

**CINEMATHEQUE DE TOURS
HENRI LANGLOIS**

Saison 2014 - 2015

**Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours
02 47 21 63 95 - cinematheque@ville-tours.fr
www.cinematheque.tours.fr**

**Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens.
Rédaction : Maëlys Brégeon, Cléo Cojean, Fabrice Fresnault, Marion Godeau, Elsa Loncle, Paul Neilz, Alice Pasquet, Léa Puau, Sara Tessier, Agnès Torrens
Mise en page : Elsa Loncle. Photo Couverture : *Les 7 Samourais* de A. Kurosawa, avec l'aimable autorisation de Le Pacte / La Rabbia Impression : Imprimerie municipale.
Secrétariat : Corinne Bellan. Catalogue édité à 140 exemplaires.**

SOMMAIRE

Ciné-concert Retour de flammes "spécial Chaplin"	p. 7
<i>La Chienne</i> , de Jean Renoir	p. 9
<i>La Rue rouge</i> , de Fritz Lang	p. 15
Hommage à Garri Bardin, en sa présence	p. 23
<i>Adalen 31</i> , de Bo Widerberg	p. 26
<i>Le Pêché suédois</i> , de Bo Widerberg	p. 31
<i>Elvira Madigan</i> , de Bo Widerberg	p. 33
<i>Les Misérables I - Tempête sous un crâne</i> , de Raymond Bernard	p. 36
<i>Les Misérables II - Les Thénardier</i> , de Raymond Bernard	p. 42
<i>Les Misérables III – Liberté, liberté chérie</i> , de Raymond Bernard	p. 44
<i>Le Bonhomme de neige</i> , de Dianne Jackson	p. 46
<i>Quatre de l'Infanterie</i> , de G. W. Pabst	p. 48
<i>Le Film du Poilu</i> , de Henri Desfontaines	p. 51
<i>Charlot soldat</i> , de Charles Chaplin	p. 54
<i>L'Adieu aux armes</i> , de Frank Borzage	p. 58
<i>Aniki Bobo</i> , de Manoel de Oliveira	p. 63
<i>Les Souvenirs ne sont pas à vendre</i> , de Robert Hennion	p. 69
<i>Mort d'un cycliste</i> , de Juan Bardem	p. 73
<i>Le Bourreau</i> , de Luis Garcia Berlanga	p. 77
<i>Le Dieu Saturne</i> , de Jean Charles Fitoussi	p. 83
<i>L'Enclos du temps</i> , de Jean Charles Fitoussi	p. 85
<i>Chasse à l'homme</i> , de Fritz Lang	p. 86
<i>Larmes de joie</i> , de Mario Monicelli	p. 88
<i>In the land of Head Hunters</i> , de Edward S. Curtis	p. 93
<i>Le Dernier des Mohicans</i> , de Maurice Tourneur et Clarence Brown	p. 96
<i>Lumière d'été</i> , de Jean Grémillon	p. 99
<i>Remorques</i> , de Jean Grémillon	p. 103
<i>Pattes blanches</i> , de Jean Grémillon	p. 105

<i>Des Hommes véritables</i> , de Dominique Maugars	p. 108
<i>Le Général Della Rovere</i> , de Roberto Rossellini	p. 109
<i>Le Mauvais Chemin</i> , de Mauro Bolognini	p. 114
<i>La Ciociara</i> , de Vittorio De Sica	p. 118
Viva il cinema !	p. 122
<i>Antoine et Antoinette</i> , de Jacques Becker	p. 123
<i>Edouard et Caroline</i> , de Jacques Becker	p. 127
Florilège au fil des neiges - Ciné - concert jeune public	p. 130
<i>Les Grandes Espérances</i> , de David Lean	p. 132
<i>Le Village du pêché</i> , de Olga Preobrajenskaia	p. 137
<i>Soleil vert</i> , de Richard Fleischer	p. 139
<i>L'Etang tragique</i> , de Jean Renoir	p. 143
<i>Les Sept Samourais</i> , de Akira Kurosawa	p. 145
<i>Capitaine Conan</i> , de Bertrand Tavernier	p. 149
<i>L'Arnaque</i> , de George Roy Hill	p. 153
<i>La Planète sauvage</i> , de René Laloux	p. 157
Soirée Festival du Court métrage de Tours à l'occasion de la sortie du livre	p. 161
<i>Les Chevaux de feu</i> , de Sergueï Paradjanov	p. 163
<i>On connaît la chanson</i> , de Alain Resnais	p. 168
<i>Rebecca</i> , de Alferd Hitchcock	p. 174
<i>Chantage</i> , de Alfred Hitchcock	p. 181
<i>La Ville abandonnée</i> , de William Wellman	p. 184
<i>L'Ennemi public</i> , de William Wellman	p. 189
<i>La Joyeuse Suicidée</i> , de William Wellman	p. 191
<i>La Légende de Paul et Paula</i> , de Heiner Carow	p. 193
<i>Le Mariage de Maria Braun</i> , de Rainer Werner Fassbinder	p. 196
<i>Abattoir 5</i> , de George Roy Hill	p. 201
<i>L'Homme qui tua Liberty Valance</i> , de John Ford	p. 204
<i>Farinelli</i> , de Gérard Corbiau	p. 209

Editorial

Une nouvelle saison se dessine pour la Cinémathèque, qui nous réserve encore de beaux moments à partager, comme en témoigne la programmation annoncée. L'ambition reste la même : donner toute sa place à la diversité au travers de choix toujours avisés, de thèmes pertinents assurant une cohérence, une ligne artistique qui chaque fois fait sens.

Au-delà du plaisir infini de la découverte, du partage d'émotions, de l'échange, ces rencontres privilégiées autour d'un cinéma mis en perspective, traduisent invariablement la volonté de la Cinémathèque, c'est-à-dire sa mission essentielle : favoriser une réflexion collective sur le cinéma, développer un sens critique, éduquer le regard, rendre le spectateur acteur, susciter des interrogations, des débats, et éveiller les consciences. Parce que le cinéma a tant d'enseignements à nous offrir sur notre monde et sur nous-mêmes.

La Cinémathèque, qui a assurément su s'épanouir dans le "paysage culturel tourangeau", sait aussi chaque année cultiver des relations partenariales fécondes et créer de nouvelles passerelles avec d'autres acteurs locaux, ou tout simplement se saisir opportunément du mouvement de la vie, de la ville. Tous ces liens tissés année après année sont aussi le reflet de la vitalité d'une structure sans cesse à la recherche de nouveaux enrichissements mutuels ; un exemple de contribution utile au développement culturel de notre ville.

Ce nouveau programme s'articulera autour d'un fil conducteur, l'Europe, qui permettra de révéler une formidable variété d'approches, de styles, mais sera en outre marqué par de nombreux invités, des adaptations littéraires, des soirées spéciales, des projections en lien avec la commémoration de la 1^{ère} guerre mondiale, un cycle science-fiction, des journées du film italien..., un foisonnement de propositions pour toutes les curiosités, tous les publics. Que de belles rencontres à vivre !

Nous voudrions encore une fois adresser un message chaleureux de soutien et de reconnaissance à toute l'équipe de la Cinémathèque, dont nous savons la détermination et le professionnalisme, réunie autour d'Agnès Torrens, et les féliciter pour le beau travail accompli pour la préparation de cette nouvelle saison.

Et parce que la présence du public constitue leur plus belle récompense, nous encourageons enfin les Tourangeaux à répondre encore plus nombreux à leur invitation, en souhaitant une pleine réussite à cette saison 2104/2015 !

Christine Beuzelin
Adjointe à la Culture

Serge Babary
Maire de Tours

LUNDI 22 SEPTEMBRE 2014 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Soirée d'ouverture - Ciné concert

Retour de flamme Spécial Chaplin

"One man show" cinématographique et musical proposé par Serge Bromberg, qui présente et accompagne au piano un programme de plusieurs courts métrages.

C'est un spécial Chaplin qu'il apporte dans ses valises, avec plusieurs films courts restaurés et une surprise.

Les films de Chaplin seront précédés d'un court film de présentation du travail de restauration.

A Night in the Show (Une Soirée au cabaret)

(1915)

Burlesque

USA Muet sonorisé NB 23'

Réalisation : Charlie Chaplin

Production : Essanay - General Film - Co. Avec : Charles Chaplin, Edna Purviance, Léo White, John Rand

Une soirée au cabaret avec Charlie Chaplin. Dans la salle, M. Pest, a du mal à s'installer et dérange la plupart des spectateurs sur son chemin. Pendant ce temps, dans la galerie, M. Rowdy, lui aussi

joué par Chaplin, perturbe le bon déroulement du spectacle. Le tout se terminera en un véritable pugilat pour les malheureux artistes présents sur la scène.

The Bank (La Banque)

(1915)

Muet sonorisé NB 25'

Réalisation : Charles Chaplin

Production : Essanay - General Film - Co
Avec : Charles Chaplin, Edna Purviance, John Rand, Léo White, Billy Amstrong

Charlie arrive le matin dans une banque, se dirige vers un énorme coffre-fort dont il fait la combinaison et en sort un seau et un balais. Il est balayeur ! Après de nombreuses gaffes, il se révèle amoureux



© photo : Lobster

de la secrétaire, Edna. Alors qu'il lui laisse des fleurs et une lettre d'amour, il découvre que ses sentiments ne sont pas partagés. Malheureux, il s'endort dans un cagibi...

**The Rink (*La Patinoire*)
(1916)**

Muet sonorisé NB 23'

Réalisation : Charles Chaplin

Série : Charles Chaplin - 3 Mutual

Production : Mutual

Avec : Charles Chaplin, Edna Purvance, Eric Campbell, Lloyd Bacon, Albert Austin, Henry Bergman



© photo : Lobster

Charlot, garçon de restaurant travaille et crée une panique folle, en cuisine comme dans la salle. Mais il n'a qu'une passion :

le patinage. Et à la patinoire, il retrouve certains clients mécontents. Ce film est présenté dans une nouvelle version.

Biographie et filmographie Charles Chaplin page 55

LUNDI 29 SEPTEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, un roman, deux films.

La Chienne de Jean Renoir (1931)

France / NB / 1h40

Réalisation : Jean Renoir

Scénario : Jean Renoir, André Girard d'après le roman de Georges de la Fourchadière et la pièce d'André Mouézy-Eon)

Production : Pierre Braunberger, Roger Richebé

Photographie : Théodore Sparkhul

Musique : Chanson d'Eugénie Buffet, Sérénade de Toselli

Montage : Marguerite Renoir

Décors : Gabriel Scognamillo

Son : Joseph de Bretagne

Interprétation :

Maurice Legrand : Michel Simon

Lucienne « Lulu » Pelletier : Janie Marèze

André « Dédé » Govain : Georges Flamant

Adèle Legrand : Magdeleine Bérubet

Alexis Godard : Roger Gaillard



© photo : Solaris distribution

Maurice Legrand, modeste caissier dans une bonneterie, a une seule passion : la peinture. Artiste du dimanche, Legrand est surtout un homme timide face à une femme qui le déteste et à des collègues qui le ridiculisent sans cesse. Mais au détour d'une rue, Legrand rencontre la jeune Lulu qui va faire basculer son existence à tout jamais. Éperdument épris de la jeune femme, Legrand est prêt à tout pour satisfaire les désirs sa nouvelle maîtresse. Malheureusement, il ne sait pas encore que cette aventure romantique n'est que le fruit d'un plan monté par Lulu et son maquereau, Dédé, dont elle est amoureuse.

Le succès immédiat de *On purge bébé*, en 1931, permet à Jean Renoir de connaître la même année le triomphe avec *La Chienne* (adaptation du roman de Georges de la Fourchadière).

En ce début des années 30, la parole et le son font leurs premiers pas dans le monde cinématographique français. Le son est alors vu comme un élément d'expérimentation et c'est dans cette optique que Renoir réalise ses futurs films. Pour le réalisateur français, le cinéma sonore doit alors utiliser le son direct, c'est-à-dire que contrairement aux méthodes alors utilisées pour le cinéma parlant, le son ne doit pas être ajouté en studio lors du montage. Avec *La Chienne* et grâce à la collaboration avec Joseph de Bretagne, Renoir concrétise donc cette technique cinématographique et fait du son un élément de construction filmique.

De plus, l'utilisation du son direct permet également d'accentuer le côté réaliste que souhaite donner Renoir à son œuvre. En effet, celui-ci considère le cinéma comme de la photographie : « pour moi le cinéma,

c'est la photographie, et ce qui est intéressant, c'est de photographier la réalité ». Pour cela, Renoir s'appuie aussi sur d'autres éléments, notamment les décors naturels qui procurent au film un aspect authentique et réel. Daniel Serceau le souligne d'ailleurs dans la biographie consacrée au réalisateur : « Les scènes de rue, l'omniprésence de Montmartre, de ses escaliers et de ses "becs de gaz" confèrent à cet ouvrage [...] un air d'époque et en fait presque un document ethnographique ». Avec *La Chienne*, Renoir réalise donc un film empreint de naturalisme et débute ainsi une période ancrée dans le courant du réalisme-poétique.

Mais, malgré l'aspect réaliste de *La Chienne*, le film ne s'inscrit pas à part entière dans un mouvement cinématographique distinct. Ceci est dû à l'ambiguïté de Renoir qui ne souhaite pas se restreindre à une seule vision et à un seul style. De ce fait, le film peut se regarder sous différents points de vues : drame, comédie à tendance morale ou œuvre réaliste. *La Chienne* joue ainsi entre différents aspects et diverses émotions, alliant le boulevard et le fait-divers. Mais, dans le même temps, Renoir nuance cette idée à travers la première scène où apparaît la marionnette Guignol. Cette dernière explique ainsi au spectateur que le film n'est ni un drame ni une comédie et que « les personnages n'en sont ni des héros ni de sombres traîtres. Ce sont des pauvres hommes, comme vous, comme moi ».

Sources :

Calindex

IMDb

Cinéclub de Caen

Site de Critikat

Cinématographie n°15

Cahiers du cinéma n°482

Positif n°173

Jean Renoir, Charlotte Garson, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes

C'est donc au spectateur de trouver la réponse à la question : *La Chienne* est-elle une comédie à valeur morale ou un drame tragique?

Néanmoins, Renoir dépeint dans son film une société où chacun trompe son prochain afin d'arriver à ses fins, et obtenir le plus de bénéfices : Legrand trompe sa femme et vole de l'argent, Lulu fait semblant d'être amoureuse de Legrand, et Dédé croit duper le marchand de tableaux avec les toiles de Legrand. Le réalisateur français s'intéresse ainsi aux comportements, aux mentalités et aux valeurs de chacun, qui peuvent être façonnés par les aléas de la vie. On retrouve d'ailleurs, par là, une des caractéristiques du réalisme-poétique : les personnages maudits et prisonniers de leur propre destin. Renoir tente ainsi de donner une nouvelle dimension à l'œuvre originale de Georges de la Fourchadière. Ainsi, bien que ce ne soit pas son ambition première, on peut dire que Renoir fait une critique de la société où chacun ne porte d'importance qu'à ses propres intérêts. A travers *La Chienne*, Renoir donne donc une version plus cynique et pessimiste du roman de Georges de la Fourchadière.

Finalement, presque quinze ans après la sortie de *La Chienne*, Fritz Lang reprendra cette histoire et en fera un remake avec son film *La Rue rouge* (1945). S'inspirant de Renoir, Lang se différenciera néanmoins par un style opposé, suivant les traces du film noir.

Jean Renoir (1894 – 1979)

Jean Renoir est né à Paris le 15 septembre 1894. Il est le fils du peintre impressionniste Auguste Renoir et d'Aline Charigot, ancien modèle de son père. Jean a deux frères, Pierre Renoir, l'aîné, acteur de théâtre et de cinéma, et Claude Renoir qui s'oriente lui vers la production. C'est dès son plus jeune âge que Jean découvre le monde du spectacle : il assiste à une représentation du Guignol des Tuileries en compagnie de sa nourrice Gabrielle, une des modèles de son père.

Ces premières fréquentations des milieux artistiques ainsi que l'héritage des traditions impressionnistes de son père forgeront son style de cinéaste.

La famille Renoir s'installe à Cagnes-sur-Mer dans le Midi en 1907. Jean Renoir y fait des études plus ou moins dispersées qui seront interrompues par la première guerre mondiale. Il s'engage dans l'armée en 1913, une fois son bac en poche. Il s'inscrit à l'école de cavalerie de Saumur, mais il est gravement blessé lors d'un engagement en Alsace en avril 1915. Les séquelles de cette blessure le feront boiter toute sa vie. Jean Renoir est alors transféré en convalescence à l'hôpital du Val-de-Grâce à Paris. Son père vient souvent lui tenir compagnie, ce qui les rapproche. C'est durant cette période qu'il découvre de nombreuses sorties au cinéma, notamment Chaplin qui débarque d'outre-Atlantique avec les soldats américains. Ces premiers films de Charlot, ainsi que *Les Mystères de New-York* de Louis Gasnier sont pour Renoir des révélations. En 1916, il se fait engager dans l'aviation, où sa blessure ne le gêne pas. Il est affecté dans une escadrille de reconnaissance, et il y apprend la photographie.

Ses premiers pas derrière la caméra.

Il rentre à Paris après la guerre et son père meurt en 1919. Il épouse en 1920 Andrée

Heuschling, une des modèles de son père dont il est tombé amoureux. Jean Renoir devient alors céramiste, mais ce métier est loin de lui convenir. En 1921, sa femme accouche d'un fils, Alain. Vers 1923, sa découverte des films de Mosjoukine et de Von Stroheim va définitivement le motiver à intégrer le monde du cinéma. Il y voit un moyen de mettre en valeur la beauté de sa femme, et il écrit pour elle *Catherine*, que réalisera Albert Dieudonné en 1924. Jean Renoir prend lui-même les commandes de la mise en scène en 1925 pour *La Fille de l'eau*, avec toujours sa femme en premier rôle, qui a entre temps pris le nom d'artiste de Catherine Hessling. Il fait aussi jouer son frère Pierre et on y retrouve l'influence impressionniste de son père. Il devient son propre producteur pour son film suivant, *Nana*, qui est un échec commercial. Jusqu'à la fin des années 1920, il alterne ouvrages de commande et essais d'avant-garde.

Sa carrière prend une autre tournure en 1931 avec *La Chienne*, son premier film parlant. Il fait preuve d'une extrême virtuosité de caméra ainsi que d'un ton fortement teinté de naturalisme et d'anarchisme. Avec ses films suivants, *La Nuit du carrefour*, toujours en 1931 et *Boudu sauvé des eaux* en 1932, Jean Renoir commence sa période réaliste. Il s'affirme de plus en plus comme un maître incontesté de « l'école française ». Sa rencontre avec l'acteur Michel Simon et ses engagements successifs dans un cinéma « de nature » lui vaudront plusieurs chefs-d'œuvre. Il réalise des adaptations littéraires de Flaubert, Maupassant ou Zola et également des productions militantes, sous l'égide du Front populaire.

Renoir s'engage politiquement.

A partir de 1932, Jean Renoir vit avec Marguerite Houllé, monteuse qu'il a rencontrée en 1927 sur le tournage de *La P'tite Lili*. Elle influence Renoir par son militantisme communiste et cela se ressent notamment dans *Le Crime de Monsieur Lange* en 1935 et dans *Les Bas-fonds* en 1936. En février 1936, le secrétaire général du parti communiste Maurice Thorez lui demande de réaliser *La Vie est à nous* pour le parti. Pendant un an et demi, Renoir est le compagnon de route du parti, il est le parrain de la fille de Thorez, il participe aux meetings, il écrit dans « L'Humanité » et il réalise *La Marseillaise* en 1937. Cette même année, il tourne *La Grande Illusion*, un grand film pacifiste dont l'impact sera mondial. *La Bête humaine* en 1938 est aussi un grand succès.

En 1939, Jean Renoir entreprend un film personnel pour lequel il est prêt à prendre tous les risques, et réalise *La Règle du jeu*. Le film est un échec au moment de sa sortie, il est mal reçu par son public de gauche. Mais il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands films du patrimoine mondial. C'est un véritable « drame gai » qui fait une radiographie sans concession de la société française. A la fin du mois de juillet 1939, Jean Renoir se plaint d'être incompris en France et il se rend dans l'Italie de Mussolini pour préparer *La Tosca*. Mais la guerre éclate et Renoir préfère quitter l'Europe. Il abandonne le tournage du film, qui sera terminé par le réalisateur allemand Carl Koch. Jean Renoir part alors pour les Etats-Unis avec sa nouvelle compagne, Dido Freire, qu'il épouse une fois sur place.

Les Etats-Unis, le début d'une nouvelle carrière.

Son arrivée aux Etats-Unis est difficile, mais il parvient à obtenir la réalisation de *L'Etang tragique* en 1941, après avoir signé un contrat d'un an avec la Twentieth Century Fox. Ses œuvres hollywoodiennes seront à l'image de ce film, un juste milieu

entre sa réflexion sociale et les impératifs de l'industrie des studios cinématographique américaine. Renoir est mal à l'aise avec l'intrusion des studios dans son travail, mais il réalise plusieurs films comme *Vivre libre* (1943), *L'Homme du Sud* (1945), *Le Journal d'une femme de chambre* (1946) ou encore *La Femme sur la plage* (1947). Il obtient une nomination à l'Oscar du meilleur réalisateur pour *L'Homme du Sud*, mais malgré cette reconnaissance, ses films ne trouveront jamais leur public. Le producteur et réalisateur américain Daryl F. Zanuck déclare : « *Jean Renoir a beaucoup de talent, mais il n'est pas des nôtres* ». Renoir met fin à son aventure américaine et part tourner en Inde *Le Fleuve* en 1951. Ce long-métrage est son premier film en couleur.

Renoir rentre en Europe et continue de tourner des films en couleurs de plus en plus stylisés témoignant d'une sorte de légèreté panthéiste. Certains y voient les signes de son déracinement, d'autres au contraire un affinement de son talent. Entre 1953 et 1956, il tourne *Le Carrosse d'or*, *French Cancan* et *Elena et les hommes*. Dans cette « trilogie », il gratifie trois formes de spectacle : la commedia dell'arte, le café concert et le guignol. En 1954, il met en scène *Jules César* de Shakespeare au Festival d'Arles. Avec *Le Déjeuner sur l'herbe* en 1959, il rend hommage aux peintres et bien sûr à son père. Avec *Le Caporal épinglé*, il tourne son dernier film pour le cinéma en 1962. Ce film rappelle *La Grande Illusion* par son réalisme-poétique. Tourné en noir et blanc, il évoque sur un ton à la fois léger et grave une histoire de soldats prisonniers qui tentent de s'évader pendant la seconde guerre mondiale.

Les dernières années.

Durant ses dernières années, Renoir écrit des pièces de théâtre (*Orvet*, *Carola*), mais aussi des romans (*Les Cahiers du Capitaine Georges*, *Le Cœur à l'aise*, *Le*

Crime de l'anglais, Geneviève). En 1970, il tourne pour la télévision *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, une suite de quatre sketches, hommage au Guignol de son enfance et aux contes d'Andersen. En 1974, il publie son autobiographie, intitulée *Ma vie et mes films*. En 1975, il est récompensé aux Etats-Unis par un Oscar pour l'ensemble de sa carrière. Jean Renoir s'est alors éloigné totalement du cinéma pour s'orienter vers l'écriture. Il meurt le 12 février 1979 à Beverly Hills, où il s'était installé depuis plusieurs années. Jean Renoir est un des rares réalisateurs français

à ne pas avoir été décrié par la Nouvelle Vague, et son influence sur le cinéma français et mondial font de lui un cinéaste majeur. Il est sensible à toutes les formes du spectacle. François Truffaut dit de lui qu'il « a tout absorbé, tout compris, s'est intéressé à tout et à tous » tandis que Jean-Luc Godard dit qu'il est « l'Art en même temps que la théorie de l'art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l'explication du cinéma ». Jean Renoir est enterré à Essoyes dans l'Aube, près de son père.

Filmographie

Période muette

1924 : Catherine
1925 : La Fille de l'eau
1926 : Nana
1927 : Sur un air de charleston
1927 : Une Vie sans joie (deuxième version de Catherine)
1927 : Marquitta
1928 : La Petite Marchande d'allumettes
1928 : Tire-au-flanc
1928 : Le Tournoi dans la cité
1929 : Le Bled

1^{ère} période française

1931 : On purge Bébé
1931 : La Chienne
1932 : La Nuit du carrefour
1932 : Boudu sauvé des eaux
1932 : Chotard et Cie
1933 : Madame Bovary
1935 : Toni
1936 : Le Crime de monsieur Lange
1936 : Une Partie de campagne
1936 : La Vie est à nous
1936 : Les Bas-fonds
1937 : La Grande illusion
1938 : La Marseillaise
1938 : La Bête humaine
1939 : La Règle du jeu

Période américaine

1941 : L'Etang tragique (*Swamp Water*)
1943 : Vivre libre (*This Land is Mine*)
1945 : L'Homme du Sud (*The Southerner*)

1946 : Le Journal d'une femme de chambre (*The Diary of a Chambermaid*)
1946 : Salut à la France (*Salute to France*)
1947 : La Femme sur la plage (*The Woman on the Beach*)
1951 : Le Fleuve (*The River*)

2^{ème} période française

1953 : Le Carrosse d'or
1954 : French Cancan
1956 : Elena et les hommes
1959 : Le Testament du docteur Cordelier (TV)
1959 : Le Déjeuner sur l'herbe
1962 : Le Caporal épinglé
1971 : Le Petit théâtre de Jean Renoir (TV)

LUNDI 29 SEPTEMBRE 2014 - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, un roman, deux films

La Rue rouge (*Scarlet Street*)

de Fritz Lang

(1945)

USA / NB / 1h42

Réalisation: Fritz Lang

Scénario: Dudley Nichols d'après le roman "La Chienne" de Georges de La Fouchardière, et de la pièce d'André Mouëzy-Eon tirée du roman

Direction artistique: Alexander Golitzen

Photographie: Milton R. Krasner

Son: Bernard B. Brown, Glenn E. Anderson

Compositeur de la musique originale: Hans J. Salter

Auteur des chansons originales: Georges A. Norton

Décor: Russel A. Gausman, Carl Lawrence

Interprétation:

Christopher Cross: Edward G. Robinson

Katherine "Kitty" March: Joan Bennett

Johnny: Dan Duryea

Millie: Margaret Lindsay

Adele Cross: Rosalind Ivan

Arthur Janeway: Jess Barker

Patchey: Charles Kemper



© Photo : Swashbuckler

Petit caissier d'âge mûr sans histoires, marié à une femme acariâtre, Christopher Cross rencontre une jeune femme du nom de Kitty dans une rue de Greenwich Village, et en tombe éperdument amoureux. Elle le prend pour un riche peintre, alors que c'est un simple amateur. Johnny, l'amant de Kitty, incite celle-ci à profiter de l'affection de Chris pour qu'il l'entretienne. Chris accepte d'installer Kitty dans un somptueux appartement et vole l'argent de la caisse pour la satisfaire. Mais un jour, Chris découvre la machination dont il est victime...

En 1945, grâce au succès financier de son film *La Femme au portrait*, Fritz Lang peut produire lui-même un remake de *La Chienne* de Jean Renoir, cinéaste qu'il admire énormément. Il adaptera d'ailleurs

plus tard *La Bête humaine*, autre film de Renoir, sous le titre *Désirs humains*. Lang réunit le trio formé par Edward Robinson, Joan Bennett et Dan Duryea, déjà présent dans *La Femme au portrait* et signe un film noir teinté d'onirisme. *La Rue rouge* n'est en rien une simple copie hollywoodienne du chef-d'œuvre de Renoir, et se distingue de celui-ci par son irréalisme et son obscurité.

Fritz Lang et son scénariste Dudley Nichols réécrivent en profondeur les personnages, et transposent l'action de *La Chienne*, qui a lieu au cœur de Montmartre, au quartier des artistes de New York, Greenwich Village. Fritz Lang met en scène un récit centré autour de l'appartement où Chris installe Kitty, dont l'architecture particulière et les différents angles de vues empêchent le spectateur

d'en avoir une vue d'ensemble. Le lieu principal de l'action évolue constamment, n'est jamais investi par les mêmes personnages, et accueille des sentiments différents, autant de malice, de cruauté que de pathétique.

Dès le début, le schéma du triangle amoureux apparaît, et est formé par Kitty, la jeune femme fatale, séductrice mais hypocrite et vulgaire; Johnny, l'amant vénal insensible et violent; et Chris Cross, la victime des manipulations du couple.

Omniprésent dans le récit, le mensonge, souvent par omission, crée une situation à la fois ironique et tragique, qui lie les personnages jusqu'à la fin. Cette tragique ironie punit les vérités manquées, dissimulées, et crée un cercle vicieux de situations dans lesquelles les personnages s'empêchent et ne sortent plus.

La censure du code Hays a obligé Lang à sous-entendre certains éléments de l'histoire. D'abord, le titre du livre dont le film est tiré, *La Chienne*, jugé trop vulgaire, est modifié. De même, Kitty n'apparaît pas comme une prostituée, mais comme un ancien mannequin trop paresseux pour trouver un travail. Cependant, la scène où on la découvre, sur le trottoir, et le racket quotidien de son amant auquel elle se soumet ne trompent pas le public, qui perçoit Johnny comme son maquereau. De même, dans le roman de Georges de La Fouchardière, un homme commet un crime, mais il n'est pas puni par la loi. Or, le code Hays interdit les récits où la justice laisse les crimes impunis. Le bureau de la censure veut alors supprimer cette partie du film, mais Lang réussit à les convaincre que la culpabilité et les remords de l'homme sont un bien pire châtement que la sanction de la loi, et parvient à garder cette partie intacte.

Le film, malgré ces modifications dans le récit, a été censuré dans l'Etat de New York puis finalement approuvé, mais certaines scènes seront coupées lors de sa diffusion dans d'autres Etats. Finalement, la mobilisation des artistes et intellectuels de l'époque contre cette censure, fait de la

publicité au film, dont l'accueil critique sera néanmoins mitigé.

L'intérêt du remake est qu'il touche à un tout autre genre que le réalisme poétique de Renoir. La tonalité de *La Rue rouge* est beaucoup plus sombre, et Lang y propose un système d'engrenage, un enchaînement fatal de situations qui relève d'un certain irréalisme, contrairement à la version proposée par Renoir, empreinte d'un sens aigu du réel. Renoir voyait dans la crédulité du vieil employé une rêverie, un échappatoire autorisé dans une vie morne, tandis que Lang blâme autant la vile manipulation que la naïveté, la crédulité d'un vieil homme qui agit comme un adolescent attardé, et qui refuse bêtement d'affronter l'évidence.

La réussite du film tient aussi à l'interprétation de Edward G. Robinson, qui incarne Chris, et est au moins aussi brillant et émouvant que le héros de *La Chienne*, Michel Simon. L'acteur témoigne de la rigueur et la détermination de Fritz Lang : " C'est un amoureux de la perfection, tatillon, méprisant la médiocrité et souvent tyrannique à l'égard de ceux qu'il ne trouve pas à son niveau." De même, Joan Bennet, très complice avec Fritz Lang et partenaire dans la production du film, interprète parfaitement le rôle de la jeune femme masochiste, aveuglée par l'amour et l'admiration qu'elle porte à son amant, mais qui peut se montrer cruelle, perfide et hypocrite.

La Rue rouge propose donc une vision noire de l'humanité, qui contraste avec le regard porté par Renoir, toujours très tendre et compatissant avec ses personnages. Lang confronte dans le film l'innocence et la culpabilité, le droit et la morale, mais finalement personne n'y gagne. *La Rue rouge*, souvent ignoré par les critiques et tombé dans le domaine public, est un classique du film noir à découvrir, d'ailleurs sûrement un des meilleurs de la période américaine de Fritz Lang.

Sources

Critikat.com

Télérama du 11/10/2008

www.cineclubdecaen.com

Wikiquotes

Fritz Lang (1890 - 1976)

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

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

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

Il s'est intéressé à tous les genres cinématographiques.

Le jeune Lang voyage et trouve sa voie.

Son père, Anton Lang, architecte viennois reconnu, pousse Fritz à suivre son exemple, mais ce dernier préfère les Arts. Il entre donc à l'académie des Arts graphiques de Vienne, puis à l'école des Arts et métiers de Munich, manifestant un petit don pour la peinture, une de ses deux passions, avec la littérature d'aventure et de science fiction (notamment les récits de Karl May et Jules Verne). Mais sa vocation n'est pas là, bien que ses goûts picturaux et littéraires se retrouveront dans ses films. Peu sûr de ce qu'il souhaite faire, Fritz rompt avec sa famille et entreprend un tour du monde, de 1908 à 1913. Selon ses propres dires, il parcourt l'Asie mineure, l'Afrique du Nord, l'Indochine, la Chine, le Japon, la Russie, plusieurs pays européens.

Mais il ne se rend pas aux Etats-Unis. Pas encore.

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

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

C'est la même année, en 1919, qu'il passe pour la première fois derrière la caméra avec *Sang mêlé* (Halb Blut). Le rôle du producteur Erich Pommer pour ce premier film de Lang comme réalisateur est capital. Et c'est encore Pommer qui permet à Fritz Lang d'adapter pour Joë May le roman « Le Tombeau hindou » de Thea von Harbou, ancienne actrice de cinéma

devenue scénariste, qui épouse Lang l'année suivante. Très sensible aux valeurs germaniques et au romantisme wagnérien, Thea exerce une grande influence sur l'œuvre allemande de son mari, qui co-signe tous ses scénarii avec elle, entre 1920 et 1932. Pour Lotte Eisner (citée par F. Courtade), réalisatrice et amie de Lang, Théa alourdit le travail de Fritz d'une "sentimentalité exagérée" et d'un pan-germanisme appuyé. Lang réalise ensuite *Les Araignées* (Die Spinnen), une suite d'aventures exotiques policières, en deux épisodes : *Le Lac d'or* (1919) et le *Cargo d'esclaves* (1920), d'un style qui n'est pas sans similitude avec *Fantômas* de Louis Feuillade, ou les *Mystères de New York* de Léon Gasnier. *Les Araignées* remporte un vif succès, apportant son heure de gloire à la production allemande.

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

Mais c'est entre 1921 et 1923, avec *Docteur Mabuse* et *Les Nibelungen* que Lang acquiert définitivement sa renommée. C'est encore l'esthétique expressionniste qui prévaut dans ces deux films. *Les Nibelungen* se compose en deux parties, *La Mort de Siegfried* et *La Vengeance de*

Kriemhilde. Fort du succès international du film, Eric Pommer, le fidèle producteur, emmène Lang aux Etats-Unis en 1925 pour la promotion du film. Son idée est aussi de lui faire découvrir les méthodes de travail des Studios hollywoodiens, réputés pour faire des films à grand spectacle à un coût maîtrisé, ce que ne sait pas faire le cinéaste aux yeux de son financeur. Considéré comme le maître de l'expressionnisme, le succès de ses films impressionne les Nazis, sensibles au « germanisme » présenté dans *Nibelungen*, aspect de l'œuvre allemande de Lang très certainement due à Thea Von Arbou.

Metropolis sort en 1927. Cette œuvre de politique fiction qui fait date dans l'histoire du cinéma aurait, d'après certains témoignages, conforté le national-socialisme dans ses thèses. Aujourd'hui, c'est une toute autre analyse qui est faite de *Metropolis*, qui montre une révolte des opprimés de la ville d'en bas, guidés par un androïde, contre les puissants de la ville d'en haut. Ce qui en revanche est attesté est que *Docteur Mabuse* (1922) dépeint une Allemagne sur le déclin : ici, le germanisme est atténué et *M le Maudit*, qui sort en 1931, est à la fois le premier film parlant de Lang et son premier film ouvertement anti-hitlérien. L'ambiance criminogène et de suspicion qui y règne est une magnifique métaphore de la montée des périls. Le film sera interdit de sortie en salle. Le même sort sera réservé au *Testament du docteur Mabuse*, tourné en 1933, dans lequel Lang réaffirme son refus du nazisme. Lang fuit l'Allemagne en 1933, alors qu'il vient de divorcer de sa femme, qui, elle, rejoindra le parti nazi. Il a raconté plus tard que Goebbels lui aurait proposé de devenir le cinéaste officiel du parti nazi. Mais personne d'autres que lui ne témoigne de cela et les historiens tendent à croire que cela est faux. La même année Lang rejoint Paris. Il semble que les tenants du Troisième Reich aient eu un rapport ambigu aux films allemands de Lang : s'ils veulent y voir une œuvre qui va dans leur sens et qu'ils en perçoivent

l'immense force, ils musèlent le cinéaste quand ils comprennent qu'il n'est définitivement pas de leur côté. D'abord approché, Lang est ensuite empêché.

En route vers les Etats-Unis

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

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

Mondialement reconnu, il signe un contrat avec la MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) et quitte New York pour la Californie. Mais la lune de miel est de courte durée : la «Metro» commence par lui refuser successivement cinq scénarii et Lang ne parvient pas à se plier aux canons et aux méthodes imposés par la firme. Finalement le scénario de *Furie* est accepté, film que Lang peut tourner en 1936. Mais il éprouve les pires difficultés à accepter les méthodes hollywoodiennes de réalisation, où le producteur prime sur le réalisateur. Les heurts avec les acteurs et avec l'équipe technique sont courants lors des tournages, mais personne ne remet en cause ses qualités de réalisateur et il acquiert rapidement le surnom de "director of directors". Malgré les contraintes, il parvient à développer sa vision pessimiste de l'homme, qui selon lui n'a d'autres choix que de se compromettre pour s'intégrer à la société. Ses premiers films américains ont un caractère réaliste et social. Obsédé par le thème de la vengeance, Lang expose dans *Furie* (*Fury*, 1936), véritable film pamphlet, la façon qu'ont les hommes d'engendrer une véritable sauvagerie collective. Mais le film déplaît à Louis B.

Mayer, grand patron de la MGM, qui entend maintenir l'image de marque très moralisatrice et bien-pensante de la firme. Lang, habitué à tout faire lui-même sur ses films en Allemagne et pensant que c'est au réalisateur de mener la barque et non au producteur, doit laisser, la mort dans l'âme, le montage du film aux studios californiens. Ce qui pousse Lotte Eisner à s'interroger sur ce "qu'un style aussi affirmé que celui de Lang peut gagner à Hollywood".

Lang devient alors une des nombreuses victimes de la censure hollywoodienne. Il refuse le confort économique que lui apporterait le contrat à long terme que lui propose la MGM, désireux de préserver son indépendance artistique. Il passe alors d'un producteur à l'autre. En 1937 il réalise *J'ai le droit de vivre* (*You only live once*), itinéraire d'un couple de malfaiteurs pourchassés par la police, histoire directement inspirée des vies de Bonnie et Clyde.

Lang a une grande capacité à tirer immédiatement meilleur profit des évolutions techniques : le son dans *M le maudit*, la couleur pour *Le Retour de Frank James* (*The Return of Frank James*, 1940), qui révolutionne le western. Grand amoureux de ce genre, il en signe un autre l'année suivante, *Chasse à l'homme* (*Man Hunt*). C'est Darryl Zanuck qui produit ces deux westerns dans lesquels Lang excelle sur un de ses thèmes favoris, celui de la vengeance. En 1943 sort *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen also die*), dernier film expressionniste de Lang, co-écrit avec Berthold Brecht. *Espions sur la Tamise* (*The Ministry of Fear*) tourné en 1943, clôt, avec les deux précédents films, une véritable trilogie de lutte contre le nazisme. Avec *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*) tourné en 1944, Lang s'intéresse à la psychanalyse, thématique très présente également dans *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, 1945), reprise de *La Chienne* de Renoir, et *Le Secret derrière la porte* (*Secret beyond the Door*) en 1948.

Ces deux derniers films sont réalisés grâce à la société de production qu'il a fondée en 1945 avec Walter Wanger et de Joan Bennett, la Diana Production.

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

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

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

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

Ce dernier film est un cuisant échec commercial pour Lang.

Le système, dont, il a, il est vrai, souffert. Mais les jeunes auteurs de la Nouvelle

Une fin de carrière allemande

Ainsi, quand les Studios de Munich le sollicitent pour un projet ambitieux, accepte-t-il de retourner en Allemagne. Il y tourne une fresque d'aventures exotiques, composée de deux parties : *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1958) et *Le Tombeau hindou* (*Das indische Grabmal*, 1959) pour lequel le cinéaste ressort de ses cartons un de ses scénarii de jeunesse. Une importante partie de ces aventures est tournée en Inde, Lang bénéficiant d'importants moyens, grâce à une co-production franco / italo / ouest allemande.

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

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

Certains ont pu penser que l'œuvre américaine de Lang a été formatée par le Vague ont largement réhabilité cette partie de la carrière de Lang. Grand admirateur

du "director of the directors", Godard lui rend hommage en 1963 en lui faisant jouer son propre rôle dans *Le Mépris*.

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

Filmographie

En Allemagne

1919 : La Métisse (*Halbblut*)

Le Maître de l'amour (*Der herr der liebe*)

Les Araignées - 1° partie : Le lac d'or (*Die Spinnen - Der Goldene see*)

Madame Butterfly (*Harakiri*)

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

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

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

1924 : Die Nibelungen – I- La mort de Siegfried, II- La vengeance de Kriemhilde (*I- Siegfried tod, II- Kriemhilds Rache*)

1927 : Métropolis

1928 : Les Espions (*Spione*)

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

1931 : M, le Maudit

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

En France

1934 : Liliom

Aux Etats-Unis

1936 : Furie (*Fury*)

1937 J'ai le droit de vivre (*You only live once*)

1938 : Casier judiciaire (*You and me*)

1940 : Le Retour de Franck James (*The Return of Frank James*)

1941 : Chasse à l'homme (*Man Hunt*)

1943 : Les Bourreaux meurent aussi (*Hangmen also die*)

1944 : Espions sur la Tamise (*The Ministry of Fear*)

La Femme au portrait (*The Woman in the Window*)

1945 : La Rue rouge (*Scarlet Street*)

1946 : Cape et poignard (*Cloak and dagger*)

1948 : Le Secret derrière la porte (*Secret beyond the Door*)

1950 : House by the river

Guérillas (*American Guerrilla in the Philippines*)

1952 : L'Ange des maudits (*Rancho Notorious*)

1953 : La Femme au gardénia (*The Blue Gardenia*)

Règlement de comptes (*The big Heat*)

1954 : Désirs humains (*Human Desire*)

Les Contrebandiers de Moonfleet (*Moonfleet*)

1956 : La Cinquième victime (*While the City sleeps*)

L'Invraisemblable vérité (*Beyond a reasonable Doubt*)

En Allemagne

1959 : Le Tigre du Bengale (*Der Tiger von Eschnapur*)

Le Tombeau hindou (*Das Indische Grabmal*)

1960 : Le Diabolique docteur Mabuse (*Die Tausend Augen des Dr Mabuse*)

Comme acteur

1963 : Tient son propre rôle dans *Le Mépris* de Jean Luc Godard.

Sources

Positif N° 590 et 611

TéléObs octobre 2011 – Article d'Alain Riou

Supplément du Figaro N° 20 895 / oct. 2011. Dossier de Nicolas d'Estienne d'Orves

Guide des films - Jean Tulard, Robert Lafont, Paris, 2005, 5è édition

Dictionnaire du Cinéma - Jean-Loup Passek, Larousse

Cahier du Cinéma n° 437-1990 et n° 455/456 mai 1992

Fritz Lang - Le Terrain vague, Francis Courtade

Site internet cineclubdecaen .com

LUNDI 6 OCTOBRE 2014 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Garri Bardine, en sa présence

*Soirée proposée dans le cadre de Suivez la route de l'animation
en partenariat avec l'Abbaye de Fontevraud*

"Suivez la route de l'animation" est un ensemble de manifestations consacré au cinéma d'animation, initié par l'Abbaye de Fontevraud. Les manifestations ont lieu du 27 septembre au 17 octobre 2014, étendues sur trois régions (Centre, Pays de Loire et Poitou)



© Dinokandy Chen

Adagio de Garri Bardine (2000)

Animation

Russie/ Couleurs / 10 min

Accompagnées de l'Adagio d'Albinoni, des formes sombres aux allures d'oiseaux, s'avancent avec peine, luttant contre le vent. Un oiseau blanc s'approche pour les guider. La tempête se calmant, le cortège d'oiseaux observe le nouveau venu...

"Mes films naissent de mes rêves". Ainsi parle Garri Bardine à propos de ses films d'animation et cela se ressent dans son œuvre métaphorique *Adagio*. C'est avec une dimension poétique qu'il fait se

mouvoir des petits oiseaux en papier. Après la pâte à modeler du *Loup gris et le petit Chaperon rouge* et la boîte d'allumette de *Conflit*, un nouveaux matériaux de récupération est en effet de rigueur. Il n'y a pas besoin d'autres artifices pour faire vivre ses personnages de manière poétique avec une certaine sensibilité politique. Malgré l'apparence candide de son court-métrage, *Adagio* peut en effet être perçu comme une dénonciation universelle de l'intolérance.

Conflit de Garri Bardine (1983)

Allumettes animées

Russie / Couleurs / 7 min.

Une communauté d'allumettes vit à l'étroit dans sa boîte. La tension monte, un conflit finit par éclater, jusqu'à l'incendie final.

Avec de simples allumettes Garri Bardine réussit à raconter une histoire haletante.

Le Loup gris et le Petit Chaperon Rouge

de Garri Bardine

(1990)

Russie / Couleurs / 26 min.

Animation en pâte à modeler

Loup gris, affamé mais édenté, a réussi à se procurer de belles dents toutes neuves. Il part sur les traces du Petit Chaperon Rouge qui va de Russie à Paris pour apporter une

galette toute chaude à sa Mère-grand. En chemin, les deux héros rencontrent des personnages, dont certains semblent tout droit sortis des cartoons américains.

Ce film obtient le Grand Prix au festival d'animation d'Annecy 1991.

Fioritures

de Garri Bardine

(1987)

Russie / Couleurs / 10 min

Animation en fils de fer

Un rouleau de fil de fer donne naissance à un petit bonhomme. Le petit homme roule, déroule, enroule, emmêle le fil de fer pour construire tout ce dont il rêve : maison,

femme, jardin, chien. Mais surtout, ce petit homme veut la tranquillité... jusqu'à détruire tout ce qu'il aime.

Trois mélodies

(2013)

Film inédit

Garri Bardine

Né en 1941 à Orembourg en Russie, Garri Bardine effectue d'abord des études de comédie à l'Ecole-Studio de Mkhata de laquelle il ressort diplômé. Il délaisse ensuite la comédie pour la mise en scène au Théâtre dramatique de Moscou.

Serge Obraztsov ayant permis la reconnaissance de la marionnette en tant qu'art à part entière, invite Garri Bardine à l'assister en tant que sculpteur et manipulateur au théâtre nationale de marionnettes, dans lequel le futur réalisateur d'animation développe ses capacités artistiques et manuelles.

Plus tard il devient scénariste et réalisateur d'une quinzaine de bandes pour Soyuzmoultfilm (la plus importante société de production d'animation en Russie) pendant une quinzaine d'années avant de prendre son indépendance en créant son propre studio en 1991: le Stayer Studio, dans lequel il s'entoure d'une petite équipe.

La renommée de Garri Bardine tient surtout à ses courts-métrages qu'il fabrique selon des pratiques traditionnelles, refusant les nouvelles technologies. Le réalisateur privilégie la matière concrète aux effets spéciaux, n'utilisant souvent qu'un

assemblage de matériaux. Son succès est particulièrement conséquent en Russie, sa renommée s'étendant au niveau international grâce à la Palme d'or du meilleur court métrage qu'il reçoit pour

Fioritures en 1988, ainsi que le Grand prix d'Annecy 1991 pour sa comédie musicale en pâte à modeler: *Le Loup gris et le petit chaperon rouge*.

Filmographie

1975: Atteindre le ciel

1976: La Boîte de conserve

1977: L'Histoire du petit oiseau

1979: Le Bateau volant

1980: Pif-paf-aïe aïe aïe

1981: Conte pour la route

1982: Autrefois nous étions des oiseaux

1983: Conflit

1984: Hop-là, badigeonneurs !

1985: La Boîte

1986: Le Banquet

1987: Fioritures

1987: Le Mariage

1990: Le Loup gris et le petit chaperon rouge

1995: Le Chat botté

1997: La Nounou

2000: Adagio

2001: La Nounou et les pirates

2005: La Nounou 3, la famille s'agrandit

2010: Le Vilain petit canard

2013 : Trois mélodies

Sources

Positif 482

Bref 28

Site Arte

LUNDI 13 OCTOBRE 2014 - 19H30- CINEMAS STUDIO

Hommage à Bo Widerberg, en partenariat avec les cinémas Studio

Adalen 31
de Bo Widerberg
(1969)
Suède / Couleurs / 1h50

Réalisation : Bo Widerberg
Scénario : Bo Widerberg
Montage : Bo Widerberg
Photographie : Jörgen Persson

Interprétation :

Kjell : Peter Schildt
Karin : Kerstin Tidelius
Harald : Roland Hedlund
Ake : Stefan Feierbach
Martin : Martin Widerberg
Anna : Marie de Geer
Hedvig : Anita Bjork
Olle : Olof Bergtrom
Nisse : Jonas Bergtrom



© photo : Malavida

Dans la région d'Adalen, au Nord de la Suède, une grève persiste depuis plusieurs semaines. Les ouvriers de l'usine de pâte à papier revendiquent une modique augmentation de salaire, mais le patronat campe sur ses positions. Le directeur de la fabrique fait appel à des Jaunes (des ouvriers venus d'autres provinces pour remplacer les grévistes) et la situation dégénère. Il décide alors que l'armée doit intervenir. Pendant ce temps, sa fille, Anna, s'éprend de Kjell, le fils d'un de ses ouvriers...

Adalen 31 est un film politique qui s'attache à retracer une histoire vraie : la mort de cinq grévistes, tués par l'armée, suite à une manifestation dans la ville d'Adalen, en 1931. Les ouvriers avaient pour revendication l'augmentation de leurs

revenus, tandis que le patronat souhaitait augmenter le prix des logements de fonction qu'ils occupaient.

Le contexte de réalisation n'était pas des plus simples, le réalisateur s'explique : "La police et la population collaborèrent avec grand intérêt", mais les autorités supérieures n'appréciaient pas trop ce retour en arrière. Ces dernières ne souhaitaient pas que l'on rappelle ces souvenirs "gênants".

À cela s'ajoute un lynchage du cinéaste, qui fut accusé de trahir ses convictions par des militants. Ces derniers lui reprochent de ne pas être assez vindicatif dans la mise en scène qu'il fait du patronat et des bourgeois. Il répond alors à ses détracteurs en disant qu'il essayait d'être objectif, afin de rester fidèle à la réalité historique. Et pour la petite histoire, afin d'atteindre un

réalisme plausible, Bo Widerberg fait appel à un grand nombre de figurants (2500), y compris un homme qui fut réellement présent au moment des faits, et qui manifestait lui aussi.

Bo Widerberg fait de la lutte ouvrière le thème principal de cette réalisation. Il met en scène un drame social qui n'a d'autre but que de tendre vers l'égalité. Dès le début du film, le spectateur est immergé dans cette lutte. Même s'il l'intègre en plein "temps-mort" (les ouvriers n'occupent plus leurs fonctions dans l'usine et ne manifestent pas), les revendications sont toujours d'actualité et les salariés n'ont pas l'intention d'abandonner : ils patientent, en attendant que le directeur de l'usine cède à la contestation. Seulement, ce qui n'était qu'un mouvement pacifiste se transforme subitement en une attaque violente, aussi bien verbale que physique. Celle-ci apparaît lorsque les "Jaunes" reprennent le travail des dockers. Leur arrivée signe le début de l'action, et des heurts (provocations, mécontentement...). S'instaure alors un mouvement de contestation plus fort, sur fond "d'Internationale", accompagné de banderoles.

Le film ne met en scène que des affrontements : celui qui vient d'être évoqué, mais aussi celui entre salariés. Le désaccord règne au cœur même du combat. Harald, le père ouvrier cherche à privilégier le dialogue tandis qu'un autre employé l'accuse alors d'être un des Jaunes. En somme, s'il n'est pas du côté des ouvriers, il est contre eux. Le père de famille lutte pour ses droits, mais aussi contre la violence : il va même jusqu'à soigner un des Jaunes que les ouvriers avaient blessé. Le réalisateur en fait un homme bon : aimant sa famille, aidant son prochain, et pudique.

Par ailleurs, sans parler de lutte, une autre opposition est mise en avant par le montage : celle des différentes couches

sociales. La famille Anderson vit très modestement, leur maison est petite, il est difficile de se nourrir correctement et les trois enfants dorment dans le même lit par exemple. Kjell, l'aîné, se trouve souvent chez le directeur de l'usine puisqu'il s'est pris d'une passion amoureuse pour sa fille. Eux, vivent dans une luxueuse maison, très éclairée et spacieuse. Ils peuvent aussi se permettre d'avoir une domestique. Les deux familles sont mises en face à face par un montage alterné. De courtes scènes intimistes permettent de rendre compte des différences qui les séparent, mais sans trop d'insistance, puisque se développe aussi une intrigue amoureuse entre leurs enfants respectifs. Bo Widerberg ne dénonce pas ouvertement, il juxtapose les modes de vie, au spectateur d'en tirer des conclusions.

Même si a priori tout les sépare, Kjell et Anna s'aiment sincèrement. Bo Widerberg consacre une grande partie de son récit à la jeunesse, ce qui lui permet d'attribuer une grande place aux sentiments : déception, colère, mais amour, joie et humour se côtoient aussi. La scène des enfants qui font la "guerre" aux soldats est très cocasse. Ils les éblouissent avec le reflet du soleil, dans des morceaux de miroirs qu'ils dirigent droits dans leurs yeux, ce qui les oblige à se retourner et ainsi, faire marche arrière.

A cela s'ajoute l'optimisme familial des Andersons : ces derniers rient, dansent et chantent. Ils partagent des moments joyeux, même s'ils ne disposent pas de grand chose. Le cinéaste suédois ne fait pas de ces ouvriers des stéréotypes, il ne tombe pas dans la caricature, bien au contraire. Son intention était d'en faire des personnages dignes et respectables.

Une fois n'est pas coutume, le cinéaste suédois fait aussi bien appel à des comédiens professionnels qu'amateurs, dans un souci d'authenticité. Il s'explique : "Le film a été tourné sur les lieux mêmes. Les figurants, dans leur majorité, sont des gens qui ont réellement vécu le drame. Si bien que lorsque je réglais les chutes des

corps durant la fusillade, certains figurants venaient me trouver pour m'indiquer l'emplacement exact. Comme je tenais à respecter au maximum la tension du moment, je donnais à chaque fois les ordres en conséquence".

Dans une volonté de mettre en image la vérité, le cinéaste n'inclut pas de musique en postproduction. À chaque fois que celle-ci intervient dans le film, elle est diégétique. Elle fait pleinement partie de l'action : on la retrouve lorsque les enfants jouent ensemble dans une chambre, lorsque les ouvriers manifestent, on la retrouve aussi au quotidien avec le chant des oiseaux... Très inspiré par la Nouvelle Vague, Bo Widerberg revendique le travail esthétique de Truffaut. C'est un fervent partisan du naturalisme. Tourné en décors naturels, son film fait preuve de beaucoup de réalisme. Le réalisateur travaille en collaboration avec Jörgen Persson, son chef opérateur. Il effectue un grand travail de recherche sur la lumière, et place sa caméra face au soleil, les personnages sont donc à contre-jour, ce qui donne des images parfois très sombres. Autre détail : il décide, pour certains plans, de tourner en caméra subjective. Le réalisateur adopte alors le point de vue d'un personnage pour se rapprocher de la réalité. Enfin, durant la tuerie, le spectateur entend les cris stridents d'une femme, en hors-champ. Il est impossible de savoir d'où ils viennent. Le cinéaste veut rendre compte du choc et de l'hystérie de la foule face à un tel déchainement de violence.

Adalen 31 est un des plus grands films du cinéaste suédois, mais pas seulement. Il

Sources

Avant-scène n°124, avril 1972

Carnet dvd "Bo Widerberg, Adalen 31" par Michel Capdenac

Carnet dvd "Bo Widerberg", "Pas de révolution sans organisation" : interview de Bo Widerberg par Gérard Langlois (1969)

s'agit avant tout d'une œuvre cinématographique qui appartient au patrimoine de la Suède, aussi bien social que politique. Le réalisateur justifie le choix de son sujet : "J'ai choisi l'histoire d'Adalen parce que, à mon avis, elle relate le plus dur conflit social qu'ait connu la Suède. En effet, il se termina en une lamentable tuerie. Ce qui eut pour résultat de renverser le gouvernement en place et de favoriser la venue au pouvoir des sociaux-démocrates, lesquels s'y trouvent toujours [interview réalisée en 1969]. Mais le film n'a pas été fait dans l'unique but de montrer et de faire comprendre ce qui s'est passé, à mon avis, il constitue comme une sorte d'avertissement, tant en Suède que dans d'autres pays du monde".

La multitude de prix qui sont décernés au film, aussi bien par les critiques, les journalistes que les professionnels du septième art, en est la preuve. Il obtient le Grand Prix du jury au Festival de Cannes 1969, puis, le Guldbagge (récompense filmographique suédoise) du Meilleur réalisateur et du Meilleur acteur pour Roland Hedlung dans le rôle de Harald. Ultime récompense, l'œuvre reçoit le Bodil du Meilleur film européen aux Bodil Awards en 1970 (récompense filmographique danoise). Mais *Adalen 31* fut aussi en lice pour obtenir d'autres gratifications : celle du Prix du jury et de la mise en scène au Festival de Cannes de 1969, celle du Meilleur film en langue étrangère aux Oscars de 1970 et aux Golden Globes, dans la même catégorie, la même année.

Bo Widerberg (1930-1997)

Bo Widerberg est un réalisateur suédois né le 8 juin 1930 à Malmö. Passionné de littérature et de cinéma, il débute sa carrière en tant que romancier et nouvelliste. Mais il écrit aussi en tant que critique cinématographique dans le journal de Stockholm, *l'Expressen*. Un pamphlet dans lequel il s'érige contre le cinéma suédois est même publié en 1962 sous le nom de *Visions du cinéma suédois*. Il y brosse le portrait d'un cinéma suffoquant sous le poids du prestige d'Ingmar Bergman, un cinéma qui ne se renouvelle plus. Parallèlement, il s'intéresse au cinéma international et à la Nouvelle Vague française, y compris au travail de Jean-Luc Godard et François Truffaut dont il apprécie la technique et l'esthétique : "J'ai toujours une admiration sans bornes pour Godard et Truffaut". Privilégiant davantage l'émotion et "la démonstration idéologique" au réalisme ambiant, Bo Widerberg travaille son style cinématographique en insistant sur l'importance du cadrage et de la lumière. Les procédés de réalisation de la Nouvelle Vague agissent sur lui comme une véritable révélation.

Il est donc favorable à un système de production léger, en compagnie d'artistes non-professionnels, jouant parfois l'improvisation. Il tente ainsi d'affranchir le cinéma suédois des grosses productions imposées par les studios, en proposant un style plus libre et moins contraignant.

Sa première réalisation date de 1961. Il s'agit d'un court métrage produit pour la télévision sous le titre *Le Garçon et le Dragon*. Il continua ensuite en 1962 avec *Le Garçon et le Cerf-volant*. Ces premiers jets lui ouvrent les portes du cinéma, grâce à Gustaf Schutz, directeur de l'Europa Film (compagnie de production). Par ce biais, il met en scène *Le Pêché suédois* tourné dans des décors intérieurs naturels. Ce film fut salué par les professionnels. Le jeune cinéaste présente d'ores et déjà un style à

l'écart du cinéma "à la mode", en proposant un rythme soutenu, laissant une large place à un jeu d'acteur improvisé. Pour son second film, *Le Quartier du corbeau* (1963), le réalisateur laisse deviner un travail technique minutieux, tout en conservant un réalisme dans les décors et le jeu. Ce film, largement considéré comme étant son meilleur, le propulse au même rang que les cinéastes suédois les plus prometteurs de sa génération, puisqu'il obtient la première place au classement du meilleur film établi par les critiques. L'œuvre sera même présentée au festival de Cannes et nominée aux Oscars en 1964. Puis, il se consacre à la réalisation de *Hello, Roland !*, qui sortira en 1966. Cette comédie lui permettra de gagner le Gullbagge Award du Meilleur film, et Thommy Berggren sera récompensé par celui du Meilleur acteur.

Par la suite, il change de registre en réalisant *Elvira Madignan* en 1967, dans lequel il utilise le procédé du Eastmancolor. Ce drame met en scène la véritable histoire d'un couple formé par un officier et une danseuse. Lui, est marié et père de famille, mais pris de passion, ils décident de s'enfuir au Danemark, laissant leur quotidien et leur travail derrière eux. Grâce à lui, Widerberg "complète son sens profondément humain de l'observation et la fluidité de son lyrisme". Il s'agit d'une des réalisations les plus marquantes du cinéma suédois et du 7^{ème} art puisqu'il entame une véritable révolution colorée.

Par la suite, il entame la réalisation de *Adalen 31*, œuvre dans laquelle il met une fois de plus en scène un fait divers : il s'agit de l'élimination d'ouvriers suédois lors d'une grève, par l'armée. Bo Widerberg est un cinéaste engagé, qui accorde une grande importance à la

politisation de ses œuvres (*Quartier du Corbeau* en 1963, *Joe Hill* en 1971).

Adalen 31 et *Joe Hill* remportent le prix spécial du jury au festival de Cannes, respectivement en 1969 et 1971.

Ensuite, le cinéaste suédois se démarque en élargissant son répertoire. Par exemple, en mettant en scène l'histoire d'un petit surdoué du ballon dans *Tom Foot*. Il donne un ton plus léger à sa filmographie. En 1976 il réalise *Un flic sur le toit*, une sorte de polar resté dans les annales comme étant l'un des films les plus coûteux du cinéma suédois, mais aussi comme "la meilleure adaptation des thrillers des très populaires écrivains Maj Sjöwall et Per Wahlöö".

Après, le réalisateur travaille beaucoup pour la télévision et ne revient au septième art qu'en 1995, avec *La Beauté des choses*, qui sera nommé aux Oscars la même année.

Bo Widerberg a longtemps été considéré comme le réalisateur le plus marquant du cinéma suédois, partageant son titre avec Ingmar Bergman. Il est en quelque sorte le maître du cinéma moderne, surtout pendant les années soixante où il opère une véritable révolution dans le milieu. Cependant, son caractère très impulsif et son manque d'organisation lui ont souvent valu de mauvaises critiques. Véritable cinéaste affranchi, il pouvait du jour au lendemain changer d'avis, et ainsi ne pas respecter ses contrats passés avec de grosses maisons de production. Par ailleurs, sa direction d'acteur n'est pas en reste : il était capable de laisser tourner la caméra des heures durant, attendant patiemment de capturer l'instant d'égarement du comédien. Widerberg n'était pas quelqu'un de conciliant et il ne lui était pas facile de faire des compromis. Il décède le 1^{er} mai 1997, à l'âge de soixante-sept ans en laissant derrière lui un héritage cinématographique de qualité.

Filmographie

1962 : Le Pêché suédois

1963 : Le Quartier du corbeau

1965 : Amour 65

1966 : Hello, Roland !

1967 : Elvira Madigan

1969 : Adalen 31

1971 : Joe Hill

1974 : Tom Foot

1976 : Un Flic sur le toit

1979 : Victoria

1985 : L'Homme de Majorque

Le Chemin du serpent

1995 : La Beauté des choses

Sources

Les Cahiers du cinéma n°158, août – septembre 1964

Les Cahiers du cinéma n°651, décembre 2009

Fiche AFCAE "Trilogie Bo Widerberg"

L'encyclopédie du cinéma, de Roger Boussinot – éditions Bordas

Premiers plans – Festival d'Angers 2014

MARDI 14 OCTOBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Bo Widerberg, en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films.

Le Pêché suédois (*Barnvagnen*)

de Bo Widerberg

(1963)

Suède / NB / 1h32

Réalisation : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

Photographie : Jan Troell

Montage : Wic Kjellin

Musique : Jan Johansson, Antonio Vivaldi

Interprétation :

Britt : Inger Taube

Robert : Lars Passgard

Björn : Thommy Berggren



© photo : Malavida

Britt, ouvrière, s'éprend d'un musicien de jazz, Robert. Il la met enceinte mais finit par disparaître. La jeune femme décide alors de garder l'enfant, tandis que Björn lui fait la cour. Seulement, après une grosse dispute avec ce dernier, Robert réapparaît...

Le pêché suédois est le premier film de cinéma de Bo Widerberg. Il sort en 1962, la même année que son pamphlet, *Visions du cinéma suédois*, dans lequel il s'insurge contre les films de Bergman et le manque de nouveauté cinématographique suédoise. Très influencé par la Nouvelle Vague, il propose une esthétique ouvertement réaliste et "juste" comme il aime la qualifier, faisant écho aux œuvres de Jean-Luc Godard. Le réalisateur suédois a d'ailleurs souvent rappelé qu'il lui portait une grande admiration.

Alors que ses écrits tendent vers une volonté de dynamiser et de rafraîchir les productions nordiques, le cinéaste tâche d'appliquer ses théories au septième art. Dans ce premier film, il s'attarde à traiter des personnages et des questionnements ordinaires, de la vie quotidienne, avec un pragmatisme évident. Il explique lui-même qu'il tente "de donner des réponses aux questions que le cinéma suédois de l'époque évitait : Où habites-tu? Que fais-tu de tes journées? Que fais-tu de tes nuits? De quoi parles-tu à la pause café? As-tu des idées qui facilitent ou bien compliquent ta vie avec les autres? "

Widerberg développe son intrigue avec une simplicité et une sobriété notable : par exemple, Britt est un personnage qui accepte les événements tels qu'ils viennent, sans chercher à dramatiser. Inger Taube, anciennement mannequin, fait preuve d'une grande franchise de jeu. Foncièrement anti-théâtral, ce jeu est marqué par une

spontanéité verbale qui pimente largement le film. En interprétant le rôle d'une jeune femme enceinte et célibataire, elle incarne le pêché dont il est question. Son indépendance fait d'elle une personne en avance sur son temps. Le réalisateur ne porte aucun jugement de valeur sur les personnages qu'il met en scène. Il ne critique pas, il expose simplement le chemin vers l'indépendance d'une jeune femme, dans la Suède des années soixante.

Widerberg prend le parti de tourner en décors naturels, et beaucoup dans la rue, afin d'atteindre un naturalisme probant. Sa filmographie sera très marquée par ce type de choix esthétiques, et son style si singulier lui vaudra par ailleurs une reconnaissance mondiale. La spontanéité qui se dégage de son œuvre, et le ton si poétique qu'il lui attribue font de cette première réalisation le point de départ d'un renouveau cinématographique, avant tout illustré par la beauté des choses simples. Son répertoire prend des airs de documentaire, contrairement aux œuvres de l'époque, plus artificielles. La scène de la bibliothèque permet notamment de bien visualiser le travail de Widerberg : Inger Taube avait pour seule consigne de prononcer la réplique qui clôturerait sa conversation avec Björn, et Thommy Berggren devait l'épauler. Le but de cette méthode était de laisser la jeune femme

trouver par elle-même comment atteindre ce but. Le scénario devient alors la base d'un jeu improvisé.

Bo Widerberg ne fait qu'évoquer les conditions de vie des ouvrières, ne délaissant pas complètement ce qui deviendra plus tard son sujet fétiche au cinéma : la lutte des classes.

Il intègre une dimension sociale et politique à travers son personnage principal. Issue d'une famille ouvrière, elle travaille essentiellement dans des usines, mais passe son temps à démissionner. Ce film s'apparente au parcours initiatique d'une jeune femme, où se mêlent rencontres, imprévu et incertitude.

Le film a obtenu un grand succès, notamment critique à sa sortie. Marten Blomkvist précise : "le Pêché suédois fut accueilli comme quelque chose de nouveau dans le cinéma suédois [...]. Comme l'avait voulu Bo Widerberg, le film contrastait fortement avec ce qui se faisait alors : des films plus traditionnels, plus maniérés. Ce contraste fut remarqué par les critiques. Pour beaucoup de jeunes de l'industrie du cinéma, ce film fut le signal que quelque chose de nouveau était – enfin – en train s'arriver. Widerberg lui-même considérait *Barnvagnen* comme une bonne première tentative."

Sources

- Livret dvd malavida *Le Pêché suédois* par Marten Blomkvist
- Les Cahiers du Cinéma n°156
- Catalogue Premiers plans – Festival d'Angers 2014
- Cinéma n°87
- Cinéma n° 77

Biographie et filmographie page 29

MARDI 14 OCTOBRE 2014 - 21 H 15 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Bo Widerberg, en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Elvira Madigan

de Bo Widerberg

(1967)

Suède / Couleurs / 1h31

Réalisation : Bo Widerberg
Scénario : Bo Widerberg
Photographie : Jörgen Persson
Montage : Bo Widerberg
Musique : Wolfgang Amadeus Mozart,
21^e Concerto pour piano et orchestre

Interprétation :

Le comte Sparre : Thommy Berggren
Elvira Madigan : Pia Degermark
Kristoffer : Lennart Malmer
Cleo : Cleo Jensen

À la fin du XIX^e siècle, le comte Sixten Sparre et la célèbre funambule Elvira Madigan (dont le véritable nom est Hedvig Jensen), fuient leur quotidien pour pouvoir vivre pleinement leur amour. Lui, déserte l'armée et abandonne sa femme ainsi que ses deux enfants. Elle, quitte le cirque dont elle faisait la popularité. Les deux errent alors dans les forêts suédoises et utilisent leurs maigres économies pour survivre...

Un an après *Heja Roland !* (1966), une comédie très mal accueillie par le public, Bo Widerberg réalise *Elvira Madigan*. Il délaisse ses intrigues sociales au profit d'une histoire plus classique dont la trame est a priori plus légère. Très apprécié dans le monde entier, le film connaît surtout un grand succès aux Etats-Unis. La réception de cette œuvre fut triomphale, à tel point qu'elle lui ouvrit les portes des grandes



© photo : Malavida

maisons de productions américaines qui proposèrent alors au cinéaste d'enchaîner les contrats.

Pourtant, chose peu croyable, il s'agit d'une réalisation à petit budget, et constituée d'une équipe très réduite.

Cette œuvre est reconnue pour la qualité de sa photographie. Il s'entoure de Jörgen Persson, avec qui il a collaboré sur *Heja Roland !* et avec lequel il poursuivra sur *Adalen 31* (1969) et *Joe Hill* (1971). Ce dernier n'utilise quasiment que de l'éclairage naturel, afin d'être au plus près de la réalité. Cette lumière envahit le cadre et l'arrière plan, allant parfois jusqu'à éblouir le spectateur. Cette surexposition empêche de voir correctement les personnages qui jouent alors à contre-jour. Il s'agit d'un exercice remarquable, qui vivifie les couleurs et l'intensité esthétique

du film. Le chef opérateur et le cinéaste ont longuement discuté afin de savoir s'ils devaient tourner en couleur (à cette époque, il est plus habituel de réaliser des drames en noir et blanc afin d'appuyer le propos très sérieux du film, la couleur étant davantage utilisée pour les comédies ou bien les mélodrames grandioses). Son utilisation accorde davantage d'authenticité à l'œuvre et permet de souligner la beauté des costumes.

Par ailleurs, un grand travail sur la mise au point a aussi été effectué : Jörgen Persson joue constamment sur la netteté du cadre. Il arrive que le spectateur ne puisse même pas reconnaître les personnages principaux, pourtant en très gros plan. Bo Widerberg a une idée très précise de l'image qu'il veut transmettre : elle doit être harmonieuse, mais pas transformée dans un but d'esthétisation, puisqu'elle doit rester avant tout réaliste. Il souhaite volontairement jouer sur la profondeur de champ dans certains plans, afin de ne pas perturber Pia Degermark qui était alors novice.

Bo Widerberg peine à trouver une actrice pouvant prendre les traits de caractère de Elvira. Il décide de faire passer des essais à une ancienne Miss Danemark qui ne le convainc pas. C'est par hasard, en voyant une photographie de la jeune Pia Bergermark dans un magazine, que le cinéaste tombe sous le charme. Elle est alors âgée de seize ans lorsque le tournage débute, tandis que son partenaire en a alors vingt-huit.

Quant au choix de l'acteur principal, il fut beaucoup plus simple : le réalisateur décide naturellement d'attribuer le rôle masculin à Thommy Berggren, qu'il a dirigé sur tous ses précédents films.

Le fait d'offrir un rôle principal à une inconnue est très osé puisqu'à l'époque le cinéma suédois ne fait appel qu'à des professionnels. Mais dans un souci de véracité et d'authenticité, le cinéaste accorde sa chance à la jeune femme. Les deux acteurs interprètent des personnages qui sont entièrement dépendants l'un de

l'autre. Le spectateur s'immisce dans la vie qu'ils décident de construire ensemble, ils ne sont que rarement séparés et même leur mort sera une décision commune.

De par le sujet qu'il traite et l'effort technique accompli sur ce film, le réalisateur parvient à rendre compte d'un romantisme certain. Et cela passe concrètement par la mise en scène de moments simples : un pique-nique sous un arbre, des ballades en forêt, une sieste dans l'herbe, tricoter un pull ... Mais ce qui n'était que l'occasion de plaisirs simples se transforme en difficulté : les deux personnages doivent par exemple se séparer d'objets personnels pour se nourrir. Cependant, Bo Widerberg n'est pas mélodramatique, il insiste sur la détermination des amants qui ne s'apitoient jamais sur leur sort.

L'absence d'un total pessimisme contribue au romantisme de l'intrigue. Le montage participe à atténuer le tragique du dénouement et surtout à mettre en valeur l'amour qui lie les deux, plutôt que leur mort. La scène finale est d'une beauté surprenante : Bo Widerberg a souhaité rester très pudique sur le dénouement de l'intrigue. Puisque le spectateur est dans la confiance, autant ne pas montrer la chute. Le cinéaste préfère rester sur une note optimiste et légère.

Quant à la musique, le réalisateur a fait le choix d'utiliser une bande sonore classique. Le thème musical du film est le concerto numéro 21 de Mozart, le deuxième mouvement en do majeur. Il s'agit de l'unique musique du film. Même lorsque Elvira assiste à un concert, les musiciens jouent ce morceau, en en faisant un élément diégétique. Qu'elle intègre ou non la fiction, la musique est structurante. En effet, elle intervient dès le début du film, et le clôturage. La musique appuie le propos du film. Elle ne change jamais, preuve que leur passion reste intacte et leur amour ne connaît pas de bouleversement. Mais pour

la petite histoire, la musique de Mozart n'était pas prévue pour être la bande-son du film et le réalisateur mit beaucoup de temps avant de céder à son ingénieur du son (Sven Fahlén), qui avait besoin de trouver rapidement une musique pour continuer à travailler.

Ce concerto est tellement associé à l'œuvre de Bo Widerberg, qu'il est appelé "concerto Elvira Madigan" dans le monde entier.

Elvira Madigan est l'œuvre qui propulse le réalisateur suédois au rang de cinéaste de renom. En effet, le succès du film n'est pas négligeable : Pia Degermark obtient le Prix

d'interprétation féminine au Festival de Cannes 1967, le film obtient le NBA Award du Meilleur film en langue étrangère au National Board of Review USA en 1967, par ailleurs Jörgen Persson est nommé pour la Meilleure Cinématographie et Pia Bergermark pour la Révélation féminine au BAFTA Awards en 1969. *Elvira Madigan* est aussi en lice pour obtenir le Prix du Meilleur film en langue étrangère, ainsi que de l'actrice principale pour la Révélation féminine aux Golden Globes Awards en 1968.

Sources :

Cinéma n°117, 1967

Image et son n°211, décembre 1967

Livret dvd "Bo Widerberg" et "Elvira Madigan par Marten Blomkvist"

Dossier de presse Malavida, "3 films de Bo Widerberg"

Biographie et filmographie page 29

LUNDI 20 OCTOBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La trilogie des Misérables de Raymond Bernard, sur deux soirées.

Les Misérables - Tempête sous un crâne de Raymond Bernard (1933)

France / NB / 1h51

Réalisateur : Raymond Bernard
Scénario : André Lang, Raymond Bernard,
d'après "Les Misérables" de Victor Hugo.
Photographie : Jules Krüger
Musique : Arthur Honegger
Montage : Charlotte Guilbert
Décors : Jean Perrier, Lucien Carré
Producteur : Raymond Borderie

Interprétation

Jean Valjean : Harry Baur
Javert : Charles Vanel
Fantine : Florelle
Thénardier : Charles Dullin
La Thénardier : Marguerite Moreno
Cosette, enfant : Gaby Triquet

En 1815, Jean Valjean voit sa vie de forçat prendre fin après dix-neuf années de bagne. Touché par la compassion de Monseigneur Myriel, l'homme se met en quête d'une longue rédemption. Il réussit finalement à faire oublier le repris de justice et devient M. Madeleine, maire bienfaiteur de Montreuil-sur-mer. Jean Valjean œuvre désormais à faire régner la justice. De son côté, Fantine, une jeune mère sans le sou, se démène pour payer les sommes affolantes demandées par les redoutables Thénardier, censés veiller sur la petite Cosette. Celle-ci se tue en fait à la tâche chez les Thénardier, souffrant de la faim et du froid. Jean Valjean fait le serment à la pauvre Fantine de lui ramener Cosette.

Près de quatre-vingt ans après la sortie sur les écrans du film de Raymond Bernard,



© photo : Pathé distribution

Les Misérables fait de nouveau parler de lui, en 2012, avec une version entièrement restaurée en numérique. Une qualité exceptionnelle rendue possible grâce à quinze mois de travail. Aujourd'hui, tout y est, la beauté des images, les expérimentations du réalisateur (surimpressions, fondus), l'authenticité de la bande sonore, ... Raymond Bernard livre une fresque culte que de nombreuses adaptations n'ont pas réussi à faire oublier. Le réalisateur dépeint une France napoléonienne régie par les injustices, dans laquelle les victimes n'ont pas la parole, réduites au silence par leur pauvreté. Ici, la naissance dicte le reste d'une vie et décide du tort ou de la raison de chacun. Jean Valjean verra ainsi toute son existence déterminée par le vol d'un simple morceau de pain. Condamné au bagne à la suite de ce larcin, il sera libéré avec le sceau

d'« Homme dangereux » apposé sur son passeport. Dans cet univers impitoyable pour les plus démunis, le mérite et l'authenticité de la parole n'ont d'égal que la valeur de la fortune. Raymond Bernard s'attaque à une société aveuglée par sa soif de justice, justement incapable de reconnaître les injustices qu'elle provoque. La rédemption en cours de Jean Valjean nous apprend que droiture et justice ne sont pas choses semblables et que le chemin vers la morale peut être mis en péril par la loi.

Cette route sinueuse et pénible vers le rachat, Jean Valjean décide de l'emprunter malgré toutes les difficultés qu'il s'attend à rencontrer. Harry Baur campe magistralement un doux géant, d'une maladresse touchante, au visage marqué par les années de bagne. En dépit de sa carrure impressionnante, toute sa force et son énergie sont mises au profit de bonnes actions. Conditionné dans la violence, Jean Valjean se montre totalement déstabilisé par la gentillesse. Il ne sait même pas comment accueillir la bonté humaine, trop rare sur son parcours. La justice, par sa répression exacerbée et systématique, a créé un homme méfiant, imperméable à l'altruisme. Il le dira lui-même : « Ce sont les galères qui font le galérien ». Mais ce héros pataud, à la sincérité désarmante, finit par baisser sa garde et dédie alors le reste de sa vie à une longue rédemption. Les débuts sont timides. Dans un tâtonnement maladroit, Jean Valjean cherche à faire le bien sans savoir comment s'y prendre avant d'apparaître en Monsieur Madeleine, transformé par la générosité. Pourtant, le poids du passé, incarné par Javert, s'accroche à lui, tel un

Raymond Bernard (1891-1977)

Raymond Bernard est né le 10 octobre 1891, à Paris. Il est le fils de Tristan Bernard, écrivain, et le frère de Jean-Jacques Bernard, lui aussi dramaturge. Alors qu'il est collégien, il se passionne

boulet qu'il est appelé à traîner jusqu'à la fin de ses jours.

Et que dire de Fantine, dupée et abusée, qui se tue au travail pour le bonheur de sa petite fille. Animée par un amour infini pour Cosette, Fantine s'épuise, se mutile, dans l'espoir de préserver sa fille. C'est sans compter la cruauté des Thénardier qui, malgré l'argent envoyé par Fantine, font vivre Cosette dans un dénuement scandaleux. Cette même petite Cosette (l'adorable Gaby Triquet) qui affronte vaillamment sa situation. Dans "Les Misérables", le mal tournoie autour des plus faibles et des âmes charitables, prêt à se jeter dessus à la moindre occasion. Ces héros malheureux s'enlisent dans une condition précaire et, lorsqu'ils en sortent, sont appelés à affronter une chute d'autant plus douloureuse.

Face à la folie des hommes, Dieu est impuissant. Chez Raymond Bernard, les personnages lèvent bien souvent les yeux au ciel. Puisque les hommes sont injustes, il faut alors se remettre au jugement de Dieu. Fantine se pose en figure de Pietà et regarde constamment vers le ciel, faute de pouvoir trouver du réconfort sur terre. Jean Valjean, quant à lui, fait preuve d'une bonté presque christique et, tel un saint, porte le poids des douleurs de ses citoyens sur ses larges épaules.

Dans "Les Misérables", le réalisateur pointe du doigt une humanité qui ne laisse pas sa chance aux plus méritants, mais se base seulement sur la naissance et la condition. Les misérables ce sont les pauvres, certes, mais ce sont aussi les autres qui, aveuglés par l'argent, ne voient pas la valeur des gens de bien, et le vice qui se cache sous les costumes et les chapeaux haut de forme.

pour le théâtre au point de suivre des études d'art dramatique. Il commence alors sa carrière d'acteur dans une reprise du *Chandelier* d'Alfred de Musset, en interprétant Fortunio, et poursuit en jouant

avec Sarah Bernhardt dans *Jeanne Doré*, pièce qui marque le début d'une collaboration avec son père, qui en est l'auteur. Trois ans plus tard, Raymond Bernard réinterprétera le rôle du fils de Jeanne Doré, dans une adaptation cinématographique dirigée par Louis Mercanton.

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

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

Quatre années plus tard, sort sur les écrans *Le joueur d'échecs*, avec Pierre Batcheff et Pierre Blanchar. Grâce au *Miracle des loups*, le cinéaste bénéficie de gros moyens de production pour réaliser celui-ci (environ 6 millions de francs). Il s'agit d'une adaptation d'un roman de Henri Dupuy-Mazuel inspiré de faits réels. Bernard met en scène l'histoire du baron von Kempelen, qui fabrique des automates, dont un joueur d'échec appelé "Le Turc". Alors qu'il décide de cacher un ami polonais à l'intérieur de celui-ci, Catherine II souhaite faire une partie. Elle en ressort perdante, et ordonne alors de tuer l'automate. Le baron prend alors la place

du polonais, et se fait fusiller. Le film ne s'apparente pas aux superproductions de l'époque, même hollywoodiennes, puisque fait d'un mélange entre Histoire (lutte de la Pologne contre la Russie) et de science-fiction.

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

À partir de 1930, la maison de production Pathé-Nathan l'engage et lui fait réaliser ses plus grandes œuvres (dorénavant parlantes), *Faubourg Montmartre* et *Les Croix de bois*, en 1931. Le scénario de cette dernière est inspiré de l'œuvre de Roland Dorgelès. Le cinéaste revient sur la période de la Grande Guerre, en demandant à d'anciens combattants de rejouer leur propre rôle, sur le véritable lieu des combats. Mais le processus de création concerne toute l'équipe (figurants, metteur en scène...) car tous ont vécu la guerre 14-18. Ainsi, le réalisateur souhaite documentariser son œuvre, en brouillant la frontière entre fiction et réalité. Véritable plaidoyer en faveur de la paix, *Les Croix de bois* a été très bien accueilli, et a permis au cinéaste, l'année suivante, de commencer la réalisation des *Misérables*, dans de bonnes conditions.

La firme pour laquelle il travaille souhaite adapter le roman de Victor Hugo à l'écran.

Entièrement satisfaite de sa réalisation passée, la maison Pathé-Nathan décide de faire confiance à Raymond Bernard, en le laissant diriger le film comme il le souhaite. Elle espère ainsi pouvoir concurrencer les plus grosses productions américaines du moment.

Il s'agit sans aucun doute du film le plus populaire du cinéaste. D'autres adaptations ont été réalisées avant celle-ci : une de Albert Capellani (en 1911-1912), et une autre de Henri Frescourt (en 1925), mais celle-ci reste, selon les critiques, de loin la meilleure. Jean-Luc Godard parle même d'un "modèle d'adaptation littéraire au cinéma".

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

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

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

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

Puis, il enchaîne les réalisations avec *J'étais une aventurière* (1938), *Cavalcade d'amour* et *Les Otages* (1939), qui sont tournés peu avant la guerre. Celle-ci oblige le cinéaste à stopper ses projets cinématographiques pendant l'Occupation, car il est d'origine juive. Il reprend alors en 1946, avec *Un Ami viendra ce soir*. Très marqué par le conflit, il propose un film sur la Résistance, en mettant en scène l'histoire du général Gérard (qui dirige le maquis des Alpes), et qui décide de se cacher avec ses soldats dans un hôpital

psychiatrique. La troupe est alors mélangée aux malades, et le commandant se rend compte qu'un des médecins est soumis aux ordres des allemands.

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

La Filmographie de Raymond Bernard se divise en deux parties bien distinctes : une muette, et une parlante. En effet, il fait parti des cinéastes qui sont parvenus à effectuer cette transition assez facilement puisque plusieurs de ces grandes œuvres sont aussi bien muettes (*Le joueur d'échecs*) que parlantes (*Les Misérables*).

Filmographie

1918 : Le Traitement du hoquet
1919 : Le Gentilhomme commerçant
 Le Petit café
1920 : Le Secret de Rosette Lambert
1921 : La Maison vide
1922 : Triplepatte
 Le Costaud épinettes
1923 : Décadence et grandeur
 L'Homme insusable
1924 : Le Miracle des loups
1927 : Le Joueur d'échecs
1930 : Tarakonawa
1931 : Le Faubourg Montmartre
 Les Croix de bois
1933 : Les Misérables
1934 : Tartarin de Tarascon
1935 : Les Amants voleurs
 Anne-Marie
1936 : Le Coupable
1937 : Marthe Richard au service de la France
1938 : J'étais une Aventurière
1939 : Cavalcade d'Amour
 Les Otages
1946 : Un Ami viendra ce soir
 Adieu Chérie
1949 : Maya
 Le Cap de l'espérance

Au début de sa carrière de réalisateur, il est réputé comme étant une sorte de "directeur à l'américaine", qui travaille avec les plus grosses maisons de production.. Mais, à partir de 1929, avec la réalisation de *Tarakanova*, il livre des œuvres plus intimistes. Son répertoire est très éclectique puisqu'il réalise tantôt des drames, tantôt des comédies, des films historiques, des enquêtes. Seule constante : il reste fidèle à la littérature en proposant de nombreuses adaptations. Par ailleurs, son rapport à L'Histoire détermine clairement sa filmographie. Souvent comparé à David W. Griffith ou encore à Sergueï Eisenstein, Raymond Bernard livre notamment des images de guerre violentes, de bains de foule, le tout filmé par une caméra tremblante (*Les Croix de bois*).

1952 : Le Jugement de Dieu
1953 : La Dame aux camélia
 La Belle de Cadix
1955 : Les Fruits de l'été
1957 : Le Septième commandement
1958 : Le Septième ciel

Sources :

L'encyclopédie du cinéma, de Roger Boussinot
Le dictionnaire du cinéma, Larousse
Les Cahiers de la cinémathèque, n°69
Les Cahiers de la cinémathèque, n° 18-19
Le guide des films, de Jean Tulard
Image et son, n°375
Cinéma, n°294
Positif n° 384

LUNDI 20 OCTOBRE 2014 - 21h30 - CINEMAS STUDIO

La trilogie des Misérables de Raymond Bernard, sur deux soirées.

Les Misérables – Les Thénardier de Raymond Bernard (1933) France / NB / 1h21

Réalisateur : Raymond Bernard
Scénario : André Lang, Raymond Bernard. D'après Les Misérables de Victor Hugo.
Photographie : Jules Krüger
Musique : Arthur Honegger
Montage : Charlotte Guilbert
Décors : Jean Perrier, Lucien Carré
Producteur : Raymond Borderie

Interprétation

Jean Valjean : Harry Baur
Cosette, jeune fille : Josseline Gaël
Marius : Jean Servais
Javert : Charles Vanel
Thénardier : Charles Dullin
La Thénardier : Marguerite Moreno
Éponine : Orane Demazis
Gavroche : Émile Genevois
Cosette, enfant : Gaby Triquet
Gillenormand : Max Dearly



© photo : Pathé distribution

Après sa fuite de Montreuil pour échapper à Javert, Jean Valjean tient sa promesse et s'en va chercher Cosette pour la tirer des mains des Thénardier. Huit ans après, l'ancien forçat, devenu Fauchelevent, se cache désormais avec sa protégée à Paris. Cosette a bien grandi et est devenue une belle jeune fille dont le fougueux Marius tombe éperdument amoureux. Mais le passé n'est jamais loin...

Dans ce second volet, Raymond Bernard explore une nouvelle identité de Jean Valjean. Au forçat et au maire, succède un riche et mystérieux négociant. L'histoire dévoile un jeu des masques derrière lesquels se dissimulent passé douteux et ennemis d'antan. Jean Valjean,

Monsieur Madeleine, Monsieur Fauchelevent, sous ces noms se cache un même homme, un bienfaiteur, un forçat en pleine rédemption, poursuivi par une justice tenace. De leur côté les Thénardier ont quitté leur auberge de Montreuil pour un misérable appartement parisien. C'est désormais sous le patronyme de Jondrette qu'ils se terrent dans leur tanière, tels des animaux blessés, attendant patiemment que leur proie viennent s'y risquer avant de l'attaquer dans un dernier élan désespéré. La cupidité trahit les Thénardier qui ne connaissent comme seule valeur que celle de l'argent. C'est ce vice qui les rend cruellement créatifs et leur accorde même des bribes d'intelligence, motivés par l'appât du gain. Seul Javert ne change pas,

toujours en quête du forçat qu'il a juré d'emprisonner. La capacité stupéfiante à rebondir de Jean Valjean est sans cesse mise en péril par ces vautours, qu'ils servent la justice ou leur propre appétit. *Les Misérables* donne le sentiment d'un curieux microcosme, au sein duquel les mêmes personnages se rencontrent et s'éloignent pour toujours mieux se retrouver.

Quoi qu'il arrive, les misérables n'oublient jamais d'où ils viennent. Les Thénardier, nouvellement Jondrette, gardent en tête leur désir de vengeance sur Jean Valjean. Ce dernier veille à se rappeler inmanquablement l'acte de générosité qui a sauvé sa vie et sa morale. Dès lors, quelle que soit son identité, Valjean regarde toujours les plus petits avec une bienveillance touchante, au risque de se perdre. Sa plus grande victoire sur la vie, c'est sa petite Cosette, désormais devenue une jeune femme au caractère bien trempé. C'est elle qui accompagne sa solitude, le soutient autant qu'elle fait peser sur les épaules de son protecteur le poids de l'inquiétude. Pétillante, Cosette adoucit le visage usé du vieil homme. Son regard fatigué s'illumine à la seule vue de sa fille adoptive. Celle-ci, débordant de joie de vivre, semble avoir absorbé toute l'énergie de Jean Valjean qui s'épuise à veiller sur elle. L'ancien forçat se refuse au bonheur pour se consacrer tout entier à celui de la jeune fille.

Biographie et filmographie page 37

Dans cet épisode, Raymond Bernard commence à ancrer le destin de Jean Valjean dans celui de la grande Histoire. Autour de lui, se dessine l'opposition entre les royalistes et les Républicains. La révolte gronde et les générations s'entrechoquent. Marius, jeune homme moderne et téméraire, affronte son grand-père, dévoué à la monarchie. Comme Victor Hugo pouvait le faire dans son roman, Raymond Bernard dresse un portrait peu flatteur des royalistes, et les présente, notamment à travers le grand-père de Marius, Gillenormand. Ce royaliste convaincu, père d'un bonapartiste, est partagé entre ses valeurs et son amour pour son petit-fils, qui se dresse sur les barricades lors de l'insurrection de Paris. Gavroche, lui aussi, se place en marge de ses parents, les Thénardier. Las de leurs manigances, il n'a plus qu'une mère, la liberté, qu'il défend dans la rue, loin du foyer familial. Ces assoiffés de liberté et de justice payent le prix de leur passion et endurent les ruptures que leur choix leur impose.

Alors que tout bascule autour de lui, notre héros semble être pris dans une spirale infernale qui menace la sérénité à laquelle il aspire tant. Après *Les Thénardier*, il reste encore un volet à Raymond Bernard pour nous conter la fin de ses misérables et celle de Jean Valjean ...

LUNDI 27 OCTOBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée introduite par Philippe Ouzounian, comédien

Les Misérables - Liberté, liberté chérie **de Raymond Bernard** **(1933)**

France / NB / 1h21

Réalisateur : Raymond Bernard
Scénario : André Lang, Raymond Bernard,
d'après "Les Misérables" de Victor Hugo.
Photographie : Jules Krüger
Musique : Arthur Honegger
Montage : Charlotte Guilbert
Décors : Jean Perrier, Lucien Carré
Producteur : Raymond Borderie

© photo : Pathé distribution

Interprétation

Jean Valjean : Harry Baur
Cosette, jeune fille : Josseline Gaël
Marius : Jean Servais
Javert : Charles Vanel
Éponine : Orane Demazis
Gavroche : Émile Genevois
Gillenormand : Max Dearly



Au cœur de l'insurrection républicaine de Paris, Jean Valjean décide de ramener Marius à Cosette. Il se précipite à la barricade de la rue Saint-Denis, théâtre d'un affrontement sanglant. Aux côtés de leurs amis Républicains, Gavroche et Marius tiennent bon face à la garde nationale.

Raymond Bernard conclut son inoubliable trilogie dans une apothéose remarquable. Il immerge ses personnages en plein conflit républicain et sème le doute dans leur esprit, mettant en contradiction leurs aspirations et leur morale.

Dans ce dernier volet, nous retrouvons Cosette, Jean Valjean, Marius et Javert là où nous les avons laissés. Raymond Bernard plonge le spectateur dans une immédiateté saisissante. Le temps manque

à Jean Valjean de retrouver Marius, avant que ne soit commis l'irréparable. Le temps manque à l'amour de se révéler dans le chaos social. Le temps manque à l'enfance de s'épanouir avant d'être fauchée dans son élan. Les personnages vivent une course contre la montre, une course contre la mort et le tourbillon de l'Histoire, qui aspire inévitablement les hommes. Le cinéaste semble questionner la place de chacun au sein de l'humanité. Il insère des personnages, en lutte avec leur conscience et leur cœur, dans le tourment d'une lutte nationale. Autour d'eux, les événements défilent, et lorsqu'ils y prennent part, c'est de façon distante, sans jamais oublier leurs tracas. Pour ces personnages, la grande Histoire n'est pas grand chose face à leurs soucis personnels. Ils n'y occupent qu'une place fragile et seront vite oubliés. Leur

parcours, aussi difficile soit-il, est éphémère.

Grâce à *Liberté, liberté chérie*, Raymond Bernard en profite pour exposer davantage son talent pour la composition de l'image. Il dresse des tableaux puissants, soutenus par un cadrage franc. Le réalisateur fait la démonstration d'un sens aigu de la notion d'espace. L'ouverture du film est notamment l'occasion de présenter une composition intense. Il étale une masse d'hommes savamment disposée autour d'un cortège funéraire sous haute tension. De cette séquence captivante ressort un suspens haletant. *Les Misérables* témoigne aussi d'une maîtrise audacieuse de la lumière et des ombres. La beauté de l'image (pour laquelle nous devons beaucoup à la restauration effectuée en 2012) illumine le film et lui accorde une ambiance singulière, largement teintée d'expressionnisme.

Ici, la guerre fait les hommes et écorche les enfants. Le jeune Gavroche a déjà bien trop vécu. Il s'exprime comme un adulte et se comporte avec plus de courage encore que ses aînés. Ce Gavroche si vivant, si tenace, animé par le rafraichissant Émile Genevois, est aujourd'hui devenu un véritable symbole de lutte fraternelle. Chez les révolutionnaires, la prise des armes permet de devenir un homme. La révolte n'épargne personne, les vieux comme les plus jeunes. Raymond Bernard fait de la liberté un combat transgénérationnel qui concerne et implique chacun, de tout âge, à travers toutes les époques. *Liberté, liberté chérie* érige le portrait de révolutionnaires engagés, prêts à tout pour défendre leurs convictions. Les hommes tombent sous les balles des soldats aussi fièrement qu'ils se dressent sur les barricades au nom de la liberté, le drapeau dans une main, le fusil

dans l'autre. Un drapeau qui, d'ailleurs, tient bien mal en place et s'écroule rapidement malgré le sacrifice des révolutionnaires.

Au-delà des préoccupations des personnages, l'action s'axe donc principalement autour de l'insurrection et concentre son action autour des barricades, rempart contre la monarchie sur lequel s'écoule le sang des Républicains. La guerre exulte les passions et met les hommes à vif. Les masques tombent et les personnalités se dévoilent. Javert se découvre une morale que son devoir avait jusque là fait taire. Alors qu'il paraissait incapable de reconnaître la bonté, Javert questionne finalement le sens de la justice. Au milieu de ce chaos, les sentiments l'emportent sur les convictions. L'amour se révèle plus fort que les opinions politiques. La guerre sublime d'autant plus la valeur de Jean Valjean. Il se refuse à la seule marque d'égoïsme dont il a fait preuve depuis bien longtemps et renonce à garder Cosette à ses côtés, allant jusqu'à mettre sa vie en danger pour retrouver celui qu'elle aime. Il tourne constamment le dos à son bonheur pour se consacrer à celui des autres. Un Républicain trouvera les mots justes à son propos : « C'est un homme qui sauve les autres ». Dans ce dernier épisode, Jean Valjean s'affirme définitivement comme un homme d'action, un héros gigantesque au grand cœur. Harry Baur achève, avec ce film, le destin d'un homme qu'il aura porté brillamment sur trois épisodes.

Liberté, liberté chérie est la conclusion épique d'un triptyque magistral. À la vue de ce chef-d'œuvre, il est aisé de comprendre pourquoi celui-ci sera resté quinze ans à l'affiche des cinémas français.

Biographie et filmographie page 37

MERCREDI 29 OCTOBRE - 15H30 - CENTRE DE VIE DU SANITAS

Séance jeune public

Le Bonhomme de neige (*The Snowman*)

de Dianne Jackson

(1982)

Animation / GB / Couleurs / 26'

Tout public à partir de trois ans.

Réalisation : Dianne Jackson

Assistant de réalisation : Jimmy T. Murakami

Scénario et dialogues : librement adaptés par Dianne Jackson, d'après l'album de Raymond Briggs, "The Snowman".

Montage : Gary Murch

Musique : Howard Blake

Interpretation hanson "Walking in the Air" : Peter Auty

Voix : d'introduction : Raymond Briggs

Production : Channel 4



© photo : Grands films classiques

Tarif unique : 4 €

Réservation conseillée au 02 47 74 56 10

Un petit garçon s'émerveille en découvrant la neige, et construit un immense bonhomme de neige. La nuit, mystérieusement, une étrange lumière donne vie au bonhomme. Le petit garçon se lève la nuit en cachette de ses parents et découvre que son nouvel ami a pris vie. Ensemble, il partent à l'aventure vers le Pôle Nord. Ils vivent une nuit magique au cours de laquelle le bonhomme de neige offre une écharpe bleue et blanche.

L'aventure enfantine relatée ici est le souvenir d'un adulte, dont la voix au début annonce ce qu'il va raconter. Hormi cette présentation orale très courte et touchante

Dianne Jackson (1941 - 1992)

Réalisatrice anglaise de dessins animés, elle est surtout connue pour *Le Bonhomme de neige*.

Elle étudie au Twickenham Art School.

Elle tente de se lancer dans une carrière de

quand on sait qu'il s'agit de la voix de Raymond Briggs, l'auteur de l'album qui a inspiré le film, ce dernier est sans parole. La musique, spécialement composée pour le film, notamment la chanson "Walking in the Air" sont restées célèbres.

Ce qui contribue beaucoup à la douceur du film, à ses qualités plastiques particulières, c'est que Dianne Jackson a choisi le pastel comme technique.

Le passage le plus marquant est celui de l'envol des deux compères au-dessus des paysages, sur la chanson "Walking in the Air".

dessinatrice, mais sans succès, avant d'intégrer TV Cartoon en 1967. Là, elle travaille comme assistante réalisatrice sur le film d'animation *Yellow Submarine* des Beatles. Après un passage, dans les années

70 par le studio d'animation Wyatt-Cattaneo, où elle réalise essentiellement des publicités, elle retourne à la TVC. En 1981 la chaîne Channel 4 est créée. Cette chaîne se veut novatrice, ouvre ses portes à de nouveaux talents. C'est ainsi que le producteur de Channel 4, John Coastes, passe commande à Dianne Jackson de réaliser un dessin animé de 26 minutes d'après l'album pour enfant de Raymond Briggs. La réussite est totale; Elle réalise ensuite la séquence du personnage de Hilda dans *When the Wind Blows*, de Jimmy Murakami, qui avait été son assistant pour *Le Bonhomme de neige* et

débuté une très belle carrière dans le cinéma d'animation. Les producteurs de *When the Wind Blows* et Murakami se sont souvenu de ce qu'elle avait su faire pour la séquence d'envol du Bonhomme de neige. Le scénario de *When the Wind Blows* est tiré d'un autre album de Raymond Briggs. Dianne Jackson commence ensuite à travailler sur l'adaptation de *Père Noël*, une nouvelle de Briggs, mais doit s'arrêter pour des raisons de santé. Malgré la maladie qui l'atteint, elle participe à la réalisation d'un film adapté des aventures de Beatrix Potter. Elle décède en 1992.

Filmographie, comme réalisatrice :

1982 : *Le Bonhomme de neige (The Snowman)*

1990 : *Père Noël (Father Christmas)*

Sources :

Site internet de Grands films classiques

Cite internet de Ecole et cinéma

LUNDI 3 NOVEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande Guerre

Une soirée, deux films

Quatre de l'infanterie (*Westfront 1918*)

De Georg Wilhelm. W. Pabst

1930

Allemagne / NB / 1h38

Réalisation : G. W. Pabst

Scénario : Ladislaus Vajda d'après Ernest Johannsen

Photographie : Fritz-Arno Wagner et Philippe Métain

Montage : W.L. Bagier

Décors : Ernö Metzner

Interprétation :

Le bavarois : Fritz Kampers

Karl : Gustav Diessel

L'étudiant, Hans : H. J. Moebis

Le lieutenant : Claus Clausen

Yvette : Jackie Monnier

L'épouse de Karl : Hanna Hoessrich

La mère de Karl : Else Heller



Quatre fantassins allemands se trouvent sur le front français à quelques mois de la fin de la première guerre mondiale. L'un d'eux courtise une jeune française, un autre profite d'une permission pour retrouver sa femme qui le trompe. La famine et la désolation règnent partout pendant que la bataille fait rage...

Avec *Quatre de l'infanterie*, Pabst nous plonge dans l'enfer de la grande guerre, à travers la vie de quatre personnes unies par l'amitié, alors qu'elles appartiennent à des groupes sociaux différents et viennent de régions distinctes. Il y a le Bavarois, l'étudiant, le lieutenant et Karl, tous aux premières lignes du front. Le film suit plus particulièrement l'itinéraire de l'étudiant, à travers une suite de tableaux caractéristiques de l'univers et de la vie dans les tranchées. "Je voulais montrer la guerre, pas seulement comme le soldat

l'avait vue, mais comme l'homme, l'homme pensant l'a ressentie" expliqua Pabst à la sortie du film, quelques semaines après *A l'Ouest rien de nouveau* (film américain de Lewis Milestone). Cette vie quotidienne est présentée d'une manière très vraisemblable, avec l'abri rudimentaire, les alertes au gaz, les éboulements dûs aux tirs d'obus mais aussi les quelques moments de détente, telles que la scène du théâtre du front qui vient distraire les soldats en première ligne, où les retrouvailles entre Hans et Yvette.

Cette approche empruntée au documentaire, accumulation de séquences et de plans qui naissent et disparaissent, vient par ailleurs accentuer l'univers absurde de la guerre, le côté sans issue de la situation, la non-communication des personnages enfermés dans un décor oppressant. Les gros plans mettent en relief

le manque d'oxygène et la promiscuité, un enfermement dont on ne peut s'échapper. *Quatre de l'infanterie* est le premier film sonore de Pabst et les mouvements de caméra ainsi que le découpage rappellent la manière de filmer le muet. Pour autant, Pabst va montrer son habileté à utiliser les bruitages et ne va pas hésiter à adopter des dialogues courts et à garder de longs

Sources :

Revue du cinéma : n° 223 et 359

Cinéma n° 268

Cahier de la Cinémathèque n°69

Georg Wilhelm Pabst (1885-1967)

Georg Wilhelm Pabst naît en 1885 à Raudnitz, en ex-Tchécoslovaquie.

Après deux années à l'Académie des arts décoratifs, il se lance en 1905 dans le théâtre, et joue en Allemagne à partir de 1907.

Puis il part aux Etats-Unis, où, de 1910 à 1914, il officie en tant qu'acteur et metteur en scène au Théâtre allemand de New York. Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, il est interné en France, dans un camp de concentration anti-allemand, pour une durée de quatre ans (cet épisode motivera son retour vers l'Allemagne nazie en 1939, bien que Pabst, politiquement de gauche, eût fui le national-socialisme).

En 1919, Pabst, de retour à Vienne, dirige le Neuen Wiener Bühne ; il rencontre en 1921 Carl Froelich, avec qui il fonde la société Froelich Film. Il collabore aux trois premières œuvres de la société ; puis, en 1923, il s'affirme en tant que réalisateur à part entière avec *Le Trésor*, film d'inspiration résolument expressionniste. *La Rue sans joie*, qu'il réalise en 1925, constitue l'acte de naissance du réalisme social allemand ; il est à noter cependant que Pabst affirme que le réalisme n'est pas un but, mais un moyen qui doit permettre au cinéaste d'exprimer le style qui lui est propre. Les films qui suivirent, souvent

moments de silence, évitant ainsi l'erreur la plus courante des premiers films sonores qui se font trop bavard ou ne supportent pas le silence. Le film fut interdit par Goebbels en 1933 et on comprend pourquoi : *Quatre de l'infanterie* est un film pacifiste. Le cinéaste ne cherche pas à analyser les causes de la guerre mais à en montrer l'horreur.

qualifiés de « suite freudienne », mêlent politique et problèmes sexuels : dans cette veine, on peut citer par exemple *Les Mystères d'une âme* (1926) ou *Loulou* (1929).

Pabst passe ensuite avec facilité du cinéma muet au cinéma parlant (peut-être parce qu'il s'avoue « convaincu qu'au cinéma le texte en lui-même est fort peu de choses ». Il suffit pour s'en rendre compte de regarder *Loulou*, film muet mémorable par la présence physique de Louise Brooks). Il réalise *Quatre de l'infanterie* (1930) et *La Tragédie de la mine* (1931), ainsi que *L'opéra de quat' sous* (1931), dont l'adaptation lui vaut un procès de la part de Bertolt Brecht.

Il gagne la France, peu de temps avant l'arrivée au pouvoir des nazis, et produit des œuvres plus conventionnelles ; cependant il revient en Allemagne en 1939, au début de la guerre. Il y produit trois films, puis, une fois la guerre terminée, s'adonne, entre l'Autriche, l'Italie et la République fédérale d'Allemagne, à un cinéma de la mauvaise conscience (*La Maison du silence*, 1953) ou de « l'histoire objective » (*le Dernier Acte*, 1955).

Georg Wilhelm Pabst prend ensuite sa retraite ; il est peu à peu oublié et s'éteint enfin à Vienne, en 1967.

Sources :

Dictionnaire du cinéma. Passek, Jean-Loup. Larousse : Paris, 1995 (deuxième édition)
fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Pabst
www.cineclubdecaen.com/realisat/pabst/loulou.htm
Anthologie du cinéma. N°37. Juillet 1968. Yves Aubry et Jacques Petat.
Le considérable talent de G. W. Pabst. Pierre, Sylvie. In *Cahiers du cinéma*. N°193.
Septembre 1967.

Filmographie :

1923 : Der Schatz (Le Trésor)
1924 : Gräfin Donelli (Comtesse Donelli)
1925 : Die freudelose Gasse (La Rue sans joie)
1926 : Geheimnisse einer Seele (Les Mystères d'une âme/Le cas du professeur Mathias)
1926 : Man spielt nicht mit der Liebe (On ne badine pas avec l'amour)
1927 : Die Liebe der Jeanne Ney (L'Amour de Jeanne Ney)
1928 : Abwege (Crise)
1929 : Die Büchse der Pandora (Loulou)
1929 : Die Weisse Hölle vom Piz-Palü (co A. Fanck - L'Enfer blanc de Piz-Palü/Prisonniers de la montagne)
1929 : Das Tagebuch einer Verlorenen (Journal d'une fille perdue/Trois pages d'un journal)
1930 : Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie)
1930 : Skandal um Eva
1931 : Die Dreigroschenoper (vers. all. et franç.)(L'Opéra de quat' sous)
1931 : Kameradschaft (vers. all. et franç.) (La Tragédie de la mine)
1932 : Die Herrin von Atlantis (vers. all. et franç.) (L'Atlantide)
1933 : Don Quichotte (FR)
1933 : Du haut en bas (FR)
1934 : A Modern Hero (US)
1937 : Mademoiselle Docteur/Salonique nid d'espions (FR)
1938 : Le Drame de Shanghai (FR)
1939 : Jeunes Filles en détresse (FR)
1941 : Komödianten (Les Comédiens)
1943 : Paracelse
1945 : Der Fall Molander (Le Cas Molander)
1948 : Der Prozess (AUT) (Le Procès)
1948 : Geheimnisvolle Tiefen (AUT) (Profondeurs mystérieuses)
1948 : La Voce del silenzio (IT) (La Maison du silence)
1948 : Cose da pazzi (IT)
1954 : Das Bekenntnis der Ina Kar (Le Destructeur)
1955 : Der Letzte Akt (Le Dernier Acte)
1955 : Es geschah am 20 Juli (C'est arrivé le 20 juillet)
1956 : Rosen für Bettina (Des Roses pour Bettina)
1956 : Durch die Wälder, durch die Auen

LUNDI 3 NOVEMBRE 2014 - 21h15 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande Guerre

Une soirée, deux films

Le Film du Poilu

De Henri Desfontaines

(1928)

France / NB / 1h31

Réalisation : Henri Desfontaines
Scénario : Henri Desfontaines,
d'après une œuvre de André Boghen
Photographie : Paul Portier

Interprétation :

Juliette Morel : Ninon Gille
Marcel Lambert : Daniel Mendaille
Jean-Paul Morel : Roby Guichard
Le metteur en scène : Georges Winter

Marcel Lambert est peintre, mais il est surtout ancien combattant. Il est épris d'une veuve de guerre, Juliette Morel, dont le fils s'amuse à reproduire les désastres des combats, avec ses amis. Pour les dissuader de continuer, Marcel décide de demander à un ami de réaliser un film qu'il projettera dans son atelier, afin de faire prendre conscience aux plus jeunes des effets néfastes de la guerre...

À la toute fin de sa carrière de réalisateur, et alors qu'approchent les dix ans de l'armistice, Henri Desfontaines s'interroge sur la question de la première guerre mondiale, en réalisant une demie-fiction. Par le biais de la fiction, le cinéaste intègre des images d'archives, qui tendent vers un discours pacifiste.

En 1915 Jean-Louis Croze crée le service cinématographique des armées. Des opérateurs ont pour objectif de relater les conflits à des fins propagandistes. Puis, les caméras tournent en faveur du septième art. Vers 1918, le cinéma s'impose pour rendre compte de l'horreur des combats et de ses conséquences. Durant une dizaine



© photo : Lobster

d'année, la caméra se veut comme témoin d'une tragédie mondiale. C'est à partir de cette même année que le cinéma, et l'art en général, tend vers une approche pacifiste de la guerre. Tout d'abord parce qu'il s'agit du dixième anniversaire de l'armistice, mais aussi parce qu'est signé le pacte Briand-Kellogg (ou "pacte de Paris"). Dans les années vingt, l'heure est à la "détente" et Aristide Briand, ministre des affaires étrangères français, souhaite développer cette politique en proposant un traité de paix qui mènerait au renoncement à la guerre, entre plusieurs nations. Le secrétaire d'Etat américain, Frank Kellogg l'accueille très favorablement, tandis que les pays européens sont plus réservés. Cependant, le pacte est signé par soixante-trois pays. Il précise que "Les hautes parties contractantes déclarent solennellement au nom de leurs peuples respectifs qu'elles condamnent le recours à la guerre pour le règlement des différends internationaux et y renoncent en tant qu'instrument de politique nationale dans leurs relations mutuelles." (cf : 1^{er} article du pacte).

Le film du Poilu est donc une réalisation fictionnelle post 14-18 qui dénonce la guerre, et qui en même temps œuvre au maintien de la paix.

Marcel Lambert est un combattant revenu sain et sauf des combats. Alors qu'il observe des enfants en train de jouer à se faire la guerre, il décide d'éduquer les consciences des plus jeunes en projetant un film dans son atelier. Il se veut le porteur du message pacifiste dans l'intrigue, puisqu'il est le témoin direct des monstruosité imposées par les batailles. Mais la caméra se veut être une preuve plus parlante : les images ont une portée à la fois ludique et didactique, elles peuvent donc facilement instruire les enfants. "Les valeurs documentaires et pédagogiques de certains films, réalisés dans une perspective pacifiste, peuvent susciter une véritable réflexion dont l'enjeu essentiel est étroitement lié à la mémoire du conflit. Le cinéma se voit donc assigner une fonction précise : rappeler au spectateur ce qu'a été la guerre. Le but de Marcel Lambert est avant tout d'effectuer un travail de mémoire pour déclencher une prise de conscience, afin que jamais plus cela ne se reproduise. Et il sait qu'il doit instruire les enfants, puisque ce sont eux les hommes de demain. Il dit : "*Le Film du Poilu...* un film pour les gosses... pour qu'ils sachent... pour qu'ils comprennent... pour qu'ils se souviennent!..". Ce message est rappelé dans le film, les enfants peuvent le lire : "À vous les petits gars de l'avenir, à vous, les petits hommes de demain, ce film est dédié, Souvenez-vous toujours, des images qui vont passer devant vos yeux : LA GUERRE. Soyez toujours forts pour toujours l'éviter".

Le film projeté est une réalisation effectuée en premier lieu pour endoctriner les populations directement concernées par la guerre (il fallait avant tout ne pas faire peur

aux futurs soldats, rassurer les familles, et exposer la grandeur de la France). Seulement, dix ans après, le message est tout autre. Cependant, l'instrumentalisation des images est la même : l'ancien combattant et le cinéaste utilisent le septième art comme vecteur d'un message persuasif, notamment par le montage des images mais aussi par la présence de cartons explicatifs. "Dans chaque cas, le cinéma est utilisé avec une perspective de public différente, mais avec un même et unique but : créer un climat favorisant l'adhésion du spectateur à une idée et qui le fasse participer à la lutte contre l'ennemi". Dans la fiction, l'ennemi étant le principe même de la guerre.

Comme dit précédemment, le cinéaste cadre son film de guerre dans un récit fictionnel. En effet, l'arrivée des films américains sur le marché français bouleverse totalement les modes de représentation. Pour Michel Jacquet "la fiction peut être envisagée comme le meilleur moyen que l'homme ait trouvé pour rendre vrai ce qu'il n'est pas (ou plus) en mesure d'appréhender par l'expérience." Même si la fiction entoure le témoignage cinématographique, elle ne noie pas la réalité d'une guerre passée. Les documents diffusés font office de preuves. Ils ne sont pas intégrés à la fiction, c'est cette dernière qui n'est qu'un simple prétexte à leur diffusion. Les images sont source de crédit, aux propos que désire véhiculer l'ancien combattant. En somme, la réalité dépasse la fiction. Pour preuve, la durée du film-documentaire : ce dernier fait les trois-quarts du film de Desfontaines.

Le réalisateur s'illustre sous les traits de Marcel Lambert. Le film est donc un témoignage fictionnel qui fait la preuve du cinéma comme vecteur de réalité et de vérité.

Henri Desfontaines (1885-1931)

Henri Desfontaines est un réalisateur qui commence sa carrière en 1910, pendant les années du cinéma muet. Il s'intéresse

particulièrement à l'Histoire, qu'il délaisse un temps au profit de réalisations pour Gaumont, dans la série "Pax". Ainsi, il met

en scène *Autour du Mystère* (film policier), *Son Altesse* et *Château historique* (comédies), ou encore *La Fille des chiffonniers* (mélodrame).

Puis, il fait partie des nouvelles recrues qui intègrent le Service Cinématographique de l'Armée (SCA). Le Ministère des Colonies l'engage pour participer à une mission de propagande cinématographique en Afrique Equatoriale Française.

De retour en France, il réalise notamment *Belphégor* (film à deux épisodes) quand il intègre la Société des Cinéromans. Mais

celle-ci connaît des soucis financiers, il abandonne alors les "films à épisodes" pour s'attarder sur son dernier film, *Le Film du poilu*, alors qu'approchent les dix ans de l'armistice.

Il poursuit ensuite sa carrière artistique dans la comédie, en jouant sous la direction de Henri Fescourt dans *La Maison de la flèche* (1930) et dans *L'Aiglon*, réalisé en 1931 par Victor Tourjansky.

Il décède à l'âge de quarante-six ans, d'une pneumonie.

Filmographie sélective

1908 : Hamlet

1909 : Résurrection

1910 : Hop-Frog

Le Gendre ingénieur

Le Puits et le pendule

Le Scarabée d'or

1911 : Falstaff

Jésus de Nazareth

L'Assassinat d'Henri III

La Mégère apprivoisée

Madame Sans-gêne

Olivier Cromwell

1912 : Adrienne Lecouvreur

La Chambre de Judas

La Reine Elizabeth

1913 : Anne de Boleyn

L'Homme nu

La Carabine de la mort

Sublime Amour

1914 : Le Médecin des pauvres

Le Téléphone qui accuse

La Reine Margot : 1^{ère} époque / 2^{ème}

époque

1915 : Nouvelle Aurore

1916 : Chouchou

Les Enfants de la Butte

La Forêt qui écoute

Le Dernier rêve

1917 : Pour l'Alsace

Un Vol étrange

1918 : Les Bleus de l'amour

Les Enfants de France et la guerre

Sa Gosse

1919 : La Suprême épopée

1920 : Autour du mystère

1921 : Les Trois Lys

1921 : Chichinette et Cie

1922 : Son Altesse

1922 : La Fille des chiffonniers

1923 : L'Espionne

1923 : L'Insigne mystérieux

1924 : Château historique

1924 : Vers Abéché la mystérieuse

1926 : L'Espionne aux yeux noirs

1927 : Belphégor

1927 : Le Capitaine Rascasse

1928 : Poker d'as

1928 : Le Film du poilu

Sources :

Positif n° 264

Cinéma de guerre, Cinéma historique Volume IV

Les films d'actualité français de la Grande Guerre de Laurent Véray

Les cahiers de la cinémathèque n°69, Verdun et les batailles de 14-18

www.1895.revues.org

www.cinema-francais.fr

LUNDI 10 NOVEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande guerre

Charlot Soldat (*Shoulder Arms*)

de Charles Chaplin

1918

USA / NB / 46'

Réalisation : Charles Chaplin

Scénario : Charles Chaplin

Chef opérateur : R. Totheroh

Interprétation :

La jeune Française : Ednia Purviance

Le soldat : Charles Chaplin

Le sergent : Sidney Chaplin

Le Kaiser : Sidney Chaplin

Le soldat allemand : Henry Bergman

Le Konprintz : Jack Wilson



© photo : MK2 Distribution

Un camp d'entraînement américain pendant la Première Guerre mondiale. De nouvelles recrues s'entraînent avant de partir pour le front français. Charlot, simple soldat, éprouve bien des difficultés à enchaîner les pompes, ramper dans la boue, saluer comme il faut. Épuisé, il s'endort sur son sac.

Charlot soldat, tourné en 1918, est un moyen-métrage dans lequel Charlie Chaplin met en scène de façon tout aussi réaliste que fantaisiste les conditions de vie des tranchées. Le réalisateur, de la même manière qu'il le fera avec *Le Dictateur* en 1940, se sert de la comédie pour dénoncer les horreurs de la guerre. Réalisé quasi immédiatement par rapport à son sujet, *Charlot soldat* s'inscrit en faux contre les

épopées héroïques encouragées par les pouvoirs d'Etat.

"Au début de la Première Guerre mondiale, l'opinion publique estimait que les hostilités ne dureraient pas plus de quatre mois, que la science de la guerre moderne prélèverait un si lourd tribut de vies humaines que l'humanité exigerait la cessation d'un massacre aussi barbare. Mais nous nous trompons. Nous nous trouvâmes pris dans une avalanche de folle destruction et de boucherie sans merci qui se poursuivit quatre ans durant, à la stupéfaction de l'humanité. Nous avons provoqué une hémorragie de proportion mondiales et nous ne savions plus l'arrêter" Charles Chaplin "Histoire de ma vie", éditions Robert Lafont, 1964.

Charlie Chaplin (1889-1977)

Charles Spencer Chaplin naît à Londres, le 16 avril 1889, dans une famille d'artistes de music-hall. Son père quitte le domicile familial deux ans après la naissance de son fils puis, ne trouvant plus d'engagements, sombre peu à peu dans l'alcoolisme et meurt, à l'âge de trente-sept ans, d'une cirrhose du foie. Sa mère, Hannah Hill, doit subvenir seule aux besoins de Charles et de son demi-frère, Sydney. Sa voix, de plus en plus défaillante, l'oblige à renoncer à son métier. Très rapidement la misère s'installe dans leur foyer et Hannah, en proie à des crises de folie et à des hallucinations, est admise dans un dispensaire. Elle est séparée de ses fils qui sont placés par l'Assistance publique dans un orphelinat, à Hanwell. Ils y restent environ un an avant que leur mère ne revienne les chercher. Plus tard, devant retourner à l'hospice, elle laisse Charles seul, livré à lui-même, alors que Sydney s'est engagé dans la marine.

C'est à l'âge de cinq ans que Charles fait ses premiers pas sur scène, lorsque sa mère, au cours d'une représentation, perd la voix. Sous les huées du public, Charlie décide de prendre la relève : "Alors que je reprenais le refrain, j'imitai la voix de ma mère qui se brisait et je fus surpris de voir quel effet cela avait sur l'auditoire. Il y eut des rires et des acclamations, et une nouvelle pluie de monnaie.(...) Ce soir-là marqua ma première apparition sur la scène et la dernière de ma mère". A neuf ans, il est engagé dans la troupe des *Eight Lancashire's Lads*, des danseurs de claquettes avec lesquels il part en tournée pendant deux ans en Angleterre. A partir de 1903, il obtient une succession de contrats au théâtre et en 1908, il décroche, grâce à Sydney, qui avait intégré la compagnie de Fred Karno, une audition devant le célèbre producteur. En 1910, il part pour les Etats-Unis avec la troupe Karno pour un séjour d'une année et y retourne pour la seconde fois en octobre 1912. C'est alors qu'il est remarqué et

engagé par Mack Sennett pour les studios Keystone : l'aventure cinématographique commence...

Chaplin apparaît pour la première fois à l'écran en 1914, dans *Pour gagner sa vie*. Il comprend très vite que l'univers des studios Keystone ne lui convient pas. Ne supportant pas les pressions dues aux cadences rapides de l'époque (les films étaient mis en boîte en quelques heures), il s'adapte très mal aux conditions de travail de la compagnie. Cependant, il persévère et parvient à s'intégrer dans la troupe. C'est cette même année, pour son deuxième film, *Charlot est content de lui*, qu'il crée le mythique personnage de Charlot : "Je me suis dit que j'allais mettre un pantalon trop large, de grandes chaussures et agrémenter le tout d'une canne et d'un melon.(...) Je m'ajoutai une petite moustache qui, me semblait-il, me donnerait quelques années de plus sans dissimuler mon expression". L'image qu'il a créée, telle une onde de choc, se propage à travers l'Amérique et les files d'attente s'allongent devant les salles de cinéma projetant un film avec Charlot. Cette soudaine notoriété lui permet d'obtenir de Sennett de pouvoir mettre en scène ses propres films.

Il réalise ainsi quinze courts métrages en 1915 avant de quitter la Keystone pour la Essanay. Ses salaires décuplent au fil des années et il change régulièrement de studios : de janvier 1915 à mars 1916, il réalise quatorze films pour la Essanay ; de mars 1916 à juillet 1917, il exécute un contrat de douze films pour la Mutual, dont *L'Usurier*, *Le Policeman*, *La Cure* ou encore *L'Emigrant* ; en 1918, il signe un contrat d'un million de dollars avec la First National, pour huit films qu'il réalisera entre avril 1918 et février 1923, dont *Une Vie de chien*, *Charlot soldat*, *Le Pèlerin* et *Le Kid*. C'est désormais pour le compte de la United Artists, société de production qu'il fonde en 1919 avec Mary Pickford, Douglas Fairbanks et D.W. Griffith, qu'il

réalise ses premiers longs métrages : *L'Opinion publique* (1923), *La Ruée vers l'or* (1925), *Le Cirque* (1928) ou *Les Lumières de la ville* (1931).

En 1915, Edna Purviance joue pour la première fois pour Chaplin dans *Charlot fait la noce*. A partir de ce film, elle devient sa muse et sa compagne. Elle lui offre une nouvelle inspiration qui permet au personnage de Charlot d'évoluer ; des notes de poésie romantique et des accents de tristesse commencent à se profiler entre les gags. Edna Purviance tournera jusqu'en 1923 pour Chaplin dans plus de trente films. La période de sa vie qui s'ensuit est particulièrement orageuse. Son premier mariage et son premier divorce (Mildred Harris, 1918-1920) se sont passés sans histoires. En revanche, Lita Grey, qu'il épouse en 1924 et dont il divorce en 1927, lui intente un procès et l'accuse de cruauté mentale et de perversion sexuelle, faisant de lui la cible des ligues puritaines. Certains Etats vont même jusqu'à boycotter ses films et les avocats exercent une telle pression que les studios de Chaplin sont placés sous contrôle. Par ailleurs, il doit affronter les conséquences de la fin du muet. Lui qui avait conquis le public du monde entier grâce au langage universel de la pantomime, refuse l'intrusion du parlant dans ses films. Il se lance alors dans le tournage des *Lumières de la ville*, film sonore, en décembre 1928, encore bouleversé par la mort de sa mère survenue en août. Trois ans de travail acharné lui seront nécessaires pour achever ce film qu'il peaufine à l'extrême. Il réussit de nouveau à conquérir le public bien que son cinéma se voit d'ores et déjà qualifié d'archaïque. En janvier 1931, épuisé par le tournage, il quitte l'Amérique pour l'Angleterre afin d'y présenter son film. Il reste en Europe jusqu'en mars 1932 et y fait une tournée triomphale. Il rencontre la plupart des chefs d'États et de nombreuses personnalités, parmi lesquelles Albert Einstein. Il s'inquiète de la situation économique, du chômage et de la misère sociale, lui qui n'a jamais oublié son

origine modeste. De retour à Los Angeles après un séjour de trois mois en Asie, il rencontre l'actrice Paulette Godard avec laquelle il entame une liaison qui dure jusqu'en 1941. En 1934, il entame avec elle le tournage des *Temps modernes*, où il fait une description virulente du travail à la chaîne. C'est le dernier film muet de Charlie Chaplin à une époque où les films étaient déjà parlants depuis près de dix ans, ainsi que le dernier à mettre en scène le personnage de Charlot. C'est aussi l'un de ses films les plus populaires, bien que l'accueil de la presse reste très mitigé lors de sa sortie. Ouvertement politique, il a également entraîné de nombreuses controverses au moment de sa sortie. En 1938, il entreprend l'écriture du *Dictateur*, son ambition étant de combattre Hitler avec ses armes, le burlesque. *Le Dictateur*, son premier film parlant, sort en salles en octobre 1940 aux Etats-Unis. A l'époque, il y est accueilli très froidement et reçoit des mauvaises critiques. D'une part, car le pays refusait d'entrer en guerre, d'autre part, car certains ne voient, dans le discours qui clôt le film, qu'une provocation communiste.

On le suspecte dès lors de sympathie vis-à-vis de l'idéologie communiste pour laquelle il n'a jamais caché son intérêt. Si bien que tout au long des années quarante, quand débute la "chasse aux sorcières", l'Amérique l'accable. Par ailleurs, en 1943, il est victime d'un procès en reconnaissance de paternité que lui intente l'actrice Joan Barry et qui défraie la chronique. Dans cette période difficile, il rencontre Oona O'Neill qu'il épouse en juin 1943. Elle restera à ses côtés jusqu'à la fin de sa vie et ils auront ensemble huit enfants. En 1947, sort en salles *Monsieur Verdoux*, film dans lequel il compose un personnage inspiré de Landru, "obligé" de tuer des femmes pour nourrir sa famille. Le film déroute et dérange les plus fervents admirateurs du cinéaste, il est même hué pendant sa première à New York. La désaffectation du public l'afflige profondément et devant l'échec de *Monsieur Verdoux* et l'incompréhension

que le film a suscité, il annonce à ses collaborateurs que *Les Feux de la rampe* sera son dernier film.

Il y travaille dès 1950 et y décrit la triste fin d'un clown dans le Londres de son enfance. Dans ce film en forme d'adieux, Chaplin met en scène sa propre mort, celle d'un artiste méprisé par le public et d'un clown autrefois adulé. En 1952, il embarque avec sa famille pour Londres afin d'y présenter *Les Feux de la rampe* qui y reçoit un très bon accueil. Les autorités américaines en profitent pour annuler son visa de retour. S'il revient, il sera arrêté, le temps pour les autorités de vérifier qu'il est "*admissible selon les lois des Etats-Unis*". Chaplin décide alors d'établir sa résidence permanente en Suisse plutôt que de continuer à se battre contre les États-Unis. Néanmoins, il n'est pas décidé à prendre sa retraite et commence, en 1955, à travailler à l'écriture et à la préparation d'un *Roi à New York* qu'il tourne à Londres en 1956. Ce film est une condamnation virulente du maccarthysme américain. Il reçoit un accueil chaleureux de Paris et Londres,

mais il ne sera diffusé aux États-Unis qu'à partir de 1976 ; les avant-premières de ce film en 1957 sont purement et simplement interdites aux journalistes américains.

En 1964, il publie ses mémoires à Londres sous le titre *My Autobiography*. Le succès du livre l'encourage à entreprendre la réalisation d'un nouveau film. En 1967, il revient au cinéma pour écrire et diriger son unique film en couleur, *La Comtesse de Hong-Kong*, interprété par Sophia Loren et Marlon Brando. Au cours des années 1970, le monde entier lui rendra hommage. En 1971, il reçoit un prix spécial au Festival de Cannes, où Jacques Duhamel, alors ministre de la Culture, le fait commandeur de l'ordre national de la légion d'honneur. En 1972, il reçoit un Lion d'or au Festival du film de Venise et cette même année, Charlie Chaplin accepte de retourner à New York pour y recevoir un Oscar d'honneur au milieu de l'enthousiasme général. Enfin, en 1975, la reine Elizabeth II le fait chevalier.

A l'âge de quatre-vingt-huit ans, en 1977, il meurt dans son sommeil la nuit de Noël.

Filmographie

1914-1923 : 56 courts métrages sur le personnage de Charlot

Longs métrages.

1921 : Le Kid (The Kid)

1923 : L'Opinion publique (A Woman of Paris)

1925 : La Ruée vers l'or (The Gold rush)

1928 : Le Cirque (The Circus)

1931 : Les Lumières de la ville (City lights)

1936 : Les Temps modernes (Modern Times)

1940 : Le Dictateur (The Great Dictator)

1947 : Monsieur Verdoux

1952 : Les Feux de la rampe (Limelight)

1957 : Un Roi à New York (A King in New York)

1967 : La Comtesse de Hong-Kong (A Countess from Hong kong)

Sources

Catalogue du festival de La Rochelle édition 2012

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2009.

Jérôme Larcher, Charlie Chaplin, Ed° Le Monde / les Cahiers du cinéma, Paris, 2007

Positif N° 499

Image et Son N° 275

Site de la Cinémathèque de Toulouse

LUNDI 10 NOVEMBRE 2014 - 20H15 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande guerre

L'Adieu aux armes / L'Adieu au drapeau *(A Farewell to arms)*

de Frank Borzage

(1932)

USA / NB / 1h29

Réalisation : Frank Borzage

Scénario : B. Glazer et Olivier H.P Garrett, d'après l'œuvre de Ernest Hemingway

Montage : Mario Nascimbene et Otto Lovering

Photographie : Charles Lang

Interprétation :

Catherine : Helen Hayes

Frédéric : Gary Cooper

Rinaldi : Adolph Menjou

Ferguson : Mary Philips

Le prêtre : Jack La Rue

L'infirmière chef : Blanche Friderici

Miss Van Campen : Mary Forbes

Le major anglais : Gilbert Emery



© photo : Lobster

Pendant la Première guerre mondiale, Frédéric, un ambulancier américain, est engagé auprès de l'armée italienne. Il rencontre en Italie Catherine, une jeune et belle infirmière britannique dont il tombe amoureux. Cette dernière apprend qu'elle est enceinte avant qu'il ne soit envoyé sur le front. Elle décide de ne rien lui dire, tout en lui écrivant régulièrement. Seulement, Rinaldi, le supérieur et ami de Frédéric désapprouve leur amour. Il décide alors de faire barrage en censurant son courrier...

L'Adieu aux armes, célèbre roman d'Hemingway, est publié en 1929, soit trois ans avant que Borzage décide de l'adapter à l'écran. Le cinéaste revisite l'œuvre de Hemingway très librement : les critiques considèrent que son adaptation s'éloigne tellement de l'œuvre originale, que les deux n'ont finalement plus grand chose en commun. En effet, alors que le roman se

caractérise par une certaine retenue, Frank Borzage en fait une œuvre très lyrique. Catherine et Frédéric parlent beaucoup de l'après-guerre : ils ont pour unique souhait l'arrêt des combats. Ici Borzage signe un plaidoyer en faveur d'un arrêt des hostilités. Il prône un pacifisme pour raisons amoureuses, d'où le titre du film.

La mise en image de cet amour qui unit les deux personnages est inhabituelle et osée pour l'époque aux Etats Unis : ils s'embrassent beaucoup, se câlinent, et l'amour physique est évoqué de façon très évidente dans plusieurs scènes. Un érotisme certain se dégage de leur union. Très fusionnels, ils forment un couple uni. Mais, des obstacles se dressent sur leur chemin pendant toute la durée du film : des amis leur déconseillent de se marier, Rinaldi censure leurs échanges épistolaires...

La trame narrative de *L'Adieu aux armes* est plutôt simple, ce qui n'empêche pas Borzage de réaliser un film très émouvant, cela étant dû à l'interprétation des deux acteurs, éblouissants et éclatants de vérité. Une véritable alchimie se dégage entre Gary Cooper et Helen Hayes, qui forment à l'écran un couple très sensible.

Le contexte de la guerre, qui sert de trame de fond, vient perturber l'histoire que vivent les deux amants. Le traitement qu'en fait le cinéaste est particulier : il s'agit du contexte dans lequel évoluent tous les personnages, cependant la guerre n'est montrée qu'implicitement pendant une grande partie du film. Par exemple le spectateur est immergé dans les hôpitaux, auprès des blessés et du corps médical, ou il entend les bombardements et constate leurs dégâts matériels. Ce n'est que dans la seconde partie que le cinéaste montre des images de combats et d'avions-mitraillettes qui tirent sur les soldats.

Catherine est une petite femme délicate et très sensible qui tombe sous le charme de Frédéric alors qu'il profite d'un des "avantages" de la guerre : fricoter avec les infirmières. A priori grand charmeur (il a les mains qui traînent et adresse des regards très incitateurs aux jeunes femmes), il se laisse néanmoins apprivoiser par la belle demoiselle, tout en douceur. Il est aussi passionné pour l'architecture, à laquelle il fait référence en début de film, en comparant la chaussure d'une femme à une voûte. Borzage multiplie les références à l'art et met en scène des espaces permettant au spectateur d'admirer l'architecture des bâtiments, des tableaux, des tentures.

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.

Par ailleurs, les décors "extérieurs" (scènes tournées en studio) ne sont pas en reste : les jardins et les fontaines sont luxuriants. Ces espaces participent largement à la dimension onirique qui se dégage du film. Le travail technique est également très soigné : le cinéaste multiplie les prises de vues subjectives (plongées et contre-plongées, point de vue subjectif...) et l'utilisation du floutage, qui apportent une touche onirique à son œuvre. Par la minutie de son travail technique, ainsi que par sa direction d'acteur, Frank Borzage se fait le poète d'une histoire d'amour contrariée, mais d'une beauté étincelante.

La séquence finale constitue l'apogée de la scénographie de Borzage : le drapé et la réconciliation sans cesse repoussée évoquent distinctement l'aspect très théâtral de cette scène.

La dimension onirique de ce final vient essentiellement des éléments naturels que sont la lumière et le jardin, sur lesquels donnent de grandes ouvertures. L'horizon est à peine perceptible, comme si le brouillard se mêlait au soleil flamboyant qui vient éclairer le visage de Catherine. Le fantasme est omniprésent.

En 1957, Charles Vidor réalise un remake du même nom, produit par David O. Selznick, avec Jennifer Jones et Rock Hudson. Celui-ci obtient moins de succès, étant critiqué pour son manque d'empathie envers le couple.

L'Adieu aux armes de Frank Borzage est nominé pour quatre Oscars, notamment pour le prix du Meilleur Film. Il remporte l'Oscar de la meilleure photographie pour le travail de Charles Lang et celui du meilleur son pour Franklin B. Horsen.

Né à Salt Lake City, dans l'Utah, le 23 avril 1893, Frank Borzage 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. À 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 *Hamlet*. 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 emplis 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 impose 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 dégagant 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, supervisés 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 peut 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 « Directeurs » les plus estimables que comme réalisateur, pratique courante aux Etats-Unis que de glorifier l'entreprise avant le créateur.

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 intéressement financier dans le résultat.

À 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
 L'Adieu aux armes (*A Farewell to arms*)
 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*)
 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
www.cineclubdecaen.com
 Positif n° 183-184

LUNDI 17 NOVEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Projection précédée des dessins des élèves de l'Ecole d'Art de Tours (dans le cadre de "Dessiner le cinéma"), mis en musique par le groupe Baron Freaks.

Aniki-Bobo
de Manoel de Oliveira
(1942)
Portugal / NB / 1h30

Réalisation : Manoel de Oliveira
Photographie : Fernanda Matos
Musique : Jaime Silva Filho
Montage : Vieira de Sousa et Manoel de Oliveira
Scénographie : José Porto
Assistant de réalisation : Manuel Guimaraes
Caractérisation : Antonio Vilar
Son : Sousa Santos

© photo : Films sans frontières

Interprétation

Patron du magasin: Nascimento Fernandes
Teresinha: Fernanda Matos
Carlitos: Horacio Matos
Eduardito: Antonio Santos
Pistarim: Antonio Morais Soares
Pompée: Feliciano David
Le philosophe: Manuel de Sousa
Le professeur: Antonio Perreira, Rafael Mota, Américo Botelho, Vital Dos Santos
Le commis: Armando Pedro
Le chanteur dans la rue: Manuel de Azevedo



Porto, sur les rives du fleuve de la ville, où des enfants jouent. Carlitos, Eduardito, Teresinha et les autres vont s'aventurer dans les rues pendant une journée et une nuit entière. Les enfants des quartiers populaires passent leurs vies entre l'école et la rue. Deux garçons, Carlitos, un peu rêveur et Eduardito, le voyou, sont amoureux de Teresinha. Carlitos veut la séduire en achetant une poupée, mais il n'a pas assez d'argent : il décide donc de la voler et d'aller l'offrir à sa belle. Une rivalité va alors naître entre les deux garçons.

Aniki-Bobo est le premier long-métrage que réalise Manoel Oliveira, inspiré d'une nouvelle de Rodrigues de Freitas, "Meninos Milionários" ("Les enfants millionnaires"). Au départ, le film devait s'appeler *Gente Miuda* ("Les Gosses") mais les enfants chantaient la comptine "Aniki-Bobo" et Manoel de Oliveira décide donc de choisir ce titre. Il rajoute à la nouvelle les intrigues du vol de la poupée et de la rivalité amoureuse.

Le film se déroule dans les rues de Porto, la ville natale du réalisateur, où il met en scène des enfants qui s'ennuient en classe,

et qui, pour chasser cet ennui, investissent les rues de la ville. En l'espace de peu de temps, les enfants déambulent dans les rues, nagent dans le fleuve Douro, montent sur les toits, ou encore jouent aux voleurs et aux policiers. C'est dans ce décor qu'ils découvrent les sentiments qu'éprouvent les adultes, la jalousie mais aussi la solitude, la culpabilité, l'amour.

Après avoir volé la poupée, Carlitos est en proie à des cauchemars et se pose beaucoup de questions sur sa culpabilité : doit-il rendre ou non la poupée, doit-il dire la vérité à la fillette dont il est amoureux? C'est dans la rue que les enfants apprennent la liberté, alors que l'école, selon Manoel de Oliveira, "ne fait que restreindre la liberté. L'école ne nous apprendra jamais rien sur la vie, il n'y a que l'art qui peut faire cela." (Interview dans "Aniki-Bobo-Enfants dans la ville" Editions Chandeigne, 2013).

Les enfants ne sont pas des acteurs professionnels, ils ont été choisis par le réalisateur dans la rue, au cours d'un casting dans les quartiers populaires de Porto.

Manoel de Oliveira (1908)

Manoel de Oliveira est le pilier du cinéma portugais. Son œuvre, commencée pendant les années 1930, n'est peut être pas encore achevée alors qu'il a aujourd'hui 105 ans et que son dernier film date de 2011) Il est l'annonceur du néo réalisme dès les années trente, par ses fictions documentaires. De Oliveira, aime travailler dans une économie de moyens, poursuit inlassablement ses recherches cinématographiques et affirme une très grande modernité dans des films. Manoel de Oliveira naît le 11 décembre 1908 au Portugal au sein d'une famille plutôt aisée, ce qui lui permet de poursuivre des études en Galice (Espagne), au collège jésuite de la Guardia.

Dans les années 40, le Portugal vit sous la dictature de Salazar et les films doivent passer le cap de la censure. Le cinéaste doit se conformer aux délais d'attente du comité de censure avant de pouvoir commencer à tourner. Il met ce temps à profit pour travailler avec les enfants, afin de les aider à exprimer au mieux leurs sentiments. Manoel de Oliveira sait que faire ressentir des émotions aux spectateurs est périlleux et risqué quand les acteurs sont amateurs, sans aucune expérience de cinéma.

Les critiques à la sortie du film sont très dures, qui ne comprennent pas pourquoi Manoel de Oliveira a choisi de mettre en scène des enfants de la rue, et ils regrettent que la ville ne soit pas, selon eux, montrée comme un personnage du film. De plus, ce film échappe à toute convention morale, ce qui déplaît à de nombreux critiques.

Aujourd'hui en revanche *Aniki-Bobo* est considéré comme un chef-d'œuvre du réalisateur portugais, qui annonce le néo réalisme italien à venir.

Le futur réalisateur portugais découvre le cinéma à l'âge de 6 ans, accompagné de son père. Il est ébloui par les courts métrages de Georges Méliès, des frères Lumière ou encore de Max Linder.

Il abandonne rapidement ses études, décidé à faire du cinéma dès l'âge de 18 ans. Il acquiert une caméra 35 mm portative en 1929 avec l'aide de son père. En 1931 il réalise son premier court-métrage *Douro, faina fluvial* et le présente, non-achevé, au Vème Congrès International de la Critique. Le film, qui suit les rives du Douro, le grand fleuve portugais, montre la misère de la population portugaise. De Oliveira dit avoir été inspiré par *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann,

pour ce film documentaire poétique et social. De Oliveira tourne à Porto, car c'est "sa" ville, mais aussi pour des raisons économiques. Au Portugal, les critiques accueillent très mal le film car Manoel de Oliveira met en scène des enfants seuls dans les rues de Porto, sans leurs parents. Aujourd'hui, quand le réalisateur portugais parle de son premier film il dit: "Aujourd'hui, *Aniki-Bobo* est mon film le plus populaire, mais les enfants y sont pour beaucoup. C'est leur énergie qui s'est transmise au film et qui le rend si vivant." Après *Aniki Bobo*, de Oliveira reste quatorze ans sans tourner. Autodidacte et éclectique, il s'installe un temps comme agriculteur et séjourne en Allemagne plusieurs mois, où il découvre les procédés couleur du cinéma.

En 1956, il réalise *O Pintor e a Cidade (Le Peintre et la ville)* portrait d'un aquarelliste portugais, premier film portugais tourné en couleur. Ce film documentaire tourné en grande partie en caméra directe, influence jusqu'à Johan Van der Keuken le courant documentaire. Et en 1959, il tourne *Le Pain*, documentaire qui retrace le cycle de fabrication du pain.

Durant la très longue dictature de Salazar (1932-1974), de Oliveira envoie des scénarios au comité de censure, qui en refuse plusieurs. C'est pourquoi il tourne très peu de films, le temps de délivrance des autorisations étant très long. De plus, le Portugal ne dispose pas encore d'une réelle industrie cinématographique, ce qui freine les désirs de tourner de De Oliveira.

Néanmoins, un film arrive à passer le contrôle du comité de censure, il s'agit de *O Acto da Primavera (Mystère du printemps)* en 1963, inspiré d'un texte du XVI^e siècle, de Francisco Vaz de Guimarães. Grâce à ce film, qui traite de la passion vouée par un village entier au Christ, de Oliveira se fait reconnaître par les Nouvelles Vagues française et brésilienne.

En 1963, il réalise *A Caça (La Chasse)*, court métrage programmé au Festival du Court Métrage de Tours en 1966.

Grâce à une subvention de la Fondation Gulbenkian, Manoel de Oliveira tourne son troisième long métrage en 1971, *O Passado e o Presente (Le Passé et le présent)*. Premier volet de sa tétralogie des "Amours frustrées", ce film semble faire écho à *l'Ange exterminateur* de Luis Buñuel. Après *Benilde ou a Virgem-Mãe (Benilde ou la vierge mère)* sort en 1978 le troisième volet de la tétralogie, *Amor de perdição (Amour de perdition)*, adapté d'un livre de Camilo Castelo Branco. Avec cette tétralogie, close en 1981 par *Francisca*, de Oliveira ne cherche plus tant à montrer une réalité sociale qu'à révéler aux spectateurs la psychologie portugaise, qu'il perçoit comme empreinte de nostalgie et de masochisme.

Il préfère s'inspirer d'histoires déjà existantes en se tournant vers des romans ou la peinture, s'économisant ainsi le besoin de partir de zéro pour écrire un scénario. Avec une œuvre déjà écrite, il prend de la distance et comprend mieux comment diriger les acteurs, mais aussi il parvient à mieux visualiser les scènes qu'il veut tourner. Dans *Amour de perdition* (1978) il met le texte même du roman de Camillo Castelo Branco en dialogues. Très cultivé, De Oliveira s'inspire souvent d'œuvres d'art existantes comme la peinture, la littérature ou encore la sculpture.

En 1983, avec *Nice, à propos de Vigo*, il questionne le cinéma de ses débuts, au travers d'une œuvre consacrée au film documentaire *A propos de Nice* (1930) de son contemporain Jean Vigo.

Depuis les années 80, Manoel de Oliveira compte à son actif une trentaine de films. En 1985 il adapte le "Soulier de satin" de Paul Claudel. En 1986 il réalise *Mon Cas*, qu'il décrit ainsi, non sans humour : "un film jubilatoire consacré à l'un des sujets

les plus universels qui soient : l'homme qui se plaint de son sort et qui trouve toujours son cas plus intéressant que les autres" (citation dans le Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek)

En 1988 il réalise *Os Canibais* (*Les Cannibales*) d'après un opéra inspiré d'un conte portugais du XIXe siècle. En 1990, dans *Não ou a vã Glória de Mandar* (*Non, ou la vaine gloire de commander*) il revient sur l'histoire du Portugal, ses guerres coloniales, retraçant une épopée mythique de son pays à travers ses grandes défaites historiques.

Après une adaptation de "La Divine Comédie", il signe *O Dia do Desespero* (*Le Jour du désespoir*) puis *Vale Abraão* (*Val Abraham*), adaptation très originale de "Madame Bovary". Très prolifique, il réalise, parmi d'autres films, *O Convento* (*Le Couvent*) en 1995, avec Catherine Deneuve et John Malkovich, *Inquiétude* (1998), *Vou para Casa* (*Je rentre à la maison*) en 2001 ou encore *Singularidades de uma rapariga loura* (*Singularités d'une jeune fille blonde*) en 2008 et *O estranho caso de Angelica* (*L'Étrange Affaire Angélica*) en 2009. Son dernier en date, *Gebo e a sombra* (*Gébo et l'ombre*) sort en 2011. Il a alors 103 ans.

Ses acteurs fétiches sont Diogo Doria, Luis Miguel Cintra, Leonor Silveira. Il les traite

comme des personnes qui peuvent passer d'une époque, d'une ville à une autre dans un même film, ou film après film, sans que cela gênent à leurs talents. Dans "les Cahiers du Cinéma" n° 528 il dit à propos de ses acteurs : "Doria, Cintra et Silveira et les autres sont tour à tour rigides, guindés comme des acteurs de théâtre , épais et fluides, baignant dans la durée comme des personnages de roman, évanescents comme des fantômes de contes et légendes, pétrifiés ou immobiles comme des statues ou des peintres." Le réalisateur portugais et ses acteurs sont très proches puisque Manoel de Oliveira veut qu'ils se mettent petit à petit dans la peau des personnages qu'ils vont incarner. Pour cela, le cinéaste va beaucoup échanger avec eux sur l'histoire du film, le scénario, mais aussi le maquillage, les costumes. Le cinéaste souhaite que les acteurs donnent leur avis sur les gestes qu'ils peuvent faire durant la scène, car pour lui, l'acteur doit donner son point de vue pour faire avancer le film dans la bonne direction.

Plusieurs de ses films ont été sélectionnés dans des festivals comme la Mostra de Venise ou encore le festival de Cannes. En 2004 il reçoit un Lion d'Or pour l'ensemble de son œuvre cinématographique.

Filmographie

Les courts-métrages:

- 1929: Douro, faina fluvial
1932 : Houille blanche (*Hulha branca*)
1938: Miramar, plage des roses (*Miramar, praia das rosas*)
Le Portugal fait déjà des voitures (*Portugal ja faz automoveis*)
1939: Famalicao
1956: Le Peintre et la ville (*O pintor e a cidade*)
1964 : Villa Verdinho
1965: Les Peintures de mon frère Julio (*As pinturas do meu irmao Julio*)
1983: Nice... A propos de Jean Vigo
2002: Momento
2006: O improvaval nao é impossivel
2008:La vie et la mort: Le Poète fou, le vitrail et la Sainte Morte (*A vida e a morta: O Poeta doido, o vitral e a Santa Morta*)
La vie et la mort : Romance de Vila do Conde (*A vida e a morta : Romance de Vila do Conde*)
2010: Painéis de Sao Vicente

Les longs-métrages:

1942: Aniki-Bobo

- 1959: Le pain (*O Pao*)
1961: Acte de printemps (*O Acto da primavera*)
1963: La Chasse (*A caça*)
1971: Le Passé et le présent (*O passado e o presente*)
1974: Benilde ou la vierge Marie (*Benilde ou a Virgem-Mae*)
1978: Amour de perdition (*Amor de perdição*)
1981: Francisca
1982: La Visite ou mémoires et confessions (*A visita ou memorias e confissoes*)
1984: Le Soulier de satin
1985: Mon cas
Symposium international de sculpture (*Simposio internacional de esculptura*)
1988: Les Cannibales
1989: Non ou la vaine gloire de commander (*Non o a va gloria de mandar*)
1991: La Divine Comédie (*A divina comedia*)
1992: Le Jour du désespoir (*O dia do desespero*)
Le Val Abraham (*Vale Abraao*)
1994: La Casette (*A caixa*)
1995: Le Couvent
1996: Party
Voyage au bout du monde (*Viagem ao prinipio do mundo*)
1997: Inquiétude
1998: La lettre (*La carta*)
1999: Parole et utopie (*Palavra e utopia*)
2000: Je rentre à la maison
Porto de mon enfance (*O Porto da minha infância*)

2001: Le Principe de l'incertitude (*O principio da incerteza*)
2002 : Un film parlé (*Um filme falado*)
2004: Le cinquième empire (*O quinto império*)
2005: Le Miroir magique (*Espelho magico*)
2006: Belle toujours
2007: Christophe Colomb, l'énigme (*Cristóvão Colombo, o enigma*)
2008: Singularités d'une jeune fille blonde (*Singularidades de uma rapariga loura*)
2009: L'étrange affaire Angélica (*O estranho caso de Angelica*)
2011: Gébo et l'ombre (*Gebo e a sombra*)

Sources

Le dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, ed° Larousse, Paris, 2011
Aniki-Bobo, Enfants dans la ville, Manoel de Oliveira, Chandeigne, 2013
Ciné-ressource.fr
Ciné Club de Caen
Calindex
Les Cahiers du Cinéma n^{os} 528, 583, 471, 466, 656
Positif n° 25-26

LUNDI 24 NOVEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

*Hommage à Robert Hennion,
En présence de sa fille, Françoise Hennion*

Soirée présentée par deux étudiantes en Médiation culturelle de l'Université F. Rabelais

Les Souvenirs ne sont pas à vendre

de Robert Hennion

(1948)

France / NB / 1h27

Réalisation : Robert Hennion
Scénario : Pierre Apestéguy
Montage : Robert Isnardon
Photographie : Charly Willy-Gricha
Musique : Louiguy
Décors : Aimé Bazin
Producteur : René Bianco

Interprétation

Jean : Frank Villard
Rondo : Maurice Baquet
Jeanne : Blanchette Brunoy
Brigitte : Sophie Desmarests
Sonia : Martine Carol
Marie-Hélène : Colette Darfeuil
Max : Jean-Jacques Delbo

Sancelmoz, le patron de l'hôtel du Mont-Blanc met fin à son activité. Il se souvient alors avec nostalgie de la vie agitée de son établissement, rythmée de diverses anecdotes qui lui reviennent en mémoire...

Tourné dans la petite station des Gets, en Haute Savoie, *Les Souvenirs ne sont pas à vendre* est une comédie rafraîchissante teintée de mélancolie. Avec *Ploum-Ploum-tra-la-la* (1946), ce film représente l'un des plus grands succès de Robert Hennion. Il s'avère également être l'une de ses dernières œuvres. Le réalisateur verra en effet sa carrière s'achever près de six ans plus tard.

Les Souvenirs ne sont pas à vendre est un film à tableaux, qui oscille entre drame et

comédie. La promenade de l'hôtelier dans son établissement éveille en lui de puissants souvenirs, heureux ou dramatiques, qui convoquent incidents et maladresses burlesques. L'ambiance du film est à l'image de celle de son tournage, franche et conviviale.

Robert Hennion s'est appuyé pour l'occasion sur une distribution remarquable. Pivot du film, le casting emmène le spectateur dans une succession de gags et retournements dramatiques. Aujourd'hui détrônées (mais jamais oubliées), les stars de l'époque se partagent l'affiche et *Les Souvenirs ne sont pas à vendre* offre à certaines la possibilité d'alimenter le début de leur filmographie. C'est le cas de Frank Villard qui tourne ici

sept ans après son premier film et verra sa carrière décoller. Il partagera ensuite l'écran avec Jean Gabin (*Le Cave se rebiffe*, Gilles Grangier, 1961), Michèle Morgan, ou encore Philippe Noiret (*Le Crime ne paie pas*, Gérard Oury, 1962). Blanchette Brunoy et Sophie Desmarets se trouvent également à l'aube de carrières fournies. La première fait des débuts très remarqués dans *La Bête humaine* de Jean Renoir (1938) et *Goupi Mains Rouges* de Jean Becker (1943) avant de rencontrer Robert Hennion et de jouer deux ans plus après pour Marcel Carné (*La Marie du port*, 1950). La deuxième connaîtra le succès plus tard. Sophie Desmarets rejoindra notamment Sacha Guitry (*Si Paris nous était conté*, 1955) ou Dimitri Kirsanoff (*Miss Catastrophe* 1957) et poursuivra sa carrière jusqu'en 1996. Quant à Martine Carol, la jeune actrice de vingt-huit ans, très complice avec Robert Hennion, laissait paraître dans une lettre qui lui était adressée à quel point elle espérait voir sa carrière prendre de l'élan après le tournage de ce film. À force de persévérance, elle parvient à se faire une place et travaillera pour les plus grands : Abel Gance (*Austerlitz*, 1960), René Clair (*Les Belles de nuit*, 1952), Roberto Rossellini (*Vanina Vanini*, 1961) Elle accèdera à la reconnaissance tant attendue grâce à Max Ophüls qui lui offre le rôle de Lola Montès (*Lola Montès*, 1955). En 1948, Martine Carol est une brillante actrice en devenir, qui illumine le film par sa fraîcheur et sa beauté.

Robert Hennion (1898-1984)

Robert Alexandre Célestin Hennion naît à Colombes (France, 92) le 17 février 1898. Fils de Célestin Hennion, ancien préfet de police et co-fondateur des Brigades du Tigre avec Clémenceau, Robert Hennion cherche sa voie dans le sillon prestigieux de son père. C'est notamment grâce à ce dernier que Robert Hennion approche pour la première fois le cinéma. Alors que son père utilise ce média comme objet

Actrice populaire à l'époque du cinéma muet, Colette Darfeuil, femme du producteur René Bianco, se voit offrir ici l'un de ses derniers rôles. Robert Hennion l'aurait d'ailleurs engagée à la demande insistante de son mari. Colette Darfeuil quittera définitivement le cinéma seulement cinq ans plus tard. Quant à Maurice Baquet et Jean-Jacques Delbo, ils retrouvent Robert Hennion qu'ils avaient connu en tant qu'assistant réalisateur lors du tournage de *Dernier Métro* (Maurice de Canonge, 1945). Pour les besoins du film, Maurice Baquet, violoncelliste, alpiniste, champion de ski, revient sur les pistes à l'occasion de *Les Souvenirs ne sont pas à vendre*. Il y joue avec beaucoup de dérision un débutant en ski et apporte une touche comique indispensable. Dans un style proche du burlesque, Maurice Baquet enchaîne les chutes avec une maladresse touchante et hilarante.

Drôle et savoureux, *Les Souvenirs ne sont pas à vendre* reste empreint d'une forte nostalgie. Grâce à lui, Robert Hennion connaîtra un nouveau succès, un des rares de sa courte carrière de réalisateur. Témoignent de ce temps des photographies de tournage sur lesquelles plane un sentiment d'insouciance et de bonheur partagé. Le réalisateur tentera ensuite vainement de retrouver dans sa carrière une fraîcheur similaire et, à la manière de Sancelmoz, se souviendra avec mélancolie de ce temps passé.

pédagogique à l'École Nationale Supérieure de la police, le futur réalisateur se prend de passion pour ce média. L'année de ses quinze ans, le garçon fréquentera par ailleurs la même classe que René Clair. À dix-sept ans, Robert Hennion affronte la mort de ce père qu'il admire tant. Il tombe alors dans une profonde dépression. Il tente de s'engager sur le front pendant la Première Guerre mondiale avec l'idée d'y

mourir. Trois ans plus tard, peu de temps avant la fin de la guerre, il a enfin l'âge d'y prendre part. Il quitte alors la France pour l'Allemagne et ne reviendra qu'en 1920, sans que personne ne sache vraiment ce qu'il a pu faire pendant ses deux ans d'exil. À son retour, le jeune homme est absorbé par le tourbillon des Années Folles. Il côtoie beaucoup son oncle, très fortuné, qui l'emmène régulièrement sur son yacht ou l'invite dans sa propriété, le Château Lagrange. Il y fera brièvement la rencontre de Jean Renoir. Jusqu'en 1928, Robert Hennion se laisse emporter dans une errance parsemée de fêtes et de découvertes, sans réussir à trouver sa place.

Sa rencontre avec le producteur Henry Dupuis-Mazuel marque un tournant dans sa vie et lui insuffle l'envie de se lancer enfin dans le monde du cinéma. Mais ceci n'est pas chose facile et, à partir de 1928, le jeune homme n'a pas d'autre choix que de s'essayer au septième art en occupant des postes très différents. C'est donc sur le tard, à l'âge de trente ans, que débute sa carrière. Elle se construit doucement de 1928 à 1932. L'homme se forme sur le terrain et apprend le métier auprès de ses pairs.

En 1932, il réalise enfin son tout premier film, *Monsieur de Pourceaugnac*. S'en suivront plusieurs autres films de commande. Après six films de ce genre, Robert Hennion met enfin les pieds sur le plateau d'une plus grosse production. Il devient ainsi l'assistant réalisateur de Maurice de Canonge sur *Thérèse Martin* (1938), un film très attendu par le public et la critique, et qui sera d'ailleurs le premier film jamais réalisé sur la vie de Sainte Thérèse. Cette rencontre avec Maurice de Canonge marquera le début d'une collaboration qui se prolongera sur trois autres films (*Dernier métro* -1945, *Mission spéciale* -1945- et *Les Trois Tambours* -1946). Robert Hennion officie également en tant qu'assistant réalisateur sous la direction de Jean de Marguenat (*Les Jours heureux*, 1942) et de Jean-Paul Paulin

(*Echec au Roy*, 1944). Sur ses derniers projets, Robert Hennion prend de plus en plus d'autonomie, et aspire à réaliser ses propres films.

En 1947, il revient finalement à la réalisation avec *Ploum-ploum tra-la-la* (produit par René Bianco), un film très commercial qui rencontre un vif succès. Il enchaîne sur trois nouveaux films populaires (*Et dix-de-der... !* -1948, *Les souvenirs ne sont pas à vendre* -1948 et *L'Atomique Monsieur Placido* -1950) et un projet de film pédagogique (*Le Journal des Montcornet -L'art et la manière de ne pas se blesser* -1954).

Malheureusement la reconnaissance de Robert Hennion s'essouffle. Si la Seconde Guerre mondiale avait précédemment rendu son ascension difficile, dans les années 50, c'est l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes qui prend progressivement de l'ampleur, écartant le cinéma populaire. Le réalisateur ponctue alors sa carrière de films de commande (*Le Vin de la Moselle Luxembourgeoise* -1947, *L'Alsace d'hier et de demain* -1951) afin de pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. La fortune de sa femme lui permet de subsister quelques temps en attendant de meilleurs jours et il fréquente en vain le Fouquet's, à la recherche de nouveaux projets.

En 1955, il s'attèle à l'adaptation cinématographique du roman de Roger Verceel, *Les Eaux troubles*. Alors que l'écrivain refuse régulièrement des scénarios tirés de son ouvrage, il accepte la version de Robert Hennion et lui promet de lui céder les droits pour l'adaptation au cinéma. Peu de temps après, Roger Verceel se rétracte et *Les Eaux troubles* se verra finalement portée à l'écran par Henri Calef en 1949. Ce faisant, Roger Verceel met fin au dernier espoir du réalisateur.

La chance fuit Robert Hennion et celui-ci doit se résoudre à abandonner sa carrière tardive de cinéaste. Il décèdera, à Paris, le 18 janvier 1984 à l'âge de quatre-vingt six ans. Il laisse derrière lui un héritage éclaté à retrouver et à recomposer. Ses œuvres,

aujourd'hui difficiles d'accès, sont rarement populaires et imaginatif.
projetées et témoignent d'un cinéma

Filmographie

1932 : Monsieur de Pourceaugnac

1936-1939 : Trois vieilles cités alsaciennes, partie 1

Le Sucre

Energie

Colbert

La Loire est une Reine

1939 : Assistant réalisateur sur Thérèse Martin - La vie miraculeuse de Thérèse Martin, réalisé par Maurice de Canonge

1941-1942 : Assistant réalisateur sur Les Jours heureux, réalisé par Jean de Marguenat

Février 1944 : Assistant réalisateur sur Echec au Roy, réalisé par Jean-Paul Paulin

1945 : Trois vieilles cités alsaciennes, partie 2

Janvier-Mars 1945 : Assistant réalisateur sur Dernier métro, réalisé par Maurice de Canonge

1945 : Assistant réalisateur sur Mission spéciale, réalisé par Maurice de Canonge

1946 : Assistant réalisateur sur Les trois tambours, réalisé par Maurice de Canonge

Décembre 1946-Janvier 1946 : Ploum-Ploum-tra-la-la

1947 : Le vin de la Moselle Luxembourgeoise

1948 : Et dix-de-der... !

1948 : Les Souvenirs ne sont pas à vendre

1950 : L'Atomique Monsieur Placido

1951 : L'Alsace d'hier et de demain

1954 : Le Journal des Montcornet - l'art et la manière de ne pas se blesser

1955-56 : Les Monthaudiers

Sources

Témoignage de Françoise Hennion

Archives personnelles de Robert Hennion

LUNDI 1^{ER} DECEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cinéma Espagnol

Une soirée, deux films

Mort d'un cycliste (*Muerte de un ciclista*)

De Juan Antonio Bardem

(1955)

Espagne / NB / 1h28

Réalisation : Juan Antonio Bardem
Scénario : Juan A. Bardem et Luis Fernando de Igoa
Photographie : Alfredo Fraile
Musique : Isidro B. Maiztegui
Montage : Margarita de Ochoa
Décors : Enrique Alarcón

Interprétation :

Maria José de Castro : Lucia Bosè
Juan Fernández Soler : Alberto Closas
Miguel Castro ; Otello Toso
Matilde Luque : Bruna Corrà
Rafael Sandoval : Carlos Casaravilla
Carmina : Alicia Romey
Doña Maria : Julia Delgado Caro



© photo : Tamasa

Maria-José et Juan sont amants. Ils se connaissent depuis longtemps mais Maria-José a épousé, par intérêt, un riche industriel. Juan, lui, est devenu professeur d'université. Un soir, alors qu'ils rentrent d'une promenade en voiture, Maria renverse un cycliste sur une route de campagne. Alors que Juan veut porter secours au blessé, Maria, qui a peur du scandale et de ses conséquences si sa liaison est découverte, presse son compagnon d'abandonner le cycliste à son sort. Mais celui-ci meurt faute de n'avoir pas été secouru et Juan est pris de remord. Quant à Maria, elle s'inquiète surtout des insinuations d'un maître chanteur...

Elle aime le luxe et le confort et n'a pas hésité à se marier à un homme riche et influent, renonçant ainsi à l'amour qu'elle porte à Juan. Lui, est cynique et blasé. Les

deux amants prennent la fuite, poussés par la peur du scandale, qui pourrait les priver de leur vie confortable. Arrive Rafa, étrange personnage qui multiplie les allusions ambiguës. Mais que sait-il vraiment ? de leur liaison ? de l'accident ? Il n'y avait pourtant aucun témoin... Rapidement le couple a peur et l'atmosphère devient de plus en plus tendue. La nervosité de Juan va provoquer une crise à l'Université, et c'est finalement la révolte des étudiants qui va lui faire prendre conscience de sa lâcheté.

Pour Maria, les choses seront différentes. Dans *Mort d'un cycliste*, la jeune italienne Lucia Bosè se métamorphose en une espagnole vénéneuse et violente, monstre d'égoïsme et d'avidité. Insensible aux remords, elle pense s'amender de sa faute, une simple erreur de conduite à ses yeux, en faisant l'aumône à la famille de la

victime. Ces deux comportements les conduiront tous les deux inexorablement à leur perte.

Mort d'un cycliste est "une sorte de parabole sur l'égoïsme des classes possédantes en Espagne, une méditation au présent sur un passé guère lointain, un acte de foi dans les nouvelles couches d'intellectuels que la guerre et la révolution manquée n'hypothéquaient pas" écrit Marcel Oms en 1963.

Présenté à Cannes en 1955, le film fut un événement. Outre le prix de la critique qu'il reçut, il représentait aussi le renouveau du cinéma espagnol dont on ne connaissait plus rien ou presque, depuis une quinzaine d'années. Isolés par la dictature franquiste, les cinéastes espagnols avaient un accès très limité au cinéma du monde, et ceux qui tentaient de montrer la réalité du pays s'exposaient à de sérieux ennuis avec la censure. Pourtant, ce n'est pas l'Espagne des touristes que nous montre Bardem, mais bien celle d'une société corrompue par la tête, sclérosée, rétrograde. Quant à son style, il enchaîne brutalement les séquences par une série de chocs visuels, offre une photographie d'un raffinement extrême (génial Alfredo Fraile), travaille ses décors en fonction de l'ambiance

Juan-Antonio Bardem (1922 - 2002)

Juan-Antonio Bardem est né en Castille en 1922, dans une famille de comédiens. Son père, Rafaél Bardem et sa mère Mathilde Munoz Sampedro, apparaissent d'ailleurs dans plusieurs de ses films. Le jeune Juan Antonio, se destine dans un premier temps à une carrière scientifique, après des études de mathématiques et d'agronomie. Employé au Ministère espagnol de l'Agriculture, il participe à la réalisation de plusieurs films techniques. Puis en 1947, il fait partie de la première promotion de l'Institut de recherches cinématographiques de Madrid. Mais l'isolement culturel et politique de l'Espagne ne lui offre pas beaucoup d'opportunité de voir le cinéma mondial de l'époque, et la production

tragique qu'il veut créer, et nous emmène vers ce qui pourrait être une corrida humaine, avec mise à mort à la clé.

La critique a souvent trouvé des similitudes entre le cinéma de Bardem et celui d'Orson Welles dans *Citizen Kane*, de René Clément dans *Le Château de verre*, et a même accusé le cinéaste espagnol de plagiat. Pour Truffaut, tout le film respire *Chronique d'un amour* de Antonioni. "*C'est tout de même curieux cette passion de procéder toujours par analogies qu'ont certains critiques*", se défend Bardem. "*L'œuvre doit être une totalité descriptive. Il n'est pas question de l'amputer sous prétexte qu'un autre a remarqué la même chose dans un autre pays. Le cinéma n'est pas un concours d'originalité. Il est le reflet d'une société*".

Quoi qu'il en soit *Mort d'un cycliste* est une œuvre attachante, que l'on peut considérer comme une œuvre importante du cinéma espagnol. Quant à ses défauts, ne faut-il pas les attribuer à l'isolement du cinéaste dans l'Espagne franquiste ? Pour Oms, "*l'art de Bardem est plein de références, qui ne sont pas des allusions ou des citations, mais les jalons d'un apprentissage*".

cinématographique espagnole est limitée : il est impossible d'aborder des thèmes réalistes sans avoir de gros ennuis avec la censure franquiste. C'est donc par le biais de la comédie qu'il va essayer de s'exprimer et d'enrichir son expérience.

En 1951, il réalise avec Luis G. Berlanga, *Ce Couple heureux (Esa Pareja Feliz)*, dans lequel sous les apparences d'une comédie, se glissent des allusions à l'état de la société espagnole. En 1954, *Comicos (Les Comédiens)* représente l'Espagne au festival de Cannes. En décrivant ce monde qu'il connaît bien, Bardem montre le théâtre comme "miroir de la société dans laquelle se reflètent les pièces de répertoire" (Marcel Oms Avant Scène

n°34). Après un *Joyeux Noël* un peu oublié, Bardem réalise le film qui va lui apporter la consécration : *Mort d'un cycliste*. Le film oppose l'égoïsme de la haute société espagnole et le dénuement des quartiers populaires. Il montre aussi une bourgeoisie d'une grande lâcheté, des intellectuels perdus et des étudiants, soit la jeune génération, qui veulent faire changer les choses. L'année suivante il réalise *Calle Mayor (Grande Rue)*, mais le succès international de *Mort d'un cycliste* attire la police franquiste qui l'arrête pendant le tournage. Une mobilisation dans le monde entier oblige les autorités à le relâcher et lui permettre de terminer son film. Il s'agit d'une chronique provinciale sur l'abêtissement de la société, engendré par une morale sclérosée, promue par une garde civile et un clergé omniprésents. En 1957, il reçoit à Cannes pour la *Venganza (la Vengeance)*, le prix de la critique, pour cet hommage à Federico Garcia Lorca. Devenu un grand nom du cinéma espagnol, il fonde avec Berlanga, Carlos Saura et quelques autres cinéastes espagnols, une coopérative de production. Avec *Sonatas*, il essuie à nouveau les critiques pour son manque d'originalité alors qu'il tente d'adapter l'univers littéraire de Ramon del

Valle-Inclan dans une forme qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de Visconti, et *Senso* en particulier. Puis, après de nombreux ennuis avec la censure, pour un film sur la corrida, *A Cinq Heures de l'après midi (A las Cinco de la Tarde)*, pas même distribué en France, et la liquidation de la coopérative de production "coupable" d'avoir produit *Viridiana* de Buñuel, Bardem réussit à sortir *Les Innocents*, qui rappelle la veine de *Mort d'un cycliste*. En 1963, il tourne *Une Femme est passée*, qui n'est pas sans rappeler *Calle Mayor*. Bardem est par ailleurs co-fondateur de la revue "Objetivo", une des premières revues indépendantes, il anime les Conversations de Salamanque, qui rassemble des hommes et des femmes de cinéma qui veulent faire changer l'Espagne, et se fait arrêter plusieurs fois pour son appartenance au Parti Communiste. Ces difficultés le conduisent à chercher des coproductions internationales ou à tourner à l'étranger mais le résultat est souvent décevant. Néanmoins, il poursuivra son travail critique à l'égard de la situation sociale et politique de l'Espagne. Il meurt à Madrid en 2000, année où il recevra, à titre posthume le Goya d'honneur pour l'ensemble de son œuvre.

Filmographie

- 1949 : Paseo sobre una guerra antigua (promenade sur une guerre ancienne) CM
- 1951 : Esa Pareja Feliz (*Ce Couple heureux*)
- 1954 : Comicos (*les Comédiens*)
Felices Pascuas Joyeux Noël
- 1955 : Muerte de un ciclista (*Mort d'un cycliste*)**
- 1956 : Calle mayor (*Grand-Rue*)
- 1957 : La Muerte de Pio Baroja (*La Mort de Pio Baroja*)
La Venganza (*La Vengeance*)
- 1959 : Sonatas (Sonates)
- 1960 : A las Cinco de la Tarde (*A cinq heures de l'après midi*)
- 1962 : Les Innocents
- 1963 Nunca pasa Nada (*Une Femme est passée*)
- 1965 : Les Pianos mécaniques
- 1971 : Variétés
- 1973 : L'Ile mystérieuse
La Corrupcion de Chris Miller

1979 : Les Sept Jours en janvier

Sources :

- L'Avant Scène N° 34 : Mort d'un cycliste (1964)
- Fiche film Tamasa distribution
- Radio cinéma n° 302 octobre 1955

LUNDI 1^{ER} DECEMBRE 2014 - 21h15 - CINEMAS STUDIO

Cinéma Espagnol

Une soirée, deux films

Le Bourreau (*El Verdugo*)

de Luis Garcia Berlanga

(1964)

Espagne – Italie / NB / 1h27

Réalisateur : Luis Garcia Berlanga
Scénario : Luis Garcia Berlanga et Rafael Azcona
Photographie : Tonino Delli Colli
Montage : Alfonso Santacana
Musique : Miguel Asins Arbo
Son : Felipe Fernandez
Décors : Juan Garcia

Interprétation :

José Luis Rodriguez : Nino Manfredi
Carmen : Emme Penella
Amadéo : José Isbert
Antonio Rodriguez : José Luis Lopez Vazquez
Alvarez : Angel Alvarez
Le directeur de la prison : Guido Alberti



© photo : Tamasa

José Luis, employé de pompes funèbres, croise le chemin d'Amadéo alors qu'il vient récupérer un corps dans une prison. Le vieil homme est bourreau à Madrid. Leur rencontre poussera José Luis dans les bras de sa fille, Carmen, avec qui il fondera une famille. Mais son beau-père, bientôt à la retraite, pousse le jeune homme à lui succéder, afin de pouvoir garder leur appartement familial...

Le Bourreau est le neuvième film de Luis Garcia Berlanga. Il fut un succès en Espagne, mais pas seulement, puisqu'il est diffusé au delà des frontières et obtient des prix internationaux (situation assez rare sous la dictature franquiste). À sa sortie, l'œuvre ne fut pas interprétée comme

l'aurait espérée le cinéaste. Il s'explique : "En Espagne mon film a été très bien accueilli, mais la plupart des spectateurs ont cru à une histoire "pour rire". Le public n'a pas été choqué et j'en suis un peu déçu. J'ai voulu exposer un problème qui touche tous les Espagnols : la mort et la soumission. Nous perdons avec beaucoup trop de facilité la dignité d'être libres. [...] J'aurais pu raconter la même histoire avec un employé de banque, mais j'ai choisi le bourreau pour ajouter une singularité. Et aussi parce que je suis contre la peine de mort".

Plusieurs grands thèmes sont abordés dans le film : tout d'abord, le premier et le plus évident, celui de la mort. Seulement, le propos du cinéaste précise qu'il s'agit d'une

mort absurde et gratuite. L'œuvre est constamment entachée, soit par la présence de la mort, soit par des détails y faisant référence. Par exemple, tous les personnages sont souvent vêtus de couleurs très sombres. Par ailleurs, lorsque José Luis apprend que sa femme est enceinte, il est en train de préparer les détails d'un enterrement, et il lui offre une fleur retirée d'une couronne. Enfin, la sacoche dans laquelle est rangé le garrot est souvent mise en valeur et des bruits de ferrailles en proviennent. Tous ces détails rappellent l'ambiance funèbre qui rôde autour de la famille.

Autre grand thème, inévitablement lié au précédent : celui de la fatalité. Une association d'événements amène José Luis à postuler en tant que bourreau : tout d'abord, il rencontre Carmen dont il tombe amoureux, puis, il l'épouse et ils ont un enfant ensemble. Par ailleurs, son beau père trouve un nouveau lieu d'habitation pour accueillir toute la famille mais sa retraite approche. Le logis est menacé, donc José Luis se trouve poussé à postuler en tant que bourreau. Mais cette fatalité n'est pas seulement due à cette succession de circonstances, elle existe surtout à cause de la passivité du personnage principal. Ce dernier a beaucoup de mal à s'imposer. Même s'il exprime son opinion, sa femme et son beau-père exercent une pression sur lui. C'est un personnage un peu lâche qui se laisse finalement dicter sa conduite. Et plus l'intrigue se développe, plus l'étau se resserre sur José Luis.

Le Bourreau fait l'objet de censure, du fait de son propos politique. Les autorités espagnoles demandèrent au cinéaste de produire un scénario évasif, et de "faire attention aux scènes amoureuses". Mais l'ambassadeur d'Espagne à Rome a jugé le film comme étant communiste. Certaines scènes ont donc été supprimées : d'après les dires du réalisateur, quatorze minutes ont été coupées. Il ajoute : "la censure franquiste fit pression pour interdire la

projection du film, mais comme celui-ci était le fruit d'une coproduction avec l'Italie, il fut heureusement présenté à la Mostra de Venise en 1963. Là, il obtint une reconnaissance unanime et un prix de la critique".

Berlanga construit une œuvre de cinéma habituée de la censure franquiste puisque *Bienvenue, Monsieur Marshall* et *Les Jeudis miraculeux* en ont aussi été victimes auparavant.

Cependant, il parvient à limiter l'interdiction par le biais de l'humour. Beaucoup de critiques qualifient son répertoire comme empreint d'humour "noir" et d'autres comme "humour espagnol". En effet, cette culture se distingue de la culture française par exemple, car elle n'entretient pas de "tabou" concernant la mort. Il ne s'agit pas d'un sujet sensible. Jean de Baroncelli (journaliste du Monde) précise : "La terrible ironie, la drôlerie féroce de *Bourreau* s'inscrit dans une tradition typiquement espagnole, qui veut que la mort soit une compagne de tous les jours, dans l'ombre de laquelle on peut aussi bien prier Dieu que rechercher la gloire et la fortune, et avec laquelle il semble naturel de discuter et de plaisanter". La tradition veut que le jour de la Toussaint, les Espagnols apportent pain, vin et fleurs sur les tombes des défunts. À l'époque de Moctezuma (le dernier empereur Aztèque), le peuple espagnol intégrait les morts dans le monde des vivants. Ils cohabitaient sur Terre, mais ces derniers appréhendaient la présence des âmes qui rôdaient autour d'eux, par peur qu'elles ne les emportent. Donc pour soulager leur angoisse, ils prévoyaient des denrées au cas où la mort viendrait les chercher. Depuis, ils considèrent la mort comme partie intégrante de la vie. Et l'humour n'est pas épargné par cet aspect traditionnel de leur culture.

Deux scènes apparaissent notamment très cocasses : la première présente José Luis et son collègue qui viennent chercher un

cadavre à l'aéroport alors que la famille en deuil attend de pouvoir récupérer le corps. La seconde grande scène humoristique est celle du mariage de Carmen et José Luis. Il a lieu juste après celui d'un couple à priori aisé. Lorsque les amoureux arrivent dans l'église pour se marier, le sacristain n'a pas terminé de régler les détails de l'union précédente. Cette scène permet au cinéaste de mettre en relief la distance qui sépare les différentes couches sociales. Le mariage est aussi un prétexte pour faire la satire de l'Eglise et d'une société dans laquelle on accorde trop de pouvoir à l'argent.

Berlanga porte une autre accusation : les assassinats perpétrés par une communauté qui s'accorde le droit de vie ou de mort sur autrui. Il dénonce les meurtres légalisés et commis par des citoyens victimes de la pression sociale. "J'ai voulu montrer comment on peut sacrifier sa liberté à son confort et comment l'homme est soumis à la société, parce que c'est la société qui détermine les victimes et les bourreaux". Dans ce film il s'attaque au sacrifice que doit faire un citoyen afin de pouvoir prétendre à un droit légitime, tel que de se loger.

Le Bourreau est une œuvre très dynamique, autant sur le plan technique que par le jeu des acteurs. Le spectateur est à la fois en présence d'une multitude de scènes courtes, et de bonds spatio-temporels qui accélèrent le rythme de l'intrigue. Par ailleurs, la mise en scène laisse place à de nombreux mouvements : les acteurs sont constamment en action, et

Luis Garcia Berlanga (1921 - 2010)

Luis Garcia Berlanga est un réalisateur espagnol né à Valence le 12 juin 1921. Il intègre un collège privé, et a quinze ans lorsque la Guerre civile espagnole éclate. Il fait ensuite parti du corps formé par des volontaires espagnols et portugais sous la dictature franquiste, qui combattra sur le front russe, lors de la Seconde Guerre

le débit de parole est très grand. Mais ces coupures dans l'histoire n'empêchent pas la linéarité du récit, elles sont présentes pour métaphoriser l'état d'esprit de José Luis.

En effet, comme dit précédemment, l'enchaînement, la rapidité avec laquelle les situations évoluent et l'omniprésence de sa famille, empêchent le personnage principal de s'imposer en tant que maître de la situation.

C'est un personnage qui se démarque véritablement des autres, tout comme Amadéo. Le père et le mari de Carmen sont assimilés l'un à l'autre : le premier pratique ce métier depuis plusieurs décennies et arrive à la fin de sa carrière, tandis que le second tend à prendre la relève. De par leur activité, ils entretiennent une relation singulière qui les lie, bien plus que ce que Berlanga désire raconter. À la fin de l'intrigue, le vieil homme se fait narrateur de l'histoire puisque, l'ayant vécue, il est le seul à véritablement la connaître (il prononce une phrase qui conclut le film, mais aussi le destin de José ainsi que celui de sa famille).

Le répertoire cinématographique de Luis Garcia Berlanga est profondément marqué par un ton satirique, auquel s'oppose la censure franquiste. Sa collaboration avec Rafael Azcona naît en 1961, pour l'écriture de *Placido*. Ensemble, ils construisent une œuvre grinçante qui sera saluée par de multiples récompenses. *Le Bourreau* obtiendra le prix de la Critique à la Mostra de Venise en 1963, ainsi que le prix spécial de l'Humour noir en 1965.

mondiale. Lorsqu'il revient en Espagne, il étudie le droit et intègre ensuite la faculté de lettres qu'il abandonnera. Parallèlement, il travaille comme décorateur et se passionne pour la peinture et le cinéma. En 1947, il intègre l'Institut de Recherches et d'Expérimentation Cinématographique de Madrid, et obtient son diplôme, deux

années plus tard, en proposant un court-métrage intitulé *Le Cirque*. Il travaille aussi sur le scénario d'un autre format court, *Cerco de ira*, avec d'autres étudiants de sa promotion. Mais il obtient sa première distinction grâce à l'écriture de *Famille Provisoire* (un autre court-métrage), en ayant pour partenaire José Luis Colina.

Il réalise son premier film en 1951, *Esa Pareja Feliz*, en collaborant avec Juan Antonio Bardem. Il s'agit d'un long-métrage comique, inspiré de *Antoine et Antoinette* (1947) de Jacques Becker.

Cocasses, voire naïves, les réalisations de Berlanga sont empreintes d'humour et de poésie. Mais son film suivant sera le premier satirique. Il continue de travailler en compagnie de Bardem sur *Bienvenue Mr Marshall*, qui obtient un grand succès au Festival de Cannes puisqu'il reçoit le Prix International du film de la bonne humeur. Il s'agit d'une "fable ironique", contant la situation espagnole en 1950, en attente du fameux plan Marshall venu des Etats-Unis. Son film suivant est une commande de Benito Perojo (producteur espagnol). Il s'agit de réaliser une œuvre inspirée de l'opérette *Les Bohémiens*. Mais le projet finit par prendre davantage d'ampleur, puisque quatre personnes vont finalement collaborer sur ce qui deviendra *Vio A la vista* (1953) : Juan Antonio Bardem, Neville, Colina et enfin Berlanga. Mais le film fut rejeté par la critique qui le qualifia de "médiocre", sans parler de son échec commercial. On leur reprocha même de plagier le célèbre film *Les Vacances de Monsieur Hulot*, signé par Jacques Tati.

En 1956 il présente sa nouvelle œuvre, *Calabuch*, au festival de Venise. Il est plutôt bien accueilli par la critique et le public, même si l'intrigue est jugée trop "timide", car pas assez dénonciatrice. Elle met en scène l'histoire d'un scientifique fuyant son pays pour avoir trop collaboré avec les autorités. Beaucoup comparent ce film au suivant : *Los Jueves Milagro*, alors qualifié de "désastreux" par les critiques. Le réalisateur décrit la vie d'un petit village

dont l'économie s'effondre. Des farceurs décident alors de faire croire que l'eau de la rivière possède des vertus, puisque bénie par un Saint. L'œuvre sera victime de censure, et la production contrôlera les moindres faits et gestes du cinéaste, et ce, pendant quatre ans. Cette expérience nuira à sa réputation puisqu'il sera considéré comme peu conciliant, et en dehors des réalités économiques de production cinématographique.

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

Berlanga poursuit sa carrière en réalisant *Las Piranas*, en Argentine, en 1967. Il fait une fois de plus appel à Rafael Azcona afin d'écrire une histoire traitant des rapports entre hommes et femmes. Ce film sera le

premier d'une longue série d'œuvres consacrées aux relations de couple, y compris sexuelles. Il poursuivra avec *Vivan Los Novio!* en 1969, et *Grandeur Nature* en 1973-1974 (avec Michel Piccoli). Ce dernier évoque l'intimité qu'un dentiste entretient avec sa femme, qu'il finit par délaisser au profit d'une poupée gonflable. Il fut très mal reçu : en effet, pendant deux ans le film fut censuré (non distribué), et fut aussi à l'origine de manifestations féministes qui accusèrent le réalisateur de ne considérer la femme que comme un objet sexuel.

Puis, sa carrière prend un autre tournant. Luis Garcia Berlanga décide de s'attaquer (toujours en compagnie de Azcona) à la bourgeoisie espagnole franquiste en quatre volets : *La Carabine nationale* (1977), *Patrimoine National* (1980), *National III* (1982) et enfin *La Vaquilla*. Ces films permettent de revenir sur les années de Guerre Civile en exerçant une critique acérée du gouvernement imposé par Franco.

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

un éloge contre la lutte entre frères ennemis.

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

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

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

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

Filmographie

1951 : Esa pareja feliz
1952 : Bienvenido Mr. Marshall
1953 : Novio a la vista
1955 : Los gancheros
1956 : Calabush
1957 : Los jueves, milagro
1961 : Placido
1962 : Les Quatre Vérités
1963 : Le Bourreau (*El Verdugo*)
1967 : Las piranas
1971 : Vivan los novios!
1973 : Grandeur Nature
1977 : La Carabine national
1980 : Patrimoine National
1982 : National III
1985 : La vaquilla

1987 : Moros y cristianos
1993 : Todos a la carcel
1999 : Paris-Tombuctou
2002 : El sueno de la moestra
2006 : Hey Art!

Sources :

Image et son, la revue du cinéma n°214, 1968
Dossier dvd Tamasa et Video Mercury "El Verdugo / Le Bourreau"
Interview Le Monde, 18 février 1965
Interview Le Figaro, 18 février 1965
www.encinematheque.fr
site internet de la Bifi
Les Cahiers du cinéma n° 662

LUNDI 8 DECEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMA STUDIO

Hommage à Jean Charles Fitoussi, en sa présence

Soirée proposée en partenariat avec l'Atelier super 8

Le Dieu Saturne
de Jean Charles Fitoussi
(2003)
France / Couleurs / 40 mn

Réalisation et Scénario : Jean Charles Fitoussi
Photographie : Sébastien Buchmann
Montage : Valérie Loiseleux

Interprétation :

Laurent : Laurent Talon
Jean-Claude : Jean-Claude Passera
Frédéric : Frédéric Bonpart
Alfred Caboche : Alfred Caboche
Déméter : Christelle Prot
Hermès : Pierre Léon

Laurent vient rendre visite à son père, qui vit reclus dans les bois. Le vieil homme est obsédé par l'idée de supprimer ses six enfants, pour réparer l'erreur de les avoir fait naître et leur éviter de subir plus longtemps les misères de la vie. Mais les dieux, et le vieux fermier Alfred, ne sont pas du même avis...

Malgré un sujet presque macabre, *Le Dieu Saturne* est un film où la joie de vivre est bien présente. La mythologie est mise en avant, dans le titre comme dans le propos (Saturne avait obtenu de pouvoir régner à

la place de son frère Titan à la condition d'éliminer toute sa postérité), mais aussi dans les séquences où interviennent Déméter et Hermès. Avec *Le Dieu Saturne*, Fitoussi nous plonge dans l'univers des questions existentielles, et oppose le désenchantement à la joie d'exister. Les dialogues sont écrits dans un style littéraire, voire théâtral. L'ensemble offre de nombreux retournements, et démontre un profond sens de l'humour de son auteur. *Le Dieu Saturne* a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs (Cannes 2004). A découvrir sans plus attendre.

Jean Charles Fitoussi (1970)

Jean Charles Fitoussi naît à Tours le 1^{er} juin 1970 et prépare un bac avec option art plastique au lycée Descartes. Son désir de consacrer sa vie au cinéma naît au Studio, où il découvre deux films qui vont le marquer à jamais : *Pickpocket* de Bresson et *Le petit Soldat* de Godard. Il tourne son premier film en 1994 puis devient assistant

de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en 1996, tout en continuant à tourner des films très personnels. Ancien étudiant en architecture, il construit son œuvre cinématographique comme un bâtiment, qu'il baptise "Château de hasard" et dans lequel chacun de ses films constitue une pièce ou une dépendance. "Au départ, il n'y

avait d'autre dessein que de témoigner de la toute puissance du hasard en matière de création. Au fur et à mesure des liens se sont formés entre les films, créant des séries, suscitant des suites, comme l'agencement des pièces d'un château. Le rez-de-jardin est aujourd'hui achevé, le premier étage est en cours de construction, ainsi que quelques dépendances".

En 2001, il tourne son premier long métrage *Les Jours où je n'existe pas*, librement adapté d'une nouvelle de Marcel Aymé. Le film met en scène Antoine, qui n'existe qu'un jour sur deux. Le film sortira en salle mais reste aujourd'hui l'exception. La même année, il réalise un documentaire sur *Sicilia !* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, qui montre l'approche artistique des deux cinéastes. Il devient pensionnaire de la Villa Médicis en 2005 et réalise *Nocturnes pour le roi de Rome*, entièrement tourné avec un téléphone portable. En 2008, il tourne *Temps Japonais*, un ensemble de films très courts, sortes de haïkus cinématographiques, lors d'une résidence à la Villa Kujoyama.

Il poursuit son œuvre singulière en interrogeant le temps ("filmer, monter, c'est sculpter le temps", explique t-il) mais aussi le hasard, et l'existence qu'il aborde avec philosophie ("chaque film, chaque plan, c'est le plaisir que les choses existent. Quand je ne filme pas, c'est comme si je ne pouvais pas témoigner du bien infini qu'est

la vie"). Comme Straub et Huillet, J.C. Fitoussi tourne avec des moyens réduits, fait appel à des comédiens non professionnels, et privilégie les plans séquences et les plans fixes. Il s'arrête lorsqu'il n'a plus d'argent, part à la recherche de financements et retrouve sa caméra et ses acteurs, souvent des amis. Ses films s'imbriquent les uns dans les autres. Un personnage peut avoir ainsi une place importante dans un film puis ne faire que passer dans un autre, comme on passe d'une pièce à l'autre d'une même bâtisse. Ainsi, un personnage de *Le Dieu Saturne* (2003), un autre dans *Je ne suis pas morte* (2008) se retrouvent dans *L'Enclos du Temps* (2012). Les dialogues sont improvisés ou extrêmement écrits, les références littéraires foisonnent, la mythologie est mise en lumière, et la multitude des personnages n'est pas sans rappeler Balzac et sa Comédie humaine. Le résultat pourrait être pompeux et rébarbatif, mais le tourangeau a le sens de la cocasserie et ses créations ne manquent pas d'humour.

J.C. Fitoussi collabore régulièrement à "La lettre du Cinéma". En 2013, il reçoit le Prix Jean Vigo pour son film *L'Enclos du temps*, qu'il faudra venir découvrir à la Cinémathèque, ainsi que son réalisateur, qui mérite bien d'être enfin reconnu dans sa ville natale.

Filmographie :

Rez-de-jardin

1994 : Aura été

1997 : D'ici là

2001 : Les Jours où je n'existe pas

2001 : Sicilia ! Si gira

2003 : Le Dieu Saturne

2005 : Nocturnes pour le roi de Rome

2007 : Bienvenue dans l'Eternité

2008 : Je ne suis pas morte

2012 : L'Enclos du temps

Dépendances

2008 : Temps japonais

2009 : Espoir pour les Générations futures

2010 : Interludes ou les animaux panchroniques

Premier étage :
2013 : Cavatine
2013 : De la musique ou la Jota de Rosset

L'Enclos du temps **de Jean Charles Fitoussi** **(2012)**

France / Couleurs / 1h07

Film inédit

Réalisation : Jean Charles Fitoussi
Scénario : Jean Charles Fitoussi
Photographie : Jean Charles Fitoussi
Montage : Jean Charles Fitoussi
Musique : Haydn et Rossini

Interprétation :

Bernard : Bernard Blancan
Frédéric : Frédéric Bonpart
Bibi : Gabrielle Chevallier Passera
Louis Canterel : Luis Miguel Cintra
Théophile : Théophile Gady
Valentine : Valentine Krasnochok
Bruno : Bruno Passera
Jean-Claude, dit Saturne : Jean-Claude Passera
William Stein : Frédéric Schiffter
Laurent dit Pluton : Laurent Talon

Théophile retourne en Italie pour les vacances, chez son grand-père qui vit retiré du monde. Il trouve ce dernier très affaibli et fait appel au docteur Stein, qui avait réussi il y a quelques années à le remettre sur pied. Le docteur lui envoie une infirmière qui a des méthodes de guérison bien à elle.

Pour ce huitième épisode du "Château du hasard" (voir la biographie), le personnage clé est un certain Saturne, qui a l'habitude de tuer ses enfants. On retrouve donc le personnage que l'on vient de quitter dans le film précédent, *Le Dieu Saturne*, que l'on voit ainsi passer d'une pièce à l'autre, dans le Château du hasard de l'œuvre de Fitoussi. Apparaît ici le docteur Stein, qui

Sources :

La Cinémathèque française (programme Dec 2013- Fév 2014) / Libération.com Eric Loret
www.atmosphere53.org / Avoir-alire.com



sait redonner vie aux humains proches de la mort et qui avait créé Alix, dans *Je ne suis pas morte* (2008). Ce Franken (Stein), hommage de Fitoussi à Terence Fisher, rafistole les mourants et leur offre une seconde vie. Le film nous emmène dans cet univers improbable construit tel un conte enfantin avec un petit garçon et une petite fille, des marionnettes, des chats et des chiens. Il s'agit également d'un tendre film d'horreur à l'humour déconcertant, et qui pose la question de l'étrange bonheur d'exister. Ce bonheur devrait être aussi celui du spectateur, s'il se laisse surprendre et émerveiller. Le film a reçu le prix Jean Vigo en 2013.

LUNDI 15 DECEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Soirée présentée par les élèves de la section
Cinéma et Audiovisuel du Lycée Balzac**

Chasse à l'homme (*Man Hunt*)

de Fritz Lang

1941

USA / NB / 1h44

Réalisation : Fritz Lang
Scénario : Dudley Nichols
Photographie : Arthur Miller
Musique : Alfred Newmann

Interprétation

Thorndike : Walter Pidgeon
Jerry : Joan Bennett
Jones : John Carradine
Quive Smith : George Sanders



© photo : Ciné Sorbonne

A la veille de la Seconde Guerre mondiale, Thorndike, un chasseur anglais de la haute société chasse en pleine Forêt Noire. Il se retrouve par hasard en position de pouvoir éliminer Hitler, posté sur le balcon de sa résidence de Berchtesgaden. La guerre n'est pas encore déclarée et si Thorndike accepte de livrer une déclaration attestant qu'il a voulu tuer Hitler pour le compte de l'Angleterre, il sera libéré. Il refuse, ce qui lui vaut d'être emprisonné par les Chemises brunes. Plus tard, alors qu'il a réussi à s'évader et qu'il est engagé dans la Royale Air Force, il foment toujours le même projet. Mais, au fond, qu'elle est sa motivation profonde?

Premier film antinazi de Lang, *Chasse à l'homme* est un thriller sans temps mort. Le but est d'alerter le public américain sur les méthodes des Nazis. Depuis son arrivée en 1934, Lang exerce une activité politique au sein des ligues antinazies. Il définit son film ainsi : "C'est la saga d'un grand chasseur qui, après avoir pris toutes les bêtes sauvages connues, conçoit l'idée de

tuer la plus grande menace qui soit au monde : Adolf Hitler" (propos rapportés dans Positif 386) D'autres films antinazis se succéderont : *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen Also Die*) et *Espions sur la Tamise* (*The Ministry of Fear*) en 1943 puis *Cape et poignard* (*Cloak and Dagger*) en 1946.

C'est un roman de Geoffrey Household, "Rogue Male", lu par Dudley Nichols, scénariste avec qui Lang aimait beaucoup travailler, qui donne envie aux deux hommes de bâtir cette histoire. Dudley comme Lang voient Hitler dans le personnage du dictateur du roman. Le scénario, brillamment écrit, entrelace plusieurs fils, ce qui crée un suspense constant, y compris dans les plans d'apparence secondaires.

Lang s'intéresse à la violence humaine, la dénonce, mais il répugne à la montrer. L'effet produit est de la rendre encore plus oppressante à l'écran : les scènes de torture suggérées mais non montrées, ont un impact très fort. Le plan des mains du

médecin nazi, couvertes de sang, est bien plus impressionnant que si l'on voyait le visage de Thorndike.

L'idylle entre Jerry et Thorndyke permet à Lang de prouver, s'il en était besoin, qu'il peut être très à l'aise pour dépeindre les moments intimistes. La scène d'adieu dans le brouillard d'un pont londonien aurait pu friser le ridicule, ce n'est aucunement le cas. Le chef opérateur Arthur Miller, fidèle collaborateur de Lang, y est pour beaucoup. Mais Lang n'oublie pas son talent et son goût pour tourner les scènes d'action, très réussies dans *Chasse à l'homme*. A cet égard, la poursuite dans les couloirs du métro est remarquable.

Le travail des décorateurs est lui aussi très étonnant : le film est entièrement tourné en studio et les scènes de forêt semblent être tournées en Forêt Noire, alors qu'elles sont réalisées dans le ranch de la Fox.

Dans le scénario initial la jeune femme que rencontre Thorndike, Jerry, est une prostituée. Pour déjouer la censure, Lang les fait se rencontrer dans l'entrée d'une maison où il s'est réfugié et reste ainsi muet sur la profession de Jerry.

Film d'action qu'on ne voit pas passer, sur fond d'histoire politique et avec une intrigue amoureuse originale, *Chasse à l'homme* est encore plus que cela. Ce film contient en effet une grande part d'ambiguïté quant à la nature du "héros" et

Lang livre en fait un manifeste pessimiste sur la nature humaine. Le manichéisme n'est pas dans sa vision du monde : au début du film, le chasseur de la haute société britannique s'apparente davantage à un assassin qu'à un combattant antinazi au cœur pur. Pour lui la chasse est avant tout un attribut de la classe sociale anglaise à laquelle il appartient et dont il veut absolument renvoyer l'image. Au début, il n'a aucun projet antinazi en tête mais exerce bien plutôt un instinct de tuer et la frontière morale entre lui, le démocrate anglais, et le tortionnaire allemand ne semble pas si étanche. Lang écorne quelque peu le mythe du raffinement de la haute société anglaise et certains ont vu dans ce film, lisible à plusieurs niveaux, une satire du "so British".

Le vernis de la haute civilisation de la noblesse anglaise cache mal des instincts de prédateurs de Thorndike. Ses convictions antinazies arrivent tardivement et restent jusqu'à la fin teintées d'ombre : chasseur devenu chassé, traqué au fond d'une grotte, il finit par crier sa haine d'Hitler. Mais c'est parce qu'un officier nazi l'oblige de le faire. C'est donc un portrait du héros plus que nuancé que livre Lang. La guerre fait tomber les masques et au fond, c'est une vision bien sombre de la nature humaine qui transparaît.

Biographie et filmographie page 17

Sources :

Positif N° 386

Fritz Lang, de Lotte Eisner, Ed° Flammarion, Paris, 1984.

Fritz Lang, de Lotte Eisner – Flammarion, Paris, 1984

Site internet Critikat

LUNDI 29 DECEMBRE 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Larmes de joie (Risate di gioia)

de Mario Monicelli

(1960)

Italie / NB / 1h46

Réalisation : Monicelli Mario

Scénario : Suso Cecci d'Amico, Agenore Incrocci, Mario Monicelli, Furio Scarpelli, d'après deux récits d'Alberto Moravia « Risate di Gioia » et « Lardi in chiesa »

Photographie : Leonida Barboni

Musique : Leoli Lutazzi

Montage : Adriana Novelli

Son : Mario Messina

Production : Titanus

Interprétation :

Gioia : Anna Magnani

Umberto Pennazzuto : Toto

Lello : Ben Gazzara

L'américain : Fred Clark

Milena : Edy Vessel

Mimi : Gina Rovere

L'ami de Milena : Toni Ucci



© photo : les Acacias

Le soir du réveillon de fin d'année, Gioia Fabbricotti, surnommée Tortorella, une figurante de Cinecittà qui enchaîne les petits rôles dans l'espoir de devenir une diva, refuse la compagnie d'Umberto Pennazuto, un ancien acteur surnommé Infortunio pour sa capacité à provoquer de faux accidents et arnaquer les assurances. Infortunio a promis à une de ses connaissances, Lello, un voleur professionnel, de l'aider dans la nuit du réveillon pour tenter quelques coups. Les trois personnages se rencontrent par hasard et Tortorella, abandonnée par ses amis, oblige les deux hommes à l'accompagner à une soirée.

Sorti en 1960, *Larmes de joie* passe presque inaperçu entre les deux œuvres ambitieuses de Monicelli, *La Grande Guerre* sorti en 1959, et *Les Camarades* sorti en 1961. Film méconnu de Monicelli, il est adapté de deux nouvelles d'Alberto Moravia, « Risate di gioia » et « Ladri in

chiesa ». Le scénario, auquel Monicelli apporte la touche finale, est écrit par une de ses collaboratrices sur plusieurs de ses films, Suso Cecchi d'Amico.

A sa sortie, le film reçoit un accueil mitigé, malgré un casting exceptionnel et un récit rythmé, aux nombreux rebondissements. Monicelli lui-même n'était pas convaincu de la réussite de l'entreprise :

« Je pensais que le couple n'était pas bien assorti, parce qu'ils avaient tous les deux une forte personnalité et qu'ils tenteraient de prendre le dessus l'un sur l'autre ».

Finalement, Totò et Magnani s'entendirent très bien, ayant déjà travaillé ensemble quelques années auparavant. Les deux acteurs avaient l'un pour l'autre une grande admiration et une réelle affection. *Larmes de joie* réunit donc à nouveau le couple célèbre qui avait joué sur toutes les scènes de l'Italie dans des revues acclamées par le public. Le couple sensationnel formé par la Romaine et le Napolitain, est ressuscité dans cette

odyssée nocturne, entre une figurante et un vieil acteur de music-hall.

Ben Gazzara, acteur emblématique de John Cassavetes, interprète le personnage du voleur Lello. Il tient alors son premier rôle en Italie, et reviendra plus tard pour des films dirigés par Marco Ferreri, Pasquale Festa Campanile, Alberto Bevilacqua, Giuseppe Tornatore, Valentino Orsini, Giuliano Montaldo... Lorsqu'il évoque le couple, Gazzara explique : «Anna Magnani et Totò formaient un couple inimitable, unique. Ils improvisaient de manière si spontanée, si créative, qu'ils faisaient revivre la *commedia dell'arte*.»

Larmes de joie sort en 1960, en plein boom économique italien. C'est dans ce contexte particulier que Monicelli aborde des thèmes assez graves, tels que la solitude, la vieillesse, la pauvreté, sur un fond de comique de situation et de caractère, avec une Anna Magnani exubérante et exaspérante, et un Totò vieillissant, maladroit, mais bienveillant.

C'est à travers le portrait des trois personnages que sont Tortorella, Infortunio et Lello que Monicelli dépeint la Rome de 1960, où règnent le cynisme et le clinquant, et où les déphasés s'accrochent tant bien que mal pour s'en sortir.

Mario Monicelli (1915 - 2010)

Né en mai 1915 à Rome, Mario Monicelli est un scénariste et réalisateur très populaire en Italie. Fils du journaliste et critique de théâtre Tomaso Monicelli, il étudie d'abord l'histoire et la philosophie à Pise et à Milan, puis débute comme critique au sein des revues littéraires comme "Il Cuore rivelatore" en 1932. L'année suivante, il compte parmi les fondateurs de la revue "Camminare" ("Marcher"). Avec l'aide de son ami Alberto Mondadori, il réalise ses premiers court-métrages à partir de 1935. *I ragazzi della via Paal*, adaptation d'après Ferenc Molnar, est par ailleurs primé au festival

Monicelli propose dans *Larmes de joie* une vision du monde proche de celle de Fellini, à la fois drôle et pathétique. Le film, souvent comparé au *Pigeon*, met lui aussi en avant l'art de la débrouille, sur un ton néanmoins plus amer. *Larmes de joie* souligne également le caractère de la femme, certes défaite, humiliée par les hommes, mais qui tente de s'affranchir de leur domination avec un optimisme indestructible.

Monicelli s'interrogeait sur le succès du film et le pensait peu adapté à son époque. Quelques années après la sortie de *Larmes de joie*, il explique :

« Le film marcha très mal. C'est un bon film, mais il était un peu vieux. Cette histoire de la femme qui, une nuit de Nouvel An, est repoussée par tout le monde, ça a un petit air de vieux film américain des années 1940... ».

Il ajoutait, sans savoir que le film n'arriverait que cinquante trois ans plus tard dans la distribution française: «J'aimerais bien voir *Risate di gioia* distribué une seconde fois pour découvrir quel genre d'accueil le public d'aujourd'hui lui réserverait.»

Projeté au récent festival de la Rochelle en 2012, *Larmes de joie* a été très bien accueilli par le public.

de Venise. Il réalise son premier long-métrage *Pluie d'été* (*Pioggia d'estate*) en 1937, sous le pseudonyme de Michele Badiè, mais ce dernier sera ensuite perdu. C'est à partir de 1936 qu'il devient l'assistant de plusieurs réalisateurs dont Gustav Marchat, Mario Camerini et Mario Bonnard. Jusqu'en 1949, il se fait repérer pour ses compétences d'assistant et apprend en même temps son futur métier. Ses activités sont interrompues par la guerre et il passe cinq ans sous les drapeaux. Entre 1939 et 1946, il est également scénariste et écrit une quarantaine de projets pour des comédies,

des mélodrames et des films d'aventure. Dans ces derniers, son goût pour la comédie et la satire s'affirment. A l'époque, le cinéma italien se compose soit de comédies de boulevard un peu grossières, soit de drames, parfois excellents, mais dans lesquels l'humour est absent. Monicelli, nourri par ces deux types de cinéma, souhaite produire une sorte de synthèse et proposer des films moins manichéens.

A son retour de la guerre, il rencontre Stefano Vanzina, connu sous le nom de Steno, avec qui il réalise plusieurs comédies à sketches entre 1949 et 1953, dont quatre avec Totò. C'est le nom d'acteur d'Antonio Fust Curtis, qui a le rôle titre de ce personnage d'antihéros tragicomique. Sa carrière est sur le déclin mais ces films lui offrent une nouvelle voie d'acteur et obtiendront un grand succès populaire, ainsi que les faveurs de la critique. Le premier long-métrage de Monicelli, *Totò cherche un appartement*, obtient d'ailleurs un Lion d'or au festival de Venise. C'est donc une période bénéfique pendant laquelle il écrit avec Steno pour des journaux comme "Marc Aurelio" et "le Bertholdo".

En 1953, il réalise sous son seul nom *Du Sang dans le soleil*, un mélodrame social adapté du roman de Grazi Deledda, qui est très remarqué. Tout en poursuivant ses activités de scénariste, il réalise *Le Pigeon* en 1958 et *La Grande Guerre* en 1959, qui sont deux réussites comiques. Le premier reçoit un Ruban d'Argent pour son scénario, tandis que le second obtient un Lion d'or du meilleur film à la Mostra de Venise ainsi qu'une nomination pour l'Oscar du meilleur film en 1960. *La Grande Guerre* est présentée comme une fresque démystifiante et polémique de la Première Guerre mondiale. En 1963, *Les Camarades*, une fresque sociale et historique sur les premières grèves à Turin, prouve une fois de plus son excellence dans la diversité de tons.

Mario Monicelli devient connu comme "le toscan impitoyable", avec ses comédies

utopistes en rébellion contre le système éducatif italien et les idéologies qui s'y rapportent. Symbole très aimé du mouvement d'opposition au régime de Berlusconi, il déclare à travers ses films : "On doit faire la révolution". Sa radicalisation politique n'empêche cependant pas son humour féroce et sa courtoisie. Dans un désir de tranquillité et de repos mêlé à un activisme débordant, Monicelli aimait inverser les clichés. Il traite sur un mode grotesque les thèmes drôles d'emblée comme les thèmes sérieux. La solitude de l'homme par rapport au temps qui s'écoule trop vite est aussi un thème très présent.

Monicelli explore les différentes facettes de la comédie, comme le picaresque avec la série des *Brancaleone* (1966-1970), la satire sociale et politique avec *Nous Voulons les Colonels* (1973) et la tragédie caustique avec *Un Bourgeois tout petit petit* (1997). Ce dernier, tiré du livre de Vincenzo Cerami, obtient plusieurs prix. Il fait jouer les plus grands comédiens italiens dont Vittorio Grassman, Totò, Alberto Sordi, ainsi que Marcello Mastroianni, à qui il permet d'exprimer tout son talent et d'obtenir la gloire qu'on lui connaît. S'il collabore avec d'autres cinéastes pour tous ses scénarios, il travaille également souvent avec d'autres réalisateurs comme Agenore Incrocci (dit Age), et Scarpelli avec qui il signe quatre films. Fin 1974, son ami Pietro Germi lui confie la réalisation de *Mes Chers Amis*, car lui-même est en trop mauvaise santé. Le film est un grand succès et permet au cinéaste de recevoir son premier prix David di Donatello du meilleur réalisateur.

En 1991, il obtient un Lion d'Or pour l'ensemble de sa carrière à la Mostra de Venise et déclare que "le cinéma ne mourra jamais, maintenant il est né et ne peut pas mourir". Ensuite, il se consacre à la réalisation de documentaires comme *Il Maestro Nino Rota* en 1999. Au Festival Europa de Viareggio de 2005, il reçoit le prix Fellini d'excellence cinématographique, et en 2009, il obtient le prix Cillà

di Trieste pour l'ensemble de sa carrière. Mario Monicelli est chevalier grand-croix de l'ordre du mérite de la République Italienne. Il se défenestre de sa chambre d'hôpital le 29 novembre 2010, à l'âge de 95 ans. Sa carrière de cinéaste, étendue sur 72 ans, comprend la réalisation de plus de 65 films de qualités inégales, mais faisant de lui l'une des figures majeures de l'âge

d'or de la comédie italienne. Il y questionne la société avec des scripts solides et des dialogues percutants et drôles. Il préfère favoriser le travail des acteurs et les valeurs classiques du cinéma, plutôt que de se baser sur des "audaces voyantes", ce qui est l'essence même du bon cinéma.

Filmographie

1949 : Totò cherche un appartement (*Totò cerca casa*)
1951 : Totò et le Roi de Rome (*Totò e i re di Roma*)
1951 : Gendarmes et voleurs (*Guardie e ladri*)
1954 : Du sang dans le soleil (*Proibido*)
1955 : Un héros de notre temps (*Un eroe dei nostri tempi*)
1956 : Donatella
1957 : Pères et fils (*Padri e figli*)
1958 : Le Pigeon (*I soliti ignoti*)
1959 : La Grande Guerre (*La grande guerra*)
1960 : Larmes de joie (*Risate di gioia*)
1962 : Boccace 70 (*Boccaccio 70*)
1963 : Les Camarades (*I compagni*)
1964 : Haute infidélité (*Alta infedelta*)
1965 : Casanova 70
1966 : L'armée Brancaleone (*L'armata Brancaleone*)
1966 : Les Ogresses (*Le fate*)
1968 : La Fille au pistolet (*La ragazza con la pistola*)
1970 : Drôles de couples (*Le coppie*)
1970 : Brancaleone s'en va-t-aux croisades (*Brancaleone alle crociate*)
1971 : Mortadella
1973 : Nous voulons les colonels (*Vogliamo i colonnelli*)
1974 : Romances et confidences (*Romanzo popolare*)
1975 : Mes chers amis (*Amici miei*)
1976 : Bonsoir, Mesdames et Messieurs (*Signore e Signori, buonanotte*)
1977 : Un bourgeois tout petit petit (*Un borghese piccolo piccolo*)
1977 : Les Nouveaux monstres (*I nuovi mostri*)
1979 : Voyage avec Anita (*Viaggio con Anita*)
1980 : Rosy la Bourrasque (*Temporale Rosy*)
1981 : Chambre d'hôtel (*Camera d'albergo*)
1981 : Le marquis s'amuse (*Il marchese del grillo*)
1982 : Mes chers amis 2 (*Amici miei atto II*)
1985 : La Double vie de Mathias Pascal (*Le due vite di Mattia Pascal*)
1986 : Pourvu que ça soit une fille (*Speriamo che sia femmina*)
1987 : Une Catin pour deux larrons (*I Picari*)
1990 : I male oscuro
1991 : Rossini! Rossini!
1992 : Une Famille formidable (*Parenti serpenti*)
1995 : Facciamo paradiso!

1998 : Panni sporchi
1999 : Un Amico Magico : Il maestro Nino Rota
2006 : La Rose du désert (*Le rose de deserto*)

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001.

Positif n°600 (février 2011)

Cahiers du Cinéma, n°635 (juin 2008)

Cinéma n°70 p123

Image & Son n°155 p51

Image & Son n° Saison 63, p176

Positif n°185 p24

Positif n°626

LUNDI 5 JANVIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

In the Land of the Head Hunters (*Sur les Terres des chasseurs de tête*)

De Edward S. Curtis (1914)

USA-Canada / Noir et blanc teinté / 1h07

Réalisation : Edward S. Curtis

Scénario : Edward S. Curtis

Assistant réalisation : George Hunt

Photographie : Edmund August schwinke

Musique : Rodolphe Burger

Interprétation :

Montana : Stanley Hunt

Naida : margaret Wilson Frank

Waket, Yaklus et un member du village de Motana : Balusta

Le Sorcier : Kwagwanu

Kenada : Paddy Malid



© photo : Capricci

Motana, fils d'un grand chef indien, part à l'aventure pour acquérir des pouvoirs surnaturels. La nuit, il rêve de la belle Naïda, qu'il espère épouser à son retour. Mais la jeune fille est aussi convoitée par le féroce sorcier qui règne sur les chasseurs de tête. Craignant ses terribles sortilèges, Waket, père de Naïda lui a destiné sa fille. Une guerre entre tribus se prépare...

Lorsque Edward S. Curtis prépare le tournage de ce film, au début des années 10, il est déjà connu pour le travail ambitieux qu'il a commencé plusieurs années auparavant : photographier les tribus indiennes et garder ainsi une trace de leurs cultures, avant qu'elles ne disparaissent. Avec le soutien du président Roosevelt et l'aide financière de John Pierpont Morgan, l'une des plus grosses fortunes de l'époque, Curtis avait en effet réalisé des milliers de photos dans 80 tribus indiennes, alors qu'une loi de la fin

du 19^e siècle interdisait aux indiens la pratique de rituels et de cérémonies.

Ces travaux seront rassemblés dans une encyclopédie de 40 volumes intitulée "The North American Indian".

Mais si Morgan continue, année après année à financer les expéditions du photographe, Curtis n'est pas rémunéré et s'endette considérablement. Il décide alors de faire appel à des investisseurs sur un nouveau projet qui devrait lui rapporter de l'argent : faire un film consacré aux Kwakwaka'wakw, tribu de l'île de Vancouver, dont la tradition artistique lui apparaît comme étant la plus riche parmi toutes celles qu'il a pu approcher. Leurs maisons, leurs totems et leurs canoës peints et sculptés sont magnifiques, et leurs cérémonies religieuses le subjuguent. Curtis imagine alors une fresque épique, tournée entièrement en extérieur, sans équipe professionnelle, et avec la seule participation des Kwakiult. L'Amérindien George Hunt devient assistant réalisateur et contribue à l'écriture du scénario : un récit

initiatique, fait d'épreuves et de dangers surmontés, un amour impossible sur fond de guerre entre deux clans, où l'idylle entre les deux jeunes indigènes alternent avec des scènes de poursuites, d'enlèvements et de retrouvailles. Le film mêle habilement l'histoire passée et l'histoire contemporaine de la tribu. D'ailleurs, si Curtis rend compte avec exactitude de certains aspects de leur culture, il puise aussi dans le passé pour donner plus de sensationnel à ses images. Ainsi, les costumes en écorce de cèdre que l'on retrouve dans le film n'étaient déjà plus portés, et les cérémonies telles que la chasse aux têtes et le traitement des reliques humaines étaient aussi abandonnées depuis longtemps. Le film permet donc aux Amérindiens de réinventer leur propre passé, rejouer leurs traditions culturelles et d'interpréter les rôles qu'on pu jouer leurs ancêtres au sein de la communauté, ce qui en fait un document d'un grand intérêt.

A sa sortie, malgré des critiques élogieuses et un relatif succès en salle, les recettes du film sont bien loin des rentrées attendues. En 1922, Curtis vend le négatif et une copie de *Head Hunters* au Musée d'Histoire naturelle de New York pour une somme dérisoire, mais ces documents disparaissent. Une copie est retrouvée dans

une décharge en 1947, incomplète et abîmée, qui fera l'objet d'un remontage. Cette version d'une quarantaine de minutes, sera distribuée dans les années 1970 sous le titre de *In the Land of the War Canoes*. Quelques temps après, des extraits supplémentaires provenant d'une autre copie sont retrouvés et archivés sous un autre titre. Il faut attendre le début du 21^e siècle pour que des universitaires retrouvent l'ensemble de ces documents, ainsi qu'un fichier conservé à la Bibliothèque du Congrès, contenant un grand nombre de photos et retraçant la chronologie du film. UCLA (Université de Californie, à Los Angeles) et le Musée Field travaillent alors ensemble à une restauration du film au plus proche de sa version originale.

Robert Flaherty découvre ce film alors qu'il vient de tourner sur les îles Belcher et dans la baie de Hudson. Il aurait demandé un rendez-vous à Curtis avec qui il aurait échangé sur la structure narrative et dramatique de *Nanouk l'esquimau*, avant de procéder au montage de son célèbre film. *In the Land of the Head Hunters* est, aujourd'hui encore, un film ethnologique d'une valeur inestimable.

Edward Sheriff Curtis (1868-1952)

Edward Sheriff Curtis est né dans le Winsconsin, d'une famille de quatre enfants. Son père est un vétéran de la Guerre de Sécession, et s'installe dans une ferme pour élever sa famille. Edward s'intéresse très vite à la photographie et on le retrouve à Seattle en 1887, où il travaille comme photographe de studio à la mort de son père en 1891. En 1899, il devient photographe officiel de l'Expédition Harriman (qui étudie l'Alaska) où il découvre les Inuits. Il s'intéresse alors aux Indiens et commence à partir de 1907 un immense travail auprès des 80 tribus existantes aux Etats Unis et au Canada. Il

espère en effet garder une trace de ces cultures en train de disparaître à grand pas. Il réalise près de 40 000 clichés et enregistre des extraits de langues et dialectes de ces tribus ainsi que quelques centaines de chants traditionnels.

En 1911, il est lourdement endetté et imagine, pour renflouer un peu ses finances, de faire un film avec une des tribus indiennes qu'il admire plus particulièrement pour la richesse de sa culture. Avec des Indiens comme acteurs et techniciens, il réalise *In the land of the Head Hunters*, qui remportera un beau succès critique mais pas d'argent. En 1930,

il publie le dernier tome de son encyclopédie photographique sur les Indiens puis part à Hollywood où il devient

photographe de plateau pour plusieurs films et notamment certains de Cecil B. DeMille. Il meurt en Californie en 1952.

Sources :

- In the Land of Head Hunters, entretien réalisé par Camille Pollas et Julien Rejl. Revue Capricci octobre 2013
- Wikipedia (biographie de E.S.Curtis)

LUNDI 5 JANVIER 2015 - 21h - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Film présenté par Alain Bonnet

Le Dernier des Mohicans (*The Last of the Mohicans*)

de Maurice Tourneur et Clarence Brown

(1920)

USA/ NB / 1h13

Réalisation : Maurice Tourneur et Clarence Brown

Scénario : Robert Dillon d'après le roman de James Fenimore Cooper

Photographie : Philip R. Dubois et Charles Von Enger

Production : Associated Producers Renting Corporation

Distribution : First National

© photo : Lobster

Interprétation :

Magua : Wallace Beery

Unca : Albert Roscoe

Cora Munro : Barbara Bedford

Alice Munro : Lilian Hall

Major Duncan : Henry Woodward

Chef Indien : Boris Karloff



En 1757 au Canada, au temps des guerres franco-anglaises, les peuples amérindiens sont entraînés dans le conflit européen. Dans le Fort Edward, deux Anglaises, Cora et sa jeune sœur Alice, souhaitent rejoindre leur père le Colonel Munro qui résiste à l'assaut des Français au Fort Henry William. Elles se laissent alors guider par l'Indien nommé Magua. Ce dernier s'avère être un membre de la dangereuse tribu indienne des Hurons et les trahit en les abandonnant dans la forêt. Elles sont alors sauvées et convoyées par deux Mohicans, les derniers de leur peuple. S'engage alors un voyage semé de péripéties.

Le *Dernier des Mohicans* de Maurice Tourneur et Clarence Brown est considéré comme la meilleure adaptation de l'œuvre de James Fenimore Cooper. La sensibilité de l'auteur et sa vision de l'homme en lien avec la nature sont fidèlement retranscrites dans le long-métrage de 1920. Les plans sensiblement composés exposent de grand

espaces naturels et époustouffants à l'heure où les tournages en studio et les artifices prennent de l'ampleur dans le monde du cinéma. La nature est en effet présente de la toute première à la dernière scène présentant des quelques plans splendides et absents de toute présence humaine.

Tourneur et Brown laissent le hasard du vent et de la lumière diriger leur tournage quitte à réorganiser leur emploi du temps selon la météo et les caprices de la nature. Les deux cinéastes étaient en effet méticuleux quant au choix de la lumière, ne tournant qu'à certaines heures de la journée (pour des problèmes tant techniques qu'esthétiques). C'est ce qui explique l'éclairage atypique, presque éblouissant qui imbibe les personnages et les rend vulnérables face à la nature immense et souveraine. La monumentalité naturelle des paysages fait de l'homme un être minuscule et le ramène à sa simple condition humaine. "*L'écrasante masse des rochers, la vertigineuse immensité des*

précipices font oublier jusqu'à la présence de l'homme" résumera d'ailleurs le cinéaste Robert Florey. L'homme est en effet maîtrisé, encadré, parfois même mis en péril, par la nature grâce à des plans esthétiquement remarquables, qui prouvent des repérages soigneux et sensibles. Même dans les scènes intérieures, le regard humain est souvent tourné vers l'extérieur laissant transparaître la nature sauvage au travers d'une ouverture (fenêtre, porte...).

Le film est à découvrir ne serait-ce que pour cette nature respectée dans toute sa splendeur et pour les images magnifiques et stupéfiantes qu'il offre, aux apparences de paradis perdu à cause de la sauvagerie humaine.

Le film est avant tout une aventure humaine. Les réalisateurs s'attachent donc à la transmission des émotions qui passent par une mise en scène et un jeu d'acteurs que le muet théâtralise. La mise en scène insiste sur les gros plans sur le visage et le regard juste et émotif des comédiens. A cet égard l'interprétation de Wallace Beery dans le rôle d'un Amérindiens est surprenante (il sera redirigé par chacun des deux réalisateurs) ainsi que celle de Barbara Bedford, malheureusement rarement visible au cinéma après son rôle principal dans *Le Dernier des Mohicans*.

Clarence Brown (1890-1987)

Clarence Brown n'était pas particulièrement destiné à la réalisation cinématographique ayant étudié l'ingénierie automobile et l'électricité. Cependant il est devenu l'un des metteurs en scènes les plus prolifiques d'Hollywood, qui parvenait à se détacher des codes de l'époque, au côtés de cinéastes tels que John Ford ou Cecil B.DeMille. Travailler avec un cinéaste français tel que Maurice Tourneur a sûrement dû aider le cinéaste à s'acquitter de la pression des producteurs hollywoodiens. C'est en effet en 1915 qu'il débute au côté de Maurice Tourneur en tant qu'assistant et monteur sur le film *Tilby*. Ensemble il vont co-réaliser une trentaine de films à l'exemple de *The*

On y découvre Boris Karloff à ses débuts, bien que furtifs, plus connu dans son rôle mythique de Frankenstein (James Whale, 1931).

La mise en scène est telle que quelques plans seulement suffisent à expliquer une situation. Le jeu de regards aux allures de Western (champ-contre-champ), suffisent par exemple à créer une situation conflictuelle entre les personnages. *Le Dernier des Mohicans* est d'ailleurs parfois qualifié de Western (genre popularisé quelques temps après) "anti-raciste". Le film met un point d'honneur à respecter les mœurs et traditions indiennes sans les ridiculiser évitant le stéréotype de l'Amérindien violent, naïf et alcoolique qui primera dans les Westerns populaires ultérieurs. Au milieu de la barbarie humaine décrite dans le film, persiste donc un espoir de paix par la romance interdite entre deux peuples et par l'amour fraternel des deux sœurs, faisant du film une ode à la tolérance.

Il est aussi à noter que ce film marque un tournant dans la vie cinématographique de Clarence Brown. Il s'agit de sa plus grande participation dans un film de Tourneur empêché, par la maladie, de mener à bien son projet. A la sortie du film, Clarence Brown devient cinéaste à part entière!

Foolish Matrons. Cette collaboration va nourrir et influencer les futures productions de Brown. C'est en 1920 avec *Le Dernier des Mohicans* que Brown prend finalement son indépendance en achevant le travail de son mentor, ce dernier étant malade lors du tournage.

A l'image de Tourneur, homme de théâtre, Brown est un maître de la mise en scène qui accorde une grande importance à la composition artistique de ses plans, à l'éclairage, au décor et au jeu des acteurs, dans le but de transmettre des émotions. Son intérêt artistique lui permet de produire des œuvres autant spectaculaires (*La Piste 98*, 1928) qu'intimistes (*La Mousson*, 1939)

La Chair et le diable marque l'entrée de Brown à la MGM en 1926, pour laquelle il va essentiellement réaliser des drames psychologiques. Le scénario adapté d'un roman est simplifié, mais la mise en scène réhabilite les propos de l'œuvre littéraire par un travail technique et artistique méticuleux. Le film marque aussi la consécration de la suédoise Greta Garbo qu'il redirigera à plusieurs reprises sur des productions comme *Romance* (1930) et *Anna Karenine* (1935).

Le cinéma muet convient parfaitement à Clarence Brown qui parvient à traiter tous les sujets et tous les genres, du mélodrame à la comédie. Cependant, il franchit le passage au parlant sans problème avec *Anna Christie* qui parvient à attirer le public grâce à l'intrigant slogan "Garbo parle" annoncé sur l'affiche du film.

Le cinéma de Brown analyse le mécanisme social de notre société, en traitant avec finesse différents sujets sociaux. Il pose

ainsi sa vision sur la famille dans *Impétueuse Jeunesse* (chroniques de l'adolescence) ou bien *Of Human hearts* (1938) qui observe le rapport père et fils avec nostalgie.

Ses sujets sociaux ont imposé la réputation de Brown qui met en scène des personnages de classe moyenne, souvent oubliés des films hollywoodiens. Il s'écarte des milieux nobles pour filmer à l'extérieur des villes ou en banlieue. Dans ce sens, il évoque avec justesse et courage l'intolérance et les erreurs de justice avec *L'Intrus* (1949) qualifié de long-métrage "anti-raciste". Il termine enfin sa carrière en 1952 avec un drame historique: *Capitaine sans loi*.

Son intérêt pour l'art et la culture persiste par le soutien financier pour le Clarence Brown Theatre du Tennessee, région qui l'a vu grandir.

Biographie et filmographie Maurice Tourneur : catalogue Cinémathèque 2012 - 2013

Filmographie sélective

1920: **Le Dernier des Mohicans** (*The Last of the Mohicans*)

1922: *The Light in the dark*

1925: *L'Aigle noir* (*The Eagle*)

1925: *Déchéance* (*The goose Woman*)

1926: *La chair et le diable* (*Flesh and the Devil*)

1928: *La piste 98* (*The Trail of '98*)

1930: *Anna Christie*

1930: *Romance*

1932: *Mes petits* (*Emma*)

1934: *Vivre et aimer* (*Sadie McKee*)

1935: *Anna Karenine* (*Anna Karenina*)

1935: *Impétueuse Jeunesse* (*Ah, Wilderness*)

1937: *Marie Walewska* (*Conquest*)

1938: *Of Human Hearts*

1939 : *La Mousson* (*The rains came*)

1946: *Passion immortelle* (*Song of love*)

1949: *L'Intrus* (*Intruder in the dust*)

1952: *Capitaine sans loi* (*Plymouth adventure*)

Sources:

Positif n° 380 et n° 344

Encyclopédie du Cinéma - Roger Boussinot, Bordas

Chronique du cinéma – sous la direction de Jacques Legrand, éditions Chroniques

LUNDI 12 JANVIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Grémillon

En partenariat avec les Cinémas Studio

Lumière d'été De Jean Grémillon (1942) France / NB / 1h48

Réalisation : Jean Grémillon

Scénario et dialogues : Jacques Prévert et Pierre Laroche

Photographie : Louis Page

Décor : Max Douy, d'après les maquettes d'Alexandre Trauner

Musique : Roland Manuel

Montage : Louissette Hautecoeur

Producteur : André Paulvé

© photo : Ciné Sorbonne

Interprétation :

Cri-Cri : Madeleine Renaud

Michèle : Madeleine Robinson

Patrice : Paul Bernard

Roland : Pierre Brasseur

Julien : Georges Marchal

Ernest : Raymond Aimos

Vincent : Charles Blavette



Cri-cri, ancienne danseuse, dirige l'auberge l'Ange gardien dans un village de Provence. Elle est amoureuse de Patrice, un châtelain dont la femme a été tuée dans un accident de chasse. Arrive Michèle, une jeune femme qui attend à l'auberge son ami Roland, un peintre raté et alcoolique. Mais Michèle est rapidement courtisée par Patrice, qui veut rompre avec Cri-cri, ainsi que par Julien, ingénieur embauché à la construction d'un barrage dans la région. Ce chassé croisé dramatique et amoureux met en lumière deux mondes qui s'opposent.

Une vallée encaissée, un paysage sauvage, un hôtel accroché au flanc de la montagne, une petite route à lacets sur laquelle circule un bus. La caméra suit l'arrivée du véhicule, qui s'arrête sur la place du

village. Une jeune femme en descend et marche vers l'hôtel. Passe une carriole menée par un homme élégant, qui l'invite à monter... Cette ouverture, magnifique, n'est pas sans rappeler les longs travelings à la Max Ophuls. A l'auberge, Michelle rencontre la tenancière, Cri Cri, ancienne danseuse qui a abandonné sa carrière pour rejoindre l'homme qu'elle aime, Patrice, un châtelain fortuné. Ce dernier ne tarde pas à courtiser Michelle, sans plus voir celle qui a tout quitté pour lui. Le jeu de séduction se met en place. Puis arrive Roland, l'amoureux de Michelle, artiste raté et alcoolique, qui se plaint tout le temps. Et enfin Julien, qui incarne l'espoir d'un pays en pleine construction.

Grémillon fait ressortir l'humanité faillible de ses personnages, leur médiocrité ou leur courage. Dans ce drame, l'oisiveté et les

mensonges du châtelain s'opposent à la sincérité et au goût du travail, incarnés par Michelle, jeune femme simple, entière et lumineuse, et Julien, qui travaille sur le chantier du barrage. Les personnages sont figés dans leur rôles de méchant ou de faible, et Grémillon met en scène la lutte des classes, à travers l'aristocrate déchu et l'ouvrier qui construit le monde, la jeune femme saine et l'ancienne danseuse qui s'est reconvertie en tenancière. Il met en opposition le bonheur et la liberté, l'amour et la jalousie, le malheur et l'ennui. Le film, d'une grande précision documentaire comme sait le faire Grémillon, marque la deuxième collaboration avec Jacques Prévert qui accentue, à coup de mots d'auteur, l'opposition entre un monde perdu et un autre à faire, le diable et l'Ange gardien (le nom de l'auberge), les veules et les droits, les collaborateurs et les résistants.

Car *Lumière d'été* est aussi le film d'une France égarée par la guerre, qui cherche la beauté dans le paysage de la France occupée. La vallée est défigurée par les explosions des mines, et l'ouvrier tire sur l'aigle (emblème du Reich) qui a pris un agneau sous ses yeux. *Lumière d'été* est, sous des airs plus sereins, un film de guerre, qui annonce le temps de la réparation, où les salauds paieront enfin leurs crimes. La Règle du jeu de Renoir n'est pas loin, avec sa partie de chasse, son bal masqué et ses amours perdus...

Tourné dans les Studios de la Victorine à Nice et à Sourzac, en Corrèze, sur le

Jean Grémillon (1901 - 1959)

Jean Grémillon est né à Bayeux en 1901, d'une famille modeste mais où l'art avait une place importante. Son père Louis travaillait aux chemins de fer, mais il avait une forge avec laquelle il créait de curieux objets de bronze, et sa mère chantait et aimait la poésie. Jean prend dès son plus jeune âge des cours de violon. Après le baccalauréat, le père souhaite voir son fils

barrage de l'Aigle alors en construction, Lumière d'été a fait l'objet d'un gigantesque travail de la part des décorateurs : Alexandre Trauner, que son statut de juif obligeait à travailler clandestinement, au risque de se faire arrêter, et Max Douy pour qui ce film a été une expérience déterminante : " *pour ce film, tous les décors ont été construits. Il n'y a qu'une chose qui ne l'a pas été, c'est le chantier du barrage [...] C'était très difficile d'avoir des matériaux. Le plâtre ça allait, mais pour avoir les clous, la ferraille ou le bois, il fallait vraiment un producteur comme Paulvé, qui était très bien avec les autorités du Nord, pour qu'au Sud on nous débloque ce dont nous avons besoin*" (entretien avec M. Douy Positif n° 244-245). Michelle Morgan était pressentie pour jouer le rôle de Michèle, mais elle était partie à Hollywood. Le rôle devait alors revenir à Evelyne Volney qui tomba malade quelques jours avant le début du tournage. C'est donc Madeleine Robinson qui donna la réplique à Georges Marchal et Pierre Brasseur.

Le film fut très mal accueilli à sa sortie, en 1943 (malgré ou à cause du soutien de Vichy) et ce n'est qu'en 1949 qu'il commença à trouver son public, à la faveur d'une sélection au Festival du film maudit de Biarritz, qui va lui redonner vie au sein des ciné-clubs. La Cinémathèque de Tours se devait donc de programmer ce film qui vient de faire l'objet d'un travail de restauration.

devenir ingénieur, mais celui-ci quitte à 18 ans la maison familiale pour Le Havre, puis Paris, où il entre à la Schola Cantorum (école de musique créée par Charles Bordes à la fin du 19^e siècle). Tout en poursuivant ses études musicales, le jeune Grémillon fréquente les ciné-clubs et se fait engager par les orchestres qui jouent pendant les projections des films (encore

muets à l'époque). C'est ainsi qu'il rencontre Georges Périnal, projectionniste, qui deviendra un très grand chef opérateur. Ensemble, ils vont réaliser une quinzaine de films documentaires pour le tourisme et l'industrie, Georges assurant la prise de vue et Jean le montage. En 1924, Jean Grémillon reprend, ici et là des séquences tournées précédemment, et compose une sorte de poème visuel montrant l'insolite de certains objets et mécanisme comme le fera trente ans plus tard Jean Mitry avec sa *Symphonie mécanique*. En 1926, Jean Grémillon s'oriente définitivement vers le cinéma. Il part sur un thonier et tourne *Un Tour au large* film dans lequel "il va donner la mesure de ses dons et la ligne générale de son orientation d'humaniste, de poète et d'esthète" écrit Henri Agel. En 1927, Charles Dullin vient de créer sa société de production et confie la réalisation de son premier film à Grémillon et son ami Périnal : *Maldone*. Le film est remarqué par l'audace des prises de vue, les surimpressions, le montage accéléré, des procédés que l'on retrouve l'année suivante dans *Gardiens de phare*, adaptation d'une pièce de théâtre et dont le scénario est signé de Jacques Feyder. Puis en 1930, Grémillon tourne son premier film parlant, *La Petite Lise*, qui sera un échec et marquera le début d'une période difficile pendant laquelle le cinéaste se contentera de films commerciaux et courts

métrages comiques de commandes. René Clair, qu'il connaît depuis plusieurs années et avec qui il entretient une relation amicale, lui présente Raoul Ploquin, producteur français à la UFA. C'est donc à Berlin qu'il réalisera deux de ses plus grandes œuvres : *Gueule d'amour* avec Jean Gabin et *L'Etrange Monsieur Victor* avec Raimu. Malgré les difficultés liées à la guerre, il tourne entre 1939 et 1941 *Remorques*, dans lequel la mer fait partie des protagonistes du film, alors même qu'il doit se contenter de maquettes pour les scènes de tempête. En 1943, il tourne *Lumière d'été*, qui aborde le thème de la lutte des classes, puis *Le ciel est à vous*, qui annonce la libération. Celle-ci ne lui portera pas chance, puisqu'après avoir réalisé *Six Juin à l'aube*, sur les désastre de la guerre en Normandie, tous ses projets sont refusés ou enterrés. Ce cinéaste engagé, président du Syndicat des techniciens du film, mais aussi de la Cinémathèque française, militant du mouvement des ciné-clubs se voit contraint de revenir au documentaire et au film de commande. Il réussit cependant à tourner en 1954 *L'Amour d'une femme*, film féministe avant l'heure, et qui montre la difficulté pour une femme de trouver sa place dans un monde fait pour les hommes. Jean Grémillon meurt à Paris en 1959.

Filmographie :

1923 à 1925 : Films documentaires coréalisés avec Georges Périnal

1924 : La Photogénie mécanique documentaire de montage

1926 : La Vie des travailleurs italiens en France, documentaire réalisé avec George Périnal
Un Tour au large

1927 : Maldone

1928 : Gardiens de phare

1930 : La petite Lise

1931 : Daïnah la métisse

1932 : Pour un Sou d'amour

1933 : Gonzague ou l'accordeur

1934 : La Dolorosa

1936 : Pattes de mouches

1937 : Gueule d'amour

1938 : L'Etrange Monsieur Victor

1939-1941 : Remorques

1942 : Lumière d'été

1943 : Le Ciel est à vous

1945 : Le 6 Juin, à l'aube

1947 : Le Printemps de la Liberté

1948 : Pattes Blanches

1949 : Les Charmes de l'existence

1951 : L'Etrange madame X

1953 : L'Amour d'une femme

Sources :

Jean Grémillon de Henri Agel. Collection Cinéma classique/Les Cinéastes

Cinema n° 276 "Retour sur Jean Grémillon"

Positif n° 244-245 entretien avec Max Douy

Dictionnaire du cinéma Larousse, sous la direction de Jean-Loup Passek

MARDI 13 JANVIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Grémillon

En partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Remorques de Jean Grémillon

(1941)

France / NB / 1H21

Réalisation : Jean Grémillon

Scénario : Roger Verceel, Charles Spaak, André Cayatte, Jacques Prévert,
d'après le roman

Remorques de Roger Verceel

Montage : Louissette Hauteceur

Photographie : Armand Thirard

Musique : Roland Manuel

Décors : Alexandre Trauner

Producteur : Roland Tual

Interprétation

Capitaine André Laurent : Jean Gabin

Yvonne Laurent : Madeleine Renaud

Catherine : Michèle Morgan

Gabriel Tanguy : Charles Blavette

Kerlo, le Bosco : Fernand Ledoux



Capitaine du remorqueur le Cyclone, André Laurent mène une vie dangereuse qu'il partage entre la mer et sa femme, Yvonne. Celle-ci désespère de le voir un jour quitter son métier pour partager avec elle un quotidien paisible. Une nuit, le Capitaine Laurent porte secours au Mirva et recueille à bord, Catherine, l'épouse du capitaine du navire naufragé. Homme pourtant fidèle, André ne peut s'empêcher d'être fasciné par la belle et troublante Catherine.

Entre la mer et les femmes, Jean Grémillon fait une plongée au cœur du réalisme poétique.

Il souffle un air de *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938), comme une

réminiscence qui nous poursuit tout au long du film. Un port, Jean Gabin, Michèle Morgan, un amour contrarié, ... il n'en faut pas plus pour que nous revienne en mémoire le chef d'oeuvre de Marcel Carné. Jean Grémillon semble même s'en amuser. Jean Gabin complimentant son ami sur sa femme en lui lançant « Elle a de beaux yeux tu sais » ou, plus tard, Michèle Morgan enlacée par Jean Gabin lui ordonnant « Embrassez-moi » nous rappellent étrangement une célèbre scène... Et que dire des personnages. Michèle Morgan, une jeune femme fragile et mélancolique, déjà abîmée par la vie et Jean Gabin en brute franche, maladroite mais tendre. Entre ces deux là naît un

amour sincère et vacillant, une attraction inavouable.

Jean Grémillon partage son film entre les femmes et la mer. Les marins ne tiennent pas à jeter l'ancre près de leurs épouses et se jettent à corps perdus dans la mer, vers le danger. André passe son temps à fuir Yvonne, la regarde à peine, ne sait pas la regarder comme elle le désirerait. Elle le cherche, il s'éloigne d'autant plus, le regard rivé sur l'océan. C'est d'ailleurs ce dernier qui porte Catherine jusque dans les bras d'André. La mystérieuse femme empiète sur un territoire où s'exprime toute la masculinité des marins. Elle n'a pas peur du danger et n'hésite pas à s'y précipiter au nom de la liberté. André, inévitablement attiré par cette mer fougueuse et las de la sécurité que tente de lui imposer sa femme, se risque à s'attacher à Catherine.

Pour représenter cette dualité entre la terre et la mer, entre les femmes et les hommes, Jean Grémillon a choisi deux femmes. Yvonne, à la recherche d'une vie tranquille,

loin de toute inquiétude, et Catherine, douce et insaisissable, animée d'une puissante soif de liberté.

Les autres personnages de *Remorques* ce sont aussi les machines et la mer, bien sûr. Le réalisateur les animalise, leur appose une empreinte sauvage. Il en fait même des éléments plus vivants qu'Yvonne que l'indifférence de son mari efface progressivement.

Le travail du son fait ressortir toute la violence qui jaillit de la mer et des bateaux, la souffrance également. Le vent, le ressac, les bruits des moteurs, ... participent à la bande son, voire s'accordent à la musique. Jean Grémillon nous donne à entendre le cri du vent, cri du bateau ou encore de la remorque qui peine douloureusement et n'en peut plus de cette vie qu'endurent fièrement les marins.

Chez Grémillon, la mer et sa brutalité exaltent les passions, mettent les hommes et leur courage à nus et font tomber les masques.

Biographie et filmographie page 100

MARDI 13 JANVIER 2015 - 21h- CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Grémillon

En partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Pattes blanches

De Jean Grémillon

(1949)

France / NB / 1H32

Réalisateur : Jean Grémillon
Scénario : Jean Anouilh, Jean Bernard-Luc
Photographie : Philippe Agostini
Musique : Elsa Barraine
Montage : Louissette Hauteceur
Décors : Léon Barsacq
Producteur : Roger de Venloo

Interprétation

Jock Le Guen : Fernand Ledoux
Odette : Suzy Delair
Julien de Keriadec : Paul Bernard
Maurice : Michel Bouquet
Mimi : Ariette Thomas

Un petit village breton voit arriver Odette, la maîtresse de Jock, tout droit venue de la ville. Celle-ci trouble rapidement le châtelain du village, Julien de Keriadec, ainsi que son demi-frère, le pauvre Maurice. Entre les trois hommes, le cœur d'Odette balance. Si deux d'entre eux sont aveuglés par l'amour, c'est l'obsession de la vengeance qui motive le dernier. Au sein de cette Bretagne sauvage, Odette tente de trouver sa place tandis que les hommes se déchirent.

Pour son avant-dernier long métrage, ce n'est pas une, mais plusieurs histoires d'amour que Grémillon fait s'entrechoquer. Il pose également l'action sur un fond de questionnement social. Il explore effectivement une thématique évoquant celle de *La Grande Illusion* (Jean Renoir,



© photo : Gaumont

1937) et s'intéresse à une noblesse en décrépitude, à laquelle met fin la modernité.

Le réalisateur fait contraster deux mondes différents. Ainsi, celui de la noblesse, incarné par Julien de Keriadec, s'oppose à l'univers des villageois, qui vivent en contrebas du château. Ce bâtiment témoigne d'une autre époque, un temps révolu auquel s'accroche de Keriadec. Sa devise, « Plutôt mourir que faillir », dénote dans cet univers contrôlé par l'argent et la convoitise. Le châtelain se place en marge du reste du monde. Il ne s'accorde pas avec la modernité dont profitent les autres. Julien de Keriadec préfère la calèche à la voiture, se contente d'un confort plus que rudimentaire, ne boit pas. Il suscite l'incompréhension et s'attire inévitablement l'hostilité des villageois. Homme bon et

d'une maîtrise impressionnante de lui-même, il se voit poussé à bout et finit par avoir recours à la violence, seule réponse possible à la cruauté de ses rivaux. Le châtelain vit sous l'emprise du fantôme de son père, que tous lui remettent en mémoire, et paye pour les erreurs de ce dernier. Le poids de l'héritage reste invariablement attaché à lui, héritage qu'il finit par céder, par passion pour Odette.

Cette femme qui vient semer la confusion dans les cœurs des hommes met en avant le clivage entre la ville et la campagne. Sophistiquée, Odette joue à la dame, se pare de froufrous et d'étoffes de soie quand, autour d'elle, les habitants s'endurcissent pour supporter un environnement hostile. Étrangère dans cet univers, elle fascine hommes et femmes et apporte une chaleur exotique sur la côte bretonne. Dans un milieu brut et franc, Odette se place en manipulatrice profiteuse, une femme venimeuse et redoutable qui ne recule devant rien. À la recherche d'une sécurité financière, elle est prête à renoncer au grand amour pour bénéficier d'un train de vie luxueux. Pourtant, Odette tombe amoureuse d'un homme pauvre, rejeté par les autres, dont elle deviendra l'instrument de sa vengeance.

À ce personnage de femme fatale, Grémillon oppose la douce Mimi. Sous son apparente rudesse, elle cache une certaine fragilité. Bossue, elle n'est certes pas très attirante mais fait preuve d'un courage tenace. Le travail ne lui fait pas peur et elle est prête à se sacrifier pour la justice. Mimi discerne la beauté humaine par-delà les apparences. Elle n'a que faire de l'argent et n'aspire qu'à faire le bien, quitte à s'oublier. Le visage fermé et solide, la jeune servante est en mesure d'appriivoiser son environnement. Elle appartient à ce paysage indomptable et sait se fondre parmi les villageois autant qu'elle peut se dresser contre eux, au nom de la morale. Rejetée par ces derniers, Mimi se sent plus proche de Julien de Keriadec que du reste du village. Le réalisateur compose, dans

Pattes blanches, une dualité contrastée entre ses deux principaux personnages féminins. Il oppose ainsi un assemblage d'artifices douteux face à un naturel franc.

Grémillon rassemble pourtant Odette et Mimi sous la figure de la femme enfant. Ces femmes, aussi fortes et indépendantes soient elles, ont besoin d'être protégées et renouent pour cela avec le monde de l'enfance. Elles reviennent ainsi à un milieu rassurant, dans lequel ressurgit parfois des regrets. Si Odette se comporte comme une enfant gâtée, Mimi se défait de sa carapace pour rechercher la protection de l'homme qu'elle aime. Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler celles des personnages tenus par Michèle Morgan, entre autres, dans *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938) ou dans *Remorques* (Jean Grémillon, 1941). Le cinéaste, notamment, par ce rapport à l'enfance porté par ses héroïnes, garde des traces du réalisme poétique qui a marqué ses précédents films.

Dans *Pattes blanches*, amour et argent ne font pas bon ménage. L'un est même souvent incompatible avec l'autre, et les deux peuvent flirter dangereusement avec la folie. Jock monnaie l'amour d'Odette grâce à l'argent. Sa richesse le place certes en position de supériorité sur le reste du village, mais il ne se voit pas moins trompé et abusé par Odette. Celle-ci n'a en tête que les bijoux et les cadeaux que peut lui procurer sa vie avec Jock. Quand elle rencontre Maurice, la jeune femme remet tout en cause par amour pour lui. Mais ce dernier, d'une maigreur incroyable, vit dans l'obsession de sa vengeance. Sa folie semble avoir rongé son corps autant que son esprit. Même de Keriadec, d'une droiture exemplaire, finit par céder à la passion. Les hommes et les femmes semblent motivés par des aspirations qui les dépassent, auxquelles ils ne peuvent avoir accès.

Dans ce pays coupé du reste du monde, les personnages se frôlent et se percutent. L'action oscille seulement entre le château et le village, cloisonnée dans ce territoire cerné par la mer. Un univers dont il semble

impossible de réchapper. Cette Bretagne abrupte, animée d'une mer et d'un vent sauvages, présente un terrain parfaitement propice à la tension instaurée par Grémillon.

Le film fait également la démonstration d'une beauté de l'image notable. Le réalisateur joue sur les profondeurs de champ et compose avec un noir et blanc remarquable. Il détache les figures de l'obscurité avec une maîtrise teintée de poésie. Une séquence de bal, entre Mimi et Julien de Keriadec, fait éclater toute la

splendeur de ce travail sur la lumière. Une scène qui a d'ailleurs peut être inspiré Jacques Becker pour sa danse finale entre Marie et Georges, dans son mémorable *Casque d'or* (1952).

Grémillon annonce la fin des de Keriadec, tout comme Renoir, mettait en scène le crépuscule des de Boeldieu et des Von Rauffenstein. Sur une trame sociale, ce film glaçant instaure un climat tendu autour d'histoires d'amour et de vengeance destructrices.

Biographie et filmographie page : 100

LUNDI 19 JANVIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage au ciné-club des Etablissements Cadoux

*Soirée proposée en partenariat avec Ciclic,
en présence de Dominique Maugars, ancien cheminot de Cadoux, et réalisateur.*

Le Ciné-club des établissements Cadoux (1950-1983) : une mémoire filmée de l'émancipation ouvrière et de la lutte militante en Touraine

Les ateliers de réparation ferroviaire de Saint-Pierre-des-Corps Cadoux existent depuis 1910. Dans les années 1950, les salariés créent un ciné-club au sein de l'établissement. Ils y projettent des films et se confrontent eux-mêmes à la réalisation en 16 mm, puis en super 8.

Voir ou revoir ces films, d'abord conçus comme des reportages sur les activités socio-culturelles, puis comme de véritables outils pour soutenir les luttes sociales, c'est redécouvrir tout un pan de la mémoire ouvrière en Touraine, depuis leur émancipation dans l'après-guerre jusqu'aux



© Ciclic – Comité d'Etablissement Cadoux, 1977

combats qu'ils ont menés pour sauver leurs emplois au milieu des années 1980.

*La séance est présentée et commentée par **Dominique Maugars** (ancien cheminot des établissements Cadoux, membre du ciné-club, réalisateur) et **Jean-Benoît Pechberty** (Ciclic).*

Des Hommes véritables **de Dominique Maugars** **(2013)**

France / Documentaire / Couleurs / 53 minutes

Montage : Yvan Petit

Musique originale: "Des hommes véritables ", paroles de Allain Leprest et Patrick Piquet – musique de Gérard Pierron

Production : Sans Canal Fixe

Dominique Maugars a été cheminot dans les ateliers de réparation ferroviaire à Saint-Pierre-des-Corps (établissements Cadoux). Il y a fait du cinéma grâce au ciné-club. Bien avant qu'il ne vienne travailler dans cet atelier, son père en a été licencié pour raisons politiques. La diffusion d'un film soviétique, *Un Homme*

véritable (Aleksandr Stolper, 1948), y a été interdite. En rassemblant les films (ceux réalisés par les ouvriers des établissements Cadoux) et les documents retraçant l'histoire de cet atelier, Dominique revisite son histoire et celle de ceux qui y ont travaillé et construit leur vie. *Texte Ciclic*

LUNDI 26 JANVIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en écho aux Journées du Film Italien
Soirée présentée par Louis D'orazio

Le général Della Rovere (*Il general della Rovere*)

de Roberto Rossellini

(1959)

Italie / NB / 2h09

Réalisateur : Roberto Rossellini

Scénario : Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli, Piero Zuffi, Roberto Rossellini, d'après le récit éponyme d'Indro Montanelli

Image : Carlo Carlini

Son : Ovidio Del Grande

Montage : Cesare Cavagne

Musique : Renzo Rossellini

Distribution : Cineriz

Interprétation :

Emanuele Bertone : Vittorio De Sica

Le colonel Muller : Hannes Messemer

Banchelli : Vittoria Caprioli

Olga : Sandra Milo

Valeria : Giovanna Ralli

Carla Fassio : Anne Vernon

Fabrizio : Giuseppe Rossetti



© photo : Gaumont

Pendant la Seconde guerre mondiale, Emanuele Bertone, petit escroc italien, profite du désespoir de plusieurs familles pour leur extorquer de l'argent en leur faisant miroiter la libération de leur fils ou leur mari emprisonné par les nazis. Au même moment, un chef de la résistance, le Général Della Rovere, meurt lors d'une arrestation par les Allemands. Mais ne voulant pas ébruiter l'affaire et ayant démasqué Bertone, le colonel nazi Muller propose un marché à ce dernier : prendre la place du Général en prison pour identifier et dénoncer les résistants.

Après avoir voyagé pendant un an en Inde, Roberto Rossellini revient au cinéma avec *Le Général Della Rovere*. Ce film réconcilie le réalisateur italien avec le néo-réalisme. Salué par la critique, le film obtient plusieurs récompenses dont le Lion d'Or du festival de

Venise en 1959, ex-æquo avec *La Grande guerre* de Mario Monicelli. Les acteurs ne sont pas en reste, puisqu'ils sont aussi récompensés pour leur interprétation : prix du meilleur acteur principal pour Vittorio De Sica et prix du meilleur second rôle pour Hannes Messemer. Après les échecs des "Bergman-films", cinq films tournés avec Ingrid Bergman, Rossellini retrouve donc, avec *Le Général Della Rovere*, le succès de ses premiers chefs-d'œuvre.

Auteur néo-réaliste, Rossellini dépeint tout au long de son film des « tranches de vie », des scènes du quotidien. Il tente ainsi de montrer une facette de la vie telle qu'elle a pu être durant la guerre. Mais cela est d'autant plus frappant dans la deuxième partie de son film avec la vie quotidienne des détenus. L'aspect néo-réaliste de ce film apparaît également grâce aux décors réalistes. En effet, pour ce

film, Rossellini a utilisé des intérieurs réels. Cependant les extérieurs ont dû être réalisés en studio comme l'explique le réalisateur : « on ne trouve plus en Italie une seule ville ou rue portant les traces de la guerre, force est de reconstituer en studio ». Mais cela n'enlève rien à la qualité des décors.

De plus, adapté du roman éponyme d'Indro Montanelli, *Le Général Della Rovere* s'inspire d'une histoire vraie. Le film retrace l'histoire d'un homme qui, se faisant passer pour un autre, se prend complètement au jeu et devient un héros. A travers cette aventure et les personnages qu'il met en scène, Rossellini souhaite véhiculer un certain message d'espoir et de « foi en l'humanité ». Il montre ainsi que

chaque individu a un part de bonté en lui, même les hommes les plus cruels. Ce message prend vie par le biais de personnages ambigus comme Bertone et le colonel Muller : le premier ne voulant pas passer pour un escroc aux yeux de la personne qu'il aime et le deuxième cachant une conscience sous son uniforme de colonel nazi. Mais Rossellini tente également avec son œuvre d'analyser et de décrire les moments forts qui poussent un homme à agir comme un héros. *Le Général Della Rovere* permet donc de méditer sur la notion d'héroïsme mais aussi sur celle de la lâcheté au moment des décisions. Finalement, le film donne l'occasion de réfléchir sur la dualité entre le bien et le mal qui réside en chacun de nous.

Roberto Rossellini (1906-1977)

Roberto Gastone Zeffiro Rossellini, né le 8 mai 1906 à Rome, est l'aîné d'une des plus riches familles de la capitale italienne.

Dès l'adolescence, le jeune homme côtoie de nombreux intellectuels : musiciens, peintres, écrivains... Ainsi, il participe aux réunions que tient son père et dans lesquelles chacun partageait ses connaissances, son savoir, ses opinions. Mais ne s'intéressant guère à l'école, Roberto Rossellini commence très tôt à fréquenter le cinéma, notamment grâce à son père qui fait construire le cinéma « le Corso » dans le centre de Rome, considéré à l'époque comme « la plus belle et la plus moderne des salles de cinéma d'Italie ». Rossellini s'y rend donc régulièrement et commence à prendre goût à cet art, notamment au travers de ses rencontres avec des scénaristes, monteurs et vedettes.

A l'âge de 18 ans, Rossellini hérite, avec son frère, de la fortune de son grand-père Zeffiro. Mais préférant profiter pleinement de la vie, le jeune héritier dilapide tout son argent dans l'année. De même, abandonnant très tôt ses études pour se consacrer exclusivement au cinéma, Roberto Rossellini touche à tous les métiers liés à la création d'un film, de preneur de son à doubleur. Ce n'est qu'en 1936, l'année de son mariage avec Marcella De Marchis, qu'il change d'attitude, cherche du

travail et commence à réaliser ses premiers courts-métrages : *Daphne* en 1936 et *Prélude à l'après-midi d'un faune* en 1938.

Bien que son père et son grand-père aient été opposés au régime fasciste de l'époque, et que lui-même témoigne de ce sentiment dans ses récits autobiographiques, Rossellini a longtemps coexisté au plus près de cette idéologie. Ainsi, entre 1936 et 1943, il collabore avec les personnalités les plus importantes du régime, en particulier le fils du dictateur Mussolini, Vittorio. Celui-ci va notamment travailler, entre 1941 et 1943, sur les trois premiers longs-métrages de Rossellini : *Le Navire blanc*, *Un Pilote revient* et *L'Homme à la croix*. Ces derniers composent, à eux trois, une « trilogie de guerre », traitant respectivement de l'armée, sous l'angle de la marine, de l'aviation et de l'armée de terre. Ainsi les premiers films de Rossellini ont-ils aussi souvent été un sujet de débat, posant une question morale : Rossellini est-il un « cinéaste du régime », un propagandiste ? Revenant sur cette période de sa vie, le réalisateur explique que : « Le cinéma italien était fasciste des pieds à la tête. J'ai utilisé toute mon habilité à réaliser des films sans tomber prisonnier de ce système-là. Certes il m'a fallu faire des contorsions extraordinaires. A la fin j'étais devenu aussi

fort, souple et insaisissable qu'une anguille ». Il dément par-là une collaboration avec le régime fasciste. Il rejoint d'ailleurs la résistance en juillet 1943 en même temps qu'il débute le tournage de *La Proie du désir*.

La chute de Mussolini en 1943 marque un tournant dans la vie et l'œuvre de Rossellini. C'est à ce moment là qu'il rencontre Sergio Amidei, scénariste en vogue. Cet homme, proche du parti communiste, aide Rossellini à prendre une nouvelle attitude par rapport au rôle que peut jouer un artiste. Les deux hommes prennent alors part à des discussions et des meetings organisés par des intellectuels communistes qui cherchent à mettre en place un « Programme culturel de la Résistance ». A la suite de cette rencontre, Rossellini propose à Sergio Amidei de l'aider à mettre sur pied son film *Rome, ville ouverte*. Projeté pour la première fois en 1945, ce documentaire, qui dépeint une ville en ruines, n'a d'abord reçu que de vives critiques, avant que la presse française fasse l'éloge de la « puissance morale et esthétique » de cette œuvre en 1946. Ce film est aujourd'hui considéré comme l'œuvre fondatrice du néo-réalisme. Rossellini s'impose ainsi comme l'un des maîtres de ce mouvement, définissant le réalisme comme « la forme artistique de la vérité ». Le réalisateur continue dans cette optique avec deux autres films : *Paisa* (1946) et *Allemagne, année zéro* (1947) dans lesquels il tente de décrire, avec le plus de réalisme possible, l'état de l'Europe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, détruite par le conflit et l'idéologie nazie. A travers ces trois films, il dépeint trois villes ravagées mais également un cinéma italien ruiné par la guerre. De plus, le décès de son fils aîné, Romano, en août 1946, chamboule la vie de Roberto Rossellini qui lui dédie par la suite son film *Allemagne, année zéro* et le « fait revivre » dans d'autres œuvres telles que *Europe 51*.

L'année 1948 est le début d'une nouvelle période dans la vie du réalisateur italien, marquée par la rencontre avec l'actrice hollywoodienne Ingrid Bergman. Celle-ci commence par collaborer avec lui sur le film *Stromboli* (1949) avant de devenir sa

compagne puis sa femme. Ils réalisent ensemble cinq films entre 1950 et 1954, dans lesquels Ingrid Bergman tient le rôle principal : *Stromboli*, *Europe 51*, *Voyage en Italie*, *Jeanne au bûcher* et *La Peur*. Mais, contrairement à ses précédents films, Rossellini ne suit plus le mouvement néo-réaliste et s'attache davantage à inscrire sa vie de couple dans ses œuvres. Rossellini opte donc pour une vision plus intimiste et plus centrée sur les personnages. Les « Bergman-films » sont considérés par certains critiques comme les premiers films du « cinéma moderne ». Mais à l'époque, les spectateurs ne comprennent pas le choix du cinéaste italien et finissent par délaisser ses films. Suivi par peu de fidèles, Rossellini peut cependant compter sur les critiques français des *Cahiers du cinéma* pour le soutenir.

Après sa rupture douloureuse avec l'actrice Ingrid Bergman, Roberto Rossellini décide de partir en Inde pendant un an. Il revient de ce voyage avec une série de dix épisodes intitulés *L'Inde vu par Rossellini* et un long-métrage *India*. Par la suite, Rossellini revient au néo-réalisme avec *Le Général Della Rovere* qui lui vaut le Lion d'Or du festival de Venise en 1959. Il reprend ainsi le « cinéma dit commercial » avec *Les Evadés de la nuit*, *Vive l'Italie* ou encore *Vanina Vanini*. Mais en 1962, en réalisant *Arme Noire*, il fait ses adieux au cinéma, annonçant aux journalistes : « Le cinéma est mort ». C'est avec ce dernier film, peu connu, qu'il entame un nouveau projet tourné vers l'expérimentation d'un autre mode d'expression : la télévision. Il réalisera cependant un ultime long-métrage de cinéma, *Le Messie* en 1975.

Considérant que la télévision est un moyen de capter l'attention d'un plus large public, Rossellini veut transmettre à travers elle le savoir humain et l'Histoire, notamment en décrivant des événements majeurs du passé. Dans son livre "Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave", il résume son projet de la manière suivante : « J'ai choisi de représenter des périodes historiques et des personnages, non parce qu'ils m'ont séduit ou passionné mais parce que selon ma manière

de voir, ils représentent des articulations fondamentales dans la façon qu'a l'homme de penser, dans sa façon de sentir ou de craindre, dans sa façon de prendre conscience ou, au contraire, de fuir toute prise de conscience ». Jusqu'à la fin de sa vie, Rossellini s'inspire donc de l'Histoire pour réaliser plusieurs projets pour la télévision italienne et française : *La Prise de pouvoir par Louis XIV*

(1966), *Les Actes des apôtres* (1968), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Saint Augustin* (1972) *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges-Pompidou* (1977),...

Peu de temps après être devenu le président de la Cinémathèque Française, succédant ainsi à Henri Langlois, Roberto Rossellini décède d'une crise cardiaque le 3 juin 1977 à Rome.

Filmographie sélective :

Courts-métrages :

1936 : *Daphne*

1938 : *Prélude à l'après-midi d'un faune*

1939 : *Fantaisie sous-marine (Fantasia sotto-marina)*

1940 : *Thérèse la vive (La vispa Teresa)*

1941 : *Le Ruisseau de Ripasottile (Il ruscello di Ripasottile)*

Longs-métrages de cinéma :

1941 : *Le Navire blanc (La nave bianca)*

1942 : *Un Pilote revient (Un pilota ritorna)*

1943 : *L'Homme à la croix (L'uomo dalla croce)*

1945 : *Rome, ville ouverte (Roma, città aperta)*

1946 : *La Proie du désir (Desiderio)*

1946 : *Païsa*

1947 : *Allemagne, année zéro (Germania anno zero)*

1948 : *L'Amore* (1ère partie : *La voix humaine* ; 2ème partie : *Le miracle*)

1949 : *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*

1950 : *Onze Fioretti de François d'Assise (Francesco giullare di Dio)*

1952 : *La Machine à tuer les méchants (La macchina ammazzacattivi)*

1952 : *Europe 51 (Europa '51)*

1953 : *Où est la Liberté ? (Dov'è la libertà?)*

1954 : *Voyage en Italie / L'amour est plus fort (Viaggio in Italia)*

1954 : *La Peur (La paura)*

1955 : *Jeanne au bûcher (Giovanna d'Arco al rogo)*

1959 : *India (India vista da Rossellini)*

1959 : Le Général Della Rovere (Il general della Rovere)

1960 : *Les Evadés de la nuit (Era notte a Roma)*

1961 : *Vive l'Italie (Viva l'Italia)*

1961 : *Vanina Vanini*

1962 : *Arme noire (Anima nera)*

1975 : *Le Messie (Il Messia)*

Longs-métrages pour la télévision :

1966 : *La Prise de pouvoir par Louis XIV (La presa di potere di Luigi XIV)*

1969 : *Les Actes des apôtres (Atti degli apostoli)*

1972 : *Blaise Pascal*

1973 : *Augustin d'Hippone (Agostino d'Ippona)*

1973 : *L'Age de Cosmes de Médicis (L'età di Cosimo de Medici)*

1974 : *Descartes (Cartesius)*

1977 : *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou*

Sources :

Dictionnaire du cinéma Larousse

Ciné-ressources

Calindex

Cinéclub de Caen

Programme de la rétrospective « Roberto Rossellini »

Roberto Rossellini, Hélène Frappat, Paris, Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes.

Le cinéma italien : 1945-1990, Freddy Buache L'Age d'Homme

Fiches culturelles n°27

Téléciné fiche n°364

Cahiers du cinéma n°98

LUNDI 2 FEVRIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

*Cycle cinéma italien, en écho aux Journées du Film Italien
Soirée présentée par Louis D'orazio*

Le Mauvais chemin (*La Viaccia*)

de Mauro Bolognini

(1960)

Italie / NB / 1H42

Réalisation: Mauro Bolognini

Scénario: Vasco Pratolini, Pasquale Festa-Campanile, Massimo Franciosa et Mauro Bolognini

Images: Leonida Barboni

Décors : Flavio Mogherini

Costumes : Piero Tosi

Son: Mario Amri

Musique: Piero Piccioni

Photographie : Leonida Barboni

© Photo : Théâtre du Temple

Interprétation:

Amerigo : Jean-Paul Belmondo

Bianca: Claudia Cardinale

Stefano : Pietro Germi

Giovanna: Emma Baron

Carmelinda: Gabriella Palotta

Dante: Romolo Valli

L'oncle Ferdinando Paul Frankeur



Toscane, fin XIXe. Amerigo est un jeune paysan qui décide de quitter sa campagne natale afin de trouver du travail à Florence. Il y rencontre Bianca, et en tombe amoureux. Mais la belle, travaille dans une maison close. L'employeur du jeune homme qui est aussi son oncle, apprend qu'il a volé de l'argent dans la caisse du café pour aller retrouver Bianca. Il décide de le licencier. Amerigo retourne donc s'installer à la campagne, mais ne peut se résoudre à vivre loin de l'élue de son cœur. Il entreprend alors de trouver un emploi dans cette maison close, à ses risques et périls...

Avec *La Viaccia*, Bolognini reconstitue la fin du XIXème siècle à Florence. Pour ce mélodrame, le cinéaste entreprend un travail minutieux de recherches afin de retranscrire cette période de manière réaliste. Dans ce film, Bolognini est à la recherche de vérité tant dans la mise en scène que dans le jeu des acteurs, qu'ils laissent donc s'exprimer sans être très directif.

En revanche, aucun détail n'est négligé en ce qui concerne les costumes et les décors. Bolognini va jusqu'à chercher des costumes dans les malles des paysans de l'époque, en y rajoutant de la poussière, ainsi que sur les visages des acteurs. Pour les décors, il fait appel à Piero Tosi, le

grand décorateur italien de l'époque. Dans ce cadre très travaillé le réalisateur laisse en revanche sa caméra évoluer assez librement.

Le film aborde des sujets à la fois sociaux et politiques. Avec *La Viaccia*, le réalisateur montre la différence entre les travailleurs de la campagne et ceux de la ville. Cette confrontation ville/campagne lui permet d'évoquer l'émergence des "nouveaux riches" de l'époque. L'oncle d'Amerigo en est un : il souhaite acquérir le domaine et veut s'enrichir sur le dos de sa propre famille. A contrario, le spectateur assiste au dur labeur quotidien des agriculteurs, ainsi qu'aux rapports de dominés qu'ils entretiennent avec les propriétaires terriens. Une scène évoque ce rapport particulier, quand l'oncle d'Amerigo venant chercher le loyer de la ferme demande aussi de réparer le tort de son neveu. Le père du jeune homme essaye de marchander car la somme voulue est trop importante. A cette époque, les agriculteurs gagnaient très mal leurs vies. Pour mieux dépeindre cette réalité sociale et morale, Bolognini s'inspire de nombreux auteurs comme Maupassant ou Zola. De plus, les tentations de la vie citadine hantent le personnage central du film, qui veut gagner le plus d'argent possible, quitte à voler dans la caisse du magasin dans lequel il travaille, pour aller dans une

Mauro Bolognini (1922-2001)

Mauro Bolognini est né à Pistoia (Toscane) en 1922. Il commence par faire des études d'architecture à Florence avant de débiter des études de cinéma au Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome. Il étudiera en parallèle dans les sections de décoration et de mise en scène. Mais ce sont surtout ses études d'architecture qui l'aideront dans ses futures réalisations.

Après ses études il part à Paris où il devient assistant de réalisateurs français comme Yves Allégret dans *Nez de cuir*

maison close de Florence, afin de revoir la femme qu'il aime.

Mais Bolognini aborde aussi la politique de l'époque avec la scène des militants anarchistes de l'Internationale.

Pour des raisons économiques, le réalisateur tourne en noir et blanc, les bobines de couleur sont encore trop coûteuses dans les années 60. Mais ce choix va s'avérer bénéfique pour son film : les multitudes nuances de noirs et de blancs servent à merveille ce long-métrage. D'ailleurs Bolognini le reconnaît, beaucoup d'efforts ont été portés pour la photographie. A l'époque de la sortie du film, les critiques sont mitigées. Beaucoup de spécialistes trouvent le film plastiquement très beau. En revanche, certaines d'entre elles ne comprennent pas pourquoi Bolognini a énormément travaillé sur la qualité d'image en délaissant le scénario et les personnages. Nombreux sont ceux qui pensent que la qualité des images opère aux dépens du scénario. Malgré cela, le film est en compétition à Cannes.

Grâce à ce film, Mauro Bolognini offre un des plus beaux rôles à Claudia Cardinale, mais aussi à Jean-Paul Belmondo qui est à l'époque un acteur débutant. C'est le réalisateur Pietro Germi qui joue le rôle du père d'Amerigo. Il jouera dans plusieurs films avant de se lancer lui-même dans la réalisation.

(1951) et Jean Delannoy dans *La Minute de Vérité* (1952). De cette expérience enrichissante il retient deux choses : la technique du tournage en studio alors peu utilisée en Italie et l'importance de faire appel à des acteurs professionnels.

Pour Bolognini, la réalisation de comédie n'est qu'un travail alimentaire, il ne prend aucun plaisir à tourner ce genre de films. Il se lance dans la réalisation de comédies, et se dit assez satisfait du résultat final. Mais les comédies comme *Arrangiatevi* ne

connaît pas de succès auprès du public et des critiques. Ce film s'attaque à l'image de la famille italienne, inattaquable encore en 1959.

Bolognini est un réalisateur engagé comme le montre les sujets qu'il traite dans différents films. Il critique la bourgeoisie italienne et son rapport à l'argent dans *L'Héritage* ou encore *Ce Merveilleux Automne*. Il ne s'arrête pas là, en faisant du chômage l'un des thèmes principaux de *Metello* et *Bubu*. Il s'attaque même à des sujets tabous comme l'homosexualité dans *Le Bel Antonio*. Le réalisateur y dénonce aussi les sujets tabous qui entourent la société italienne. Dans sa quête de recherche du réalisme, il critique la société italienne, mais ne devient en aucun cas un homme politique. Il déclare ceci dans une interview accordée à Jean Gili : "Je ne peux pas faire de cinéma en tant qu'homme politique, je le fais en tant que cinéaste". (Jean Gili, *Le cinéma italien*, 1978)

Bolognini adapte plusieurs romans à l'écran, transpositions d'œuvres littéraires italiennes.

Mais il ne s'inspire pas que d'œuvres littéraires. Ainsi va-t-il pour le film *La Grande Bourgeoise* se rapporter à un fait divers de 1902, l'affaire Murri, une histoire

située dans les milieux bourgeois et qui déchaîna les passions.

Bolognini a réalisé dans sa carrière 43 films dont plusieurs ont été sélectionnés au Festival de Cannes. En 1958 il fut nommé dans 3 catégories celle de la Palme d'Or, du Grand Prix et le Prix de la mise en scène, pour le film *Les Jeunes Maris*. Il repartira sans aucun prix. A chaque fois qu'il sera nommé à Cannes, il sera en compétition dans les 3 catégories. Il y sera en 1970 pour *Metello* et en 1976 pour *L'Héritage*.

Cependant plusieurs de ses acteurs gagnent des prix d'interprétation comme Dominique Sanda qui gagna le Prix d'Interprétation féminin en 1976 pour le film *L'Héritage*. Ottavia Piccolo dans *Metello*, va elle aussi à son tour, remportée le prix d'interprétation féminine.

Il fera partie du jury du festival de Cannes en 1985.

Mais s'il ne remporte jamais de prix à Cannes il obtient le Léopard d'Or en 1960 pour *Le Bel Antonio*.

Bolognini réalise aussi des films à épisodes pour la télévision, dont un pour la télévision française, "La Chartreuse de Parme" d'après Stendhal, en 8 épisodes.

Il meurt en 2001 à Rome.

Filmographie

Les longs métrages :

1953: Ci troviamo in galleria

1955: Les Amoureux (*Gli Innamorati*)

La Vena di oro

1956: Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo

1957: Marisa la civetta

1958: Les Jeunes maris (*Giovani mariti*)

1959: Arrangiatevi

Les Garçons (*La notte brava*)

1960: Le Bel Antonio (*Il bell' Antonio*)

1961: Ca s'est passé à Rome (*La giornata balorda*)

Le Mauvais chemin (*La viaccia*)

1962: Quand la Chair succombe (*Senilita*)

Agostino

1963: La Corruption (*La corruzione*)

1966: Mademoiselle de Maupin (*Madamigella di Maupin*)

1967: Arabella
1968: Ce Merveilleux automne (*Un bellissimo novembre*)
1969: L'assoluto naturale
1970: Metello
1971: Bubu de Montparnasse (*Bubu*)
1972: Imputazione di omicidio per uno studente
1974: La Grande bourgeoise (*Fatti di gente perbene*)
1975: Liberté, mon amour (*Libera, amore mio*)
Vertiges (*Per le antiche scale*)
1976: L'Héritage (*L'eredita Ferramonti*)
1977: Gran Bolito
1980: La Dame aux camélias
1986: La Vénitienne (*La venexiana*)
1987: Mosca addio
1988: Gli indifferenti
1991: La Villa del venerdì

La télévision:

1964: La mia signora (épisodes I mei cari et Luciana)
1965: Les Poupées (*Le Bambole*) (épisode Monsignor Cupido)
I tre volti (épisode Gli amanti celebri)
1966: La donna è una cosa meravigliosa (épisodes La balena bianca et Una donna dolce, dolce)
Les Ogresses (*Le Fate*) (épisode Fata Elena)
1967: Les Sorcières (Le Strephe) (épisode Senso civico)
L'amore attraverso i secoli (épisode Notti romane)
1968: Capriccio all'italiana (épisodes Perchè? et La gelosa)
Sketch:
1978: Sarò tutta perte

Sources:

Cine-ressource.fr

Ciné-clubdeCaen.com

Le cinéma italien, Jean Gili, 10 18, 1978

Cinéma n° 57 & 58

Positif n°590

Le cinéma italien 1945-1990, Freddy Buache, L'âge d'homme, 1992

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris, 2001

LUNDI 9 FEVRIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

*Cycle cinéma italien, en écho aux Journées du Film Italien
Soirée présentée par Louis D'orazio*

La Ciociara **de Vittorio De Sica** **(1960)**

Italie - France / NB / 1h40

Réalisation : Vittorio De Sica
Scénario : Cesare Zavattini, Vittorio De Sica
Production : Carlo Ponti
Son : Giovanni Rossi
Musique : Armando Trovajoli
Décors : Gastone Medin, Elio Costanzi
Costumes : Elio Costanzi
Script : Ines Bruscho
Photographie : Gabor Pogany

Interprétation :

Cesira : Sophia Loren
Michele Di Libero : Jean-Paul Belmondo
Rosetta, la fille de Cesira : Eleonora Brown
Filippo, le père de Michele : Carlo Ninchi
Giovanni : Raf Vallone
Florindo le camionneur : Renato Salvatori

Rome, été 1943. Suite à un nouveau bombardement, Cesira décide de fuir la ville avec sa fille de treize ans, Rosetta. Laisant son magasin d'alimentation à son voisin Giovanni, Cesira souhaite rejoindre son village natal, Sant'Eufemia, dans la région de la Ciociara. Alors que la guerre continue, ce voyage annonce le début d'une vie de réfugiés auprès des ses anciens amis et du jeune idéaliste et érudit, Michele.

Après *L'Or de Naples*, *La Ciociara* réunit, pour la deuxième fois, Vittorio De Sica et Sophia Loren. Ce film concrétise le projet d'adapter le roman d'Alberto Moravia sur grand écran. Mais il marque aussi le retour de Sophia Loren en Italie, après son passage à Hollywood où elle a notamment tourné sous la direction de George Cukor, Henry Hathaway ou encore Sidney Lumet. Avec *La Ciociara*, Sophia Loren quitte donc les



© photo : Tamasa

paillettes pour se retrouver dans la peau d'une Italienne au fort tempérament et fuyant à tout prix la guerre et la violence.

Après ses multiples échecs du début des années 50, Vittorio De Sica montre, avec *La Ciociara*, qu'il peut encore réaliser des films dignes du néo-réalisme et de ses premiers chefs d'œuvres. Ainsi, lors de sa sortie en 1960, le film remporte un franc succès auprès du public et de la critique, notamment grâce au talent de l'actrice principale, Sophia Loren. Le rôle de Cesira lui vaut d'ailleurs le prix d'interprétation à Cannes en 1961 et surtout l'Oscar de la meilleure actrice en 1962. Décernée pour la première fois à une actrice non-anglophone, la statuette affirme sa notoriété de star.

Mais cette récompense n'est pas sans raison puisqu'on peut dire que *La Ciociara* est fait

pour elle du début à la fin. En effet, De Sica réussit à donner à Loren un rôle taillé pour son talent, lui faisant exprimer toutes les émotions possibles : joie, tristesse, chagrin, colère, désarroi... Poussé par le producteur Carlo Ponti, époux de Sophia, Vittorio De Sica centre donc son œuvre sur Cesira, faisant évoluer l'histoire principalement autour de ce personnage et peut-être au détriment des autres, notamment Michele. Cependant Sophia Loren reste emblématique dans la peau de la « mama italienne » possessive, opiniâtre, digne et fière.

Mais *La Ciociara* dépeint aussi un portrait réaliste de l'Italie de 1943. A travers tous les détails de la vie quotidienne, De Sica souhaite montrer la dure réalité de la vie des paysans et des réfugiés. C'est aussi l'occasion de mettre en lumière les conséquences de la guerre sur les modes de

vie et sur l'attitude de chacun envers autrui : le petit peuple italien qui ne veut pas aider les Anglais, la peur des Allemands, l'indifférence envers les autres... Néanmoins, certaines critiques reprochent au réalisateur italien d'avoir tourner avec des vedettes et d'avoir trop voulu se rapprocher d'un mélodrame hollywoodien. En effet, bien que le film soit imprégné d'un caractère authentique, certaines scènes tirent davantage vers le grand spectacle que vers la stricte réalité.

Malgré tout, *La Ciociara* reste un des films phare du néo-réalisme. Mettant en scène l'aventure d'une paysanne italienne, Vittorio De Sica arrive à mettre en lumière les failles et les doutes de chacun, qui résultent des épreuves de la vie. Finalement s'appuyant sur le talent de Sophia Loren, ce film donne l'occasion de revenir sur un épisode tragique de l'Histoire.

Vittorio De Sica (1901-1974)

Considéré comme l'un des maîtres du néo-réalisme, Vittorio De Sica est une figure emblématique du cinéma italien, à la fois en tant qu'acteur et metteur en scène. Réalisateur à succès, De Sica a notamment obtenu quatre fois l'Oscar du meilleur film étranger : *Sciuscia* ; *Le Voleur de bicyclette* ; *Hier, aujourd'hui et demain*; *Le Jardin des Finzi-Contini*.

Né le 7 juillet 1901 à Sora, le jeune Vittorio est issu d'une famille bourgeoise mais pauvre. Il passe son enfance à Naples puis à Rome, à partir de 1912. S'intéressant très tôt au théâtre, l'adolescent commence par prendre part aux spectacles donnés par sa paroisse. Se découvrant ainsi une vocation pour la scène, Vittorio continue dans cette voie en jouant des sketches pour distraire, dans les hôpitaux, les soldats blessés au front. Cependant, il ne se lance pas tout de suite dans une carrière de comédien malgré une apparition dans le film muet *L'Affaire Clemenceau* d'Alfredo de Antoni en 1917. Poursuivant ses études de comptabilité, ce n'est qu'en 1922 qu'il s'aventure réellement

dans le théâtre, en intégrant comme figurant la compagnie de la célèbre actrice Tatiana Pavlova. Il entre par la suite dans les compagnies d'Italia Almirante puis celle de Giuditta Rissone, sa future femme, avec qui il fondera en 1935 sa propre compagnie. Ces premiers pas sur scène lui ouvrent donc les portes du monde du théâtre mais aussi celles du cinéma.

La carrière d'acteur de De Sica débute très tôt avec deux films signés Mario Almirante : *La Bellezza del mondo* en 1926 suivi de *La compagnia dei matti* en 1928. Vittorio De Sica connaît ainsi ses premiers succès et commence à être adulé par la bourgeoisie italienne. Mais bien que ces films aient été un véritable triomphe, la carrière du jeune acteur n'est réellement lancée qu'à partir de 1932 avec *Les Hommes quels mufles !* de Mario Camerini. Ce dernier devient par la suite un des metteurs en scène de prédilection de De Sica avec notamment : *Je donnerai un million* (1935), *Il signor Max* (1937) et *Grands Magasins* (1939). Le réalisateur

Amleto Palermi lui donne également sa chance avec *La vecchia signora* (1932), *La segretaria per tutti* (1933), *Napoli d'altri tempi* (1938). Surtout à l'aise dans les comédies sentimentales, le futur pilier du néo-réalisme tourne pendant dix ans auprès de nombreux acteurs : Genina, Gallone, Matarazzo, Cottafavi...

Bien qu'il connaisse le succès grâce à ces metteurs en scène, Vittorio de Sica commence à développer de nouvelles ambitions et se dirige, en 1940, vers la réalisation. Suivant les traces de Camerini, De Sica tourne d'abord des comédies sentimentales comme : *Roses écarlates* (1940), *Madelaine, Zéro de conduite* (1940), *Mademoiselle Vendredi* (1941). Mais la rencontre avec le célèbre scénariste Cesare Zavattini provoque un tournant dans sa vie. Zavattini lui permet ainsi de dépasser ses scénarii emplis de légèreté et de romance. Débutant leur collaboration avec le film *Les Enfants nous regardent* (1944), les deux amis travailleront ensemble durant de longues années. De plus, c'est à partir de cette époque, et avec la fin de la guerre, que le néo-réalisme s'impose et que Zavattini en devient un des maîtres. Mettant à profit leurs qualités respectives, les deux hommes collaborent sur plusieurs films phares du néo-réalisme : *Sciuscia* (1946), *Le Voleur de bicyclette* (1948), *Miracle à Milan* (1951), *Umberto D* (1952). A travers ses films, De Sica cherche à peindre un portrait juste de l'Italie d'après-guerre, meurtrie et

ruinée. Ses films sont ainsi empreints des caractéristiques néo-réalistes : constat social, sensibilité humaine... Ainsi, avec le néo-réalisme, les réalisateurs veulent ancrer leur caméra au sein même de la vie quotidienne et faire du cinéma le « miroir de la société ».

Cependant à partir de 1953, c'est la fin du néo-réalisme et, avec elle, le déclin de la carrière de Vittorio De Sica en tant que réalisateur. Il tourne encore quelques films comme : *L'Or de Naples* (1954), *Le Toit* (1956), *La Ciociara* (1960). Mais après l'échec de *Station terminus* en 1953, il n'arrive pas à reconquérir son public. Ne voulant pas pour autant abandonner le cinéma, il reprend pleinement sa carrière d'acteur et triomphe à nouveau dans *Heureuse époque* de Blasetti en 1952 ou encore dans la série populaire *Pain, amour et fantaisie*. Il obtient également des rôles exceptionnels grâce à Max Ophuls (*Madame de...*, 1953) ou encore Roberto Rossellini (*Le Général Della Rovere*, 1959). Finalement, à la surprise générale, De Sica connaît un dernier succès grâce à son film *Le Jardin des Finizi-Contini* en 1970. Celui-ci sera le dernier chef d'œuvre du réalisateur oscarisé avant son décès le 13 novembre 1974, à la suite d'un cancer du poumon. La même année, Ettore Scola lui rend hommage dans *Nous nous sommes tant aimés*.

Filmographie : (en tant que réalisateur)

- 1940 : *Roses écarlates (Rose Scarlatte)*
- 1940 : *Madelaine, zéro de conduite (Maddalena zero in condotta)*
- 1941 : *Mademoiselle Vendredi (Teresa Venerdi)*
- 1942 : *Un Garibaldin au couvent (Un garibaldino al convento)*
- 1944 : *Les Enfants nous regardent (I bambini ci guardano)*
- 1944 : *La Porte du ciel (La poverta del cielo)*
- 1946 : *Sciuscia*
- 1948 : *Le Voleur de bicyclette (Ladri di biciceltte)*
- 1951 : *Miracle à Milan (Miracolo a Milano)*
- 1952 : *Umberto D*
- 1953 : *L'Or de Naples (L'oro di Napoli)*
- 1953 : *Station terminus (Stazione Termini)*
- 1953 : *Les Amants de la villa Borghese (villa Borghese)*

1956 : Le Toit (*Il tetto*)
1958 : Anna de Brooklyn (*Anna di Brooklyn*)
1960 : La Ciociara
1961 : Le Jugement dernier (*Il giudizio universale*)
1962 : La Loterie (*La ruffa*)
1962 : Les Séquestrés d'Altona (*I sequestrati di Altona*)
1963 : Il boom
1963 : Hier, aujourd'hui et demain (*Ieri, oggi, domani*)
1964 : Mariage à l'italienne (*Matrimonio all'italiana*)
1966 : Un Monde nouveau
1966 : Le Renard s'évade à trois heures (*Caccia alla volpe*)
1967 : Una sera come le altre
1967 : 7 fois femmes (*Sette volte donna*)
1968 : Le Temps des amants (*Ammanti*)
1970 : Les Fleurs du soleil (*I girasoli*)
1970 : Le Jardin des Finzi Contini (*Il giardino dei Finzi Contini*)
1972 : Lo chiameremo Andrea
1973 : Brèves Vacances (*Una breve vacanza*)
1974 : Le Voyage (*Il viaggio*)

Sources :

Dictionnaire du cinéma Larousse
Cineressources
Cineclub de caen
Site de la Bifi
Site de la cinémathèque française
Cinéma n°194
Avant-scène n°76
Site de cinefil
Le cinéma italien 1945-1990, Freddy Buache, L'Age de l'Homme
Site de critikat

VIVA IL CINEMA !

Les Journées du Film italien

Du 11 au 15 février 2015

Du 11 au 15 février, cinq jours consacrés au cinéma italien d'hier et aujourd'hui, proposés en partenariat avec l'Association Henri Langlois, l'Université François Rabelais, la Dante Alighieri, les cinémas Studio et Ciné off.

Retrouvez le programme de cette manifestation à partir de décembre sur le site des Journées du Film Italien, les sites des structures partenaires et sur Facebook.

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

LUNDI 23 FEVRIER 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée Jacques Becker

Une soirée, deux films

Antoine et Antoinette de Jacques Becker

(1947)

France / NB / 01h26

Réalisation : Jacques Becker
Scénario : Jacques Becker, Maurice Griffe et
Françoise Giroud
Montage : Marguerite Renoir
Photographie : Pierre Montazel
Musique : Jean-Jacques Grunenwald

Interprétation

Antoine : Roger Pigaut
Antoinette : Claire Maffei
Mr Roland : Noël Roquevert
Juliette : Annette Poivre
Riton : Pierre Trabaud

Antoine et Antoinette forment un couple uni et heureux. Elle travaille dans l'enseigne Prisunic, tandis que lui est massicotier dans une usine. Alors qu'ils habitent un quartier populaire de Paris, Antoine découvre que sa femme possède un billet de loterie gagnant. Il se charge alors de le conserver afin de récupérer l'argent. Seulement, le jeune homme perd son portefeuille dans le métro en allant se procurer le gros lot...

Après *Goupi-mains rouges* (1943) et *Falbalas* (1944-1945) Jacques Becker signe ici son premier film d'après-guerre. Il s'agit de sa première véritable comédie : le ton est léger, l'intrigue est simple et le dénouement est heureux. L'essentiel du film présente la vie quotidienne d'un



© photo : Gaumont distribution

couple uni par l'amour, qui doit faire face aux tentations extérieures et à un hasard ironique.

Le réalisateur décide de mettre en scène un jeune couple formé depuis vraisemblablement quelques temps puisque les deux protagonistes vivent ensemble. Le cinéaste ne cultive pas le doute quant à leurs sentiments respectifs : ils s'aiment profondément. Pour preuve, les nombreuses scènes où ils sont réunis. Un autre détail ne trompe pas : l'utilisation de gros plans, souvent sur leur visage, qui permettent au spectateur de témoigner de leur intimité. Nous la retrouvons d'ailleurs au sein même du foyer qu'ils partagent. Le film propose de multiples séquences intérieures dans lesquelles nous retrouvons le couple uni, chez lui.

Le traitement de l'espace a toute son importance dans la relation que les deux entretiennent : il s'agit d'un petit appartement sous les toits, qu'ils occupent grâce au travail d'Antoine. Ce logement est un lieu privé et confiné qui ne leur laisse pas beaucoup d'espace. Cependant la mise en scène joue avec le décor : Becker use de surcadrage afin d'agrandir l'espace et d'éclaircir le lieu. Ainsi, les portes et fenêtres de l'appartement sont rarement fermées, sans oublier la mise au point qui permet au réalisateur de jouer sur la profondeur de champ. Même si l'appartement semble étroit, le cinéaste en fait un lieu ouvert, soit sur l'extérieur, soit sur autrui.

En effet, le couloir allant de l'escalier à l'appartement des amoureux n'est pas négligeable. Ce dernier est assez large et propose de nombreux dégagements sur les chambres. C'est un lieu de passage, mais aussi de vie dans lequel les voisins sont en continuel mouvement et discutent beaucoup. Paradoxalement ce couloir est très spacieux, alors que les portes menant chez autrui sont très nombreuses et rapprochées. C'est notamment par ce biais que le réalisateur propose sa propre observation sur la dureté du milieu social auquel appartiennent les personnages. Ils sont entassés les uns sur les autres, mais finalement comme ce lieu appartient à toute le monde et qu'aucune rivalité ne lie les protagonistes, l'espace s'agrandit. C'est un endroit convivial, dynamique et chaleureux, et la relation que vivent Antoine et Antoinette est similaire.

Il s'agit d'un couple soudé, qui fait face aux perpétuels obstacles que dressent des hommes prédateurs. Antoinette est profondément amoureuse d'Antoine, mais le binôme a conscience que cette dernière est une véritable proie pour la gente masculine. Elle a par exemple beaucoup de succès auprès de Riton (son voisin), ainsi que Roland. Même si Antoinette laisse les hommes s'approcher d'elle, elle fait preuve d'une force de caractère irréprochable : la puissance de ce personnage se retrouve

dans sa voix. Son langage, franc et doux à la fois lui permet d'éloigner les hommes qui tendent de dépasser les limites. Elle n'agit pas beaucoup mais sa loquacité est suffisante pour imposer son point de vue, ce qui plaît à Antoine. D'un naturel optimiste, Antoinette est un personnage dynamique, souriant, et qui sait faire preuve de relativisme. Ainsi, lorsqu'elle apprend qu'Antoine a égaré le ticket de loterie, elle ne laisse paraître aucune tristesse, ni même un sentiment de colère. En somme, tant que l'amour règne au sein de son couple, rien d'autre n'a d'importance.

Antoine aussi est conscient de la beauté de son amie et des envies qu'elle suscite. Il en devient même jaloux, ce qui le poussera à se battre avec Roland. Sans tomber dans l'excès, il fait attention à Antoinette et lui exprime son point de vue. Contrairement à elle, Antoine est moins enjoué et s'inquiète des conséquences que peut engendrer la perte du ticket dans son union avec la jeune femme. Il pense même que la séparation est proche et décide alors de retarder le moment de confrontation, tout comme Becker décide de ne pas trop exploiter cette fameuse perte. Il s'agit seulement d'une intrigue secondaire permettant des digressions, qui viennent souligner l'importance de la relation entre Antoine et Antoinette. Le réalisateur fait le choix de n'en parler qu'au bout d'un certain temps, et s'attarde ainsi sur d'autres événements, tels que le mariage de Huguette, la fille des buralistes. Cette intrigue permet entre autre de créer une contradiction entre les deux couples du film : Antoine et Antoinette s'aiment depuis un moment et sont très heureux, tandis que le couple que forment Huguette (Paulette Jean) et "le gendre" (François Joux) vient tout juste d'être officialisé. Cependant, ces derniers font preuve d'une rigidité et d'un sérieux qui instaurent un climat pesant, et qui vient contredire l'ambiance légère et décontractée qu'imposent les deux personnages principaux.

La présence de chaque personnage vient justifier la sincérité et la solidité des sentiments que se portent mutuellement Antoine et Antoinette. Et cela concerne aussi Roland, le commerçant qui travaille en face de l'appartement du couple. Ce dernier vient lui aussi contredire leur relation : c'est un homme grossier et célibataire qui court après les femmes (il entretient une relation physique avec sa secrétaire). Durant tout le film, il cherche à séduire Antoinette, et voyant que son acharnement ne porte pas ses fruits, il cherche à l'acheter en lui proposant un travail bien mieux payé ou bien en lui offrant des cadeaux. Propriétaire de son magasin, il frime devant elle en misant sur

Jacques Becker (1906 - 1973)

Jacques Becker naît en 1906, dans une famille de la grande bourgeoisie parisienne, d'un père français et d'une mère écossaise. Grâce aux relations de ses parents, il rencontre Jean Renoir en 1924 chez les Cézanne et se lie d'amitié avec lui.

À 19 ans, un travail à la Compagnie Générale Transatlantique lui permet de réaliser l'un de ses rêves : il découvre New-York et se passionne pour le jazz. Il rencontre également King Vidor, alors au sommet avec *La Grande Parade*, qui lui offre un rôle dans son prochain film. Mais le refus de ses parents l'oblige à renoncer à ce premier contact avec le cinéma.

C'est Jean Renoir qui lui mettra le pied à l'étrier en le prenant comme figurant dans son film *Le Bled* (1929). Pour Becker, c'est une révélation. Il sait dès lors qu'il sera cinéaste. Il devient alors son assistant sur *Boudu sauvé des eaux* (1932) et *La Marseillaise* (1938). Il co-réalise également avec Gaston Modot un épisode de *La Vie est à nous* en 1936, film de propagande commandé par le Parti Communiste Français.

Parallèlement, il commence sa carrière de réalisateur en 1935 avec deux moyens métrages, adaptés de Courteline, qu'il met en scène, aux côtés de Pierre Prévert : *Le*

sa générosité (il achète une roue de vélo neuve à Antoine) et son culot, mais il ne fait que se heurter à un mur. La perversité de cet homme s'oppose à l'attachement que peut avoir Antoine pour la jeune femme. Le réalisateur mise alors sur la douceur et le calme qu'incarne Roger Pigault, ainsi que sur la jovialité et le dynamisme de Claire Maffei pour interpréter Antoinette.

Aussi, le spectateur retrouve cette vivacité dans la structure même du film. Les scènes sont nombreuses et courtes, et le montage, ainsi que la musique sont très énergiques. La jeunesse des acteurs et les mouvements perpétuels ne sont pas étrangers à la vitalité qui se dégage d'*Antoine et Antoinette*.

Commissaire est bon enfant et *Le Gendarme est sans pitié*.

En 1939, il débute le tournage d'un long métrage, *L'Or du Cristobal*. Mais des problèmes de financement l'obligent à arrêter en cours de production. Le film sera finalement terminé par Jean Stelli mais Becker refusera de voir son nom associé à une œuvre qu'il juge ratée.

Son premier véritable long métrage est donc *Dernier Atout* (1942), film policier qui souffre de contraintes matérielles liées à l'Occupation. Becker impose son style basé sur le mouvement de caméra et un découpage très marqué. Pour lui, le montage constitue une part essentielle de la construction d'un film, sans doute plus encore que l'histoire qu'il juge remodelable en fonction des besoins. C'est pourquoi il travaillera avec la même monteuse, Marguerite Renoir dont il apprécie la vision, sur la quasi-totalité de ses œuvres.

En 1943, Becker tourne *Goupi Mains Rouges*, une œuvre sur la paysannerie adaptée de Pierre Véry, dans laquelle il brosse le portrait de personnages proches du spectateur.

Cette attention particulière portée aux personnages est un point capital de l'œuvre de Becker. De *Falbalas* (1945), qui se déroule dans le milieu de la mode parisienne, au *Trou* (1960) qui raconte l'histoire vraie d'un groupe de prisonniers cherchant à s'évader, le réalisateur n'aura de cesse de déchiffrer, d'analyser et de décortiquer les ressorts de la mécanique du fonctionnement humain. Et cela sans tenir compte des genres, des codes ou des catégories cinématographiques.

Becker cherche avant tout à faire vivre ses personnages qui sont le cœur même de ses films, à raconter des histoires d'hommes. Jacques Becker peut être considéré comme un moraliste, un artiste qui n'aura jamais cessé d'analyser, de critiquer son époque : le cinéaste français classique, dont l'œuvre tient lieu de trait d'union entre le cinéma d'après-guerre et celui de la Nouvelle Vague.

Filmographie

Moyens métrages

1935 : Le Commissaire est bon enfant
: Le Gendarme est sans pitié

Longs métrages

1939 : L'Or du Cristobal (terminé par Jean Stelli)
1942 : Dernier Atout
1943 : Goupi Mains Rouges
1944 : Falbalas
1947 : **Antoine et Antoinette**
1949 : Rendez-vous de Juillet
1951 : Edouard et Caroline
1952 : Casque d'Or
1953 : Rue de l'Estrapade
1954 : Touchez pas au Grisbi
1954 : Ali Baba et les quarante voleurs
1957 : Les Aventures d'Arsène Lupin
1958 : Montparnasse 19
1959 : Le Trou

Sources

Le dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris 2001
Le guide des films, de Jean Tullard, Robert Laffont
Catalogue cinémathèque 2013-2014
Site internet: calindex.eu

LUNDI 23 FEVRIER 2015 - 21H - CINEMAS STUDIO

Soirée Jacques Becker

Une soirée, deux films

Edouard et Caroline

De Jacques Becker

(1951)

France / NB / 1h28

Réalisation : Jacques Becker

Scénario : Jacques Becker, Annette Wademant

Montage : Marguerite Renoir

Photographie : Robert Le Febvre

Musique : Jean-Jacques Grunenwald

Décors : Jacques Colombier

© photo : Tamasa

Interprétation

Edouard : Daniel Gélin

Caroline : Anne Vernon

Alain : Jacques François

Florence : Elina Labourdette

Mme Barville : Betty Stockfeld

Claude Beauchamp : Jean Galland

Barville : Jean Toulut



Edouard et Caroline sont un couple marié. Lui est pianiste, et espère percer dans le milieu. Alain, l'oncle de Caroline, organise une réception chez lui et invite le jeune couple. C'est l'occasion pour Edouard de montrer ses talents à la haute-bourgeoisie parisienne. Seulement il se dispute violemment avec sa femme avant de s'y rendre, ce qui complique le déroulement de la soirée ...

En 1951, soit quatre ans après *Antoine et Antoinette*, Jacques Becker réalise *Edouard et Caroline*. La trame narrative est la même : il s'agit de deux jeunes couples vivant ensemble dans un petit appartement et dont la relation va déchanter au gré du récit. Mais la réalisation de *Edouard et Caroline* fut particulière puisqu'il s'agit d'une comédie inspirée par la vie du

réalisateur, qui, à l'âge de quarante ans décide de quitter sa femme pour une autre de vingt ans sa cadette : Annette Wademant (qui co-écrit le scénario).

Tournée en seulement huit semaines et disposant d'un budget assez mince (conséquence de l'échec de son film précédent *Rendez-vous de juillet*), les conditions de tournage n'ont pas été simples : équipe réduite, exigence pour la production de terminer la réalisation dans les délais... Mais à sa sortie, le film fut bien accueilli par la profession et la presse française, et au-delà des frontières, en Angleterre et aux Etats-Unis.

Le cinéaste plonge le spectateur dans une intrigue assez légère, dont finalement les personnages prennent le dessus. En effet, tout comme pour *Antoine et Antoinette*, Becker décide d'attribuer davantage de

poids à ses protagonistes plutôt qu'à son récit : les dialogues en sont la preuve. Ces derniers viennent combler une temporalité qu'ignore le spectateur, voire plus, ils mènent le récit. Effectivement, alors que le récit relate la soirée du couple, seulement deux indications temporelles nous sont données : une en début de soirée quand la concierge rend visite aux deux tourtereaux, et l'autre lorsque l'horloge sonne minuit chez Alain. Mais cette dilatation du temps est atténuée par les longues conversations et les mouvements perpétuels des protagonistes. Ces derniers passent sans cesse d'un lieu à un autre, même si Jacques Becker plante le décor dans seulement deux espaces intérieurs bien distincts, qui viennent scinder le récit en deux parties. Tout d'abord, l'intrigue débute dans l'appartement d'Edouard et Caroline. Il s'agit d'un endroit qui fait écho aux caractères des deux personnages : intimiste de par sa taille, il n'est pas vraiment rangé et éclairé. Deux pièces sont révélées, la chambre, qui fait aussi office de salon, et la salle de bain, un minuscule endroit propice à l'intimité du couple. Leur appartement étroit et confiné, c'est un lieu de vie, modeste et sans prétention, à l'image des protagonistes.

La seconde partie du film se déroule chez l'oncle de Caroline. A l'extrême opposé de la première, cette habitation est très tape-à-l'œil. Luxuriante et assez spacieuse pour recevoir une ribambelle d'invités ainsi qu'un piano à queue dans le salon (là où Edouard ne peut loger qu'un quart de queue), la demeure d'Alain est à l'image de son statut social. L'homme appartient à la haute bourgeoisie parisienne, il a donc les moyens financiers d'accueillir des invités triés sur le volet (il a un majordome et fait appel à un serveur pour le buffet). La superficie rocambolesque de son appartement matérialise les espoirs du couple : cette soirée est déterminante pour le pianiste, puisqu'elle peut lui permettre d'accéder à une classe sociale supérieure.

Le traitement des espaces est déterminant : d'un côté le récit évolue dans un décor

d'habitation mondaine, clinquante et snob, s'apparentant à une scène de spectacle où le paraître est primordial. Alors que l'autre espace peut être davantage associé au foyer, où la réalité et sa complexité priment : Charlotte Garson qualifie d'ailleurs l'appartement comme les "coulisses" où le couple peut se préparer pour la soirée, et agir et s'exprimer librement. Le film débute même par une scène dans laquelle Edouard fait des gammes au piano et Caroline nettoie la baignoire en peignoir. C'est d'ailleurs à cet endroit que la dispute va être provoquée. Becker immerge donc le spectateur au sein d'une réalité bien plus morose que ce qu'il voit chez Alain.

Le travail effectué sur les costumes vient corroborer cette idée selon laquelle les personnages évoluent dans deux mondes opposés. La représentation sociale des protagonistes passe aussi par les tenues qu'ils revêtent. Par exemple, le spectateur peut voir à plusieurs reprises le couple en sous-vêtements, et vers la fin du film, Caroline se dénude dans la salle de bain, laissant apparaître son dos face à la caméra. Cette mise en scène des personnages laisse deviner qu'ils se donnent entièrement, ils ne cachent rien. Cependant il est primordial pour le couple de faire bonne impression : Caroline décide de jeter le gilet de son mari à la poubelle car il est usé, et lui, crie au scandale car il a conscience de ne pas pouvoir s'afficher sans. Par ailleurs, Caroline souhaite apporter des retouches à sa robe, afin de ne pas paraître dépassée par la mode. Pour le premier il s'agit d'un costume de travail, il est donc nécessaire pour lui de faire preuve de sérieux et il a conscience que cela ne passe pas que par son talent. Pour la seconde, il s'agit d'accéder à un rang social supérieur par le biais de son goût prononcé pour les tendances vestimentaires.

La robe de Caroline n'est pas qu'un accessoire dans le film : son rôle est bien plus important. La compagne d'Edouard porte en premier lieu une longue robe à

fleur, puis, après modification, une plus courte et épurée. Elle passe du statut de jeune femme légère et insouciant (elle danse joyeusement avec sa robe) à celui d'une femme de caractère qui prend la décision de divorcer. Cette robe est l'élément déclencheur de leur dispute mais elle permet à Caroline de s'affirmer face à son mari. C'est aussi un moyen pour le cinéaste de dépeindre une société encore très machiste où la femme n'est pas encore complètement indépendante.

Edouard et Caroline jouent comme au chat et à la souris : ils partagent l'appartement mais s'isolent beaucoup. L'un reste quand l'autre part, par exemple à chaque fois qu'Edouard se rend chez Alain, ce qui présage déjà l'éloignement du couple. Chacun évolue de son côté, ou, s'ils sont réunis dans la même pièce, ils s'occupent différemment et le ton de la discussion monte. Le début du film laisse donc deviner un bouleversement dans leur relation.

Outre la relation Edouard - Caroline, Jacques Becker développe une autre intrigue en parallèle : la rivalité qui peut exister entre les classes sociales. Or, le cinéaste ne souhaite pas confronter les deux. Au contraire, il les réunit dans la même pièce, les fait se rencontrer et s'apprécier durant la soirée. Les femmes mondaines se prennent de tendresse pour l'artiste bohème qu'incarne Edouard, le riche cousin de Caroline lui fait la cour En somme le réalisateur joue avec les codes de la société et ne cherche pas à caricaturer les deux milieux. Même s'il se permet d'introduire une satire de la haute bourgeoisie, il ne tombe pas dans l'extrême. D'ailleurs la frivolité mondaine s'incline face à la simplicité : le spectacle

musical d'Edouard est très solennel alors que l'ambiance devient décontractée et amusante lorsqu'un invité joue un air de musique "populaire" sur lequel tout le monde peut danser. La haute bourgeoisie semble véritablement charmée par la présence des deux protagonistes. Une des invitées va même jusqu'à prendre la défense d'Edouard, quitte à insulter son hôte pour que ce dernier soit libre de quitter la réception.

Becker fait de *Edouard et Caroline* un film particulièrement moderne pour l'époque. Le personnage de Caroline est sur un pied d'égalité, face à son mari. C'est elle-même qui demande de divorcer et qui prend la décision de partir. C'est un personnage au caractère fort, qui décide de prendre son indépendance. Par ailleurs, la mise en scène est elle aussi contemporaine. Par exemple, le jeu de caméra de Becker illustre une mise en abîme du cinéma. Ainsi, le premier plan du film est un panoramique utilisé afin d'immerger le spectateur dans le récit. Celui-ci commence à la fenêtre de l'appartement pour se terminer dans la pièce principale, et inversement pour le dernier plan. Par ce biais le cinéaste annonce au spectateur qu'il se trouve face à un récit, et que la mise en scène va guider sa lecture. Ces deux plans lui signalent que la boucle est bouclée.

La technique et la mise en scène de Jacques Becker ont d'ailleurs particulièrement influencé les cinéastes de la Nouvelle Vague, notamment François Truffaut qui se confiera à Annette Wademant : « *Après avoir vu Edouard et Caroline, nous nous sommes dit : on peut y aller, on peut faire des films avec des bouts de ficelle en racontant notre vie...* ».

Biographie et filmographie page : 125

Sources

Cinéma n° 274, 1981

Ciné-ressources.fr

"Le regard de Charlotte Garson" (livret dvd)

Critikat.com

**MERCREDI 26 FEVRIER 2015
15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET**

**Séance jeune public,
dans le cadre de Planète Saturne (du 21 au 26 février)**

**Ciné- concert
Florilège au fil des neiges**

Un siècle d'animation russe en six courts métrages, présentés en ciné-concert par la Compagnie Dard'art.

Deux musiciens, Dimitri Artemenko au violon, et Vadim Sher au piano accompagnent les films qui sont présentés par le clown Pierre Val, qui crée un fil directeur drôle et poétique entre les différents films d'animation.

**Durée totale : 55 minutes
Tout public à partir de 3 ans.**



© photo : Cie Dard'art

**La Patinoire
de Youri Jeliabouj (1927)**

Dessinée en simples traits fins, c'est l'histoire très vive d'un garçon qui devient champion de patinoire sur glace. Ce film

marque les débuts de l'animation russe, et reste fascinant par son inventivité et sa modernité.

**La Moufle
de Roman Katchanov (1967)**

Une mère refuse à sa petite fille qu'il y ait un animal à la maison. La moufle en laine rouge de l'enfant se transforme alors en petit chien intelligent et joueur.

Un petit chef-d'œuvre de l'animation de marionnettes.

**La Loi de la conservation
de Nikolai Makovski (1995)**

Très court métrage qui met en scène un balayeur qui balaie tout, y compris sa propre ombre. Le film est projeté avec sa

bande son d'origine, à laquelle s'intègre une musique spécialement composée par Vadim Sher.

Parassolka au cirque de Vladimir Dakhno (1980)

L'une des aventures de Parassolka, ici clown; Un exemple de dessin animé

classique, avec des personnages drôles et attachants.

Attraction de Alekseï Diomine (1995)

Ce petit film est à la fois une attraction ludique pour les plus jeunes et une

allégorie politique satirique pour les grands.

Fantaisie de Noël De Lioudmila Kochkina (1993)

De magnifiques peintures animées, représentant une fantaisie autour du sujet du ballet d'Igor Stravinski "Pétrouchka" où

Pétrouchka (le Guignol russe) tombe amoureux d'une poupée danseuse.

LUNDI 2 MARS 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les Grandes Espérances (*Great Expectations*)

de David Lean

(1946)

Royaume-Uni / NB / 1h58

Réalisation: David Lean

Scénario: Anthony Havelock-Allan, David Lean, Cecil McGivern, Ronald Neame, Kay Walsh, d'après le roman éponyme de Charles Dickens

Photographie: Guy Green

Montage: Jack Harris

Décor: John Bryan

Costumes: Sophie Devine

Musique: Walter Goehr

Production: Ronald Neame et Anthony Havelock-Allan pour Cineguild

Interprétation:

Pip: John Mills

Pip jeune: Tony Wager

Estella: Valerie Hobson

Estella jeune: Jean Simmons

Joe Gargery: Bernard Miles

M. Jagers: Francis L. Sullivan

Abel Magwitch: Finlay Currie

Miss Havisham: Martita Hunt

Herbert Pocket: Alec Guinness

M. Wemmick: Ivor Barnard

Bentle Drummle: Torin Thatcher

Mme Joe Gargery: Freda Jackson



© photo : Carlotta

En 1812, dans les marais du Kent, alors qu'il se recueille sur la tombe de ses parents, le jeune Pip vient en aide à un prisonnier évadé. Plus tard, il est invité à passer son temps libre chez une vieille et riche femme excentrique, Miss Havisham. Elle vit dans son château en compagnie d'Estella, une belle petite fille qui se joue de Pip. Adolescent, Pip touche un mystérieux héritage qui lui permet de mener une vie luxueuse à Londres. Il pense le devoir à Miss Havisham, mais il découvre la vraie nature de la vieille femme, qui s'avère être moins bienveillante que ce qu'il pensait.

Treizième roman de Dickens, "Les Grandes espérances" est souvent considéré comme un des chefs-d'œuvre de l'auteur. Avec ce roman, l'auteur atteint sa maturité et dépasse le simple manichéisme qu'on lui reproche au début de sa carrière. Dans un premier temps, le roman est publié en feuilleton à partir de 1860, et Dickens, déjà connu pour avoir écrit "David Copperfield" et "Oliver Twist", rédige une nouvelle fois ce récit à la première personne.

En 1939, Kay Walsh, la femme de David Lean, insiste pour aller voir avec son mari peu enthousiaste "Les Grandes espérances" de Dickens au théâtre. Il s'agit de l'adaptation d'Alec Guinness, qui interprète

dans la pièce le rôle d'Herbert Pocket, l'ami du héros Pip. Finalement, David Lean adore la pièce, et veut réaliser une adaptation cinématographique du roman. Avant de réaliser le film, Lean veut être sûr que Ronald Neame et Anthony Havelock-Allan partagent son enthousiasme. Les deux producteurs étant intéressés, Lean commence à écrire le script du film avec Neame.

L'histoire se passe en Angleterre en 1812, dans le comté rural du Kent, et raconte les aventures d'un jeune orphelin, Pip, qui narre sa propre histoire, revenant sur les événements de sa vie depuis l'enfance et jusqu'à sa vie d'adulte. On retrouve dans *Les Grandes Espérances* une vision pittoresque de l'Angleterre victorienne, et des thèmes récurrents chez Dickens tels que l'enfance malheureuse, la pauvreté, l'amour et le rejet, et l'atteinte difficile du bonheur.

Malgré la condensation de l'intrigue et des thèmes, nécessaire pour faire tenir le film en deux heures, le réalisateur réussit à respecter le texte de Dickens grâce à un style visuel intelligent, subtil et onirique. Il réussit à traiter des thèmes difficiles avec l'humanité, la sentimentalité et l'humour qu'on connaît à Dickens. Lean s'attaque ainsi à l'adaptation d'un classique de la littérature anglaise, dont les personnages ont marqué la mémoire collective.

Après avoir réalisé *Brève Rencontre* en 1946, le réalisateur continue de tourner dans de grandes constructions studios, caractéristiques de la première période de son œuvre cinématographique, plutôt intimiste.

Au départ, c'est Robert Krasker qui est en charge de la photographie du film, mais peu satisfaits de son travail dès le tournage de la séquence d'ouverture, Lean et Neame le licencient pour le remplacer par Guy Green, qui réalise dans *Les Grandes Espérances* un travail formidable, d'ailleurs récompensé en 1948 par un Oscar.

Le film est d'abord marqué par l'émerveillement de l'enfance, avec des

personnages, des lieux féériques. Dès la séquence d'ouverture, les décors très soignés installent une atmosphère presque fantastique : le cimetière effrayant, les marais et paysages brumeux, puis le manoir de Mrs. Havisham, inquiétant et fascinent le spectateur. Lean utilise d'ailleurs le procédé de perspective forcée : il s'agit de créer une impression de profondeur, de simuler des différences de taille entre des objets et des personnages. C'est ainsi que le clocher qui apparaît dans la scène d'ouverture paraît impressionnant, alors qu'il mesure en réalité trois mètres. Mais la magie visuelle apportée par les décors s'efface ensuite avec la désillusion du héros.

La mise en scène et la conduite technique du film sont impeccables. Si "Les Grandes espérances" de Dickens ne s'inscrit pas dans un registre manichéen, il existe néanmoins dans le roman une dualité entre l'homme sophistiqué, construit, et l'homme naturel. Pour refléter ce contraste, Lean met en scène l'espace selon la dialectique qui oppose culture et nature, en tournant les scènes propres à la sophistication, à la ville, dans les studios, par opposition aux espaces naturels. C'est d'ailleurs cette utilisation de l'espace que l'on retrouvera plus tard, encore plus marquée, dans *Lawrence d'Arabie*.

Le personnage de Pip raconte sa propre histoire, et pour rendre compte de cette subjectivité, Lean joue intelligemment sur l'utilisation de plongées, contre-plongées et de plans subjectifs relatifs à la vision enfantine. L'atmosphère presque fantastique de la première partie du film, proche du conte cauchemardesque pour enfant, rappelle celle de *La Nuit du Chasseur*, célèbre et unique film de Charles Laughton réalisé en 1955.

David Lean fait également preuve dans ce film d'une grande maîtrise de la direction de ses acteurs, qui réalisent une brillante performance, qu'il s'agisse des acteurs principaux ou secondaires. *Les Grandes Espérances* révèle notamment la jeune et

excellente Jean Simmons, dans le rôle de la pré-femme fatale qu'est Estella. C'est également ce film qui lance la carrière cinématographique d'Alec Guinness, et inaugure les six collaborations qui suivront entre l'acteur et Lean – collaborations qui n'auraient probablement pas eu lieu si le réalisateur n'avait pas assisté à l'adaptation théâtrale de Guinness. Ce dernier joue d'ailleurs le même rôle que celui qu'il interprétait dans sa propre adaptation, et incarne ainsi encore une fois l'ami de Pip, Herbert Pocket. Tony Wager est également très juste dans son interprétation du jeune Pip. Quant à John Mills qui incarne Pip devenu adulte, il s'en sort très bien malgré sa différence d'âge avec le personnage, puisque l'acteur a trente-huit ans quand le personnage est censé en avoir environ vingt. A noter que le personnage de l'avocat, Mr. Jaggers, est joué par Francis

Sources:

Positif n°410, Avril 1995

Allocine.fr

Cbo-boxoffice.com

David Lean (1908 - 1991)

Issu de l'aristocratie britannique protestante, David Lean, né en 1908, a reçu une éducation très stricte. Ses parents lui interdisaient d'aller au cinéma qu'ils considéraient comme un art inférieur et profane.

Le jeune adulte David Lean, qui n'a pas mené d'études brillantes, occupe un poste d'aide-comptable. Mais il ne parvient pas à s'épanouir dans ce métier et demande à son père de faire jouer ses relations pour l'infiltrer dans le milieu du cinéma. Malgré ses réticences, ce dernier accepte et David Lean entre chez Gaumont où il occupera divers petits postes. Il aurait participé au tournage de *What Money Can Buy* d'Ed Greenwood, en tant qu'assistant opérateur en 1928.

Les rencontres qu'il effectuera pendant cette période à Gaumont le conduiront sur d'autres projets, notamment sur les

L. Sullivan, qui interprétait déjà le même personnage dans l'adaptation du roman, faite par Stuart Walker en 1931.

A sa sortie, le film est un succès critique et public, aussi bien en Angleterre qu'aux Etats-Unis. Il remporte en 1948 l'Oscar de la meilleure direction artistique, attribuée à John Bryan et Wilfred Shingleton, et celui de la meilleure photographie, décerné à Guy Green. Le film est par ailleurs nommé pour l'Oscar du meilleur réalisateur, film, et scénario adapté.

S'il y eut de nombreuses adaptations cinématographiques des "Grandes espérances", celle de David Lean s'impose comme étant la plus réussie et la plus fidèle à l'univers dickensien. Deux ans après cette adaptation réussie, David Lean adapte à nouveau un chef-d'œuvre de Dickens, *Oliver Twist*.

montages de *Money for speed* et de *Ghost Camera* (1933) de Bernard Vorhaus. Il faut attendre le début des années 40 pour le retrouver dans des productions notables comme *Major Barba* (1940) de Gabriel Pascal dans lequel il est également assistant réalisateur, ainsi que *An Airman's Letter To His Mother* de Michael Powell.

C'est à ce moment que Noël Coward le remarque, fait de lui son coréalisateur pour *Ceux qui servent en mer* (1942), produit son second film *Heureux mortels* (1944) qui était déjà une adaptation d'une de ses pièces, *Cavalcade*, et devient coréalisateur et scénariste de son film *L'esprit s'amuse* (1945). La première partie de la carrière de David Lean en tant que réalisateur est caractérisée par un cinéma intimiste, sous l'impulsion du dramaturge Noël Coward dont il adapte quatre de ses oeuvres (*Heureux Mortels*, *Brève Rencontre*,

L'esprit s'amuse et enfin *Chaussure à son pied*). Outre Noël Coward, Charles Dickens sera une grande source d'inspiration pour le cinéaste britannique qui adaptera *Les Grandes Espérances* en 1946 et *Oliver Twist* en 1948. Du dramaturge et de l'écrivain, c'est cette volonté de sonder le cœur humain dans ses tréfonds les plus ineffables qui inspire le réalisateur. *Brève Rencontre* (1945) est tourné dans cette optique. Le film conte l'histoire d'un amour interdit entre une femme au foyer et un docteur, respectivement mariés. David Lean crée les codes de ce qui sera le cinéma romantique. Les quais de gare embués de ce film, décor fétiche de David Lean, marqueront plusieurs générations. L'Europe découvre le talent de David Lean, récompensé par le premier Grand Prix de l'histoire du festival de Cannes.

Avant d'évoluer vers des réalisations plus épiques, Lean signe *Vacances à Venise* (1955) dans lequel Katharine Hepburn joue le rôle d'une femme indépendante, qui décide de passer un an à Venise, pour des vacances dont elle rêvait depuis toujours. Là-bas, elle rencontre Mauro, un Italien qui tente de la séduire et qui deviendra son guide touristique à part entière... Dans ce film, Lean qui a été marié six fois traite d'un thème qui lui est cher et qui sera récurrent dans son œuvre : la cause féminine.

Enfin, David Lean entame la seconde partie de sa carrière, celle qui fera sa popularité. Bien qu'il n'ait pas tout à fait respecté la volonté de ses parents en faisant carrière dans le cinéma, il n'a pas non plus rejeté toutes les valeurs aristocratiques qui lui ont été inculquées à en juger la rigueur et le classicisme qui émanent de son œuvre. On retrouve son intérêt pour l'esthétisme et le lyrisme chers à l'aristocratie, que l'on retrouve dès *Le Pont*

de la rivière Kwai, le début de ses superproductions américaines. Lean s'évertue à composer ses décors de la façon la plus précise. On reproche parfois au réalisateur britannique de se complaire dans de longs plans panoramiques. Mais lorsqu'il filme le désert dans *Lawrence d'Arabie*, les montagnes enneigées de l'Oural dans *Docteur Jivago*, c'est pour mieux mettre en relief les figures solitaires en quête de vérité, les héros vertueux et nobles qui caractérisent les personnages principaux de ses films.

David Lean rencontrera un succès international en 1957 avec *Le Pont de la rivière Kwai* qui ouvrira le pas à son chef d'œuvre *Lawrence d'Arabie* sorti en 1962. Avec *La Fille de Ryan* (1970), il s'attire les foudres de la critique, qui couvaient déjà depuis plusieurs années. On lui reproche sa grandiloquence, son gigantisme, le coût faramineux de ses tournages et leur désespérante longueur. Son œuvre est jugée académique et commerciale par certains, à l'instar des critiques des *Cahiers du Cinéma*.

David Lean est également connu pour être un homme obsessionnel et perfectionniste avec ses acteurs qu'il dirige d'une main de fer. Cette façon autoritaire de gérer les comédiens n'a d'ailleurs pas toujours été pour plaire à Alec Guinness, son acteur fétiche. Lean et Guinness ont souvent été en conflit, ce qui ne les aura pas empêché de tourner pendant 40 ans et de faire toute leur carrière ensemble.

Avec *La Route des Indes* (1984) le dernier film de David Lean, qu'il aura fallu attendre 14 ans après le tollé provoqué par *La Fille de Ryan*, les deux hommes se quittent sur un succès à la fois critique et commercial, eux qui auront définitivement laissé leurs empreintes dans l'histoire du cinéma.

Filmographie :

1942 : Ceux qui servent en mer (*In Which We Serve*) coréalisé par Noel Coward
1944 : Heureux Mortels (*This Happy Breed*)
1945 : L'Esprit s'amuse (*Blithe Spirit*)
1945 : Brève Rencontre (*Brief Encounter*)
1946 : Les Grandes Espérances (*Great Expectations*)
1948 : Oliver Twist
1949 : Les Amants passionnés (*The Passionate Friends*)
1950 : Madeleine
1952 : Le Mur du son (*The Sound Barrier*)
1954 : Chaussure à son pied (*Hobson's Choice*)
1955 : Vacances à Venise (*Summertime*)
1957 : Le Pont de la rivière Kwai (*The Bridge on the River Kwai*)
1962 : Lawrence d'Arabie (*Lawrence of Arabia*)
1965 : Le Docteur Jivago (*Doctor Zhivago*)
1970 : La Fille de Ryan (*Ryan's Daughter*)
1984 : La Route des Indes (*A Passage to India*)

Sources :

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de J.L Passek, édition Larousse, Paris 2006.
David Lean, une vie de cinéma, Kevin Brownlow paru à la Cinémathèque Française en 2003.
Guide des Films, Jean Tulard, 1895-1995, édition Robert Laffont, 1995.
Site Internet Bifi

LUNDI 9 MARS 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Le Village du péché (*Baby Riazanskié*)

De Olga Preobrajenskaia

(1927)

URSS / NB / 1h28

Réalisation : Olga Preobrajenskaia
Scénario : Boris Altchouler et Olga Vichnevsiaia
Image : Konstantin Kuznetsov

Interprétation :
Ivan : Gueorgui Bobynine
Anna : Raïssa Poujnaia
Vassillissa : Emma Tsessarskaia
Le père : Kouzma Yastrebetski
Loukeria : Elena Maksimova

En 1914, dans le village de Ryazan, en Russie. Anna, orpheline recueillie par sa tante, est amoureuse d'Ivan, fils d'un riche fermier. Celui-ci accepte l'union entre les deux jeunes gens et la noce va être l'occasion d'organiser une belle fête au village. De son côté, Vassillissa la sœur d'Ivan, est amoureuse de Nicolas, le fils du forgeron. Mais le père trouve qu'il est trop pauvre pour épouser sa fille. Les deux jeunes gens décident de passer outre la volonté de ce père calculateur, et vont, malgré le qu'en dira t - on, s'installer en dehors de la maison familiale.

Mais la guerre va séparer les deux couples. Ivan et Nicolas vont partir à la guerre et tout va changer...

Le titre original était *Les Femmes de Ryazan* et était adapté à la situation. Car il s'agit véritablement d'un film féministe, réalisé qui plus est par une femme, qui après avoir connu la gloire en tant qu'actrice, s'est mise avec succès à la réalisation. Il s'agit d'un drame campagnard qui commence comme une ode au bonheur simple de ceux qui vivent de la terre, et qui se termine par un drame qui met en lumière la condition de la femme dans la Russie profonde de l'après



© Photo : Lobster Films

révolution. Les images sont magnifiques, faites de scènes champêtres, telles que la lessive du printemps, la moisson des champs de blés qui ondulent dans le vent ou la fête du village. Les coutumes et les costumes, d'une grande beauté, sont présentés avec la précision d'un documentaire, mais ce tableau idyllique de la vie paysanne bascule avec l'annonce de la déclaration de guerre.

La femme mariée, contrainte de vivre dans la famille de son époux, va devenir l'esclave de la maison alors que celle qui a osé s'affranchir de la décision de son père, et donc vivre "dans le péché" va certes se retrouver seule à faire le travail des champs, mais elle va gagner en autonomie et en liberté. A la fin de la guerre, l'une sera honteuse et désespérée, l'autre prendra des responsabilités dans la communauté, dont l'organisation change avec la naissance de l'URSS.

Même si on ne peut pas parler de film de propagande, Olga Preobrajenskaia sait suggérer les espoirs de l'après Révolution. Elle le fait en mettant en valeur la beauté des villages et des traditions de cette région reculée de Russie, qu'il s'agisse des images autant que des chants.

Réalisé en 1927, le film a fait l'objet dans les années 50, d'une mise en musique intégrant des chants traditionnels de la région de Ryazan, qui ne font qu'ajouter de la magnificence au film. Il s'agit de trois chants de femmes, qui viennent appuyer les moments forts de l'histoire : la rencontre des deux jeunes gens, le mariage

et la fête de l'Assomption, scène finale d'une grande beauté plastique, où la caméra se fait aérienne, et dont les images joyeuses alternent avec celles du drame qui se joue à deux pas. Un film remarquable par une réalisatrice qu'il est bien temps de redécouvrir.

Olga Preobrajenskaia (1881 - 1971)

Olga Preobrajeskaia se destine à une carrière d'actrice de théâtre et vient au cinéma à partir de 1913 dans des films de Protazanov tels que *Les Clés du bonheur* (1913), et *Guerre et paix* (1915). A partir de 1916, elle passe à la mise en scène avec Gardin (*Le Talon de fer* en 1919, *Le Serrurier et le Chancelier* en 1924), puis se

lance seule dans la réalisation avec des films pour enfants dont *La Vérité de Fedka* en 1926 et *Kachtanka* en 1927. La même année, elle connaît la gloire avec *Le Village du péché*, drame paysan brillamment photographié, qui remporte un véritable triomphe en URSS mais aussi à l'étranger. Elle poursuit sa carrière de cinéaste jusqu'en 1941.

Filmographie :

1916 : Miss Peasant
1917 : Victoria
1919 : Le Talon de fer
1924 : Le Serrurier et le chandelier
1926 : La Vérité de Fedka
1927 : Kachtanka
1927 : Ania
1927 : Le Village du péché
1928 : Une ville de lumière
1929 : La Dernière attraction
1931 : Les Cosaques du Don
1935 : Path of Enemies
1939 : Stepan Razine
1941 : Un Gars de la Taïga

Sources :

www.avoir-alire.com
www.senscritique.com
Kino Histoire du cinéma russe et soviétique Jay Leyda

VENDREDI 13 MARS 2015 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle science fiction

Proposé en partenariat avec la médiathèque F. Mitterrand

Entrée gratuite

Soirée introduite par Philippe Ouzounian, comédien

Soleil vert (*Soylent Green*)

De Richard Fleischer

1973

USA / Couleurs / Scope / 1h37

Réalisation : Richard Fleischer
Scénario : Stanley Greenberg,
d'après le roman de Harry Harrison
Photographie : Richard Kline
Musique : Fred Myrow

Interprétation

Thorn : Charlton Heston
Sol Roth : Edward G. Robinson
Shirl : Leigh Taylor Young
Tab Fielding : Chuck Connors
Simonson : Joseph Cotton
Martha : Paula Kelly



New York en 2022, où 40 millions de personnes vivent entassés. Un brouillard épais a envahi la surface du globe, tuant la faune et la flore. Certains très riches peuvent encore avoir accès à de la vraie nourriture, très rare et donc très chère. La grande majorité des personnes dépérissent de faim et de soif car même l'eau est rationnée. Ils se nourrissent de pilules synthétiques de différentes couleurs, distribuées chaque jour. Le mardi est le jour de la distribution de pilules vertes, appelées le soleil car elles sont particulièrement nourrissantes. Les pouvoirs publics déclarent que cet aliment est issu de plancton marin. C'est l'énorme firme Soylent green qui fabrique ces aliments synthétiques et qui nourrit la moitié de la planète. Simonson, haut cadre très riche de Soylent green est assassiné. Thorn, un policier opiniâtre, est chargé de

l'enquête. Il est très vite persuadé qu'il ne s'agit pas d'un cambriolage qui a mal tourné, comme veut le faire croire la thèse officielle.

Réalisé en 1972, *Soleil vert* est un film d'anticipation, qui imagine le monde 50 ans plus tard, une planète en proie à une dégradation écologique très grave qui entraîne l'abandon de la démocratie, au profit d'un régime politique terrible. Le montage initial, en générique de début, est explicite : une succession d'images de l'évolution de la vie sur terre depuis un siècle, par montage très bien fait, montre en quelques minutes la fatale évolution. Le spectateur est d'emblée placé devant ce terrible constat et le film entier sera à l'image de ce préambule, très sombre.

On peut s'interroger sur la nature "fantastique" du film, se demander s'il s'agit vraiment de science fiction : basé sur

des faits réels, *Soleil vert* propose une vision plausible de l'avenir. Il n'y a pas d'élément de merveilleux dans *Soleil vert*. La déclaration de Frank R. Bowerman, conseiller technique du film, est très claire sur la thèse : "j'ai la conviction qu'une croissance démographique sauvage s'ajoutant à la pollution croissante de l'atmosphère et des mers constitue le problème le plus grave que l'humanité ait à résoudre. Si l'univers continue d'être surpeuplé et pollué, il en résultera des bouleversements considérables de nos modes de vie, une prolifération de crimes, de meurtres, de révoltes et un état général de misère et de famine" (propos rapportés dans *Image et son* 283). *Soleil vert* dépeint la société capitaliste, qui a voulu produire toujours plus et plus, et s'est elle-même repoussée dans ses ultimes retranchements. La dégradation morale est fulgurante : beaucoup d'êtres humains sont assimilés à des objets, les femmes à des meubles!

Richard Fleischer a disposé d'importants moyens pour réaliser *Soleil vert*, qui est un film à grand spectacle. Les images chocs se multiplient et s'intensifient, du camion benne qui ramasse les gens à la terrifiante visite de l'usine Solyent en passant par les personnes agonisant par terre en troupeaux. Fleischer grossit le trait. Mais faut-il le lui

Richard Fleischer (1916 - 2006)

Richard Fleischer, est le fils du pionnier du cinéma d'animation Max Fleisher, le père de Betty Boop et Popeye. Si Richard n'est pas un cinéaste de premier ordre, il laisse une œuvre souvent sous-estimée, qui en dehors des célèbres *20 000 Lieux sous les mers* (1954), ou encore *Soleil vert* (1973), se compose d'autres films tout à fait dignes d'intérêt. Il a dominé plusieurs genres, avec une prédilection pour la mise en scène au service de l'action.

Il entame des études de psychologie qu'il délaisse au profit du département d'art dramatique de Yale.

D'abord acteur, il intègre ensuite la RKO-Pathé à New York comme monteur, puis il

reprocher ? En 1984, dix ans après sa sortie en France Eric Leguèbe écrit déjà; dans "Le Parisien" que "ce film avait surpris, voire choqué. Aujourd'hui, il est plus que jamais d'actualité. La science fiction s'y conjugue au présent". (propos rapportés dans "Image et son" Saison 1984) L'idée de Fleischer était de faire œuvre de pédagogie, d'amener le spectateur du choc vers l'idée, la réflexion.

Très moderne, visionnaire dans ce qu'il raconte, *Soleil vert* est classiquement réalisé. Richard Fleischer livre un film très bien maîtrisé techniquement mais qui n'a rien d'avant-gardiste quant à sa forme, contrairement au propos.

Le personnage de Sol, vieil ami du protagoniste qui a connu le monde d'avant et vit dans la nostalgie, est particulièrement touchant. N'en pouvant plus de cette vie, il choisit de mourir. C'est Edward G. Robinson qui tient le rôle. Alors âgé de 79 ans, il meurt quelques semaines après la fin du tournage.

Ce film d'anticipation aux accents malheureusement prophétiques, toute mesure gardée, obtient le Grand prix au festival du film fantastique d'Avoriaz.

Il réalise ses premiers sketches, muets et comiques, comme les *Flicker Flashbacks*. Ceux-ci le font connaître et lui permettent d'intégrer la RKO à Hollywood, comme monteur. Il réalise son premier film en 1946, le mélodrame *Child of Divorce*. Dès ses premiers films il fait preuve d'un soin de l'image et d'une maîtrise technique présentes ensuite tout au long de son œuvre. *Bodyguard*, qu'il écrit avec Robert Altman, obtient un très grand succès, ainsi que *L'Assassin sans visage* et *L'Enigme du Chicago Express* encore aujourd'hui considéré comme un classique de la série B. Très bon technicien, Fleischer est plus que cela, comme l'attestent par exemple

Duel dans la boue, un western aujourd'hui devenue classique, mais tout à fait singulier pour l'époque, avec une remarquable utilisation de la couleur et du format Scope, comme plus tard dans *Soleil vert*. *L'Enigme du Chicago Express* est devenu un classique du thriller. Dans *Les Inconnus dans la ville* il témoigne de façon tout à fait édifiante et fine la part sombre qui peut se cacher derrière les aspects policés et lisses d'une petite ville moyenne bourgeoise américaine. Il n'hésite pas à s'attaquer à l'ordre militaire, véritable caste selon lui, dans *Le Temps de la colère* alors que les hommes, dans *La Fille sur la balançoire*, sont mus par le pouvoir et l'argent au détriment de toute valeur altruiste.

En 1954 il intègre la MKM qui lui propose un très gros budget pour tourner un film d'action spectaculaire : *20 000 Lieux sous les mers*. La réussite est telle que Fleischer sera considéré comme un spécialiste de la superproduction d'action, ce qu'il confirme avec *Les Vikings*, le péplum *Barabbas* ou encore le film de guerre *Tora! Tora! Tora!*. Mais ce serait injuste de limiter son œuvre à cela car ses films noirs méritent la reconnaissance. Puis Fleischer s'aventure dans l'univers de la science fiction avec *Le Voyage fantastique* et *Soleil vert*. Fin

observateur de la réalité sociale, Fleischer se révèle à l'aise également dans l'exploration de l'imaginaire. Ce recours à l'imaginaire, à l'anticipation, accentue la vision sombre de ses films : *Soleil vert* est un film de science fiction et d'action où l'homme est devenu une sorte de monstre, qui n'a d'autres choix que la cruelle domination ou la soumission. *L'Etrangleur de Boston* reste aujourd'hui encore un des films les moins conventionnels, avec pour sujet la vie d'un criminel. *L'Etrangleur de la place Rillington* est un huis clos étouffant dans lequel Fleischer propose une mise en scène tout à fait audacieuse.

Son film le plus notable des années 1980 est *Amityville 3D*. Troisième opus de la série horrifique, après *Amityville - La maison du diable* et *Amityville - Possession*, respectivement de Stuart Rosenberg et Damiano Damiani dans lequel le vétéran Richard Fleischer propose une utilisation intéressante de la 3D.

Au cours de sa carrière, Richard Fleischer a dirigé de nombreux acteurs phare de son époque, comme Kirk Douglas, Robert Mitchum, Charles Bronson, Charlton Heston, ou encore Anthony Queen et Henry Fonda

Filmographie

- 1946 : Child of Divorce
- 1947 : Mon Chien et toi (*Banjo*)
- 1948 : This is New York
- 1948 : Bodyguard, co écrit avec Robert Altman
- 1948 : Design for Death
- 1949 : Make mine Laughs
- 1949 : Le Pigeon d'argile (*The Clay Pigeon*)
- 1949 : L'Assassin sans visage (*Follow Me Quietly*)
- 1949 : Le Traquenard (*Trapped*)
- 1950 : Armored Car Robbery
- 1952 : Sacré Printemps (*Happy Time*)
- 1952 : L'Enigme du Chicago Express (*The Narrow Margin*)
- 1953 : Arena
- 1954 : 20 000 Lieux sous les mers (*20 000 Leagues Under the Sea*)
- 1955 : Les Inconnus dans la ville (*Violent Saturday*)

1955 : La Fille sur la balançoire (*The Girl in the Red Velvet Swing*)
1956 : Le Temps de la colère (*Between Heaven and Hell*)
1956 : Bandido (*Bandido Caballero*)
1958 : Les Vikings
1959 : Le Génie du mal (*Compulsion*)
1959 : Duel dans la boue (*These Thousand Hills*)
1960 : Drame dans un miroir (*Crack in the Mirror*)
1961 : Le Grand Risque (*The Big Gamble*)
1962 : Barabbas
1966 : Le Voyage fantastique (*The Fantastic Voyage*)
1967 : L'extravagant Docteur Dolittle (*Dr. Doolittle*)
1968 : L'Etrangleur de Boston (*The Boston Strangler*)
1969 : Che!
1971 : Terreur aveugle (*Blind Terror*)
1971 : L'Etrangleur de la place Rillington (*10, Rillington Place*)
1971 : Les Complices de la dernière chance (*The Last Run*)
1972 : Tora! Tora! Tora!
1972 : Les Flics ne dorment pas la nuit (*The News Centurions*)
1973 : Soleil vert (*Soylent Green*)
1973 : Don Angelo est mort (*The Don is Dead*)
1974 : The Spikes Gang
1974 : Mr Majestyk
1975 : Mandigo
1976 : Incroyable Sarah (*The Incredible Sarah*)
1977 : The Prince and the Pauper
1979 : Ashanti
1980 : The Jazz Singer
1983 : Tough Enough
1983 : Amityville 3D
1985 : Kalidor (*Red Sonja*)
1987 : Million Dollar Mystery
1990 : Call from Space / Showscan

Sources

Dictionnaire duc cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2001.

Site Allo ciné

"Image et son" N° 283 , avril 1974.

"Image et son" Saison 1984

LUNDI 16 MARS 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

L'Étang tragique (*Swamp Water*)

De Jean Renoir

USA / NB / 1h26

Réalisateur : Jean Renoir
Scénario : Dudley Nichols
Photographie : J. Peverell Marley, Lucien Ballard
Musique : David Buttolph
Montage : Walter Thompson
Décors : Thomas Little
Producteur : Irving Pichel

Interprétation

Tom Keefer : Walter Brennan
Ben Ragan : Dana Andrews
Thursday Ragan : Walter Huston
Julie : Anne Baxter
Mabel MacKenzie : Virginia Gilmore
Miss Hannah : Mary Howard

En Géorgie, Ben se perd dans les marais à la recherche de son chien. Il y découvre Tom Keefer, un homme accusé de meurtre, qui s'est réfugié dans ce lieu pour fuir la justice. Malgré le danger, Tom tient à rester dans les marais pour demeurer près de sa fille, Julie. Recueillie par une famille, celle-ci vit désormais dans le village de Ben. De cette rencontre inavouable va naître une collaboration et une belle amitié. Convaincu de l'innocence de Tom, le jeune homme va alors tenter de faire éclater la vérité pour réunir le père et sa fille.

Premier long métrage de la période américaine de Renoir (s'en suivront ensuite six films tournés aux États-Unis), *L'Étang tragique* rompt avec le style très européen auquel le réalisateur avait habitué son public. Le réalisateur s'inspire des plus grands, tels que John Ford, et insuffle à son film l'empreinte mythique des westerns hollywoodiens.

Dès les premières images, Renoir plante le décor. Un avertissement alerte le spectateur



© Photo : Swashbuckler

sur les dangers des marais, véritables labyrinthes parsemés d'animaux dangereux et de pièges en tous genres. Une tête de mort, juchée sur une croix de bois au milieu de l'eau, confirme la mise en garde. Jean Renoir nous plonge immédiatement dans un environnement bien spécifique aux États-Unis, ces marais, immenses et insondables, difficiles à trouver dans nos campagnes françaises. Avec ce nouveau film, le cinéaste confirme son goût pour les décors naturels, décors qui dictent l'histoire. Les marais sont à la fois idylliques et menaçants. Ils éloignent les hommes qui ont peur de s'y aventurer, et gardent ceux qui s'y risquent. Pourtant, Renoir propose une représentation plutôt paisible de cette nature, d'où il ressort, tout de même, une tension quasi-permanente. Ce territoire, vierge de toute présence humaine, doit être défriché avant d'être parcouru. C'est un environnement hostile, qui met à l'épreuve ceux qui y pénètrent. Dans ce milieu, les hommes se perdent, tournent en rond, et l'enlèvement n'est jamais loin. Les marais font justice eux-

mêmes, épargnent les bons et éliminent les coupables. Les eaux dissimulent de nombreux prédateurs, mais serpents et crocodiles sont finalement peut être moins dangereux que les hommes.

La bande sonore contribue à instaurer un climat de tension. Elle laisse la part belle à l'imagination. Les cris de différents animaux s'allient pour former un concert étonnant et oppressant. Le paysage sonore, très riche, nourrit l'angoisse chez le spectateur.

En marge de cet univers, une communauté fermée s'est établie. Menés par un shérif, les hommes ont appris à tirer profit des marais et de leur faune. Les habitants du village forment une sphère sociale dans laquelle se développent l'injustice et le mensonge. Les hommes sont bornés et accusent facilement, sans prendre le temps de chercher la vérité. Tom et Julie Keefer font partie des victimes de la colère humaine. Le premier souffre d'accusations calomnieuses, la seconde est exclue, car fille d'un meurtrier présumé. Si le mensonge et les inégalités accordent les villageois entre eux, la vérité est l'élément qui fédère Ben, Tom et Julie.

Au milieu de ces hommes, solides et souvent hargneux, Ben ne trouve pas sa place. Le jeune homme n'est certes pas très fort, mais il fait preuve d'un courage admirable. Ses actes sont cependant la cause de moqueries de la part du reste des habitants. Ainsi, ces derniers ne contiennent pas leurs railleries en apprenant que Ben s'apprête à braver les dangers des marais pour retrouver son chien. Le trappeur n'appartient que de façon lointaine à cette communauté. Il vit, avec son père, à l'écart du village et tout le ramène aux marais. Il ne craint pas d'y passer la nuit, se lie d'amitié avec un homme qui s'y cache et tombe amoureux

de la fille de ce dernier. Ben semble attiré par cet endroit. Il se sent visiblement plus proche de Keefer et de sa fille que de ses concitoyens. Julie, présentée comme une sauvage, les cheveux constamment ébouriffés et les pieds nus, ne s'accorde pas plus que Ben à la communauté. Quand les villageois se rassemblent autour du mensonge et de la haine, le jeune homme défend la morale et la justice.

Jean Renoir instaure un face à face entre Ben et Tom, deux hommes, a priori, très éloignés. Tom Keefer est forgé par les marais, son corps et ses vêtements en ont été usés contraste dans un premier temps avec la fraîcheur du jeune trappeur. Cette dualité va très vite s'effondrer face à la bonté du fugitif. Ben voit en lui un homme avec lequel il est possible de discuter, de travailler même. Le jeune homme ne peut en espérer autant avec son propre père. Thursday Ragan, bien que fortement attaché à son fils, ne parvient pas à exprimer ses sentiments et les laisse jaillir dans des accès de colère. Au contact de Tom, les préjugés de Ben tombent.

Dans *L'Étang tragique*, Renoir met aussi en place une vision singulière de l'amour, loin d'un romantisme exacerbé. Ici, l'amour se déroule simplement. Ben Ragan se débarrasse avec une rapidité déconcertante de sa première petite amie pour tomber, tout aussi rapidement, amoureux de Julie. Puisque Mabel est fourbe et manipulatrice, le trappeur la délaisse très simplement. Il lui préfère la simplicité et le naturel de Julie, qui correspond davantage à sa personnalité.

Sur une tonalité très américaine, Jean Renoir met en scène l'injustice et la fraternité dans un environnement aux mille dangers.

Biographie et filmographie page : 11

LUNDI 23 MARS 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les Sept Samourais (*Shichinin No Samurai*)

De Akira Kurosawa

(1954)

Japon / NB / 3h20

Réalisation : Akira Kurosawa

Scénario : Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto et Akira Kurosawa

Photographie : Choichi Nakai

Musique : Fumio Hayasaka

Décors: Takashi Matsuyama

© photo : Le Pacte

Interpretation

Kambéi Shimada : Takashi Shimura

Kikushiyo : Toshiro Mifune

Gorobéi : Yoshio Inaba

Kyuso : Seiji Miyagushi

Heihachi : Minoru Chiaki

Shichiroji : Daisuke Kato

Katsushiro : Isao Kimura



Japon, 1572. Alors que les paysans d'un petit village sont sous la menace de bandits, ils décident avec l'accord de "L'ancien", d'engager des samourais afin de les protéger. Leur seul argument étant de leur proposer des repas, contre une protection. Une délégation de villageois part alors à la recherche de ces combattants dans un bourg, situé non loin. Celle-ci essuie les refus, la tâche s'avère difficile. Mais à force de persistance, elle fini par trouver une équipe volontaire composée de : Kambéi, Gorobeï, Kyuzo, Héihachi, Schichiroji, Katsuchiro et enfin Kikuchiyo. Ces derniers parviennent donc au village et commencent à établir un plan de défense et d'attaque, en attendant l'arrivée des brigands, sous l'œil méfiant des habitants du village...

Les Sept Samourais fait suite à *Rashômon*, sorti quatre ans plus tôt et pour lequel Akira Kurosawa obtint le Lion d'Or du festival de Venise. Œuvre majeure du cinéma japonais, *Les Sept Samourais* fut

récompensé d'un Lion d'Argent au festival de Venise en 1954. Cependant, la version originale fut amputée de quelques minutes afin de mieux la commercialiser. Plusieurs versions tronquées firent donc leur apparition, copies que Kurosawa a fermement rejeté.

Trois parties composent le film : la première ne fait qu'annoncer le conflit. Le spectateur peut assister à l'arrivée des attaquants, qui ne font que menacer les villageois d'une prochaine visite. Puis, une grande période de l'intrigue est consacrée à la recherche de samourais.

La seconde partie suggère davantage le combat puisqu'elle relate l'entraînement de ces derniers aux côtés des paysans. C'est à partir de ce moment que le caractère des personnages est davantage mis en valeur. Le spectateur passe d'un point de vue collectif à un autre qui se trouve être personnel : le cinéaste prend le temps d'introduire des intrigues secondaires et singulières. Enfin, dans une ultime partie le

réalisateur met fin à l'attente des personnages en proposant les fameux combats.

En mettant leur savoir-faire à disposition d'une minorité et d'une collectivité, l'équipe de "ronins" permet aux paysans d'éradiquer leur impuissance face aux personnes de mauvaise volonté. En effet, le village redoute depuis longtemps chaque arrivée de ces derniers : ils appréhendent et en même temps n'agissent pas afin de lutter contre la menace. La présence des samourais les rassurent et leur donne surtout du courage (ils n'hésiteront pas à tuer un malfrat, alors capturé, tandis que les samourais tentent de les y empêcher). Les paysans passent même d'un statut de victimes à celui de bourreaux : ils ne cherchent pas seulement à faire régner la tranquillité, ils souhaitent aussi se venger. Même si tous ne sont pas imprégnés par ce désir, la mise en scène prouve que l'intervention des villageois est collective : il s'agit peu à peu d'un bloc compact qui monte en puissance et en assurance.

La musique a toute son importance dans l'œuvre de Kurosawa : ici nous pouvons noter la présence de trois thèmes. Le premier est attribué aux paysans : il s'agit d'une chanson joviale que ces derniers reprennent en chœur à la fin du film. Un autre concerne les bandits, il est bien plus violent : percussions, bruits sourds et rythme saccadé sont mis en valeur. Et enfin, un thème musical correspond aux samourais : plus sobre, solennel et grave. La musique vient renforcer le caractère de chaque partie et parfois des éléments de mise en scène viennent renforcer cette idée : le réalisateur a décidé d'user de la pluie dans la troisième partie afin de rajouter du poids, au vacarme provoqué par l'arrivée des brigands. Ces derniers se déplacent toujours en groupe et à cheval, et annoncent leurs mouvements en criant. Ils sont très bruyants et utilisent leur voix pour intimider leurs ennemis, il s'agit d'un élément significatif de leur puissance. Seulement, un plan de défense bien rodé et quelques stratagèmes suffisent à les ralentir

et même à les tuer. Leur mise en scène est impressionnante mais finalement il s'avère qu'ils ne sont inquiétants que grâce à celle-ci.

Les samourais, quant à eux, sont des hommes dignes et droits : ce sont des personnages souvent mis en scène en équipe. Ils forment un groupe convivial et avant tout soudé (pour preuve : la douleur ressentie par les samourais survivants face à ceux qui n'ont pas eu cette chance). Il s'agit d'une main d'œuvre d'excellence pour les paysans, qui ne profite pas de sa force. Ils sont là pour accomplir un devoir, ils ont donné leur parole. Ce sont des hommes dotés d'une morale à toute épreuve, quitte à mourir en la faisant respecter. En décidant de collaborer avec ces paysans, les "ronins" font une exception : ils n'ont pas pour habitude de se mettre au service d'une telle classe sociale. Davantage familiarisés avec les seigneurs ou bien les chefs de clan, il s'agit d'une nouvelle expérience. Les deux rangs sociaux doivent alors collaborer : Kurosawa met l'accent sur l'appréhension des villageois à la venue des manieurs de sabre (la scène qui présente le père de Shino la poursuivant pour lui couper les cheveux est effroyable). Cependant, rien ne nous indique que la cohabitation est difficile. Certes leur accueil au sein du village est glacial, mais ce sont des hommes de bien et les villageois ne tardent pas à s'en rendre compte.

Kurosawa met un point d'honneur à traiter des questions de société, d'un point de vue manichéen, le tout en utilisant un ton souvent humoristique. De nombreuses séquences virent au burlesque : Kikushiyo est le personnage comique du film. En effet, il est à la fois menteur, pitre (il fait des grimaces aux enfants), extravagant et ne mâche pas ses mots. C'est un personnage haut-en-couleur dont le traitement est particulier puisque Kurosawa décide de revenir sur son passé : nous savons que c'est un ancien paysan, traumatisé par la mort de ses parents. Même si ses bouffonneries l'ont, au début

du film, écarté des autres combattants, il fini par parfaitement s'intégrer au reste de l'équipe. A travers l'évocation de ce personnage, le réalisateur met en scène la recherche de soi, comme pour Katsushiro qui découvre les complexités de l'amour.

En contextualisant son intrigue dans l'ancien Japon, à la fin du XVI ème siècle, Akira Kurosawa met en scène une fable historique qui lui permet d'intégrer de nombreux sujets, certains étant plus développés que d'autres: il s'intéresse aux

Akira Kurosawa (1910 - 1998)

Né le 23 mars 1910 à Tokyo, Akira Kurosawa est le dernier né d'une famille de sept enfants, issue d'une authentique lignée de samourais. Véritable passionné de peinture, il entre à l'académie Dushuka (école des Beaux-arts de Tokyo), mais des difficultés familiales et financières le poussent, en 1936, à passer le concours de la Photo Chemical Laboratories (bientôt absorbée par les studios Toho), où il est admis d'emblée comme apprenti réalisateur. Ainsi, il devient l'assistant de Kajiro Yamamoto avec lequel il travaille pour le film *Le Cheval*, en réalisant lui-même des séquences en extérieur. En 1943 il réalise son premier film : *La Légende du Grand Judo*, qui évoque les arts martiaux traditionnels et qui fut victime de censure. Il lui donnera pour suite *La Nouvelle Légende du Grand Judo* en 1945.

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

Par la suite il réalise *l'Ange ivre* (1948) dans lequel joue Toshiro Mifune. Cette œuvre signera le début d'une longue collaboration puisqu'ils tourneront seize films ensemble, atteignant le sommet avec *Rashômon* (1950) qui remporte entre autres le Lion d'Or à la Mostra de Venise en 1951 ainsi que l'Oscar du Meilleur film étranger.

notions de propriété et de collectivité, il relate les conditions difficiles de travail et de vie des paysans, ainsi que celles des samourais. Il propose aussi une intrigue amoureuse tout en y introduisant le délicat sujet domination / soumission. Même si l'action et le combat restent les moteurs du film, le cinéaste prend la liberté d'introduire réflexion et profondeur à son œuvre.

Ce film lui ouvre les portes de l'industrie cinématographique occidentale, tandis que le cinéma japonais était encore jusque là ignoré.

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

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

En 1980, récompense ultime : Kurosawa obtient La palme d'Or au festival de Cannes de 1980 en présentant *Kagemusha*. Grâce à son succès et à son talent, le cinéaste est aidé de Georges Lucas et Steven Spielberg pour réaliser *Rêves*

(1990), une sorte de film-testament proposant des "tableaux" poétiques et cauchemardesques. C'est encore grâce, à ses collaborations américaines qu'il peut réaliser *Madadayo* (1993), ou l'histoire

d'un vieux maître au crépuscule de sa vie. Miroir d'une réalité, il s'agira du dernier film qu'il signera puisque le réalisateur s'éteint le 6 septembre 1998, dans sa ville natale.

Filmographie sélective

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

Sources

- Image et son n°187, octobre 1965
- Positif n°296, octobre 1985
- Cinéma n°266, février 1981
- Le dictionnaire du cinéma, Jean-Loup Passek, édition Larousse.
- Catalogue cinémathèque 2012-2013

LUNDI 30 MARS 2015 - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'Association Henri Langlois

Centenaire de la Grande guerre

Capitaine Conan
De Bertrand Tavernier
1996
France / Couleurs / 2h10

Réalisation : Bertrand Tavernier
Scénario : Jean Cosmos et Bertrand Tavernier
(d'après le roman de Roger Vercelet)
Dialogues Jean Cosmos
Son : Michel Desrois et Gérard Lamps
Images : Alain Choquart
Décors : Guy-Claude François
Costumes : Jacqueline Moreau et Agnès Evein
Musique : Oswald D'Andréa

Interprétation :

Le Capitaine Conan : Philippe Torreton
André Norbert : Samuel Le Bihan
Le Lieutenant De Scève : Bernard Le Coq
Le Général Pitard de Lauzier : Claude Rich
Le Commandant Bouvier : François Berléand
Le Colonel Voirin : André Falcon
Madeleine Erlane : Catherine Rich
Le père Dubreuil : Claude Brosset

Les Balkans, septembre 1918. L'armée française d'Orient livre sur le front bulgare ses derniers assauts, avant l'armistice. Se distinguent les soldats de Conan, des "guerriers", pour la plupart, recrutés dans les prisons militaires, aux méthodes que l'on qualifierait aujourd'hui de spéciales (mais la guerre excuse beaucoup!), pour "nettoyer" les tranchées ennemies. Conan assume la barbarie efficace de ses hommes et méprise l'armée régulière et ses chefs fantoches.

Après l'armistice, l'armée d'Orient n'est pas démobilisée immédiatement. Déplacés de Sofia à Bucarest, les soldats de Conan sèment le désordre, allant jusqu'au pillage et au meurtre. Norbert, officier ami de Conan, est nommé commissaire rapporteur



au Conseil de guerre et a la délicate mission d'arrêter et de faire condamner les coupables qui déshonorent ou ont déshonoré pendant la guerre le drapeau français ... jusqu'à ce qu'un accrochage avec les "rouges" (les bolcheviks russes) cherchant à pénétrer en Moldavie occupée par les roumains, règle ses problèmes de conscience...

Après La Vie et rien d'autre (réalisé en 1989), histoire construite autour du Commandant Dellaplane qui se consacre à la tâche du recensement des soldats disparus, Bertrand Tavernier, réalisateur éclectique, aborde à nouveau la Grande Guerre, à travers les combats peu connus des corps francs de l'armée d'Orient

dans les Balkans en 1918, avec *Capitaine Conan*, adapté du roman de Roger Vercel publié en 1934.

Ce roman qui obtint le prix Goncourt en 1934 est partiellement autobiographique. Roger Vercel, devenu officier après une formation à Saint Cyr a rejoint le front d'Orient en septembre 1918 et s'est retrouvé après l'armistice affecté comme commissaire rapporteur au Conseil de Guerre. Il s'incarne dans le roman à travers le narrateur, le Lieutenant André Norbert et sera démobilisé au printemps 1919 avec toute l'armée d'Orient.

Outre le roman, Bertrand Tavernier s'est aussi inspiré de plusieurs nouvelles de Roger Vercel pour quelques scènes clés du film.

Si l'histoire racontée par Norbert dans le roman de Roger Vercel débute le 22 novembre 1918, elle comporte quelques retours en arrière comme la prise du Mont Sokol le 15 septembre 1918 et les actions spectaculaires de Conan. Bertrand Tavernier respecte dans son film la chronologie des événements.

La première partie du film raconte les derniers combats qui se déroulent dans cette région jusqu'à l'armistice du 22 novembre signé avec la Bulgarie.

La seconde partie nous permet de suivre les troupes de Sofia à Bucarest, qui se comportent comme toutes les troupes en pays conquis : bagarres, pillages, meurtres.

La troisième partie se termine en Moldavie où les soldats doivent affronter les anciens alliés russes (devenus « les rouges » après la révolution bolchevique), qui veulent récupérer cette région occupée par les Roumains.

Cette armée de Salonique (lieu de son débarquement en octobre 1915) voit cohabiter des soldats qui font la guerre et des « guerriers » qui la gagnent; des militaires de carrière et des appelés, n'ayant pas les mêmes origines sociales.

L'objectif de cette armée est de bloquer la région pour interdire aux troupes allemandes et austro-hongroises de rejoindre la Grèce et la Turquie. La guerre qui s'y déroule est complètement différente de la guerre en France. C'est une guerre

uniquement défensive, une guerre de fantassins, dans un environnement montagneux et insalubre, où les maladies (malaria et dysenterie) feront plus de victimes que les combats. Les actions offensives auront lieu à partir de septembre 1918 avec la prise du Mont Sokol.

Le film, comme le roman, est centré sur les combats des « corps francs » de cette armée d'Orient. Ces corps francs, véritables commandos, bien que rattachés à une division, bénéficient d'une certaine autonomie en marge de la hiérarchie militaire. Leur objectif est de « nettoyer les tranchées » ennemies par surprise et de ramener quelques prisonniers pour les interroger.

Le Capitaine Conan dirige un de ces groupes de la manière la plus efficace qui soit. Le film vise à nous montrer la transformation progressive de ces hommes en véritable machine à tuer, incapable d'un retour à la normale après la cessation des combats. Nous voyons ces hommes et souvent leurs visages dans leurs actions meurtrières, sans jamais voir les visages de leurs victimes. Les conflits les plus récents (la guerre du Viet-Nam et celle du Golfe) nous ont montré également la difficulté du retour à une vie normale pour de nombreux soldats. Peut-on réellement se réadapter après le « traumatisme » que représente une telle expérience ? Comme le dit Conan, « c'est demander à un clebs de s'adapter à la salade ».

Conan s'acharne ainsi à poursuivre les combats, de façon aveugle et sauvage, la guerre terminée, malgré son rejet des incohérences et des hypocrisies du système militaire dont il dépend. Le dernier plan de Conan en Moldavie est à cet égard significatif. Exclu de la société des hommes, il trouvera son châtime dans le retour à la vie civile, qu'il sera incapable d'assumer. La distribution et la direction d'acteurs sont excellentes : du côté des officiers, François Berléand, Bernard Le Coq et Claude Rich sont très crédibles et Samuel Le Bihan en soldat républicain fait une composition remarquable. Du côté des "nettoyeurs de

tranchées", outre une galerie de trognes très convaincante, c'est bien sûr Philippe Torreton qui s'impose grâce à son jeu d'acteur : toujours en mouvement, le verbe

haut, la physionomie inexpressive. Conan n'est pas un soldat, mais un "guerrier", de "ceux qui ont gagné la guerre", contre ceux «qu'ils l'ont faite."

Ce film sera récompensé aux Césars 1997 :

- Nomination au César du meilleur film pour *Capitaine Conan* ;
- César du meilleur réalisateur pour *Capitaine Conan* ;
- Nomination au César du meilleur scénario original ou adaptation pour *Capitaine Conan*

Bertrand Tavernier (1941)

Fils de l'écrivain René Tavernier, fondateur de la revue " Confluences " qui publia Aragon, Eluard et Michaux sous l'Occupation, Bertrand Tavernier est né le 25 avril 1941 à Lyon.

A Paris, dans les années 50, où il termine ses études au lycée Henri IV avec Volker Schlöndorff, il commence à fréquenter la Cinémathèque de la rue d'Ulm et participe à la création du ciné-club "Nickelodéon" dont les présidents d'honneur sont King Vidor et Delmer Daves.

Pendant ses études de droit, qu'il abandonne rapidement pour se consacrer à la critique, il collabore à la plupart des revues de cinéma de l'époque comme, "Cinéma 60", "Positif" et "Les Cahiers du Cinéma", mais aussi "Les Lettres françaises" et "Télérama".

En 1961, il se fait engager comme assistant stagiaire de Jean Pierre Melville sur *Léon Morin Prêtre* et poursuit ses activités dans le milieu du cinéma comme attaché de presse pour le producteur Georges de Beauregard à Rome-Paris Films où il a défendu *La 317 ème Section*, *Les Carabiniers*, *Le Mépris*, *Pierrot le Fou*, mais aussi *L'œil du Malin* avec Chabrol, *Cléo de cinq à sept* avec Varda, *Lola* avec Jacques Demy et *Adieu Philippine* avec Rozier. Ce qui lui permet de réaliser deux sketches dans des films collectifs (*Les Baisers* – 1963 et *La Chance et l'amour* – 1964) et d'apprendre beaucoup au contact des cinéastes de la Nouvelle Vague, sans pour autant rejeter ce que leurs prédécesseurs ont apporté au cinéma.

Devenu attaché de presse indépendant avec Pierre Rissient jusqu'en 1972, il se consacre à la promotion du cinéma de

qualité pour faire connaître les réalisateurs qu'il apprécie (Chabrol, Walsh, Ford, Sautet, Rosi, Powell) et participe à la rédaction de plusieurs ouvrages collectifs tels que le fameux " *Trente ans de cinéma américain* " avec Jean Pierre Coursodon. Il se lance également dans la rédaction de scénarios de deux films d'action : *Coplan ouvre le feu à Mexico* pour Riccardo Freda (1967) et *Capitaine Singrid* pour Jean Leduc (1968). Riccardo Freda qu'il retrouvera en 1994 pour terminer son dernier film, *La Fille de d'Artagnan*.

Son premier long métrage comme réalisateur date de 1974, *L'Horloger de Saint-Paul*, adapté de Simenon. Il le tourne dans sa ville natale, en portant une grande attention aux lieux où se situe l'action et à la complexité de caractère des personnages, avec un acteur que nous retrouverons dans plusieurs de ses films, Philippe Noiret. Pour marquer sa distance avec les dogmes issus de la Nouvelle vague, il fait appel à Aurenche et Bost pour le scénario. Ce polar sera récompensé par le Prix Louis-Delluc et l'Ours d'argent à Berlin

Suit toute une série de films, de nature différente, qui correspondent à la personnalité du réalisateur, et lui permettent d'aborder les thèmes qui lui sont chers. Tavernier s'intéresse à l'histoire, avec des films qui sont de somptueux spectacles émaillés de réflexions sur le pouvoir, comme *Que la fête commence* (1975), *Le Juge et l'assassin* (1976), *Capitaine Conan* ou encore *La Princesse de Montpensier* (2010). Il tourne une série de films réalistes, quasi documentaires, pour témoigner sur son époque comme citoyen

engagé ...*Philippe Soupault et le surréalisme : Mississippi blues, La Guerre sans nom* : sur la guerre d'Algérie (1992), *L. 627* et *La Vie et rien d'autre* (1989).

Coup de torchon, La Passion Béatrice, L'Appât, Un Dimanche à la campagne sont des films dramatiques, à portée métaphysique. Certains films sont plus intimistes : *Des Enfants gâtés, Une Semaine de vacances, Un Dimanche à la campagne* (1984), *Daddy nostalgie* (1990). Il réalise quelques films musicaux, de science fiction ou humoristique : *Autour de minuit* (1986), *La Mort en direct* (1980), *La Fille de d'Artagnan*.

La plupart de ses films, de construction classique avec une histoire souvent ancrée dans la réalité sociale et des personnages convaincants, sont bien reçus par la critique et le public.

En 1991, il collabore au film collectif *Ecrire contre l'oubli*, commandité par Amnesty International, série de courts

Filmographie :

1963 : Le Baiser de Judas (sketch dans le film collectif *Les baisers*)

1964 : Le Jeu de la chance (sketch dans le film collectif *La chance et l'amour*)

1974 : L'Horloger de saint Paul

1975 : Que la fête commence

1976 : Le Juge et l'assassin

1977 : Des Enfants gâtés

1979 : La Mort en direct

1980 : Une Semaine de vacances

1981 : Coup de torchon

1984 : Un Dimanche à la campagne

1984 : Mississippi blues - Coréalisé par Robert Parrish

1986 : Autour de minuit

1987 : La Passion Béatrice

1989 : La Vie et rien d'autre

1990 : Daddy nostalgie

1992 : La Guerre sans nom

1992 : L. 627

1994 : La Fille de d'Artagnan

1995 : L'Appât

1996 : Capitaine Conan

1999 : Ça commence aujourd'hui

2001 : Laissez-passer

2001 : Histoires de vies brisées : les "doubles peines" de Lyon (en collaboration avec Nils Tavernier)

2004 : Holy Lola (co-écrit avec sa fille Tiffany)

2009 : Dans la Brume électrique

2010 : La Princesse de Montpensier

2013 : Quai d'Orsay

métrages sur les hommes et femmes emprisonnés pour leurs idées. Il y dirige alors Anouk Grinberg pour évoquer l'otage de la junte militaire birmane, Aung San Sun Kyi. Il s'engage également sur d'autres fronts, comme en témoignent *Histoires de vies brisées : les "doubles peines" de Lyon* (en collaboration avec son fils Nils) et *Holy Lola* (sur l'adoption au Cambodge, co-écrit avec sa fille Tiffany). Tout en poursuivant sa carrière de réalisateur, il écrit de nombreux ouvrages sur le cinéma, seul ou en collaboration avec d'autres auteurs (Parmi d'autres, "50 Ans de cinéma américain", écrit en collaboration avec Jean-Pierre Coursodon, "Ca commence aujourd'hui", écrit avec Dominique Sampiero et Tiffany Tavernier, "La Guerre sans nom : Les appelés d'Algérie 54 – 62", co écrit avec Patrick Rotman, "Pas à pas dans la brume électrique", "La Princesse de Montpensier"...)

Sources :

Site Ciné-club de Caen

Dictionnaire Larousse du cinéma

La Grande Guerre sur grand écran de Michel Jacquet

LUNDI 6 AVRIL 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

L'Arnaque (*The Sting*)

de George Roy Hill

(1973)

USA / Couleurs / 1h50

Réalisation: George Roy Hill
Scénario: David S. Ward
Production: Tony Bill, Michael Phillips, Julia Philips
Photographie: Robert Surtees
Direction artistique: Henry Bumstead
Décor: James W. Payne
Montage: William Reynolds
Coordinateur des effets spéciaux: Albert Whitlock

Interprétation:

Henry Gondorff : Paul Newman
Johnny Hooker : Robert Redford
Doyle Lonnegan : Robert Shaw
Lieutenant William Snyder: Charles Durning
J.J. Singleton : Ray Waltson
Billie : Eileen Brennan
Kid Twist : Harold Gould
Eddie Niles : John Heffernan
L'agent Polk : Dana Elcar
Loretta : Dimitra Arliss
Granger : Ed Bakey
Erie Kid : Jack Kehoe
Luther Cole : Robert Earl Jones
Floyd : Charles Dierkop
Mottola : James J. Sloyan
Riley : John Quade
Duke "Douky" Boudreau : Jack Collins

Au début des années 1930, Johnny Hooker et Luther Coleman, deux petits escrocs, volent une importante somme d'argent à un certain Mottola. Sans le savoir, ils ont en fait dépouillé un des sbires de Lonnegan, un des plus gros gangsters de Chicago. Celui-ci fait tuer Luther le soir même, et Johnny, traqué par les hommes de mains du mafieux, trouve refuge chez Henry Gordoff, un vieil arnaqueur professionnel. Ensemble, ils veulent venger Luther et

montent une arnaque ambitieuse et ingénieuse pour ruiner Lonnegan.

C'est David S. Ward, scénariste américain, qui a l'idée de l'histoire de *L'Arnaque*, en s'inspirant de la vie de Charles et Fred Gondorf, deux frères qui avaient tenté une grande escroquerie en 1914, mais qui avaient échoué. Plusieurs personnages sont en fait directement inspirés de l'arnaque montée en 1914, notamment celui

interprété par Newman, Henry Gondorf, ou encore J.J Singleton, Kid Twist, et Eddie Niles.

Robert Redford, intéressé par l'histoire, participe dès le début au projet, et même partiellement à l'écriture du scénario. Tony Bill décide alors de produire le film avec Michael et Julia Philips. Puis, après lecture du scénario, George Roy Hill demande à réaliser le film, et invite Paul Newman à rejoindre le projet.

C'est ainsi que quatre ans après son western *Butch Cassidy et le Kid*, George Roy Hill réunit à nouveau le duo d'exception formé par Paul Newman et Robert Redford, complété par le très brillant Robert Shaw.

Sorti en 1973, le film arrive en salles au moment où de nouveaux talents émergent à Hollywood, tels que Spielberg, Coppola, ou Lucas, qui abordent des thèmes aussi audacieux que novateurs. *L'Arnaque* ne fait pas partie de cette génération montante et s'inscrit plutôt dans la vieille école du cinéma hollywoodien. Mais c'est avec ce classicisme que la magie du film fonctionne : l'agencement à tiroirs, efficace, qui construit le récit, nous rappelle d'ailleurs les films noirs des années 1930 tels que *Le Faucon Maltais*.

Avec ce scénario bien huilé, David S. Ward surprend sans cesse le spectateur par des rebondissements inattendus qui participent à l'équilibre parfait du film, entre drame et comédie.

Le récit oscille entre le vrai et le faux, l'élégance et la truanderie, pour le plus grand plaisir du spectateur, qui se laisse manipuler tout au long de l'histoire. La mise en scène de George Roy Hill relève de la perfection. L'histoire de *L'Arnaque* se déroule comme une pièce de théâtre, en plusieurs actes, présentés par des cartons dont les intitulés annoncent la prochaine étape de la machination. Les illustrations de ces cartons sont inspirées par celles du "Saturday Evening Post", une publication très populaire aux Etats-Unis au début du siècle.

Le réalisateur utilise peu de mouvements de caméras, et tourne dans un style neutre et classique, qui rappelle les productions Warner des films de gangsters des années 1930 et 1940. Il filme avec sobriété et élégance, et met en valeur le charisme et l'interprétation des acteurs : le résultat est impeccable.

En effet, ce film réunit deux acteurs qui rivalisent de charme et de classe, Paul Newman et Robert Redford, qui avaient déjà tourné en 1969 dans le précédent film de Hill, *Butch Cassidy et le Kid*. Avec Robert Shaw, le trio d'acteurs est véritablement jubilatoire. Paul Newman, en vieux renard qui apprend à Redford à truander avec élégance, tient dans ce film sûrement un de ses plus beaux rôles. La performance de Robert Shaw dans le rôle du mafieux est excellente. Pourtant, il s'en est fallu de peu pour que celui-ci renonce au film, car il s'était foulé la cheville quelques jours avant le tournage. Mais finalement, Hill trouve intéressant d'intégrer le boitement de Shaw au vil personnage de Lonnegan.

La musique emblématique du film contribue également largement à son succès. En effet, le célèbre morceau musical de Scott Joplin, "The Entertainer", revient tout au long du film et constitue un fil directeur dans la narration. Ecrit environ vingt-cinq ans avant l'histoire de *L'Arnaque*, il permet la redécouverte du ragtime, genre musical américain précurseur du jazz très populaire au début du siècle. Cette inoubliable ritournelle rajoute au charme et à la malice de la comédie nostalgique de l'Amérique de la Grande Dépression, si bien que l'on associe souvent le souvenir de *L'Arnaque* à celui de "The Entertainer".

A sa sortie, *L'Arnaque* connaît un véritable triomphe : encensé par la critique et le public, il reçoit en 1974 sept Oscars : du meilleur film, scénario, réalisateur, direction artistique, montage et des meilleurs costumes.

George Roy Hill réalise ici un film indémodable qui restera dans la mémoire collective, et dont la principale réussite est l'escroquerie du spectateur qui n'en finit pas de se faire piéger par les

George Roy Hill (1921 - 2002)

Né à Minneapolis, George Roy Hill est issu d'une famille catholique aisée qui possède des intérêts dans la presse. Il étudie dans une des plus prestigieuses écoles privées du Minnesota, la Blake School, et part ensuite étudier la musique et le théâtre à Yale. Fasciné par l'aviation, il obtient sa licence de pilote à l'âge de dix-sept ans, puis fait son service militaire en tant que pilote pendant la Seconde Guerre Mondiale, puis la Guerre de Corée.

Après sa démobilisation, il devient journaliste au Texas, puis poursuit des études littéraires au Trinity College de Dublin, et commence une thèse sur James Joyce, romancier et poète irlandais. On ne sait si il l'a achevée, car dès 1948, il se consacre surtout au théâtre : il débute sur scène en tant qu'acteur au Gaiety Theater, en compagnie de Cyril Cusack. Il apparaîtra en suite dans plusieurs pièces de Shakespeare à Broadway, notamment dans *Richard II* et *La Mégère apprivoisée*.

Le tempérament du réalisateur ainsi que son œuvre sont largement marqués par son expérience militaire. En effet, Hill est rappelé dans la Marine et sert pendant 18 mois dans un centre d'entraînement en Caroline du Nord. Il s'inspire de cette expérience pour en faire le sujet d'un film télévisé *My Brother's Keeper*, et devient une figure de la télévision, milieu dans lequel il remporte des Emmys pour avoir écrit et réalisé en 1956 une histoire sur le Titanic, *A Night to remember*. La discipline militaire qu'on lui connaît fut évoquée par Paul Newman, qui jouera pour lui dans ses deux plus grands films : "Si tu n'étais pas à l'heure, il t'emmenait dans son avion. Il nous foutait alors une sacrée

rebondissements. Le réalisateur réussit à réinventer la comédie policière grâce à la fantaisie qu'il apporte au drame, et propose avec *L'Arnaque* un modèle du film à scénario.

trouille". En 1957, il retourne à Broadway et dirige *Look Homeward, Angel* qui lui permet de remporter le Prix Pulitzer de la meilleure pièce.

George Roy Hill fait son entrée au cinéma en 1962 avec *L'Ecole des jeunes mariés*, un premier long-métrage adapté d'une pièce de Tennessee Williams, dans lequel il dirige Jane Fonda. Puis, en 1963, il réalise *Le Tumulte*, avec Dean Martin. Ces deux premiers films sont peu convaincants, du fait de l'approximation de l'image, de l'interprétation moyenne des acteurs.

En 1964, il revient avec le très bon *Deux Copines... un séducteur (The World of Henry Orient)*, avec Peter Sellers dans le rôle principal. Le film rencontre un véritable succès et permet à Hill de se faire un nom à Hollywood. Mais en 1966, son blockbuster *Hawaii* est un échec commercial. Une anecdote sur le tournage du film révèle la sympathie du personnage: la production veut engager Arthur Hiller pour poursuivre le tournage de *Hawaii*, mais les figurants hawaïens se mettent en grève et déclarent ne pouvoir jouer que "pour leur ami, Monsieur Hill".

C'est avec *Millie (Thoroughly Modern Millie)*, film musical déjanté qu'il réalise en 1967, qu'il rebâtit sa réputation à Hollywood. Comme dans *Hawaii*, c'est Julie Andrews qui obtient le rôle principal. La critique a longtemps qualifié son travail d'impersonnel, manquant de procédés stylistiques, de marques de fabrique. Hill n'a pas aidé sa cause en fuyant les talk-shows et les critiques de la presse. Dans une de ses rares interviews pour un ouvrage d'Edward Shores, il déclare "Je trouve que la publicité est désagréable, et

je ne pense pas qu'il soit bon pour un film de se concentrer sur son réalisateur".

Mais en 1969, il connaît un triomphe avec *Butch Cassidy et Le Kid*, notamment grâce au duo d'acteurs brillant qu'il réunit, formé par Paul Newman et Robert Redford. Pourtant, il a dû se battre pour que les deux acteurs y apparaissent, car les dirigeants des studios préféraient des acteurs plus chevronnés comme Jack Lemmon ou Warren Beatty.

Les deux acteurs retournent quatre ans plus tard pour Hill, dans *L'Arnaque*, qui remporte sept oscars, notamment ceux du meilleur film, réalisateur et du scénario. Cet hommage aux comédies de gangsters des années 1940 est devenu un classique, et consacre l'alchimie entre Paul Newman et Robert Redford.

Malgré ses efforts, aucun de ses films qui suivent ne connaissent un tel succès, pas même *La Kermesse des aigles*, sorti en

1975, film pour lequel Hill fournit un scénario original et qui raconte l'histoire d'un as de l'aviation, Robert Redford. De même, en 1977, il réalise *La Castagne* un drame sur une ligue de hockey qui ne marche pas auprès du public malgré la présence de Paul Newman, car le film est trop violent et vulgaire.

George Roy Hill s'est également attaqué à l'adaptation de romans très complexes, tels que "Abattoir 5", adapté du livre de Kurt Vonnegut, "Le Monde selon Garp" de John Irving, ou "La Petite Fille au tambour" de John Le Carré. Il finit sa carrière sur une comédie plutôt décevante *Funny Farm* (1988) et quitte Hollywood pour devenir professeur de théâtre à Yale.

Il meurt en 2002 des suites de la maladie de Parkinson. A l'annonce de sa disparition, Paul Newman a déclaré que George Roy Hill "était le meilleur ami qu'on puisse avoir".

Filmographie

1962 : L'École des jeunes mariés (*Period of Adjustment*)

1963 : Le Tumulte (*Toys in the Attic*)

1964 : Deux copines... un séducteur (*The World of Henry Orient*)

1966 : Hawaï (Hawaii)

1967 : Millie (*Thoroughly Modern Millie*)

1969 : Butch Cassidy et le Kid (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)

1972 : Abattoir 5 (*Slaughterhouse - five*)

1973 : L'Arnaque (*The Sting*)

1974 : La Kermesse des aigles (*The Great Waldo Pepper*)

1977 : La Castagne-Lancé-frappé (*Slap Shot*)

1979 : I love you, je t'aime (*Little Romance*)

1982 : Le Monde selon Garp (*The World According to Garp*)

1983 : La Petite Fille au tambour (*The Little Drummer Girl*)

1988 : Funny Farm

Sources:

Positif, n° 159, mai 1974

Avant-Scène Cinéma (L'), n° 148, juin 1974

Cinéma, n° 187, mai 1974

Ecran, n° 25, mai 1974

Telerama.fr

Nouvelobs.com

Imdb.com

VENDREDI 10 AVRIL 2015 - 20H30 - MEDIATHEQUE FRANCOIS MITTERRAND

Cycle Science fiction,

proposé en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Entrée gratuite

La Planète sauvage

De René Laloux, d'après les dessins de Roland Topor
(1973)

Animation / couleurs / 1h12

Réalisation : René Laloux, ,
d'après les dessins de Roland Topor
Scénario : R. Laloux et R. Topor,
d'après le roman de Stefan Wul "Oms en série"
Création sonore : Jean Guérin

Distribution des voix :
Jennifer Drake : Tiwa
Jean Valmont : Terr adulte
Jean Topart : maître Sinh



Sur la planète Ygam vivent les Draags, des géants bleus civilisés, qui s'adonnent souvent à la méditation. D'une de leurs expéditions spatiales, ils ont rapporté de la Terre des hommes. Certains de ceux-ci sont élevés comme des animaux domestiques, traités tour à tour avec douceur ou cruauté ; d'autres vivent à l'état sauvage, loin des Draags qui commencent à s'en inquiéter.

Un bébé homme est recueilli par Tiwa, fille du Maître Sinh, grand édile des Draags. Tiwa s'attache à lui et le prénomme Terr. Par accident, il « entend » les cours du casque à enseignement de Tiwa, et s'éveille à la connaissance et à la conscience.

Lassé de la vie d'animal domestique, il s'enfuit avec le casque et rencontre une tribu d'hommes sauvages. Ridicule et emprunté avec ses manières et ses vêtements d'animal courtisan, il doit

s'imposer pour rester avec ces êtres rustres, auxquels il finit par apporter sa science.

Mais un jour le parc où ils vivent subit une « déshommisation », c'est-à-dire une extermination. Les survivants doivent fuir et s'organiser.

Après des années, ils parviennent à construire des fusées et se rendent sur la « planète sauvage », lune d'Ygam où ils découvrent que les esprits des Draags se rendent lors de leurs méditations, ce qui les rend enfin vulnérables...

La Planète sauvage est une coproduction franco-tchèque. Sa réalisation a pris plus de quatre ans.

La technique d'animation est celle du papier découpé en phases : les personnages sont dessinés, peints et découpés autant de fois que nécessaire. Ce qui, sans atteindre la souplesse du « cellulo » (dessin animé

« classique »), fluidifie le mouvement du papier découpé, tout en conservant la subtilité de ses dessins et de ses couleurs, là où la technique du celluloïd aurait conduit à grandement réduire les couleurs à des à-plats.

Ce type d'animation est donc adapté aux dessins de R. Topor, avec, pour ainsi dire, leur subtile rudesse. L'inspiration surréaliste de celui-ci façonne la radicale étrangeté de la planète Ygam, où se mêlent la violence, une certaine douceur, l'horreur, le comique, et où les limites entre ceux-ci (tout comme les limites entre l'animal et le végétal) sont floues et ambiguës.

La sauvagerie est sur Ygam, alors que la « planète sauvage » est un havre de paix, le paradis des Draags. Mais c'est peut-être précisément parce qu'elle est exempte de la violence à laquelle participe cette prétendue civilisation, que la planète « sauvage » est paradisiaque.

L'étrangeté et l'hostilité d'Ygam renforcent la vulnérabilité des hommes à l'égard des Draags, le face à face entre ces deux espèces étant le cœur du drame.

Si la notion de l'« altérité » est aujourd'hui assez banale, son traitement dans *La planète sauvage* est, en 1973, assez novateur – la science-fiction joue ici pleinement son rôle, en nous faisant renouveler notre point de vue sur ce que nous sommes, par analogie avec une situation imaginaire.

La question de l'altérité – raciale, ici – est intrinsèquement liée à celle de la possibilité de l'empathie avec l'Autre. C'est le manque d'empathie qui caractérise la situation de départ. Pour les hommes, les Draags sont avant tout un danger, et réciproquement. Pour les géants bleus, la présence des hommes est appréhendée comme un phénomène à canaliser, dont le surnombre se résout par l'extermination. Les scènes effrayantes d'extermination au gaz puis avec des machines mécaniques évoquent inmanquablement la Shoah et

des épisodes historiques de conquêtes, passant par l'extermination.

Le propos du film est bien sûr de nous faire partager le point de vue des victimes humaines, mais aussi celui des dominateurs Draags. En effet, malgré la scène initiale du film et la voix off de Terr qui la conclut, la première partie du film nous amène à nous rapprocher des Draags : malgré leurs particularités, qui nous restent parfois obscures, ils nous sont aussi très proches ; ils sont à ce stade du film les seuls doués de parole, ont des sensibilités distinctes les uns des autres, débattent... La cruauté dont sont capables certains d'entre eux n'est absolument pas différente de celle que des enfants peuvent exercer à l'égard d'insectes, par exemple. Ce qui alors nous sépare d'eux, nous spectateurs, et nous rapproche de Terr, est ni plus ni moins qu'une opposition raciale...

Par la suite, cette compréhension ressentie tôt pour les Draags nous fait ressentir d'autant plus d'horreur lorsque leur froide violence se déchaîne : nous pouvons alors comprendre que nous sommes aussi capables de cette violence.

D'ailleurs, la dialectique entre sauvagerie-animalité et civilisation-humanité est en permanence à l'œuvre dans le film, complétant mais aussi conduisant à dépasser la thématique de l'opposition raciale.

Avant la fuite de Terr, tous les hommes qu'ils rencontrent sont « domestiqués » et complètement animaux. Ce qui humanise alors Terr, c'est la science qu'il a reçue des Draags... Inférieur aux Draags en tant qu'humain, supérieur aux hommes domestiqués de par sa conscience, son isolement est alors total.

Ensuite, les hommes sauvages qu'il rencontre sont, eux, humains et conscients, et lui offrent enfin une famille d'appartenance, mais leur organisation est primitive, fondée sur les rapports de force et la superstition.

Dans ce monde dangereux et angoissant, auquel il est néanmoins possible de faire

face, à condition d'accepter le tragique de la lutte, c'est à la guerre entre hommes et Draags que ces contradictions conduisent, et c'est par la guerre qu'elles se résolvent, permettant d'échapper à la domination des uns par les autres. On est là en présence d'un schéma historique dialectique marxiste, ou tout le moins hégélien. C'est

René Laloux (1929 -2004)

Il naît à Paris en 1929. Il quitte l'école dès ses treize ans et se consacre à la sculpture sur bois et à la peinture. Il peint, dessine, construit des marionnettes et exerce différents métiers alimentaires. C'est un de ces métiers qui l'amène à travailler comme moniteur au sein d'un hôpital psychiatrique où, de 1955 à 1959, il dirige un atelier de peinture et monte des spectacles de marionnettes. C'est avec les patients de la clinique de Cour-Cheverny qu'il réalise son premier film en 1960, *Les Dents du singe*. Le film est primé à Manheim et obtient le prix Emile Cohl. Le film passe à la télévision dans l'émission de Frédéric Rossif.

Il présente au Festival du court métrage de Tours *Les Temps morts* (1964) et *Les Escargots* (1965), deux courts métrages réalisés en collaboration avec Roland Topor. *Les Escargots* obtient le Grand prix

par la connaissance que les dominés parviennent à renverser le rapport de force et à instaurer une coexistence respectueuse et pacifique... mais séparée.

Malgré le pessimisme général du film, sa fin « raisonnablement » heureuse traduit une croyance dans le progrès qui est, en 1973, assez à contre-courant.

de Mamaia, le Grand Prix de Prades, le Prix spécial du jury à Cracovie et le Prix spécial du jury à Trieste.

Alors qu'il tourne *Les Escargots*, André Valio et Henri Damiani des productions Armorial lui proposent de tourner un long métrage, ce qu'il accepte.

La Planète sauvage, tiré du roman de Stefan Wul et réalisé d'après les dessins de Roland Topor connaît un grand succès critique et public. Il est récompensé à Cannes. Il réalise en 1982 *Les Maîtres du temps*, d'après les dessins de Moebius. Laloux présente son film comme étant avant tout "un hymne à l'éducation, une épopée, un western surréaliste" (entretien Avant scène N° 149-150).

En 1972 il écrit le scénario et les chansons pour le court métrage de Jacques Colombat, *La Montagne qui accouche*.

Filmographie

1960 : Les Dents du singe
1964 : Les Temps morts
1965 : Les Escargots
1982 : Les Maîtres du temps
1988 : Gandahar

Roland Topor (1938 - 1997)

Il naît à Paris de parents polonais installés en France. Il suit l'école des Beaux Arts puis se met à dessiner et à écrire, menant une réflexion profonde sur les différences de processus narratifs entre le dessin et l'écriture. Il illustre des livres, collabore à des périodiques et fonde le groupe Panique.

Influencé par le surréalisme, il pratique un humour noir provocateur.

Certains de ses écrits sont publiés : "Quatre roses pour Lucienne" "Joko fête son anniversaire" "Le Locataire chimérique"(ce dernier est adapté au cinéma par R. Polanski). De nombreux livres de dessins sont publiés. Il signe les génériques de *Viva la muerte* d'Arrabal et de *Qui êtes vous Polly Magoo ?* de William Klein. Il écrit le scénario de l'Autoportrait d'un pornographe, amusant film court de Bob Swaim. Son scénario obtient le Prix du Festival du court métrage de Grenoble.

Il réalise les dessins des films de Laloux suivants : *Les Temps morts*, *Les Escargots* et *La Planète sauvage*.

Sources :

Avant scène N° 149-150, N° 131;

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Ed° Larousse, Paris, 2004.

L'Avant-scène n° 149-150 juillet-septembre 1974

La Revue du cinéma n°275 – septembre 1973 - aticle de Jacques Zimmer pp 135-137

Positif n°503 – janvier 2003 article d'H. Niogret p 76

Topor réalise aussi des affiches (*Le Tambour* de Volker Schlöndorff, *L'Empire de la passion* de Oshima, *L'Ibis rouge* de Jean-Pierre Mocky).

Topor collabore avec Federico Fellini pour son Casanova, dessinant les images projetées pendant la séquence de la «lanterne magique».

Il travaille également pour la télévision sur la série pour enfants (démarrée en 1983) *Téléchat*, réalisée par son ami intime, le Belge Henri Xhonneux.

C'est aussi avec Xhonneux que Topor entreprend d'adapter à l'écran la vie du marquis de Sade, en 1988, présentée au public l'année suivante, lors de la commémoration du bicentenaire de la Révolution française. L'œuvre (*Marquis*), uniquement interprétée par des acteurs en masques représentant des animaux, déconcerta la critique et les spectateurs.

LUNDI 13 AVRIL 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée Ciné mémoire

A l'occasion de la sortie du livre consacré au FESTIVAL DU FILM DE COURT METRAGE DE TOURS (1955-1971)

Entre 1956 et 1971, Tours vivait quelques jours par an au rythme de son Festival du film de court métrage, qui était, dans les années 60, une des trois manifestations cinématographiques d'envergure internationale à être soutenue par l'Etat, aux côtés des festivals de Cannes et d'Annecy. Ce festival s'est fait l'écho de la modernité du cinéma de cette période, et a fait découvrir de nouvelles formes cinématographiques, que ce soit la Nouvelle vague, le cinéma direct, l'essai cinématographique, le film d'animation ou encore le film d'art.

L'actualité de ce festival et son palmarès étaient largement relayés par la presse généraliste et la presse spécialisée, notamment les Cahiers du Cinéma.

Ce festival permit sans aucun doute de faire connaître les jeunes Roman Polanski, Norman MacLaren, Georges Rouquier ou Jacques Rozier. C'est à Tours aussi que ce sont rencontrés en 1958 Agnès Varda et Jacques Demy. C'est là aussi que le tourangeau Patrice Leconte reconnaît y avoir puisé des influences. Le festival a également réuni, parmi les membres du jury, de grandes personnalités du monde des arts et des lettres tels que Eugène Ionesco, Marguerite Duras, Jean Cocteau, Abel Gance, Georges Franju ou encore André Bazin.

Des artistes étaient également sollicités pour illustrer les catalogues et les documents du festival (Topor, Folon) mais également pour créer les prix décernés. C'est ainsi que Germaine Richier, Max Ernst, Jan Arp et César (le premier César du cinéma aurait été ainsi décerné à Tours en 1965) ont réalisé des sculptures pour le Festival de Tours, et des réalisateurs ont reçu une lithographie d'Alexandre Calder en guise de témoignage de leur

participation à cet événement. D'autres personnalités sont par ailleurs venues à Tours pour ce festival, telles que Madeleine Méliès, Georges Sadoul, François Truffaut, Christ Marker, Paul Grimault, Pierre Etaix, etc.

Il avait été créé à l'initiative de Pierre Beziau, alors secrétaire général de la préfecture. Il avait contacté au cours de l'année 1955 Roger Leenhardt, président de l'Association Française pour la diffusion du Cinéma (AFDC) pour organiser à Tours un festival de cinéma, en lieu et place d'un festival de musique "Musica Viva" pour lequel des budgets avaient été attribués mais qui ne pouvait avoir lieu.

L'AFDC avait été créée par Pierre Barbin (qui deviendra le délégué général du festival de Tours de 1955 à 1969), Pierre Boschet et André Martin. Lorsque Roger Leenhardt, président de cette association, expliqua à Pierre Barbin les intentions de Tours, Barbin revenait de Cannes où il venait d'évoquer avec Jacques Flaud, directeur du CNC, l'idée de rencontres spécifiques pour le court métrage et l'animation. Pour Barbin, "Cannes est la grande manifestation mondiale du long métrage, mais il n'y a rien de similaire pour le court métrage".

C'est ainsi que le festival du court métrage de Tours est né, et que pendant une quinzaine d'années, s'y sont retrouvé le "monde du cinéma". A partir de 1958, le festival s'ouvre à l'international et prend plus d'ampleur. A t-il été victime de son succès ? Le budget augmenta régulièrement et les financeurs (l'Etat, la ville et l'AFDC) se trouvèrent assez vite devant un déficit qui continuait de s'accroître d'année en année. En 1962, on commença à limiter les invitations, les

réceptions et la publicité. En 1967, alors qu'il était le seul festival de court métrage à proposer l'ensemble de ses projections avec des sous-titres en anglais, on diminua le nombre des invités venu des Etats-Unis. En 1968, un incident eut lieu avec un film cubain *Hanoi, mardi 13*, qui attaquait le président américain Johnson et la guerre du Viêt-Nam. L'année suivante, le maire de Tours demanda à ce qu'il n'y ait plus de film de "propagande politique". Avec mai 68, toutes les manifestations cinématographiques furent le théâtre de contestations générales. Ces perturbations ainsi que la nomination de Pierre Barbin à la tête de la Cinémathèque française, (en remplacement d'Henri Langlois "démissionnaire") et tous les bouleversements qui ont suivi "l'affaire Langlois" contribuèrent à ce qu'il n'y ait pas de festival à Tours en 1969. En 1970, un festival fut organisé mais sans Pierre Barbin et sans compétition.

L'année suivante, le festival devait disparaître.

Cette partie de l'histoire du cinéma à Tours ne pouvait qu'intéresser la Cinémathèque qui a entrepris de travailler avec l'Université de Tours, et notamment Valérie Vignaux, professeur de cinéma, afin d'effectuer des recherches sur ce festival. Deux étudiants se sont penchés sur cette histoire tourangelle, sous la direction d'Agnès Torrens, de la Cinémathèque. Il s'agit de Gilles Chétanian dans un premier temps, puis Donatien Mazany. Ce dernier a fait de ce sujet son mémoire de Master. Son texte a ensuite été retravaillé afin d'offrir une histoire vivante, fourmillante d'anecdotes.

A l'occasion de la sortie de ce livre (préfacé par Patrice Leconte) la Cinémathèque propose une soirée "Mémoire du festival" avec une sélection de films primés ou présentés à Tours. Le programme détaillé de cette soirée sera annoncé ultérieurement.

LUNDI 20 AVRIL 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

En partenariat avec l'association des Arméniens du Centre

Les Chevaux de feu (*Tini zabutykh predkiv*)

De Sergueï Paradjanov

(1964)

URSS / Couleurs / 1h37

Réalisateur : Sergueï Paradjanov

Scénario : Ivan Tchendeï, d'après la nouvelle "Les Ombres des Ancêtres oubliés" de Mikhaïl Kotsioubinski

Photographie : Youri Lliencko

Montage : M. Ponomarenko

Musique : Miroslav Skorik

Décors : Mikhaïl Ravovsky et G. Yakoutovitch

Costumes : L. Baikova

© photo : Dovzhenko Film Studio

Interprétation :

Ivan : Ivan Mikolaïtchouk

Maritchka : Larissa Kadotchnikova

Palagna : Tatiana Bestaeva

Youra, le sorcier : S. Bagachvili

Vatag, le berger : Nikolaï Grinko

Miko, le muet : Leonid Engibarov

La population Goutzoule des Carpathes.



Les Chevaux de feu met en scène l'histoire d'un amour contrarié entre Yvan et Maritchka. Tels Roméo et Juliette, les deux amants sont séparés par leurs familles respectives, qui se haïssent. Le père de la jeune femme ayant tué celui d'Yvan, un fossé déchire l'amour qui les lie. Les deux tentent tout de même de construire une relation, qui se verra complètement bouleversée par un accident...

Ce film est une commande des studios d'Aleksandr Dovjenko, à Kiev, pour célébrer le centenaire de la naissance de Mikhaïl Kotsioubinski, écrivain de la nouvelle *Les Ombres des Ancêtres oubliés* (1910). Même s'il avoue se méfier des romans, Sergueï Paradjanov décide, pour son quatrième long-métrage, d'en faire l'adaptation à l'écran. Le film sort en 1966,

arrachant le cinéaste de l'anonymat occidental qu'il connaissait jusque là.

Alors que le cinéma Ukrainien s'attarde sur des sujets et des traitements réalistes et davantage sociaux, Paradjanov tend vers un documentarisme certain. Il a fourni un très grand travail de recherche au préalable, en tentant de s'imprégner de la culture Goutzoule (tribu montagnarde), qu'il met en scène afin de coller au plus près de la réalité. Cependant, des excentricités lui seront néanmoins reprochées, notamment sa plastique très perturbante.

Le tournage s'est déroulé dans le village de Jabie (renommé "Verkovina"), dans les Carapates orientales. Il est souvent présenté comme une aventure collective dans lequel les Goutzouls sont intervenus,

en exigeant d'imposer leur propre regard sur les coutumes. Ils ne sont pas que de simples figurants et acteurs, le cinéaste a fait le choix de les intégrer au processus de création. Ils sont les vecteurs d'une exactitude dont il s'inspire pour créer sa trame fictionnelle. L'équipe entière est au plus près d'une tribu dont le mode de vie est amené à disparaître, et Ivan Mykolaïtchouk est celui qui se doit de véhiculer ces traditions puisqu'il est lui-même un membre des Goutzouls. Et cette proximité avec le peuple Ukrainien tend vers un véritable partage : les techniciens et acteurs ont un intérêt grandissant pour cette culture. Tatiana Bestaieva (qui interprète le rôle de Palagna), apprend notamment l'Ukrainien et parvient à prononcer la langue sans accent.

Paradjanov offre à voir, ou plutôt à observer les traditions du peuple (la cérémonie du mariage, les rituels...). Il s'immisce dans son quotidien, donnant au film un aspect très documentaire. Il restitue leur culture tout en prenant des libertés, afin de fictionnaliser son propos. Ces digressions s'illustrent très souvent par des sortes d'hallucinations visuelles, les scénettes n'ayant aucun rapport entre elles et n'étant pas vraisemblables.

Autre liberté que prend le cinéaste : la complexité de l'esthétique globale du film. Son style n'est pas définissable. Il s'exprime sous de multiples facettes : le cinéaste propose tantôt un monde réaliste et banal d'un point de vue interne, tantôt une plastique étrange surchargée de nuances très diverses. Paradjanov dépeint un monde onirique amplifié d'images colorées, vives et énergiques. Elles sont parallèlement accompagnées d'un réalisme qui vient ponctuer la fantasmagorie. Les couleurs donnent un aspect métaphysique à l'esthétique du film. D'ailleurs, le réalisateur précise qu'il ne peut réaliser un film sans l'avoir au préalable rêvé. L'univers baroque est très travaillé : l'abondance kaléidoscopique des couleurs

structure le film, puisqu'à chaque chapitre correspond une teinte (ainsi, le thème de la solitude est noir et blanc). La vivacité des couleurs dynamise et donne beaucoup de rythme au récit, sans épargner l'émotion qui s'en dégage. Le traitement des couleurs est très particulier puisque le cinéaste a pris le parti de les modifier. Irréalistes, elles participent à son "délire coloré" (comme le qualifie Marcel Martin, critique chez *Cinéma*), qui vient sublimer la réalité de la fiction. Paradjanov s'accompagne notamment d'un conseiller qui n'est autre que Fédor Manaïlo, peintre et connaisseur des arts. Pas vraiment étonnant lorsque l'on sait que le cinéaste est aussi un passionné de peinture : « J'avais toujours été attiré par la peinture et je me suis habitué à considérer chaque cadre cinématographique comme un tableau indépendant. » Ainsi, il fait sans cesse référence à de grands noms tels que Goya, Chagall, ou encore Botticelli. La présence de tableaux à l'écran dans la scène de l'Eglise corrobore cette référence.

Paradjanov multiplie aussi les références littéraires : tout d'abord, il intègre la présence d'écrits au montage, puisque le film est divisé en chapitres, qui viennent sectionner le récit. Ils sont une douzaine à ponctuer la lecture du spectateur : "Ivan et Maritchka"; "Le pré"; "Solitude"; "Ivan et Palagna"; "La vie quotidienne"; "Noël"; "Demain, le printemps"; "Le sorcier"; "L'auberge"; "La mort d'Ivan"; "La mort d'Ivan"; "La Piéta". Par ailleurs, la trame de fond n'est pas sans rappeler celle de *Roméo et Juliette*, où la célèbre histoire d'un amour impossible, les deux amants étant séparés par la haine que se vouent leurs familles. La dimension fantastique fait partie intégrante des écrits de Shakespeare, qui introduit des figures spectrales. Et la mise en scène folklorique de Paradjanov vient confirmer ce raisonnement : par exemple, lorsque Ivan et Martichka sont encore enfants, ils entendent une voix de femme provenir de

l'horizon, qui laisse supposer qu'il s'agit d'un fantôme.

Au delà du visuel, tout un univers sonore est proposé par le cinéaste : soit le son est constamment présent, soit aucun son n'est enregistré. Parfois, il est saturé, alors qu'il arrive de ne quasiment rien entendre. Il s'agit essentiellement de musiques folkloriques et de dialogues, qui ne sont la plupart du temps pas traduits. Ce désordre sonore retentit, telle une symphonie qui accompagne les mouvements constants des protagonistes et la caméra de Paradjanov.

Tout comme pour les couleurs et le son, Paradjanov propose une technicité complexe en jouant avec une multitude de point de vue. Il propose de nombreux effets de style et de mouvements, donnant l'impression de faire voltiger sa caméra. Elle est partout à la fois puisque très mobile : posée à même le sol, dans les arbres, intégrée dans le cercle que forment les personnages... parfois la caméra semble adopter un point de vue subjectif, elle est tellement rapide et tremblante qu'il arrive de ne pas pouvoir identifier ce qu'elle met en valeur.

Sergueï Paradjanov (1924-1990)



De parents arméniens, Sergueï Paradjanov (ou Sarkis Paradjanian, de son vrai nom) est né à Tbilissi, en Georgie. Il suit des études au conservatoire pour étudier la musique et la danse, mais il finit par intégrer le VGIK de Moscou (Institut national de la cinématographie), dont il ressort diplômé de la section réalisation en 1945. Il rencontre Igor Savtchenko qui enseigne là-bas, avec lequel il travaillera sur *Le Troisième coup* (1948) et *Tars Chevtchenko* (1951). Par la suite, il assistera Vladimir Braun sur *Maximka* (1954).

L'alliance couleurs, sons et cadrage surchargent l'écran, proposant un abondant spectacle de légendes, de vie, et de communautarisme. Les critiques du monde entier ont été largement élogieuses, sauf en ex-URSS, Moscou désapprouvant l'utilisation du dialecte Goutzoul. L'Ukraine a très bien accueillie le film, ainsi que les autres nations du monde. Cependant, il ne bénéficie pas d'une distribution immédiate, car jugé trop formaliste et pas assez commercial.

Les Chevaux de feu est un film amplement récompensé : il obtient notamment le prix de la mise en scène et le prix spécial du jury pour la photographie, la couleur et les effets spéciaux au Festival de Mar del Plata, en 1965. Il reçoit aussi la coupe au Festival international de Rome, la Médaille d'or pour la réalisation au premier festival de Salonique (1966), ainsi que le prix du meilleur film étranger décerné par l'Académie du cinéma britannique.

Le film a été nommé dans de nombreuses manifestations (San Fransisco, Montréal...). En tout, il obtient plus de seize distinctions, même si le réalisateur affirme en avoir reçu plus d'une centaine.

Accusé d'homosexualité, il est arrêté en 1947 et passe plusieurs mois en prison géorgienne, puis, réalise son premier film en 1954, *Andriyech*, en collaboration avec Iakov Bazelian. Il s'agit de l'adaptation d'une œuvre de Emilian Boukov, portant le même titre. Ce conte à destination des plus jeunes met en scène un enfant berger (Andriech), qui reçoit une flûte magique de la part du chef des bergers (Vainovan). La musique qu'il joue provoque grand plaisir à tous les gens du village, sauf à Chorny Vikhr, un mauvais génie. Ce dernier décide de kidnapper une jeune fille et de brûler les habitations. Il transforme tous les habitants en statue, y compris Andriech. Mais Vainovan le délivre du mauvais sort à temps, puisque le fauteur de

troubles ne s'est pas encore emparé de la flûte. La forme du conte permet au réalisateur de laisser libre court à son imagination, et d'introduire le thème de la magie sur fond musical.

Après la réalisation de quelques formats courts, le jeune cinéaste répond à trois commandes, la première étant *Le Premier gars*, en 1958. Cette comédie paysanne présente le jeune et candide Jushka, amoureux de la belle Odarka. Celui-ci est jaloux des beaux prétendants sportifs qui tournent autour de la belle blonde. Il décide alors de s'entraîner, sans lui dire, afin de la surprendre. Ses efforts seront payants puisqu'elle tombera sous son charme. Par le biais de cette réalisation, Paradjanov introduit de nombreux chants et danses folkloriques.

Il réalise son troisième long-métrage, *Rhapsodie ukrainienne*, en 1960, alors qu'il n'a que vingt-six ans. Il s'attarde cette fois-ci sur la vie d'un personnage féminin, Oksana. Passionnée de musique depuis toujours, elle tombe amoureuse de Anton, mais décide de tout quitter, lui et son village natal, pour se consacrer à sa carrière. De son côté, le jeune homme est fait prisonnier par les Allemands pendant la guerre. Mais le couple finit par se retrouver, bien des années plus tard.

La dernière commande à laquelle répond le cinéaste donne lieu à la réalisation de *Une Fleur sur la pierre*, en 1962. Kristina fait partie d'une secte qui dérange le village minier dans lequel elle vit. Suite à de malheureuses péripéties, elle finit par se rendre compte que son message de "vie meilleure" n'est bénéfique que pour une minorité de personnes. Elle ouvre alors les yeux sur les pratiques et motivations de la secte, et finit par s'émanciper.

Ces trois œuvres passent inaperçues, c'est pourquoi la réalisation des *Chevaux de feu* par Sergueï Paradjanov est remise en question. Il n'a qu'une trentaine d'années lorsqu'il décide d'accomplir le film qui fera de lui un des plus grands réalisateurs ukrainiens. Il lui permet d'accéder au rang de cinéaste reconnu mondialement. Au vu

de son jeune âge et de l'anonymat de ses réalisations passées, se pose la question de savoir si cette œuvre provient vraiment de lui ou si ses nombreux collaborateurs (peintres, décorateurs, opérateurs, ...) ont joué un rôle plus que déterminant. Mais ce doute se dissipe rapidement. Ce film s'impose comme une rupture dans la filmographie du cinéaste, qui passe d'un certain réalisme socialiste à un univers extraverti plus affirmé.

En 1968, le cinéaste réalise *Sayat Nova*, du nom d'un poète arménien du XVIII^{ème} siècle. Il s'agit d'un biopic qui ne sort qu'en 1971, amputé de vingt minutes à cause des autorités, trop frileuses pour le diffuser tel quel. Le cinéaste demande alors à Youtkevitch de l'aider à raccourcir sa réalisation.

La même année, il projette de réaliser *Les Fresques de Kiev*, mais les autorités refusent catégoriquement, le tournage est donc abandonné. Très réticentes, elles décident de l'arrêter en 1973, pour de multiples motifs très flous. Le cinéaste, lié au mouvement des dissidents, est proche du parti communiste ukrainien et milite en faveur d'une culture ukrainienne affirmée. Il est d'ailleurs ami avec Petro Chelest, premier secrétaire du PC, et fervent défenseur de la culture et de la langue ukrainiennes. Le pouvoir soviétique l'accuse de trafiquer des objets d'art pour qu'il ne puisse pas tourner, et ira jusqu'à l'envoyer en camp de travail pendant cinq longues années. Il ne cesse pas pour autant de créer : il s'essaie notamment au collage et au dessin. Pendant son incarcération, un mouvement de défense se met en place : des copies clandestines de *Sayat Nova* circulent à l'étranger, et de nombreux artistes tentent de lui porter secours, y compris Louis Aragon, qui demande au leader soviétique Leonid Brezhnev de le faire sortir de prison.

Libéré en 1980, il poursuit son œuvre cinématographique avec *Signe du temps*, un court-métrage qui plonge le public dans l'univers du réalisateur après sa libération, à Tbilissi : on y voit ses amis, sa vie

quotidienne et sa maison. Il souhaite aussi travailler sur *Les Contes d'Andersen* (en collaboration avec Victor Chklovski) et *Démon*, mais le projet n'aboutit pas à cause du régime.

Il est une fois de plus arrêté en 1982, accusé d'être un spéculateur par le gouvernement russe. À sa sortie, en 1985, il réalise *La Forteresse de Sourami*. Il s'agit d'un film historique sur la construction de la forteresse, s'inspirant d'une légende du Moyen-âge. Il mêle les faits réels à la fiction puisqu'il met en scène une jeune voyante qui dévoile une prémonition : la forteresse ne sera jamais détruite si jamais Zourab, fils de l'homme qui l'a abandonné y est enseveli. Il s'attaque la même année à un nouveau projet : *Arabesques sur le thème de Pirosmani*, qui revient sur l'œuvre du peintre géorgien Pirosmani.

Paradjanov décide de rendre hommage à Andreï Tarkovsky (réalisateur russe), avec *Ashik Kerib*, en 1988. Ce film est inspiré

de l'œuvre du poète russe Mikhaïl Lermontov et remporte plusieurs récompenses : le Felix Award en 1988, le prix spécial pour Sergueï Paradjanov au Festival du Film International d'Istanbul, et trois prix au Nika Award, en 1990.

En 1989, son dernier tournage, celui de *La Confession*, doit être stoppé à cause de son état de santé. Le cinéaste sera donc hospitalisé à Paris, puis en Arménie, et meurt l'année suivante.

Très sarcastique, déroutant et détaché, Sergueï Paradjanov s'impose dans un univers cinématographique où le réalisme socialiste est de vigueur. Sa filmographie s'axe essentiellement sur le folklore et la diversité ethnique. Paradjanov développe une thématique, toujours en lien étroit avec la culture, notamment ukrainienne. En résulte des brimades acerbes, mais il n'hésite pas à manifester ouvertement son mécontentement : "Je suis un cinéaste maudit. Je dérange. Je ne suis pas conforme".

Filmographie :

1951 : Conte Moldave

1954 : Andriyesh

1957 : Les Mains d'or

1959 : Le Premier gars

1961 : Rhapsodie ukrainienne

1962 : Une Fleur sur la pierre

1964 : Les Chevaux de feu

1967 : Hagop Hovnatanian

1968 : Sayat Nova

1984 : La Légende de la forteresse de Souram

1985 : Arabesques sur le thème de Pirosmani

1988 : Achik Kerib

Sources :

Les Cahiers du cinéma, n°414

Les Cahiers du cinéma, n° 688

www.cineclubdecaen.com

Dictionnaire du cinéma, Larousse

www.parajanov.com

"Histoire du cinéma ukrainien" de Lubomir Hosejko

Image et son n°223, 1968

Image et son n° 328, mai 1978

www.cineclubdecaen.com

www.critikat.com

LUNDI 27 AVRIL 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Alain Resnais

On Connait la Chanson

De Alain Resnais

(1997)

France / Couleurs / 2h

Réalisation : Alain Resnais

Scénario : Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri

Photographie : Renato Berta

Décors : Jacques Saulnier

Costumes : Jackie Budin

Montage : Hervé de Luze

Musique, arrangements et direction musicale : Bruno Fontaine



Interprétation

Camille Lipmann : Agnès Jaoui

Odile Lalande : Sabine Azéma

Nicolas : Jean-Pierre Bacri

Simon : André Dussollier

Marc Duveyrier : Lambert Wilson

Claude Lalande : Pierre Arditi

La femme de Nicolas : Jane Birkin

Le père d'Odile et Camille : Jean-Paul Roussillon

A Paris, dans les années 80, une galerie de personnages évolue au fil de leur vies quotidiennes, avec pour chacun son lot de trompe - l'œil et de rebondissements. Ainsi, Odile Lalande, au premier abord autoritaire et tonique, forme avec son mari, plus placide, un couple en apparence déséquilibré. Camille, la jeune sœur d'Odile, sombre en dépression alors que tout semble lui sourire : elle vient de soutenir brillamment sa thèse et de rencontrer le séduisant Marc Duveyrier. Pourtant Simon, médiocre agent immobilier mais féru d'histoire, suit très assidument les conférences guidées de la jolie Camille. Quant à Nicolas, c'est par l'hypocondrie qu'il parvient à exprimer ses angoisses dues à son mariage qui bat de l'aile.

Soudain, par moments, alors que les personnages se parlent, ce ne sont plus leur voix et leurs paroles qui sortent de leur bouches mais ils se mettent à chanter, en play-back, un air d'une chanson populaire française. Ainsi, par exemple, Odile Lalande s'approprie "Résiste" de France Gall, Nicolas entonne "J'ai la rate qui se dilate" d'Ouvrard, Marc Duveyrier "J'aime les filles" de Jacques Dutronc, autant de fredaines qui semblent les aider à exprimer leurs sentiments.

Si l'on s'arrête à l'intrigue, assez mince et d'apparence plutôt futile, il ne faut pas s'y tromper : car si, en apparence, *On connaît la chanson* semble être un marivaudage sans profondeur, il n'en est en fait rien. L'auteur d'*Hiroshima mon amour* ou encore de *L'Été dernier à Marienbad*, n'est pas un habitué de la blquette creuse. Depuis

son film précédent, le diptyque *Smoking, No smoking*, Resnais a fait entrer le théâtre dans son cinéma et décortique, en s'amusant mais avec sérieux, les travers de ses contemporains.

L'idée de couper les dialogues parlés des personnages par des extraits de chansons populaires est venu à Alain Resnais du travail de l'auteur dramatique et scénariste anglais Dennis Potter, qui avait utilisé ce procédé pour différentes séries télévisées qu'il avait écrites. L'idée était que la chanson peut être ce qu'il y a de plus efficace pour exprimer un sentiment, exprimer l'état d'esprit de celui qui l'emprunte, au-delà de toute tirade démonstrative. Alain Resnais n'a surtout pas voulu présenter une sorte d'anthologie de la chanson française, avec un panel qui viserait à l'exhaustivité et emprunterait à ce qui se fait de mieux, ou bénéficie de la meilleure renommée artistique. Se côtoient ici les chansons d'artistes très différents, comme France Gall, Alain Souchon, le groupe Téléphone, Gilbert Bécaud, Maurice Chevallier, Joséphine Baker, et d'autres.

Les chansons aident les personnages à exprimer leurs sentiments et surtout, les aident à exprimer, mettre en scène l'image qu'ils voudraient que les autres aient d'eux mêmes. Or, c'est le décalage entre ce souhait d'image et ce qu'ils sont réellement qui intéresse Resnais et qui fait que ce film n'est pas si léger qu'il en a l'air. En effet, ici, la vie est un jeu social qui peut s'avérer cruel quand les masques tombent. Et peu à peu, tout au long du film, l'image que chacun veut donner de lui se désagrège, s'étiolle.

Quand les chansons surviennent en pleine conversation, leurs incursions semblent naturelles alors qu'elles ne le sont bien sûr pas : il ne s'agit plus ni de la même voix, ni du même ton, il y a rupture de la narration. C'est au travail de l'arrangeur Bruno Fontaine que les passages textes dits – chansons doivent cette fluidité. Il a composé, pour chaque incursion musicale,

une transition instrumentale qui fait glisser avec facilité d'un registre à l'autre.

On connaît la chanson est-il une comédie musicale? D'après Alain Resnais, non, il s'en défend. Les personnages ne dansent à aucun moment, mais surtout Resnais aime à parler de "film vaudeville", au sens où le vaudeville était, à la fin du 19^{me} siècle, une opérette, c'est à dire une pièce parlée qui contenait des chansons. C'est exactement ce même principe qui est repris ici. Le cinéaste avait déjà un peu utilisé ce procédé, notamment à la fin de *I want to go Home*, où s'insèrent des extraits de "tubes" américains.

La longue scène finale d'*On connaît la chanson*, est celle où tous les masques tombent, où chacun se révèle enfin tel qu'il est, à soi-même et aux autres. Cette fête de crémaillère ou plutôt cette anti fête, est hantée par des méduses. Resnais, qui a souvent fait preuve d'une rare audace, fait se promener la caméra au delà des convives avec, en surimpression, des images de méduses, aussi inquiétantes que transparentes. Ces méduses invisibles des personnages, donnent le ton général du désenchantement qui opère mais aussi, au delà de la métaphore qu'elles incarnent, semblent mettre tout le monde à l'unisson de la mélancolie. Enfin, et peut être surtout, elles confèrent une unité à cette grande scène. Avec ces animaux marins en surimpressions, on a l'impression que cette scène ne contient plus qu'un seul plan, alors qu'il y en a plusieurs.

A sa sortie ce film connaît un grand succès, à la fois populaire et critique, chacun pouvant y trouver un plaisir et une lecture différents. C'est dire combien malgré une intrigue d'apparence pauvre, Resnais signe une œuvre forte. Le spectateur retrouve ici avec bonheur de nombreux membres de la "troupe " : Sabine Azéma, bien sûr, mais également Lambert Wilson, Pierre Arditi, André Dussolier, ainsi qu'Agnès Jaoui et Jean Pierre Bacri, qui ont, en complicité

avec le réalisateur, ficelé le scénario de ce film fort bien écrit.

En 1998, le film est nommé pour douze Césars et en remporte sept : celui du

Alain Resnais (1922 – 2014)

Alain Resnais, décédé il y a quelques mois, est une des personnalités à la fois les plus marquantes et des plus difficiles à cerner du cinéma français. Il est considéré comme un des artistes qui a su rénover et questionner en profondeur le septième art. Très cultivé, il puisait ses sources tant dans la culture savante que dans des œuvres dites populaires. Il a interrogé le langage filmique, souvent avec humour. Son œuvre est composite et Alain Resnais a bien volontiers travaillé avec d'autres artistes de talent de sa génération. Il tourne des documentaires et des fictions, se frotte à plusieurs genres, introduit le théâtre dans son cinéma, signe des films graves ou légers, cherchant toujours, derrière l'aspect déroutant de son œuvre, à, selon ses propres termes, "tenter d'approcher la complexité de la pensée, son mécanisme (...) d'explorer le monde de l'inconscient, du point de vue de la vérité, sinon de la morale."

Il est né à Vannes en 1922, au sein d'une famille aisée cultivée. Dès le plus jeune âge il lit, fréquente les cinémas, écoute de la musique. C'est à l'âge de treize ans qu'il obtient de ses parents sa première caméra. Il tourne alors ses premiers films, réalisant ainsi, à l'âge de quatorze ans, une adaptation de *Fantômas*.

Le petit Resnais se passionne pour les histoires d'aventure et de magie, et pour le dessinateur de bandes dessinées Harry Dickinson. Il aime Proust, André Breton, mais également les comics américains tels "Mandrake" ou "Dick Tracy". Sa collection de livres est ravagée par les nazis durant la seconde Guerre Mondiale, ce qui ne fait que renforcer son amour pour la littérature. Il s'imagine d'abord libraire mais passe finalement le concours de l'Institut des

meilleur film, scénario, acteur (André Dussolier), second rôle (Bacri), actrice pour un second rôle (Jaoui), meilleur son et montage (Hervé de Luze).

Hautes Etudes Cinématographiques, ancêtre de la Femis d'aujourd'hui, où il est admis en 1943, année de la création de l'école, dans la section montage. Il s'est familiarisé avec les plateaux de cinéma en faisant de la figuration pour *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné (1942). Il est engagé comme assistant sur *Paris 1900* (1946), film documentaire de Nicole Védres. Puis il commence à réaliser des films qui n'auront pas de diffusion commerciale, tel que *Schéma d'une identification*, dans lequel son ami Gérard Philipe tient le rôle principal.

Resnais s'attaque ensuite à des courts métrages, pour la plupart commandés. Il tourne ainsi *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955), bouleversant témoignage sur les camps de la mort nazis et *Toute la mémoire du monde* (1956), film sur la Bibliothèque nationale qui la présente comme un vaisseau étrange semblant sortir des "Fictions" de Borgese.

Les principaux thèmes qu'il aborde sont ceux de l'oubli, de la mémoire, du temps, de la communicabilité entre les personnes. Ces thèmes dominent son œuvre et seront repris dans ses longs métrages. Resnais devient alors le chef de file de la Grande Ecole Documentaliste française des années 1950.

En 1959, il tourne son premier long métrage, *Hiroshima mon amour*, qui marque à la fois un tournant dans sa carrière et représente un jalon dans l'histoire du cinéma. Resnais place le spectateur à la fois face à une histoire d'amour entre une Française et un Japonais et au traumatisme engendré par le cataclysme nucléaire d'Hiroshima. Ce film

constitue un des films phares, film flambeau de la Nouvelle Vague. Vient ensuite *L'Année dernière à Marienbad*, date marquante également, affirmation, selon les mots du cinéaste, du "jeu de forme plus fort que l'anecdote" (cité dans Le Dictionnaire du cinéma). Là encore, Resnais invite à s'interroger et à méditer sur le temps qui passe, le passé, la mémoire et l'oubli. Ces œuvres obtiennent un succès certain auprès des critiques, sont primées dans des festivals mais le public demeure relativement restreint. En 1963 *Muriel ou le temps d'un retour* revient sur les événements de la guerre d'Algérie, très peu présente sur les écrans de cinéma. Il participe à une œuvre collective, avec Agnès Varda, Jean Luc Godard et William Klein sur la guerre du Viet Nam.

Après avoir porté à l'écran sa vision de l'Affaire Stavisky (*Stavisky*, 1974), et mélange les genres de la psychanalyse et du surréalisme avec *Je t'aime, je t'aime* (1968) et *Providence* (1976). 1993 est une rupture : à partir de *Smoking, No smoking*, il envisage le cinéma de façon plus ludique et y ajoute le théâtre. Il obtient pour ce film le César du meilleur réalisateur en 1994. Dans ce diptyque, Alain Resnais choisit la construction, tel un compositeur, d'un thème et de ses variations, explorant alors diverses potentialités de la narration. En 1997, *On Connait la Chanson*, film dans lequel il fait chanter en play back des extraits de tubes français à ses acteurs, au milieu de textes dits, fait accéder Resnais à une plus large popularité. *On Connait la Chanson* obtient le César du meilleur film. En 2006, sort *Cœurs*. Ce film est adapté de la pièce "Private Fears in Public Places", d'Alan Ayckbourn. Les vies de chacun des sept personnages se croisent mais ne se rencontrent jamais vraiment. Ils sont réduits à des cœurs qui battent ou ne battent plus. Resnais aime à dire qu'ils sont pris comme des insectes sur une toile d'araignée, alors que celle-ci l'a abandonnée. Les insectes sont pris au piège

Filmographie

sur cette même toile et condamnés à ne jamais se rencontrer.

Resnais voulait montrer l'artificialité du cinéma, il refusait d'essayer de faire croire aux spectateurs que ce que l'on voit à l'écran est la réalité. Pour lui, le cinéma doit assumer l'artifice, le mettre en valeur, refuser toute tentative de réalisme ou de vérisme. Parce que le cinéma n'est pas la vie mais une succession d'images, il doit susciter l'imaginaire, par les moyens techniques et artistiques qui sont les siens.

La méthode de travail de Resnais se rapproche davantage de celle du théâtre que du cinéma. Alors qu'il fut souvent considéré comme un réalisateur ardu, il affirmait pourtant que "tourner, c'est s'amuser". Le tournage était précédé avec de multiples échanges entre lui et les comédiens, les scénaristes, au cours desquels tous discutaient pour faire émerger le projet qu'il avait en tête. C'est alors que Resnais sortait ses fameuses petites boîtes, desquelles il sortait des objets, figurines, auxquelles il faisait prendre vie pour faire avancer et expliciter ses envies de mises en scène. Fort de ses séances de travail préliminaires au tournage, Resnais explicite donc très peu ce qu'il souhaite voir émerger pendant le tournage, et laisse les acteurs trouver eux mêmes le ton juste. Cette méthode fonctionne d'autant mieux que Resnais a été fidèle à ses comédiens, d'aucuns évoquant même la "famille Resnais", parmi lesquels Pierre Arditi, André Dussolier, Jean pierre Bacri et Agnès Jaoui, Anne Consigny, Lambert Wilson, Michel Vuillermoz et bien sûr Sabine Azéma, sa compagne depuis la fin des années 1990.

En 2012, il tourne *Aimer, boire et chanter*, qui sort début 2013. Ce film testamentaire étonne par la jeunesse de son ton, alors que Resnais a 91 ans et se bat contre la maladie. Il décède peu de temps après le tournage.

Courts métrages :

- 1936 : Fantômas
 - L'Aventure de Guy
- 1946 : Schéma d'une identification
- 1947 : Visite à Oscar Dominguez
 - Visite à Félix Labisse
 - Visite à Hans Hartung
 - Visite à César Domela
 - Portrait d'Henri Goetz
 - Journée naturelle ou Visite à Max Ernst
 - La Bague
 - L'Alcool tue
 - Transfo transforme l'énergie du pyrium
 - Le Lait Nestlé
- 1948 : Châteaux de France ou Versailles
 - Les Jardins de Paris
 - Van Gogh
- 1950 : Gauguin
 - Guernica
- 1950 - 1953 : Les Statues meurent aussi, coréalisé avec Chris Marker
- 1955 : Nuit et brouillard
- 1956 : Toute la Mémoire du monde
- 1957 : Le mystère de l'atelier 15, coréalisé avec André Heinrich
- 1958 : Le Chant du Styrière

Longs métrages :

- 1946 : Ouvert pour cause d'inventaire (copie disparue)
- 1959 : Hiroshima mon amour
- 1961 : L'Année dernière à Marienbad
- 1963 : Muriel ou le temps d'un retour
- 1966 : La Guerre est finie
- 1967 : Loin du Viêt-nam (un épisode, coréalisation avec William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch et Jean-Luc Godard)
- 1968 : Je t'aime, je t'aime
- 1971 : L'an 01 (épisode Wall Street, coréalisation avec Jacques Doillon et Jean Rouch)
- 1974 : Stavisky
- 1976 : Providence
- 1980 : Mon Oncle d'Amérique
- 1983 : La Vie est un roman
- 1984 : L'Amour à mort
- 1986 : Mélo
- 1989 : I Want to Go Home
- 1993 : Smoking
- 1993 : No Smoking
- 1997 : On Connaît la Chanson**
- 2003 : Pas sur la Bouche
- 2006 : Coeurs
- 2009 : Les Herbes folles
- 2012 : Vous n'avez encore rien vu

2014 : Aimer, boire et chanter.

Sources :

Catalogue 2007-2008 de la Cinémathèque de Tours.

Dictionnaire du cinéma, éditions Larousse, 2011.

Positif : Nos 442 et 699.

LUNDI 4 MAI 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Rebecca

de Alfred Hitchcock

1940

USA / NB / 2h10

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : Robert E. Sherwood et Joan Harrison.
Adaptation : Philip Mac Donald et Michael Hogan
Décors : Herbert Bristol
Musique : Franz Waxman
Montage : Hal C. Kern
Photographie : Georges Barnes

Interprétation:

Maxime de Winter : Laurence Olivier
Mrs Winter : Joan Fontaine
Jack Fawell : Georges Sanders
Mrs Danvers : Judith Anderson
Major Lacey : Nigel Bruce
Colonel Julyan : C. Audrey Smith



A Monte-Carlo, un veuf anglais, Maxime de Winter tombe amoureux d'une jeune fille de compagnie. Ils décident de se marier rapidement. En arrivant au château de Manderley, la propriété de son mari, Madame de Winter comprend que la première épouse de son mari est encore dans toutes les mémoires. Tout le personnel du château pense encore beaucoup à Rebecca, notamment Madame Danvers, l'intendante. Madame de Winter va essayer de vivre avec le souvenir de Rebecca, mais cela semble très compliqué.

En 1940, Alfred Hitchcock arrive aux Etats-Unis dans le but de tourner *Titanic*, son premier film hollywoodien. Mais le projet ne voit pas le jour et il réalise *Rebecca*, adaptation du roman éponyme de Daphné du Maurier. Quelques années auparavant, le réalisateur anglais avait

voulu racheter les droits mais les coûts d'acquisition étaient trop élevés.

Aux USA, Hitchcock va travailler pour le producteur de *Autant on emporte le vent* (*Gone with the Wind*), David O. Selznick. A la veille de son succès de l'époque, Selznick décide de ne plus faire *Titanic* mais la transposition de "Rebecca" avec l'accord du réalisateur fraîchement arrivé. Il était un producteur omniprésent qui ne faisait pas que rechercher de l'argent pour financer les films, mais il voulait avoir un œil sur tout : l'adaptation, la réalisation ou le choix des acteurs. Cette façon de travailler va poser des problèmes à Hitchcock qui voulait décider de l'ensemble de l'œuvre. D'ailleurs au moment de choisir les acteurs, les deux hommes n'avaient pas le même avis pour le rôle de Mrs de Winters, Viviane Leigh était le premier choix du réalisateur mais le

producteur refusa. En effet, elle et Laurence Olivier (Mr de Winters) était en couple à l'époque et Selznick ne voulait pas faire ce que tout le monde voulait, voir le couple à l'écran dans une fiction. Le producteur décida alors de prendre l'actrice Joan Fontaine, Hitchcock finit par accepter malgré ses réticences de départ. Pour beaucoup, Joan Fontaine était une actrice froide qui ne laissait pas passer ses émotions à l'écran.

La mise en scène est décidée par Hitchcock qui souhaite que le château de Manderley ainsi que le chemin menant à la propriété soient des maquettes. L'intérêt de celle-ci est de créer l'isolement dont a besoin l'histoire. Il veut que personne ne sache où se trouve le château, ni comment on y accède, car le spectateur doit ressentir la même impression d'éloignement que les personnages.

Hitchcock va essayer de faire se rapprocher l'histoire le plus possible au roman, mais il rajoute l'intrigue policière pour apporter le suspense qui manque au livre. Le scénario se concentre autour du personnage de Rebecca et du suicide de celle-ci. Nous ne verrons jamais le corps de la jeune femme ce qui a pour effet de multiplier l'angoisse auprès du spectateur.

Rebecca est un film très dur psychologiquement envers les différents personnages. A aucun moment, le spectateur ne connaît le prénom de la seconde épouse de Maxime de Winter. Cette jeune femme que l'homme rencontre et épouse à Monte-Carlo ne comprend pas tout de suite la vie de la haute société anglaise. Elle n'arrive pas à assimiler toutes les conventions inhérentes à son nouveau statut social, elle ne comprend pas l'utilité d'avoir des domestiques à disposition ou encore de remplir des tâches qu'elle ne faisaient pas auparavant comme envoyer du courrier à des amis ou gérer une partie du château. De plus, elle est maladroite, renverse des verres ou casse des objets, ce qui pourra apporter un certain humour au film.

Sa relation avec les domestiques est difficile, notamment avec Mrs Danver, qui n'arrive toujours pas faire le deuil de Rebecca de Winter. Mrs Danver va faire vivre un enfer à la nouvelle femme de Maxime en lui parlant ou en la comparant systématiquement à Rebecca. La gouvernante adore tellement Rebecca qu'elle va vouloir pousser la jeune femme au suicide.

Le rapport entre les deux personnages peut faire penser au conte de Cendrillon. Mrs Danver devient la méchante belle-mère et la jeune femme incarne la princesse apeurée par cette femme qui voue un culte total à l'ancienne châtelaine.

De plus, la nouvelle Mrs de Winter est vraiment amoureuse de Maxime, il est comme son prince charmant. Pour la jeune femme, son mari est l'homme idéal, charmant, beau et mystérieux. Mais ils ne se connaissent pas assez et la maladresse de sa nouvelle épouse va entacher l'image du couple parfait. De plus, le souvenir de Rebecca hante Maxime, ce qui va être une barrière à l'amour qu'il porte à la jeune Mrs de Winter.

Le personnage central de la fiction est Rebecca. Véritable énigme, beaucoup de questions se pose à propos de son suicide. Cette femme entourée de mystère concernant sa mort ne va cesser d'hanté la nouvelle femme de Maxime. Alors que l'on ne voit jamais le corps de la défunte, les protagonistes ne font que parler d'elle. Les domestiques de la maison aimaient vraiment cette femme et pour certains elle était l'âme de la demeure familiale. Cette femme belle, intelligente et cultivée n'a t'elle pas quelque chose à cacher ?

Le premier film américain d'Hitchcock connaîtra un fort succès en Angleterre et aux Etats-Unis. Il pensait que les Anglais bouderaient un peu *Rebecca*, car le film est entièrement réalisé aux USA, ce qui à l'époque pouvait déplaire aux Britanniques qui étaient attachés aux œuvres cinématographiques anglaises.

Il n'y a pas que le public qui appréciera *Rebecca* mais aussi les critiques de l'époque. Pour beaucoup, le réalisateur a beaucoup appris à Hollywood du point de vue technique comme sur la direction des acteurs ou encore la mise en scène. C'est d'ailleurs à Hollywood que Hitchcock gagnera sa réputation de tyran auprès des acteurs.

Ce premier film va gagner deux Oscars, celui du meilleur film et celui de la

meilleure photographie. Mais pour le cinéaste anglais aucun de ces Oscars ne lui appartient, puisque l'Oscar du meilleur film revient au producteur David O. Selznick et celui de la meilleure photographie à Georges Barnes. Hitchcock, alors nommé pour l'Oscar de la meilleure mise en scène ne le gagnera pas, à son grand regret. C'est John Ford et son film "Les Raisins de la colère" (*The Grapes of Wrath*), qui remporte cette récompense.

Sources

Alfred Hitchcock, de Jacques Zimmer, J'ai Lu cinéma, 1988

Guide des films 1985-1995, de Jean Tulard, Robert Lafont, 1995

Hitchcock par Eric Rohmer & Claude Chabrol, de Eric Rohmer et Claude Chabrol, Editions Universitaires, 1957

Hitchcock/Truffaut édition définitive, de François Truffaut avec la collaboration de Helen Scott, Ramsay, 1983

Positif n° 147, février 1973

Positif n° 389-390, juillet-août 1993

Cinéma n° 245, mai 1979

Cinéma n° 310, octobre 1984

Cinéclub de Caen

Ciné ressources

Alfred Hitchcock (1899 - 1980)

Le jeune Alfred entame des études scientifiques et obtient un diplôme d'ingénieur. Orphelin, il doit travailler mais il préfère s'échapper au théâtre, et se plonge dans la littérature policière et fantastique.

En 1920, un ami acteur l'introduit dans la future Paramount. Il y devient tour à tour assistant, scénariste, monteur, producteur et même décorateur. Après un premier film inachevé en 1922 (*Number 13*), il part tourner à Berlin, comme assistant, le nouveau film de Graham Cutts *The Blackguard* (*Le Voyou*, 1925), film qu'il terminera à la place du réalisateur. Lors de ce séjour en Allemagne, Hitchcock aura eu le temps de découvrir les œuvres de Fritz Lang et de Paul Leni, qui auront, par la suite, une influence déterminante sur son style.

Sa carrière de réalisateur commence vraiment en 1925, avec un mélodrame : *The Pleasure garden* qui, comme son film suivant *The Mountain Eagle* (1926), sortira dans l'indifférence générale. Il a enfin l'occasion de prouver son véritable talent avec l'adaptation d'un roman populaire de Marie Belloc Lowndes, qui s'inspire des crimes de Jack L'Eventreur. *The Lodger* (1926) contient déjà tous les éléments qui constitueront, par la suite, la marque de fabrique du cinéaste : une femme blonde, un étrangleur, un innocent injustement accusé de meurtre et un juste dénouement. A sa sortie en septembre 1926, le film et son réalisateur font sensation. La carrière d'Hitchcock est lancée.

Après le succès mitigé de *Downhill* (1927), et quelques comédies discrètes, Hitchcock réalise *Blackmail* (*Chantage*, 1929), son premier film parlant. Le film connaît un

grand succès à sa sortie et impose le jeune cinéaste, alors âgé de 30 ans, comme un des spécialistes du thriller. L'année suivante, il livre une réflexion sur le monde du spectacle avec *Murder* (1930).

Après l'échec commercial de *A l'Est de Shangai* (1932), Hitchcock commence une série de films à suspense, avec *Numéro 17* (1932) et *L'Homme qui en savait trop* (1934) puis en 1935, s'oriente vers les films d'espionnage, qui vont faire de lui le réalisateur le mieux payé de Grande-Bretagne avec *Les 39 Marches* (adaptation de l'œuvre de John Buchan), où il mêle frisson et humour, *Sabotage* (1936), *The Secret Agent (Quatre de l'espionnage 1936)*, *Jeune et Innocent* (1937) et, enfin, *Une Femme disparaît* (1938). Ce film rencontre un immense succès commercial (comme *Les 39 Marches* trois ans plutôt). La période anglaise d'Hitchcock se clôt en 1939 par une adaptation de Daphné du Maurier : *La Taverne de la Jamaïque*. Répondant à l'invitation du producteur David O. Selznick, le cinéaste s'installe aux Etats-Unis en 1939 et tourne *Rebecca* (1940), qui remporte l'Oscar du meilleur film. De 1940 à 1943, Hitchcock tourne six films pour d'autres studios, dont *Foreign Correspondent* (1940), *Souçons* (1941) et *La Cinquième Colonne* (1942) dans lequel il revient à son thème favori : l'innocent accusé de meurtre. En décembre 1943, il réalise en Angleterre, à la demande de son ami Sidney Bernstein (alors ministre de l'information britannique), deux courts-métrages de propagande (*Bon voyage* et *Aventure Malgache*).

De retour aux USA, Hitchcock dirige *Lifeboat* (1944), avant de tourner à la demande de Selznick, un thriller romantique : *Spellbound (La Maison du Docteur Edwards, 1945)*, dont la célèbre séquence du rêve fut conçue par Salvador Dalí. *Les Enchaînés* sort en août 1946 : immense succès critique et commercial. Hitchcock tourne ensuite un dernier film pour Selznick : *The Paradine case (Le Procès Paradine, 1947)*, inspiré d'une célèbre histoire de meurtre, mais le film

essuie un échec. Le contrat de Hitchcock avec Selznick International Pictures arrivant à son terme, le réalisateur refuse de le renouveler. A quarante-huit ans, Hitchcock veut désormais être le seul maître à bord.

Il réalise et produit *The Rope (La Corde, 1948)*, adaptation de l'histoire vraie de deux meurtriers homosexuels qui tuent pour le frisson. Mais, inquiet par les médiocres recettes de ce film, Hitchcock retourne en Angleterre, où il dirige à nouveau Ingrid Bergman (son héroïne de *Notorious*) pour un film d'époque, *Under capricorn (Les amants du Capricorne, 1949)*. Les recettes du film sont si mauvaises que la Transatlantic Pictures doit annuler ses projets. Forcé de renoncer, pour un temps, à son indépendance, Hitchcock signe pour quatre films avec le studio Warner Brothers et revient au thriller plus conventionnel.

Il réalise *Strangers on a train (L'Inconnu du nord-express, 1951)* et *I confess (La Loi du silence, 1952)* avant de s'attaquer à *Dial M for murder (Le Crime était presque parfait, 1954)* film qui annonce le début de sa collaboration avec l'actrice Grace Kelly, qui deviendra l'icône féminine de son cinéma. Il l'engage ensuite aux côtés de James Stewart dans *Rear Window, (Fenêtre sur cour, 1954)* et de Cary Grant dans *To Catch a Thief (La Main au collet, 1955)*. Ces trois films sont d'énormes succès et Hitchcock souhaite poursuivre cette fructueuse collaboration, mais en janvier 1956, Grace Kelly se fiance avec le Prince de Monaco et se retire définitivement des plateaux de cinéma.

Hitchcock se met alors en quête d'une nouvelle égérie. Il fait tourner Shirley Mac Laine dans *The Trouble with Harry (Mais qui a tué Harry ?, 1955)* et Doris Day dans le "remake" de *The Man who knew too much (L'Homme qui en savait trop, 1956)*. Mais aucune des deux actrices ne semble inspirer au réalisateur la même dévotion. Faute de trouver son actrice idéale, Hitchcock se lance dès 1955, dans une nouvelle aventure, avec le magazine

« Alfred Hitchcock Mystery ». Le cinéaste ne participe pas à la rédaction du mensuel, mais son nom et son image suffisent à stimuler les ventes.

Son agent, Lew Wasserman, le pousse aussi à accepter un projet de feuilleton télévisé, anthologie policière présentée par le maître du suspense en personne. La chaîne CBS achète le concept. Ce sera *Alfred Hitchcock presents*, affaire qui s'avèrera très lucrative. *Le Faux Coupable*, en 1957, marque le début d'une longue collaboration avec le compositeur Bernard Herrmann, dont le nom deviendra indissociable de celui du « Maître du suspense ». Hitchcock s'attelle alors à son projet suivant : *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958).

Été 1958, Hitchcock concentre tous ses efforts sur la préparation de son nouveau film d'espionnage : *North by Northwest (La mort aux trousses)*, 1959). Il insiste pour faire tourner Eva Marie Saint. Choix judicieux. *North by Northwest* caracole en tête du box office américain et surplombe toutes les productions de l'été 59.

Avec l'arrivée des années 60, Hitchcock redoutant de devenir un cinéaste obsolète, cherche à faire un film moderne, qui surprendra le public (*Psychose* - 1960), film pour lequel il choisira Janet Leigh. La scène de la douche est une des plus célèbres du cinéma. En 1963 sort *Marnie*, histoire d'une kleptomane frigide car traumatisée par des violences sexuelles subies pendant son enfance, film que Hitchcock qualifie de « film policier érotique ».

Après l'échec de son cinquantième film, *Torn Curtain (Le Rideau déchiré)*, 1966) Hitchcock, alors âgé de 69 ans, décide de mettre en route un nouveau projet audacieux : *Caléidoscope*, l'histoire d'un meurtrier difforme et homosexuel. Le projet comporte une scène crue, mêlant érotisme et violence. Choqués, les

responsables d'Universal renoncent à le financer.

Lew Wasserman propose alors à son ami la réalisation de *Topaz (L'Étau)*, 1969), film d'espionnage (adapté d'un best-seller de Leon Uris). Mais le réalisateur n'a ni l'envie, ni la force de s'investir dans ce film et *Topaz* est un troisième échec commercial.

Hitchcock choisit soigneusement son film suivant, *Frenzy*, un roman de Arthur Labern, sur un psychopathe qui viole ses victimes avant de les étrangler avec sa cravate. Hitchcock fait de son meurtrier un marchand de fruits et légumes, la profession de son père. Le scénariste qu'il choisit pour en faire l'adaptation est Anthony Shaffer (auteur de la pièce de théâtre *Le Limier*, et de son adaptation au cinéma pour Mankiewicz en 1972). Là encore, la violence et le sadisme de certaines scènes valent à *Frenzy* d'être le premier film d'Hitchcock à connaître la censure (notamment pour une séquence de viol et d'étranglement, qui révèle la poitrine de l'actrice Barbara Leigh-Hunt). Contre toute attente, le film fait un flop en Angleterre mais rencontre un succès immédiat aux États-Unis.

A 75 ans, Hitchcock s'attelle au tournage de son cinquante-troisième film, *Family Plot (Complots de famille)* - 1976). Le film est plébiscité par la critique. Puis, en 1979, avec le scénariste David Freeman, il commence à travailler sur *The Short Night*, un thriller de la guerre froide, inspiré de la brillante évasion de prison d'un terroriste irlandais. Mais ses problèmes de santé l'obligent à abandonner le projet. En janvier 1980, Hitchcock reçoit la distinction suprême de son pays natal : il est anobli par la Reine d'Angleterre. Sir Alfred Hitchcock est ravi mais laconique. Le 29 avril 1980, il s'éteint à Los Angeles. Alma, son épouse et collaboratrice de toujours, le rejoindra deux ans plus tard.

S.B.

Filmographie

- 1922 : Number thirteen – inachevé
1925 : Le Jardin du plaisir (*The pleasure garden*)
1926 : The Mountain Eagle
 Les Cheveux d'or (*The lodger*)
1927 : Downhill
 Easy virtue
 Le Masque de cuir (*The ring*)
1928 : Laquelle des trois ? (*The farmer's wife*)
 A l'américaine (*Champagne*)
1929 : The Manxman
 Chantage (*Blackmail*)
 Juno and the Paycock
1930 : Meurtre (*Murder*)
1931 : The Skin Game
1932 : A l'Est de Shangai (*Rich and strange*)
 Numéro dix-sept (*Number seventeen*)
1934 : Le Chant du Danube (*Waltzes from Vienna*)
 L'Homme qui en savait trop - première version (*The Man Who Knew Too Much*)
1935 : Les Trente-neuf Marches (*The thirty-nine steps*)
1936 : Quatre de l'espionnage (*Secret agent*)
 Agent secret (*Sabotage*)
1937 : Jeune et innocent (*Young and innocent*)
1938 : Une Femme disparaît (*The lady vanishes*)
1939 : La Taverne de la Jamaïque (*Jamaica Inn*)

Période américaine

1940 : Rebecca

- Correspondant 17 (*Foreign correspondent*)
1941 : Mr. and Mrs. Smith
 : Soupçons (*Suspicion*)
1942 : Cinquième colonne (*Saboteur*)
1943 : L'Ombre d'un doute (*Shadow of a doubt*)
 Lifeboat
1944 : Bon voyage (court métrage)
 Aventure malgache (court métrage)
1945 : La Maison du Docteur Edwards (*Spellbound*)
1946 : Notorious (*Les Enchaînés*)
1947 : Le Procès Paradine (*The Paradine case*)
1948 : La Corde (*Rope*)
1949 : Les Amants du Capricorne (*Under Capricorn*)
1950 : Le Grand Alibi (*Stage fright*)
1951 : L'Inconnu du Nord-Express (*Strangers on a train*)
1952 : La Loi du silence (*I confess*)
1954 : Le Crime était presque parfait (*Dial M for murder*)
 Fenêtre sur cour (*Rear window*)
1955 : La Main au collet (*To catch a thief*)
1956 : Mais qui a tué Harry ? (*Trouble with Harry*)
 L'Homme qui en savait trop, deuxième version (*The Man Who Knew Too Much*)

1957 : Le Faux Coupable (*The wrong man*)
1958 : Sueurs froides (*Vertigo*)
1959 : La Mort aux trousses (*North by Northwest*)
1960 : Psychose (*Psycho*)
1963 : Les Oiseaux (*The birds*)
1964 : Pas de Printemps pour Marnie (*Marnie*)
1966 : Le Rideau déchiré (*Torn curtain*)
1969 : L'Étau (*Topaz*)
1972 : Frenzy
1976 : Complot de famille (*Family plot*)
1980 : The Short Night – non tourné

Sources

Les Entretiens Hitchcock-Truffaut (plusieurs fois édités chez Robert Laffont)
et la pré-publication de leur passage sur *Psychose* in *Les Cahiers du Cinéma* n° 184
(novembre 1966)
Article de Jean Douchet in *Les Cahiers du Cinéma* n°113 (novembre 1960)

LUNDI 4 MAI 2015 - 21H45 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Chantage (*Blackmail*)

de Alfred Hitchcock

(1929)

Grande-Bretagne / NB / 1h25

Réalisation : Alfred Hitchcock

Scénario : Charles Bennett, Garnett Weston d'après la pièce de théâtre "Blackmail" de Charles Bennett

Dialogues : Benn W. Levy

Photographie : Jack E. Cox

Son : Harold King

Musique originale : James Campbell, Reg Connelly

Décor : C. Wilfred Arnold, Norman Arnold

Montage : Emile de Ruelle

Production : The British International Pictures

© photo : Tamasa

Interprétation:

Alice White : Anny Ondra

L'inspecteur Frank Webber : John Longden

Madame White : Sara Allgood

Monsieur White : Charles Paton

Crewe, le peintre : Cyril Ritchard

Tracy : Donald Calthrop

La propriétaire : Hannah Jones

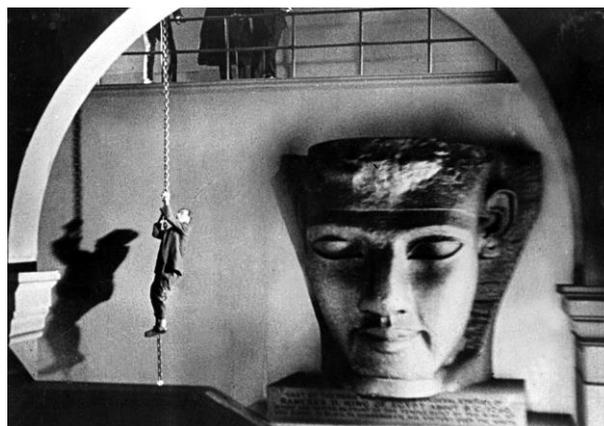
L'inspecteur chef : Harvey Braban

La domestique : Phyllis Monkman

Le sergent : Bishop

Le malfaiteur : Percy Parsons

L'homme dans le métro persécuté par un enfant : Alfred Hitchcock



Alice White, fille d'un commerçant londonien, est fiancée à Frank Weber, un policier. Un soir, après une dispute au restaurant, Alice refuse d'accompagner Frank au cinéma, et celui-ci la voit s'en aller en compagnie d'un inconnu. L'homme est peintre, et Alice accepte de poser pour lui, mais il tente de la violer. En se défendant, elle le tue, puis efface ses traces et regagne son domicile. Le hasard veut que Frank soit chargé de l'enquête. Il veut protéger Alice, mais Tracy, un individu étrange, sait qu'Alice est la meurtrière.

C'est alors qu'il commence à faire chanter le couple et monnayer son silence.

Ce film muet, adapté d'une pièce de théâtre de Charles Bennet, est produit par John Maxwell, qui décide en 1928 d'en confier l'adaptation à Alfred Hitchcock. Ce dernier accepte et s'enferme dans sa maison avec Bennett, et tous deux achèvent le scénario du film en quelques jours. Charles Bennet deviendra par la suite l'un des scénaristes attitrés d'Hitchcock et influencera considérablement son œuvre.

Mais à l'époque, *Le Chanteur de jazz*, est déjà sorti depuis quelques mois. *Chantage* est tourné pendant la période charnière entre le cinéma muet et parlant. Hitchcock est convaincu que le temps du cinéma muet est révolu, mais faute de moyens techniques et financiers, il ne peut réaliser un film parlant. Il croit pourtant possible de transformer *Chantage* en film parlant et va alors tourner le film muet en l'imaginant sonorisé. Il filme d'ailleurs certaines scènes en s'arrangeant pour que l'on voie le moins possible les bouches des personnages, au cas où le film deviendrait parlant. Finalement, le pressentiment du réalisateur s'avère être juste, puisqu'à la fin du tournage, Maxwell installe un studio d'enregistrement et lui propose de tourner un film parlant. La version muette de *Chantage* est terminée et sort dans les salles, mais Hitchcock réalise une version parlante du film qui sortira quelques mois plus tard, et qui sera le premier film parlant britannique. C'est dans sa version muette que la Cinémathèque a choisi de le présenter.

C'est Anny Ondra, star tchèque du cinéma muet venue tenter sa chance en Angleterre, qui interprète Alice White, et John Longden, à qui Hitchcock fera encore appel dans quatre autres de ses films, incarne son fiancé Frank. Donald Calthrop, particulièrement doué pour les rôles de méchant, interprète Tracy, le maître-chanteur. Hitchcock avait une grande admiration pour l'acteur, dont la carrière fut brutalement arrêtée par une crise cardiaque à l'âge de 52 ans. Le réalisateur dira de Calthrop:

"Il était superbe, ayant davantage de ressources dans son jeu qu'aucun de ceux que j'eus à diriger dans ma carrière. Il possédait une gamme d'expressions très large, pouvant jouer sur toutes les notes, de la plus douce à la plus puissante."

Chantage aborde des thèmes chers à Hitchcock : l'infidélité, le crime y sont présents, mais le scénario tourne surtout autour du conflit entre le devoir et l'amour.

La question n'est pas de savoir qui a commis le meurtre mais plutôt de savoir si Frank écouterait sa passion ou sa raison. Ce conflit intérieur chez le personnage crée le suspense, car s'il est très amoureux d'Alice. Il est également attaché à son intégrité et à son devoir d'incorruptibilité, d'autant plus qu'il se sent coupable, car c'est la scène de ménage à laquelle il participe qui pousse Alice à aller chez le peintre. La traditionnelle opposition hitchcockienne entre la société et l'individu apparaît : la société contraint Frank à dénoncer sa fiancée, mais l'amour qu'il lui porte l'en empêche. La principale réussite du film, c'est le suspense créé par l'attente du dénouement, qui dépend aussi bien du choix de Frank, que du poids de la culpabilité d'Alice, ou encore de l'attitude du maître chanteur.

La mise en scène du film relève presque de l'expressionnisme, tant les jeux d'ombres et de lumières sont nombreux et significatifs. L'imagination d'Alice est dépeinte grâce aux images qui l'obsèdent, à travers les plans où la caméra est subjective, ou des plans rapprochés. Déjà, le langage hitchcockien est fixé : la marque du style du réalisateur apparaît à travers la mise en parallèle d'images, ou encore avec des enchaînements, des raccords très soignés. Le réalisateur a également recours au symbolisme, à travers les costumes qui peuvent refléter la culpabilité, l'innocence des personnages, mais aussi avec des gros plans sur des objets très évocateurs : sur l'arme du crime par exemple, ou sur la clef qui représente la "solution" au conflit intérieur de Frank.

Au delà de ces effets visuels aussi simples techniquement qu'efficaces, Hitchcock va également utiliser l'effet "Shuftan", bien plus spectaculaire. Ce procédé fut inventé par Eugen Schüfftan, qui n'est autre que le chargé de la mise au point des effets spéciaux sur le tournage de *Metropolis*, célèbre film de Fritz Lang. Il permet, grâce à un jeu de miroirs inclinés, de mélanger dans une même prise de vue des décors de taille réelle et des maquettes, donnant ainsi

l'illusion d'un décor continu. Or, une scène de *Chantage* a lieu au British Museum, seulement, il n'y avait pas assez de lumière pour y tourner. Hitchcock fait ainsi placer un miroir sous un angle de quarante-cinq degrés dans lequel une photo du décor du musée se reflète. Le réalisateur racontera à Truffaut qu'il tourna les scènes truquées sans en informer les producteurs, car il était persuadé que ne connaissant pas le procédé, ceux-ci se méfieraient.

Par ailleurs, une des plus célèbres apparitions d'Hitchcock au cinéma, un caméo cette fois humoristique, a lieu au début du film : lorsque le couple est dans le métro, un homme situé derrière eux essaye de lire, mais un enfant vient le perturber.

En 1929, à la sortie de la version muette de *Chantage*, la presse apprécie le thème de l'amour opposé au devoir et encense le film. Audacieuse pour l'époque et très amoral, l'histoire de *Chantage* séduit également le public. Hitchcock voulait pourtant un dénouement différent à l'histoire, plus noir et cynique, mais les considérations commerciales et morales l'en ont empêché. La version parlante qui sortira quelques mois plus tard connaîtra un véritable triomphe.

A la fois son dernier film muet et premier film parlant, matrice du cinéma d'Hitchcock, *Chantage* fait comprendre au réalisateur que la veine policière est celle qui convient le mieux à son cinéma.

Biographie et filmographie page 176

Sources:

Cinéma 76, n° 215

Cahiers du cinéma n°537

Rayonpolar.com

Objectif-cinema.com

LUNDI 11 MAI 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à William Wellman

Proposé en partenariat avec les cinémas Studio

La Ville abandonnée (*Yellow Sky*)

de William A. Wellman

(1948)

Etats-Unis / NB / 1H38

Réalisation : William A. Wellman

Scénario : Lamar Trotti d'après le roman de W. R. Burnett

Montage : Harmon Jones

Photographie : Joseph MacDonald

Musique : Alfred Newman

Décors : Ernest Lansing

Producteur : Lamar Trotti

Interprétation

James Stretch : Gregory Peck

Mike : Anne Baxter

Dude : Richard Widmark

Grand-Père : James Barton

Lenghty : John Russel



James Stretch et sa bande de pilleurs de banque fuient la cavalerie dans le désert. Ils trouvent refuge à Yellow Sky, une ville abandonnée dans laquelle survivent un vieil homme et sa petite-fille, Mike. Une cohabitation tendue s'instaure entre les habitants et les nouveaux arrivants, à la recherche d'or que les grottes de Yellow Sky pourraient bien renfermer ...

William Wellman concocte un film à l'atmosphère fiévreuse avec tous les ingrédients d'un bon western. Tout est là : de l'or, des brigands, des indiens, une femme, et quelle femme! Un des traits marquants de l'œuvre de Wellman tient dans sa représentation souvent singulière de ses personnages féminins.

Le réalisateur dessine ici le portrait d'une héroïne fière et indépendante, dont la solide morale lui fait tenir tête à une bande de voyous. Mike s'évertue à repousser les

hommes mais les attire inmanquablement et sa présence devient l'objet de conflits au sein du groupe. Plus vigilante et plus rusée que la plupart des représentants de la gent masculine, Mike est fascinante, d'une beauté féroce. Il y a quelque chose d'animal dans cette femme, qui montre ses dents et sort les griffes pour protéger son territoire. Un instinct primitif qui lui permet de survivre dans ce paysage hostile aux hommes. La belle manie les armes aussi bien que ces messieurs et fait vite oublier la fragilité du sexe faible, généralement dépeinte dans les westerns. Comme les hommes, elle s'exprime rarement autrement que par la violence ou les menaces, et le fusil fait entendre sa voix. Intrigant personnage qu'est cette courageuse jeune femme, élevée par les indiens, qui se dresse dignement au coeur d'une cité en décrépitude. William Wellman sait surprendre et tord les codes

du western. Le réalisateur fait surgir le bien où on ne l'y attend pas. Des bandits dévoilent un sens aigu de la morale, dissimulent un passé douloureux. Dans *La Ville abandonnée* ce sont la vie et ses coups du sort qui sont pointés du doigt comme majoritairement responsables des agissements condamnables de ses personnages. Wellman dédouane un peu ses méchants et le repentir devient envisageable.

Chez le cinéaste (dans *La Ville abandonnée*, comme dans *Buffalo Bill*, en 1944), l'Indien est bien loin de sa représentation classique du sauvage. Le dialogue et la cohabitation avec le peuple Apache sont choses possibles. L'agressivité et l'incompréhension laissent place à l'amitié et au respect. Hommes blancs et indiens apprennent des uns et des autres, s'accordent et se protègent. Wellman masque également les identités de ces personnages et les laisse dévoiler au fil de l'histoire. Presque tous se cachent derrière un faux nom (Half Pint, Dude, Walrus, ...). Même les héros, Mike et Stretch se voilent sous un pseudonyme. Constance Mae, se donne le nom de Mike, plus viril, un bouclier de plus derrière lequel se mettre à l'abri. Stretch a, quant à lui, laissé le nom de James Dawson de côté

William Wellman (1896-1975)

À travers l'ensemble de son oeuvre, William Wellman est un démystificateur d'une Amérique où il fait bon vivre. Il jette les lumières sur les impostures, celles des hommes comme celles des institutions : la ville est dirigée par le gangstérisme et le monde rural présente un caractère hostile. Aucune valeur des États-Unis n'est valorisée, ni la police, ni l'armée, ni la famille. Tous les héros wellmaniens, s'ils ne sont pas orphelins, ont un passé familial négatif et douloureux.

William Wellman est une grande figure de Hollywood. Il connaît une double réputation, celle d'un artiste d'une grande efficacité et d'un professionnalisme

lorsqu'il s'est consacré à sa vie de brigand. Au sein de ce désert et dans le cœur des hommes se dissimule la fièvre de l'or. Ce trésor, inaccessible et dangereux, laisse s'affronter deux morales. L'obsession pour les précieuses pépites divise et plonge les plus faibles dans la folie. L'or fait exploser le groupe en fragiles strates. Il révèle les personnalités et fait surgir autant le mal que le meilleur des personnages. Devant l'appât du gain, il faut faire un choix entre l'humanité et l'argent. Le paysage ajoute une tension sauvage au film. Les personnages se perdent dans un univers inhospitalier dans lequel la civilisation ne parvient pas à s'implanter. Rien dans le décor ne favorise la progression des personnages. Le sable et le soleil menaçant contribuent à leur enlèvement. Tous stagnent, la ville retient inéluctablement ceux qui franchissent ses portes. Entre le désert, les montagnes et le territoire Apache, la cité fantôme se désagrège lentement et emprisonne habitants et voyageurs.

Un paysage usant, donc, qui met à l'épreuve quiconque s'y risque. Wellman maîtrise un western subtil qu'il mène avec finesse jusqu'à un duel final remarquable, basé sur l'art de l'ellipse.

imposant, mais surtout celle d'un misogynisme au caractère insupportable. Cet abominable caractère se traduit par une haine à l'égard du « star-system » comprenant les producteurs, les acteurs-vedettes, tout en observant de grandes amitiés avec David O'Selznick, Clark Gable, Gary Cooper, Robert Mitchum et John Wayne.

Après avoir été pilote dans l'escadrille Lafayette, il décide en 1919, de devenir réalisateur. C'est, en 1927, avec son film *Wings* que sa réputation devient considérable. Il la mettra à contribution pour lancer des stars telles James Cagney, dans *The Public Enemy* (1931), et Robert

Mitchum, dans *Les Forçats de la Gloire* (1945).

Spécialisée dans les films virils et masculins, sa filmographie est homogène et comprend quelques grands titres de l'histoire hollywoodienne : *The Public Enemy* (1931), *A Star is born* (1937). Mais ses films les plus populaires et les plus récompensés ont obscurci les oeuvres les moins prestigieuses et les moins ambitieuses.

William Wellman est, à la fois, un pionnier du cinéma américain qui favorise l'action, le mouvement, l'effort physique, et un réalisateur qui renouvelle les genres, notamment le western dont *Convoi de Femmes*, avec son point de vue féminin, est un bon exemple.

On ne peut évoquer Wellman sans penser à *Buffalo Bill*, à *L'Étrange Incident*, ou encore à *La Ville abandonnée*.

Le portrait qu'il fait de Buffalo Bill est sans appel. C'est pour Wellman une figure tragique de l'ouest qui a contribué au viol de la prairie. Il détruit le mythe qu'il a représenté pour les futures générations. Il doit sa célébrité aux indiens qu'il a tués, ceux dont il disait, après la bataille de War Bonnet George, « c'était nos amis ». Son discours contre les infamies de l'Est se termine par une condamnation terrible : « le seul indien que vous connaissez est celui qui orne vos preuves ». Dans *L'Étrange Incident*, western surprenant et inhabituel dans le genre cinématographique de

l'époque, Wellman présente le lynchage comme une véritable plongée dans l'obscurité de l'inconscient de chacun. *La Ville abandonnée* pousse encore plus loin la tentation du paysage mental déjà présent dans *L'Étrange Incident*, la photo de Joe Mac Donald est remarquable de bout en bout. Dans des contrastes très vifs, Wellman crée la plus mémorable de toutes les villes fantômes du genre, blancheur suffocante de la terre, âpreté du vert et des rouges noires menaçant les silhouettes.

Au niveau de l'écriture cinématographique, Wellman maîtrise avec une grande dextérité l'art du geste ; il n'a pas son pareil pour en détacher un inimitable dans une foule.

C'est un inventeur du visuel, son sens de l'espace est celui d'un visionnaire. Dans cet espace, il inscrit des détails, des actions banales déformées par le caprice d'un caractère, gestes inattendus et prestes où s'exprime la singularité d'une personne, aspects fantastiques que revêt l'exécution d'une tâche quotidienne ou d'un motif dramatique. Mais le relief que prend ainsi la chose se heurte à une autre tendance de style. Le goût pour les cadrages étudiés, les mouvements soutenus, les tournures délicates, étonnantes et calculées qu'affecte la manière de filmer.

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

Filmographie

1923 : The Man who won
Second Hand Love
Cupid's Fireman

1924 : The Vagabond Trail
Not a Drum was heard
The Circus Cowboy

1925 : When Husbands flirt
The Boop
The Cat's Pajamas

Masques d'artistes (*You never known Women*)

1927 : Les Ailes (*Wings*)

1928 : Les Pilotes de la Mort (*The Legion of the Condemned*)

Les Mendiants de la vie (*Beggars of Life*)
 Chinatown Night
 The Man I Love
 Women Trap
 1930 : Dangerous Pradise
 Young Eagles
 Maybe it's love
 1931 : Other Men's Women / The still Highway
L'Ennemi Public (*The Public Enemy*)
 L'Ange blanc (*Night Nurse*)
 The Star Witness
 Safe in Hell
 1932 : The Hatchet Man
 Mon Grand (*So Big*)
 Love is a Racket
 The purchase Price
 Les Conquérants (*The Conquerors*)
 1933 : Frisco Jenny (*Jenny Frisco*)
 Central Airport
 Lilly Turner
 Rose de Minuit (*Midnight Mary*)
 Héros à vendre (*Heroes for sale*)
 Wild Boys of the Road
 College Coach
 1934 : Looking for Trouble
 Le Président Fantôme (*The President Vanishes*)
 Stingaree
 1935 : L'Appel de la forêt (*Call of the Wild*)
 1936 : Robin des Bois d'Eldorado (*Robin Hood of el Eldorado*)
 La Petite Provinciale (*Small Town Girl*)
 1937 : Une Étoile est née (*A Star is born*)
La Joyeuse suicidée (*Nothing sacred*)
 1938 : Les Hommes Volants (*Men with Wings*)
 1939 : Beau Geste
 La Lumière qui s'éteint (*The Light that failed*)
 1941 : Reaching for the Sun
 1942 : Roxie Hart
 L'Inspiratrice (*The Great Man's Lady*)
 Thunderbirds
 1943 : L'Étrange incident (*The Ox-bow Incident*)
 L'Étrangleur (*Lady of Burlesque*)
 1944 : Buffalo Bill
 1945 : This Man's Navy
 Les Forçats de la Gloire (*The Story of GI Joe*)
 1946 : Gallant Journey
 1947 : Magic Town
 1948 : Le Rideau de fer (*The Iron Curtain*)
La Ville abandonnée (*Yellow Sky*)
 1949 : Bastogne (*Battleground*)
 1950 : The Happy Years

La Voix que vous allez entendre (*The Next Voice you hear*)
1951 : Au-delà du Missouri (*Accross the Wide Missouri*)
Convoi de femmes (*Westward the Women*)
1952 : It's a big Country
My Man and I
1953 : Aventures dans le grand Nord (*Island in the Sky*)
1954 : Écrit dans le ciel (*The High and the Nighty*)
Track of the Cat
1955 : L'Allée sanglante (*Blomd Alley*)
1956 : Goodbye
1958 : Les Commandos passent à l'attaque (*Darby's Rangers*)
Lafayette Escadrille

Sources

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

MARDI 12 MAI 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à William Wellman

Proposé en partenariat avec les cinémas Studio

Une soirée, deux films

L'Ennemi public (*The Public Enemy*)

De William A. Wellman

(1931)

Etats-Unis / NB / 1h14

Réalisateur : William A. Wellman
Scénario : Kubec Glasmon, John Bright
Photographie : Dev Jennings
Musique : David Mendoza
Montage : Edward McDermott
Décors : Max Parker
Producteur : Darryl F. Zanuck

Interprétation

Tom Powers : James Cagney
Gwen Allen : Jean Harlow
Matt Doyle : Edward Woods
Mike Powers : Donald Cook
Nails Nathan : Leslie Fenton
Mrs Powers : Beryl Mercer



De petits larcins en crimes plus conséquents, Tom Powers fait une ascension progressive dans le milieu du grand banditisme. Très vite, la prohibition lui ouvre les portes du crime. Tom ne résiste pas à l'appel de l'argent et n'hésite pas à se mettre son propre frère à dos pour poursuivre sa carrière de malfrat.

Chez les Powers, on caresse le poing fermé. Avec *L'Ennemi public*, William A. Wellman offre l'un de ses tout premiers rôles à James Cagney. Après l'avoir dévoilé dans *Other Men's Women* (1913), le réalisateur catapulte l'acteur dans un film de gangsters Pré-code. James Cagney s'en sort avec brio grâce à un jeu brut, très animalisé.

En choisissant un déroulement chronologique, William A. Wellman nous donne l'explication de la naissance du mal. On observe le petit Tom Powers soumis à une éducation rigide, corrigé par son père à coups de ceinture, devant une mère passive. L'enfant se met alors en guerre contre ce cadre strict et tombe dans la petite délinquance, pour commencer, avant de glisser irrémédiablement vers le crime organisé. Le cinéaste place son film sous une dimension manichéenne cinglante. Il oppose deux frères, divisés par une morale divergente. En face de Tom, se dresse Mike, d'une droiture irréprochable, soldat inspiré par un père officier de police. Une fraternité contrariée qui ne se comprend pas, vouée à un échec persistant.

Dans *L'Ennemi public*, le mal est une pente douce qui mène à une ascension percutante et fragile. Wellman affiche le choix du crime et de la corruption comme celui de la facilité. Il le confronte à celui de la morale, un chemin épuisant et ingrat. À côté de Tom, dont le fruit de ses méfaits lui permet de vivre dans un luxe indécent, Mike perd toute son énergie à devenir un homme bon. C'est gravement blessé qu'il revient de la guerre après y avoir accompli son devoir. Et, tandis que le quotidien de Tom n'est que débauches et vices, Mike s'épuise dans les études et n'a toujours pas les moyens de quitter le foyer familial.

Mais le crime n'est pas une affaire personnelle et le comportement du jeune Powers n'est pas sans conséquences. Ce film de gangsters expose finalement peu de scènes de violence mais accorde une grande place à l'impact des agissements de Tom sur sa famille, ses amis. Ici, la vie de Tom Powers délite la famille et la plonge dans un climat de tensions constant. Certains de ses amis, mêlés à ses trafics, ne se relèveront pas. Le réalisateur s'intéresse à la notion de collectivité et questionne le poids de personnages comme Tom sur les autres éléments de la société. Ce « héros » n'est pas une figure phare du crime

organisé (comme l'un de ses acolytes, Nails Nathan), c'est un malfrat parmi tant d'autres. Un de ceux que n'importe qui pourrait côtoyer ou avoir dans sa famille, sans se méfier. Wellman met ses spectateurs en garde et démontre que même les voyous de seconde catégorie ne sont pas à prendre à la légère. Ma Powers dédramatise ainsi constamment l'attitude de son plus jeune fils. Les parents sont bien souvent les derniers à réaliser que leurs enfants se promènent l'arme au poing.

Et puis, il y a ces femmes. Une mère aveugle qui, parce qu'elle veut garder son fils près d'elle, choisit de ne pas voir ses crimes. Une soeur qui ferme les yeux sur l'argent et les cadeaux souillés que lui rapporte son frère. Et des amantes, qui tiennent trop à leur train de vie luxueux pour chercher ce qui se cache derrière. Des femmes qui se voilent la face et continuent d'embrasser leur fils, frère ou mari comme si les coups de feu et le sang n'existaient pas.

L'Ennemi public de William A. Wellman, c'est le manque de vigilance, l'aveuglement volontaire qui nous dissimule le mal, même lorsqu'il se trouve au plus près de nous.

Biographie et filmographie page : 185

MARDI 12 MAI 2015 - 21h - CINEMAS STUDIO

Hommage à William Wellman

Proposé en partenariat avec les cinémas Studio

Une soirée, deux films

La Joyeuse suicidée (*Nothing Sacred*)

De William A. Wellamn

(1937)

Etats-Unis / Couleurs / 1h17

Réalisateur : William A. Wellman

Scénario : Charles MacArthur, Ben Hecht, Ring Lardner Jr. , Budd Schulberg. D'après l'histoire de

James H. Street

Photographie : W. Howard Greene

Musique : Oscar Levant

Montage : James E. Newcom

Décors : Lyle R. Wheeler

Producteur : David O. Selznick

Interprétation

Hazel Flagg : Carole Lombard

Wallace Cook : Fredric March

Dr. Enoch Downer : Charles Winninger

Oliver Stone : Walter Connolly



© photo : Ies Acacias

Après avoir fait subir à son journal, le Morning Star, une humiliation magistrale, Wallace Cook cherche à se racheter auprès de son patron. Il se penche sur l'histoire d'Hazel Flagg, une jeune femme, condamnée par un empoisonnement au radium (autrement dit, une Radium Girl). Le journaliste tire alors Hazel de son Vermont natal et la propulse à New-York pour lui faire vivre ses derniers jours sous les feux des projecteurs. Mais Wallace ignore que l'incompétent Dr. Downer a fait erreur sur le diagnostic, et que ce dernier et sa patiente comptent bien profiter d'un voyage somptueux, tous frais payés par le Morning Star.

Dix ans après l'affaire, Wellman revient sur le scandale des Radiums Girls (qui a fait la une des journaux dans les années 20) et fait de ce propos grave, une comédie piquante. Loin de *Docteur Jekyll et M. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), Fredric March retrouve William Wellman dans la foulée d'*Une Étoile est née* (1937). Sa posture grave contrebalance parfaitement avec la pétillante Carole Lombard. Celle-ci dupe d'ailleurs bien facilement un héros agité, aveuglé par son charme et par l'appât du gain. Dans une filmographie plutôt sombre, quelques films font surgir tout le talent comique de Wellman. Ici, le réalisateur s'inspire d'éléments humoristiques classiques qu'il transforme avec une

fantaisie savoureuse. Le nœud dramatique se base sur un quiproquo et un mensonge, tout ce qu'il y a de plus simple, pas de quoi faire rougir Marivaux. Puis, la tromperie tourne au double jeu et les surenchères successives rendent la faute de plus en plus dure à avouer. Les attentions pleuvent autour de la future défunte. Celle-ci se voit remettre les clés de la ville, est mise en scène aux côtés de grandes figures féminines historiques, devient la muse de peintres et poètes, un symbole de courage. Érigée en véritable combattante, Hazel a même droit à sa propre version de « The Battle Hymn of the Republic ». Le caractère gaffeur de la belle héroïne (Carole Lombard est d'ailleurs une des grandes actrices de la Screwball Comedy) ajoute une touche de fraîcheur à un scénario déjà léger. Le spectateur se délecte des maladroites d'Hazel, autant qu'elle tire les larmes de tous ceux qu'elle croise sur son chemin. William Wellman maîtrise également avec finesse un comique très visuel.

Le réalisateur fait la démonstration d'une formidable conception de l'espace. Celle-ci laisse la part belle à l'invisible et Wellman se joue de l'impatience du spectateur. Il affiche une mise en scène à la spatialité décomposée. Il n'est pas rare de s'entendre narrer un événement par un autre personnage (plutôt qu'en être le témoin immédiat) ou de ne voir que partiellement l'action. Les proportions surdimensionnées de la ville et le faste des lieux ajoutent au mal être de la jeune femme, rongée par sa position illégitime. Les espaces, souvent découpés, contribuent avec subtilité à la tension et au comique du film.

La Joyeuse Suicidée se montre particulièrement corrosif envers une Amérique, pays des possibles, en manque d'idoles. Il fait du rêve d'Hazel le cauchemar de sa conscience. Le réalisateur filme un New-York hyperactif, dont l'abondance foisonnante étouffe peu à peu la lumineuse héroïne. Dans la campagne du Vermont, William Wellman assagit sa caméra. Il présente des habitants méfiants

au comportement presque animal, capables de sentir les citadins grâce à leur flair. Cette vision, stéréotypée, mais jamais grossière, oppose deux styles de vie qui rendent la transition d'autant plus difficile pour Hazel.

Le star system n'est pas épargné par Wellman. Il expose une Amérique en quête de symboles, quels qu'ils soient. Dans *La Joyeuse Suicidée*, la population s'attache de façon macabre à une idole supposée mourante. Le réalisateur critique cet engouement déraisonné pour des vedettes éphémères. Le Star system absorbe Hazel, lui aspire sa vitalité, et la noie sous un flot d'inquiétude et de pressions continues. Par le biais de la mésaventure de Wallace (qui, suite à son erreur, est assigné à des tâches médiocres jusqu'à ce qu'il finisse son contrat), Wellman pointe du doigt les pratiques des studios hollywoodiens de l'époque, qui préféreraient reléguer leurs acteurs sur des films minables (à cause d'échecs commerciaux ou suite à des désaccords) pour éviter une rupture de contrat coûteuse.

Le réalisateur s'en prend également largement aux journalistes. Ceux-ci sont représentés tels des vautours, à l'affut du moindre scoop, publiant sans vergogne les histoires les plus morbides. Hazel est sans cesse poursuivie par des journalistes, qu'on ne voit parfois pas apparaître jusqu'au moment de LA photo à ne pas manquer, surgissant de nulle part. Cook, ayant amené Hazel à New-York pour créer l'évènement autour de sa mort prématurée, se découvre une conscience. Hazel Flagg c'est le drapeau que brandit fièrement Cook. Trop heureux de son sujet, il ne voit pas le piège de la jeune femme, ne cherche même pas la tromperie. Wallace oublie son travail d'investigation pour exposer la tragédie de cette héroïne aux yeux d'un pays avide de se rassasier de la douleur humaine. Wellman compose brillamment une mise en scène dynamique et moderne. *La Joyeuse suicidée* est un film abrasif, d'un humour à la finesse remarquable.

Biographie et filmographie page 185

LUNDI 18 MAI 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La Légende de Paul et Paula (*Die Legende von Paul und Paula*)

De Heiner Carow

1973

Allemagne (RDA) / Couleurs / 1h45

Réalisation : Heiner Carow
Scénario : Ulrich Plenzdorf
Direction artistique : Harry Leupold
Photographie : Jürgen Brauer
Montage : Evelyn Carow
Son : Werner Blass
Musique : Peter Gotthardt

Interprétation :

Paula : Angelica Domröse
Paul : Winfried Glatzeder
Ines, la femme de Paul : Heidemarie Wenzel
Martin le blond : Jürgen Frohriep
Le Docteur : Rolf Ludwig

Paula est vendeuse et élève seule ses deux enfants. Paul est un haut fonctionnaire, il a une vie bien rangée auprès de sa femme avec qui il n'a plus grand chose à partager. La rencontre entre Paul et Paula va bouleverser leurs deux vies. C'est la légende de Paul et Paula...

Paula est une jeune femme émancipée qui refuse de se plier aux exigences de la société conservatrice dans laquelle elle évolue (l'ex RDA). Elle incarne le rêve, l'épanouissement individuel, les aspirations de la jeunesse qui veut de plus de liberté, plus de légèreté et une ouverture vers l'Ouest. Paul lui, mène une existence toute tracée avec une belle carrière, un bel appartement et une vie bien réglée entre le bureau et sa vie de famille. Il représente la rigidité et le conservatisme dont les jeunes allemands de l'Est ne veulent justement plus au début des années 1970.

En 1971, Erich Honecker devient Secrétaire du parti communiste Est-allemand, et son arrivée au pouvoir



s'accompagne d'une volonté d'ouverture du régime, qui souhaite se montrer plus libéral. On retrouve dans le film ce vent de liberté qui souffle alors à Berlin Est. Il va se concrétiser par l'organisation en 1973 du Festival international de la jeunesse à Berlin lors duquel, pour la première fois, plusieurs groupes musicaux venus de l'Ouest vont se produire. Le film *La Légende de Paul et Paula* sera présenté en avant-première lors de ce festival et le succès du film est tel, que Honecker ne peut pas faire autrement que d'accepter qu'il soit diffusé en salle. Le succès ne se fait pas attendre. Le film comptabilise plus de 3 millions de spectateurs alors que la RDA ne compte que 17 millions d'habitants. Il est à l'affiche plusieurs années, jusqu'à ce que les autorités en interdisent la diffusion, après que les deux acteurs principaux soient passés clandestinement à l'Ouest, au début des années 80.

Le film illustre la quête du bonheur et la liberté, et il s'agit bien d'une exception

dans le cinéma de l'époque. Il exprime en effet clairement une critique du conformisme social en RDA. Ainsi, lorsque les personnages regrettent le manque de devises étrangères, problématique pour l'économie du pays, il ne s'agit évidemment pas d'une constatation officielle du parti communiste. Cependant, malgré le fait que le film semble être passé "entre les mailles du filet de la censure" le réalisateur a dû se conformer aux exigences du Comité, et faire une fin tragique, afin de montrer à la jeunesse les limites à ne pas dépasser. Malgré cette fin imposée, l'immense envie de changement que l'on sent dans le film se mesure à l'énergie que Paula met à vivre sa vie de femme libérée, et dans quelques unes des scènes à l'esthétique fantasque,

Heiner Carow (1929 -1997)

Heiner Carow est né à Rostock en Allemagne de l'Est en 1929. Il suit des cours de mise en scène et devient l'assistant de Gerhard Klein pour la réalisation de films éducatifs. Il passe à la réalisation en 1952 avec son premier court métrage documentaire. Il poursuit sa carrière en tant que documentariste avant de s'essayer à la fiction à partir de 1956, avec des films qui s'adressent aux enfants. Tout en travaillant pour le théâtre, il continue à tourner des films qui parlent de la jeunesse mais qui ne sont diffusés qu'en RDA jusqu'à la fin des années 80, où le public ouest allemand va enfin le découvrir.

En 1973, il a cependant l'occasion de montrer en avant-première son film *La Légende de Paul et Paula* au Festival

bien en phase avec la période "Power flower" qui a frappé la jeunesse de l'Ouest. Elle se retrouve aussi dans la musique interprétée par le groupe rock Puhdys. Ce groupe en vogue en RDA s'inspire, voire se sert allègrement dans le répertoire des musiques de l'Ouest (le risque de procès pour plagiat était très faible) montrant que le mur de Berlin qui était sensé isoler complètement les deux Allemagnes est en train de se fissurer.

En 1989, *La Légende de Paul et Paula* est enfin montrée en Allemagne de l'Ouest, où le film connaît une nouvelle vie et un nouveau succès populaire, le confortant dans son statut de film culte pour toute une génération d'allemands.

international de la jeunesse, voulu par Erich Honecker, qui dans un souci de montrer à la communauté internationale son désir d'ouverture, accepte que des groupes musicaux venus de l'Ouest puissent se produire à ce festival. Le film est ovationné et aura un énorme succès en salle malgré la censure qui impose une fin tragique et malgré le fait que le film dénonce la rigidité de la société est allemande. Carow s'impose alors comme le leader d'une jeunesse avide de plus de liberté. En 1989, il obtient l'Ours d'argent au Festival de Berlin pour son film *Coming out*. Peu après la chute du mur, il devient directeur d'une chaîne de télévision. Il meurt à Potsdam en 1997.

Filmographie

1952 : Bauern Erfüllen den Plan
1957 : Sherrif Teddy
1958 : Nannten ihn Amigo
1963 : Die Hochzeit von Länneken
1966 : Die Reise nach Sundevit
1968 : Die Russen kommen
1970 : Karriere

1973 : La Légende de Paul et Paula (*Die Legende von Paul und Paula*)

1975 : Ikarus

1986 : So viele Träume (So many Dreams)

1989 : Coming out

1991 : Verfehlung (la Faute)

Sources :

Fragil .org

Dictionnaire du cinéma

LUNDI 25 MAI 2015 - 19H30 - CINEMA STUDIO

Le Mariage de Maria Braun (*Die Ehe des Maria Braun*) de Rainer Werner Fassbinder (1978)

RFA / Couleurs / 2 h

Réalisation : Rainer Werner Fassbinder

Scénario : Peter Marthesheimer, Pia Fröhlich, d'après Gehrard Zwerens.

Dialogues : Rainer Werner Fassbinder

Photographie : Michael Balhaus

Musique : Peer Ruben

Interprétation

Maria Braun : Hamma Schygulla

Hermann braun : Klaus Löwitsch

Oswald : Ivan Desny

Willi : Gottfried John

La mère de Maria Braun : Gisela Uhlen



© photo : Carlotta

En 1943, Maria épouse Hermann Braun en Allemagne sous les bombes. Le lendemain son mari est envoyé sur le front russe. Alors que la guerre est terminée et que de nombreuses femmes retrouvent leurs époux ou apprennent leur mort, Maria va chaque jour l'attendre en vain à la gare. Il ne revient pas mais sans nouvelle, elle est persuadée qu'il est encore vivant. Cependant, son amour très fort pour son mari dont elle "n'aura profiter qu'une nuit" et sa conviction de le voir revenir ne l'empêchent pas de devenir l'amante d'un soldat américain.

Le Mariage de Maria Braun retrace les dix années, de 1943 à 1954, de la vie mouvementée de Maria Braun, une femme libre et intelligente dans une Allemagne à la fois meurtrie et en pleine reconstruction économique. Femme de caractère et bien décidée à s'accomplir, avec les armes de l'intellect et du corps, tant sur le plan personnel et amoureux qu'économique et social, la volontaire Maria va se heurter douloureusement aux contraintes d'une

société corsetée et intolérante. Son destin va se confondre avec celui du "miracle économique" de l'Allemagne et Maria connaît une fabuleuse ascension sociale. Mais elle la paye très cher et cela ne s'opère qu'au prix d'une grande dureté, de coups donnés et reçus. Maria aime Hermann, qui incarne le nazisme, puis a une aventure avec un soldat américain puis avec un grand patron d'entreprise.

Le Mariage de Maria Braun s'inscrit dans un trilogie de Fassbinder, avec *Lola, une Femme allemande* (1981) et *Le Secret de Veronika Voss* (1981) Il y livre une critique sans concession de l'Allemagne d'après guerre, de son échec à entreprendre une véritable dénazification, à vraiment rompre avec le Reich. Pour Fassbinder, il y a une certaine continuité politique et sociétale entre le Reich et l'Allemagne d'après guerre, en plein miracle économique. Fassbinder n'est pas le seul intellectuel allemand à travailler sur cette idée mais c'est lui qui la popularise. *Le Mariage de Maria Braun* connaît un grand succès, à la

fois auprès du public et de la critique. Il obtient le Prix fédéral du cinéma.

De facture tout à fait classique, quasi hollywoodienne, avec de multiples emprunts esthétiques au cinéma de Douglas Sirk que Fassbinder admire, *Le Mariage de Maria Braun* est un mélodrame parfaitement écrit. Ce qui n'empêche pas le réalisateur d'y mettre une bonne pincée d'ironie. Plusieurs éléments suscitent un sourire grinçant : la bande son de la fin du film s'achève sur les commentaires radiophoniques de la victoire de l'Allemagne lors de la Coupe du monde alors que Fassbinder nous montre

Rainer Werner Fassbinder (1945 - 1982)

Fassbinder, malgré sa disparition précoce, laisse une œuvre cinématographique très conséquente. Il a beaucoup tourné, vite, réalisé plus de cinquante films dont plusieurs chefs d'œuvre et bouleversé le cinéma allemand et au delà, avec peu de moyens jusqu'en 1977. Il est devenu un des fers de lance du Jeune cinéma allemand, avec Völker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Werner Schroeter, Werner Herzog, Margarethe von Trotta ou encore Alexander Kluge. Il a parallèlement mené une grande carrière théâtrale, il a joué, écrit et dirigé pour la scène. Il laisse également une œuvre télévisuelle de grande qualité et plusieurs écrits, pièces pour la scène ou la radio, scénarii, essais. Son attachement à ne se faire récupérer par aucune chapelle lui vaudra souvent d'être mal compris, objet de polémique parfois malgré lui.

Il naît en mai 1945 d'un père médecin et d'une mère traductrice et passe son enfance à Augsburg et Munich. Le jeune Rainer Werner aime beaucoup lire mais ne goûte guère les études. Il quitte le Lycée avant de passer son Baccalauréat. Il enchaîne alors les travaux alimentaires et prend des cours de comédie, où il rencontre Hanna Schygulla, qui jouera dans plusieurs de ses films et sera une de ses grandes amies.

une société dévastée. Il tient un petit rôle dans le film, celui d'un homme qui brade la poésie de Leist au marché Noir, clin d'œil forcément très amer pour le cinéaste. Et enfin, le nom même de l'héroïne, Braun, ce ne peut être par hasard qu'il soit le même que celui de la fiancée d'Hitler, Eva. Le film s'achève sur les portraits en négatif d'Hitler et des chanceliers qui ont suivi. En toute logique, celui de Willy Brandt n'apparaît pas, qui fut le premier chancelier à avoir voulu que l'Allemagne présente ses excuses au monde, le premier, nous dit le film, à vraiment tenter de rompre avec l'idéologie du troisième Reich.

Politisé, intéressé par la question du traumatisme identitaire de l'Allemagne engendré par le nazisme et son refoulement, et passionné de théâtre, Fassbinder intègre le troupe d'avant garde Action Theater à Munich. Il a alors 21 ans et vient de se faire refuser au concours d'entrée de l'école de cinéma de Berlin nouvellement créée. Il fonde ensuite, avec plusieurs amis de l'Action Theatre comme Schygulla, Ingrid Caven, Kurt Raab, l'Anti Theater, qui choque souvent le public par des relectures décapantes de classiques du répertoire, ou par les mises en scène de textes de Fassbinder. Plusieurs de ces textes seront plus tard adaptés pour donner naissance à des pièces radiophoniques ou des films, comme *Les Larmes amère de Petra von Kant* (1972).

En 1969 Fassbinder tourne ses premiers films, produits par une société, AntiteaterX-Film, filiale cinéma de l'Anti Theater qu'il dirige lui même. Grand admirateur de Godard, il se fait assez vite connaître par des films qui écorcent sérieusement la bourgeoisie allemande, qu'il dépeint comme plutôt étroite d'esprit; que ce soit dans *Le Bouc (Katzelmacher)* ou *Pourquoi Monsieur. R. est-il atteint de folie meurtrière? (Warum läuft Herr R.*

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

Fassbinder connaît bien le cinéma hollywoodien et admire les films de Douglas Sirk, le pape du mélodrame. La marque de Sirk est d'ailleurs visible dans plusieurs de ses films, que ce soit par les thèmes abordés, mêlant histoires intimes, souvent de femmes, à la "grande" histoire, ou encore quelques codes esthétiques, comme la présence de miroirs. Fassbinder a écrit un essai sur le cinéma de Sirk. Il est évident également que Fassbinder connaît et aime l'œuvre de Ophuls, un pilier du cinéma allemand.

Dans ses films, Fassbinder, provocateur, souffrant d'être rejeté en raison de son homosexualité, pose un regard pessimiste et amère sur le monde dans lequel il vit. Il ne voit que trop lucidement le revers de la médaille de l'essor économique d'après guerre. Dans *Le Marchand des quatre saisons* (1971) il montre une classe montante à l'univers culturel tellement étroit qu'elle finit par s'auto asphyxier. Mais par ailleurs Fassbinder, très à gauche, ne se fait aucune illusion sur l'issue des mouvements terroristes gauchistes. Il traite de cela dans *Whity* (1970). Il sera souvent mal compris à ce propos, voire accusé de trahison, alors qu'il s'intéresse de très près à

la condition ouvrière de son pays, dont c'est le thème dans *Huit heures ne font pas un jour*. En prise directe avec son époque, il évoque les douloureux conflits de générations dans *Gibier de passage* (1972) Fassbinder court alors sans cesse après les financements de ses films, y déployant une énergie colossale. Cependant, un de ses plus grands succès, *Le Marchand des quatre saisons*, se tourne en onze jours avec un budget de 170 000 Marks, ce qui est dérisoire.

Fassbinder refuse de se laisser enfermer dans une case intellectuelle et se voit donc parfois très mal comprendre. Il est par exemple accusé d'homophobie et de misogynie après la sortie des *Larmes amères de Petra von Kant* (1972) car il montre dans ce film comment des femmes homosexuelles peuvent, elles aussi, installer entre elles des rapports de soumission. Avec le recul, ces accusations semblent tout à fait ahurissantes : Fassbinder, cinéaste homosexuel notoire, ayant eu à cœur dans nombreux de ses films de montrer la difficile condition faite aux femmes dans l'Allemagne d'après guerre et d'une grande culture n'est bien sûr ni misogyne ni homophobe mais montre que dans tous groupe se jouent des rapports de pouvoir et de manipulation. Plus largement, il reproche à la société allemande de ne pas entamer son travail de réflexion sur le nazisme et raconte comment ce sont les plus faibles, les laisser pour compte, qui font les frais de cet aveuglement, de ce terrible déni.

Fassbinder, grand lecteur et écrivain, réalise de nombreuses adaptations littéraires. Ainsi, dans *Effi Briest* (1974), adapté d'une œuvre classique de Theodor Fontane, il analyse les rapports de domination des milieux très conservateurs. L'acuité de son regard n'épargne aucun groupe social ! il n'hésite pas dans *Le Roti de Satan* (1976) à portraiturer un artiste gourou qui tente d'exercer sur les autres une relation de pouvoir fascisante. *La Troisième Génération* s'intéresse aux relations entre la police et les terroristes,

relations qui peuvent très bien se compléter, car d'après Fassbinder "le capital a inventé le terrorisme pour mieux protéger le capitalisme" ou encore "la terreur ne sert jamais au peuple, elle sert toujours à l'Etat, à l'Etat qui a besoin d'un ennemi pour affronter ses crises internes". En 1977 il participe au film collectif *L'Automne en Allemagne*, réalisés par plusieurs cinéastes du Jeune cinéma allemand. Aujourd'hui encore, ce film est considéré comme une source capitale sur les activités de la Bande à Baader, groupe de terroristes d'extrême gauche.

D'une manière générale, Fassbinder est très critique sur la société allemande. Il se plaisait à répéter qu'il "vaut mieux être balayeur au Mexique que metteur en scène en Allemagne". En 1977, Fassbinder envisage de quitter l'Allemagne pour Hollywood mais y renonce finalement.

Dans *L'Année des treize lunes* (1978), il revient sur des thématiques plus personnelles, notamment le suicide d'un de ses amants, et parle de l'homosexualité dans *Le Droit du plus fort* (1974)

Grâce au très grand succès du *Mariage de Maria Braun* (1978), il dispose d'assez d'argent pour s'atteler à l'adaptation télévisuelle du célèbre roman d'Alfred Döblin, "Berlin Alexanderplatz" (1980) Il

tourne ensuite des films qui auront un grand succès : *Lili Marlen* et les deux volets qui complètent *Le Mariage de Maria von Braun*, *Lola, une Femme allemande* (1981) et *Le Secret de Veronika Voss* (1981) (Ours d'or Berlin), deux films qui, au travers d'un portrait de femme, reviennent sur l'Allemagne des années 50. Ces films sont de purs mélodrames, dans la lignée de l'œuvre de Douglas Sirk.

Querelle (1982), adapté librement de l'œuvre de Genet, condense plusieurs thématiques chères au réalisateur. C'est son dernier film, Fassbinder meurt d'une overdose peu de temps après sa sortie du film, à l'âge de 37 ans.

En quinze ans Fassbinder bâtit donc une œuvre colossale, reprenant pour son compte le meilleur du théâtre, du cinéma américain et de l'esthétique gay. Malgré le pessimisme de ses films, il croyait en les vertus pédagogiques d'élévation du cinéma et s'en remettait à l'intelligence du spectateur, déclarant "que quelqu'un qui va au cinéma sait plus ou moins ce qui l'attend, de manière que je puisse le croire capable d'un certain effort et que cet effort l'amuse. On ne devrait donc jamais tomber dans la facilité face au public, mais être exigeant et constamment le provoquer". Ce qu'il fait sans relâche.

Filmographie

Longs métrages de cinéma :

1969 : L'amour est plus froid que la mort (*Liebe ist kälter als der Tod*)

1969 : Le Bouc (*Katzelmacher*)

1969 : Les Dieux de la peste (*Götter der Pest*)

1970 : Pourquoi monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière? (*Warum läuft Herr R. Amok?*)

1970 : Rio das Mortes

1970 : Whity

1970 : Le Soldat américain (*Der amerikanische Soldat*)

1970 : Prenez garde à la sainte putain (*Warnung vor einer heiligen Nutte*)

1971 : Le Marchand des quatre saisons (*Händler der vier Jahreszeiten*)

1972 : Les Larmes amères de Petra von Kant (*Die bitteren Tränen des Petra von Kant*)

1972 : Gibier de passage (*Wildwechsel*)

1973 : Tous les autres s'appellent Ali (*Angst essen Seele auf*)

1974 : Effi Briest (*Fontane Effi Briest*)

1974 : Le Droit du plus fort (*Faustrecht des Freiheit*)

1975 : Maman s'en va au ciel (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*)
1976 : Le Roti de Satan (*Satansbraten*)
1976 : Roulette chinoise (*Chinesisches Roulette*)
1977 : Despair (*Eine Reise ins Licht / Despair*)
1977 : L'automne en Allemagne (*Deutschland im Herbst*), réalisation collective.
1978 : Le Mariage de Maria Brau (*Die Ehe des Maria Braun*)
1978 : L'Année des treize lunes (*In einem Jahr mit 13 Monden*)
1979 : La Troisième Génération (*Die dritte Generation*)
1980 : Lili Marleen
1981 : Lola, une femme allemande (*Lola*)
1981 : Le Secret de Veronika Voss (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*)
1982 : Querelle (*Querelle*)

Téléfilms :

1970 : Die Niklashauser Fart
1971 : Pionniers à Ingolstadt (*Pioniere in Ingolstadt*)
1972 : Huit Heures ne font pas un jour (*Acht Stunden sind kein Tag*)
1973 : welt und Draht
1973 : Martha
1975 : Angst vor der angst
1976 : Je veux seulement que vous m'aimiez (*Ich will doch nuch, dass ihr mich liebt*)
1980 : Berlin Alexanderplatz

Sources

Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinzler; "Le cinéma en République fédérale d'Allemagne"; Iner Nationes, Bonn, 1994.
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2010.
Cahiers de la Cinémathèque N° 47
Image et sons N° 347

VENDREDI 29 MAI 2015 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

**Cycle Science fiction,
Proposé en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand
Entrée gratuite**

Abattoir cinq (*Slaughterhouse five*)

De George Roy Hill

1972

Etats-Unis / Couleurs / 1h44

Réalisation : George Roy Hill

Scénario : Stephen Geller -adaptation du roman de Kurt Vonnegut publié en 1969, "Abattoir 5 ou la Croisade des enfants" ("Slaughterhouse Five or the Children's Crusade")

Production : Universal Pictures - Vanadas Productions

Production executive : Jennings Lang

Direction artistique : Alexander Golitzen, George Webb

Photographie : Miroslav Ondricek

Son : James Alexander

Musique : Glenn Gould (arrangements de variations Goldberg et de concertos brandebourgeois de JS Bach)

Montage : Dede Allen

Signalons Henry Bumstead, signalé à la fois comme chef décorateur (production design) et dans le rôle d'Eliot Rosewater

Prix spécial du jury au festival de Cannes 1972

Interprétation

Billy Pilgrim : Michael Sacks

Paul Lazzaro : Ron Leibman

Edgar Derby : Eugene Roche

Valencia Merble Pilgrim : Sharon Gans

Montana Wildhack : Valerie Perrine

Barbara Pilgrim : Holly Near

Robert Pilgrim : Perry King

L'officier allemand à Dresde : Friedrich von Ledebur



Un homme, Billy Pilgrim, raconte de quelle façon il est « perdu » dans le temps, sujet à des bonds mentaux dans le passé et l'avenir.

L'origine de ce phénomène remonte à sa traumatisante expérience de soldat lorsqu'il est fait prisonnier pendant la bataille des Ardennes. Jeune homme naïf et doux, il est alors dépassé par la violence qui l'environne, y compris la dureté des

rapports entre soldats américains. Il se fait un solide ennemi en la personne de Paul Lazzaro, un soldat caractériel, voyou et violent, ballotté comme lui d'un camp de prisonnier de la campagne allemande jusqu'à la ville de Dresde, où leur prison de fortune est installée dans l'« abattoir cinq », dirigé par un vieil officier allemand relativement débonnaire. C'est là qu'ils

subissent le terrible bombardement allié qui rase la ville le 14 février 1945.

Après la guerre, il fonde une famille et devient en apparence un citoyen américain prospère, conformiste et intégré à la société. Mais sa réussite sociale et familiale cache (mal) un sentiment d'ennui et d'étrangeté. Il lui est plus facile d'avoir de l'empathie pour son chien Spot que pour son entourage. C'est d'ailleurs avec son animal qu'il reçoit la visite d'êtres de la planète Tralfamadore, qui l'enlèvent pour étudier l'espèce humaine. Son logis sur Tralfamadore apparaît alors comme une bulle où l'existence est luxueuse, aisée, dépourvue de conflits... et parfaitement vaine.

Abattoir Cinq transcrit le sentiment d'étrangeté d'un homme jeté dans le monde et dans sa violence, et dont la défense consiste à s'y tenir en retrait. Billy Pilgrim survit à l'horreur et l'absurdité de la guerre, pour ensuite passer le reste de sa vie à se demander « à quoi bon ? ».

La forme du film (déconstruction du récit), amenée par l'étrange faculté de Billy de se projeter dans le temps, entre adéquatement en résonance avec son propos, fait d'humanisme et de doute à l'égard de l'Amérique triomphaliste des années 50 et 60.

A cet égard, la séquence du pré-générique expose le programme narratif du film, non seulement dans la forme, en liant les trois époques du film par des raccords dont le pivot est le visage de Billy, mais aussi dans le fond, parce que le premier plan montre sa fille et son gendre qui le cherchent : ils sont à l'extérieur de sa maison, et sont filmés depuis l'intérieur, à travers des vitres, c'est-à-dire depuis le point de vue de la « bulle » dans laquelle vit Billy.

Alors que cette prémisse pourrait faire supposer un récit chaotique, il ne l'est qu'en apparence, les épisodes du récit s'enchaînant ensuite de façon parallèle : les épisodes de guerre, ceux de l'Amérique « normale » (celle du narrateur, du réalisateur) et ceux de Tralfamadore

forment trois séries qui s'entremêlent mais dont chacune est ordonnée de façon chronologique, à quelques exceptions près. La résonance entre deux scènes d'époques distinctes est liée à la subjectivité de Pilgrim : similitude de certaines situations, mais aussi parfois pure ressemblance sensorielle. La similitude est souvent visuelle (postures et cadres), montrant la maîtrise d'un découpage prévu par avance de façon précise, même par ailleurs si le montage virtuose de Dede Allen vient renforcer ces effets d'harmonie dans l'entrelacement des séquences.

Ce jeu de correspondances amène une vision détachée sur chaque époque, puisque chaque motif y trouve son contrepoint qui le relativise. Ainsi Billy est-il rarement pleinement présent : la farce du monde, qu'elle soit tragique ou dérisoire, le voit souvent s'échapper vers un souvenir ou une projection dans l'avenir.

De la même façon, le film saute d'un genre à l'autre : film de guerre, comédie dramatique familiale, satire sociale, film fantastique et de science-fiction...

C'est toute la croyance/confiance en un récit moralement clair, qui se veut ici sapée.

Or, précisément, il s'agit aussi d'un film de gauche critique, produit pendant la dernière partie de la guerre du Vietnam : c'est une charge contre la bonne conscience de la bourgeoisie américaine.

D'une part parce que les bonds mentaux de Billy sont antagoniques au refoulement sur lequel se fonde cette bonne conscience, et la forte morbidité du film contredit l'image de confort et de sécurité de l'Amérique triomphante.

D'autre part parce que les situations exposées par le film (un picaresque dénué d'héroïsme, des Allemands qui ne sont pas caricaturés, un contentement ridicule et/ou suspect dans l'Amérique d'Eisenhower et d'après) sont souvent l'inverse des clichés mobilisateurs. L'assignation à un rôle de bon ou de méchant n'y est pas liée à un camp ou à un autre mais aux

comportements individuels. C'est la complexité des hommes (particulièrement en guerre) et le chaos moral, qu'il s'agit de montrer, et les certitudes pesantes qu'il s'agit de démontrer. Le dérapage moral dû à un anticommunisme fanatique est incarné par le personnage de l'Américain pro-nazi à Dresde.

Quant au crime de guerre massif qui est dénoncé dans le film, il est commis par les Alliés : c'est le bombardement de Dresde de février 1945, dont la sauvagerie a été portée à la connaissance du public américain dans les années 1960.

Abattoir Cinq étant de 1972, il est impossible de ne pas y voir d'écho avec contestation contre les méthodes de guerre de l'armée américaine au VietNam.

Précisons tout de même que le film se garde par ailleurs d'une relativisation morale douteuse (la glaçante exécution mécanique de l'ami de Billy, décidée par des SS désinvoltes, est là pour rappeler et

« valider » l'image du nazisme en tant que mal absolu).

Précisons aussi que la charge contre la bonne conscience est fort teintée de nostalgie pour elle. Billy est un enfant, et lui, comme son épouse, souhaiteraient le rester. Des allusions au Magicien d'Oz montrent cet attachement à l'innocence et la fraîcheur de l'enfance : le ruban jaune qui mène à la Cadillac-symbole-du-consumérisme est désignée comme « le chemin de briques jaunes », et c'est une sorte de tornade qui emmène Billy et Spot sur Tralfamadore. Sur celle-ci, ils sont d'ailleurs confinés dans une habitation ayant la forme d'un cocon de verre, la fin du film ramenant à son début, Billy n'étant finalement à l'aise qu'à condition d'être tenu à l'écart du monde et de le contempler à distance, n'ayant trouvé la paix que dans la renonciation à y être un acteur.

Biographie et filmographie page : 155

Sources

Ecran / juillet-août 1972 pp 65-66 (article de Guy Braucourt et propos de G Roy Hill)

Positif n° 140- juillet-août 1972 pp 64-66 (article de P. Viviani)

Le Pèlerin d'Oz - par JB Thoret - bonus du DVD d'Abattoir Cinq - édité par Opening Distribution

LUNDI 1^{ER} JUIN 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

L'Homme qui tua Liberty Valance (*The Man who shot Liberty Valance*)

de John Ford

(1962)

États-Unis / NB / 2h02

Réalisateur : John Ford

Scénario : James Warner Bellah et Willis Goldbeck

Direction de la photographie : William Clothier

Décors : Hal Pereira, Eddie Imazu

Montage : Otho Lovering

Musique : Cyril J. Mockridge

Production : John Ford et Willis Goldbeck

Compagnie de Production : Ford Productions

Distribution : Paramount

Interprétation :

Ransom Stoddard : James Stewart

Tom Doniphon : John Wayne

Hallie Stoddard : Vera Miles

Liberty Valance : Lee Marvin

Dutton Peabody : Edmond O'Brien

Marshal Link Appleyard : Andy Devine

Doc Willoughby : Ken Murray

Maj. Cassius Starbuckle : John Carradine

Nora Ericson : Jeanette Nolan

Peter Ericson : John Qualen

Jason Tully : Willis Bouchey

Maxwell Scott : Carleton Young

Pompey : Woody Strode

Amos Carruthers : Denver Pyle

Floyd : Strother Martin

Reese : Lee Van Cleef

Handy Strong : Robert F. Simon

Ben Carruthers : O.Z. Whitehead

le maire Winder : Paul Birch

Hasbrouck : Joseph Hoover



© photo : Swashbuckler

Ransom Stoddard, sénateur renommé, arrive dans la ville de Shinbone avec sa femme, Alice, pour assister à l'enterrement de leur ami, Tom Doniphon. Les journalistes curieux d'en savoir plus sur cette visite surprise vont tenter d'obtenir de précieuses informations sur l'homme politique. Cela va donc être l'occasion pour Stoddard de se remémorer sa

jeunesse et son combat contre le célèbre mais dangereux bandit : Liberty Valance.

Avant-dernier western de John Ford, *L'homme qui tua Liberty Valance* est sans aucun doute le dernier chef-d'œuvre du cinéaste américain. Adapté d'une nouvelle de Dorothy M. Johnson, le film retrace l'arrivée d'un jeune avocat dans l'Ouest et les actions qu'il va

tenter de mettre en place pour contrer la violence des bandits. A l'époque du film, en 1962, les films de Ford ne connaissent plus le même succès qu'auparavant et tout ce qui faisait le prestige et le style du réalisateur est vu comme démodé. De plus, alors âgé de 67 ans, Ford montre des signes de faiblesse et ne possède plus autant d'énergie pour ses films. Cependant, pour cette œuvre Ford met à profit tout son talent et ses qualités artistiques pour mener à bien son projet. Ainsi, malgré l'hésitation de Paramount pour produire *L'homme qui tua Liberty Valance*, Ford sait encore une fois faire appel à de célèbres acteurs tels que John Wayne, James Stewart ou encore Lee Marvin, véritables atouts pour l'œuvre.

Bien que la Paramount pousse Ford à utiliser la couleur et les grands espaces pour apporter au cinéma ce que la télévision ne peut pas donner aux spectateurs, le réalisateur, têtu, ne suit pas ces conseils et décide, encore une fois, de réaliser son film à sa manière. Pour lui, les studios n'existent pas pour proposer des idées mais seulement pour fournir aux réalisateurs l'argent et le matériel nécessaires à la création d'un film. De cette façon, contrairement à l'archétype du western, *L'Homme qui tua Liberty Valance* ne comporte que très peu de grands paysages et d'importants duels entre des cow-boys. En effet, Ford a choisi d'utiliser principalement le décor d'une cuisine d'un restaurant et s'intéresse davantage aux idéaux des personnages qu'à de grands combats. Le réalisateur décide également d'utiliser le noir et blanc considérant que cela correspondait parfaitement à l'ambiance générale de son film et laissait place à la méditation et la réflexion. Le noir et blanc s'accorde ainsi avec la nostalgie et la mélancolie présentes tout au long du film. Ford dépeint ici la mélancolie de l'époque des westerns et de l'Ouest américain. Le flash-back permet aussi d'intensifier cette émotion. La mort de Tom Doniphon et l'évocation du passé sont un moment nostalgique pour Ransom Stoddard et sa femme. Cela les amène à réfléchir sur leurs actions passées et leur vie qui en a découlé.

Dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, Ford tend donc à peindre le portrait vieillissant de l'Ouest américain. Mais il cherche également à décrire une vision réelle des États-Unis à cette époque et non plus à donner une image enchantée et légendaire régulièrement donnée aux westerns. Cela se voit principalement avec la légende autour de la mort de Liberty Valance. Le film donne donc deux visions de l'histoire et joue sur la distinction entre le mythe et la réalité. Ford souhaite ainsi rétablir la vérité, tout en montrant l'impact de la légende sur la vie des personnages. On peut ainsi retenir la phrase prononcée par le maire : « Nous sommes dans l'Ouest ici. Quand la légende dépasse la réalité, on publie la légende ». Dans le western on préfère donc la légende à la réalité, mais c'est ce que tente de modifier Ford dans son film. Avec *L'Homme qui tua Liberty Valance*, Ford se tourne donc davantage vers une vision réaliste.

Restant dans le caractère mélancolique, cette œuvre donne lieu à la découverte d'une époque en pleine transformation et transition. Le flash-back permet alors de faire la différence entre deux époques et deux sociétés bien distinctes. Ford donne ici l'occasion de mettre en lumière les valeurs de l'Ouest américain, de commémorer cette époque des héros, avant l'arrivée de la démocratie et de la « vie civilisée ». Pour cela, Ford se sert de ses trois personnages principaux qui incarnent chacun des valeurs, une époque et un mode de vie différents. Ainsi, on assiste à une confrontation entre : le bandit Liberty Valance qui vit selon la « loi de l'Ouest » et la violence, le héros incarné par John Wayne pour qui la justice est synonyme de force et « l'homme de loi » Ramson Stoddard qui souhaite rétablir l'ordre grâce aux textes juridiques. Ainsi, alors que Tom Doniphon incarne la virilité et la force de l'homme de l'Ouest mettant son individualisme au profit de la justice, Liberty Valance exprime le côté le plus sombre de cet individualisme américain, prêt à tout pour obtenir ce qu'il veut. Et c'est le personnage joué par James Stewart qui représente le dernier visage de l'américain, celui qui souhaite mettre à profit ces connaissances juridiques pour le bien collectif et l'instauration d'une nouvelle

communauté. Ce dernier, dans le film, va alors apporter l'instruction et des élections équitables et être l'élément déclencheur de la transition vers la démocratie. Encore une fois, Ford exprime donc à travers ses personnages la lutte contre les injustices et les opprimés.

Finalement, *L'Homme qui tua Liberty Valance* est un hommage à l'Ouest Américain. Mais

John Ford (1894 - 1973)

Qualifié de «bête de cinéma» par l'historien du cinéma et critique Jean Mitry, John Ford est en effet une pointure du cinéma mondial, ayant arpenté les plateaux pendant plus de cinquante ans et laissé de très nombreux films, dont plusieurs chefs-d'œuvres incontestés. Ses films sont à l'image de lui-même, moralement droits, d'une grande énergie et surtout d'une très grande humanité. De son vrai nom John Martin Feeney, John Ford, d'origine irlandaise, naît le 1er Février 1894 à Cape Elizabeth près de Portland. Il débute sa carrière dès 1913 à Hollywood grâce à son frère (réalisateur et acteur pour les studios Universal), connu sous le pseudonyme de Francis Ford. Il interprète d'abord des petits rôles dans les films de ce dernier, avant de se faire engager par Universal en 1916 comme assistant-réalisateur. En tournant son premier film (*The Tornado*, 1917), il devient le réalisateur attitré des westerns. Des nombreux films muets (plus d'une trentaine) tournés à cette époque, seuls trois nous sont parvenus : *Le Ranch Diavolo* (1917), *Bucking Broadway* (1917), et *Du Sang dans la prairie* (1919). En 1920, il a déjà la stature d'un réalisateur important et la Fox l'embauche. Il va alors connaître ses premiers succès, notamment avec *Quatre Fils* (1927). John Ford tourne ensuite des films parlants (dont les scènes dialoguées sont dirigées par des metteurs en scène de théâtre) et montre son talent pour la direction des scènes d'action. L'année 1931 est marquée par la rupture de son contrat par la Fox, mais embauché immédiatement par Samuel Goldwyn, il réalise *Arrowsmith*, qui lui vaut sa première nomination aux Oscars. Les années 1930 marquent une période féconde dans la carrière

avec cette œuvre, c'est aussi une partie de l'histoire du cinéma qui se finit. De cette façon, certaines critiques caractérisent ce film comme un « western funèbre » provoquant la disparition du mythe du Far-West. C'est donc la fin de l'apogée du western en tant que genre idéal cinématographique.

de John Ford, qui voit ses cachets augmenter, et son succès s'accroître.

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

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

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

lequel Henri Fonda accepte volontiers de jouer.

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

Rongé par l'alcool et fatigué par une carrière sans repos, John Ford, réalise ensuite des films d'un grand pessimisme. Bouleversé par la mort de son ami Ward Bond, il peine à s'en remettre. Il tourne son ultime film en 1967, *Frontière chinoise (7 women)*, et repart aux côtés de l'armée pour soutenir la guerre du Vietnam (*Vietnam ! Vietnam !*, en 1968).

John Ford décède le 31 août 1973. Trois ans plus tard, lors d'un référendum organisé par la Cinémathèque royale de Bruxelles, il est élu plus grand metteur en scène de l'histoire du cinéma américain, par 200 spécialistes.

Filmographie sélective

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

- 1921 : Action
- 1924 : Le Cheval de Fer
- 1926 : Trois sublimes canailles
 - La Maison du pendu
- 1930 : Men without women
- 1931 : Arrowsmith
- 1932 : Tête brûlée
- 1934 : La Patrouille perdue
 - Judge Priest
- 1935 : Toute la ville en parle
 - Steamboat round the Bend
- 1936 : Je n'ai pas tué Lincoln
 - Mary Stuart
 - Révolte à Dublin
- 1937 : La Mascotte du régiment
 - The Hurricane
- 1939 : La Chevauchée fantastique (*Stagecoach*)
 - Vers sa destinée
 - Sur la Piste des Mohawks
- 1940 : Les Raisins de la colère
 - Les Hommes de la mer
- 1941 : La Route du tabac
 - Qu'elle était vert ma vallée
- 1945 : Les Sacrifiés

1946 : La Poursuite infernale (*My Darling Clementine*)
1947 : Dieu est mort (*The fugitive*)
1948 : Le Massacre de Fort Apache
 Les Fils du désert
1949 : La Charge Héroïque
1950 : Le Convoi des braves
 Rio Grande
1952 : L'Homme tranquille
1953 : Le Soleil brille pour tout le monde
 Mogambo
1955 : Ce n'est qu'un au revoir
 Permission jusqu'à l'aube
1956 : La Prisonnière du désert
1957 : L'Aigle vole au soleil
1958 : La Dernière Fanfare
1959 : Les Cavaliers
1960 : Le Sergent noir
1961 : Les Deux Cavaliers
1962 : L'Homme qui tua Liberty Valence
1962 : La Conquête de l'Ouest (*How the West was won*)
1963 : La Taverne de l'Irlandais
1964 : Les Cheyennes
1966 : Frontière chinoise

Sources :

Dictionnaire du cinéma (Larousse)
Ciné-ressources
Calindex
Cineclub de Caen
Cahiers du Cinéma n°137
Cahiers du cinéma n°183
Positif n° 243
Positif n° 389-390
Positif n° 557-558
www.dvdclassik.com
www.imdb.com

LUNDI 8 JUIN 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture

Farinelli
de Gérard Corbiau
(1994)

Belgique/ couleurs / 1h56

Réalisation : Gérard Corbiau

Scénario : Andrée et Gérard Corbiau

Photographie : Walther Vanden Ende

Production : Stephan Film, Alinéa, Studio Canal +

Décors: Gianni Quaranta

Costumes: Anne de Laugardière, Olga Berluti, Eric Perron

Conseillers musicaux: Marc David et David Miller

Interprétation musicale : Les Talens lyriques, dirigé par Christophe Rousset.



© photo : Le Pacte

Interprétation :

Carlo Broschi/ Farinelli : Stefano Dinosi

Chant Farinelli: Dereck Lee Raging et Ewa Malas-Godleweska

Riccardo Broschi : Enrico Lo Verso

Alexandra : Elsa Zyberstein

Haendel : Jeroen Krabbe

Margaret Hunter : Caroline Cellier

Bologne au XVIIIème siècle. Riccardo Broschi vient de retrouver son frère Carlo, qu'il recherche depuis trois ans, mais ce dernier est réticent aux retrouvailles. Carlo Broschi replonge alors dans une enfance marquant le début d'une vie tourmentée par un don non souhaité. L'enfant Carlo performe dans une chorale lorsqu'il assiste au suicide de l'un de ces camarades. Les deux frères sont baignés par la musique grâce à leur père. Lors d'une leçon de musique, Carlo, accompagné de son frère au piano, refuse de chanter malgré les ordres de leur maître Porpora. Une dizaine d'années plus tard, les deux frères se rendent à la foire du village où des castrats performant sur scènes et se font ridiculiser. Irrité, Carlo Broschi monte sur scène et impressionne la foule avec sa voix de castrat. Carlo

Broschi vient de donner naissance à Farinelli.

Qui ne connaissait pas la musique du XVIIIème siècle, y prendra goût avec l'hommage que lui dédie Gérard Corbiau! Sa passion musicale permet de redécouvrir un répertoire oublié ou même inconnu. Il a fallu effectuer un travail minutieux d'archiviste dans différentes bibliothèques européennes afin de retrouver des partitions délaissées et impossible à interpréter. De nos jours, un ténor est en effet incapable de recréer les exploits vocaux du castrat Farinelli. Afin de dévoiler les prouesses du chanteur, Corbiau a d'abord pensé à l'utilisation du seul enregistrement existant de la voix d'un castrat. Ce témoignage vocal d'Alessandro Moreschi était malheureusement auditivement désagréable et inutilisable à

cause des dégâts du temps. La virtuosité de Farinelli fut alors ressuscité par de nouveaux enregistrements. Le contre-alto Dereck Lee Raging, fut désigné pour interpréter les partitions choisies. Un seul homme ne pouvant couvrir toutes les octaves de Farinelli, la voix féminine de la soprano-colorature Ewa Malas-Godlewska fut préférée pour compléter les notes aigues manquantes à Dereck Lee Raging, sa tessiture se rapprochant de celle de l'artiste. La dualité des voix céda petit à petit du terrain, les deux chanteurs travaillant ensemble et fondant leur voix l'une dans l'autre. Pour produire l'homogénéité finale de la nouvelle voix de Farinelli, l'ingénieur son Jean-Claude Gabrel et son équipe de l'IRCAM se sont engagés dans un travail colossal d'arrangement numérique. Les voix naturelles des artistes furent analysées note par note et harmonisées selon la prononciation des voyelles, la hauteur et la puissance de la note. Au bout de sept mois de travail acharné, la première voix au monde reconstituée naquit. Farinelli ressuscitait après deux siècle d'absence.

Farinelli possédant une voix, il fallait lui trouver un corps. L'italien Stefano Dionisi fut choisi pour incarner le rôle phare ce qui lui permet de signer l'un de ses plus grands rôles par un travail soutenu le forçant à dépasser ses limites. Les séquences de chants techniquement et émotionnellement difficiles, ont été les plus lourdes à jouer pour Dionisi car elles dépassent la simple simulation. Le maître de chant Daniel Lipnik aida durant trois mois intense le comédien, qui ne s'était jamais heurté au chant d'Opéra, à approfondir le langage de cette musique, incluant la maîtrise d'un alphabet nouveau, les intonations, le souffle et le maintien du chanteur. Les plans serrés sur le visage du comédien témoigne de cette tension physique qui peut s'emparer du corps d'un chanteur. Ce travail technique amena le comédien à incarner le corps fébrile de Farinelli: "*le chant m'a porté à Farinelli, pas Farinelli*",

dira-t-il dans un interview. C'est lorsqu'il entendit pour la première fois la renaissance vocale de Farinelli, que l'acteur se rendit compte de la complexité intérieure du personnage et de ses faiblesses. Sa castration n'étant pas désirée, le personnage traverse une crise identitaire. Il n'est physiologiquement pas un homme et souhaite prouver le contraire à ceux, comme Haendel dans le film, qui ne le perçoit ni homme, ni femme, et accepte son existence seulement par sa voix. La mise en scène féminise le personnage (par un voile blanc sur son visage, un collier) alors que l'homme dans ses actions recherche à prouver sa virilité et ce, souvent par le biais des femmes. C'est un combat de guerrier que le personnage entreprend face à la société qui l'admire pour son talent et le rejette pour sa nature humaine. Sur scène Farinelli apparaît sûre de lui se cachant derrière son "don", mais lorsqu'il quitte son costume de Toréador rouge et son maquillage baroque, il n'est plus que Carlo Broschi, l'homme blessé. En plus d'être utile à la reconstruction historique, la mise en scène de Gérard Corbiau joue en effet un rôle majeur dans la psychologie des personnages, par des costumes et des décors grandioses qui participent à la création d'images stupéfiantes et sensiblement symboliques. Le blanc, par exemple, tient une place importante et souligne une certaine pureté infantile (le voile, les draps, le maquillage baroque, les chevaux et la colombe). En effet, contraint d'abandonner sa virilité avant même de l'avoir acquise, l'homme est montré dans ses peurs, le réduisant parfois à l'état d'enfant.

Malgré le caractère romancé, le film se base sur une certaine trame historique et faits anecdotiques, notamment par rapport à la diffusion du répertoire napolitain dans toute l'Europe. Farinelli se fit connaître en Italie mais chanta en Allemagne (Mozart fut d'ailleurs influencé par les compositions des frères Broschi), en Angleterre ou à la Cour d'Espagne à la

demande de la reine pour son mari Philippe III. Par soucis historique, l'orchestre des "Talens Lyriques" accompagnant les chanteurs, jouent donc sur des instruments anciens pour une sonorité plus fidèle. De plus, dans le film, les scènes de concerts allemands des frères Broschi ont été tournées au Théâtre des Margraves de Bayreuth (patrimoine mondiale de l'UNESCO depuis 2012) qui fut conservé dans son état depuis le XVIIIème siècle. Outre les lieux de tournage, les acteurs proviennent de différents horizons, ayant globalement la même nationalité que leur personnage. Les frères Broschi sont interprétés par des italiens (dont Enrico Lo Verso dans le rôle de Riccardo), Jeroen Krabbe interprétant Haendel amène une participation des Pays-Bas et la participation francophone est menée par Elisa Zyberstein et Caroline Cellier dans les rôles successifs de Alexandra et Margaret Hunter. Ces participations font du film une production et une aventure européenne semblable au récit de Farinelli.

Le film est avant tout une réflexion sur le rapport à l'autre. Corbiau présente sa vision personnelle d'une relation entre deux frères liés par l'amour de la musique, héritage de leur père. Les frères vivent artistiquement l'un pour l'autre, Riccardo composant pour la voix de son frère et Farinelli chantant pour les compositions de son frère. Leur

Gérard Corbiau (1941)

Né en 1941 à Bruxelles, Gérard Corbiau est un acteur majeur du cinéma belge. Il étudie à l'institut d'Art et de Diffusion (IAD) de Louvain-La-Neuve en Belgique. Son diplôme obtenu le mène d'abord à une carrière télévisuelle en tant que chef monteur sur des reportages tel que *La Grande Barrière de corail*. En 1968, il intègre la RTBF (Radio-télévision belge francophone) où il réalise une cinquantaine de documentaires. En parallèle il travaille aussi pour des magazines de reportages tels

rapport contribue à leur gloire et à la création d'œuvres magnifiques et pures. Toutefois, ils fusionnent aussi dans leur vie intime, quitte à s'abandonner dans une relation malsaine avec les femmes et avec eux-mêmes. L'interaction d'autres personnages dans la vie des deux frères amène à la destruction de cette relation. Haendel entraîne par exemple Farinelli dans une réflexion personnelle sur son rôle dans la musique et dans la société. Cette prise de conscience sera la cause principale de la séparation artistique et intime des deux frères. L'un s'enferme dans les ornements superflus et la démonstration de prouesses, alors que l'autre aspire à l'inspiration et à la recherche de l'émotion : Riccardo se sent au service des possibilités technique vocales de son frère quand Farinelli se voue au service de la musique. Ce questionnement musicale se contextualise parfaitement dans notre société actuelle, à l'heure où les artistes sont partagés entre des choix artistiques et des choix commerciaux.

Avec *Farinelli*, Gérard Corbiau remet au goût du jour des archives et des vies oubliées et nous invite à rencontrer le célèbre Farinelli qui réanime les théâtres du XVIIIème siècle restés trop longtemps silencieux.

que *A suivre*, *Neuf Millions* ou bien *Faits divers*.

Gérard Corbiau est passionné par la musique. Cette passion se développe avec le choix de ses sujets documentaires, il réalisa en effet des portraits musicaux pour Musique-Opéra-Ballet en 1980 ainsi que deux contes musicaux : *A la recherche de S* (1983) et *Sax* (1981) pour lequel il obtient l'Antenne de Cristal.

C'est *Vertigo*, dit-il, qui le lance à tourner des long-métrages. C'est donc en 1987 qu'il réalise son premier film *Le Maître de la musique* mettant en scène José Van Dam dans le rôle d'un professeur de musique cherchant à obtenir la tessiture parfaite pour son élève. Avec son premier film, Corbiau impose son empreinte musicale qui le suivra dans tous ses films. Corbiau apporte une nouvelle vision du cinéma, avec son amour pour la musique en harmonie avec l'image, qui permet la recherche de nouvelles émotions à l'heure où la musique reste utilitaire. Ce film provoque une entrée fracassante par des critiques premièrement négatives. Il fut tout de même proposé aux Oscar dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère et obtint le prix du Jury au Festival de Rio en 1988. Ce film annonce aussi la collaboration harmonieuse avec sa femme Andrée Corbiau qui lui sera fidèle pour tous les scénarios à suivre comme avec *L'Année de l'éveil*, adaptation du roman de Charles Juliet relatant les premiers émois amoureux d'un enfant de troupe devenu orphelin par la guerre d'Indochine. Le travail qu'ils réalisèrent ensemble est par ailleurs montré dans *L'Automne est une belle saison*, documentaire réalisée par Andrée Corbiau. *L'Année de l'éveil* gagne un succès international, puisqu'il est présenté au Festival de Locarno de 1991. Le travail de Corbiau est récompensé pour la plupart de ses films par de nombreux prix ou nominations. Il réhabilite ainsi internationalement le cinéma belge, avec la nomination pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, les deux Césars du meilleur décor et du meilleur son, et le Golden Globe du meilleur film qu'il reçut pour son film relatant la vie du castrat *Farinelli* (1994) maintenant célèbre. Son dernier long-métrage, *Le Roi danse*, met en scène le goût de Louis XIV pour la danse. Le film sera nommé aux César des meilleurs costumes, du meilleur son et du

meilleur espoir masculin. La sortie du film fut quelque peu brutale pour cause de mauvaise communication, favorisant donc les mauvaises critiques. Cependant, il marque avec *Le Roi danse*, le plus conséquent de ses succès.

Le cinéaste met un point d'honneur à mettre en avant l'existence du cinéma belge et francophone en participant par exemple au Festival du film International de Namur en 2002 en tant que président.

Le cinéaste ne laisse pas pour autant les reportages de côté, puisqu'il réalisera en parallèle quelques portraits d'artistes de l'Opéra La Monnaie de Bruxelles (1981), du chanteur et ami José Van Dam qu'il a dirigé (*José Van Dam, 25ans après*, 2007), du violoniste et chef d'orchestre Augustin Dumay (*Laisser une trace dans le coeur, Augustin Dumay*, 2009) ou encore d'un sculpteur liégeois : *René Julien ou Le Souffle du rêve*. Corbiau continue sa carrière télévisuelle puisqu'il réalise en 2003 l'adaptation du roman au Prix Goncourt de Francis Walder, *Saint Germain ou la Négociation*. L'année suivante, il recevra le prix de la meilleure adaptation pour la télévision au Forum Littérature Cinéma de Monte-Carlo. Enfin, en 2007, il réalise une série de documentaires gastronomiques dévoilant des spécialités belges présentées par le cuisinier Pierre Wynants.

La plupart de ses films reçoivent malheureusement une critique mitigée accusant une mise en scène trop illustrative et des scénarii répétitifs ou avec des problèmes de vraisemblance. Néanmoins, Gérard Corbiau est acclamé pour ses idées originales mettant en scène des acteurs impressionnants, utilisant des décors et costumes époustouflants et mettant la musique au rang de premier rôle dans la plupart de ses œuvres.

Filmographie sélective

1981: Sax
1983: A la recherche de S
1987 : Le Maître de la musique
1990 : L'Année de l'éveil
1994 : Farinelli, Il Castrato
2000 : Le Roi danse
2003: Saint Germain ou la Négociation
2007: José Van Dam, 25 ans après
2009: Laisser une trace dans le cœur, Augustin Dumay
2009: René Julien ou le souffle du rêve

Sources

Positif 407

Reportage *Le Castrat Farinelli. Nostalgie d'une voix perdue*, Gérard Corbiau et Marc David
Site du Festival de Namur