

**CINEMATHEQUE DE TOURS
HENRI LANGLOIS**

Saison 2012 - 2013

Ce catalogue a été édité en 140 exemplaires,
numérotés de 1 à 140

N° / 140

**Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours
02 47 39 04 97 / A partir de janvier 2013 : 02 47 21 63 95
www.cinematheque-tours.fr**

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens. Rédaction : Anthony Biet, Manon Billaut, Denis Fiegenschuh, Fabrice Fresnault, Elsa Loncle, Paul Neilz, Léo Pétain, Lydie Sénécal, Agnès Torrens, Lucile Vinois.

Mise en page : Elsa Loncle. Couverture : Alexandre Saint Pol. Impression : Imprimerie municipale.

Remerciements à Alain Bonnet, Louis D'orazio, Denis Jourdin, Donatien Mazany, l'Association Henri Langlois.

SOMMAIRE

Ciné- concert "Retour de Flamme"	p. 7
<i>Les Dimanches de Ville d'Avray</i> , de Serge Bourguignon	p. 9
Soirée cinéma d'animation : carte blanche à Xavier Kawa-Topor	p. 12
<i>Assunta Spina</i> de Gustavo Serena et Francesca Bertini	p. 15
<i>Nozze d'oro</i> de Luigi Maggi	p. 17
<i>Mes Petites Amoureuses</i> de Jean Eustache	p. 19
<i>La Maman et la putain</i> de Jean Eustache	p. 23
<i>Rivière sans retour</i> de Otto Preminger	p. 25
<i>Les Yeux secs</i> de Narjiss Nejjar	p. 29
<i>Princesse Grenouille</i> , de Mikhaïl Tsekhanovsky	p. 31
<i>Le Tambour</i> de Volker Schlöndorff	p. 33
<i>Jacquot de Nantes</i> de Agnès Varda	p. 39
<i>Splendor</i> de Ettore Scola	p. 43
<i>Le Dernier des Hommes</i> de Friedrich Wilhelm Murnau	p. 47
<i>Faust</i> de Friedrich Wilhelm Murnau	p. 51
<i>Les Hommes le dimanches</i> de Robert Siodmak	p. 53
<i>Pièges</i> de Robert Siodmak	p. 57
<i>Métropolis</i> de Fritz Lang	p. 59
<i>La Chatte des montagnes</i> de Ernst Lubitsch	p. 67
<i>Liebelei</i> de Max Ophuls	p. 67
<i>Le Ciel peut attendre</i> de Ernst Lubitsch	p. 72
<i>La Féline</i> de Jacques Tourneur	p. 77
<i>La Main du diable</i> de Maurice Tourneur	p. 82
<i>Une Partie de Campagne</i> de Jean Renoir	p. 88
<i>Le Journal d'une femme de chambre</i> de Jean Renoir	p. 94
<i>Marie Légende hongroise</i> de Paul Féjos	p. 96
<i>Gardez le sourire</i> de Paul Féjos	p. 101

<i>Le Canardeur</i> de Michael Cimino	p. 103
<i>La Porte du paradis</i> de Michael Cimino	p. 107
<i>Le Mystère de la chambre jaune</i> de Marcel L'Herbier	p. 110
<i>Le Trou</i> de Jacques Becker	p. 115
Ciné-concert "Tire la bobinette et le cinéma muet"	p. 119
<i>Falbalas</i> de Jacques Becker	p. 121
<i>Psychose</i> de Alfred Hitchcock	p. 123
<i>Nana</i> de Jean Renoir	p. 129
<i>Le Jeudi</i> de Dino Risi	p. 131
<i>La Grande Cité</i> de Satyajit Ray	p. 136
<i>La Baie des anges</i> de Jacques Demy	p. 139
<i>Entre le ciel et l'enfer</i> de Akira Kurosawa	p. 142
<i>Quelle Joie de vivre</i> de René Clément	p. 146
<i>Baisers volés</i> de François Truffaut	p. 150
<i>Chaussure à son pied</i> de David Lean	p. 156
<i>Brève Rencontre</i> de David Lean	p. 160
<i>La Campagne de Cicéron</i> de Jacques Davila	p. 162
<i>Shangai Gesture</i> de Josef von Sternberg	p. 166
<i>L'Impératrice rouge</i> de Josef von Sternberg	p. 171
<i>Agent X 27</i> de Josef von Sternberg	p. 173
<i>Je ne voudrais pas être un Homme</i> de Ernst Lubitsch	p. 175
<i>Docteur Jekyll et Sister Hyde</i> de Roy Ward Baker	p. 175
<i>Pickpocket</i> de Robert Bresson	p. 179
<i>Le Diable au corps</i> de Claude Autant Lara	p. 183
<i>Le Voleur</i> de Louis Malle	p. 188
<i>Monsieur Verdoux</i> de Charlie Chaplin	p. 193
<i>Fellini Roma</i> de Federico Fellini	p. 198

EDITORIAL

Cinémathèque. Saison 2012/2013 Le mot de Jean Germain, Maire de Tours

Pour cette nouvelle saison, la Cinémathèque nous réserve encore de beaux moments, comme en témoigne la programmation annoncée, qui fait toujours sa place à la diversité, au travers de thèmes pertinents et avec pour ligne artistique la valorisation de notre patrimoine cinématographique de façon accessible au plus grand nombre.

Au-delà du plaisir de la découverte, du partage d'émotions, de l'échange, ces rencontres autour d'un cinéma mis en perspective, traduisent la volonté de la Cinémathèque de favoriser une réflexion collective sur le cinéma et sur le monde, développer un sens critique, éduquer le regard, rendre le spectateur acteur, susciter des interrogations, des débats, et éveiller les consciences.

La Cinémathèque, qui a assurément su trouver toute sa place dans le "paysage culturel tourangeau", sait chaque année cultiver des relations partenariales fécondes et créer de nouvelles passerelles avec d'autres acteurs locaux, ou tout simplement se saisir du mouvement de la vie, de la ville. A titre d'illustrations, elle s'associera bien sûr aux 50 ans des Studio, pour un "retour aux sources" prometteur, proposera un programme original en lien avec l'exposition "Tournages Berlin, Paris Hollywood", qui se tiendra au Château de Tours dans le cadre d'un partenariat avec la Cinémathèque française, continuera de s'impliquer dans le Festival "Planète Saturne" durant cinq jours (une main tendue au jeune public), pour ne citer que ces événements à venir parmi tant d'autres partenariats fructueux.

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.

Des invités prestigieux sont par ailleurs attendus, certains très connus comme Serge Bromberg, Jean Douchet, Volker Schlöndorff ou Jean Gili, d'autres à découvrir comme la réalisatrice marocaine Narjiss Nejjar. Tous apporteront leur regard, viendront dialoguer, partager leur amour du cinéma.

Ce travail est mené avec constance et compétence par toute l'équipe de la Cinémathèque, dirigée avec générosité par Agnès Torrens. L'association Henri Langlois accompagne leur action de façon attentive et efficace.

Et parce que la présence du public constitue leur plus belle récompense, j'invite enfin les Tourangeaux à répondre encore plus nombreux à leur proposition, en souhaitant une pleine réussite à cette saison 2102/2013 !

Jean Germain
Maire de Tours
Sénateur d'Indre-et-Loire

LUNDI 24 SEPTEMBRE 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée d'ouverture Ciné-concert "Retour de flamme"

Voyage dans la lune et autre voyages



"One man show" cinématographique et musical proposé par Serge Bromberg, qui présente et accompagne au piano un

programme de plusieurs courts métrages savoureux de 1902 à 1934, dont *Le Voyage dans la lune* de Méliès restauré et colorisé.

La Mouche acrobate (*The acrobatic Fly*)

De Percy Smith.

(1908)

G.B. Muet / NB / 1'54"

Flirt en chemin de fer

(1902)

France, grivois.

Un jeune couple en voyage de noce a autre chose à faire que de regarder le paysage; Lorsqu'un tunnel survient, ils en profitent mais sont interrompus par l'employé qui leur réclame leurs billets.

La Peine du talion

De Gaston Velle et Albert Capellani

(1906)

Fr., Couleurs, 3'26"

Une "féerie" début de siècle, réalisée par un des spécialistes du genre. Un précepteur et ses deux élèves se promènent dans un bocage, à la recherche d'insectes rares.

Ils en capturent quelques-uns qui se changent tout à coup en jeunes et jolie jeunes femmes qui veulent se venger des entomologistes.

Gwalior ville de l'Inde anglaise

(1909)

France Documentaire

Gwalior se déroule dans la chaude splendeur des paysages d'Orient, en une suite de tableaux remarquables tant par l'harmonie des tonalités que par le pittoresque des scènes.

Métamorphoses du Papillon

de Gaston Velle

(1904)

France, Couleurs, 1'

Film produit par les frères Pathé et colorié à la main dans les ateliers de Segundo de Chomon à Barcelone.

Après le Bal

De Georges Méliès

(1897)

Fr., NB, 1', Erotique

Une élégante Parisienne rentre chez elle, le soir après le bal. Elle se déshabille, aidée de sa femme de chambre.

Kiriki, acrobates japonais

De Segundo de chomon

(1907)

Fr. Couleurs, 2'40"

Un numéro d'acrobates incroyable, à moins qu'il y ait un truc !

Ach wie so Trugerisch

De Alfred Duskes

(1908)

All., chanson, sonore, NB, 2'30"

Air de Rigoletto chanté par Caruso.

Vingt ans avant *Le Chanteur de jazz*, un des premiers films sonores, avec son synchrone sur disque.

Frigo et la Baleine (The Love nest)

De Buster Keaton

(1923)

USA, burlesque, muet sonorisé, NB, 22'33

Ayant rompu ses fiançailles, Buster décide de partir pour un long voyage en mer afin d'oublier.

Serge Bromberg (1961)



L'affaire remonte à 1969. Un soir, Serge Bromberg a 8 ans, quand son père rentre à la maison avec un projecteur et un film Super-8, *Charlot au*

Music Hall. C'est le début d'une passion intense pour le cinéma ancien dont Serge Bromberg ne démord toujours pas. En 1984, suivant cette passion, mais sans idée vraiment précise, il crée sa société, Lobster, et entraîne son comparse Eric Lange dans l'aventure.

Voyage dans la lune

de Georges Méliès

(1902)

Couleurs, Féerie / Conte Production : Star Films 12'46"

Sur la musique de Air

Six savants, membres du Club des Astronomes, entreprennent une expédition qui doit les conduire sur la Lune. Ils partent dans un obus tiré par un canon géant. Arrivés sains et saufs sur la Lune, ils y rencontrent ses habitants ; les Sélénites. Echappant à leur Roi ils reviennent sur la terre grâce à leur obus qui, tombé dans la mer, est repêché par un navire. Ouations, décorations, et défilé triomphal pour les six héros de cette aventure spatiale.

Très vite, Serge Bromberg a su développer des compétences dans le domaine de la restauration pour préserver les œuvres du patrimoine cinématographique mondial.

Le catalogue de la collection Lobster, qui embrasse 60 ans de cinéma (de 1895 aux années 60), est désormais consultable en ligne.

En 2010 Serge Bromberg et Eric Lange s'attellent à la restauration du *Voyage dans la Lune* en couleur avec le concours de la Fondation Groupama Gan et la Fondation Technicolor pour le patrimoine du cinéma. Après avoir été longtemps considéré comme perdu, *Le Voyage dans la lune* de Méliès revient au cinéma dans une version restaurée inédite et accompagnée d'une bande-son originale du groupe Air.

LUNDI 1^{er} OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Serge Bourguignon, en sa présence

Les Dimanches de Ville d'Avray

De Serge Bourguignon

(1962)

France/NB/110'

Réalisateur : Serge Bourguignon

Scénario : Serge Bourguignon d'après Bernard Eschasseriaux

Dialogue : serge Bourguignon et B. Eschasseriaux

Photo : Henri Decae

Musique : Maurice Jarre

Décors : Bernard Evein

Interprétation

Pierre : Hardy Kruger

Françoise : Patricia Gozzi

Madeleine : Nicole Courcelle

Carlos : Daniel Ivernel

Bernard : André Oumansky

Lulu : France Anglade

Fiacre : Michel de Ré

Le père : Gilbert Edard

L'épicier : Paul Bonifas

Le cavalier : Serge Bourguignon



Pierre, un ancien pilote de guerre, a perdu la mémoire lors d'un accident d'avion. Sur le quai de la gare de Ville d'Avray où il raccompagne Madeleine, l'amie infirmière qui prend soin de lui depuis son retour de guerre, il rencontre Françoise, une petite fille de 12 ans. Celle-ci est conduite en pension chez les sœurs, par son père qui a hâte de refaire sa vie sans elle. Pierre est bouleversé par les pleurs de Françoise, alors que son père l'abandonne. Il revient souvent devant le pensionnat dans l'espoir de revoir la fillette. Peu à peu, une amitié sincère va naître entre l'homme et l'enfant. En se faisant passer pour son père auprès des religieuses, Pierre parvient à faire sortir chaque dimanche du pensionnat la jeune Françoise. Mais cette relation va devenir gênante pour les proches de Pierre

tout d'abord, puis pour leur entourage et enfin tout le village...

Adaptation du beau roman de Bernard Eschasseriaux, ce film est étonnant à plus d'un titre. Pratiquement ignoré en France à sa sortie, il est considéré comme un film culte au Japon. Aux USA, où il sortit sous le titre de *Sundays and Cybèle* il reçut en 1963 l'Oscar du meilleur film étranger. Aux yeux des cinéphiles américains, il ferait en effet partie de ces films qui ont fait la réputation du cinéma français, "mélange d'intimisme et de provocation, de tendresse et d'audace".

Il est vrai que cinquante ans après sa sortie, le film pose toujours question, et notamment celle de son accueil dans la société française d'avant 1968. Car *Les*

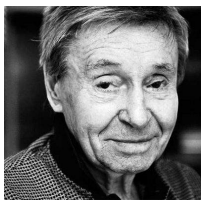
Dimanches de Ville d'Avray dérange. L'amitié sincère entre cet homme meurtri par des années de guerre et cette petite fille abandonnée par son père (et dont la mère est morte) dérange l'entourage des deux protagonistes comme le spectateur. Que peuvent faire un homme et une fillette que l'on voit passer, enlacés comme des amoureux, si l'homme n'est pas le père ? Même si le mot n'est à aucun moment prononcé, même si la chose n'est pas montrée, et qu'elle n'effleure même jamais les pensées de Pierre, le spectateur a en permanence en tête le risque de la pédophilie. Toute la finesse du travail de Bourguignon consiste à mettre le spectateur dans la position des amis fidèles de Pierre, Madeleine et Carlos. Tous les deux essaieront de comprendre, avec tout l'amour de la première et toute l'amitié du second, cette étrange relation. Mieux, ils prendront la défense de leur ami, au risque de leur propre réputation. De leur côté, Pierre et Françoise (qui préfère Cybèle, son véritable prénom que les religieuses ont changé pour un prénom se trouvant dans le calendrier des saints) s'inventent un monde merveilleux, fait de jeux, de rites et de symboles. Par la joie communicative de la petite fille, Pierre, l'homme sans passé,

retrouve la vie. Mais pour protéger leur bonheur, ils devront édifier un mur de mensonges entre eux et les autres : mensonge de l'enfant aux religieuses, mensonge de Pierre à Madeleine.

Au final Serge Bourguignon nous laisse avec nos interrogations, comme s'interrogent Madeleine et Carlos. On apprend que lors de l'accident d'avion qui a failli lui coûter la vie, Pierre a tué une petite fille, et qu'il tente de réparer cette "faute" en donnant à Françoise ce qui lui manque le plus, de l'attention et de l'affection. De son côté la jeune Françoise est étonnamment mûre pour son âge, ce qui a pour effet d'entretenir l'ambiguïté de leur relation tout au long du film.

Voici donc un film à part (y compris à part du cinéma de l'époque, entre le cinéma traditionnel et la Nouvelle vague) d'une étrange beauté plastique. La critique française fût sévère à la sortie du film : la photo de Decae, magnifique, est considérée par quelques esprits chagrin comme trop belle, trop parfaite, et la mise en scène trop grossière. "Une chasse aux sorcières difficile à comprendre aujourd'hui", résume Alain Riou (Téléobs).

Serge Bourguignon (1928)



Diplômé de l'IDHEC, Serge Bourguignon est assistant réalisateur pour Jean-Pierre Melville (*Les Enfants terribles*)

et pour André Zwoboda (*Capitaine Ardant*). Passionné de voyages et d'aventure il consacre plusieurs années de sa jeunesse à courir le monde, partageant la vie des Dayaks de Bornéo, des Tibétains du Sikkim ou des indiens Tarahumara du Mexique. Il rapporte de ces expéditions des films qui sont "le récit d'une aventure intérieure et le fruit d'une expérience poétique intense" (Avant Scène n°19 1962). En 1955 il réalise *Sikkim*, documentaire sur cet Etat de l'Inde dans la

partie orientale de l'Himalaya, publie un récit de cette expédition (Sikkim où le langage du sourire) et un disque de musique tibétaine qui obtient le Grand Prix du disque. L'année suivante il part en Chine où il tourne un court-métrage *Jeune Patriarche*. En 1959 il tourne en Birmanie *Le Sourire*, qui recevra la Palme d'or des films de court-métrage à Cannes. *Le Sourire* était un fragment d'un long métrage qui comportait quatre parties. Elles sortirent finalement séparément : *Le Montreur d'Ombres*, *L'Etoile de mer*, et *Escale*. En 1962, son long métrage de fiction *Les Dimanches de Ville d'Avray* obtient un beau succès au festival de Venise mais très peu de salles françaises ne

souhaitent le programmer. Il faut attendre le succès remporté à New York, pour que quelques salles parisiennes acceptent finalement de le sortir. Pratiquement boudé en France, ce film obtiendra en 1963 l'Oscar du meilleur film étranger. En 1965, il trouve à Hollywood le soutien nécessaire pour tourner *The Reward*, (La Récompense), un western tourné dans la

Vallée de la Mort mais qui sera un échec. De retour en France, il tourne *A cœur joie* avec Brigitte Bardot. Ce film met en scène deux êtres qui réalisent avec angoisse que leur amour se meurt, et qui tentent une expérience de vérité et de lucidité pour le ranimer. Son dernier film, *Mon Royaume pour un cheval* sort en 1978.

Filmographie

1956 : Sikkim, terre secrète

1958 : Le Sourire

1959 : Le Montreur d'ombres

L'Etoile de mer

L'Escale

1962 : Les Dimanches de Ville d'Avray

1965 : The Reward (la Récompense)

1966 : A cœur joie

1969 : The Picasso summer (co-réalisé avec Robert Sallin)

1978 : Mon royaume pour un cheval

Sources

Guide des films Jean Tulard

Dictionnaire du cinéma

Cahier du cinéma n°161-62 janvier 1965

Avant Scène n°19

Cinéma n°72 : Les Dimanches de Ville-d'Avray par Pierre Billard

Téléobservateur : Etoile filante par Alain Riou

LUNDI 8 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à Xavier Kawa Topor

Soirée cinéma d'animation

Programme de courts métrages d'une durée totale d'environ 100'

Ce programme donne un aperçu, forcément non exhaustif mais déjà très riche, des possibilités artistiques que

permettent les différentes techniques de l'animation, au fil du temps et au sein de contrées variées.

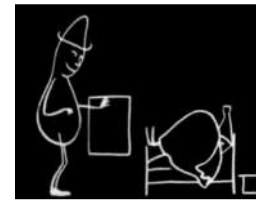
Le Cauchemar de Fantoche

De Emile Cohl (1907)

Fr. NB 2'30"

D'un simple trait blanc sur fond noir, Emile Cohl, pionnier du cinéma d'animation, en pose les bases, avec la fabrication image par image. Cet inventeur du dessin animé a

Cauchemar de Fantoche



d'emblée compris le pouvoir évocateur de cette technique, qu'il transforme en véritable langage artistique, avec un fort goût d'avant garde.

La Petite Parade

De Ladislav Starewitch

(1928)

Fr. NB 18'

La Petite Parade est un des trois films courts regroupés dans *Les Contes de l'horloge magique* de Starewitch, grand nom de l'animation russe. *La Petite Parade* est inspiré du conte d'Andersen "Le petit soldat de plomb". Dans une chambre d'enfant les jouets prennent vie et vivent les aventures des hommes. Ainsi, Casse noisette et un jeune soldat de plomb se disputent les faveurs de la jolie danseuse,

qui tourne élégamment sur sa boîte à musique.

La Petite Parade porte bien son nom, tant Ladislav Starewitch fait défiler toute une population hétéroclite de personnages animés. On trouve Casse-noisette, le chien Fétiche, des soldats de plombs, un diable surgi de sa boîte, des danseuses-noisettes, des huîtres-sirènes...

La Joie de vivre

De Anthony Gross et Hector Hoppin

(1934)

Fr. / GB / NB 9'

Deux jeunes filles, l'une blonde, l'autre brune, marchent et virevoltent dans les rues. En toile de fond, l'usine, dont elles semblent sortir. Prévert et Carné ne sont pas loin, avec cette évocation magnifiée du monde ouvrier. Et surtout, Gross et Hoppin

relèvent, grâce à des images en mouvement, le défi à la fois simple et fou de montrer la joie de vivre, le plaisir ressenti par des corps en mouvement. Le pari est réussi : ce film est une ode à la liberté

Caprice en couleurs

**De Norman McLaren
(1949)**

Canada Couleurs 7'50''

Des formes et des couleurs, mais rien de figuratif : en peignant directement sur la pellicule, Norman MacLaren, un des pères fondateurs du cinéma d'animation canadien, crée une œuvre plastique en

mouvement, qui, elle aussi, à l'instar de Gross et Hoppin, procure joie de vivre et envie de danser, mais avec une esthétique toute différente.

Les Têtards à la recherche de leur maman

**De Te Wei
(1960)**

Chine Couleurs 15'

Te Wei fut un des grands artistes du célèbre studio d'animation de Shanghai. Ici, la technique, qui n'a pas encore aujourd'hui livré tous ses secrets, est celle du lavis animé. Le résultat ressemble à ce



que serait de l'aquarelle qui bouge, alliant à la fois transparence et finesse du lavis, avec le mouvement du dessin animé. Le résultat est d'une grande finesse.

Le Mariage du hibou : une légende eskimo

**De Caroline Leaf
(1974)**

Canada NB 7'41''

Ce court film relate la légende inuite du pauvre hibou qui épouse une oie. Des enfants naissent mais quand vient le temps pour les oies de migrer, papa hibou ne peut pas suivre sa famille sans risques. Des Inuits ont prêté leurs voix pour les dialogues et les effets sonores. Caroline

Leaf, cinéaste d'animation canadienne, adapte les techniques de prises de vue réelles à l'animation : mouvements de caméra, gros plans, plans composés en grande profondeur de champ, simultanéité d'actions sur deux plans...

Il était une fois un chien

**De Eduard Nazarov
(1982)**

URSS Couleurs 10'

Un vieux chien de garde est mis au repos par son maître contre son grès après avoir échoué à dissuader un voleur. La rencontre avec un loup va lui donner une deuxième

jeunesse. Excellent graphiste, Nazarov crée une œuvre non dénuée d'humour dont l'esthétique puise dans la tradition des arts picturaux russes.

Pinocchio

**De Gianluigi Toccafondo
(1999)**

Italie Couleurs 6'

Les films de Gianluigi Toccafondo s'approchent davantage de la peinture que du cinéma.

"Rien ne semble jamais être stable dans les films de Toccafondo, jusqu'aux fonds, souvent réduits à une tâche de couleur. Si on devait l'affilier à d'autres pratiques,

autre la peinture, l'art de Toccafondo s'apparenterait à la poésie, par la brièveté des œuvres d'abord, mais aussi par la profondeur du sens qu'elles distillent" Angelo Cianci pour Court-Circuit (le magazine), mars 2004. Propos rapportés sur le site d'Arte.

Le Garçon qui a vu l'iceberg

De Paul Driessen

(2000)

Canada Couleurs 8'50"

Un jeune garçon va être victime de sa fertile imagination. Lassé du quotidien, il s'invente une vie d'aventure diabolique et dangereuse, peuplée de monstres et de malfrats. Mais le jour où il se retrouve réellement face à une situation dramatique, il ne sait comment réagir et peine à

convaincre les autres de la dangerosité de la situation. Paul Driessen passe du réel au rêve, séparés par une frontière peu étanche, grâce à la technique de l'écran composite, c'est à dire à la coupure en deux de l'écran, qui présente simultanément deux images différentes.

Les Oiseaux blancs et les oiseaux noirs

De Florence Mialhe

(2002)

Fr. Couleurs 4'

L'histoire s'inspire du livre d'Amadou Hampaté Ba, "Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara". Les oiseaux noirs, ce sont les mauvaises pensées et les mauvaises paroles alors que

les oiseaux blancs sont les bonnes pensées et les bonnes paroles. Ce film démontre, à la fois scientifiquement et graphiquement comment il est préférable pour soi, d'avoir des bons sentiments par rapport aux autres.

Le Vieux Crocodile (*Toshi wo Totta Wani*)

De Koji Yamamura

(2005)

Japon Couleurs 13'

Un crocodile est si vieux qu'il a été témoin de la construction des pyramides. Perclus de rhumatismes et donc incapable de se procurer sa nourriture par sa chasse, il décide de manger son arrière petit-fils, ce qui provoque une grave crise familiale. Yamamura, fer de lance de l'animation

japonaise indépendante, s'inspire ici d'une histoire écrite et illustrée en 1923 par Léopold Chauveau, auteur français pour la jeunesse. Très fidèle à l'univers graphique originel, Yamamura épure le récit, le concentre, ce qui ne fait qu'en renforcer l'intensité dramaturgique.

Sources

Sites internet : Artefake, Lobster, ONF, Arte

Catalogue du festival de cinéma de La Rochelle édition 2011

Du praxinoscope au cellulo, un demi siècle d'animation en France (1892-1948). Editions CNC, France, 2007.

LUNDI 15 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Manon Billaut

Assunta Spina
de Gustavo Serena, Francesca Bertini.
(1915)
Italie /NB / 55'

Réalisation : Gustavo Serena et Francesca Bertini

Scénario : Gustavo Serena, Francesca Bertini. D'après le drame homonyme de Salvatore Di Giacomo (1909).

Photographie : Alberto Carta.

Décors : Alfredo Manzi

Interpretation

Assunta Spina : Francesca Bertini

Michele : Gustavo Serena,

Federigo Funelli : Carlo Benetti,

Raffaele : Alberto Albertini,

Le père d'Assunta : Antonio Cruicchi,

Peppina : Amelia Cipriani,

Un agent de police : Alberto Collo.

Longueur originale: 1.690 m. Longueur de la copie restaurée : 1.324 m.



Assunta Spina vit avec son père jusqu'à ce que son compagnon Michele l'embauche comme lavandière dans sa laverie à Naples. On pense qu'elle est ainsi sauvée, sortie des difficultés de son milieu social particulièrement pauvre. Or, ce n'est pas l'argent mais la jalousie qui va venir perturber l'idylle amoureuse. Le film touche donc aux questions de mœurs, mais rattachées au social, analysant comment une femme peut s'en sortir sans s'offrir aux hommes de pouvoir. Un billet anonyme annonce un jour à Michele, qu'Assunta est courtisée en son absence. Au cours d'un repas, elle danse avec l'homme en question, Raffaele, ce qui rend Michele fou de rage. Il la défigure, et est arrêté puis condamné à deux ans de prison. Le vice-chancelier Federico Funelli propose ses services à Assunta pour faire en sorte que Michele ne soit pas emprisonné trop loin d'elle. Or, en

échange, elle devient sa maîtresse, ce qui la place face un dilemme.

La femme est au centre de l'histoire d'Assunta Spina. L'influence de l'actrice, Francesca Bertini, était telle, que la future diva est créditée à la réalisation du film, aux côtés de Gustavo Serena. Le terme de *diva* – déesse – désigne spécifiquement une catégorie d'actrices italiennes des années 1910, incarnant la femme fatale à l'écran. Le divisme est un phénomène autant sociologique qu'artistique, ce phénomène apparaissant à la fois dans un moment où le cinéma italien semble s'essouffler et cherche de nouvelles issues pour surmonter la concurrence internationale, et également à un moment précis de l'Histoire, correspondant à un large mouvement de reconsidération du rôle et de l'image de la femme dans la société. En effet, cette femme est le plus souvent dominatrice, mais soumise à un

destin fatal, impossible à surpasser. La stylisation des images et le jeu ampoulé des actrices reflètent également l'imaginaire mythique de cette époque, habité par l'univers esthétique et le précieux de Gabriele D'Annunzio.

Mais dans *Assunta Spina*, Francesca Bertini est prise à contre-emploi, incarnant une femme de niveau social modeste vivant dans les vieux quartiers de Naples. Ce film de 1915 est adapté d'un drame du théâtre napolitain de Salvatore Di Giacomo joué six ans plus tôt au *Teatro Nuovo* de Milan, et étant déjà lui-même adaptation très éloignée d'une nouvelle homonyme datant de 1888. Il appartient au petit courant naturaliste qui prit naissance dans la campagne napolitaine, contre

Gustavo Serena (1881-1970)

D'une famille aristocratique, Gustavo Serena est d'abord militaire avant de s'intéresser au cinéma à partir de 1910. En 1913, il interprète *Quo Vadis ?*, de Enrico Guazzoni et mène de front à partir de cette date une carrière d'acteur et de metteur en

l'idéologie officielle et une conception du cinéma comme miroir aux alouettes. Ces films sont difficilement visibles aujourd'hui, car seul un petit nombre est parvenu jusqu'à nous. *Assunta Spina* fait partie de ce petit nombre de films appartenant à ce filon de cinéma social ayant pu être sauvés. Il faut comprendre l'éclosion de ce courant comme une réaction esthétique et politique du Sud et plus particulièrement de Naples, capitale de cette région qui s'enfonce dans la misère et le chômage tandis que le Nord s'industrialise et s'enrichit. Cette opposition est à rapprocher du contraste qui naîtra entre le cinéma des téléphones blancs et le néo-réalisme italien dans les années 1940.

scène. En 1915, il réalise *Assunta Spina*, une œuvre réaliste située dans la Naples populaire. Très actif dans le cinéma muet, Serena réalisera 33 films entre 1912 et 1932 et continuera son métier d'acteur jusqu'au début des années 60.

LUNDI 15 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Manon Billaut

Nozze d'oro
De Luigi Maggi
(1911)
Italie / NB / 11'

Réalisation : Luigi Maggi.
Scénario : Arrigo Frusta.
Photographie : Giuseppe Angelo Scalenghe.

Interprétation

Alberto A. Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi, Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri.

Longueur originale : 450m. Longueur de la copie restaurée : 211m.

Le jour où il célèbre ses nocés d'or, un ancien bersagliier raconte à sa descendance son histoire à travers un épisode de la bataille de Palestro de 1859, moment historique emblématique du Risorgimento italien auquel il participe : lors de cette attaque, il est appelé à quitter le champ de bataille pour aller chercher des renforts. Il se procure un cheval et réussit à atteindre une ferme, dans laquelle vivent un fermier et sa jeune fille. Les Autrichiens arrivent et les fermiers doivent cacher le soldat. Après avoir été décoré, le bersagliier retourne à la ferme demander la main de sa fille au vieil homme. La guerre terminée, ils pourront se marier.

Sous forme de flash-back et à travers l'histoire de ce vieux couple qui fête ses nocés d'or, Luigi Maggi évoque les temps passés de la guerre d'indépendance italienne. « *C'est le premier film dans lequel les faits présents aient pris tout leur sens en regard des événements passés et, donc, dans lequel la notion de temps vécu soit intervenue, ne fût-ce que d'une façon toute extérieure* » écrit, Jean Mitry dans

son article « Le cinéma italien des années 1910 » in Jean A. Gili (dir.), *Le cinéma muet italien*, numéro monographique de la revue *Les Cahiers de la Cinémathèque* (Perpignan), n° 26-27, 1979, p. 79. Le film fait ainsi preuve d'une des premières utilisations judicieuses du retour en arrière. De nombreuses scènes sont tournées en extérieur, ce qui ajoute au vérisme des faits, du décor et de l'interprétation. Ce que Mitry appelle le « réalisme descriptif » raconte la guerre entre l'Italie et l'Autriche, à travers l'histoire d'amour entre le soldat et la jeune fille. *Nozze d'oro* s'inscrit dans toute une lignée de films sur le Risorgimento qui ont recours à la forme du mélodrame pour honorer l'Histoire italienne. Il fut ainsi censuré à plusieurs reprises, l'Etat ne voulant pas troubler la sensibilité des Autrichiens. Plus grand succès d'Arrigo Frusta, le film fut seulement retrouvé récemment, et donna lieu à une restauration menée conjointement par la Cinémathèque de Toulouse, la Cineteca del Comune di Bologna, et du Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Luigi Maggi (1867-1946)

Luigi Maggi est né le 21 décembre 1867 à Turin, ville où il devient typographe. Parallèlement il devient acteur puis dirige une troupe de théâtre amateur. En 1906, il est engagé par Arturo Ambrosio, qui vient juste de créer sa société de production à Turin et cherche de jeunes talents pour la développer. Il devient ainsi metteur en scène et acteur, et tourne en 1908 la première version des *Derniers Jours de Pompéï*. Il se spécialise dans les films historiques tirés de l'Antiquité (*Nerone*, 1907, *La Vergine di Babilonia* 1910) ou de

la Renaissance (*Il Fornaretto di Venezia* 1914).

C'est cependant au Risorgimento qu'est emprunté le sujet de son film le plus célèbre, *Nozze d'Oro*, malheureusement partiellement perdu. A partir de 1916, il co-réalise plusieurs films de la série Maciste. Il réalise des dizaines de films jusqu'en 1925, année où il reprendra le théâtre puis créera des pièces radiophoniques jusqu'à sa mort à Turin en 1946. Luigi Maggi reste une grande figure du cinéma muet italien.

Filmographie

1906 : Il romanzo di un derelitto
1908 : Les Derniers Jours de Pompéï
1909 : Il Granatiere Roland
1909 : Nerone
1910 : La Prise de Saragosse
1910 : La Vierge de Babylone
1911 : La Reine de Ninive
1911 : Nozze d'oro
1912 : Le Pont des soupirs
1913 : La Lampe de la Grand-mère
1913 : Il matrimonio di Figaro
1914 : Il fornaretto di Venezia
1916 : Maciste chasseur alpin

LUNDI 22 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Eustache, en partenariat avec les Cinémas Studio

Soirée présentée par Jean Douchet, critique de cinéma

**Mes petites Amoureuses
de Jean Eustache
(1974)**

Fr., couleurs, 120'

Réalisation et scénario : Jean Eustache
Photographie : Nestor Almendros
Son : Bernard Aubouy, Bernard Ortion
Montage : Françoise Belleville,
Alberto Yaccellini, Vincent Cottrell

Interpretation

La mère : Ingrid Caven
Daniel : Martin Loeb
José : Dionys Mascolo
La grand mère : Jacqueline Dufranne

Daniel est un pré adolescent heureux, vivant à la campagne chez sa grand mère. Il doit quitter cette quiétude et cette sécurité affective pour aller vivre à Narbonne chez sa mère et entrer en apprentissage. Sa mère vit avec José, un ouvrier agricole. Daniel sort douloureusement de l'enfance : leader de son groupe d'amis à la campagne et au collège, il se retrouve le "petit" en ville, seul, malmené par les plus grands. De plus, c'est la période pour Daniel de l'éveil à l'amour et à la sexualité.

*Mes petites Amoureuses est la chronique d'un adolescent inquiet, sur la réserve, qui, même s'il n'en dit mot, analyse avec une grande lucidité l'arrachement qui s'opère en lui : la perte d'une enfance heureuse pour une vie plus triste. Eustache met beaucoup de lui même dans *Mes petites Amoureuses*: il se remémore et filme, avec son regard d'écorché vif, ses souvenirs malheureux de*



jeunesse. En même temps, cet ancrage très fort (Eustache, comme son héros, dut quitter sa grand mère et la campagne pour aller chez sa mère à Narbonne) est filmé avec recul, ce qui contribue à l'universalisme du propos. La singularité de Daniel fait écho à celle de tout adolescent.

Ici, la douleur de quitter l'enfance est accentuée par le déracinement, par l'installation en ville, qui est montrée comme un lieu de corruption, d'incommunicabilité, un lieu où il faut savoir jouer des coudes pour être pris en considération. Daniel doit s'intégrer socialement, s'adapter au rythme de travail de l'atelier, s'adapter à la précarité matérielle qui ne le plaçait pas en situation de décalage à la campagne mais se révèle difficile à assumer en ville. De plus, il laisse une grand mère douce et aimante pour s'installer chez sa mère qui, sans être méchante, est indifférente.

Enfin, pour Daniel, il va s'agir de sortir du monde égocentrique et confortable de l'enfance, bien délimité, pour être propulsé dans un univers social et culturel au sein duquel il devra trouver sa place.

Il n'y a aucune emphase dans *Mes petites Amoureuses*. Daniel ne se rebelle pas, parle peu. Il semble déjà savoir que cela ne servirait à rien car il se sait seul. Son silence a un sorte de brutalité, de sécheresse, il n'y a rien de larmoyant ou de geignard dans *Mes petites Amoureuses* mais juste un constat poignant. Eustache

réalise un film sobre, sans recherche d'effets ou astuces de séduction, en fidèle héritier de Robert Bresson : la même économie visuelle, une expression par plan, peu de dialogues mais la présence d'une voix off.

Empreint de poésie, *Mes petites Amoureuses* est, d'après Nicole Brenez (Positif N° 430) le plus rimbaldien des films de Jean Eustache, grand admirateur du poète.

Jean Eustache (1938 - 1981)



Cinéaste emblématique de l'après Nouvelle Vague, des années 1970, Eustache laisse une œuvre singulière

fortement inscrite dans son époque, composée de fictions et de documentaires et largement autobiographique. Eustache a, tout au long de sa courte vie, eu des difficultés avec le système, s'enfermant dans une marginalité qu'il revendiquait et qui en même temps le faisait souffrir. *La Maman et la putain*, son premier long-métrage, reste le film le plus connu de son œuvre, qui aujourd'hui encore suscite maintes admirations et hommages.

Jean Eustache est né à Pessac, près de Bordeaux. Il fréquente dès son enfance les salles obscures et a raconté être tombé amoureux du cinéma à l'âge de 5 ans. Cet amour le tiendra toute sa vie, et il acquiert une extraordinaire culture en la matière. Suite au divorce de ses parents, il est en partie élevé par sa grand mère, Odette Robert, qu'il aime beaucoup, et qu'il fréquentera tout au long de sa vie. En 1951, il part vivre à Narbonne auprès de sa mère. Là-bas, il passe un CAP d'électricien et en 1957 "monte" à Paris pour se faire embaucher à la SNCF comme ouvrier spécialisé. Le jeune Eustache manifeste déjà un tempérament hors du commun : il

préfère faire une tentative de suicide plutôt que de partir sous les drapeaux pour l'Algérie, ce qui lui vaut de passer sa vingtième année en hôpital psychiatrique.

C'est par son mariage avec Jeanne Délos, secrétaire aux Cahiers du cinéma, qu'il met un pied dans la galaxie du septième art : il se lie d'amitié avec Godard, observe Rohmer au travail, confronte ses analyses avec celles de Jean Douchet ...

En 1962, il est assistant réalisateur sur un court métrage de Paul Vecchiali, *Les Roses de la vie*. Parallèlement, il travaille à Radio Télévision France, mais il en démissionne rapidement. C'est en 1964 qu'il réalise son premier court métrage, grâce à de la pellicule offerte par Jean-Luc Godard, *Les Mauvaises Fréquentations*, primé au Festival d'Evian. Le film sorti sous ce titre comprend deux films courts, *Du côté de chez Robinson* et *Le père Noël a les yeux bleus*. Alors que dans le premier opus, il est question de l'errance dans Paris de deux jeunes garçons en quête d'aventures sentimentales et sexuelles, *Le Père Noël a les yeux bleus* est une chronique de l'adolescence située à Narbonne. Maurice Pialat y tient un petit rôle, remplaçant in extremis un acteur qui a fait défaut. Bien que *Les Mauvaises fréquentations* passe dans peu de salles, la critique l'a remarqué

et certains perçoivent même en son auteur un digne héritier de Jean Vigo. En 1966, Jacques Rivette réalise pour la télévision une série pédagogique, "Les grands cinéastes de notre temps". Eustache se voit confié la réalisation des épisodes consacrés à Murnau et Renoir.

En 1968, alors que Paris vit l'effervescence des événements de mai, Eustache va poser sa caméra à Pessac, son village natal, pour tourner *La Rosière de Pessac*. Il s'agit de rendre compte du rituel désuet et décalé qui y prévaut encore : l'élection par la population villageoise de la jeune fille la plus pure, digne de représenter la communauté.

Malgré le caractère sombre et peu facile d'Eustache, qui ne fait aucune concession à la critique, aux institutions ou aux journalistes pour vendre ses films, Claude Santelli, alors patron de télévision de l'après mai 1968, diffuse *La Rosière de Pessac* sur le petit écran. L'ORTF va même jusqu'à lui commander un autre documentaire, *Cochon*, qu'il réalise en 1970. Cette œuvre de cinéma vérité montre le déroulement d'une journée à la ferme un jour d'abatage du cochon, de sa mise à mort à la découpe des morceaux. Finalement, l'ORTF refuse de la diffuser, la trouvant trop crue, alors que tout y est vrai. Eustache se coupe un peu plus encore du monde de la télévision et du cinéma et s'enferme de plus en plus sur lui-même.

Séparé de sa femme depuis 1967, il vit une histoire d'amour avec Françoise Lebrun, à qui il offre son premier rôle dans *La Maman et la putain*. Le film raconte l'histoire d'un trio amoureux plutôt triste, formé d'un homme et de deux femmes. Avec ce premier (très) long métrage, Eustache sort de l'ombre, le film obtenant même le Prix Spécial du Jury à Cannes, en 1973. Mais la crudité des situations sentimentales et physiques de ce trio, alliée à une certaine violence du langage, divise la critique. La polémique est d'autant plus forte que *La Maman et la putain* est le film

qui représente la France à Cannes, avec *La grande Bouffe* de Marco Ferreri, virulente dénonciation de la société de consommation. La part d'autobiographie est importante : Eustache vient de rompre avec Françoise Lebrun, vit une histoire d'amour avec Catherine Garnier et vient de tomber amoureux d'une autre femme.

En 1974 sort *Mes petites Amoureuses*, d'après un scénario écrit antérieurement à *La Maman et la putain*. Ce film est encore fortement autobiographique mais Eustache remonte ici plus loin, à l'enfance. Il filme une chronique intimiste des premiers émois et premiers tourments d'un groupe d'adolescents. L'action se passe à Narbonne et l'ambiance n'est pas à la fête : l'apprentissage des sentiments et de la chair est douloureux et le style est austère, proche du cinéma de Bresson. La cassure affective du cinéaste est patente ici. Le résultat est bouleversant mais il s'est mis la critique à dos pour des raisons liées à l'intransigeance de son caractère. Il en sera comme puni : contrairement à *La Maman et la putain*, *Mes petites amoureuses* est quasi-ignoré.

En 1977, il auto-produit un film de cinquante minutes en deux parties, *Une Sale Histoire*. Il s'agit de l'expérience d'un voyeur racontée de deux points de vue différents. Jean Douchet tient un petit rôle dans ce film qui en a choqué plus d'un à sa sortie mais a été encensé par Jean Louis Bory comme une œuvre drolatique sur le désir masculin.

En 1979, l'INA lui propose de tourner une seconde version, dix ans après l'original, de *La Rosière de Pessac* : qu'est-il advenu de ce rituel dix ans après? Eustache accepte, et le résultat forme un document sociologique d'une grande qualité. Puis Jean Eustache "disparaît" et c'est encore à l'INA, qui, désirant monter une série de documentaires sur les grands mères, vient le chercher. Eustache tourne alors *Numéro zéro*, consacré à sa grand mère. Le film sortira sur les écrans en version raccourcie

et rebaptisée *Odette Robert*. Le spectateur suit la vie quotidienne de la vieille dame, vue par le regard bienveillant et empreint d'une triste poésie de son petit fils. Ce document est révélateur de son auteur : c'est chez son aieule qu'Eustache allait se réfugier quand le vague à l'âme était trop fort.

En 1980 il réalise, pour la série télévisée "Les enthousiastes", *Le Jardin des délices de Jérôme Bosch*, un documentaire sur le peintre.

Eustache a bien sûr hérité des avancées cinématographiques de la Nouvelle vague et du cinéma direct. Mais il réussit à créer une œuvre très personnelle, dans laquelle se côtoient avant garde et un classicisme. Le cinéma classique qu'il connaît si bien et admire : celui de Renoir, de Bresson, de Lang, de Mizoguchi, Karl Dreyer et des néo-réalistes.

Filmographie

1964 / 1966 : Du côté de chez Robinson, en deux parties :
Les mauvaises fréquentations et Le Père Noël a les yeux bleus.
1968 : La Rosière de Pessac
1970 : Le Cochon
1971 : Numéro zéro
1973 : La Maman et la putain
1974 : Mes Petites Amoureuses
1977 : Une sale histoire
1979 : La Rosière de Pessac
1980 : Odette Robert
1980 : Le Jardin des délices de Jérôme Bosch
1981 : Les photos d'Alix

Sources

Image et Son Saison 1975 et N° 293
Jeune cinéma N° 95
Cinéma N° 195
Cahiers du cinéma N° 523 : supplément spécial Eustache
Jacques Siclier "Le cinéma français, de Baisers volés à Cyrano de Bergerac (1968-1990)"
tome 2 , Editions Ramsay, 1992
Pierre Maillot, "Le Cinéma français, de Renoir à Godard" MA Editions , 1988
Site internet du Ciné club de Caen

Grand lecteur, il adhère aux thèses des philosophes Gilles Deleuze et Michel Foucault, avec un très grand souci du sens moral, un souci qui se traduit dans ses films par le fait de montrer les choses telles qu'elles sont. Eustache n'a eu de cesse, tout au long de son œuvre, de disséquer les faiblesses du corps social qui l'entoure.

En novembre 1981, il met fin à ses jours en se tirant une balle dans le cœur, dans son appartement parisien. Ecorche vif jusqu'au bout, à l'instar de ses personnages.

Electron libre du cinéma, il laisse une œuvre qui a marqué de nombreux spectateurs et réalisateurs. Plusieurs lui ont rendu hommage, par exemple Louis Garrel dans *Les Ministères de l'art* (1988), Jim Jarmush qui lui dédie *Broken Flowers* ou encore Vincent Dieutre qui réalise en 2008 *2^e exercice d'admiration : Jean Eustache*.

MARDI 23 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Eustache, en partenariat avec les Cinémas Studio

La Maman et la putain

de Jean Eustache

(1973)

NB, Fr., 209'

Réalisation, scénario et dialogues : Jean Eustache
Images : Pierre Lhomme
Son : Jean-Pierre Ruh et Paul Laine
Photographie : Jean Eustache et Denise de Casabianca
Assistants réalisateurs : Luc Béraud et Rémy Duchemin



Interprétation

Marie : Bernadette Lafont
Véronika : Françoise Lebrun
Alexandre : Jean-Pierre Léaud
Gilberte : Isabelle Weingarten

Alexandre, jeune homme parisien, passe le plus clair de ses journées à errer dans les rues de Saint Germain des Prés. Il vit avec Marie, une femme plus âgée que lui, et rencontre Veronika, une infirmière aux mœurs très libres dont il tombe amoureux. Ils vont former un ménage à trois, avides de liberté. Mais cette dernière ne se conquiert pas facilement.

La Maman et la putain est un film sur l'amour et la sexualité, qui y sont dépeints dans un langage parlé cru, sous leurs aspects les plus prosaïques et quotidiens. Eustache opère sans aucune vulgarité, mais à l'aide, au contraire, d'un langage très écrit, voire audacieusement littéraire et ne laissant aucune place à l'improvisation de la part des acteurs. Si *La Maman et la putain* a fait polémique à Cannes lors de sa sortie, sous prétexte de ce qu'il montre des aspects triviaux de la vie, on peut finalement aujourd'hui penser que c'est la puissante mélancolie de ce film qui a déplu, qui a gêné une partie de la critique plus ou moins bien pensante. Car ce que

dépeint Eustache, fin observateur de ses contemporains, c'est avant tout le profond malaise de la jeunesse et de la ville. Paradoxalement, *La Maman et la putain* est le seul film de Jean Eustache à faire parler de lui à sa sortie, en grande partie grâce au scandale qu'il suscite et c'est ce film qui fait sortir son auteur de la confidentialité. Il signe ici un film post soixante-huitard au sens propre du terme, dont les personnages sont les premiers héritiers des acquis encore fragiles de la libération sexuelle. Il ne s'agit en aucun cas d'une romance à trois badine et légère mais des doutes existentiels, des questionnements qui rongent ce trio s'essayant à la liberté. L'enjeu est pour eux de renoncer à l'appropriation de l'autre, d'inventer une façon de vivre jusqu'alors inédite, sans modèle social ou familial. Le prix de la liberté est lourd et son apprentissage douloureux. Ici, Eustache envisage avec une grande lucidité les retombées en soufflet de l'après 68, la fin de la fête et son inaboutissement. Ce désenchantement, Godard l'avait déjà perçu

dès 1967 avec *La Chinoise* et *Week-end*. Eustache ne renie pas la libération sexuelle et des mœurs, mais démontre que l'aventure n'est pas simple. C'est même la nostalgie qui semble poindre avec la musique : non pas du rock mais des chansons de Damia et d'Edith Piaf.

En prise directe sur son époque, *La Maman et la putain* est un film qui prend son temps, faisant plus de trois heures et dans lequel Eustache ne craint pas les nombreux plans fixes de plusieurs minutes. Il s'agit d'un cinéma vérité qui prend le temps d'explorer les doutes de ses personnages. Eustache déteste la virtuosité, qui, selon lui, sert presque toujours à masquer une indigence. Comme l'explique très bien Joël Magny dans la revue "Cinéma" N° 276, "les apparences sont, pour Eustache, la seule réalité, comme dans la vie. Pour lui, en filmant les apparences, on filme tout ce qu'il y a derrière, toute l'organisation qui a été mise en place pour arriver à tel ou tel tableau."

Sources

Cinéma N° 276

Cahiers du cinéma N° 336

Jacques Siclier *Le cinéma français, tome 2 , de Baisers volés à Cyrano de Bergerac (1968 -1990)* Editions Ramsay, 1992

Biographie et filmographie p. 20

La remarquable lumière, qui donne à l'image une poésie particulière, est due au travail de Pierre Lhomme, ami d'Eustache et très grand chef opérateur de l'époque.

La maîtrise technique des plans et de la photographie est unanimement encensée, malgré la précarité financière qui a présidé à la réalisation.

Jean Pierre Léaud, connu depuis ses interprétations du personnage d'Antoine Doinel des films de François Truffaut, incarne à merveille Alexandre, jeune homme à la fois velléitaire et attachant, écorché vif, dans l'indécision permanente et finalement incapable de prendre les choses légèrement. Sa seule arme contre le désespoir semble être l'humour, dont il ne manque pas. Alexandre tue l'angoisse en parlant, beaucoup, de façon quasi interrompue, ce qui rend ses interruptions particulièrement poignantes et donne aux silences une force particulière, des plans mémorables.

LUNDI 29 OCT. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Alain Bonnet

Rivière sans retour (*River of no return*)

Otto Preminger

(1954)

USA / Couleurs / 91'

Réalisation : Otto Preminger
D'après une histoire de Louis Lentz
Scénario : Franck Fenton
Production : Stanley Rubin
Montage : Louis Loeffler
Musique : Cyril J. Mockridge
Décors : Lyle Wheeler et Addison Hehr

Interprétation

Kay : Marilyn Monroe
Matt Calder : Robert Mitchum
Harry Weston : Rory Calhoun
Marc : Tommy Rettig



Photo : Théâtre du Temple

1875, dans un camp de chercheurs d'or de l'Ouest américain. Matt Calder, un ancien repris de justice tout juste sorti de prison, vient chercher son fils, Mark, âgé de 9ans. L'enfant a perdu sa mère et ne connaît pas son père. C'est Kay, la séduisante chanteuse du « saloon » qui l'a alors pris sous son aile, pendant toutes ces années. Tandis que Matt et son fils mènent désormais une paisible vie de fermier, Kay et son amant Harry, décident de changer de vie et partent pour Council City en radeau, malgré le danger. Le couple se trouve très rapidement en difficulté sur la rivière mouvementée, mais Matt et Mark vont les aider. Au lieu de les remercier, Harry dépouille Matt de son cheval et de son fusil, avant de se remettre en route. Contraints de fuir les Indiens, le père et le fils, ainsi que la jeune femme, se retrouvent à bord du fragile radeau. Il vont devoir défier les dangers de cette rivière déchaînée, aussi connue sous le nom de... La rivière sans retour...

Rivière sans retour tient une place toute particulière dans la filmographie d'Otto Preminger.

Le film, c'est avant tout Marilyn Monroe et Robert Mitchum en CinémaScope. Grâce à un objectif déformant, ce procédé permet de retrouver une image panoramique. Les plans séquences incluent donc les deux rives de la rivière, la forêt en arrière plan, les collines en surplomb... Toutes les ressources de l'écran large sont exploitées. Cela donne au paysage et aux personnages une extraordinaire ampleur, l'impression d'être face à une immense toile peinte en mouvement. Il s'agit d'une subtile combinaison entre nature et théâtre.

Otto Preminger est l'un des premiers à expérimenter cette nouvelle technique qu'est le CinémaScope, il est également l'un des précurseurs dans la création de films hors genre. *Rivière sans retour* annonce un style très en vogue dans les années 1950-60, le western moderne. Néanmoins les conventions du genre sont quelque peu délaissées, les références au western ne servent ici que de repère, de base pour le

spectateur. En 1952, le père d'Otto décède, ce qui va complètement bouleverser sa manière de penser, d'appréhender les choses. Il va alors concevoir le cinéma d'une nouvelle façon, imposant davantage son style. Western certes, *Rivière sans retour* est également doté d'une perspective psychologique et morale. Au fur et à mesure de leur aventure, les personnages se détachent de leurs préjugés, de leurs illusions, tout autant que de leurs biens matériels, laissant ainsi place au bonheur.

La particularité de Preminger réside également dans sa manière de mettre en scène la musique. « *Rivière sans retour* mixe le classicisme hollywoodien à la culture musicale de Broadway. » nous dit Thomas Auffer dans son article consacré à l'univers musical de Preminger publié dans Positif n° 554. D'ailleurs, les prestations musicales de Marilyn, sont subtilement amenées et ancrées dans la trame, comme

d'indispensables parenthèses au succès du film.

Rivière sans retour, c'est d'ailleurs l'occasion pour Preminger de nous offrir l'une des meilleures interprétations de Marilyn Monroe.

Otto sera plus que jamais réjoui à l'idée de réaliser ce film. Il aura le plaisir de tourner à nouveau avec Robert Mitchum, un acteur qu'il apprécie tout particulièrement. Il aura également l'aubaine de profiter d'un tournage en extérieur, qui plus est, sur les majestueux et sublimes sites de la province canadienne. Mais finalement, c'est surtout le fait d'avoir la chance de diriger le nouveau film mascotte du studio qui incitera Otto Preminger à se lancer dans ce projet. *Rivière sans retour* étant une commande de Darryl F. Zanuck et de la 20th Century Fox au réalisateur.

Otto Preminger (1906-1986)



Otto Preminger est né à Wiznitz, aux confins polonais de l'empire austro-hongrois, dans une famille juive. Son père Markus, brillant procureur de cette ville, est un personnage fier, très attentionné pour ses enfants, qui aura une influence fondamentale pour Otto, lui enseignant en particulier le respect des opinions d'autrui.

Au déclenchement de la première guerre mondiale, Markus Preminger obtient une promotion qui mène la famille à Vienne en 1915. C'est un bouleversement ; plus tard, Otto Preminger déclarera généralement être né à Vienne. Dans les années qui suivent son arrivée, le jeune Otto découvre l'intense vie culturelle viennoise : musées, concerts et surtout théâtre pour lequel il se passionne, quelles qu'en soient les formes, classiques ou modernes. Il conçoit l'ambition de devenir comédien, impressionnant son entourage en déclamant de grandes tirades classiques.

En 1922, à 16 ans, il joue Lysandre dans le *Songe d'une nuit d'été*. L'année suivante, il

est engagé dans la troupe du célèbre Max Reinhardt qui, venu de Berlin, ouvre le théâtre Josefstadt. Par la suite, Otto devient metteur en scène.

En 1930, un industriel de Graz désirent produire un film, cherche un jeune metteur en scène de théâtre pour le réaliser : ce sera *Die Grosse Liebe* (Le Grand Amour), première réalisation de Preminger.

En 1934, à Hollywood, Joseph Schenck fusionne sa compagnie 20th Century avec la Fox, la hissant à la hauteur des *majors*. Il se lance alors à la recherche de nouveaux talents, aux Etats-Unis comme en Europe. En avril 1935, Otto Preminger quitte Vienne pour un contrat avec la 20th Century Fox, en tant qu'acteur et réalisateur.

Rapidement, Darryl F. Zanuck, qui codirige d'une main de fer la société (avec Schenck) met Preminger à l'épreuve. Celui-ci s'en tire honorablement, bien que son caractère indépendant provoque son renvoi par Zanuck. Il part alors pour Broadway, où il connaît un certain succès dans la mise en scène et le jeu. C'est là qu'en 1941, un écrivain d'Hollywood, impressionné, lui propose de jouer le rôle d'un nazi dans le

film *Pied Piper*... produit par la 20th C Fox : Zanuck ne peut s'y opposer car il est absent, s'étant engagé dans l'armée.

De nouveau dans les murs, Preminger réalise *Margin for error* et *In the Meantime*, mais c'est avec *Laura* qu'il connaît son premier grand succès et commence à conquérir son indépendance artistique en tant que réalisateur, affirmant son style marqué par les travellings qui talonnent les personnages avec une grande précision. Par la suite, il a parfois présenté ce film comme le premier de sa carrière.

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

En 1949, la législation américaine découple la production et la distribution cinématographiques, ce qui permet les productions indépendantes. Preminger saute

sur l'occasion pour modifier son contrat avec la Fox : il ne sera pas seulement producteur exécutif pour le compte de Zanuck (comme il l'est déjà depuis *In the Meantime Darling* en 1943), mais producteur tout court. Il est désormais maître des films qu'il réalise (à l'exception de *Rivière sans retour* et *Condamné au Silence*).

De fait, la liberté d'expression n'a pour lui pas de prix, et sa première production totalement indépendante, *La Lune était Bleue* (1953) est l'occasion pour lui de s'affronter à la censure : la Catholic Legion of Decency tente de faire interdire le film pour l'utilisation qu'il fait du mot « vierge ». Preminger sort vainqueur de l'affrontement, qu'il renouvellera plusieurs fois en traitant des sujets alors tabous à l'époque : l'addiction à l'héroïne (*L'Homme au bras d'or*), la violence conjugale (*Autopsie d'un meurtre*). En pleine période de lutte pour les droits civiques, il adapte deux opéras dont les héros sont noirs : *Carmen Jones* (1954) et *Porgy and Bess* (1959). Après son dernier film *La Guerre des otages* en 1979, Otto Preminger est trop malade pour poursuivre sa carrière. Il décède à New York à l'âge de 79 ans.

Filmographie

1931 : Die Grosse Liebe ou The Great Love

1936 : Under Your Spell

1937 : Charmante famille (*Danger, Love at Work*)

1938 : Le Proscrit (*Kidnapped*)

1943 : Margin for Error

1944 : In the Meantime, Darling

1944 : Laura

1945 : Scandale à la Cour (*A Royal Scandal*)

1945 : Crime passionnel (*Fallen Angel*)

1946 : Quadrille d'amour (*Centennial Summer*)

1947 : Ambre (*Forever Amber*)

1947 : Femme ou maîtresse (*Daisy Kenyon*)

1949 : La Dame au manteau d'hermine (*That Lady in Ermine*) - non crédité au générique

1949 : L'Éventail de Lady Windermere (*The Fan ou Lady Windermere's Fan*)

1949 : Le Mystérieux docteur Korvo ou Gouffre (*Whirlpool*)

1950 : Mark Dixon, détective (*Where the Sidewalk Ends*)

1951 : La Treizième Lettre (*The 13th Letter*)

1952 : Un si doux visage (*Angel Face*)

1953 : La Lune était bleue (*The Moon Is Blue*)

1953 : Die Jungfrau auf dem Dach

1954 : Rivière sans retour (*River of No Return*)

1954 : Carmen Jones

1955 : L'Homme au bras d'or (*The Man with the Golden Arm*)

1955 : Condamné au silence (*The Court-Martial of Billy Mitchell*)

1957 : Sainte Jeanne (*Saint Joan*)

1958 : Bonjour tristesse

1959 : Porgy and Bess

1959 : Autopsie d'un meurtre (*Anatomy of a Murder*)

1960 : Exodus

1962 : Tempête à Washington (*Advise and Consent*)

1963 : Le Cardinal (*The Cardinal*)

1965 : Première victoire (*In Harm's Way*)

1965 : Bunny Lake a disparu (*Bunny Lake is Missing*)

1967 : Que vienne la nuit (*Hurry Sundown*)

1968 : Skido (*Skidoo*)

1970 : Dis-moi que tu m'aimes, Junie Moon (*Tell Me That You Love Me, Junie Moon*)

1971 : Des amis comme les miens (*Such Good Friends*)

1975 : Rosebud

1979 : La Guerre des otages (*The Human factor*)

Sources

Cahiers du Cinéma n°381

Cinéma n°155

Cinéma n°193

Cinéma n°287

Image et Son n°377

Positif n°554

LUNDI 5 NOVEMBRE 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du festival Plumes d'Afrique

En présence de la réalisatrice

Les Yeux secs (*Al Ouyoune al jaffa*)

de Narjiss Nejjar

2003

Maroc - France / couleurs / 122''

Réalisation : Narjiss Nejjar

Scénario : Narjiss Nejjar

Photographie : Denis Gravouil

Son : Laurent Benaim

Montage : Emmanuelle Pencalet

Musique : Guy-Roger Duvert

Décors : Rachid Hachem, Hayat Sbai

Interprétation :

Mina, la mère : Raouia

Hala, la fille : Siham Assif

Fahd, le chauffeur de bus : Khalid Benchegra

Zinba, la petite fille : Rafika Belhaj

Fahd, un chauffeur de taxi et ancien gardien de prison raconte sa rencontre avec Mina, une prisonnière oubliée pendant 25 ans dans son sinistre cachot. A sa sortie de prison, il lui propose de la raccompagner dans son village. Celui-ci, niché au cœur d'un paysage de toute beauté, est peuplé seulement de prostituées. Les seuls hommes qui y entrent sont ceux qui paient les faveurs des habitantes. La vieille Mina, retrouve Hala, sa fille qui ne la reconnaît pas, et qui dirige aujourd'hui le village. Cette dernière accorde à Mina et celui qu'elle présente comme son fils, de rester quelques jours parmi elles. Mina va alors commencer la tâche qu'elle s'est assignée en revenant dans son ancien village...

Pour son premier long métrage, Narjiss Nejjar décide de frapper fort : faire acte de citoyenneté et dénoncer ces villages entièrement peuplés de prostituées, comme il en existe encore dans les régions reculées

du Maroc. Elle se rend pour cela dans un village du moyen Atlas avec l'idée de faire un documentaire, et recueille le témoignage de ces femmes. Très vite cependant, la réalisatrice comprend que le sujet est extrêmement brûlant et abandonne l'idée du documentaire pour une fiction. Mina, la vieille femme qui a passé un quart de siècle en prison après avoir été arrêtée lors d'une rafle, va retourner au village avec l'idée de changer les choses.

A sa sortie, le film recueille beaucoup d'attention et figure au programme de nombreux festivals : il est sélectionné à Cannes à la Quinzaine des réalisateurs, au FIFF de Namur, au Festival de Marrakech, et reçoit le Grand prix du jury au festival international du film de Rabat et le Prix de la première œuvre au festival du film marocain. Pour autant, sa sortie au Maroc provoque un énorme scandale. Les femmes recrutées pour les besoins du film n'auraient pas été informées que le film parlait de prostitution. Emmenées par la

femme d'un ancien ministre, elles auraient demandé à ce que le film soit interdit. L'affaire est portée jusqu'au parlement. Le ministre en charge du dossier ne donne pas suite, estimant qu'il s'agissait ici de création et que les tribunaux étaient là pour rendre justice si des personnes avaient été lésées. Y a-t-il eu manipulation ? de la part de la réalisatrice qui aurait manqué d'honnêteté auprès de ses figurantes ? ou manipulation de tous ceux qui ne veulent pas que ce sujet soit porté sur la place publique et internationale ?

De nombreux témoignages parlent de femmes blessées dans leur chair, qui auraient demandé à la réalisatrice de

raconter leur histoire, et pour qui les séances après tournage ressemblaient à des confessions ou à des thérapies de groupe.

Quoi qu'il en soit, le fait reste que le film dénonce des pratiques toujours existantes.

Il est aussi beau qu'il est dur et poignant. A la grande beauté des paysages répond la douleur de ces femmes qui bouleverse profondément le spectateur.

On retiendra la force des images, celle des silences, souvent plus éloquents que les dialogues, celle de Siham Assif (Hala), qui trouve ici son premier rôle au cinéma, ou encore le message de Narjiss Nejjar "Un peuple est grand quand il sait dire l'amour sans honte".

Narjiss Nejjar (1971)

Narjiss Nejjar est née à Tanger en 1971. En 1989, elle part à Paris pour suivre des études de réalisation puis devient assistante réalisatrice.

Elle réalise son premier court métrage en 1994, suivi de plusieurs autres.

Son premier long métrage sort en 2003, *Les Yeux secs*. Son dernier film, *L'amante du Rif* est sorti en 2011. Son travail est remarqué par la beauté de ses images et la justesse de ses cadrages.

Filmographie

1994 : L'Exigence de la dignité

1996 : Khaddouj... mémoire de Targha

2001 : Le Septième Ciel

2001 : Le Miroir du fou

2002 : La Parabole

2003 : Les Yeux secs

2006 : Wake up Morocco

2011 : L'Amante du Rif

MERCREDI 7 NOV. 2012 - 15H30 - CENTRE DE VIE DU SANITAS

Séance jeune public

Princesse grenouille

De Mikhaïl Tsekhanovski

(1954)

URSS Couleurs 45'

Film d'animation en version française

Tout public à partir de 4 ans

Tarif unique : 3.50 €

Réservation conseillée au 02 47 74 56 10

Scénario : Mikhaïl Volpine

D'après un conte populaire russe

Images : A. Astafiev

Décors : Alexandre Belliakov, Lev Miltchine

Musique : Youri Levitine

Par vengeance, un sorcier diabolique aux pouvoirs extraordinaires métamorphose en grenouille une belle et bonne princesse, Vassilissa, qui avait refusé de l'épouser. Dans les environs, un roi, préoccupé de sa succession, demande à ses trois fils d'épouser les femmes à la porte desquelles leurs flèches les mèneront. C'est ainsi que le premier épouse la fille d'un général et le second celle d'un riche marchand. Quant au troisième, c'est une petite grenouille qui ramasse sa flèche. Le jeune prince se voit donc contraint d'épouser une batracienne, ce qui bien sûr le désole. Mais il ignore que sa petite grenouille a été une magnifique princesse douée de toutes les grâces ...

La princesse grenouille est un personnage de la culture populaire russe, présent dans plusieurs contes traditionnels, comme "La Grenouille taseline" ou "Vassilissa la sage". *Princesse grenouille* a été commandé à Tsekhanovski et produit par le studio de production d'Etat Soyouzdetmultfilm, créé en 1936.

Le long-métrage d'animation *La Princesse et la grenouille*, film de Walt Disney Pictures, sorti en 2010, est directement inspiré du film de Mikhaïl Tsekhanovski. Il est d'ailleurs amusant de constater que, bien que le graphisme de *Princesse grenouille* soit très "russe", le film de Disney, tout en faisant du Disney, reprenne certains éléments forts de l'esthétique russe du film originel. L'influence entre les deux grands studios d'animation est réciproque.

Mikhaïl Tsekhanovski (1889 - 1965)

Réalisateur, scénariste et décorateur de cinéma russe, Mikhaïl Tsekhanovski compte parmi les plus grands créateurs des Studio de production soviétique Soyuzdetmultfilm, spécialisés dans l'animation. Ces studios sont pour la Russie soviétique l'équivalent de ce que fut Disney pour le monde occidental. La production de dessins animés des Studio de

la Soyouz en général et de Tsekhanovski en particulier, bien que beaucoup moins connue que celles de leur homologues américains, mérite pourtant d'être découverte tant elle est de qualité.

En effet, les films contiennent en eux l'héritage magnifique des arts plastiques traditionnels russes, avec une "patte" picturale proche de la peinture.

Filmographie

1929 : La Poste

1930 : Le Conte du pape et de sa servante Balda

1931 : Pacifique 231

1940 : Conte de la petite souris stupide

1950 : Le Conte du pêcheur et du poisson

1954 : Princesse grenouille

1962 : Les Cygnes sauvages

Sources

Georges Sadoul, Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, Flammarion, France, 1949.

Site internet Kinoglaz

Dictionnaire cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Paris, Larousse, 1992.

LUNDI 12 NOV. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Volker Schlöndorff,
en sa présence**

Le Tambour (*Die Blechtrommel*)

(version restaurée, director's cut)

De Volker Schlöndorff

(1979)

Allemagne / Couleurs / 162'



Réalisateur : Volker Schlöndorff

Scénario : Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Frank Seitz, d'après le roman de Günter Grass

Photographie : Igor Luther

Musique : Maurice Jarre

Montage : Suzanne Baron

Producteurs : Bioskop Film, Franz Heitz Film, Argos Film, Artemis Film, Judran Film, Films Polski

Interprétation

Oskar : David Bennent

Agnès Matzerath : Angela Winkler

Alfred Matzerath : Mario Adorf

Jan Bronski : Daniel Olbrychski

Maria : Katharina Thalbach

Greff : Heinz Bennent

Sigismond Marcus : Charles Aznavour

Lina Greff : Andrea Ferreol

Oskar vient au monde à Dantzig en 1924. Sur son berceau se penchent deux hommes : il ne sait pas lequel des deux est son père, de l'épicier allemand Alfred Matzerath, époux légitime de sa mère, ou de Jan Bronski, un Polonais qui est son amant. Le jour de ses trois ans, Oskar décide de ne plus grandir pour protester contre le monde des adultes. Ce même jour, il reçoit en cadeau un tambour rouge et blanc auquel il sera fidèle toute sa vie. Muré dans son corps d'enfant, Oskar devient le témoin impitoyable de l'histoire de ses proches, de la montée irrésistible du nazisme et des grands soubresauts de l'Histoire.

En 1979, Volker Schlöndorff se lance dans l'adaptation du plus célèbre roman de Günter Grass, publié vingt ans plus tôt et considéré comme une des œuvres majeures de la littérature allemande de l'après-guerre, *Le Tambour (Die Blechtrommel)* : "J'ai lu aujourd'hui *Le Tambour* pour la première fois et j'ai essayé d'imaginer un film qui en serait tiré. Cela pourrait devenir une fresque très allemande, l'histoire du monde vue et vécue par le bas. (...) Pour moi, Oskar possède deux qualités typiquement contemporaines : le refus et la protestation. Il se refuse au monde au point de ne même plus grandir". Le réalisateur ne craint pas de s'attaquer aux auteurs les plus difficiles : Robert Musil, Kleist, Heinrich Böll, Marguerite

Yourcenar. Il rencontre donc Günter Grass afin de lui présenter son projet et celui-ci accepte de collaborer au scénario du film : "Depuis 1959, date de parution du *Tambour*, je recevais tous les deux ans une proposition d'en tirer un film. Ce qui m'était exposé était insuffisant, ne s'intéressait qu'à un aspect partiel du livre, ne correspondait qu'à une vision elle-même limitée. C'est grâce aux questions provocatrices de Schlöndorff qu'il m'a été possible de collaborer aux dialogues. J'ai senti tout de suite qu'il avait compris la dimension épique de l'œuvre. J'ai senti aussi qu'il aurait le courage de remodeler le matériau, de ne pas coller servilement au livre, de substituer aux moyens de la littérature ceux du cinéma".

L'entreprise paraissait impossible. L'œuvre originale est baroque, épique, violente, faite de multiples épisodes, péripéties et digressions ; c'est une fresque allégorique et réaliste où le rationnel et l'irrationnel se côtoient. Il faut presque un an de travail entre l'auteur, le réalisateur et Jean-Claude Carrière pour que le scénario soit finalisé. C'est la voie de la fidélité qu'a choisi Volker Schlöndorff, même s'il renonce à la dernière partie du livre au cours de laquelle Oscar retrouve sa taille normale. Il reste fidèle à la construction du roman, à la continuité du récit, ce qui ne nuit pas à la dimension épique de l'œuvre. Conçu comme un récit picaresque plutôt qu'une fresque historique et sociale, *Le Tambour* retrace près d'un demi-siècle de histoire allemande, de 1899 à 1945. L'ensemble est constitué d'une succession de saynètes reliées entre elles par le narrateur (Oskar) dont le regard et la voix off assurent l'unité.

Ainsi figé dans son corps d'enfant durant dix-huit ans, ce jeune garçon est toujours accompagné d'un tambour. Cet objet fétiche, qui est à la fois un jouet d'enfant et un instrument de musique militaire, sert de médiateur entre la pensée et les sentiments d'Oskar et le monde qui l'environne. Substitut de la parole, il lui permet d'éprouver le monde, de battre la mesure

de l'humeur ambiante de manière accusatrice et même d'influer sur le cours des événements. Au cours de la parade nazie par exemple, Oskar s'installe sous une estrade pour voir sans être vu. Alors qu'un orchestre joue quelques airs du folklore militaire, il frappe sur son instrument et perturbe la concentration des musiciens. Tout l'orchestre finit par battre la même mesure que lui et c'est bientôt toute la foule tombée sous le charme du *Beau Danube bleu* de Strauss qui se lance dans une grande valse fraternelle.

Le moyen d'expression du tambour est parfois relayé par des cris stridents, qui permettent à Oskar de briser le verre à distance. Comme les coups frappés sur son tambour, ces hurlements sont tantôt la manifestation d'une peur panique face aux gens ou aux événements, tantôt l'expression d'une volonté de détruire l'ordre en place.

Volker Schlöndorff est conscient que sa crédibilité dépend du choix de l'acteur qui incarnera Oskar. La chance lui sourit quand il rencontre David Bennent, fils de l'acteur Heinz Bennent, un garçon d'une douzaine d'années atteint de troubles de croissance. À propos de son jeune acteur, il déclare : "David est un médium. Il a si bien assimilé le roman, nous le lui avons si souvent lu, il l'a tellement interrogé avec ses questions, qu'il se glisse dans toutes les situations". Son corps à la limite de la difformité ainsi que son visage étonnamment mature ne permettent pas de lui donner un âge précis, ce qui le rend crédible à chaque étape du film. C'est un extraordinaire acteur et le regard de cet enfant, fixe, tenace, perçant, souvent gênant, son magnétisme, permettent au spectateur d'être fasciné par ce destin fantastique et hors norme.

A la fois récit épique, chronique satirique et métaphore politique, *Le Tambour* est également riche d'une palette de sentiments opposés : mélange de tendresse et d'amertume, de cruauté et de cocasserie qui suscite, tour à tour, le malaise et la jubilation, le rire et l'émotion. C'est une

œuvre d'une complexité rare et intelligente, déconcertante par rapport aux habitudes du cinéma "réaliste" conventionnel. Alors qu'elle emprunte souvent les accents du fantastique, elle propose en outre une analyse lucide et réaliste de cette période.

La vie chaotique d'Oscar et de sa famille est bien plus qu'un simple reflet des soubresauts de l'Histoire, elle est métaphorique de la situation de la ville de Dantzig pendant l'entre-deux-guerres. Exactement comme Oscar qui refuse de choisir entre ses deux "géniteurs", l'un Allemand, l'autre Polonais, cette ville se trouve divisée entre les deux nations. Oscar, à l'instar de la majorité du peuple allemand, refuse de grandir et d'affronter la réalité, préférant se réfugier dans le monde illusoire de l'enfance pour l'un, et du Reich pour l'autre.

Cette richesse thématique est renforcée par la réalisation de Volker Schlöndorff. Bien que la mise en scène demeure classique et plutôt sobre, le film est une suite ininterrompue de tableaux tous plus splendides les uns que les autres. Les images sont superbes, qu'il s'agisse des gros plans sur les visages où se lit l'évolution des réactions, ou encore des larges plans d'ensemble au contenu si riche. Quant à la musique de Maurice Jarre, elle accentue d'autant plus le sentiment d'étrangeté qui émane de ce film et l'aspect dérisoire de certaines scènes (notamment les séquences qui font référence au burlesque et au cinéma muet).

Volker Schlöndorff (1939)



Issu d'une famille de médecins, Volker Schlöndorff naît le 31 mars 1939 à Wiesbaden. En 1956, il participe à un programme d'échange scolaire en France ; ce séjour, initialement prévu pour deux mois, durera dix ans. En 1959, il obtient son baccalauréat au lycée Henri IV à Paris (il y côtoie notamment Bertrand Tavernier) puis son Abitur allemand à

Le Tambour, l'œuvre la plus ambitieuse de Volker Schlöndorff mais aussi la plus maîtrisée, est une œuvre à la beauté étrange. Cette singularité est payante puisque le film obtient en 1979, la Palme d'or au festival de Cannes, ex-æquo avec *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola, ainsi que l'Oscar du meilleur film étranger en 1980. Il est toujours considéré à ce jour comme le chef-d'œuvre de Volker Schlöndorff.

Trente et un ans après avoir remporté la Palme d'or, Volker Schlöndorff revient à Cannes en 2010 avec le Director's Cut (ce terme qualifie un film dont le montage a l'assentiment du réalisateur) du *Tambour*. Il présente ainsi pour la première fois l'adaptation du chef d'œuvre de Günter Grass telle qu'il l'avait conçue à l'origine : *"Le prémontage du film que nous avons montré à Günter Grass durait 2h45. Maintes scènes tournées n'avaient pas été tirées. Mais [en raison du] contrat de distribution avec United Artist nous (...) avons dû nous résoudre à raccourcir le montage et n'avons plus jamais regardé le matériel restant.(...) L'été dernier, la question se posa de conserver ou de jeter les négatifs non montés du film(...). Je me suis aussitôt demandé à quoi pourrait ressembler aujourd'hui tout ce matériel une fois monté, et je me suis mis au travail. J'ai été frappé par l'extraordinaire qualité des images"*.

Francfort. Diplômé de sciences politiques, il intègre l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), où il fait la connaissance de Louis Malle. C'est dans le cadre de ses études qu'il tourne, en Allemagne, un court métrage de onze minutes, *Wen Kümmert's* (1960), qui évoque le conflit Algérien et sera donc immédiatement interdit en France.

A partir de 1960, Volker Schlöndorff travaille comme assistant auprès de

réalisateurs français dont Jean-Pierre Melville, Alain Resnais mais surtout Louis Malle de 1960 à 1965. Bénéficiant des premières mesures adoptées en Allemagne pour aider le cinéma d'auteur, il adapte et met en scène un roman de Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless* (*Der junge Törless*, 1966). Le film reçoit de nombreuses distinctions dont le prix de la critique internationale au festival de Cannes : c'est le premier succès international du nouveau cinéma allemand. Le succès qu'il remporte lui permet de réaliser presque immédiatement un deuxième long métrage, *Vivre à tout prix* (*Mord und Totschlag*, 1967), peinture personnelle et prenante de l'adolescence contemporaine. La suite de sa carrière est surtout consacrée à des adaptations de chefs d'œuvre littéraires. Il réalise ainsi en 1969, *Michael Kohlhaas, le rebelle* d'après une nouvelle de Kleist. Il raconte l'histoire d'un maquignon du XVI^e siècle qui se révolte contre le féodalisme. Ce film préfigure *La Soudaine Richesse des pauvres gens de Korbach* (*Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach*, 1970) où Volker Schlöndorff adapte des événements historiques précis : l'attaque d'un collecteur d'impôts par des villageois vers l'année 1820.

A partir de 1969, ses films sont principalement produits par la société qu'il a créée avec Peter Fleischmann, Halleluyah Film. Le contexte allemand des années 1968-1974, peu favorable au cinéma d'auteur, le conduit à travailler pour la télévision. Il réalise notamment en 1972, *Feu de paille*, écrit en collaboration avec Margarethe von Trotta, qui est devenue son épouse. Simple chronique en apparence, c'est une œuvre qui dévoile les mécanismes d'oppression de la femme par l'homme. En 1973, il s'associe à Reinhard Hauff et crée une nouvelle société de production, Bioskop Film, dont le premier film est *L'Honneur perdu de Katharina Blum* (1975), adaptation du récit de Heinrich Böll écrite et réalisée en collaboration avec sa femme. Il rencontre en Allemagne un

succès exceptionnel qui lui permet de s'affirmer comme étant un des réalisateurs allemands les plus influents et reconnus. Ce film ainsi que son engagement en faveur du "Fonds d'aide juridique pour la défense des droits des prisonniers politiques" lui valent des critiques virulentes de la part de l'éditeur hambourgeois Axel Springer et du parti conservateur.

En 1977-78, il est avec Alexander Kluge l'un des initiateurs de *L'Allemagne en automne* puis du *Candidat* (1980) et de *Guerre et paix* (1983), des films d'actualité réalisés en coopération avec plusieurs autres cinéastes. Ces longs métrages, qui proposent une alternance de scènes tournées et de séquences documentaires, tentent de contrebalancer, tant sur la forme que sur le fond, l'orientation politique véhiculée par la télévision. *Le Candidat* s'érige ainsi en une véritable analyse de la vie politique en Allemagne fédérale depuis 1945 et *Guerre et paix* illustre de manière percutante le problème de la paix et de la guerre atomique.

En parallèle de son travail cinématographique, Volker Schlöndorff dirige la mise en scène d'opéras. Tout d'abord, il assiste Louis Malle à Spolète sur la production du *Cavalier à la rose* de Richard Strauss (1960). Puis il met en scène *Katia Kabanova* de Leoš Janáček en 1974 à Francfort, *Nous nous rendons vers le fleuve* de Hans Werner Henze en 1976 à Berlin-Ouest, *Zoopalast* (1976) de Thomas Jahn en coopération avec Mathieu Carrière, *Didon et Enée* (1981) de Purcell à Montepulciano, ainsi que *La Bohème* de Puccini en 1984, à Francfort.

Le Tambour (*Die Blechtrommel*, 1979), dont l'esprit est très fidèle à celui du livre de Günter Grass, a été l'un des plus grands succès du cinéma allemand. Le film remporte la Palme d'or au festival de Cannes en 1979 et l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood en 1980. Volker Schlöndorff réalise en 1983 *Un Amour de Swann*, coproduction franco-allemande à gros budget réunissant un casting de stars

internationales. Il tente de restituer l'univers de Marcel Proust à l'écran, projet que Luchino Visconti et Josef Losey n'avaient pas réussi à mener à bien. En 1984, à New York, il adapte la pièce de théâtre d'Arthur Miller, *Mort d'un commis voyageur* (*Death of a Salesman*), au cinéma, avec Dustin Hoffmann dans le rôle principal. Parmi ses autres films, on peut citer *La servante écarlate* (1989-90), une coproduction germano-américaine ou encore *The Voyager* (*Homo Faber*, 1990), d'après le roman de Max Frisch, avec Sam Shepard, Julie Delpy et Barbara Sukowa dans les rôles principaux.

En 1992, il prend la direction artistique des vieux studios de Babelsberg qui venaient d'être privatisés. Entre 1992 et 1995, il se consacre entièrement à leur rénovation et à leur réhabilitation en un vaste et moderne studio multimédia. Il revient à la mise en scène en 1996 avec *Le Roi des aulnes* (d'après le roman de Michel Tournier) dont John Malkovitch tient le rôle principal. Après avoir réalisé *Palmetto* en 1998 avec Woody Harrelson et Elisabeth Shue, il tourne pour Babelsberg en 1999 le film, *Les Trois vies de Rita Vogt*, sur le thème des terroristes de l'extrême gauche discrètement réfugiés en RDA.

Depuis, Volker Schlöndorff alterne entre théâtre et opéra, renoue avec ses débuts en réalisant des films plus personnels qui témoignent d'une réflexion profondément humaine. *Le neuvième jour* (2004), est un film dans lequel Ulrich Matthes incarne un abbé libéré du camp de Dachau par les nazis. Il doit convaincre son évêque de

tutelle d'abandonner son opposition farouche au régime hitlérien, faute de quoi il retournera dans le camp de concentration de Dachau. *L'Héroïne de Gdansk* (2006), est un téléfilm germano-polonais sur une ouvrière du port de Gdansk (Dantzig) inspiré du parcours d'Anna Walentynowicz, cofondatrice du syndicat polonais *Solidarnosc*. En 2007, il dirige Philippe Torreton, interprétant un français qui parcourt le Kazakhstan pour échapper à sa vie tragique, dans *Ulzhan*.

Il publie ses mémoires sous le titre *Tambour battant* en septembre 2009 chez Flammarion, qu'il résume ainsi : "Le goût de mon enfance et l'empreinte des premières lectures, mes années lycée en France, mon entrée en cinéma par la petite porte, à l'école de Louis Malle et de Jean-Pierre Melville, le succès du Tambour, après des débuts chaotiques, les galères de tournage, les rencontres inoubliables de Bertrand Tavernier, de Günter Grass, d'Arthur Miller..., les petits béguins et les grands amours – tout cela, comme dans les salles obscures, en un fondu d'ombres et de lumières...".

En 2011, il refait un passage par la télévision en réalisant pour la chaîne franco-allemande Arte, le téléfilm *La Mer à l'aube*. S'il aborde toujours le thème de la seconde Guerre Mondiale, il s'intéresse cette fois au destin des cinquante otages fusillés à Nantes et Châteaubriant en représailles de l'assassinat du colonel Hozt à Nantes en 1941.

Filmographie

1960 : Wen Kümmert's (court métrage)

1966 : Les Désarrois de l'élève Törless (*Der junge Törless*)

1967 : Vivre à tout Prix (*Mord und Totschlag*)

Ein Unheimlicher moment (court métrage)

1969 : Michael Kohlhass, le rebelle (*Michael Kohlhass, des Rebell*)

Baal (téléfilm)

1970 : La Soudaine Richesse des pauvres gens de Kombach (*Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*)

1971 : Un Crime ordinaire (*Die Moral der Ruth Halbfass*)

1972 : Feu de paille (*Strohfeuer*)

1973 : Une nuit au Tyrol (*Übernachtung in Tirol*) (téléfilm)
 1974 : Les Raisons de Georgina (*Georginas Gründe*) (téléfilm)
 1975 : L'Honneur perdu de Katharina Blum (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*)
 1976 : Le Coup de grâce (*Der Fangschuss*)
 1978 : L'Allemagne en automne (*Deutschland im Herbst*) (film collectif)
1979 : Le Tambour (*Die Blechtrommel*)
 1980 : Le Candidat (*Der Kandidat*) (film collectif)
 1981 : Le Faussaire (*Die Fälschung*)
 1983 : Guerre et paix (*Krieg und Frieden*) (film collectif)
 Un amour de Swann
 1985 : Mort d'un commis voyageur (*Death of a salesman*)
 1987 : Colère en Louisiane (*A Gathering of Old men*)
 1989 : La Servante écarlate (*The Handmaid's Tale*)
 1990 : The Voyager (*Homo Faber*)
 1991 : Billy, how did you do it? (*Billy Wilder, wie haben Sie's gemacht?*) (série documentaire TV)
 1996 : Le Roi des aulnes (*Der Unhold*)
 1998 : Palmetto
 1999 : Les Trois Vies de Rita Vogt (*Die Stille nach dem Schuss*)
 2004 : Le Neuvième Jour (*Der neunte Tag*)
 2005 : Enigma - eine uneingestandene Liebe (téléfilm)
 2006 : L'Héroïne de Gdansk (*Strajk - Die Heldin von Danzig*)
 2007 : Ulzhan
 2011 : La Mer de l'aube

Sources

Image et son – La revue du cinéma, n°342 (septembre 1979)
 Image et son – La revue du cinéma, n°379 bis (hors-série 1982-83)
 Cinéma, n°249 (septembre 1979)
 Cinéma, n°247-248 (juillet-août 1979)
www.festival-cannes.fr

LUNDI 19 NOV. 2012 – 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée et présentée par les élèves de la section Cinéma et audiovisuel
du Lycée Balzac de Tours

Jacquot de Nantes

De Agnès Varda

(1990)

France / Couleurs / 118'



Réalisation : Agnès Varda

Scénario : Agnès Varda

Photographie : Agnès Godard, Patrick Blossier, Georges Strouvé

Ingénieurs du son : Jean-Pierre Duret, Nicolas Naegelen

Musique : Joanna Bruzdowicz, Antonio Vivaldi, Jean-Sébastien Bach

Monteur : Marie-Josée Audiard

Interprétation

Jacquot 1 : Philippe Maron

Jacquot 2 : Edouard Jubeau

Jacquot 3 : Laurent Monnier

Marilou : Brigitte de Villepoix

Raymond : Daniel Dublet

Jacquot Demy a 10 ans. Il vit à Nantes avec son père garagiste, sa mère coiffeuse et son petit frère, dans un univers où tout le monde chante et où on aime aller au cinéma. Jacquot est passionné par tous types de spectacles : marionnettes, théâtre, cinéma. Mais il tombe particulièrement amoureux du cinéma dont il veut faire son métier, se confrontant à son père qui veut faire de lui un mécanicien.

Ce film raconte l'histoire de la vocation pour le cinéma du réalisateur français Jacques Demy.

Agnès Varda, épouse de Jacques Demy, a eu cette ambition de rendre hommage à son mari en fin de vie, de mettre bout à bout ses rêves et ses morceaux de films, de mélanger une fiction directement inspirée de l'enfance du cinéaste, et un documentaire qui le fait témoigner de ses souvenirs.

Varda nous immerge dans cette atmosphère particulière de France d'avant, de pendant

et d'après guerre à travers le regard d'un petit garçon rêveur, artiste naissant. On se retrouve imprégné dans cet univers chantant et dansant qui est celui de l'entourage et de la famille, qui deviendra également l'empreinte du cinéaste, maître des films musicaux.

La réalisatrice ne crée pas une biographie filmée conventionnelle (avant l'heure et la mode du genre, devenu le biopic) et ne nous conte pas l'histoire de Demy de façon chronologique. L'originalité de son œuvre réside dans cette linéarité chamboulée du temps, dans ces allers retours entre présent et passé, réalité et fiction, entre les voix off et les œuvres de Varda et Demy, fusion parfaitement maîtrisée, comme seul en est capable un couple mûr. On retrouve la grâce de *Cléo de 5 à 7* et l'imagination fertile de celui qui fut l'un des pionniers de la Nouvelle Vague.

Les souvenirs de Demy insufflent au film une légèreté, une poésie enfantine qui émeut notamment lors de la réalisation

amateur des premiers films de Jacquot, charmants bricolages conçus avec de vieux outils.

Ce film est aussi une leçon de patience et de persévérance que nous enseigne un Jacquot qui petit à petit, à mesure qu'il affirme ses choix, devient Jacques Demy.

Agnès Varda (1928)



De son vrai prénom Arlette, Agnès Varda grandit à Bruxelles, avec son père grec, sa mère et ses quatre frères et sœurs. Elle quitte en 1940 la Belgique bombardée pour rejoindre Sète, où elle passe son adolescence avant de "monter" à Paris. Élève du sociologue Bachelard à la Sorbonne, étudiante à l'École du Louvre, elle obtient un CAP de photographie, sa première passion.

En 1949, Agnès Varda rejoint à Avignon Jean Vilar, qui crée deux ans plus tard le célèbre festival de théâtre. Se faisant connaître grâce à ses clichés de Maria Casarès et de Gérard Philipe, elle choisit deux acteurs du Théâtre National Populaire, Silvia Monfort et Philippe Noiret (débutant au cinéma) pour son premier long métrage, *La Pointe courte*. Ce coup d'essai, qui mêle avec peu de moyens une chronique réaliste avec une fine analyse psychologique, annonce, en 1954, les audaces de la Nouvelle Vague. Le succès public suit en 1961 avec *Cléo de 5 à 7* qui lui vaut le Prix Méliès, tandis que *Le Bonheur* décroche le Prix Louis Delluc en 1965.

Dès ses débuts, Varda passe du court au long métrage, du documentaire à la fiction, signant un film de commande sur les châteaux de la Loire en 1957, *Ô saisons, ô châteaux*, puis un récit onirique avec Catherine Deneuve, *Les Créatures*. En 1967, elle accompagne aux États-Unis Jacques Demy, qu'elle a rencontré au Festival de Courts-

C'est enfin une histoire de passions, celle d'un homme pour le cinéma, et d'une femme pour son mari.

métrages de Tours en 1958. Tombée amoureuse de Los Angeles où elle fréquente Andy Warhol et Jim Morrison, elle y tourne notamment une fiction hippie *Lions Love*, puis un film sur la communauté noire, *Black Panthers*.

Agnès Varda sait se faire le témoin de son époque, évoquant les luttes féministes dans *L'Une chante, l'autre pas*, ou la condition de ceux que l'on ne nomme pas encore S.D.F dans *Sans Toit ni loi* (au terme d'un tournage éprouvant pour la jeune artiste Sandrine Bonnaire, le film remporte le Lion d'or à Venise et un beau succès en salle en 1985). Plus tard, avec *Les Glaneurs et la glaneuse*, la cinéaste pointera à sa manière les excès de la société de consommation.

Avec son talent de conteuse et son insatiable curiosité, Agnès Varda a su se faire au fil des ans une place à part dans le cinéma français, au point de se voir confier le redoutable honneur de tourner le film en hommage au centenaire du septième art, *Les Cent et Une Nuits*. Sur un mode plus intime elle consacre trois films précis et précieux au défunt Jacques Demy, dont *Jacquot de Nantes*. En 2001, la cinéaste reçoit un César d'honneur pour l'ensemble de sa carrière. En 2005, elle fait partie du jury du Festival de Cannes. En 2006, elle est invitée à investir la Fondation Cartier pour l'art contemporain dans une exposition qu'elle intitule *L'Île et Elle*. En 2007, en hommage à Jean Vilar, elle expose ses photos au Festival d'Avignon. En décembre 2008, sort un long métrage en forme d'autoportrait, *Les Plages d'Agnès*, où elle revient sur

sa vie et sur son travail, et pour lequel elle obtient le César du meilleur film documentaire lors de la 34e cérémonie des César. Le 2 février 2009, elle reçoit le prix Henri-Langlois d'honneur pour l'ensemble de sa carrière, à l'occasion

des Rencontres internationales du cinéma de patrimoine et de films restaurés de Vincennes. Elle est, depuis le 22 septembre 2010, docteur honoris causa de l'Université de Liège.

Filmographie

Longs Métrages

1955 : La Pointe courte

1962 : Cléo de 5 à 7

1965 : Le Bonheur

1966 : Les Créatures

1969 : Lions Love

1977 : L'Une chante, l'autre pas

1981 : Documenteur

1985 : Sans Toit ni loi

1987 : Jane B. par Agnès V.

1987 : Kung-fu Master

1991 : Jacquot de Nantes

1995 : Les Cent et Une Nuits

Documentaires

1958 : L'Opéra mouffe

1958 : Du Côté de la côte

1966 : Elsa la rose

1967 : Loin du Vietnam (documentaire collectif avec Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch)

1968 : Black Panthers

1975 : Réponses de femmes

1975 : Daguerréotypes, commandé par la ZDF en co-production avec l'INA, diffusé en 1976 à la télévision française par TF1

1981 : Murs, murs

1984 : Les Dites Cariatides

1993 : Les Demoiselles ont eu 25 ans

1995 : L'Univers de Jacques Demy

2000 : Les Glaneurs et la Glaneuse

2002 : Deux Ans après

2004 : Ydessa, les ours et etc.

2004 : Cinévardaphoto

2005 : Quelques Veuves de Noirmoutier

2005 : La Rue Daguerre en 2005 (supplément DVD aux Daguerréotypes)

2008 : Les Plages d'Agnès

2011 : Agnès de ci de là Varda, mini-série documentaire télévisée, durée 225 minutes (5 épisodes de 45 minutes)

Courts Métrages

1957 : Ô Saisons, ô châteaux

1961 : Les Fiancés du pont Mac Donald (ou Méfiez-vous des Lunettes noires)

1963 : Salut les Cubains

1967 : Oncle Yanco

1976 : Plaisir d'amour en Iran

1982 : Ulysse
1984 : 7 p., cuis., s. de b., ... à saisir
1985 : Histoire d'une vieille dame
1986 : T'as de beaux escaliers tu sais
2003 : Le Lion volatil
2004 : Der Viennale '04-Trailer

LUNDI 26 NOV. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Soirée présentée par Jean Gili, historien du cinéma,
spécialiste du cinéma italien**

**Splendor
de Ettore Scola
(1989)**

Italie / France / Couleurs - NB / 111'

Réalisateur : Ettore Scola
Scénario : Ettore Scola
Dir. photographie : Luciano Tovoli
Décors : Ezio Di Monte
Montage : Francesco Malvestito
Musique : Armando Trovajoli

Interprétation

Jordan : Marcello Mastroianni
Luigi : Massimo Troisi
Chantal Duvivier : Marina Vlady
Signor Paolo : Paolo Panelli

Le Splendor, le cinéma d'un petit village italien, va être vendu. Avant sa fermeture, Jordan, son propriétaire, se remémore le glorieux passé de la salle, ainsi que les efforts qu'il a dû faire pour la faire vivre.

Avec *Splendor*, Ettore Scola réalise une œuvre nostalgique sur les heures de gloire des salles de cinéma.

En effet, ce film s'inscrit dans un contexte de crise pour les exploitants de salles, aussi bien en Italie que dans le reste de l'Europe. La fréquentation est en chute libre, les cinémas étant concurrencés par l'offre pléthorique de films proposés par la télévision. Et nombreux sont ceux qui sont contraints de fermer, notamment dans les petites villes. C'est ce qui arrive au *Splendor*, le cinéma d'un village de la région de Rome, sous le regard impuissant de Jordan, son propriétaire.

Le réalisateur évoque ici les grandes heures du cinéma, au travers des souvenirs



Photo : Gaumont

de Jordan. Il entraîne le spectateur dans trois grandes périodes : le cinéma itinérant des débuts, la période de l'affluence maximale dans une salle comble, et l'exode inexorable des spectateurs.

Le personnage joué par Mastroianni se souvient en noir et blanc, la couleur arrivant au fil du temps parallèlement à son apparition sur les écrans. Il se remémore également des grands classiques comme *Métropolis*, *la Grande guerre*, *Miracle à Milan* ou *Z*, des films fétiches du réalisateur.

Scola se plait ainsi à monter une époque où aller au cinéma représentait une fête, où la salle était un lieu de convivialité dans lequel on venait en famille ou entre amis. Avec la disparition des petites salles, c'est un peu de la vie collective des villages qui disparaît, au profit de l'individualisme représenté par le petit écran.

Splendor possède le ton grinçant des comédies italiennes qu'affectionne le

cinéaste. Il y fait montre, une nouvelle fois, de son habileté à décrire les travers de la société. Comme dans ses films précédents, il attache une grande importance à ses personnages. Ici, Scola suit les histoires d'un nombre restreint de personnes. On trouve Jordan, touchant alors que son monde s'écroule sous ses yeux. Marina Vlady joue tout en retenue Chantal, la séduisante ouvreuse du *Splendor*, qui fait tourner les têtes de tout le village. Massimo Troisi incarne, lui, le projectionniste avec un enthousiasme communicatif. Autour d'eux évoluent quelques personnages anecdotiques, comme le libraire amoureux, le critique de cinéma ou encore le curé du village.

Ettore Scola (1931)



Ettore Scola naît le 10 mai 1931 à Treviso, dans la province de Campanie. Il étudie tout d'abord le droit, puis entame une carrière dans la presse.

Il est dessinateur et concepteur de légendes pour le journal satirique "Marco-Aurelio" et plusieurs autres publications. Il officie également à la radio dans des émissions de variétés. Il y fait des rencontres qui le dirigent peu à peu vers le monde du cinéma.

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

Mais dans ce film, c'est bien la salle de cinéma le personnage principal. Tout le monde gravite autour d'elle et sa fermeture signifie pour tous la fin d'un monde. C'est un lieu qui, malgré sa petite taille, contient des centaines d'histoires et d'anecdotes.

Splendor montre donc l'attrance de Scola pour les histoires qui traversent le temps. Le passé est toujours pour lui source d'éclairage sur le monde présent. Si le film peut souffrir d'une comparaison avec le *Cinéma Paradiso* de Tornatore, sorti la même année et abordant un sujet similaire, on se laisse aisément transporter par la douce mélancolie de cet hommage simple et sincère au cinéma.

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

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

C'est en 1974 que Scola acquiert une aura internationale avec *Nous nous sommes tant aimés*. Ce film est une chronique de l'histoire italienne, de l'après-guerre jusqu'à la période actuelle, qui pose la difficile question de l'évolution d'une société. Le film lui vaudra, en 1977, le César du meilleur film étranger.

En 1976, il remporte le Prix de la mise en scène à Cannes pour *Affreux, sales et méchants*. Le Festival le récompensera une nouvelle fois en 1980, avec le Prix du meilleur scénario, pour *La Terrasse*.

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

Une certaine nostalgie transparait dans des films comme *La Famille* (1987), *Splendor* (1989) et *Quelle Heure est-il?* (1989).

Ces œuvres traitent des rapports intergénérationnels, des interactions passé/présent.

Tout au long de sa filmographie, le réalisateur aura mélangé comédie et satire

sociale avec un grand brio. Avec *Le Diner* (1998), le cinéaste dresse, encore une fois, un portrait sarcastique de la société romaine et avec *Concurrence déloyale* (2001), il revient sur les lois anti-juives votées en 1938 en Italie.

Dans son dernier film, *Gente di Roma* (2004), Scola rend hommage à la capitale italienne, qu'il apprécie énormément, et à ses habitants.

En 2011, alors qu'il devait débiter le tournage d'un film avec Gérard Depardieu, Ettore Scola annonce son intention d'arrêter le cinéma. D'après lui, l'envie de tourner n'est plus là et le monde actuel du cinéma ne lui correspond plus. Il préfère donc s'arrêter et déclare : " Etant donné mon âge, j'ai fait ce que je devais. Je n'ai pas de regrets. J'ai toujours travaillé avec une grande liberté. A un certain stade, il vaut mieux prendre sa retraite"

Filmographie

1964 : Parlons femmes (*Se permettete parliamo di donne*)

1965 : Cent millions ont disparu (*La Congiuntura*)

1966 : Belfagor le Magnifique (*L'Arcidiavolo*)

1968 : Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique?
(*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*)

1969 : Le Fouineur (*Il Commisario Pepe*)

1970 : Drame de la jalousie (*Drama della gelosia, tutti i particolari in cronaca*)

1971 : Permettre? Rocco Papaelo

1972 : La Plus belle soirée de ma vie (*La Piu bella serata della mia vita*)

1973 : Trevico-Torino...viaggio nel Fiat-Nam

1974 : Nous nous sommes tant aimés (*C'eravamo tanto amati*)

1976 : Affreux, Sales et méchants (*Brutti, sporchi e cattivi*)

1976 : Mesdames et messieurs, bonsoir (*Signore i signori, buonanotte*)

1976 : Une Journée particulière (*Una giornata particolare*)

1977 : Les Nouveaux monstres (*I nuovi mostri*)

1979 : La Terrasse (*La Terrazza*)

1980 : Passion d'amour (*Passione d'amore*)

1981 : La Nuit de Varennes (*Il Mondo miovo*)

1983 : Le Bal (*Ballando ballando*)

1985 : Macaroni (*Maccheroni*)

1987 : La Famille (*La Famiglia*)

1989 : Splendor

1989 : Qu'elle heure est-il? (*Che ora è?*)

1990 : Le Voyage du capitaine Fracasse (*Il Viaggio di Capitan Fracassa*)

1992 : Mario, Maria e Mario

1995 : Le Roman d'un jeune homme pauvre (*Romanzo di un giovane povero*)
1998 : Le Dîner (*La Cena*)
2001 : Concurrence déloyale (*Concorrenza sleale*)
2004 : Gente di Roma

Sources

Gili, Jean. – Le cinéma italien. – Paris : 10:18, 1978. – 441 p.
Passek, Jean- Loup (dir.). – Dictionnaire du cinéma. – Paris : Larousse, 2001. – 865 p.
Cahiers du cinéma : n° 268-269, 421
Image et son : n° 450
Avant-scène : n° 386
Revue du cinéma : n° 458
www.bifi.fr

LUNDI 03 DEC. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Le Dernier des Hommes (*Der Letzte Mann*)

De Friedrich Wilhelm Murnau

(1924)

Allemagne/ NB/ muet/ 85'

Réalisation : Friedrich Wilhelm Murnau

Scénario : Carl Mayer

Photographie : Karl Freund

Musique : Giuseppe Becce

Producteur : Erich Pommer

Décorateur : Walter Röhrig

Interprétation

Le portier : Emil Jannings

La fille du portier : Maly Delschaft

Le fiancé : Max Hiller

La tante du fiancé : Emilie Kurz

Le gros client : Hans Unterkirchen

Un vieil homme, portier dans un grand hôtel, est très fier de son uniforme. Il se voit rétrogradé au poste de gardien des toilettes à cause de son âge trop avancé, qui ne lui permet plus de porter aussi facilement les lourdes malles des clients. Le film suit la déchéance sociale de cette personne âgée qui erre entre son lieu de travail et le faubourg où il réside, un quartier populaire. Lui qui était auparavant admiré de tous, est dorénavant raillé de tous...

Le film est une véritable démonstration technique pour l'époque, ce qui lui vaut un immense succès lors de sa sortie, aussi bien en Allemagne qu'aux Etats-Unis. Il sera déterminant pour la future carrière hollywoodienne de Murnau. Il s'agit du premier film traité entièrement avec une caméra mobile, grâce au savoir faire de Karl Freund. Cette innovation permet d'exprimer les émotions des personnages, et remplace les dialogues, jusqu'à réduire au strict



minimum le nombre d'intertitres. Ainsi, les déplacements furtifs, rageurs et vertigineux de la caméra, traduisent la sensation de chute et d'angoisse que l'échec social et le déclassement infligent au personnage principal.

Le point de départ de cette descente aux enfers est donné dans cette scène, d'une violence extrême, dans laquelle le patron de l'hôtel annonce la nouvelle sèchement au vieux portier. Celui-ci, formidablement interprété par Emil Jannings, est abasourdi et totalement désarmé face à l'indifférence et l'ingratitude de son patron. Cette image de l'employeur qui tourne le dos à son fidèle employé est hautement symbolique et dénonce une société brutale qui méprise ses anciens. Elle témoigne aussi du climat social en Allemagne entre les deux guerres, lorsque les plus faibles sont rejetés. Murnau critique aussi sans concession une société où l'apparence a tant d'importance. Au début du film, le

portier est respecté de tous pour son rang social. Lorsque la nouvelle de sa rétrogradation est annoncée, il est copieusement moqué. La superposition de portraits de gens hilares, hystériques, étourdit le spectateur à qui l'on donne à voir la bêtise des "petites gens" et la jouissance qu'ils éprouvent à savourer le péril d'un homme qu'ils ont envié.

Cet opus de Murnau adopte certaines des causes des cinémas expressionnistes révolutionnaires allemands et russes, qui montrent du doigt l'oppression sociale, l'aliénation de l'homme dans le milieu urbain, et la disparité des classes. La fin aurait été modifiée pour satisfaire un Emil Jannings réclamant d'avantage d'optimisme.

Il faut saluer Giuseppe Becce, trop souvent oublié, pour sa composition musicale virevoltante, qui transporte le film et l'imprègne d'une atmosphère bien particulière, comme lorsque par contraste avec les images, elle fait planer une menace inquiétante.

Emil Jannings est méconnaissable en vieillard ventripotent. Les mêmes maquilleurs réitéreront la prouesse deux ans plus tard avec lui, pour *Faust*. Il est important de faire remarquer que Murnau ne se contente pas de blâmer l'entourage goguenard du personnage principal. Il fustige également la vanité de ce dernier qui, malgré son expérience, ne montre aucune sagesse en se complaisant dans la petite gloire de sa très relative réussite sociale.

Friedrich Wilhem Murnau (1888-1931)

« Murnau a porté le cinéma muet à son point de perfection ». Charlie Chaplin



Né à Bielfield en Westphalie, Friedrich Wilhem Murnau, de son vrai nom Plumpe, est l'un des cinéastes les plus importants du

XXe siècle. Son pseudonyme vient du nom d'un village situé en Bavière.

Issu d'une famille bourgeoise, il suit des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'Université d'Heidelberg. Parallèlement, il met en scène des pièces écrites par des étudiants. Passionné de théâtre, il rejoint bientôt la troupe de Max Reinhardt, qui était le plus prestigieux metteur en scène et acteur de l'époque. Pendant la guerre, Murnau est mobilisé et devient officier d'aviation. Lors d'une mission, il s'égaré en Suisse et y est interné. En collaboration avec d'autres prisonniers allemands, il met en scène deux pièces de théâtre et écrit un projet de scénario.

De retour à Berlin, il se consacre entièrement au cinéma et crée en 1919, avec quelques collègues de l'école de Max Reinhardt, une société cinématographique, la *Murnau-Veidt Filmgesellschaft*. Ses premières oeuvres (*Satanas*, *le Crime du*

Docteur Warren, *l'Emeraude Fatale*, etc...) le situent d'emblée dans le courant expressionniste. Ce mouvement artistique pluridisciplinaire, apparu en Allemagne dès 1908, ne s'étend au cinéma qu'après la Première guerre mondiale, avec notamment *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919). A ce moment là, le pays, humilié par la défaite, a perdu ses repères et est secoué par une crise économique sans précédent. Le cinéma expressionniste transcrit donc cet état d'esprit et fuit toute représentation réaliste grâce à une esthétique décalée, abstraite, directement influencée par les recherches picturales des groupes Die Brücke et Der Blaue Reiter, dont Murnau est proche.

Le film qui lui assure une reconnaissance internationale est *Nosferatu*, sorti en mars 1922, quelques jours avant *la Terre qui flambe*. Tous deux connaissent un vif succès en Allemagne. Il réalise ensuite *Fantôme* (1922) et *l'Expulsion* (1923), avant de se tourner vers la comédie avec *les Finances du Grand-duc* (1924). Après ce divertissement mineur, il réalise la même année un autre de ses chefs

d'œuvre, *Le Dernier des hommes*, qui compte désormais parmi les classiques du cinéma allemand. Le scénario est de Carl Mayer, qui a entre autre écrit celui du *Cabinet du docteur Caligari* et avec qui Murnau avait déjà collaboré sur *Promenade dans la nuit* (1920). Avec ce film touchant sur la déchéance d'un portier d'hôtel interprété par Emil Jannings, il innove et fait de la caméra et des éléments du décor de véritables personnages dramatiques. Le trio Murnau-Mayer-Jannings se reforme pour les deux derniers films allemands du cinéaste : *Tartuffe* (adapté de Molière, 1925) et *Faust* (adapté de Goethe, 1926). Mais l'échec financier de ce dernier le pousse à accepter l'invitation de la *Fox Film Corporation* pour aller travailler à Hollywood.

Il y tourne dès son arrivée, et dans une liberté absolue, ce que beaucoup considère comme son meilleur film : *L'Aurore* (1927), adapté du roman de Hermann Sudermann, *Journey to Tilsit*. Il réalise ensuite deux autres films, *Les Quatre diables* (1928) et *City girl* (1929). Mais à la suite de difficultés avec son producteur, Murnau résilie son contrat et part dans les Mers du Sud pour réaliser *Tabou*, avec la collaboration de Robert Flaherty. De retour aux Etats-Unis, il signe un contrat avec la Paramount qui distribue son film. Une dizaine de jours avant sa présentation, il

meurt dans un accident de voiture en Californie, le 11 mars 1931.

Homme distant, méticuleux et patient, Murnau était attentif à tous les aspects de la création cinématographique, et même s'il n'était pas un professionnel de la technique, il s'assurait qu'elle soit toujours au service de l'idée, de l'image. Il réfléchissait avant tout sur les possibilités du cinéma et sur la création d'un langage propre. Intellectuel cultivé, il était influencé entre autre par le Romantisme et l'Expressionnisme allemand, ainsi que par le cinéma scandinave et le Kammerspiel, qui se définit comme un mouvement cinématographique allemand se présentant comme un retour au réalisme, et s'intéressant aux "petites gens". Ses nombreuses connaissances esthétiques ne sont pas pour autant assénées ostensiblement dans son œuvre et beaucoup s'accordent à penser que ses derniers films tendent vers un certain dépouillement, et se libèrent de tout ornement superflu. Malheureusement, la plupart de ses premiers films sont aujourd'hui perdus et il est donc difficile de connaître et de reconstituer le processus créateur de son œuvre.

Mort à la fin du cinéma muet, il est l'un des cinéastes qui lui a permis d'atteindre son plus haut niveau d'accomplissement.

Filmographie

En Allemagne :

1919 : Der Knabe in blau / Der Todessmaragd

1920 : Satanas

1920 : Sehnsucht / Bajazzo

1920 : Der Bucklige und die Tanzerin

1920 : Der Januskopf / Schreiken

1920 : Abend ... Nacht ... Morgen

1921 : Der Gang in die Nacht

1921 : Schloss Vogelöd

1922 : Marizza, genannt die Schmugglermadonna / Ein schönes Tier

1922 : Nosferatu le Vampire (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*)

1922 : La Terre qui flambe (*Der brennende Acker*)

1922 : Le Fantôme (*Phantom*)

1923 : L'expulsion (*Die Austreibung*)

1924 : Les Finances du grand-duc (*Die Finanzen des Grossherzogs*)

1924 : Le Dernier des Hommes (*Der letzte Mann*)

1926 : Tartuffe (*Tartüff*)

1926 : Faust

Aux Etats Unis :

1927 : L'aurore (*Sunrise*)

1928 : Four Devils

1930 : La Bru (*Our Daily Bread / City Girl*)

1931 : Tabou (*Tabu*)

LUNDI 03 DEC. 2012 - 21h00 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Faust

De Friedrich Wilhelm Murnau

(1926)

Allemagne/ NB/ muet/ 106'

Réalisation : Friedrich Wilhelm Murnau

Scénario : Hans Kyser d'après Goethe

Photographie : Carl Hoffmann

Costumier : Georges Annenkov

Producteur : Erich Pommer

Décorateur : Walter Röhrig

Interprétation

Faust : Gösta Ekman

Méphisto : Emil Jannings

Gretchen / Marguerite : Camilla Horn

Mère de Marguerite : Frida Richard

Valentin : Wilhelm Dieterle



Dieu et Satan décident de régler leur conflit en pariant sur l'âme de Faust, un savant et pieux alchimiste. Alors que la peste fait rage sur Terre, Faust désespère de tromper la mort et brûle des livres contenant des années de ses recherches.

Satan, soucieux de gagner son pari, envoie Méphisto pour corrompre Faust. D'abord, le démon propose au savant de lui donner le pouvoir de guérir la peste. Mais le peuple se rend compte que Faust a pactisé avec le diable et tente de le lapider.

Faust, alors en plein désarroi, se laisse séduire par Méphisto qui lui propose la jeunesse éternelle . Mais quel en sera le prix ?

En 1925, l'UFA, la société allemande de cinéma pionnière dans le domaine de la production cinématographique, est à deux doigts de s'effondrer sous le poids des difficultés financières rencontrées, et boucle son année avec plus de huit millions de

dollars de pertes. Les studios de cinéma américains trouvent là l'occasion rêvée de vaincre définitivement leur seul concurrent sur le marché européen.

En effet Paramount et MGM offrent de subventionner la dette énorme de l'UFA à la Deutsche Bank, en lui prêtant quelques millions de dollars avec intérêts, en échange de droits de collaboration à des studios de la UFA, des théâtres, etc. ...

Tout cela aboutit à la création de la Société Parufamet Distribution (Paramount-UFA-Metro) au début de 1926.

Faust est le dernier film allemand de FW Murnau avant son départ pour Hollywood et le soleil de la Californie, suite à l'accord signé avec la Paramufet. C'est aussi le film le plus cher jamais produit par l'UFA à cette date. Peu de temps après, *Métropolis* de Fritz Lang allait battre le record. Le coût de *Faust*, estimé à 2 millions de dollars, allait

obliger l'UFA à emprunter de nouveaux de l'argent aux studios hollywoodiens. Néanmoins, il fallait bien autant d'argent pour venir à bout des ambitions techniques et visuelles de Murnau pour ce film. Cet investissement colossal permet d'admirer cette mémorable prise de vue de Méphisto dominant une ville moyenâgeuse, et se préparant à semer les graines de la peste noire, encore et encore.

Cette fameuse scène est en fait une série de plans, qui peu à peu laissent entrevoir une diversité de paysages : un dense amas de toits, des sommets de clochers médiévaux, une campagne tortueuse, des crêtes de montagnes, des arbres tordus, des cascades plongeantes, des falaises de pierre, des rapides, une complexe architecture de la Renaissance et un palais italianisant. Sur le chemin, de grands rapaces couvrent le ciel avec leurs ailes battantes à l'unisson.

Les ruses optiques foisonnent, tel l'emploi de la fumée pour les nuages. La séquence entière ne peut durer beaucoup plus longtemps que quelques trois minutes, mais l'effort pour la concevoir, la construire et la coordonner est un exploit pour l'époque.

Dans la scène qui suit, la grâce des mouvements de caméra qui arpentent de bas en haut le palais, n'est là pour aucune autre

raison que d'établir une atmosphère de décadence somptueuse dans laquelle se jette le jeune Faust. Son arrivée au milieu de deux énormes éléphants, qui semblent être tout à fait artificiels est sublime. Presque tous les décors sont un régal pour les yeux, et les scènes les plus sombres sont vivement expressionnistes dans la conception.

Les costumes élaborés avec beaucoup d'imagination, insufflent aux décors et aux personnages un certain dynamisme.

Quant aux acteurs de ce film muet, il faut saluer Emil Jannings, très convaincant en Méphisto. La ruse et la malveillance ne quittent jamais son visage pendant les 106 minutes du film. Gösta Ekman quant à lui, est juste dans son personnage de Faust, et on jurerait que les Faust vieillard et jeune sont deux acteurs différents, ce qui atteste de sa bonne performance. Enfin, la beauté pure de Camilla Horn sied parfaitement à ce qu'elle incarne : l'innocence.

Pourtant, ce n'est pas tant la prestation des acteurs mais plutôt la lumière, l'organisation de l'espace, l'esthétique toute entière du film qui font indéniablement de *Faust* un grand classique du cinéma expressionniste allemand.

Biographie et filmographie p. 48

Sources

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris, 2006

LUNDI 10 DEC. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Les Hommes le dimanche (*Menschen am Sonntag*)

De Robert Siodmak

1929

Allemagne /NB/72'

Réalisation : Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer et Rochus Gliese

Scénario : Billy Wilder et Robert Siodmak, d'après une idée de Kurt Siodmak

Photographie : Eugène Schüfftan et Fred Zinnemann

Compositeur de la musique originale : Otto Stenzel

Directeur artistique : Moritz Seeler

Décors : Robert Siodmak



Interprétation, dans leurs propres rôles :

Brigitte, la vendeuse de disque : Brigitte Borchert

Christl le mannequin : Christl Ehlers

Annie : Annie Schreyer

Wolfgang, le représentant en vin : Wolfgang von Walterhausen

Erwin, le chauffeur de taxi : Erwin Splettstößer

Baigneurs : Valeska Gert, Kurt Gerron, Ernst Verebes

Le promeneur : Heinrich Gretler

Berlin, à la fin des années 1920. Wolfgang, un jeune représentant en vin, sympathise avec Cristl, une jeune fille qu'il rencontre dans la rue. Il lui donne rendez-vous pour le dimanche suivant. Erwin, le voisin et ami de Wolfgang sera de la partie, seul, car sa femme Annie, avec qui il s'est disputé la veille, ne viendra pas. Ce dimanche matin, Cristl ne vient pas seule au rendez-vous. Elle est accompagnée de Brigitte, une de ses amies.

Les quatre jeunes gens passent un dimanche loin de la ville à se baigner, pique niquer, et se laisser aller au plaisir d'être ensemble, entre séduction, jalousie et éclats de rires.

L'histoire de ce film qui a fait date dans l'histoire du cinéma, commence à Berlin, en 1929, avec un groupe de cinéphiles qui

décident de faire un film. Autour de la table se retrouvent Robert Siodmak, son frère Curt, leur ami et co-locataire Billie Wilder (qui signera Billy aux USA), et deux Viennois, Edgar Georg Ulmer et Fred Zinneman (qui se fera appeler Zinnermann quelques années plus tard). A ce groupe d'amis se joindra Eugen Schüfftan, qui deviendra bientôt l'un des plus grands chefs opérateurs de sa génération, et Moritz Seeler, "l'oublié" de l'équipe. Seeler était critique et dramaturge, et s'était fait connaître au théâtre, notamment en s'attirant la haine des nationalistes d'extrême droite. D'ailleurs, il périra en camp de concentration où il est interné dès 1933.

L'intention artistique de l'équipe est de créer une œuvre différente, de montrer le fossé qui existe entre la vie factice

généralement exposée au cinéma et la réalité. Après négociation, le groupe décide de faire un film sans grand conflit psychologique, sans effet comique, sans construction dramatique délibérée.

Il ne s'agit pas pour autant d'une œuvre de débutants : Robert Siodmak a été assistant réalisateur et monteur, Curt a déjà écrit des scénarii, Wilder a beaucoup côtoyé Carl Mayer et a travaillé comme "nègre" pour plusieurs projets non signés. Quant à Ulmer, il a travaillé auprès de Max Reinhardt et, pour ce qui est du cinéma, de Rochus Gliese (*Le Golem*), Michael Curtiz (*Sodome et Gomorrhe*) et Moritz Stiller (*Gosta Berling*). Le groupe d'amis avait donc quelque expérience en la matière mais peu de moyens. L'oncle des frères Siodmak, Heinrich Nebenzal est à la tête d'une importante société de production (Nerofilms) mais ne va participer au projet que pour 50 marks et 100 mètres de pellicule.

Le tournage commence en juillet et doit bientôt être interrompu par manque d'argent. Après dix jours de tournage, Rochus Gliese jette l'éponge et part travailler avec Lotte Reininger. Puis c'est au tour de Ulmer de quitter l'aventure car Siodmak aurait injurié son épouse américaine. D'ailleurs, Ulmer ne va pas tarder à quitter l'Allemagne pour les Etats Unis et sera bientôt rejoint par Zinneman. Finalement, ce sont Siodmak et Schüfftan qui termineront le film. Il sortira en février 1930 alors que le parlant s'impose en Europe, et sera largement incompris par le public.

Les Hommes le dimanche est un film qui présente à la fois les aspects du documentaire et ceux de la fiction. Il offre

Robert Siodmak (1900 - 1973)



De nationalité germano-américaine, Robert Siodmak naît en 1900 à Memphis avant que ses parents ne retournent en

de nombreuses images de Berlin et de ses rues animées, mais témoigne aussi de la "transhumance" effectuée par les Berlinois effectuent le dimanche lorsqu'il fait beau, dans les parcs et au bord des lacs. La caméra se fait parfois statique et cible des images qu'elle nous montre à la suite des unes des autres, ou au contraire se met en mouvement, accompagnant le parcours d'un bus, ou la vision panoramique d'un site. Elle nous offre en tout cas une multitude de portraits d'hommes, de femmes et d'enfants, parfois à la limite de la caricature. L'originalité du film tient au fait que les réalisateurs ont inséré des plans documentaires dans une intrigue, de manière à ce que reportage et fiction s'éclaircissent mutuellement.

Quant à l'histoire qui nous est contée, c'est celle de jeunes gens insoucians qui ne souhaitent qu'une chose, profiter au mieux de leur journée de liberté, pour vivre à plein leur jeunesse et assouvir leur appétit de bonheur simple.

Les auteurs choisissent, pour incarner ces personnages, des visages inconnus. Brigitte et Annie sont réellement des vendeuses, Erwin chauffeur de taxi et Wolfgang marchand de vins. Seul ce dernier deviendra un peu connu puisqu'il sera diplomate après 1945.

S'il est évident que ce film doit beaucoup à *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov et à *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walther Ruttmann, il aurait aussi inspiré *Week end* de Carol Reed. Quant à Siodmak, il dit avoir beaucoup admiré *Solitude* de Paul Féjos. Il est amusant de voir combien *Les Hommes le dimanche* rappelle un peu tous ces films.

Allemagne à Leipzig en 1901. Il fait ses études à l'Université de Marburg tout en intégrant un groupe théâtral où il sera acteur, metteur en scène et producteur de 1919 à 1921. Issu d'une famille de

banquiers, Siodmak trouve un travail dans une banque puis s'oriente en 1925 vers l'univers cinématographique en traduisant des intertitres en allemand pour les films importés des États-Unis, au sein de l'UFA (Universum Film AG), principal studio de production allemand.

Il devient ensuite l'assistant de Curtis Bernhardt (cinéaste allemand, auteur de films noirs) et co-réalise, en 1929, avec Edgar G. Ulmer, et Rochus Gliese *Les Hommes, le dimanche*, qui devient le symbole de la « Nouvelle objectivité », mouvement apparu en Allemagne dans les années 20. Ce mouvement succédant à l'expressionnisme, utilise largement les décors extérieurs, et a comme objectif de montrer le quotidien sans fard. On peut retrouver au générique de ce premier film, des noms célèbres du cinéma viennois tels que son frère Curt Siodmak, mais aussi Fred Zinnemann, ou encore Billy Wilder.

À l'arrivée au pouvoir d'Hitler, en 1933, Siodmak, d'origine juive, s'exile en France où il reste jusqu'en 1939. Il y tourne une dizaine de films dont une comédie musicale *La Crise est finie*, des comédies policières *Mister Flow* ou *Le Roi des Champs Élysées* et des films noirs qui seront particulièrement remarqués outre Atlantique : *Mollenard* en 1937 et *Pièges* en 1939. Dans de dernier film, ses qualités de metteurs en scène lui permettent de diriger des acteurs remarquables tels que Maurice Chevalier, Eric Von Stroheim ou encore Pierre Renoir.

En 1940, il doit à nouveau s'exiler suite à la progression des troupes allemandes en France. Il s'installe aux États-Unis et y réalise des films de série B à succès, comme *Les Mains qui tuent* en 1944 (film

policier autour d'une affaire de meurtre), et *Le Fils de Dracula* (avec Lon Chaney Jr). Ces succès lui permettent de réaliser de plus grosses productions aux tendances policières, en utilisant les décors et la lumière pour apporter une atmosphère mystérieuse et angoissante. Siodmak intègre ainsi l'expressionnisme allemand dans les films noirs américains.

Pour lui, l'image doit s'exprimer, créer une atmosphère. Il considère le muet comme l'apogée du Septième art, car le décor doit alors tout retranscrire de l'atmosphère. Il réalise en 1946 *Les Tueurs*, adapté d'une nouvelle d'Hemingway, un de ses meilleurs films. On peut y voir pour la première fois un Burt Lancaster former un duo exceptionnel avec Ava Gardner en femme fatale absolue. Le cinéaste retrouve l'acteur dans *Pour toi, j'ai tué*, en 1949, puis fait encore une fois preuve de son talent en 1952 dans *Le Corsaire rouge*.

En 1954, il revient en Europe avec plusieurs films qui ne lui permettent pas d'aller jusqu'au bout de ses ambitions, comme *Le Grand Jeu* (tourné en France), un remake du film de Feyder, et *Les Rats*. En 1957, son film *Les S.S. frappent la nuit*, décrit l'atmosphère de l'Allemagne de l'après-guerre, de même que *L'Affaire Nina B* qu'il tourne en 1962 où il apporte son regard d'exilé. Siodmak ne cherche pas la perfection, expliquant « qu'un film ne doit surtout pas être parfait mais s'édifier, comme la musique, sur des « tempi » différents ». Néanmoins, les procédés de mise en scène et sa direction d'acteurs donnent à ses films une ambiance moderne, toujours appréciée aujourd'hui. Siodmak s'est éteint en 1973 en Suisse, à la suite d'une crise cardiaque.

Filmographie

1929: Les Hommes, le dimanche (*People on Sunday*)

1930: *Abschied*

L'Homme qui cherchait son assassin (*Der Mann, der Mörder sucht*)

1931 : *Autour d'une enquête (Voruntersuchung)*

Tumultes

1932 : *Quick*

Fin de saison (Brennendes Geheimnis)

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

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passet, Larousse, Paris, 2001
 Guide des films tome 3, sous la direction de Jean Tulard, Editions Robert Lafont, Paris, 2005
 Encyclopédie du Cinéma I-Z, sous la direction de Roger Boussinot, Bordas, Paris, 1980
 "Robert Siodmak, le maître du film noir", de Hervé Dumont, Ed° Ramsay poche cinéma.

LUNDI 10 DEC. 2012 - 21H00 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Pièges

De Robert Siodmak

1939

France /NB/109'

Réalisation : Robert Siodmak

Scénario : Jacques Companeez et Ernst Neubach
(sous le nom de Ernest Neuville)

Dialogues : Simon Gantillon

Photographie : Michel Kelber, Jacques Mercanton et Marcel Fredetal

Décor : Georges Wakhevitch et Maurice Colasson

Musique : Michel Levine



Photo : Gaumont

Interprétation :

Adrienne Charpentier : Marie Déa

Robert Fleury : maurice Chevalier

Brémontière : Pierre Renoir

Pears, le coururier : Erich von Stroheim

Ténier : André Bruno

La police enquête sur la disparition de onze jeunes filles, toutes danseuses de cabaret ou entraîneuses. Elle pense que le meurtrier, un maniaque sexuel, attire ses victimes par des petites annonces dans les journaux. L'amie d'une des disparues, Adrienne, va collaborer avec la police et répondre systématiquement à toutes les annonces qui concernent des femmes seules. Elle va ainsi explorer des salons de manucure, des bars douteux ou des restaurants chics et répondre à des rendez-vous nocturnes dans des quartiers déserts et mal éclairés, toujours discrètement filée par la police. L'enquête mettra à jour plusieurs suspects, tels que Pears, un ancien grand couturier qui devient fou, ou Robert Fleury, un directeur de boîte de nuit.

"Film baroque au charme puissant, *Pièges* est un chef d'œuvre méconnu du film noir français" écrit en 1975 Raymond Chirat dans le magazine Ecran.

Le scénario s'inspire de l'affaire Weidmann qui défraya la chronique en France en 1937. Un allemand, Eugen Weidman avait avoué être l'auteur de sept assassinats. Son procès s'ouvrit à Paris en mars 1939 et l'homme fut guillotiné quelques mois plus tard.

Le film débute avec une ombre approchant d'une boîte aux lettres et un gros plan sur la missive adressée à la préfecture de police. Suit une séquence qui n'est pas sans rappeler *M le Maudit*, avec relevé d'empreintes digitales, analyses de caractères de machines à écrire, études de fichiers, etc. Puis la piste des journaux va mettre en scène Adrienne qui va répondre à

toutes sortes de petites annonces, chacune d'entre elles apportant au spectateur une hypothèse, qui va s'avérer être une mauvaise piste, avant qu'une autre petite annonce nous emmène dans une autre partie de la ville et un autre milieu social. Cette histoire pleine de rebondissements offre aussi une intéressante galerie de portraits : "le mélomane au lorgnon, les godelureaux timorés des bals du samedi soir, les ménagères esseulées, le peintre de nu, qui traduisent la désillusion et le mal de vivre" écrit Hervé Dumont dans Robert Siodmak, le maître du film noir.

Scénario, jeux de lumière et d'ombre, mouvements de caméra, direction d'acteur, Siodmak et son équipe font preuve d'une grande maîtrise de leur art. Nombreux sont les critiques qui estiment en effet que *Pièges* annonce les premiers films américains du cinéaste tel que *Phantom Lady (Les Mains qui tuent)* et *The Spiral Staircase (Deux mains dans la nuit)*. Siodmak offre ici un rôle de soupirant nerveux et colérique à Maurice Chevalier, ce qui ne plaira pas à une partie des spectateurs français, habitués à des rôles plus aimables pour leur grand acteur national. Que Erich von Stroheim, le

prussien, se soit vu confier le rôle de grand couturier n'est pas non plus passé inaperçu dans une France qui présentait un prochain conflit avec l'Allemagne. Une partie de l'opinion s'est d'ailleurs laissée aller à d'ignobles commentaires dans la presse de l'époque : "M. Von Stroheim, prussien pur sang devrait être rendu par nous à Hitler. N'est-il pas honteux de penser qu'il est payé plus cher que tout acteur français ?" aurait publié l'Action française.

Néanmoins, le film fût plutôt bien accueilli. Il est resté plusieurs mois à l'affiche alors que la guerre a éclaté et la mobilisation générale décrétée.

La presse catholique dénonce cependant son amoralisme et son côté malsain, critique retrouvée chez les américains lors de la sortie du film en 1941 (sous le nom de Personal Column) : le film fut amputé de 12 minutes en raison des allusions à certaines perversions sexuelles.

En 1940, le film fut interdit des écrans français par les allemands. Il ressort en 1946, année où Douglas Sirk réalise un remake américain sous le nom de *Lured*. L'intrigue est transposée à Londres mais le cinéaste réutilise le même découpage.

Biographie et filmographie p. 54

Sources :

"Robert Siodmak, le maître du film noir", de Hervé Dumont, Ed° Ramsay poche cinéma.

LUNDI 17 DEC. 2012 – 19H30 – CINEMAS STUDIO

D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition Tournages au Château de Tours

Metropolis

De Fritz Lang

(1926 / 1927)

All., NB, 145'

**Version restaurée (2010) d'après la copie
retrouvée en 2008**

Réalisation : Fritz Lang

Scénario : Théa Von Harbou, Fritz Lang

Photographie : Karl Freund, Günther Rittau

Décors : Otto Hunte, Erich Kettelhut et Karl Vollbrecht

Effets spéciaux : Eugen Schüfftan

Musique : Gottfried Huppertz

Interprétation

John Fredersen : Alfred Abel

Freder : Gustav Fröhlich

Maria : Brigitte Helm

Rotwang : Rudolf Klein-Rogge

Le chef d'équipe : Heinrich George



Metropolis, c'est la ville vue par Lang cent ans plus tard, soit en 2026. Mais la date pourrait être autre, ce qui importe, c'est la vision futuriste de la cité, inspirée par la littérature de science fiction. Cette ville de demain n'est pas réjouissante : elle est verticalement coupée en deux, elle est le règne de l'injustice et de l'inégalité. Il y a deux villes en une : celle cachée, d'en bas, où travaillent les ouvriers, véritables esclaves au service de quelques privilégiés de la ville d'en haut, baignée de sa lumière futuriste. Le film offre donc des images et des plans à la verticalité hautement symbolique. Le système est rodé et semble immuable, jusqu'à ce qu'une jeune femme robot, Maria, incite les forçats à la révolte. Pour contrer son influence, le chef de la

cité, véritable démiurge, fait construire un robot à son image.

Metropolis présente l'archétype de la ville du futur, avec ses grattes ciels, ses bataillons d'ouvriers, ses cyborgs. Si la figure du robot est aujourd'hui familière sur les écrans, Lang invente ici le premier robot de cinéma. Et il ne s'agit pas d'un robot machine anonyme mais d'un androïde féminin qui, bien constitué de fer, est doté d'une sensualité particulière. Ce récit de science fiction, écrit et réalisé dans l'entre deux guerres, alors que le fascisme et le nazisme sont en pleine ascension, traite des conflits entre riches et pauvres, entre l'homme et la technologie, entre la liberté individuelle et les intérêts de la société. Autant de thèmes chers à Fritz Lang, à la fois fasciné et grand décrypteur

de l'exercice du pouvoir. L'archétype du savant fou de *Metropolis*, qui apparaît comme l'incarnation de ce que serait une science sans conscience, du progrès technologique sans humanisme, symbolise le pouvoir autoritaire et destructeur.

Lang débarque à New York à l'automne 1924, emmené par Pommer, son ami et producteur, qui veut lui faire découvrir les méthodes de productions américaines. Le cinéaste racontera plus tard le choc visuel qu'il a eu lors de son arrivée en bateau au large de New York : il est ébloui par la physionomie urbaine qui s'offre à lui. Il se serait inspiré de ce qu'il a vu à New York pour, de retour en Allemagne, en reconstituer la quintessence dans les Studios berlinois de Babelsberg.

En 1925, avant la réalisation de *Metropolis*, les deux plus grosses sociétés de productions américaines, la MGM et la Paramount, avaient conclu un accord avec la UFA, studio de production allemand, pour la distribution de films allemands aux Etats Unis et de films américains en Allemagne. Or, *Metropolis* déplait immédiatement aux patrons américains, qui s'empressent de l'amputer et de le remanier. Et c'est une version tronquée, en partie remontée par la Paramount, qui sortira sur les écrans aux Etats-Unis mais également en Allemagne. Le film fut boudé par la critique à sa sortie, surtout en raison de la fin, qui présente une étrange réconciliation des classes sociales. Certains ont même voulu voir dans *Metropolis* un film "préfasciste" (et, certes, l'on pense à l'influence de Théa von Harbou, co scénariste et épouse de Lang / voir biographie). Mais aujourd'hui les historiens expliquent que cette réconciliation peu probable et politiquement ambiguë entre le tyran et les travailleurs serait le fruit du remontage du film par les firmes américaines. C'est pourquoi Lang a toujours entretenu un rapport douloureux avec *Metropolis*, constitué à la fois d'amour et de rejet.

Véritable film monument, *Metropolis* l'est dès sa conception : d'abord par les moyens

mis en oeuvre : le tournage a nécessité pas moins de 311 jours et 60 nuits, 750 comédiens, 620 km de pellicule, et 25 000 figurants, formant une foule filmée de façon tout à fait spectaculaire, telle les tentacules d'une pieuvre géante.

Metropolis finit par coûter 6 millions de Marks, n'en rapportant à peine qu'un. Pourtant le film n'est pas sorti incognito : il a fait couler beaucoup d'encre pendant le tournage. Il y a une véritable "passion *Metropolis*" pendant le tournage du film, fait habituel aujourd'hui, mais inédit à l'époque. Les journalistes, fascinés par les effets spéciaux, affluent sur le plateau : les décorateurs G. Tittau et K. Freund sont très sollicités par la presse. Le Ministre des Affaires étrangères allemand lui même vient se renseigner sur le procédé des miroirs Schüfftan, qui permet de mettre sur un même plan maquettes miniatures et objets ou personnes réels. Des milliers de curieux affluent, parmi lesquels le jeune et encore inconnu Alfred Hitchcock et le déjà connu et reconnu Eisenstein. L'engouement est patent. Donc, au regard des moyens financiers et de la publicité faite pendant le tournage, *Metropolis* apparaît comme le premier blockbuster de l'histoire du cinéma. Mais le tableau n'est pas tout rose et les polémiques apparaissent : un journaliste qui s'était fait engagé comme figurant dresse un portrait plus sombre du tournage de *Metropolis*. Lang est décrit comme quelqu'un de très dur avec ses comédiens (on raconte même que Brigitte Helm, qui incarne Maria, a failli être brûlée vivante, coincée dans sa combinaison de fer et de bois), des figurants se mettent en grève, réclamant leur salaire ...

Pommer, le producteur, défend Lang jusqu'à ce qu'il ne parvienne plus à trouver l'argent nécessaire. Si Lang réussit à boucler le montage de son film, celui ci sera, dès sa sortie, amputé, ne revoyant le jour tel qu'il l'avait voulu – ou presque – qu'en 2010, après de nombreuses reconstitutions qui donneront autant de versions différentes de l'œuvre tout au long de son histoire.

Mais aujourd'hui on sait que la version de 2010 est très proche de celle filmée par le cinéaste. Comme tout ce qui a trait à *Metropolis*, sa reconstitution est, elle aussi, peu ordinaire. En effet, c'est la trouvaille d'une copie, en 2008, à la Cinémathèque de Buenos Aires en Argentine, qui a permis la restauration de *Metropolis*. Il s'agit d'une version plus longue de 25 minutes que celle à laquelle on était parvenu en 1987 à partir de la reconstitution tirées de plusieurs copies allemandes. Cette version de 2010, établie pour l'essentiel par la Cinémathèque de Berlin, est celle de 1927, neuf minutes en moins semble-t-il. On découvre donc, plus de quatre-vingts ans après sa première sortie, le montage initial de *Metropolis* et six séquences inédites. Pour l'essentiel, les scènes retrouvées sont celles relatives au moment où l'ouvrier devient le substitut de Freder, le fils du patron, ainsi que les scènes du dancing, beaucoup plus développées.

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.

De nouvelles copies ont été tirées grâce à la Cinémathèque berlinoise et à la Fondation Murnau. C'est bien sûr cette version, qui avait ouvert les 60mes Berlinales en mars 2010, qui est présentée. Véritable chef d'œuvre du septième art, monumental à bien des égards, *Metropolis* est, grâce au travail de la Fondation Murnau qui en est propriétaire des droits, le seul film de fiction à être classé au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Aujourd'hui encore, *Metropolis* influence de nombreux réalisateurs : des films comme *Blade Runner* de Ridley Scott, *2046* de Wong Kar Wai, *Alphaville* de Godard, *Brazil* de Terry Gilliam, le manga *Metropolis* de Rintaro, et bien d'autres, font explicitement référence au film visionnaire de Lang.

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 aimée 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 prend 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 bien 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, conforter 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 c'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'œuvre 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 légion courante 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, à quel point les hommes peuvent 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 final 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 Benett, 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 Marlene 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 le film *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.

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 Grabmale, 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.

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

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'expressionisme, Lang, dans un style tout à fait différent, occupe également une des premières places parmi les cinéastes hollywoodiens.

Certains ont pu penser que l'oeuvre américaine de Lang a été formatée par le système, dont, il a, il est vrai, souffert. Mais les jeunes auteurs de la Nouvelle Vague ont largement réhabilité cette partie de la carrière de Lang. Grand admirateur du "director of the directors", Godard lui rend hommage en 1963 en lui faisant jouer son propre rôle dans *Le Mépris*.

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

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, 5^e 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 7 JANVIER 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours

La Chatte des Montagnes (*Die Bergkatze*)

De Ernst Lubitsch

(1921)

Allemagne / NB / 19'

Avec Pola Negri

Un jeune lieutenant tombe fou amoureux de la belle Rischka, la chatte des montagnes. Peu après, son commandement lui confie la direction d'une expédition

punitive contre le chef des brigands, qui n'est autre que le père de Rischka. En récompense, il lui offre la main de sa fille, Lilli ...

Biographie et filmographie p. 74

Liebelei

de Max Ophuls

(1932)

Allemagne / NB / 90'

Réalisation : Max Ophuls

Scénario : Curt Alexander, Hans Wilhelm, Max Ophuls,
d'après la pièce *Liebelei* de Arthur Schnitzler

Montage : Ralph Baum

Photographie : Franz Planer

Musique : Theo Mackeben, d'après Brahms, Mozart, Beethoven

Décors : Gabriel Pellon

Producteur : Christoph Mülleneisen



Photo : Tamasa

Interprétation

Christine Weiring : Magda Schneider

Fritz Lobheimer : Wolfgang Liebeneiner

Mizzi Schlager : Luise Ullrich

Théo Kaiser : Willy Eichberger

la baronne von Eggerdorff : Olga Tchekowa

le baron von Eggerdorff : Gustaf Gründgens

Hans Weiring : Paul Hörbiger

Fritz Lobheimer, lieutenant de la garde impériale, entretient une liaison avec la baronne von Eggerdorff. Malgré les conseils de son ami Théo, lui aussi lieutenant, et bien que cet amour le rende

malheureux, il n'a pas l'intention de rompre. Mais un soir, les deux hommes font la connaissance de Christine et Mizzi, deux jeunes filles d'origine modeste. Fritz et Christine tombent amoureux l'un de

l'autre et il finit par s'éloigner de la baronne. Mais le baron von Eggerdoff soupçonne déjà sa femme d'avoir un amant...

C'est un film d'une séduisante fraîcheur placé sous le signe de la jeunesse. Ophuls a déclaré dans ses souvenirs qu'il vit là surtout "l'occasion de faire un film d'acteurs jeunes, spontanés, que le culte de la vedette n'avait pas encore gangrénés. (...) Quatre grands rôles, confiés à quatre débutants. Puis, en caractères nettement plus petits, une cohorte d'étoiles de première grandeur, cantonnées dans les rôles secondaires et jusqu'aux utilités.(...) Quant aux costumes, ils furent dessinés par une demoiselle qui allait encore au lycée". Acteurs, musique, décors, costumes...tout a été réalisé par des amateurs.

Max Ophuls était un grand admirateur du dramaturge autrichien Arthur Schnitzler dont *Liebelei* avait été créée, le 5 octobre 1895, au Burgtheater de Vienne. C'était, selon Robert de Beauplan, journaliste et essayiste français, "la première pièce naturaliste présentée devant la cour et elle y causa quelque scandale. Schnitzler avait en effet souligné l'arrogance de la bourgeoisie devant les petites filles du peuple. Il avait conté l'aventure d'une Mimi Pinson viennoise amoureuse d'un bel officier et victime de cet amour que les préjugés et l'égoïsme de classe persistaient à considérer comme une simple amourette". Max Ophuls, tout en suivant d'assez près la lettre et même l'esprit de Schnitzler, détache l'œuvre de son contexte social et la situe dans un univers féérique, poétique et intemporel qui semble être le sien. La différence de milieu social, qui dans le drame constitue une opposition incontournable, n'est plus ici une barrière, mais en un certain sens unit les deux héros. Ce qui était chez Schnitzler, un prétexte à critiquer une classe bourgeoise qu'il détestait, est devenu chez Ophuls une œuvre romantique et lyrique sur le malheur d'aimer.

La mise en scène exemplaire de cette histoire d'amour tragique nous place très près des personnages et de leurs émotions. Entre autre, la scène de la promenade nocturne le long des ruelles de Vienne, qui expose l'amour naissant entre Fritz et Christine, est particulièrement belle et témoigne de tout le talent de Max Ophuls. Il filme magnifiquement la lente progression de leur rapprochement. La caméra anticipe constamment leur marche, le cadre est toujours fixé quelques instants avant qu'ils n'arrivent dans le champ. L'éclairage, avec la lumière des réverbères des rues couvertes de neige, et le silence qui règne créent une atmosphère féérique. Les changements de cadrages employés par Ophuls, passant de plans moyens à des plans rapprochés, pour finir par un face à face où ils échangent pour la première fois un regard, accentuent quant à eux le passage d'une relation d'étrangers à une plus grande intimité.

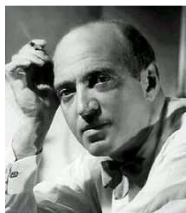
Une autre scène remarquable pour son intense émotion, est le gros plan sur Christine à la fin du film. Ophuls utilise très peu de gros plans dans *Liebelei*, faisant de ceux-ci des moments d'autant plus importants. L'intensité de cette image et l'importance du sentiment vécu par Christine sont accentués par la très longue durée du plan fixe (deux minutes). Une pareille extension temporelle ne fait que dramatiser encore plus la situation de Christine, privée de sa raison de vivre.

En outre, la musique est également très importante dans *Liebelei*. Elle est présente dès le début du film et le clôt. Elle y intensifie les sentiments et le crescendo dramatique. Elle intervient à chaque étape de la passion de Fritz et de Christine. Lors de la scène de la calèche, moment de bonheur intense, elle va jusqu'à rendre les voix inaudibles. Elle s'interrompt quand Fritz annonce son départ et que la menace commence à peser sur le couple et se répand sur tous les lieux du drame lors du dénouement du film.

Liebelei est le film qui met Max Ophuls sur le devant de la scène, son premier grand film mais aussi le dernier qu'il tourne en Allemagne. Devant la montée du nazisme, il émigre quelques mois plus tard en France, où il réalise une version française de *Liebelei* sous le titre *Une Histoire d'amour* (1933). Certaines scènes furent tournées par des acteurs français, alors que furent doublées et photographiées par des opérateurs différents, et finalement mal raccordées les unes aux autres ... Bref, le résultat n'est guère concluant. En 1958, Pierre Gaspard-Huit réalise un remake de *Liebelei* avec Romy Schneider, la fille de Magda Schneider (qui incarnait Christine

dans la version originale), et Alain Delon ; remake peu convaincant lui aussi. C'est bel et bien la première version allemande la plus réussie, un cinéma intimiste et tout en délicatesse, un film qui s'affiche comme le fondement de toute l'écriture d'Ophuls. Toute son œuvre cinématographique est inspirée de cette histoire mélancolique et profondément émouvante d'une jeune fille portée par un rêve d'amour et cruellement désillusionnée. Le thème de la femme qui n'a droit qu'à un bref bonheur et à des lendemains désenchantés et tragiques est déjà là.

Max Ophuls (1902 - 1957)



Max Oppenheimer naît le 6 mai 1902 à Sarrebruck, dans une famille de bourgeois aisés dirigeant une entreprise de confection masculine. A 17 ans,

après s'être essayé au journalisme dans des gazettes locales, il devient acteur de théâtre, prenant ainsi ses distances avec son milieu familial. Un de ses professeurs, Fritz Holl, lui choisit le pseudonyme d'Ophuls, en souvenir d'un ancien amour malheureux pour une jeune femme d'origine danoise nommée Ophüls.

Il est sur les planches dans diverses villes allemandes, puis passe à la mise en scène en 1923 : il monte de nombreuses pièces et opérettes, classiques ou contemporaines, jusqu'au début des années 30. A 24 ans, il est engagé au Burgtheater de Vienne (équivalent autrichien de la Comédie-française). En 1928, il écrit une pièce humoristique pour enfants (*Fips und Stips*). En 1930, il est à Berlin, et fait ses premiers pas dans le monde du cinéma (en pleine révolution du parlant) comme assistant et traducteur sur *Nie Wieder Liebe* d'Anatol Litvak. La même année, il réalise son premier film à la U.F.A. (*Dann Schon Lieber Lebertran*, film par lequel Ophuls

n'a d'autre ambition que de faire ses gammes). Dans son second film, (*Die Verliebte Firma*, 1931) il tâche de transposer le rythme et le style effervescent de ses mises en scène théâtrales.

En 1932, tout en poursuivant ses activités dramatiques (dont *Der Star*, bientôt interdit par les nazis), Ophuls réalise très rapidement trois films : *Die Verkaufte Braut*, *Die Lachenden Erben* et surtout *Liebelei*, d'après une pièce d'Arthur Schnitzler.

En 1933 les nazis sont au pouvoir ; dès l'incendie du Reichstag, la famille d'Ophuls, juive, quitte l'Allemagne pour Paris, où *Liebelei* a été accueilli avec grand succès : on lui propose d'en réaliser un remake français (dont il ressort un travail « alimentaire », bien inférieur à l'original). Dès lors, il tourne en France, mais aussi en Italie (*La signora di tutti*, 1934) et en Hollande (*Komædie om geld*, 1936). De cette période, on retient surtout *Werther* (1938).

En 1934, lors du plébiscite de Sarre (qui doit décider du sort de cette région germanophone, administrée depuis 1919 par la SDN), il opte pour la nationalité française, qu'il obtient par naturalisation en 1938 (il choisit alors de fixer

définitivement l'orthographe Ophuls, sans l'ü germanique).

Au début de 1940, il tourne dans des conditions difficiles *De Mayerling à Sarajevo*. La débâcle de mai-juin l'entraîne dans le sud de la France. La troupe de Louis Jouvet, appelée à jouer à Zürich, lui fait passer la frontière suisse.

En 1941, Ophuls et sa famille rejoignent les Etats-Unis. Il passe la guerre à Hollywood, échafaudant de nombreux projets qui échouent, tant il refuse de se plier à la logique de mercenariat des studios. Ainsi, lorsqu'il tourne enfin *Vendetta*, adaptation de *Colomba* de Mérimée, pour la RKO en 1946, il est rapidement renvoyé par son producteur Preston Sturges.

L'amitié de Douglas Fairbanks Jr le remet en selle en 1947, avec le tournage de *The Exile*, délicat film de cape et d'épée. C'est ensuite qu'il réalise *Letter from an Unknown Woman* puis *Caught* et *The Reckless Moment*. Ces quatre films américains, assez différents les uns des autres, sont pour Ophuls l'occasion d'acquérir la maîtrise de moyens techniques très importants, et des contraintes qui les accompagnent. Il y affirme son style, dont la caractéristique la plus apparente est l'emploi de mouvements de caméra longs, étirés et complexes, que lui permettent les grues des studios.

Mais pour Philippe Roger (*Positif* n° 487), "c'est avant tout l'alternance de ces dilatations (des plans et des situations) avec des contractions, qu'il faut prendre en compte pour discerner un flux rythmique, « cardiaque », qui accentue le sentiment tragique de ces films, où les personnages vivent leur vie tout en souhaitant retenir l'instant, et où une distanciation s'établit entre les sentiments ressentis et leur appréciation morale. Où, donc, la situation vécue comporte déjà en elle-même son propre commentaire, sans pour autant en être modifiée."

Mais ces expérimentations restent inscrites dans le cadre contraint des studios, imposant par exemple des gros plans sur James Mason dans *Caught* que ni l'acteur ni le réalisateur ne jugent utiles.

Fort de cette expérience, Ophuls rentre en France en 1950 et réalise les quatre films majeurs qui imposent son nom : d'abord *La Ronde* (d'après A. Schnitzler), qui connaît un grand succès, et lui donne les coudées franches pour tourner à son idée ses trois derniers films : *Le Plaisir*, *Madame de...* et *Lola Montès*.

Il y donne toute sa dimension d'homme de grande culture, qui considère le cinéma comme une synthèse des arts traditionnels, comme une moderne scène d'opéra où il peut exposer, sous des dehors badins, sa vision balzacienne de la société et son féminisme.

Sa quête du mouvement (physique et temporel), son goût de l'ostentation, des masques, voire du mirage et du trompe-l'œil, ont souvent été relevés comme des caractéristiques baroques, même si Ophuls refusa cette étiquette.

Souvent mal compris du public, parfois dédaigné par la critique, il a été adulé et souvent cité par les « Jeunes Turcs » de la nouvelle vague dans les dernières années de sa vie et après.

A partir de 1954, il travaille de nouveau en Allemagne, pour la radio puis pour le théâtre. En janvier 1957, sa mise en scène du *Mariage de Figaro* connaît un énorme succès à Hambourg. Victime d'une attaque cardiaque, il ne peut que protester, impuissant, face au remontage de *Lola Montès* en une version platement commerciale. Il meurt à Hambourg le 26 mars 1957 ; ses cendres sont transférées au Père-Lachaise à Paris. Au moment de sa mort, il préparait un film sur Modigliani, qui sera finalement tourné par Jacques Becker (*Montparnasse 19*).

Filmographie

1931 : Dann schon lieber Lebertran, c.m.

1932 : Le Studio amoureux (*Die Verliebte Firma*)

1932 : La Fiancée vendue (*Die Verkaufte Braut*)

1933 : On a volé un homme

1933 : Laughing Heirs

1933 : Liebelei

1933 : Une histoire d'amour (version française de *Libelei*)

1934 : La Dame de tout le monde (*La signora di tutti*)

1934 : Scandale de Marcel L'Herbier, réalisation de quelques scènes

1935 : Divine

1936 : Valse brillante de Chopin

1936 : La Comédie de l'argent (*Komædie om geld*)

1936 : La Tendre Ennemie

1936 : Ave Maria

1937 : Yoshiwara

1938 : Werther ou Le Roman de Werther

1939 : Sans lendemain ou La Duchesse de Tilsitt

1940 : L'École des femmes

1940 : De Mayerling à Sarajevo

1947 : L'Exilé (*The Exile*)

1948 : Lettre d'une inconnue (*Letter from an Unknown Woman*)

1949 : Pris au Piège (*Caught*)

1949 : Les Désemparés (*The Reckless Moment*)

1950 : La Ronde

1952 : Le Plaisir

1953 : Madame de...

1955 : Lola Montès

Sources

La Petite Illustration (novembre 1933)

Cahiers du cinéma, n°125 (novembre 1961)

Positif, n°381 (novembre 1992), n°257-258 (juillet-août 1982), n° 487 - septembre 2001

Anthologie du cinéma n°5 (supplément à l'Avant-Scène du Cinéma n°48 – mai 1965)

1895 n°34/35 - octobre 2001

LUNDI 14 JAN. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Le Ciel peut attendre (*Heaven can wait*)

de Ernst Lubitsch

(1943)

Etats-Unis / Couleur (Technicolor) / 112'

Réalisation : Ernst Lubitsch

Scénario et dialogues : Samson Raphaelson et Ernst Lubitsch, d'après la comédie "Birthday" de Laszlo Bus-Fékété

Montage : Dorothy Spencer

Photographie : Edward Cronjager

Musique : Alfred Newman

Décors : James Basevi, Leland Fuller

Producteurs : Ernst Lubitsch (20th Century-Fox)

Interprétation

Henry Van Cleve : Don Ameche

Martha Strabel Van Cleve : Gene Tierney

Hugo Van Cleve : Charles Coburn

Son Excellence : Laird Gregar

Albert Van Cleve : Allyn Joslyn

Mrs Strabel : Marjorie Main

E.F. Strabel : Eugene Palette

Randolph Van Cleve : Louis Calhern

Bertha Van Cleve : Spring Byington

"Mademoiselle" Yvette Blanchard : Signe Hasso



Photo : Théâtre du Temple

Juste après sa mort, Henry Van Cleve, persuadé de mériter le feu éternel, se présente auprès du Diable et sollicite son entrée en Enfer. Celui-ci, débordé, mais incertain du sort à réserver à son visiteur, lui demande de raconter l'histoire de sa vie. D'anniversaire en anniversaire, Henry déroule alors le fil de sa vie : homme à femmes, insouciant, joueur et noceur, il semble bien avoir toutes les qualités requises pour finir en Enfer. Mais il y a son histoire d'amour avec Martha...

Considéré comme le film-testament de Lubitsch, *Le Ciel peut attendre* est un condensé de toute son œuvre. On ne peut

s'empêcher de voir dans ce film testamentaire une manière pour le cinéaste de se pencher sur sa vie et son œuvre, et c'est certainement de là que viennent la sérénité et la beauté du film. Tout Lubitsch est là : le romantisme, une certaine dose de provocation et d'immoralité, la passion des sentiments amoureux, le goût pour la frivolité, la satire sociale...

Tout Lubitsch, c'est tout d'abord cet hommage à la vie et au bonheur, qui nous vaut ici un magnifique récit à la fois léger et profond. Pour le cinéaste, la vie est un bien précieux dont il faut savoir faire bon usage, en appréciant jusqu'à la plus minime de ses manifestations. Lubitsch expliquait

d'ailleurs que son personnage *principal* "ne transmettait aucun message et n'avait aucun but. Le héros était un homme qui s'intéressait seulement à vivre bien et qui ne visait pas à accomplir quoi que ce soit de noble". C'est la vie qui compte, le bonheur. Ainsi, les grandes douleurs nous sont épargnées. Les membres de la famille d'Henry se contentent de disparitions furtives ; d'un anniversaire à l'autre, les grands-parents, les parents disparaissent, à peine évoqués par une phrase nostalgique.

Le Ciel peut attendre s'attache à brosser le portrait le plus juste et sensible qui soit de la vie d'un couple, celui de Harry et Martha, magnifiquement interprétés par Gene Tierney et Don Ameche : la rencontre, le mariage, les disputes, la séparation, les retrouvailles. Le jeu des acteurs est tout en finesse. Don Ameche trouve là un de ces meilleurs rôles. Il évolue avec son personnage à travers le temps et montre toute une palette d'émotions, se révélant doué pour la comédie mais tout aussi crédible dans les moments les plus dramatiques. Il partage l'affiche avec Charles Coburn, irrésistible dans le rôle du grand-père, et la ravissante étoile montante Gene Tierney. Merveilleusement photographiée, elle trouve là, elle aussi, un de ses plus beaux rôles et nous ravit par la douceur de son jeu, empreint de grâce et de féminité.

Tout Lubitsch, c'est également cette étonnante gamme de tons dont il se sert, cette maîtrise absolue de la nuance qui fait de cette histoire, à priori classique, un subtile mélange d'humour et de tendresse. Dans ce film, il couvre tous les registres, du burlesque à l'émotion la plus pure, parvenant même à passer de l'un à l'autre au sein d'une même scène. La plus belle démonstration de cet art est certainement la scène qui se déroule chez les Strabel. La prodigieuse séquence du petit déjeuner,

durant laquelle Eugène Palette veut connaître la suite de la bande dessinée, pour savoir "comment le Capitaine est sorti du tonneau" ; cette scène est un sommet absolu de la farce. Puis Martha revient voir ses parents après dix ans d'absence. Réunis autour d'elle, d'un couple d'étrangers se haïssant, ils sont redevenus une famille aimante et ce dans un grand moment de retrouvailles et d'émotion.

C'est aussi dans ce film que Lubitsch signe ce qui restera peut-être sa plus belle séquence. Cette scène magnifique où Henry et Martha valsent seuls dans une vaste pièce à l'écart des autres, à l'occasion de leurs vingt cinq ans de mariage. Quelque chose de profond se passe alors entre eux, sans d'autre échange que leur regard et leur sourire, quelque chose de plus intime, d'intense. Seule la voix d'Henry en voix off accompagne un instant le couple : "Pourtant ce fut notre dernier anniversaire, et notre dernière danse. Ces derniers moments, elle en a fait les plus heureux de notre vie" ; et la caméra s'éloigne alors avec pudeur en un lent travelling arrière. Un instant de grâce qui résume toute la subtilité de l'art de Lubitsch.

Fable sur l'amour intemporel, *Le Ciel peut attendre* est à la fois une comédie sophistiquée et une histoire d'amour magnifique ; ce fut un des derniers grands succès du cinéaste. Malheureusement et inexplicablement, la version exploitée en France s'arrête juste avant ce trait final : le héros a finalement droit au Paradis mais une jolie fille redescend en Enfer...encore un instant de plaisir. *Le Ciel, l'Eternité peut attendre*.

Cette dernière séquence fut coupée lors de la reprise du film, dénaturant la morale et rendant incompréhensible le titre.

Ernst Lubitsch (1892 - 1949)



Ernst Lubitsch est né à Berlin le 28 janvier 1892.

Après avoir travaillé dans le magasin de son père, un tailleur juif, il intègre en 1906 le

Gardelegen Theater. C'est en 1911 qu'il fait la rencontre de Max Reinhardt qui est à l'origine à cette époque de toutes les avancées du spectacle scénique en Allemagne.

Dès cette année on commence à lui confier de petits rôles dans les productions « reinhardtienne » et il devient apprenti à la Bioscop. C'est au Deutsche Theater que Lubitsch fréquente Werner Krauss, Conrad Veidt, Paul Wegener et toutes les grandes figures du cinéma allemand de la décennie, au sein de sa troupe. En 1912 il abandonne quelque peu le théâtre de Reinhardt pour le cinéma. En 1914, engagé par la Union film, il devient populaire avec son rôle dans *Die Firma heiratet* de Carl Wilhelm. Ce dernier lui fera jouer son propre rôle, celui d'un commis israélite dans un magasin de tissus dans *Der Stolz der Firma*. La même année Lubitsch passe à la mise en scène, tourne une longue série de petits films quasi inconnus du public avec son scénariste Hans Kräly, et en 1916 obtient son premier succès derrière la caméra avec *Schuhpalast Pinkus*. Deux ans plus tard avec de plus gros moyens, il développe ses ambitions dans un drame égyptien sous l'idée du producteur Paul Davisohn, *Les Yeux de la momie*, qui remporte un franc succès en Europe. D'après Kräly, le premier duo de Pola Negri et Emil Jannings, est « le premier drame que la presse allemande ait pris au sérieux. » Lubitsch est d'un point de vue technique très avant-gardiste puisqu'il utilise pour ce film, en 1918, un travelling pour obtenir un effet d'horreur. Il se lance alors dans une série de grandes productions historiques, *Carmen*, mais surtout *Madame Du Barry*, qui sont, malgré leurs

imperfections et imprécisions, de grands films historiques occupant une place importante dans ce genre. Dans *Madame Du Barry*, Lubitsch vide de sens la Révolution Française et remplace avec finesse ses raisons économiques, sociales et idéologiques par des conflits psychologiques entre les différents protagonistes. Il montre les rois agissant comme tout le monde et insiste surtout sur les décors. Il réalise *Sumurun*, qui marque sa dernière apparition en tant qu'acteur. Il y interprète un illusionniste bossu et rend hommage à Max Reinhardt qui avait produit ce spectacle pour la scène. *La femme du pharaon*, enfin, est la preuve que les cinéastes allemands peuvent à l'époque égaler les américains d'un point de vue technique, notamment par l'utilisation du clair-obscur et par l'exploitation de l'idée d'une certaine transgression sociale.

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

La Poupée donne dans le même ton. Le réalisateur y explore les thèmes du mariage, de la femme - poupée et de la folie, en utilisant l'expressionnisme à des fins comiques.

C'est en 1922 qu'Ernst Lubitsch s'installe définitivement aux Etats-Unis où il est connu comme étant le spécialiste des films historiques, très soucieux de leur réalisme. Il signe donc au début de sa période américaine des films de cette veine, tels que *Rosita* (1923), *Paradis défendus* (1924), *Le Prince étudiant* (1927) et *Le Patriote* (1928). On retrouve dans certains de ces films américains les acteurs favoris

de Lubitsch que sont Pola Negri et Emil Jannings, tout cela dans un but d'appropriation de cette vague du cinéma européen par Hollywood.

C'est là que la carrière du réalisateur prend un tout autre sens et que la « Lubitsch's touch » se met en place. Il n'utilise que des allusions sarcastiques au désir charnel et à la quête de richesse. C'est à son arrivée à la Warner que le « coup de pattes » du réalisateur se développera réellement, lorsqu'il décide de se lancer dans le genre de la comédie sophistiquée. Succédant à Chaplin et à Stroheim, les femmes que Lubitsch met en scène trompent ouvertement leurs maris, en toute impunité, comme c'est le cas dans *Comédiennes* (1924) où les femmes sont chics, victimes et heureuses de l'être. Lubitsch ne joue plus la morale dans ses satires mais uniquement l'amuseur, il montre en tant qu'europpéen une frivolité que l'Amérique puritaine ne peut montrer et que seul des acteurs européens peuvent jouer à Hollywood. Il utilise un acteur dont la notoriété accroît à cette période, Adolphe Menjou, tout d'abord dans *Paradis défendu* (1924), puis la même année dans *Comédiennes*. Son élégance a séduit Lubitsch, qui fut influencé par *L'Opinion publique* (1923) de Chaplin.

Ses films muets, hormis le premier et le dernier, forment un ensemble harmonieux parfaitement représentatif de son talent et sont pour un grand nombre de cinéphiles l'apogée de sa carrière.

Au début du parlant il s'essaye aux opérettes musicales tout aussi frivoles que ses comédies, dans lesquelles on retrouve Maurice Chevalier et Jeannette MacDonald entre autres. On retiendra surtout *Parade d'amour* (1929), *Une Heure près de toi*

(1932) et *Monte-Carlo* (1930). Son film *L'homme que j'ai tué* déçoit néanmoins le public par son sujet sérieux qui ne manque pourtant pas d'éléments fidèles à son style, notamment dans les touches humoristiques et dans les allusions sexuelles qu'il exploite.

C'est en 1932 que la carrière de Lubitsch atteint son sommet. Brièvement directeur de la production Paramount, il obtient un fort succès avec *Haute Pègre* (1932), véritable chef d'œuvre de la comédie sophistiquée dans laquelle il mêle ironie et sentiments. Par la suite il réaborde le genre de la satire politique avec *Ninotchka* (1939) qui vise la Russie soviétique et *Jeux dangereux* (1942) qui lui vise l'Allemagne nazie.

Viennent ensuite des films tels que *Le Ciel peut attendre* (1943) où Lubitsch se veut le plus sincère possible et désire se raconter, à travers sa vie amoureuse notamment. A l'époque le film reçoit de fortes critiques, on n'y trouverait aucun but, aucun message, hormis celui de vivre au mieux. Le cinéaste se savait destiné à une mort prochaine et voulait donc rendre aimables ses personnages par ce qu'ils étaient tout simplement. Dans *Rendez-Vous* (1940) c'est par son enfance que Lubitsch se raconte. Il continue de se livrer également au public dans *Jeux dangereux*, sur sa vie d'acteur cette fois-ci.

Folle Ingénue (1946) est le dernier film achevé de Lubitsch, comédie aussi folle que son titre et au final ironique. C'est en 1947 qu'il décède au milieu du tournage de sa dernière comédie musicale, adaptation d'une opérette de James Flood de 1927, *La Dame au manteau d'hermine* que Otto Preminger aura l'honneur de terminer pour lui.

Filmographie

1918 : Heyer Berlin

1918 : Les Yeux de la momie

1918 : Je ne voudrais pas être un Homme (*Ich möchte kein Mann sein*)

1919 : Madame Du Barry

1919 : La Princesse aux huîtres

1919 : La Poupée

1920 : Anne Boleyn
1921 : La Chatte des Montagnes
 1923 : Rosita
 1923 : Qu'en pensez-vous? (*The Marriage Circle*)
 1924 : Trois Femmes (*Three Women*)
 1924 : Paradis défendu (*Forbidden paradise*)
 1925 : Les Comédiennes (*Kiss me again*)
 1925 : L'Éventail de Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*)
 1926: Les Surprises de la T.S.F (*So this is Paris?*)
 1927 : Vieil Heidelberg (*The Student prince in old Heidelberg*)
 1928 : Le Patriote (*The Patriot*)
 1929: Un Éternel Amour (*Eternal Love*)
 1929 : Parade d'amour (*The Love parade*)
 1930 : La Revue Paramount (*Paramount on parade*)
 1931 : Le Lieutenant souriant (*The Smiling Lieutenant*)
 1932 : L'Homme que j'ai tué (*The Man I killed*)
 1932: Une heure avec vous (*One hour with you*)
 1932: Haute Pègre (*Trouble in Paradise*)
 1932 : Si j'avais un Million (*If I had a million*)
 1933 : Sérénade à trois (*Design For Living*)
 1934 : La Veuve joyeuse (*The Merry Window*)
 1938: La Huitième Femme de Barbe-Bleue (*Bluebeard's eighth wife*)
 1939 : Ninotchka
 1939 : Rendez-vous (*The Shop around the corner*)
 1941: Illusions perdues (*That uncertain feeling*)
 1942: Jeux dangereux (*To be or not to be*)
1943: Le Ciel peut attendre (*Heaven can wait*)
 1946 : La Folle ingénue (*Cluny Brown*)
 1948 : La Dame au manteau d'hermine (*That Lady in ermine*)

Sources

Cinéma, n^{os} 65, 299, 315
 Image et Son N^o 453
 Cinématographe N^{os} 92, 108
 Les cahiers du cinéma, n^o127 (janvier 1962)
 Positif, N^{os} 275,305-306 (Juillet/Août 1986)
 Lubitsch / Jacqueline Nacache. Ed^o Edilig (1987)
 Anthologie du cinéma N^o 23
 Bifi.fr

LUNDI 21 JANV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood, en écho à l'exposition "Tournages"
au Château de Tours**

Hommage aux Tourneur, père et fils

Une soirée, deux films

La Féline (*Cat people*)

de Jacques Tourneur

(1942)

Etats-Unis / NB / 73'

Réalisateur : Jacques Tourneur

Scénario : DeWitt Bodeen

Producteur : Val Lewton

Directeur de la photographie : Nicholas Musurac

Décors : Darrell Silvera, Al Fields

Montage : Mark Robson

Musique : Roy Webb

Effets spéciaux : Vernon L. Walker

Interprétation

Irena Dubrovna : Simone Simon

Oliver Reed : Kent Smith

Louis Judd : Tom Conway

Alice Moore : Jane Randolph

Irena, une jeune créatrice de mode d'origine serbe, vit à Londres. Au zoo, où elle se rend souvent pour admirer une panthère noire, elle rencontre Oliver. Le jeune architecte lui fait la cour et Irena décide bientôt de l'épouser. Mais la jeune femme a une attitude étrange : elle se montre distante avec son mari, refusant même de l'embrasser. A force de patience, Oliver parvient à lui faire avouer que des légendes sur sa famille la hantent. D'après la jeune femme, une émotion violente, comme le désir ou la haine, pourrait la transformer en félin...

La Féline est le film qui lance véritablement la carrière de Jacques



Photo : Théâtre du Temple

Tourneur aux Etats-Unis. En racontant l'histoire d'une jeune fille qui se métamorphose en félin, le réalisateur pose les bases du cinéma fantastique.

L'idée du film est née lors d'une réception à laquelle assistait Charles Koerner, le patron des studios R.K.O : un des convives lui aurait suggéré de faire un film dont le titre serait *Cat People*. Ce nom va obséder Koerner pendant des jours. Il prend contacte avec le producteur Val Lewton et lui donne carte blanche pour monter le film. Une affiche est également conçue, bien avant le scénario, afin de tester la réaction du public.

Lewton fait appeler à Jacques Tourneur, avec lequel il a auparavant travaillé sur *They all came out* (1939). Avec l'aide du scénariste DeWitt Bodeen, ils imaginent cette histoire de jeune fille se pensant victime d'une malédiction ancestrale, qui la condamnerait à se transformer en panthère si elle se donnait à un homme.

Pour le rôle principal, la belle Irena, le studio impose l'actrice française Simone Simon, alors sous contrat. Son accent oblige le réalisateur et son scénariste à modifier le personnage : d'abord américaine, Irena devient serbe, ce qui permet également de renforcer le mystère.

La R.K.O faisant face à des difficultés financières, le tournage doit se faire rapidement et avec un minimum de moyens. Tourneur ne dispose donc que de trois semaines et d'un budget de 135 000 dollars pour réaliser son film.

Ces conditions délicates vont cependant exacerber la créativité de Tourneur. Celui-ci pense en effet depuis longtemps que l'horreur doit être suggérée plutôt que brutalement montrée au spectateur. Le cinéaste cherche donc à susciter l'effroi par des moyens détournés, misant sur la suggestion plus que sur les effets visuels impressionnants. L'objet de la peur n'est jamais clairement présent à l'écran. Il laisse le spectateur interpréter ce qu'il voit, se contentant de proposer un choix : deux hypothèses, l'une rationnelle, l'autre surnaturelle sont possibles. Il appliquera cette idée dans tous ses films fantastiques.

La Féline constitue donc une séparation entre ce fantastique, qui s'appuie sur l'insistance d'un danger invisible, et les films d'épouvante précédents dans lesquels les monstres sont présents à l'écran.

Le film est basé sur l'idée d'opposition : opposition entre normalité et surnaturel, entre lumière et ombre, entre homme et femme, entre humain et animal. Tout l'art de Tourneur est de faire basculer sans cesse le spectateur et ses personnages, à l'image d'Irena, de l'un à l'autre.

La normalité c'est le couple Oliver-Alice, des architectes qui ne croient pas aux femmes-panthères. Ils évoluent toujours en journée ou en pleine lumière. Irena appartient elle au monde surnaturel, solitaire et toujours dans l'obscurité, tiraillée entre son désir de devenir une femme et sa partie animale. C'est lors de la confrontation de ces deux univers que la tension apparaît.

Le personnage du docteur Judd appartient lui aussi au monde concret. Il tente de rationaliser le cas d'Irena, mais sa mort apparaît comme une mise en échec de la normalité.

Pour renforcer ces oppositions, Tourneur joue habilement de la lumière. En effet, lorsque les personnages pensent avoir affaire à une panthère, ils sont toujours dans une semi-obscurité. La scène de la piscine est, en cela, caractéristique. Pour figurer la panthère qui tourne autour d'Alice dans l'eau, Tourneur utilise sa main devant une lampe pour projeter une ombre. Avec les bruitages qui l'influencent, le spectateur a l'impression de voir une véritable ombre de panthère.

Cette scène est sans doute la plus connue du film. L'idée en est venue au réalisateur après qu'il eut lui-même expérimenté la situation. Un de ses amis possédait une maison avec une piscine et un immense jardin dans lequel on trouvait un enclos contenant deux léopards. Alors que Tourneur nageait, l'un d'eux s'est échappé et est venu tourner autour de l'eau. Il a été mis en fuite par un jardinier mais le réalisateur en a été particulièrement marqué.

Sur un plan technique, Tourneur fait montre de sa maîtrise du découpage. Il n'y a pas, dans *La Féline*, de plan qui soit inutile à l'histoire. Le récit avance rapidement et sans temps morts.

Le réalisateur invente également l'effet-bus qui consiste, à la fin d'une scène où la tension est montée, à la faire brusquement retomber par l'irruption d'un élément extérieur. Dans le film, il l'expérimente

dans la scène où Alice est poursuivie par Irena : c'est l'arrivée d'un bus, dans un bruit strident, qui y met brutalement fin.

A cette histoire fantastique, le réalisateur ajoute une réflexion psychologique sur la peur. La peur d'Irina de devenir une femme, la peur d'Oliver face au mariage. Mais il joue également avec celle du spectateur. Le film est sorti durant la guerre et cela explique, selon Tourneur, son succès. D'après lui, dans les périodes de troubles, les gens aiment se faire peur tout en s'évadant du quotidien.

Le film rencontre un grand succès dès sa sortie. Au final, il rapporte à la R.K.O plus

Jacques Tourneur (1904-1977)



Jacques Tourneur naît à Paris le 12 novembre 1904. Il est le fils unique du cinéaste Maurice Tourneur et de l'actrice Fernande Petit. Son enfance est assez aisée.

En 1914, toute la famille suit Maurice Tourneur qui part tourner aux Etats-Unis. Jacques y effectuera ses études et deviendra citoyen américain en 1919.

Il fait ses premiers pas dans le cinéma au sein de la Métro-Goldwyn-Mayer, dans les films de son père, et accumule les expériences comme script, acteur, régisseur ou assistant.

Il rentre en France en 1928 et devient assistant-réalisateur auprès de son père pour six films, dont *Au nom de la loi* (1932), *Les Gaietés de l'escadron* (1932) ou *Les Deux orphelines* (1933). C'est sur l'un de ces tournages, le *Navire des hommes perdus* (1927), que Jacques Tourneur rencontre sa femme en Allemagne.

La société Pathé-Nathan lui offre sa chance en tant que réalisateur en 1931 : il tourne *Tout ça ne vaut pas l'amour*, avec Jean Gabin. Après trois autres longs métrages,

de 4 millions de dollars, ce qui lui permet d'éviter la faillite. Cela va aussi pousser le studio à produire de nombreux films fantastiques.

La Féline est une œuvre marquante et fondatrice du cinéma fantastique. Sur le plan de la construction, de la technique et de l'écriture, le film se démarque de ses prédécesseurs et innove. L'influence de *La Féline* est donc considérable et Jacques Tourneur poussera plus loin son exploration de la terreur dans ces deux films suivants, *Vaudou* et *L'Homme-léopard* (1943).

Jacques Tourneur choisit de retourner travailler aux Etats-Unis.

Sa carrière peine alors à décoller. Réalisateur de seconde équipe sur le film de Jack Conway, *A Tale of two Cities* (1935), il enchaîne les courts métrages pour la MGM durant quatre ans. Cela lui permet néanmoins de se faire remarquer par l'élégance de ses images et la concision de son découpage.

C'est en réalisant *They all came out*, un film documentaire sur les prisons, financé par le ministère de la justice, qu'il connaît son premier succès américain, en 1939. Cela lui permet de décrocher la réalisation de deux épisodes des aventures du célèbre détective Nick Carter : *Nick Carter, Master Detective* (1939) et *Phantom Raiders* (1940).

En 1942, Tourneur est engagé au sein de la R.K.O par le producteur Val Lewton, qu'il avait côtoyé sur *They all came out*. Celui-ci lui confie la réalisation d'un film d'épouvante, *Cat People (La Féline)*. Basée sur le mythe du loup-garou, cette fiction connaît un grand succès grâce au talent de Tourneur. A la différence des autres réalisateurs de films d'horreur, il choisit de ne pas montrer directement d'éléments fantastiques ou de sang. Toute la

dynamique du film repose sur la suggestion de l'horreur.

Après l'immense réussite de *Cat People*, Lewton et Tourneur collabore sur deux autres films d'épouvante durant l'année 1943 : *I walked with a Zombie* et *The Leopard Man*.

Mais le réalisateur refuse de se cantonner à un seul genre. En 1944, il tourne *Days of Glory* avec Gregory Peck, un film de guerre qui vante les mérites des partisans soviétiques face aux nazis. C'est un échec financier.

Il réalise son premier western, *Canyon Passage*, en 1946. Puis il se lance dans le film noir en adaptant un roman de Geoffrey Homes, *Out of the Past* (1946), avec Kirk Douglas, Robert Mitchum et Jean Green au générique. Tourneur s'essaye également au film d'aventure, notamment avec *The Flame and the Arrow* (1950) ou *Anne of Indies* (1951).

Tourneur aime changer de genre mais aussi de pays. Il réalise en Angleterre l'un de ses meilleurs films, *Night of the Demon*

(1957), une œuvre qui renouvelle le genre du film de terreur dans le pays. Il s'exile également en Italie pour le tournage de *La Bataille de Marathon* en 1959.

En 1963, il signe un contrat de trois ans avec American International. Il réalise la même année *Comedy of Terror* avec Boris Karloff et Vincent Price. Son dernier long métrage, *War-Gods of the Deep*, sort en 1964.

Parallèlement à sa carrière de cinéaste, Jacques Tourneur travaille aussi pour la télévision à partir de la fin des années 50. Il réalise notamment plusieurs épisodes des séries *Bonanza* (1959), *Adventures in Paradise* (1959) ou *la Quatrième dimension* (1963).

Tourneur revient en France en 1966 et se retire en Dordogne, près de Bergerac, où il vit modestement de la pension que lui verse la Screen-Directors Guild.

Il décède en 1977.

Filmographie

1931 : Tout ça ne vaut pas l'amour

1933 : Pour être aimé

1933 : Toto

1934 : Les Filles de la concierge

1939 : They All Came Out

1939 : Nick Carter, Master Detective

1940 : Phantom Raiders

1941 : Doctors Don't Tell

1942 : Cat People (*La Féline*)

1943 : I Walked with a Zombie (*Vaudou*)

1943 : The Leopard Man (*L'Homme-léopard*)

1944 : Days of Glory

1944 : Experiment Perilous (*Angoisse*)

1946 : Canyon Passage (*Le Passage du canyon*)

1946 : Out of the Past (*La Griffé du passé* ou *Pendez-moi haut et court*)

1948 : Berlin Express

1949 : Easy Living

1949 : Stars in my Crown

1950 : Circle of Danger (*L'Enquête est close*)

1950 : The Flame and the Arrow (*La Flèche et le flambeau*)

1951 : Anne of the Indies (*La Flibustière des Antilles*)

1952 : Way of a Gaucho (*Le Gaucho*)

1953 : Appointment in Honduras (*Les Révoltés de la Claire-Louise*)
1954 : Stranger on Horseback
1955 : Great Day in the Morning (*L'Or et l'amour*)
1955 : Wichita (*Un Jeu risqué*)
1956 : Nightfall
1957 : Night of the Demon (*Rendez-vous avec la peur*)
1958 : The Fearmakers
1958 : Frontier Rangers
1958 : Fury Rivers
1959 : Mission of Danger
1959 : Timbuktu
1959 : La Bataille de Marathon
1963 : The Comedy of Terrors
1964 : The City under the Sea ou War-Gods of the Deep

Sources

Passek, Jean- Loup (dir.). – Dictionnaire du cinéma. – Paris : Larousse, 2001. – 865 p.
Tulard, Jean . – Guide des Films, F-O. – Paris : Robert Laffont, 2005. – 2399 p.
Cahiers du cinéma : n° 181, 332, 586
Cinéma : n° 149, 230
Positif : n° 515
www.bifi.fr
www2.cndp.fr

LUNDI 21 JAN. 2013 - 21H00 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood, en écho à l'exposition "Tournages"
au château de Tours**

Hommage aux Tourneur, père et fils

Une soirée, deux films

La Main du Diable
de Maurice Tourneur
(1942)
France / NB / 82'

Réalisateur : Maurice Tourneur

Scénario : Jean-Paul Le Chanois d'après le poème *La Main enchantée* de Gérard de Nerval

Dialogues : Jean-Paul Le Chanois

Décors : Andrej Andrejew

Musique : Roger Dumas

Montage : Christian Gaudin

Effets spéciaux : Nicolas Wilcke

Interprétation

Roland Brissot : Pierre Fresnay

Irène : Josseline Gaël

Mélie : Noël Roquevert

Gibelin : Guillaume de Saxe

Le petit homme : Pierre Palau



Photo : Gaumont

Un soir, un homme semblant fuir quelque chose, se présente à la porte d'une auberge de montagne. Il lui manque une main et il ne possède, pour seul bagage, qu'une étrange boîte. Les clients l'accueillent avec défiance. Au cours du dîner, survient une coupure de courant. Lorsque la lumière revient, la boîte a disparu. Son propriétaire va alors raconter aux autres clients son étrange histoire...

La Main du Diable est l'un des trois films que Maurice Tourneur tourne, durant la seconde guerre mondiale, pour le compte de la compagnie franco-allemande Continental. Par la suite, il réalisera *Val d'enfer* (1943) et *Cécile est morte* (1943).

Le scénario a été commandé à Jean-Paul Le Chanois par l'un des responsables de la firme, qui voulait voir adapter au cinéma le poème de Gérard de Nerval, *La Main enchantée*. Devant la difficulté de la tâche, le scénariste va en proposer une libre adaptation, enrichie par les légendes alsaciennes que sa grand-mère lui racontait durant son enfance. *La Main du Diable* est, au final, une relecture du mythe de Faust, dans laquelle un peintre raté acquiert le succès en échange de son âme. Le thème du pacte avec le diable est assez populaire à cette époque, comme dans les *Visiteurs du soir* de Marcel Carné qui sort la même année.

Pour réaliser ce qui sera le seul film fantastique de la compagnie, la Continental choisit Tourneur, réalisateur aguerri par son séjour américain et dont le style très pictural est largement reconnu. Sa mission est avant tout de faire un film qui distraira les français de la dureté de leur quotidien. Le film puise son inspiration dans le cinéma expressionniste d'avant-guerre, notamment avec ses jeux d'ombres et de lumières, et l'importance accordée aux regards des personnages. Les décors, un point auquel Tourneur attache une extrême importance dans toutes ses œuvres, renforcent également l'atmosphère dramatique et le stress qui parcourent tout le film.

Par ailleurs, le réalisateur apporte un soin particulier à ses personnages qui évoluent tout au long de l'histoire. Ainsi la douce et charmante Irène se révèle être au final une femme vénale, alors que le personnage de Roland Brissot bascule peu à peu dans la folie. Cela permet notamment à Pierre Fresnay de produire une interprétation inspirée et percutante.

Il est intéressant de noter que le fils de Maurice Tourneur, Jacques, réalise également la même année, aux États-Unis, un film fantastique *Cat People*. On

Maurice Tourneur (1873-1961)



Maurice Tourneur, de son véritable nom Maurice Thomas, naît à Paris en 1873. Son père était bijoutier à Belleville. Il est l'aîné d'une fratrie de trois enfants. Il fait ses études au lycée

Concordet, à Paris, et a pour condisciples André Citroën ou encore le futur premier ministre André Tardieu.

Très tôt, il se passionne pour l'art et se montre extrêmement doué pour le dessin. L'un de ses premiers emplois consiste à illustrer des ouvrages de luxe. Il devient, pendant quelques temps, l'assistant de Rodin et du peintre Puvis de Chavannes.

retrouve de nombreuses similitudes dans la façon qu'ont les deux réalisateurs de traiter le fantastique. Ils pensent tous deux qu'il est plus effrayant de suggérer l'objet de la peur que de le montrer de façon brutale au spectateur. Ils utilisent aussi les mêmes moyens pour figurer la présence du mal : en utilisant la réaction des animaux face à lui (le chien de Brissot qui le fuit ou la panique des animaux lorsqu'Irène entre dans l'animalerie dans *Cat people*), en utilisant les jeux d'ombres ou encore en montrant l'effroi sur le visage des personnages. On distingue donc bien une parenté entre ses deux films qui jouent, des deux côtés de l'Atlantique, un rôle important dans la naissance du cinéma fantastique.

La Main du Diable est au final une œuvre moralisatrice, encrée dans son époque. Son message, l'argent et le succès ne font pas le bonheur, éloignent des vraies valeurs, résonne particulièrement dans une France soumise aux privations à cause de la guerre. Mais c'est sans doute aussi l'un des films les plus aboutis de Maurice Tourneur en France.

Grace à son talent, il est amené à concevoir des décors. C'est par ce biais qu'il entre dans le monde du théâtre, univers qui va vite le passionner.

Au théâtre Vaudeville, il est d'abord régisseur puis se lance comme acteur. C'est à cette époque qu'il prend Tourneur comme nom de scène. Il rejoint ensuite la troupe d'André Antoine. Il en épouse l'une des stars, Fernande Petit, qui donnera naissance quelques mois plus tard à un fils, Jacques. Il y rencontre également Emile Chautard, alors acteur, qui l'introduira dans le monde du cinéma.

Lorsque Chautard prend la direction de la firme de production Eclair, il fait appel à Tourneur pour mettre en scène plusieurs films populaires à petit budget comme *Le*

Friquet, Jean La Poudre ou Figures de cire (1912). Lequel s'en tire honorablement, notamment grâce à son expérience théâtrale, et se fait remarquer.

Les dirigeants d'Eclair montent une succursale aux Etats-Unis mais peine à lui trouver un directeur. Fort de son succès naissant et de sa parfaite maîtrise de l'anglais, Tourneur est envoyé en Amérique en mai 1914, avec pour objectif de tourner au moins un film par mois. Lorsque la guerre éclate en Europe, il se déclare objecteur de conscience et décide de rester aux Etats-Unis. Il acquiert définitivement, sous le nom de Tourneur, la nationalité américaine en 1919.

Durant cette période américaine, marquée par de nombreux changements au sein des studios, le cinéaste parvient à s'imposer parmi les plus grands comme Griffith ou DeMille.

Il impose un style fondé sur l'importance et la beauté des décors, sur une image réaliste, jusqu'alors peu utilisé en Amérique. Il innove également sur le plan technique, notamment avec un film comme *The Hand of Peril* (1916), en créant les premiers décors complexes ou en expérimentant les longs travellings montés sur automobiles. Il s'entoure aussi d'une équipe de techniciens, comme l'opérateur John Von de Broeck et le décorateur Ben Carré, qui l'accompagneront durant tout son séjour américain.

Par ailleurs, il tourne avec les plus grands acteurs de la période. Il réalise notamment deux films, *A Poor Little Rich Girl* et *The Pride of the Clan* (1917), avec l'une des premières actrices mondialement connue, Mary Pickford.

Son succès lui permet, en 1918, de s'affranchir des studios en créant sa propre firme dont la Paramount devient le distributeur. Il réalise alors *The Blue Bird*, qui marque les esprits par la qualité de ses décors. La même année, sur le tournage de *Woman*, John Van de Broeck décède, emporté par une vague. La mort tragique de son ami touche profondément le réalisateur.

Les films les plus aboutis de cette aventure aux Etats-Unis restent *The Treasure Island* (1920) et *The Last of Mohicans* (1921), deux adaptations littéraires qui rencontrent un grand succès populaire.

En 1926, Tourneur se sépare de sa femme. Il se brouille aussi avec la Metro, qui tente de lui imposer un producteur, sur le tournage de *The Mysterious Island*. Le réalisateur quitte le plateau après quelques jours et décide de rentrer en France.

Son retour au pays ne se fait pas sans heurts. En effet, de nombreuses personnes lui reprochent de ne pas être rentré durant la guerre. Le réalisateur choisit donc de partir un moment en Allemagne. Il y tourne *Le Navire des hommes perdus* (1927) avec la jeune Marlène Dietrich en vedette.

En 1930, Maurice Tourneur tourne son premier film parlant, *Accusé, levez-vous*. Le cinéaste réalise en France des films plus commerciaux. C'est durant cette période qu'il met en scène les *Deux orphelines* (1933), *Justin de Marseille* (1935), *Volpone* (1940) ou *La Main du Diable* (1942), ses œuvres les mieux connues aujourd'hui.

Durant l'année 1949, Tourneur est victime d'un grave accident de voiture et doit être amputé d'une jambe. Il passera près de dix ans cloué au lit, veillé par sa compagne, l'actrice Louise Lagrange. Il occupe son temps en traduisant des romans policiers américains pour Gallimard, jusqu'à son décès en 1961, à l'âge de 88 ans.

Maurice Tourneur a laissé une œuvre riche, basée sur la composition de l'image, sur l'importance des décors et sur le jeu d'acteur. Il aura exercé sa créativité dans tous les genres cinématographiques. Sa filmographie pléthorique reste malgré tout mal connue, surtout en France. Aux Etats-Unis, ce grand innovateur est en revanche considéré comme l'un des plus grands réalisateurs de son époque et est encore cité comme exemple par les metteurs en scène les plus talentueux. Il possède même son étoile sur Hollywood Boulevard.

Filmographie

1912 : Le Friquet
1912 : Jean La Poudre
1912 : Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume
1912 : Figures de cire
1913 : Le Dernier pardon
1913 : Le Puits mitoyen
1913 : Le Camée
1913 : Sœurlette
1913 : Le Corso rouge
1913 : Mademoiselle 100 millions
1913 : Les Gaîtés de l'escadron
1913 : La Dame de Montsoreau
1914 : Monsieur Lecoq
1914 : Le Mystère de la chambre jaune
1914 : La dernière incarnation de Larsan
1914 : Mother (Maman)
1914 : The Man of the Hour (*La Treizième Heure*)
1914 : The Wishing Ring (Fille de pirates)
1914 : The Pit (Le Spéculateur)
1915 : Alias Jimmy Valentine (*Jimmy le mystérieux*)
1915 : The Cub
1915 : Trilby
1915 : The Ivory Snuff Box (*Le Code secret*)
1915 : The Butterfly on the Wheel (*Insouciance*)
1915 : Human Driftwood (*Détresse humaine*)
1915 : The Pawn of Fate (*La Folle Chimère*)
1916 : The Hand of Peril
1916 : The Closed Road
1916 : The Rail Rider
1916 : The Velvet Paw (*L'Amérique champion du droit*)
1916 : A Girl's Folly
1917 : The Whip (*La Casaque verte*)
1917 : The Undying Flame (*La Flamme éternelle*)
1917 : Exile (*L'Exilée*)
1917 : The Law of the Land
1917 : The Pride of the Clan (*Une Fille d'Ecosse*)
1917 : A Poor Little Rich Girl (*Pauvre petite riche*)
1917 : Barbary Sheep (*La Délaissée*)
1917 : Rise of Jenny Cushing (*Les Etapes du bonheur*)
1918 : Rose of the World (*Les Yeux Morts*)
1918 : A Doll's House (*Maison de poupée*)
1918 : The Blue Bird (*L'Oiseau bleu*)
1918 : Prunella
1918 : Woman (*L'Eternelle Tentatrice et Les Fées de la mer*)
1919 : Sporting Life
1919 : My Lady's Garter
1919 : The White Heather (*La Bruyère blanche*)
1919 : The Life Line
1919 : Victory

1919 : The Broken Butterfly
 1920 : The County Fair
 1920 : The Great Redeemer (*Un Lâche*)
 1920 : The Treasure Island (*L'Île au trésor*)
 1920 : The White Circle (*Le Cercle blanc*)
 1920 : Deep Waters (*Au fond de l'océan*)
 1921 : The Bait (*La Fange*)
 1921 : The Last of Mohicans (*Le Dernier des Mohicans*)
 1921 : The Foolish Matrons
 1922 : Lorna Doone
 1923 : While Paris sleeps
 1923 : The Christian (*Calvaire d'apôtre*)
 1923 : The Isle of the lost Ships (*L'Île des navires perdus*)
 1923 : The Bass Bottle (*La Bouteille enchantée*)
 1923 : Jealous Husbands (*Les Deux Gosses*)
 1924 : Torment
 1924 : The White Moth (*Le Phalène blanc*)
 1925 : Never the Twain shall meet (*La Frontière humaine*)
 1925 : Sporting Life
 1925 : Clothes make the Pirate (*Le Corsaire aux jambes molles*)
 1926 : Aloma of the South Seas (*Aloma*)
 1926 : Old Love and News (*Le Cavalier des sables*)
 1927 : Das Schiff der verlorenen Menschen (*Le Navire des hommes perdus*)
 1928 : L'Équipage
 1930 : Accusée, levez-vous !
 1931 : Maison de danses
 1931 : Partir
 1932 : Au nom de la loi
 1932 : Les Gaîtés de l'escadron
 1933 : Les Deux Orphelines
 1933 : L'Homme mystérieux
 1934 : Le Voleur
 1935 : Justin de Marseille
 1936 : Koenigsmark
 1936 : Samson
 1936 : Avec le sourire
 1938 : Le Patriote
 1938 : Katia
 1940 : Volpone
 1941 : Péchés de jeunesse
 1941 : Mamz'elle Bonaparte
1942 : La Main du Diable
 1943 : Le Val d'enfer
 1943 : Cécile est morte
 1947 : Après l'amour
 1948 : Impasse des Deux Anges

Sources

Boussinot, Roger. – Encyclopédie du cinéma, I-Z. – Paris : Bordas, 1980.- 687 p.

Passek, Jean- Loup (dir.). – Dictionnaire du cinéma. – Paris : Larousse, 2001. – 865 p.

Mitry, Jean. – Maurice Tourneur. – Paris : Anthologie du Cinéma, 1968. – 312 p. –
(Anthologie du Cinéma)

Cahiers du cinéma : n° 127

Positif : n° 344

Site internet de la bifi

Site internet du ciné club de Caen

LUNDI 28 JAN. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours

Une soirée, deux films
Présentation : Louis D'orazio

Une partie de campagne

de Jean Renoir

(1936)

France / Noir & Blanc / 40'

Réalisation : Jean Renoir

Scénariste : Jean Renoir, d'après la nouvelle *Une partie de campagne* de Guy de Maupassant

Montage : Marguerite Renoir et Marinette Cadix

Musique : Joseph Kosma

Décors: Robert Gys

Directeur de la photographie : Claude Renoir

Producteur : Pierre Braunberger

Interprétation

Henriette Dufour : Sylvia Bataille

Juliette Dufour : Jane Marken

Cyprien Dufour : André Gabriello

Henri : Georges Darnoux

Rodolphe : Jacques B. Brunius

Anatole : Paul Temps

La grand-mère : Gabrielle Fontan

Le père Poulain : Jean Renoir



Photo : Les Films du jeudi

C'est un beau dimanche de l'été 1860, Cyprien Dufour est gérant d'une quincaillerie à Paris. Il décide de passer la journée à la campagne en compagnie de sa belle-mère, de sa femme Juliette, de sa fille Henriette et de son commis et futur gendre Anatole. Ils empruntent la voiture de son voisin laitier et se rendent à l'auberge du père Poulain. Là-bas, ils décident de déjeuner sur l'herbe, près de la rivière. Deux canotiers, Rodolphe et Henri, qui déjeunent eux-aussi dans l'auberge, assistent à l'arrivée de la famille et entreprennent de faire la cour aux deux femmes.

Une partie de campagne est le neuvième film parlant de Jean Renoir, qu'il réalise en 1936. Avant même d'écrire l'adaptation de la nouvelle de Guy de Maupassant, Renoir voulait que son film soit un moyen métrage. C'est après l'avoir fait tourner dans *Le Crime de monsieur Lange* que le réalisateur décide d'offrir le premier rôle, celui d'Henriette, à Sylvia Bataille. Le tournage du film commence au début de l'été 1936, avec un budget réduit. Malheureusement pour l'équipe, les conditions météorologiques sont affreuses et une pluie torrentielle retarde les prises de vues. A la fin de son contrat, Renoir n'a pas tourné tout ce qu'il souhaitait et

l'ambiance sur le plateau se dégrade à tel point que le producteur, Pierre Braunberger finit par tout arrêter.

Jean Renoir s'engage alors dans un nouveau projet, *Les Bas-fonds* avec Jean Gabin. Braunberger essaye de sauver le film en tentant de convaincre sans succès Renoir d'insérer ce qui a été tourné de *Une partie de campagne* dans un autre film. Lorsque la guerre éclate en 1939, Renoir fuit d'abord pour l'Italie, puis pour les Etats-Unis, laissant le producteur seul avec ces bobines non montées et incomplètes. Ce n'est qu'après la guerre que les bobines sont confiées à Marguerite Renoir qui planifie le montage tel qu'il avait été décidé par Renoir près de dix ans auparavant. *Une partie de campagne* sort enfin au cinéma le 18 décembre 1946, plus de dix ans après le tournage.

Le film dure une quarantaine de minutes, et le générique indique que le film « n'a pu être, pour des raisons de force majeure, tout à fait terminé. En l'absence de Jean Renoir, actuellement en Amérique, soucieux de respecter son œuvre et d'en conserver le caractère, nous avons décidé de vous le présenter tel qu'il est ». *Une partie de campagne*, en réalité, est loin d'apparaître comme une œuvre incomplète et Renoir reste très fidèle à l'œuvre de Maupassant. Le film reste indissociable de l'époque à laquelle il est tourné, alors que le Front Populaire bouleverse la société

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

française. Malgré le fait que l'intrigue se déroule en 1860, la famille Dufour est ici le parfait miroir de la France qui découvre les congés payés et les sorties à la campagne.

L'insouciance des personnages est parfaitement mise en valeur par ces images qui laissent une grande place à la nature ensoleillée. Cette nature, ainsi que les relations sociales entre les personnages, sont des thèmes chers à Renoir. On retrouve dans le travail de Jean Renoir tout ce qui caractérise l'écriture filmique d'après 1940 : plans-séquences, profondeur de champ, vues panoramiques, longs travellings, netteté de la photographie. L'écriture est nouvelle, et bien en avance sur son temps.

Il est aussi impossible de ne pas noter que Renoir rend hommage à son père dans de nombreuses scènes, tant certaines sont proches des tableaux. Et c'est de la beauté qui se dégage de ces images. André Bazin déclare dans les *Cahiers du Cinéma* « L'une des plus belles images de l'œuvre de Renoir et de tout le cinéma est cet instant dans *Une partie de campagne* où Sylvia Bataille va céder aux baisers de Georges Darnoux. [...] le monde chavire avec le regard de Sylvia Bataille, l'amour jaillit comme un cri ; le sourire ne s'est pas effacé de nos lèvres que les larmes nous sont aux yeux. »

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, il 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'Étang 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)

Sources

<http://www.cineclubdecaen.com>

<http://www.bifi.fr>

L'Avant-scène n°21

Cahiers du Cinéma n°482

Positif n°408

Image et Son n°194 bis

LUNDI 28 JAN. 2013 - 20H15 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

*Une soirée, deux films
Présentation : Louis D'orazio*

Le Journal d'une femme de chambre

(The Diary of a Chambermaid)

de Jean Renoir

(1946)

États-Unis / Noir & Blanc / 82'

Réalisation : Jean Renoir

Scénariste: Jean Renoir et Burgess Meredith d'après le roman *Journal d'une femme de chambre* de Octave Mirbeau, et la pièce d'André Heuse, André de Lorde et Thielly Nores

Montage : James Smith

Musique : Michel Michelet

Décors : Eugène Lourié

Costumes : Greta et Barbara Karisnka

Directeur de la photographie : Lucien Andriot

Producteurs : Burgess Meredith et Benedict Bogeaus

Production : Camden Productions et Benedict Bogeaus Productions

Interprétation

Célestine : Paulette Goddard

Le Capitaine Mauger : Burgess Meredith

Georges Lanlaire : Hurd Hatfield

Joseph : Francis Lederer

Monsieur Lanlaire : Reginald Owen

Madame Lanlaire : Judith Anderson

Rose : Florence Bates

Louise : Irene Ryan

Marianne : Almira Sessions



Au début du XXème siècle, Célestine, une jeune domestique ambitieuse, arrive en Normandie dans la petite ville de Le Mesnil pour travailler dans un grand château appartenant à Monsieur et Madame Lanlaire.

Elle partage sa chambre avec Louise, une autre domestique. Après plusieurs jours, le château accueille le retour de Georges, le fils de la maison, atteint d'une maladie grave. Célestine est chargée de l'occuper

et de le distraire. Mais celui-ci, se sachant condamné, refuse toute attache. De son côté, Joseph, le valet de la maison, éprouve lui aussi des sentiments pour Célestine.

Jean Renoir arrive aux États-Unis en décembre 1940, près d'un an et demi après l'exil d'Alfred Hitchcock. Avec le réalisateur britannique, ils sont à l'époque considérés comme les deux plus grands réalisateurs européens. Mais comme

Hitchcock, il rencontrera au début les mêmes déboires. Le directeur de la Fox compte sur Renoir pour réaliser des projets français, dans des décors français, ce que le réalisateur refuse. Jean Renoir veut filmer l'endroit où il vit. Il finit, comme Hitchcock, par se débarrasser de son producteur et va voir ailleurs. Après avoir réalisé son rêve avec *L'Homme du Sud* en 1945, un film en décors naturels, Jean Renoir se lance sur *Le Journal d'une femme de chambre*.

Au départ, le sujet semble rempli de contraintes : adaptation d'un classique, tourné entièrement en studio, à l'opposé des reconstitutions qui lui étaient chères. Mais au final, *Le Journal d'une femme de chambre* est peut être le film sur lequel Renoir a le plus de libertés. Ces libertés, il les doit au couple Burgess Meredith / Paulette Goddard. Le premier est un comédien respecté dans les années 1940 tandis que la seconde est l'ex-femme de Chaplin, avec qui elle a tourné dans *Les Temps modernes* et dans *Le Dictateur*. Meredith, en plus de jouer dans le film, en a écrit le scénario et s'est occupé de trouver le financement nécessaire à sa réalisation.

Le couple et Renoir s'aventurent donc dans un film au budget réduit. En plus du long roman naturaliste, Meredith travaille aussi à partir de l'une des nombreuses adaptations théâtrales qui ont popularisé l'œuvre.

Ce côté théâtral se retrouve à l'écran, Renoir déclare dans une présentation télévisée de son film « *Le Journal d'une femme de chambre* correspond à une de mes crises d'anti-naturalisme aiguë [...], j'avais un très grand désir de faire des scènes qui soient presque des sketches, de ne pas les développer ; de les simplifier à

l'extrême, des sketches, c'est-à-dire des croquis ». Renoir met ici totalement de côté le goût du détail qui avait fait son succès en France dans les années 1930. André Bazin a déclaré dans les *Cahiers du Cinéma* à propos de ce film :

« C'est la théâtralité à l'état pur. La lumière du studio et la reconstitution n'avaient pas pour but de reproduire une petite ville française mais d'accentuer l'impression de cauchemar. Tout ici, jusqu'à l'extraordinaire vérité des détails vestimentaires, est intégré à une sorte de fantasmagorie cruelle aussi transposée qu'un monde théâtral ». Cette théâtralité deviendra la marque de l'œuvre de Jean Renoir dans les années 1950.

De l'œuvre originale, critique de l'aristocratie et des élites, Renoir ne garde que ce qu'il veut, n'hésitant pas à trahir le roman. Les personnages de Monsieur Lanlaire et du Capitaine Mauger ont ici des traits beaucoup plus caricaturaux que dans le roman de Mirbeau. Ils sont réduits à être des hommes que Célestine tente de s'approprier. Elle, est beaucoup plus libre, et Renoir accorde toute sa confiance à son interprète, Paulette Goddard.

Les personnages ne sont pas des individus mais des idées, chacun occupant une position sur un véritable échiquier social. André Bazin évoque le film comme une « tragédie burlesque, aux confins de l'atrocité et de la farce. Il n'y a pas dans toute l'œuvre de Renoir de film qui représente davantage la liberté d'invention et de style ».

Les fervents défenseurs de Mirbeau ne se sont pas tous retrouvés dans cette adaptation de Renoir. Luis Buñuel adaptera lui aussi le roman, sous le même titre que le film de Renoir, en 1964 avec Jeanne Moreau dans le rôle de Célestine.

Biographie et filmographie p. 89

Sources

Cahiers du Cinéma n°664

Jean Renoir, Collection grands cinéastes, Le Monde/Cahiers du Cinéma

<http://www.bifi.fr>

<http://www.cineclubdecaen.com>

LUNDI 04 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Marie, légende hongroise (*Tavaszi Zapor*)

De Paul Fejos

(1932)

France / Hongrie / NB / 75'

Réalisation : Paul Fejos, assisté de Marton Keleti

Scénario : Ilona Fülöp et Paul Féjos

Photographie : Peverell Marley et Itsvan Eiben

Son : Ferenc Lohr

Montage : Lothar Wolff

Musique : György Ranki, Laszlo Angyal et Vincent Scott

Production : Cinépix

Interprétation

Marie Szabo : Annabella

L'intendant : Istvan Gyergyai

La patronne de Marie : Ilona Dajbukat

La patronne du Fortuna : Karola Zala

Marie n'a plus de famille et travaille comme servante chez une veuve et sa fille. Lors d'un bal organisé dans le village, elle rencontre son "prince charmant", un jeune bourgeois, qui l'abandonne après l'avoir séduite. Enceinte, elle perd son travail et doit quitter le village. Après beaucoup de difficultés, elle trouve enfin une maison d'accueil qui va lui permettre de donner tranquillement naissance à sa fille. Mais la maison d'accueil est aussi un cabaret où elle se retrouve serveuse. Un jour, lors d'une cérémonie religieuse, Marie va présenter son enfant à la Vierge. C'est alors que les autorités locales décident de le lui confisquer ...

Après le succès de *Solitude*, Paul Fejos rentre en Europe, lassé par la machine commerciale hollywoodienne, et désireux de faire des films plus personnels. En



Photo : M. F. OSSO.
Tous droits de reproduction réservés pour tous pays

France, il tourne quelques films pour Pierre Braunberger avant de profiter de la présence en Hongrie de la compagnie française Osso, pour retourner dans son pays qu'il avait quitté près de dix ans auparavant. Il semble que ce retour au pays ait été par ailleurs facilité par des circonstances commerciales : une société danoise non cinématographique, aurait eu à l'époque des fonds gelés en Hongrie. Or, d'après les lois en vigueur, ces fonds ne pouvaient pas sortir du pays. Mais rien n'empêchait à ce qu'ils soient utilisés pour tourner un film sur place. Fejos entreprend donc le tournage de *Marie, légende hongroise* avec Annabella dans le rôle de la jeune Marie Szabo. Ce "joyau solitaire du cinéma hongrois", selon l'expression d'Istvan Nemeskurty (écrivain et scénariste hongrois) est une fable populaire, un drame de l'intolérance et de l'hypocrisie sociale,

qui met en scène les amours d'une petite bonne, son calvaire et son ascension.

A sa sortie, Fritz Lang est un sincère admirateur du film et écrit : " Depuis la venue du film parlant, je n'ai vu de réalisation aussi poétique, empreinte d'un tel charme. C'est positivement un film de classe. Depuis que je l'ai vu, mon enthousiasme est à son comble et la longue période qui s'est écoulée, ne l'a pas atténué. [...] Je suis absolument convaincu que ce film qui émerge si hautement de la masse des histoires basement policières ou vulgairement sentimentales, connaîtra un énorme succès, même auprès du grand public."

Le film est unanimement applaudi par la critique, et particulièrement en Hongrie où le journaliste Esti Kurir écrit en novembre 1932 : "*Il fallait un metteur en scène intelligent pour ne pas tomber dans un pseudo-romantisme, digne des images d'Epinal. Si nous voulons vraiment que renaisse le film hongrois, nous devons retenir Paul Fejos chez nous, l'empêcher de retourner en Amérique*".

Paul Fejos (1897 - 1963)



Paul Féjos est né en 1897 à Budapest. Son père était pharmacien et il venait juste de vendre sa pharmacie de province pour une autre dans la capitale

lorsqu'il meurt d'une crise cardiaque. Le jeune Paul est donc élevé par sa mère, qui retourne habiter dans sa famille. Très jeune, Paul s'intéresse au cinéma et passe beaucoup de son temps libre dans un cinéma de quartier. Il fait cependant des études de médecine puis s'engage comme volontaire sur le front italien lors de la première guerre mondiale, où il crée un théâtre pour les soldats. A l'Armistice, il devient décorateur, d'abord pour l'Opéra de Budapest puis pour le cinéma.

En 1920 il réalise ses premiers films à une période où le cinéma hongrois est en crise.

Grand cinéaste du muet aux Etats Unis, Paul Fejos tourne ses premiers films parlants en Europe. Pour lui cependant, "le film est d'abord muet. Il est absurde de vouloir lui imposer la parole sous prétexte que la technique a progressé". C'est ainsi que dans *Marie, Légende hongroise*, les dialogues sont réduits au maximum mais qu'une grande attention est portée à la bande son.

Pour Jacques Lourcelles (historien, critique de cinéma), qui considère ce film comme l'un des meilleurs du début du parlant, le fait que les personnages puissent parler et ne le fassent pas, "amène sur l'écran une qualité d'émotion, d'intense expressivité et presque de mystère". Ce travail délicat sur la mise en scène des son et de la musique, la grâce d'Annabella, qui trouve ici l'un des rôles les plus émouvants de sa carrière, mais aussi le génie du style visuel de Féjos, font de ce film une œuvre injustement méconnue que la Cinémathèque de Tours est heureuse de présenter.

Alors que l'art du muet ne cesse de s'affirmer en Allemagne et à Moscou, que les studios d'Hollywood attirent des talents du monde entier, que l'avant-garde française passionnée, le cinéma hongrois manque d'argent autant que de liberté. La répression est dure, et un grand nombre de professionnels reconnus quitte la Hongrie (c'est le cas de Kertész et de Korda). Dans ce contexte, le jeune Féjos réalise ses premiers films, presque tous avec la même actrice, Mary Jankovsky et s'essaye à des genres différents : *Pan*, inspiré par la mythologie, *Hallucination*, une adaptation du *Crime de Lord Arthur Saville* de Oscar Wilde, des policiers, *Les Ressuscités*, *Le Capitaine noir*, *La Dernière aventure d'Arsène Lupin*, ou encore *La Dame de pique*, une adaptation d'une nouvelle de Pouchkine. On sait peu de choses de ces

films si ce n'est qu'ils sont tournés en quelques jours et avec très peu de moyens. En 1923, il abandonne le plateau du film qu'il est en train de tourner et émigre aux Etats-Unis. Commence alors pour lui une période difficile où il doit exercer de multiples métiers pour vivre. Il travaille ainsi dans une fabrique de piano, dans un laboratoire, puis au Théâtre Guild de Broadway où il reconstitue l'atmosphère hongroise de la pièce *La Pantoufle de vair* de Ferenc Molnar. Motivé par cette dernière expérience, il décide d'aller tenter sa chance à Hollywood. Elle arrive après quelques difficultés et en la personne de Edward Spitz, riche américain tout juste arrivé à Hollywood et désireux de produire des films.

Avec un fort modeste budget et beaucoup d'ingéniosité, Féjos réalise *Le Dernier Moment*, qu'il présente, dès la fin du tournage aux deux critiques les plus sévères d'Hollywood. "Tamar Lane et Welford Beaton visionnèrent le film, déclarèrent qu'il leur plaisait. Le soir même, l'un d'eux en parla à Chaplin qui voulut le voir de suite ...

Le lendemain toutes les firmes hollywoodiennes voulaient travailler avec Féjos" (Philippe Haudiquet, Anthologie du cinéma). Il signe un contrat avec Universal qui lui garantit une plus grande liberté dans le choix du sujet et l'assurance qu'il aura la possibilité de décider du montage final du film. En 1928, il réalise *Solitude*, qui obtient un immense succès et lui apporte une reconnaissance internationale.

De multiples projets et propositions s'offrent désormais à lui. En 1929, il réalise *Erik le Grand* puis *Broadway*, un film tiré d'une pièce à succès. Il dispose pour ces derniers films de très importants moyens humains, financiers et techniques. Cependant, il ne peut terminer son film suivant, *Captain of the guard* car une chute l'empêche de travailler pendant plusieurs mois et conduit les producteurs à le finir sans lui. Puis c'est le tournage du film *King of Jazz*, sur lequel il a travaillé, qui ne lui

ait finalement pas confié. Il ne peut pas non plus réaliser une adaptation de *A l'ouest rien de nouveau* (finalement confié à Lewis Milestone), ce qui le conduit à rompre son contrat avec Universal pour signer à la Metro Goldwyn Mayer. La MGM lui confie alors en 1930 les versions française et allemande de *Big House*. Paul Fejos ne se contente pas d'une simple adaptation de ce film de George Hill. Il veut imposer sa vision du film, le personnaliser et ses deux versions réalisées pour le marché européen seront de loin les meilleures.

Il est ensuite pressenti pour réaliser *The Great Lover* mais ne donne pas suite à la proposition du Studio. Il est en effet appelé en France par Pierre Braunberger afin d'y réaliser des "parlants". Il quitte Hollywood sans avoir rompu son contrat, promettant même de revenir, mais il n'y retournera jamais. Commence alors pour lui une période de voyages, de tournages, d'expériences diverses au cours de laquelle, étape par étape, il abandonnera le cinéma.

Dès son arrivée à Paris, Pierre Braunberger lui demande de superviser le tournage de *L'Amour à l'américaine* du jeune metteur en scène Claude Heymann. Puis, après avoir tourné *Fantômas*, une adaptation du roman de Pierre Souvestre et Marcel Allain, il part en Hongrie pour la compagnie française Osso, qui a ouvert un bureau à Budapest. Il profite de ce séjour pour convaincre le ministre de l'intérieur hongrois de lever la censure de son film *Big House* et réalise *Marie, légende hongroise* un film sur le destin d'une jeune servante séduite puis abandonnée. Ce film reçoit un avis favorable de la critique mais pas du public. Après ce film, Fejos est rappelé à Hollywood par la MGM mais il demande un sursis pour réaliser *Tempêtes*. Il refuse finalement de rentrer à Hollywood, ce qui entérine sa rupture définitive avec les studios américains. Il se rend ensuite à Vienne où il réalise *Gardez le sourire*, un film sur les difficultés rencontrées par un couple confronté au

chômage, puis *Les Voix du printemps*, une comédie légère.

En 1934, il part au Danemark où il ne s'attardera pas plus qu'en France, en Autriche ou en Hongrie. Secondé par ses amis Lothar Wolff (assistant réalisateur et monteur) et Ferenc Farkas (compositeur), avec qui il fait équipe depuis *Marie, légende hongroise*, il tourne trois films : *Les Millions en fuite*, *Le Prisonnier numéro un* et *Un sourire d'or*, tiré d'une pièce de Kaj Munk, seul film à être accueilli favorablement par la critique danoise.

Mais le cinéma des studios ne l'intéresse plus et il accueille avec intérêt la proposition de la Nordisk d'aller travailler à Madagascar. Il y réalise une série de documentaires et commence parallèlement une collection d'objets d'arts, qui l'amène à étudier l'anthropologie. En 1937, il part aux Indes orientales et en Nouvelle Guinée, pour la Svensk Filmindustri. Il en

rapporte des documentaires ainsi qu'un documentaire-fiction tourné au Siam (Thaïlande), *Une poignée de riz*.

Au cours du voyage qui le ramène à Stockholm, il se lie d'amitié avec Axel Wenner-Gren, un industriel millionnaire et philanthrope. Ce dernier va apporter son aide pour organiser une expédition au Pérou, où Féjos découvrira dix-huit sites incas qu'il va filmer. Puis il continue son expédition à la recherche d'indiens Yaguas, avec qui il vivra pendant un an, le temps de faire un film sur leur culture.

A son retour, il est nommé directeur de recherche de la Fondation Viking à New York et consacre toute la fin de sa vie à ses recherches anthropologiques et à son activité d'enseignement (il est professeur à l'Université de Stanford et de Yale). Lorsqu'il meurt en 1963, on rend hommage au chercheur mais le monde du cinéma l'a depuis longtemps oublié.

Filmographie

1920 : Pan

Hallucination

Les Ressuscités

1921 : Le Capitaine noir

La Dernière Aventure d'Arsène Lupin

1922 : La Dame de pique

1923 : Les Etoiles d'Eger

1928 : Le Dernier Moment

Solitude

1929 : Broadway

Erik le grand

1930 : Captain of the gard

Big House

1931 : L'Amour à l'américaine

Fantômas

1932 : Marie, Légende hongroise

Tempêtes

1933 : Gardez le Sourire

Les Voix du printemps

1934 : Les Millions en fuite

1935 : Le prisonnier numéro 1

Le Sourire d'or

1935-36 : Horizons noirs, série tournée à Madagascar

1937-38 : Série tournée en Indes orientales et Nouvelle Guinée

1938 : Une poignée de riz

1940-41 : Yagua

Sources

Jean-Pierre Jeancolas, "Miklos, Istvan, Zoltan et les autres, vingt-cinq ans de cinéma hongrois"

www.imdb.com

www.lesdocs.com

Anthologie du cinéma n° 40 Paul Féjos

Catalogue de la cinémathèque de Tours. Saison 2006-2007.

LUNDI 04 FEV. 2013 – 21h00 - CINEMAS STUDIO

**D'Europe à Hollywood
En écho à l'exposition "Tournages" au Château de Tours**

Une soirée, deux films

Gardez le sourire (*Sonnenstrahl*)

De Paul Féjos

1933

France/Autriche / NB / 80'

Réalisation : Paul Féjos

Scénario : Adolf Lantz, d'après un sujet de Boris Palotai et de Paul Féjos

Photographie : Adolf Weith

Décors : Heinz Fenchel et Emil Stepanek

Musique : Ferenc Farkas

Son : Alfred Norkus

Montage : Lothar Wolff

Interprétation

Anna/ Marie Bergner : Annabella

Jean Schmidt : Gustav Fröhlich

Le commissaire de police : Marcel Vilbert

Le prêtre : Robert Ozanne

L'encaisseur : Camille Bert

La logeuse : Hélène Darly



Photo : Les films du Jeudi

Vienne. Jean se retrouve au chômage et est expulsé de son logement. Désespéré, il est sur le point de se suicider en se noyant, mais c'est finalement pour sauver Marie, une jeune femme aussi désespérée que lui, qu'il se jette à l'eau. Les deux jeunes gens tombent amoureux et c'est à deux qu'ils vont affronter les difficultés et ... garder le sourire.

Cette fois-ci encore, les personnages de Fejos ne sont pas des héros, même si leur comportement peut revêtir parfois un aspect héroïque. C'était le cas de Maria Szabo (*Marie, légende hongroise*), qui lutte avec énergie pour survivre, mais aussi des personnages de *Solitude*. Car Féjos s'intéresse aux petites gens, aux employés, ouvriers, paysans, dont il sait si bien

peindre la vie quotidienne. On retrouve ici les thèmes de la solitude et de la difficulté à trouver sa place dans la société comme si, artiste déraciné, il en avait souffert une grande partie de sa vie. Cette solitude s'accompagne, dans les années 1930 en Europe, de la difficulté à trouver du travail, à survivre dans un environnement hostile, propice à la détresse d'êtres vulnérables, isolés ou démunis, qui, s'ils ne parviennent pas à surmonter le désespoir qui les guette, sont tentés par le suicide, comme le sont Jean et Marie.

Ces deux-là vont s'en sortir, grâce à une réelle solidarité entre les locataires de l'immeuble, mais aussi et surtout grâce à l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, qui permet de briser leur isolement, contribue à leur donner le courage

d'affronter la vie et leur redonne ainsi dignité et même joie de vivre.

A priori toute simple, l'histoire que nous conte Paul Fejos met en scène, d'une manière délicate et précise, des gens de condition modeste. Le scénario regorge d'événements quotidiens, nuancés d'ironie ou de tragique, de petits détails qui rendent crédibles un regard, un geste, une attitude. Le cinéma, selon Féjos, doit être aussi proche que possible de la vie, présenter des êtres dans leur milieu réel et il se propose donc de montrer un "Vienne authentique".

Juste après la sortie de *Marie, légende hongroise*, Paul Fejos se rend en effet à Vienne et commence à travailler, en compagnie de Adolf Lantz, sur le scénario de *Un rayon de soleil*, qui prendra en France le titre de *Gardez le sourire*. Il débute le tournage à l'hiver 1933 en tournant au Prater, aux abords du château de Kobenzel (aujourd'hui détruit) et au Studio de Sievering, équipé pour les prises de son.

Chef d'œuvre du cinéma, qui marque le sommet de l'art de Fejos en Europe,

Biographie et filmographie p. 97

Sources

Jean-Pierre Jeancolas, "Miklos, Istvan, Zoltan et les autres, vingt-cinq ans de cinéma hongrois"

Anthologie du cinéma N° 40, "Paul Féjos", par Philippe Haudiquet

Gardez le sourire passe inaperçu en France comme en Hongrie.

Aujourd'hui, il semble pourtant que le travail de Féjos ait marqué plusieurs générations de cinéastes en Hongrie. Des similitudes apparaissent entre *Gardez le sourire* et *Un Petit Carrousel de fête* de Zoltan Fabri (présenté à la Cinémathèque en janvier 2011). Dans l'un et l'autre film, Fabri et Fejos nous montrent "ces fêtes ou réjouissances populaires qui entraînent les héros très loin, aux frontières du songe", écrit Philippe Haudiquet en expliquant que "Féjos est capable de tout tenter avec intelligence, goût, raffinement, fantaisie et maîtrise. Il apparaît comme un excellent technicien et comme créateur d'un univers personnel aux multiples facettes. Son style dynamique, direct, économe de parole (pour lui un film est avant tout muet), fait de lui un cinéaste de premier ordre".

Le film a été tourné en trois versions (allemande, française et anglaise). Les prénoms des principaux personnages changent selon la version, Anna devient Marie et Hans, Jean.

LUNDI 11 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Michael Cimino, en partenariat avec les Cinémas Studio

Le Canardeur (*Thunderbolt and Lightfoot*)

de Michael Cimino

(1974)

États-Unis / Couleurs / 115'

Réalisation : Michael Cimino
Scénariste: Michael Cimino
Montage : Ferris Webster
Musique : Dee Barton
Décors : James L. Berkey
Directeur de la photographie : Frank Stanley
Producteur : Robert Daley
Production : The Malpas Company



Interprétation

John "Thunderbolt" Doherty : Clint Eastwood
Lightfoot : Jeff Bridges
Eddie Goody : Geoffrey Lewis
Red Leary : George Kennedy
Curly : Gary Busey
Melody : Catherine Bach

John Doherty est prêtre dans l'église d'une petite bourgade du Montana. Un jour, lorsqu'il prêche devant un parterre de fidèles attentifs, un homme fait irruption dans l'église et commence à ouvrir le feu sur lui. John se jette instantanément par la fenêtre et fuit à travers champs. Par chance il tombe sur un certain Lightfoot, qui vient juste de voler une voiture, et qui l'aide à se sortir de ce mauvais pas. Lightfoot apprend rapidement que derrière ses habits de prêtre se cache en réalité le célèbre braqueur de banque surnommé Thunderbolt, et que l'homme qui a essayé de le tuer n'est rien d'autre qu'un de ses anciens complices, persuadé que John est parti avec l'argent de leur dernier hold-up. Thunderbolt et Lightfoot se lient d'amitié et se lance à la recherche de ce butin caché. Mais les anciens complices de John sont eux aussi bien déterminés à mettre la

main sur ce demi-million de dollars disparu.

En 1973, Clint Eastwood embauche un jeune scénariste afin de réécrire le scénario de *Magnum Force*, une nouvelle aventure de l'inspecteur Harry. Ce jeune scénariste en question n'est autre que Michael Cimino. Le contact entre les deux hommes passe bien, tellement bien que l'année suivante, Eastwood renvoie l'ascenseur à Cimino en lui permettant de réaliser son premier long-métrage : *Le Canardeur*. Le premier rôle est donc tenu par Eastwood, accompagné par un Jeff Bridges d'à peine vingt-cinq ans, alors relativement peu connu du public. Le résultat est un film d'action, le thème de l'amitié qui se noue entre les deux protagonistes et se resserre au cours du film est lui aussi important. Le personnage de Clint Eastwood est un

ancien braqueur, il est expérimenté et méticuleux, mais aussi un peu désabusé. Jeff Bridges incarne lui un jeune, qui a soif de liberté et qui va immédiatement prendre le personnage d'Eastwood comme modèle.

Clint Eastwood commence à vieillir à cette époque, il est alors âgé de quarante-quatre ans et Jeff Bridges est en quelque sorte le jeune homme qu'il aurait pu être vingt ans auparavant. Cette opposition standard entre le vieux truand et le jeune voyou n'est certes pas novatrice dans le cinéma mais elle est ici parfaitement maîtrisée par Michael Cimino. Jeff Bridges obtient d'ailleurs une nomination à l'oscar du meilleur acteur dans un second rôle pour ce film. Les autres personnages du film, les anciens complices d'Eastwood lancés à leurs trouses, rappellent eux les films de gangsters en noir et blanc. Le journaliste Arnaud Devillard déclare dans le numéro de Eclipses consacré à Cimino : « Il juxtapose deux cinémas, celui de sa génération et celui du vieil Hollywood, auquel renvoient ces personnages de bandits à l'ancienne, avec feutres sur la tête et costumes sombres, qui plus est vétérans de la Corée. A côté, Lightfoot, c'est la génération Vietnam ».

Du côté de la réalisation, on entrevoit les thèmes qui sont importants pour Michael Cimino, et que l'on retrouvera dans ces films suivants. Déjà ici, il place sa caméra dans une Amérique profonde et nous livre

un véritable portrait social. Cimino se démarque par la justesse du ton et la qualité de la photographie. Il filme un Montana verdoyant et immense. Ces décors naturels sont d'une importance capitale pour lui. « La plupart des gens ne les considèrent pas comme importants. Pour filmer ces paysages, vous devez sortir des sentiers battus, faire un effort. Et peu nombreux sont ceux qui sont prêts à cela. Pour moi, le paysage est essentiel » déclare Cimino. Cette passion pour ces plans larges, d'une beauté saisissante se retrouve aussi bien dans *Voyage au bout de l'enfer* en 1978 que dans *La Porte du paradis* en 1980.

Le charme du film de Michael Cimino repose aussi sur l'humour présent. Le scénario n'est jamais totalement sérieux et de nombreuses scènes font sourire le spectateur. Le personnage incarné par Jeff Bridges y est pour beaucoup, sa passion pour les glaces à la pistache et la scène du travestissement illustrent parfaitement ce propos.

Le Canardeur est un divertissement spectaculaire et malin. Signalons pour terminer la faiblesse de la traduction française du titre, qui éclipse totalement le personnage interprété par Jeff Bridges, on lui préfère de loin le titre original de l'œuvre, *Thunderbolt and Lightfoot*.

Michael Cimino (1939)



Michael Cimino est né le 3 février 1939 à New York, aux États-Unis. Il est diplômé d'art et d'architecture à l'Université de Yale.

Il suit des cours d'art dramatique avec John Lehne, qui eut parmi ses élèves Dustin Hoffman et Al Pacino. Il apprend aussi la mise en scène à l'Actors' Studio. Ses débuts à la réalisation sont des

courts-métrages publicitaires et des documentaires pour des grandes entreprises, comme la General Motors. Il se met ensuite à développer ses talents de scénariste et collabore avec Douglas Trumbull sur *Silent running*, un récit de science-fiction, en 1972 et avec Ted Post sur *Magnum force*, la suite des aventures de l'inspecteur Harry en 1973. C'est à cette occasion que Michael Cimino rencontre l'acteur et producteur Clint Eastwood.

Cette rencontre marque une date importante dans la carrière de Michael Cimino, car Clint Eastwood lui demande d'écrire et réaliser pour lui *Le Canardeur* en 1974. Eastwood tient le premier rôle du film aux côtés de Jeff Bridges. Dès ce premier long métrage, on peut commencer à déceler les caractéristiques de la mise en scène de ses films suivants. Le film est violent mais par ailleurs, Cimino est très attentif aux paysages naturels, dans un esprit hérité de John Ford.

Mais c'est quatre années plus tard, en 1978, que Michael Cimino se révèle véritablement avec le fameux *Voyage au bout de l'enfer*. Le film suit le destin de trois amis avant, pendant et après leur engagement dans la guerre du Vietnam. Cimino aborde des thèmes qui sont encore délicats : la guerre ne s'étant terminée que trois ans avant la sortie du film, la déchirure du Vietnam est encore forte aux États-Unis.

La solidarité, l'amitié, l'héroïsme ou les remords de la nation sont montrés avec cynisme. Le film est porté par Robert De Niro et Christopher Walken (qui est quasiment inconnu à l'époque). Il rencontre un très grand succès critique et public, même s'il suscite la polémique de la part d'une partie de la presse étrangère, notamment en URSS et en Europe de l'Est. Le film est couronné à la cérémonie des Oscars en 1979, d'où il repart avec cinq statuettes, dont meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur acteur dans un second rôle pour Christopher Walken.

Du succès à l'échec.

Ce grand succès pousse Cimino sur le devant de la scène, et incite le studio indépendant United Artists à lui confier le budget nécessaire à la réalisation de son troisième long-métrage. Le budget, prévu initialement de onze millions de dollars est dépassé. Il atteint la somme totalement démesurée pour l'époque, de quarante millions de dollars et Michael Cimino

dispose de la confiance absolue des studios. Le film qu'il tourne est une nouvelle épopée ambitieuse, *La Porte du paradis*. Le tournage s'éternise, et Cimino se fait remarquer pour sa tyrannie et son perfectionnisme poussé à l'extrême qui lui valent son surnom d'« Ayatollah ». Le résultat est une sorte de western, qui raconte le conflit opposant des éleveurs et des colons pour la possession du territoire américain. À sa sortie en 1980, ce film de près de quatre heures est un échec total, il est incompris et méprisé par le public comme par la critique. La United Artists le retire des salles et oblige Cimino à l'amputer de soixante-dix minutes, mais cela n'empêche pas la faillite du studio. Le réalisateur est tenu responsable et la profession lui en voudra longtemps.

La traversée du désert.

Michael Cimino reste près de cinq ans sans tourner, aucun studio ne voulant de lui. Il effectue finalement son retour en 1985 avec une œuvre de commande, *L'Année du dragon*, un thriller violent se déroulant dans le milieu de la pègre chinoise. Ce quatrième long-métrage confirme son talent de metteur en scène mais ne fait pas oublier l'échec commercial de *La Porte du paradis*. Le personnage principal du film, un policier brutal, est incarné par Mickey Rourke.

Cimino crée à nouveau un scandale en proposant une vision pessimiste de l'immigration asiatique considérée par certains comme caricaturale. Ses détracteurs voient en cette œuvre du racisme et une apologie de la violence. Néanmoins, le film obtient un très bon succès en salles.

Michael Cimino poursuit sa carrière en 1987 avec *Le Sicilien*, adaptation du roman éponyme de Mario Puzo. Puis en 1990 avec *La Maison des otages*, remake d'un film noir des années 50 et dans lequel il retrouve Mickey Rourke. Ces deux films ne sont que des succès mitigés, malgré leurs qualités cinématographiques. En

1996 il tourne ce qui est à ce jour son dernier long-métrage, *Sunchaser*, le film est présenté à Cannes mais il n'est pas récompensé. En 2001, Cimino publie son premier roman, nommé *Big Jane*, la même année, il est fait Chevalier des Arts et des

Lettres. Son dernier retour derrière la caméra est le segment *No Translation Needed* issu de *Chacun son cinéma*, le film à sketches réalisé pour les 60 ans du Festival de Cannes en 2007.

Filmographie

1974 : Le Canardeur

1978 : Voyage au bout de l'enfer

1980 : La Porte du paradis

1985 : L'Année du dragon

1987 : Le Sicilien

1990 : La Maison des otages

1996 : The Sunchaser

2007 : Chacun son cinéma, segment No Translation Needed

Sources

<http://www.bifi.fr>

Eclipses, la revue de Cinéma n°39

Jeune Cinéma n°190

Ciné Mania n°spécial 1982

Image et Son, la revue du cinéma n°290

Positif n°217, 246 et 532

Cahiers du Cinéma n°319

MARDI 12 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Michael Cimino, en partenariat avec les Cinémas Studio

La Porte du paradis (*Heaven's Gate*)

de Michael Cimino

(1980)

États-Unis / Couleurs / 219'

Réalisation : Michael Cimino

Scénariste: Michael Cimino

Montage : Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, William Reynolds et Tom Rolf

Musique : David Mansfield

Décor : Spencer Deverell, Maurice Fowler, James L. Berkey et Josie MacAvin

Directeur de la photographie : Vilmos Zsigmond

Producteur : Joann Carrelli

Production : United Artists

Interprétation

James Averill : Kris Kristofferson

Nathan D. Champion : Christopher Walken

Ella Watson : Isabelle Huppert

William "Bill" Irvine : John Hurt

M. Eggleston : Brad Dourif

Le révérend Gordon Sutton : Joseph Cotton

John L. Bridges : Jeff Bridges

Frank Canton : Sam Waterson



Photo : Carlotta

États-Unis, 1870. Deux jeunes hommes, James Averill et Bill Irvine obtiennent leur diplôme à l'Université d'Harvard. Le révérend Gordon Sutton proclame un discours devant les étudiants, en insistant sur la place importante de l'éducation dans la nation. A cette occasion, une gigantesque célébration est ensuite organisée.

Une vingtaine d'années plus tard, les deux anciens étudiants se retrouvent dans le Wyoming. Averill est maintenant le shérif du comté de Johnson tandis qu'Irvine, rongé par l'alcool, est membre du Wyoming Stock Growers Association, sous la coupe de Frank Canton, un regroupement de gros éleveurs en lutte contre les petits immigrants venus d'Europe centrale.

Ils imposent leur propre loi sur l'accord du gouvernement, et Canton fait établir une liste noire de cent-vingt-cinq hommes à abattre, offrant cinquante dollars pour chacun des mercenaires qu'il a recruté. Averill est contre l'intervention de l'association dans la région, et alors qu'une véritable guerre est sur le point d'éclater, il tente de convaincre son amie Ella, une prostituée d'origine française, de fuir le pays.

La Porte du paradis est le troisième film de Michael Cimino.

Après avoir évoqué la guerre du Vietnam dans son film précédent, il aborde à nouveau un événement peu reluisant de l'histoire américaine avec la guerre du comté de Johnson et le conflit entre les

émigrants d'Europe de l'Est et les gros propriétaires déjà installés à la fin du XIX^{ème} siècle. Le film est une sorte de western contemplatif, une véritable épopée qui couvre près de trente ans d'histoire des États-Unis, avec un perfectionnisme poussé à l'extrême, « Tout est réel [...], beaucoup de discours et de textes du film sont authentiques mot pour mot. Et tous les costumes et décors sont directement inspirés de milliers de photos d'époque que j'ai eues entre les mains. Rien n'a été inventé » a déclaré Cimino.

De la reconstitution de villes entières à la volonté de se procurer des locomotives d'époque, des costumes fidèles aux milliers de figurants, Michael Cimino a un monopole total sur son film. Certaines scènes ont été tournées plus de cinquante fois selon l'exigence du réalisateur. Le résultat est visuellement impressionnant, l'utilisation d'un objectif 30mm offre une profondeur de champ d'une netteté rare, on ne perd jamais le sens de l'espace environnant. Le travail de photographie est lui aussi magnifique, il est assuré par Vilmos Zsigmond, qui a collaboré avec les plus grands : Scorsese, de Palma, ou encore Spielberg. Comme dans *Voyage au bout de l'enfer*, la nature prend une dimension quasi inégalée dans le cinéma américain, on est ici parfois proche des *Moissons du ciel* de Terrence Mallick sorti deux années auparavant.

Le monopole de Michael Cimino sur son film se retrouve aussi dans le casting. En effet, c'est lui qui imposa Isabelle Huppert, et ce contre la volonté de la production. Cimino travaille de nouveau avec Christopher Walken, qu'il avait dirigé dans *Voyage au bout de l'enfer*, et pour lequel il fut oscarisé. Comme les événements racontés, les personnages sont eux aussi basés sur des personnes ayant réellement existé.

C'est au début des années 1970 que Michael Cimino commence à réfléchir à ce

qui deviendra une dizaine d'années plus tard *La Porte du paradis*. Sa première ébauche, en 1971, intitulée *The Johnson County War* est un des premiers scénarios qu'il ait écrit. Le script est refusé par grand nombre de studios, mais il éveille un intérêt chez Steve McQueen, qui ne voulait pas de Cimino comme réalisateur. En 1975, la Fox finance une réécriture plus commerciale, renommée *Paydirt*, mais cette fois encore, les commanditaires refusent le script. Le scénario est alors mis de côté. *Voyage au bout de l'enfer* sort en 1978, fort du succès du film et de la renommée nouvelle qu'il lui apporte, Cimino retente sa chance avec *La Porte du paradis*, et finalement, la société United Artists accepte de financer le projet. Le budget de départ est d'un peu plus de onze millions de dollars, mais il sera dépassé pour finalement atteindre près de quarante millions.

L'avant-première du film a lieu à New York en novembre 1980, deux ans après le début du tournage, les réactions sont très négatives et les critiques condamnent le film. Les autres avant-premières sont annulées et *La Porte du paradis* est retiré des salles en moins d'une semaine. Cimino est chargé de remonter une version plus courte de son film, mais une fois en salle, celle-ci sera aussi un échec, n'empêchant pas la faillite de United Artists.

Le film est tout de même sélectionné au festival de Cannes en 1981, d'où il repart bredouille. Michael Cimino déclare à cette occasion « Je ne regrette rien. Si c'était à refaire, je ferais de même. Chef-d'œuvre ou échec, j'espère seulement que mon film sera analysé à Cannes sur ses vraies valeurs, pas sur son prix ou sur mon sale caractère ». Joann Carelli, la productrice, déclare à propos du tournage du film : « Michael était devenu complètement fou. Il n'écoutait personne. Dès le début, United Artists aurait dû lui dire non ». La situation était très délicate pour le studio, qui a bâti sa réputation sur la liberté qu'il

accorde aux réalisateurs. Le tournage devint un véritable tour de force entre le réalisateur et le studio, et son histoire est racontée par Steven Bach dans le livre *Final cut : dreams and disasters in the making of Heaven's Gate*.

Michael Cimino s'est exprimé sur les polémiques engendrées et l'échec de son film : « J'avais été choqué par l'histoire de ce massacre qui se déroulait à l'aube du XXème siècle. Je ne pensais pas une telle chose possible en Amérique. Mais tous les pays traversent des périodes sombres, j'ai donc voulu raconter celle-là mais sans intention idéologique ou polémique ». Il estime par la suite que les Américains n'étaient pas prêts à accepter cette histoire comme vraie.

Toujours est-il que l'échec de ce film marque une rupture dans la carrière de Michael Cimino. Jusqu'à ce jour il n'a jamais retrouvé le souffle qui portait *Voyage au bout de l'enfer* et *La Porte du paradis*. La sortie de ce dernier marque aussi la fin d'une époque à Hollywood, l'époque où un réalisateur pouvait avoir un contrôle total sur son œuvre. *La Porte du paradis* est un western qui n'en est pas vraiment un ; c'est un film d'action au rythme très lent ; c'est à la fois une superproduction et un vrai film d'auteur. Rarement un film n'aura eu une création aussi chaotique, si ce n'est peut être *Apocalypse Now*. D'ailleurs la rumeur voudrait que Cimino ait célébré au champagne le fait d'avoir utilisé plus de pellicule que Francis Ford Coppola sur *Apocalypse Now*.

Biographie et filmographie p. 104

Sources

<http://www.bifi.fr>

L'Express, 16 et 25 mai 1981

Cahiers du Cinéma n°319

Le Monde, 11 juillet 2005

Positif n°246 et 532

Le Figaro, 6 juillet 2005

VENDREDI 15 FEV. 2013 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle adaptation littéraire

En partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Le Mystère de la chambre jaune

de Marcel L'Herbier

(1930)

France / Noir & Blanc / 108'

Réalisation : Marcel L'Herbier

Scénariste : Marcel L'Herbier, d'après le roman de Gaston Leroux

Montage : Marguerite Beaugé

Photographie : Léonce-Henri Burel et Nicolas Toporkoff

Musique : Edouard Flament

Décors : Jacques Lux

Producteur : Adolphe Osso

Interprétation

Rouletabille : Roland Toutain

Mathilde Stangerson : Huguette Duflos

Frédéric Larsan : Marcel Vibert

Robert Darzac : Edmund van Daële

Sainclair : Léon Belières

Professeur Stangerson : Maxime Desjardin

Marie : Kissa Kouprine

Le garde-chasse : Charles Redgie



Joseph Rouletabille, journaliste, se rend à une réception où il rencontre Mathilde Stangerson, fiancée à Robert Darzac. Après une douteuse et intrigante discussion avec Robert, Mathilde part avec son père, et l'on annonce qu'elle a rompu ses fiançailles. Le soir même, dans le château où elle vit avec son père, elle est victime d'une tentative d'assassinat. Elle est découverte inanimée dans sa chambre, la chambre jaune, dont la porte et les fenêtres sont verrouillées de l'intérieur. Qui a pu s'en prendre à elle et sortir de la chambre sans toucher au verrou et sans que personne ne le voit ? L'énigme reste entière et l'enquête piétine jusqu'à l'arrivée de Rouletabille qui va essayer, lui aussi, de percer le mystère de la chambre jaune...

Dans les années 30, l'engouement du public pour le cinéma parlant pousse les producteurs à privilégier l'adaptation de pièces et de romans à succès. Marcel L'Herbier élabore ainsi, pour Adolphe Osso, *Le Mystère de la chambre jaune* (1930) et sa suite, *Le Parfum de la dame en noir* (1930) deux films inspirés des romans policiers de Gaston Leroux. Marcel L'Herbier n'avait guère envie de réaliser des films policiers. Sa rencontre avec le producteur Adolphe Osso, qui s'est voulu très convaincant, et leur désir de tourner un film ensemble, l'incitent à accepter. Néanmoins, il posera comme condition de tourner par la suite *La Comédie du bonheur*, film qu'il tient particulièrement à réaliser.

Pour incarner le rôle principal de Rouletabille, il impose à son producteur un jeune acrobate et cascadeur, Roland Toutain, qui jusque là n'avait obtenu que des rôles de figuration. Son impertinence, son agilité et son charisme vont faire du Rouletabille de Marcel L'Herbier un personnage bien loin de son modèle littéraire original. Il se rapproche plus des héros de bandes dessinées des années 30 tandis que le héros du roman de Gaston Leroux est plus un mathématicien, un garçon qui raisonne de manière très calme. Adolphe Osso se montrera très réticent quant au choix du réalisateur, mais finira par l'accepter. Roland Toutain incarnera finalement Rouletabille à trois reprises (*Le Mystère de la chambre jaune* en 1930, *Le Parfum de la dame en noir* en 1930 et *Rouletabille aviateur* de Itsván Székely en 1932), rôle qui le révélera et l'inscrira dans les mémoires.

Marcel L'Herbier amorce une ambiance mystérieuse dès le début du film. Première séquence : on ne voit pas la personne qui s'avance dans l'antichambre, juste son ombre, et un objet qu'elle brandit de façon menaçante, comme s'il s'agissait d'une arme. Et cette phrase énigmatique de Mathilde à son fiancé, "Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat", qui laisse le spectateur en suspens. Puis, dans la deuxième séquence qui se déroule dans le château, le mystère s'installe de façon définitive. Le côté extrêmement sombre du lieu, la vue du laboratoire du professeur Stangerson avec ses installations lumineuses, situent l'intrigue dans un environnement à la fois étrange, oppressant et inquiétant.

Ce climat est également accentué par les séquences nocturnes qui prédominent et constituent la majeure partie du film. Marcel L'Herbier a choisi de privilégier les scènes de nuit, plus propices aux jeux

d'ombres et de lumières clairement inspirés à la fois du gothique hollywoodien et de l'expressionnisme allemand. En outre, à l'aube du cinéma parlant, le cinéaste utilise remarquablement le son comme objet d'angoisse, de suspense, de peur, malgré la technique sonore rudimentaire de l'époque. Les bruits sont incessants, stressants, exagérés et insistants ; notamment le tic-tac appuyé de l'horloge, ou le miaulement strident et étrange du chat noir qui apparaît de façon récurrente dans le film.

Par son habile manipulation de la bande-son et des effets sonores, Marcel L'Herbier a fait du roman de Gaston Leroux une œuvre pleinement audiovisuelle.

Il expérimente notamment le générique parlé et l'introduit en France pour la première fois.

Par ailleurs, même s'il est resté assez fidèle au roman, l'action a été resserrée, certains personnages éliminés ou d'autres transformés, pour que l'action et l'intrigue deviennent vraiment audiovisuelles. Il réussit également à maintenir le suspense et entretenir habilement les fausses pistes, de sorte que les soupçons se portent sur tel personnage puis un autre, pour un dénouement finalement inattendu. Ce sont autant d'éléments qui font de cette adaptation cinématographique une réussite.

Le Mystère de la chambre jaune ayant remporté un grand succès auprès du public et de la critique, Adolphe Osso lui demande donc de tourner la suite, *Le Parfum de la dame en noir*, et de remettre à plus tard *La Comédie du bonheur*. Marcel L'Herbier, bien que très déçu, accepte de réaliser la suite des aventures de Rouletabille, suite pour laquelle il obtient beaucoup plus de moyens étant donné le succès obtenu avec le premier volet.

Marcel L'Herbier (1888 - 1979)



Issu d'une famille d'architectes, Marcel L'Herbier naît à Paris le 23 avril 1888. Il fait ses études au collège Stanislas, puis à la Faculté de Droit et à la Sorbonne.

Jeune diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes Sociales et licencié en droit, il s'oriente d'abord vers la littérature et la poésie. En 1912, il publie des articles sur la danse et la musique dans *L'Illustration* et *Paris-Journal*. Deux ans plus tard, il achève son premier livre, *Au jardin des jeux secrets*, un recueil de poèmes et d'essais.

Réformé en 1914, puis engagé en 1916, il connaît plusieurs affectations successives puis finit par être muté au récemment créé Service Cinématographique de l'armée. C'est ainsi qu'il prit son premier contact avec le cinéma. En 1917, il signe une pièce de théâtre, *L'Enfantement de la mort* et réalise lui-même un petit film expérimental intitulé *Phantasmes* (film inachevé pour raisons militaires), par lequel il fut le premier à introduire en France le "flou artistique". En 1918, il s'essaie également à l'écriture de scénarios avec *Le Torrent* et *Bouclette*, réalisés par Louis Mercanton et René Hervil. Cette année-là, il rédige des études sur le septième art qui font de lui un des premiers théoriciens du cinéma.

Marcel L'Herbier est un personnage important du cinéma français d'avant-garde des années 1920. Conscient que le cinéma représente un langage neuf, il expérimente de nouvelles formes esthétiques et de nouvelles techniques (travail sur la lumière et les ombres, anamorphoses, flous et surimpressions). Avec les cinéastes Louis Delluc et Germaine Dulac, il constitue une école impressionniste s'opposant à l'expressionnisme allemand. En 1919, il signe sous l'égide du producteur Léon Gaumont son premier long métrage, *Rose-France*, œuvre patriotique et poétique à

l'esthétisme symbolique. Il y consacre le jeune acteur Jaque Catelain dont la présence marquera presque tous ses films muets.

Il travaillera pour les films Gaumont de 1919 à 1922. Il réalisera pour eux, entre autres, *Le Bercaïl* (1919), *Le Carnaval des Vérités*, (1920), *L'Homme du large* (1920), ou encore *El Dorado* (1921), les scénarios répondant aux critères commerciaux du temps.

En 1922, Marcel L'Herbier fonde sa propre société de production, Cinégraphic. Il réussit à produire les premiers films de jeunes artistes comme Jaque Catelain, Claude Autant-Lara ou encore Jean Dréville. Il permet aussi à Louis Delluc, malade, de réaliser son dernier film, *L'Inondation* (1924). Mais cette société va surtout lui permettre de produire ses propres films en toute indépendance : *Don Juan et Faust* en 1922, *L'Inhumaine* en 1923 et surtout *L'Argent* en 1928, adapté de l'œuvre d'Emile Zola et dernier film de sa période muette.

Sa production cinématographique pour les années qui suivent va être essentiellement faite de commandes commerciales : "Dix années, 1918-1928, où je fais comme je l'entends les films que je souhaite. Dix années ensuite de contraintes et de malchances où je n'ai plus vu m'échoir que des jeux sans honneur". Il livre, entre autres, deux films policiers (*Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir*, 1930) et un film néoromantique (*La Femme d'une nuit*, 1930). Ses œuvres sont désormais classiques mais servies par sa maîtrise technique. En 1934, il tourne l'adaptation filmée de la pièce de théâtre d'Henry Bernstein *Le Bonheur*, flamboyant mélodrame servi par une distribution de choix (Gaby Morlay, Charles Boyer, Michel Simon, Jaque Catelain). L'auteur, après l'avoir vu, téléphona à Marcel L'Herbier et lui déclara : "Je me demande si, dans un sens, je ne préfère pas votre film à ma pièce!". Le 21 octobre 1934,

alors qu'il préparait un travelling sur le grand plateau des studios de Joinville-le-Pont, le cinéaste fut blessé à l'œil par la chute de la caméra et conserva un handicap visuel qui, à la fin de sa vie, se traduisit par une totale cécité.

Deux "séries", également commerciales, se partagent alors l'essentiel de sa production: une série "russe" dans laquelle on retrouve par exemple, *"La Tragédie impériale"* (1937) ; et une série patriotique, militaire, maritime et coloniale avec *"La Porte du Large"* (1936) ou encore *"Les Hommes Nouveaux"* (1936) réalisé au Maroc et interprété par Harry Baur et Gabriel Signoret incarnant avec une étonnante ressemblance le Maréchal Lyautey. À la veille du second conflit mondial, il réalise *Entente cordiale* (1939), film visant à un rapprochement franco-britannique face à la menace hitlérienne, avec Gaby Morlay dans le rôle de la reine Victoria.

Pendant l'Occupation, il s'oriente vers un cinéma d'évasion et de réconfort, tournant essentiellement des comédies. *La Comédie du bonheur* (1940), œuvre surréaliste dans laquelle Michel Simon tente de faire le bonheur de ses semblables, interprétés par Micheline Presle, Ramon Novarro, Louis Jourdan et Jacqueline Delubac ; il poursuit avec *Histoire de rire* (1941), *L'Honorable Catherine* (1942) et surtout *"La Nuit Fantastique"* (1942), l'un de ses meilleurs films. L'après-guerre voit l'enlèvement définitif de sa carrière cinématographique. En 1953, il réalise un dernier long métrage, *Le Père de Mademoiselle*, puis se consacrera à la télévision.

En 1943, toujours dévoué à l'éclosion de jeunes talents, il fonde L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques

(IDHEC), qui deviendra par la suite la Femis, et qui a formé de très nombreux cinéastes venus du monde entier, parmi lesquels Alain Resnais, Louis Malle, Costa-Gavras, Claude Sautet, Patrice Leconte, etc. Il se battra également pour la reconnaissance du statut d'auteur de film et des métiers du cinéma. Ainsi, de 1937 à 1945, il sera secrétaire général, puis président du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique. Par ailleurs, il ne cessa jamais d'écrire sur le cinéma, publiant en 1947 une anthologie de ses textes, sous le titre "Intelligence du Cinématographe".

De 1952 à 1973, il se consacre donc à la télévision. Au début des années cinquante, il sera l'un des pionniers de la toute jeune télévision. Il sera en effet l'un des premiers cinéastes à produire des émissions culturelles à la Télévision Française, notamment sur le cinéma. Il occupera, en outre, des postes importants comme président du Comité des Programmes de Télévision, délégué au Conseil Supérieur de la Radio Télévision Française ou encore président du comité des programmes au Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA). Au terme de sa longue carrière, Marcel L'Herbier publie ses souvenirs sous le titre *"La Tête qui tourne"* en 1978, un an avant sa mort, le 26 novembre 1979.

Figure emblématique du courant avant-gardiste français des années 20, Marcel L'Herbier aura ainsi voué sa vie au cinématographe, explorant avec autant d'audace que de passion toutes les possibilités esthétiques et techniques de cet art.

Filmographie

Films muets

1918 : Phantasmes

1919 : Rose-France

1919 : Le Bercaïl

1920 : Le Carnaval des vérités

1920 : L'Homme du large

1920 : Villa Destin
1921 : El Dorado
1922 : Don Juan et Faust
1923 : Résurrection
1923 : L'Inhumaine
1924 : Feu Mathias Pascal
1926 : Le Vertige
1926 : Le Diable au cœur
1928 : L'Argent
1929 : Nuits de princes

Films parlants

1930 : L'Enfant de l'amour
1930 : La Femme d'une nuit
1930 : Le Mystère de la chambre jaune
1930 : Le Parfum de la dame en noir
1933 : L'Épervier
1934 : L'Aventurier
1934 : Le Scandale
1935 : Le Bonheur
1935 : La Route impériale
1935 : Veille d'armes
1936 : Les Hommes nouveaux
1936 : La Porte du large
1937 : La Citadelle du silence
1937 : Nuits de feu
1937 : Forfaiture (remake du film *Forfaiture (The Cheat)* de Cecil B. DeMille de 1915)
1937 : La Tragédie impériale
1938 : Adrienne Lecouvreur
1938 : Terre de feu
1939 : La Brigade sauvage
1939 : Entente cordiale
1940 : La Comédie du bonheur
1941 : Histoire de rire
1941 : La Nuit fantastique
1942 : L'Honorable Catherine
1942 : La Vie de bohème
1945 : Au petit bonheur
1945 : L'Affaire du Collier de la Reine
1947 : La Révoltée
1948 : Les Derniers Jours de Pompéi
1953 : Le Père de Mademoiselle

Sources

Télérama, n°3103

Marcel L'Herbier, cinéaste du désir / Mireille Beaulieu et Christophe Champclaux (DVD)

www.lips.org (Association Les Indépendants du Premier Siècle)

Dictionnaire du cinéma / sous la direction de J.-L. Passek – Ed° Larousse (1995)

Encyclopédie du cinéma / R. Boussinot – Ed° Bordas (1980)

LUNDI 18 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Le Trou
de Jacques Becker
(1959)
France / NB / 115'

Réalisateur : Jacques Becker
Scénario : Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel
d'après le roman de José Giovanni
Dialogues : José Giovanni, Jacques Becker
Décors : Rino Mondellini
Montage : Marguerite Renoir
Musique : Jean Wiener

Interprétation

Gaspard : Marc Michel
Monseigneur : Raymond Meunier
Roland : Jean Keraudy
Jo : Michel Constantin
Manu : Philippe Leroy

Claude Gaspard, incarcéré à la prison de la Santé pour tentative de meurtre sur sa femme, se retrouve en cellule avec quatre détenus qui forment une équipe soudée. D'abord méfiants, ils finissent par inclure Gaspard, qui comme eux risque une lourde peine, dans leur plan pour s'échapper: creuser un tunnel qui les conduira vers la liberté. Mais la veille de leur évasion, un événement inattendu va perturber leur plan.

Le dernier film de Jacques Becker, décédé quelques temps après avoir terminé son montage, s'impose d'emblée comme son œuvre maîtresse. Adapté du roman de José Giovanni, tiré d'une histoire vraie, *Le Trou* est un film dur, épuré, qui se caractérise par un découpage ciselé à l'extrême. Jamais le style de Becker n'aura été aussi maîtrisé, abouti.

Dans cette histoire d'évasion, Becker filme cinq hommes, cinq visages, qui se battent contre la pierre pour retrouver leur liberté.

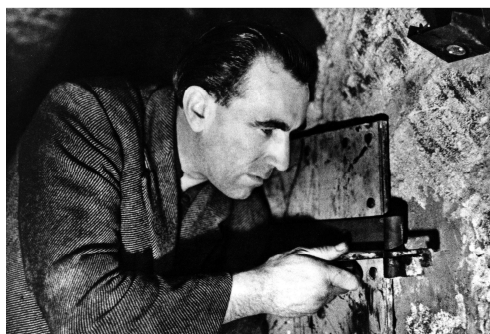


Photo : Tamasa

D'eux, on ne sait rien. A peine un passé, à peine un avenir comme si le réalisateur rejetait toute idée d'histoire. Seul l'instant, le combat présent, semble intéresser Becker qui plonge à corps perdu dans cette description froide de l'univers carcéral.

Le Trou, c'est un film de prison qui égale les meilleures œuvres américaines du genre. C'est aussi une rupture dans la filmographie de Becker. Austère, enclose et nocturne, cette histoire se démarque des comédies légères ou de la somptuosité d'un film comme *Casque d'Or*.

Dans *Le Trou*, il n'y a rien ou presque : cinq personnages, leur objectif, une temporalité réduite à quelques jours et quelques nuits. Toute l'exigence du cinéaste Becker se trouve sublimée par cette unité de temps, de lieu et ce nombre réduit de personnages. L'action elle-même est minimale: il faut creuser et cela devient totalement mécanique.

Dans toute son œuvre, Becker s'attache à une simplicité et à une linéarité de

l'intrigue, qu'il filme une histoire de couple comme dans *Edouard et Caroline* ou un groupe d'hommes comme dans *Le Trou*. On suit les personnages et ce qui leur arrive en même temps qu'eux. Car Becker est un cinéaste du réel et ce réel s'accommode mal de la déconstruction.

Les films de Becker sont concentrés autour d'un groupe de personnes, d'un nombre réduit de lieux.

Le Trou est, lui, centré sur la cellule dans laquelle évoluent les personnages et qui est à la fois le lieu dont il leur faut s'échapper mais aussi celui qui les protège de la dangerosité du tunnel qu'ils creusent. Mais comme toujours, Becker réussit à faire vivre en parallèle un environnement secondaire bénéficiant de sa propre autonomie : la prison autour de la cellule est bien réelle, avec sa salle des colis, son infirmerie. De même, par quelques plans, le réalisateur nous fait percevoir la présence d'autres prisonniers mais dont on ne sait rien.

Ce film met en exergue la fascination de Becker pour ses personnages, pour leurs visages. Ainsi, on comprend que le plan rapproché poitrine est le plan "beckerien" par excellence, qui permet à la fois la proximité et la respectueuse distance. Becker veut filmer plus près que ce que la

vie nous donne à voir mais sans utiliser le gros plan qui dramatise à l'excès.

Une autre caractéristique du *Trou* est son casting exclusivement composé d'acteurs amateurs. Tous font corps avec leurs personnages, font montre d'une palette d'émotions immense, sont brillants de justesse. Car Jacques Becker est aussi un fantastique directeur d'acteurs, un vrai découvreur de talents. Parmi ceux qui sont passés entre ses mains, notons Lino Ventura, Michel Constantin, Jeanne Moreau ou Simone Signoret...

Amoureux de la vie, Jacques Becker se sert de cette cellule pour nous faire comprendre la nature humaine et le monde mais aussi les interactions qui s'y jouent. Sa carrière se clôt avec cette histoire de prisonniers soumis à la Loi extérieure, exécutant leur dur labeur, mais unis dans un projet commun.

Dans un article sur Becker pour le magazine *Positif*, Catherine Raucy cite Emmanuel Lévinas : " Une fois le verdict prononcé, regarde le visage".

Voilà ce que Becker a toujours fait...

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.

A 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 ensuite l'assistant de Renoir sur *Boudu sauvé des eaux* (1932) et *La Marseillaise* (1938). Il coréalise 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 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 la 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 et 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*

1935 : *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

Gilson, René. – Becker. – Paris : Anthologie du Cinéma, 1966. – 216 p. – (Anthologie du Cinéma)

Passek, Jean- Loup (dir.). – Dictionnaire du cinéma. – Paris : Larousse, 2001. – 865 p.

Tulard, Jean . – Guide des Films, P-Z. – Paris : Robert Laffont, 2005. – 3704 p.

Cahiers du cinéma : n° 106, 107, 378, 454

Positif : n° 373

www.bifi.fr

LUNDI 21 FEVRIER 2012 - 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Planète Saturne

Ciné-concert

Séance proposée dans le cadre de Planète Saturne, festival pour le jeune public, organisé en partenariat avec les Cinémas Studio, le réseau des Bibliothèques et la programmation jeune public de la Ville de Tours.

Photo : Marmouzie production



Tire la bobinette et le cinéma muet

Ce spectacle mêle cinéma, musique et spectacle vivant. Il propose une histoire du cinéma muet à travers des films rares, étonnants, de styles variés et venus de différents pays.

De 1897 à 1925, les six films proposés retracent les évolutions du cinéma muet : le

noir et blanc puis le passage à la colorisation, aux films teintés, les films avec intertitres ...

La musique, jouée en direct, suscite le rêve et emporte les spectateurs dans l'univers des films projetés.

Accessible aux plus jeunes, dès 2 ans.

Koko dessinateur

de Max Fleisher

USA, 1925

Sorti de l'encrier de son créateur, le petit clown Koko va devoir affronter toute une armée de petits soldats bien décidés à l'attraper. Ce film bourré d'inventions comporte à la fois des dessins animés et

des parties filmées. Un court métrage réalisé par le concurrent le plus sérieux de Walt Disney, créateur de Betty Boop et de Popeye.

Le Sorcier arabe

de Segundo de Chomon

Espagne, 1906

Une féerie à la manière de Méliès, un film inventif et colorié à la main, un des

premiers procédés de mise en couleur d'un film.

Le Cauchemar de l'amateur de Fondue au Chester

USA, 1906

Après avoir trop bu et trop mangé, un homme se trouve entraîné dans un cauchemar, aux prises avec d'espiègles

petits diables, et contraint de parcourir le ciel de sa ville, accroché aux montants de son lit. Un joli exemple de film teinté.

La Pause de midi (*The Noon Whistle*)

de George Jeske, avec Stan Laurel

USA, 1923

Un ouvrier à la fois naïf et futé triomphe d'un contremaître autoritaire dans une fabrique de bois en pleine déconfiture. Le cinéma burlesque américain dans toute sa

splendeur, avec des comédiens hors pair parmi lesquels un Stan Laurel, avant son duo avec Hardy, tout jeune et déjà très drôle.

Le Gendarme et le voleur

France, 1897

Ce court métrage d'un réalisateur inconnu nous conte comment un jeune voleur de canard parvient à se tirer des griffes d'un

gendarme à moustaches ... Un film très court, joué à la manière de Guignol.

Madame Cent kilos a chaud

Réalisateur inconnu

Italie, 1910

Ce film d'un réalisateur inconnu pousse la fantaisie très loin, avec de nombreux trucages, sur un scénario d'une grosse

dame qui se sert d'un éventail à sa mesure. Une histoire délirante menée à un rythme effréné, avec de très nombreux trucages.

Les artistes qui accompagnent les films :

Catherine Le Flochmoan, comédienne

Christofer Bjurström, compositeur de la musique et interprète flûtes et piano.

François Malet, percussionniste.

LUNDI 25 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Falbalas

de Jacques Becker

(1944)

France / NB / 95'

Réalisateur : Jacques Becker

Scénario : Maurice Aubergé, Jacques Becker

Dialogues : Maurice Aubergé, Jacques Becker

Décors : Max Douy

Montage : Marguerite Renoir

Musique : Jean-Jacques Grünenwald

Interprétation

Philippe Clarence : Raymond Rouleau

Micheline Lafaurie : Micheline Presle

Daniel Rousseau : Jean Chevrier

Micheline arrive à Paris pour préparer son mariage avec Daniel Rousseau, un soyeux lyonnais. Elle tombe amoureuse du meilleur ami de son futur époux, le couturier Philippe Clarence. Don Juan impénitent, il la séduit puis la délaisse pour sa nouvelle collection. Plus tard, il tente de la reconquérir mais la jeune femme se refuse à lui. Clarence va alors basculer dans la folie...

Falbalas est le troisième film de Jacques Becker et son premier scénario original. Ce long métrage résulte d'une observation minutieuse du monde de la haute couture parisienne, sujet que le réalisateur connaît bien, puisque sa mère a elle-même travaillé dans une maison de couture.

Le scénario est écrit pour Micheline Presle, actrice très demandée depuis son succès dans *Paradis perdu* d'Abel Gance et dont Becker semble être tombé sous le charme. Elle tient le rôle de la belle et naïve Micheline dont s'éprend le couturier Clarence. Ce dernier est incarné par Raymond Rouleau, un habitué des rôles de séducteur.



Photo : Tamasa

Avec ce film, le cinéaste continue d'afficher son intérêt pour l'observation des groupes sociaux (la famille dans *Goupi Mains Rouges*, la police dans *Dernier Atout*) et se focalise ici sur la vie d'un atelier de confection avec une rigueur quasi documentaire.

Réalisé en 1944, *Falbalas* est particulièrement marqué par le contexte de l'Occupation. Le tournage doit se faire en grande partie de nuit, les studios de cinéma étant privés d'électricité en journée. Le tournage des extérieurs a lieu dans un quartier des Invalides désespérément vide si l'on excepte quelques piétons et cyclistes isolés. Les restrictions, en ce qui concerne le matériel, sont nombreuses. Ce même matériel servira plus tard à la réalisation du film sur la libération de Paris.

Le film est en soi le témoignage d'une France occupée.

En choisissant de montrer le milieu de la haute couture, univers frivole et hors du monde, Becker évoque en fait le cinéma sous l'Occupation. Il pose ainsi la critique d'un cinéma de l'aliénation, de la pure apparence qui se devait de fuir toute référence à la réalité. Il lui oppose donc, comme un manifeste, le souci de réalisme

qui est la caractéristique majeure de son œuvre.

Falbalas cause un choc en raison du décalage entre les délires du héros et la quotidienneté de son environnement.

Avec Becker, on ne bascule jamais complètement dans le songe. Il a retenu l'idée de Renoir selon laquelle tout réel possède une part de fantastique, tant que celui-ci est traité de façon réaliste.

A sa sortie, le film ne rencontre pas un grand succès. Le caractère intemporel de cette histoire d'amour, typique du cinéma des années 30, ne cadre plus avec les attentes des spectateurs d'après la Libération, qui cherchent avant tout la frivolité et le divertissement.

Car *Falbalas* n'est pas qu'une romance. C'est aussi une tragédie centrée sur l'idée de l'illusion. L'illusion de l'amour qui éloigne les personnages de la réalité et les pièges, en les menant droit vers la folie.

En mettant en scène le personnage de Clarence, un enfant gâté, capricieux, despotique et séducteur, Becker s'aventure aussi du côté de l'analyse psychanalytique. Celle-ci reste sous-jacente, à la différence du cinéma américain qui n'hésite pas à en faire le sujet principal des films, mais est bien présente. Clarence désire plus que tout être adoré par les femmes, comme il a dû l'être dans sa jeunesse par sa mère : d'où sa conduite. Mais ces femmes ne sont pas dignes qu'il s'y attache. Il les collectionne et les met au placard comme il le fait avec les robes qu'il confectionne. Mais lorsque les sentiments le rattrapent, il perd pied.

Le spectateur suit donc la descente aux enfers d'un amoureux éconduit jusqu'à sa chute finale.

Au travers de cette œuvre finalement plus complexe qu'il n'y paraît, Jacques Becker démontre une nouvelle fois son talent d'explorateur de l'âme humaine.

Biographie et filmographie p. 116

Sources

Gilson, René. – Becker. – Paris : Anthologie du Cinéma, 1966. – 216 p. – (Anthologie du Cinéma)

Tulard, Jean. - Guide des Films, A-E. - Paris : Robert Laffont, 2005. – 1195 p.

Cahiers du cinéma : n° 106, 378, 454, 603

Positif : n° 373

www.bifi.fr

LUNDI 4 MARS 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du cinquantième anniversaire des Cinémas Studio
Premier film projeté aux Studio, en mars 1963

Psychose (*Psycho*)

D'Alfred Hitchcock

1960

USA / NB / 109'

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : Joseph Stefano, d'après Robert Bloch
Photographie : John Russell
Musique : Bernard Herrmann
Générique : Saul Bass

Interprétation

Norman Bates : Anthony Perkins
Marion Crane : Janet Leigh
Lila Crane : Vera Miles
Sam Loomis : John Gavin
Arbogast : Martin Balsam
Le shérif : John McIntire

A Phoenix, Marion Crane se lasse d'une vie trop éloignée de son amant Sam, qui tient une boutique en Californie. Elle a l'occasion de voler 40 000 \$ à son employeur et décide de prendre la voiture pour rejoindre Sam. En route, elle loue une chambre au motel Bates, très isolé et tenu par Norman Bates, jeune homme timide et névrosé. Depuis sa chambre du motel, Marion peut entendre la très acariâtre mère de Norman morigéner celui-ci dans leur grande et sinistre maison.

Quelques jours plus tard, la police a perdu la trace de Marion. Un détective privé, Arbogast, puis Sam et Lila, la soeur de Marion, suivent sa piste jusqu'au motel et à la maison des Bates.

Psychose est un des films les plus marquants d'Alfred Hitchcock, et un des plus commentés de l'histoire du cinéma. Lorsqu'il le réalise, Hitchcock a la réputation bien établie d'un maître du



Photo : Théâtre du Temple

suspense. Mais *Psychose* introduit une rupture franche dans sa filmographie. Non qu'il renonce au suspense (au contraire...) mais il le renouvelle, le leste, très tôt, dans le premier tiers du film, d'un élément de surprise d'une audace alors inouïe dans le traitement réservé à une vedette (bien que cette surprise soit très connue depuis, nous essayons ici de ne pas l'éventer : tâche ardue).

Il ne faut pas oublier que Hitchcock lui-même, choisissant de s'inscrire avant tout dans un cinéma commercial populaire, théorisa l'opposition entre surprise et suspense, préférant habituellement ce dernier, bien plus générateur de tension que la « simple » surprise. Or, on assiste ici à un alliage des deux.

Pour que cette surprise donne tout son effet, les premières affiches du film donnent pour consigne de ne pas manquer le début. Hitchcock lui-même insiste auprès des exploitants de salles pour qu'ils

refusent l'entrée au public après le générique, contrairement à la pratique très libre de fréquentation des salles alors en vigueur.

Significativement, la scène de la... surprise, qui dure moins d'une minute, a été tournée en sept jours, avec soixante-dix positions de caméra, alors que le reste du tournage est rapide, mené dans les conditions d'un téléfilm, le budget étant modeste. A ce moment du film, le guidage de l'émotion du spectateur par la mise en scène fait donc l'objet de la plus grande précision.

Le film peut se lire dans le rapport entre le Bates motel, horizontal, et la maison massive et verticale qui le surplombe, comme Mme Bates surplombe l'esprit de son fils.

Le spectateur pénètre d'abord avec Marion dans le motel – lieu de la surprise. C'est le lieu où Norman a un contact (têtu) avec la société, à distance (courte) de sa mère ; le lieu où il prend des initiatives, espérant (brièvement) échapper à la surveillance de celle-ci : c'est son espace, et il est exigu, bas de plafond. Les recoins qu'il ménage s'avèrent trop accessibles, au regard comme à l'intrusion physique (la salle de bain et sa fameuse douche). Les animaux empaillés qui le peuplent sont autant de témoins du caractère morbide de Norman, mais aussi des témoins tout court : des paires d'yeux qui, comme lui (pour lui ?), scrutent les lieux.

Puis l'histoire progresse pour pénétrer peu à peu la maison – lieu du suspense. Celui-ci s'intensifiant, la séquence de la montée de Lila vers la maison, découpée en champ/contrechamp, fait de la maison un personnage, émanation de Mme Bates, tout en ménageant une montée de tension. C'est (avec la scène de la douche), une figure citée depuis dans de nombreux autres films.

Il est notoire que le voyeurisme est un des sujets du film. Ainsi, la séquence d'ouverture fait passer le spectateur, inauguralement, d'un espace urbain banal

(celui des buildings de Phoenix « à 14h43 »), à l'intimité d'une chambre où vient de se rencontrer un couple illégitime. Et plus tard, c'est le regard de Norman Bates à l'égard de Marion qui dérouté littéralement le film, le faisant passer du récit de fuite au thriller mystérieux.

Par ailleurs le regard du spectateur, et le désir qu'il en éprouve, déterminent la dynamique du film. Cette assertion est certes valable pour presque tous les films, mais F. Truffaut, Hitchcock lui-même et surtout J. Douchet ont montré à quel point elle était pertinente pour *Psychose* : Hitchcock amène le spectateur à changer plusieurs fois de point de vue. Marion apparaît de prime abord comme un personnage assez trivial peu digne d'attachement, mais le spectateur souhaite qu'elle sorte de sa situation terne : en volant les 40 000 \$, elle exauce notre désir, et nous devenons ses complices, suivant les atermoiements de sa conscience (les dialogues qu'elle imagine en conduisant), allant jusqu'à trembler avec elle quand elle est contrôlée par un policier (qui semble magiquement repoussé par le spectateur, pour paraphraser J. Douchet). Nous épousons, dans la gêne, le voyeurisme de Norman Bates, mais sommes tétanisés par le dépassement de ce désir lorsque le film se retourne. Il nous reste à vivre la suite du film dans le mélange du désir, de la crainte/terreur et du soulagement : nous découvrons par exemple avoir totalement changé d'attachement en nous sentant paradoxalement soulagés par l'immersion de la voiture de Marion. Et nous le sommes à nouveau lorsque le plan final fait ressortir cette voiture de l'étang, à l'instar de la vérité.

Hitchcock travaille avec deux de ses collaborateurs habituels : le graphiste Saul Bass, réalisant le générique comme ceux de *Vertigo* et de *La Mort aux trousses*, et le compositeur Bernard Hermann, dont la partition est non seulement faite pour vriller les nerfs du spectateur, mais inscrit

également le film dans la modernité : les années 50 sont terminées, et avec elles, l'âge d'un certain classicisme tardif.

Psychose se propose donc de secouer les habitudes du public et remettre en cause le

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'éventreur. *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

confort de sa posture. Hitchcock poursuit d'ailleurs là sa plongée dans les thèmes de la psychanalyse, qu'il suit ouvertement de *La maison du Dr Edwards* (*Spellbound*) à *Marnie*.

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), *Soupçons* (1941) et *La Cinquième Colonne* (1942) dans lequel il revient à son thème favori : l'innocent accusé de meurtre. En décembre 1943, il réalise en Angleterre, à la demande de son ami Sidney Bernstein (alors ministre de l'information britannique), deux courts métrages de propagande (*Bon voyage* et *Aventure Malgache*).

De retour aux USA, Hitchcock dirige *Lifeboat* (1944), avant de tourner, à la

demande de Selznick un thriller romantique : *Spellbound (La Maison du Docteur Edwards, 1945)* dont la célèbre séquence du rêve fut conçue par Salvador Dalí. *Les Enchaînés* sort en août 1946 : immense succès critique et commercial. Hitchcock tourne ensuite un dernier film pour Selznick : *The Paradine case (Le Procès Paradine, 1947)*, inspiré d'une célèbre histoire de meurtre, mais le film essuie un échec. Le contrat de Hitchcock avec Selznick International Pictures arrivant à son terme, le réalisateur refuse de le renouveler. A quarante-huit ans, Hitchcock veut désormais être le seul maître à bord.

Il réalise et produit *The Rope (La Corde, 1948)*, adaptation de l'histoire vraie de deux meurtriers homosexuels qui tuent pour le frisson. Mais, 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 Etats-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'oblige à abandonner le projet. En janvier 1980, Hitchcock reçoit la distinction suprême de son pays natal : il est anobli par la Reine d'Angleterre. Sir Alfred Hitchcock est ravi mais laconique. Le 29 avril 1980, il s'éteint à Los Angeles. Alma, son épouse et collaboratrice de toujours, le rejoindra deux ans plus tard.

Filmographie

- 1922 : Number thirteen – inachevé
- 1925 : Le Jardin du plaisir (*The pleasure garden*)
- 1926 : The mountain eagle
- 1926 : Les Cheveux d'or (*The lodger*)
- 1927 : Downhill
- 1927 : Easy virtue
- 1927 : Le Masque de cuir (*The ring*)
- 1928 : Laquelle des trois ? (*The farmer's wife*)
- 1928 : A l'américaine (*Champagne*)
- 1929 : The Manxman
- 1929 : Chantag (*Blackmail*)
- 1929 : Juno and the Paycock
- 1930 : Meurtre (*Murder*)
- 1931 : The skin game
- 1932 : A l'Est de Shangai (*Rich and strange*)
- 1932 : Numéro dix-sept (*Number seventeen*)
- 1934 : Le Chant du Danube (*Waltzes from Vienna*)
- 1934 : 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*)
1936 : 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
1940 : Correspondant 17 (*Foreign correspondent*)
1941 : Mr. and Mrs. Smith
1941 : Soupçons (*Suspicion*)
1942 : Cinquième colonne (*Saboteur*)
1943 : L'Ombre d'un doute (*Shadow of a doubt*)
1943 : Lifeboat
1944 : Bon voyage (court métrage)
1944 : 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*)
1954 : Fenêtre sur cour (*Rear window*)
1955 : La Main au collet (*To catch a thief*)
1956 : Mais qui a tué Harry ? (*Trouble with Harry*)
1956 : 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)
Article de J.-C. Brisseau in Positif n°400 (juin 1994)

VENDREDI 8 MARS 2013 – 20H30 – MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle adaptations d'œuvres littéraires

En partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Nana

de Jean Renoir

(1926)

France / Noir & Blanc / 140'

Réalisation : Jean Renoir

Scénariste : Pierre Lestringuez, d'après Emile Zola

Montage : Jean Renoir

Musique : Maurice Jaubert, Offenbach

Décors et costumes : Claude Autant-Lara

Photographie : Edmund Corwin, Jean Bachelet

Producteur : Jean Renoir



Interprétation

Nana : Catherine Hessling

Comte Muffat : Werner Krauss

Comte de Vandevres : Jean Angelo

Georges Hugon : Raymond Guérin-Catelain

Fauchery : Claude Autant-Lara (dit Claude Moore dans le générique)

Comtesse Muffat : Jacqueline Forzane

Bordenave : Pierre Lestringuez (dit Pierre Philippe dans le générique)

Paris. Second Empire. Nana est une petite actrice de théâtre médiocre, assez vulgaire. A l'aise dans les pièces faciles où son physique lui tient lieu de talent, elle ambitionne néanmoins de jouer les grandes dames. Après l'échec de la dernière pièce dans laquelle elle a obtenu le premier rôle grâce au soutien financier du Comte Muffat, elle décide de quitter la scène. Ce dernier, éperdument amoureux d'elle, l'installe dans un hôtel particulier et subvient alors à tous ses besoins. Elle devient, usant de son pouvoir de séduction, une courtisane avide de luxe et de plaisirs, séduisant les hommes les plus puissants de la capitale.

Après l'accueil mitigé de son précédent film, *La Fille de l'eau*, en 1924, Jean Renoir se lance dans *Nana*, une production

plus coûteuse. Réalisée en 1926, troisième œuvre du cinéaste, la plus importante de sa période muette, *Nana* est une libre adaptation du roman éponyme d'Emile Zola. Ce film lui tenant particulièrement à cœur, et dont il affirme qu'il était son "premier film qui vaille la peine qu'on en parle", il n'hésite pas, pour le produire, à vendre des toiles héritées de son père. Malgré son échec financier, *Nana* était le film que Renoir préférait de sa période muette : "[...] C'est un souvenir merveilleux parce que c'est un film que j'ai fait dans des conditions tout à fait spéciales, dans des conditions de chaleur et d'amitié. J'ai fait ce film avec tous mes amis. [...] je dois à Nana d'être rentré complètement et professionnellement dans le métier."

Il s'agit d'une grande production « à l'américaine », qui se distingue clairement de la plupart des films français de cette période. Renoir a d'ailleurs souvent dit qu'il voulait apporter au cinéma français ce qui lui manquait : un vrai sens du récit et du spectacle.

Il s'est également souvent exprimé sur l'hommage qu'il a rendu à Erich Von Stroheim et l'influence indiscutable que son film, *Folies de Femmes* (1922), a eu sur *Nana*. Malgré tout, il ne rencontre pas le succès escompté auprès du public et sa présentation fut des plus tumultueuses : "La salle était bondée. La projection se déroula au milieu de coups de sifflet et de cris d'animaux, coupés d'applaudissements chaleureux. Des gens se prenaient à partie et échangeaient des injures.[...] Je croyais que cet accueil à la présentation présageait des salles bourrées. Pourtant c'était raté. J'en sais quelque chose car je perdis mon million".

La *Nana* que présente Renoir, interprétée par sa femme, Catherine Hessling, est d'une grande cruauté, très sombre, d'une obscurité qui frôle le fantastique. L'image que le réalisateur donne de la femme est presque effrayante et la faiblesse et l'avalissement dont font montre les hommes sont affligeantes. C'est ainsi que l'on retrouve un soupire rampant à ses pieds, un autre trichant aux jeux pour elle ou bien pire encore... A propos de son personnage, Jean Renoir déclare qu'elle "n'est pas seulement une créature sans moralité, une femme perdue par ses vices" mais "aussi la personnification de la déchéance d'une société.[...] nous l'avons peinte comme une inconsciente, comme une fille cruelle, qui ne vit que des ruines accumulées par elle et autour d'elle".

Werner Krauss, qui interprète le Comte, rigide, d'une forte présence, adopte un jeu minimaliste et exprime tout par son visage. Face à lui, Catherine Hessling, quant à elle, propose un jeu excessif et frénétique, une interprétation extrêmement stylisée dont

Jean Renoir écrit lui-même qu'elle "n'était plus une femme mais une marionnette". Un contraste de jeu qui souligne parfaitement celui qui existe entre les deux personnages et accentue d'autant plus la différence entre les deux mondes dont ils sont respectivement issus.

Ainsi que le souligne Noël Burch, réalisateur, critique et historien du cinéma, dans une analyse de *Nana*, "le film est presque entièrement en plans fixes, avec seulement une demi-douzaine de travellings ou panoramiques (...)". Ces quelques travellings qui viennent ponctuer le film sont d'autant plus importants qu'ils sont rares et renforcent pour certains cette différence. On remarquera dès lors le travelling arrière au début du film, partant d'un gros plan sur le Comte pour finir sur une vue d'ensemble de la table à laquelle il est invité au théâtre. Il nous montre le Comte dans un environnement qui n'est pas le sien. Ou plus tard, un second long travelling arrière dans la chambre de l'hôtel particulier de *Nana* qui nous permet de découvrir le luxe et l'opulence dans lesquels elle vit dorénavant.

Renoir fait preuve d'une remarquable maîtrise dans la réalisation de son œuvre : mise en scène, choix des costumes, des plans et cadrages laissent d'ores et déjà entrevoir le talent qui donnera naissance à ses futurs chefs d'œuvre comme *La Chienne* ou encore *La Grande Illusion*.

Biographie et filmographie p. 89

Sources

Ma vie et mes films / Jean Renoir – Ed° Flammarion (1974)

Ecrits 1926-1971 / Jean Renoir – Ed° Belfond (1974)

Entretiens et propos, "Cahiers du cinéma" (2005)

Cahiers du cinéma, n°482 (juillet-août 1994)

Cahiers du cinéma, n°189 (avril 1967)

LUNDI 11 MARS 2013 – 19H30 – CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du cinquantième anniversaire des Cinémas Studio
et présentée par Manon Billaut

Le Jeudi **De Dino Risi** **(1964)** **Italie/ NB / 105'**

Réalisation : Dino Risi
Scénario : Franco Castellano, Giuseppe Moccia, Dino Risi
Photographie : Alfio Contini
Musique : Armando Trovajoli
Production : Dino De Laurentiis

Interprétation

Dino Versini : Walter Chiari
Elsa : Michèle Mercier
Robertino : Roberto Ciccolini
Rigoni : Umberto D'Orsi

Dans l'Italie des années 60, Dino mène une vie oisive, vivant sur le dos d'Elsa, sa compagne chez qui il vit et à qui il doit déjà beaucoup d'argent. Pourtant, lorsqu'il a l'occasion de revoir son fils Robertino qu'il n'a pas vu depuis cinq ans, Dino va jouer aux riches. Il veut gagner l'estime de son fils, qui vit en Suisse avec sa mère très aisée, en roulant dans une grosse voiture américaine, en lui achetant des jouets, en s'inventant un passé glorieux. Mais est-ce bien cela qui resserrera les liens père-fils ?

Avant de réaliser cette comédie, Dino Risi a connu une période très productive puisqu'il venait de sortir successivement *Une Vie difficile* (1961), *Le fanfaron* (1962) et *La marche sur Rome* (1962). *Le Jeudi* fait son entrée dans les salles obscures la même année que *Le Monstre*, succès commercial et critique du cinéaste italien.



Avec *Le Jeudi*, Dino Risi reprend son exercice préféré : peindre la société italienne d'après-guerre sur fond de comédie légère. Au départ, c'était Ugo Tognazzi, un des acteurs fétiches du réalisateur, qui devait jouer le rôle de Dino Versini, mais finalement, Dino Risi a voulu donner sa chance à Walter Chiari, habitué des planches au théâtre. Risi a reconnu plus tard que *Le Jeudi* aurait pu être un succès avec Tognazzi, et que Chiari n'était pas fait pour le cinéma avant de déclarer qu'il ne changerait pour rien au monde un élément de ce film dans le *Positif* n°142. *Le Jeudi* reste donc le grand inconnu de la filmographie du maestro et n'est d'ailleurs jamais sorti en France.

Il y a pourtant dans ce film quelques ingrédients du chef d'œuvre. S'inscrivant dans la plus pure tradition des comédies italiennes, *Le Jeudi* se situe au carrefour de

l'humour et du drame, sans artifices et avec humilité.

Dino Versini est alors au centre de l'histoire, comme un personnage qui peine à trouver sa place dans une société qui ne correspond pas à ses attentes, tandis que paradoxalement, il se soucie du regard qu'elle porte sur lui. La journée qu'il passe avec son fils montre à quel point cet homme de la quarantaine s'interroge sur le sens de sa vie, de la liberté, des responsabilités. Qui est le père, qui est l'enfant dans cette atypique relation ? L'un ment pour plaire et nourrit les rêves les plus naïfs, l'autre peine à quitter son sérieux et à lâcher prise. Pourtant, le premier est l'adulte

Dino Risi (1916 - 2008)



Né à Milan en 1916 Dino y passe son enfance et son adolescence.

Son père est médecin et le jeune Dino suit des études de médecine et devient psychiatre, métier qu'il abandonnera au profit du cinéma.

C'est enfant qu'il découvre le cinéma, grâce à un ami, le fils d'un Consul, qui possède une carte donnant accès à toutes les salles de Milan. Mais c'est surtout sa rencontre, quelques années plus tard, alors qu'il se lie aux mouvements des jeunes intellectuels milanais, avec le réalisateur Alberto Lattuada, qui sera décisive. C'est ce dernier qui propose Dino Risi à Mario Soldati pour être son assistant sur *Le Mariage de minuit*, en 1941. Le jeune Dino rencontre également Luigi Comencini. Lattuada le choisit comme assistant pour *Giacomo l'idealista* (1942). Parallèlement, Dino Risi est embauché comme critique dans diverses revues de cinéma.

Pendant la Seconde guerre mondiale, Dino Risi doit quitter l'Italie et se réfugie en Suisse : il y suit les cours de cinéma de

et le dernier l'enfant. Il y a chez ces deux-là, la même difficulté à s'intégrer à son entourage.

Finalement, au cours de cette journée singulière Dino apprend à être père et adulte à sa manière et Robertino à s'amuser, à être un enfant. Ceux qui abordaient leur relation comme celle d'ennemis (d'un côté on cherche à séduire, de l'autre on se méfie plus que de raison) deviennent bons amis.

Jacques Feyder, à l'Athénée de Genève. Il revient à Milan fin 1944 et signe son premier court métrage en 1946, *Barboni*, sur la situation des sans domicile fixe de sa ville. Le film est primé à la Mostra de Venise. Il réalise d'autres films courts, environ une trentaine, dans lesquels il continue à s'intéresser au sort des laissés pour compte, avec un aspect documentaire qui le rapproche des néo-réalistes. En 1949 il abandonne définitivement son métier de psychiatre, d'autant qu'un de ses films a été repéré par Carlo Ponti, le grand producteur italien de l'époque. Dino Risi quitte alors Milan et s'installe à Rome. Il continue son activité de scénariste, signant, entre autres, le scénario de *Anna*, de Lattuada et de *Steno, toto e i re di Roma* de Monicelli.

A partir des années 1950, sa carrière de réalisateur s'affirme et il devient un des grands réalisateurs de comédies italiennes. Il tourne son premier long métrage en 1951, *Vacanze col gangster*, dont la sortie en 1952 est favorablement remarquée. Il participe au film collectif *L'Amour à la ville*, orchestré par Cesare Zavattini. Et bien sûr, il fréquente assidument les salles de cinéma et se nourrit des films des « pères » néo-réalistes.

Esprit caustique et critique sur l'évolution de son pays, c'est, surtout dans un premier temps, avec le ton de la comédie qu'il fait passer ses idées. Sophia Loren travaille à ses côtés pour *Le Signe de Vénus* (1953) et *Pain, amour, ainsi soit-il* (1955)

Son premier grand film, une réussite incontestée, est *Pauvres mais beaux* (1956), qui propose un portrait joyeux et moqueur d'un groupe de jeunes romains souhaitant profiter du plus grand confort de vie possible. Dino Risi a très vite perçu le revers de la médaille aux Trente glorieuses : la montée en puissance de la société de consommation, la recherche du confort au détriment de la réflexion. Ce succès l'encourage à poursuivre l'exploration de la comédie de mœurs : il signe le burlesque *La nonna Sabella* (1957) puis *Beaux mais pauvres*, suite de *Pauvres mais beaux*, et le satirique *Il vedovo*. (1959) avec l'acteur Alberto Sordi. *Pauvres mais beaux* plait énormément, ce qui peut étonner étant donnée la virulence critique de cette farce. Son talent se confirme avec, en 1960, *L'Homme aux cent visages*, dans lequel il fait débiter celui qui deviendra son acteur fétiche, Vittorio Gassman. Dès 1961 le ton de Risi s'assombrit, avec *L'Inassouvie*, un drame amoureux désespéré. *Une Vie difficile*, sorti la même année est d'une réelle noirceur, malgré le ton ironique. Au fil des années 1970 et 1980, le pessimisme détrône l'aspect comique de ses premières œuvres. A travers le portrait d'un journaliste de gauche, *Une Vie difficile* propose une féroce fresque sur l'évolution de la société italienne, depuis le fascisme jusqu'au boom économique d'après-guerre. C'est d'un autre thème historique et sérieux que traite, en 1962, *La Marche sur Rome* (1962), film qui revient sur la montée en puissance du fascisme, avec Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi, autre collaborateur fidèle du cinéaste. Risi réunit la même année Gassman et Trintignant dans *Le Fanfaron* (1962), une comédie qui montre une jeunesse cruelle et désanchantée.

Puis le réalisateur aborde de plein fouet la crise morale de la société dans *Les Monstres* (1963), film à sketches qui donne à voir une galerie de portraits peu reluisants de « l'Italien moyen ». Avec les fabuleux Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi dans les rôles principaux. *Play boy party* met en scène un couple qui transforme son séjour de vacances en un enfer de coups bas, jalousies et mesquineries, où l'important semble être de faire souffrir l'autre. L'humour de Risi est on ne peut plus noir dans *Fais-moi très mal et couvre-moi de baisers* et *La Femme du prêtre* (1970), film au vitriol sur l'Eglise et ses hypocrisies, avec Sophia Loren et Marcello Mastroianni.

C'est encore le pessimisme qui domine, en ces premières années de plomb que traverse l'Italie, avec des films tels que *Au nom du peuple italien* (1975), qui illustre les rapports complexes entre la justice et le monde des affaires, à travers l'affrontement d'un juge zélé (Ugo Tognazzi) et d'un riche industriel corrompu (Vittorio Gassman) ; vient ensuite *Rapt à l'italienne* (1972) avec les excellents Marcello Mastroianni et Oliver Reed, histoire évoquant sur un ton grinçant la vague d'enlèvements qui sévit alors dans le pays ; Risi filme la cavale de deux membres d'un groupe d'extrême gauche ayant kidnappé un riche industriel et sa maîtresse après un hold-up raté.

Le choix du cinéaste pour une certaine noirceur se confirme encore avec *Parfum de femme* (1974) et *Les Ames perdues* (1976), deux drames portés par l'interprétation de Vittorio Gassman. En 1975 l'acteur obtient le prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes, pour sa performance dans *Parfum de femmes*, déchirant film d'amour. C'est encore ce dernier que Risi emploie, en vieil acteur déchu dans *Dernier amour* (1978), ou encore en bourgeois décadent dans *La Chambre de l'évêque* (1977). Le cinéaste revient, une dernière fois, sur les années de plomb avec *Cher Papa* (1979),

Vittorio Gassman interprétant un industriel, cette fois-ci confronté à son fils, sympathisant des Brigades Rouges.

Après une co-production italo-française *Je suis photogénique* (1980), évoquant l'impitoyable réalité du cinéma, Risi n'hésite pas à enlaidir Romy Schneider pour *Fantôme d'amour* (1981), film dans lequel il met en scène ses propres angoisses existentielles. Il tourne deux films avec

Coluche, *Le Roi Dagobert* (1984) et *Le Fou de guerre* (1985). *Valse d'amour* (1990) sera sa dernière collaboration avec son ami Vittorio Gassman, qui meurt en 2000 des suites d'une longue maladie.

En 2002, Dino Risi reçoit le Lion d'or à Venise pour l'ensemble de sa carrière. Il décède à Rome le 7 juin 2008. Son fils, Marco Risi, est également réalisateur.

Filmographie (longs métrages de cinéma uniquement)

1952 : Vacanze col gangster

1953 : Le Chemin de l'espérance (*Il Viale della speranza*)

1953 : Le Signe de Vénus (*Il segno di Venere*)

L'Amour à la ville (*L'amore in città*)

1955 : Pain, amour, ainsi soit-il (*Pane , amore e ...*)

1956 : Pauvres mais beaux (*Poveri ma belli*)

1957 : Beaux mais pauvres (*Belle ma povere*)

1957 : L'Impossible Isabelle (*La Nonna Sabella*)

1958 : Venise, la lune et toi (*Venezia, la luna e tu*)

1959 : L'Homme aux cent visages (*Il mattatore*)

1959 : Poveri milionari

1959 : Il Vedovo

1960 : L'Inassouvie (*Un amore a Roma*)

1961 : Une Vie difficile (*Una vita difficile*)

1961 : A porte chiuse

1962 : La Marche sur Rome (*La marcia su Roma*)

1962 : Le Fanfaron (*Il sorpasso*)

1963 : Il successo

Il Giovedì

Les Monstres (*I Mostri*)

1964 : Il Gaucho

1965 : Play-boy party (*L'ombrellone*)

1965 : I Nostri mariti (segment *Il Marito di Attilia*)

Les Poupées (*Le bambole*)

1966 : Opération San Gennaro

1967 : L'Homme à la Ferrari (*Il tigre*)

1968 : Le Prophète (*Il profeta*)

1968 : Fais-moi très mal mais couvre-moi de baisers (*Straziami, ma di baci saziami*)

1969 : Il Giovane normale

1970 : La Femme du prêtre (*La moglie del prete*)

1971 : Au nom du peuple italien (*In nome del popolo italiano*)

1971 : Moi, la Femme ! (*Noi donne siamo fatte così*)

1972 : Rapt à l'italienne (*Mordi e fuggi*)

1973 : Sexe fou (*Sessomatto*)

1975 : La Carrière d'une femme de chambre (*Telefoni bianchi*)
1975 : Parfum de femme (*Profumo di donna*)
1976 : La Chambre de l'évêque (*La stanza del vescovo*)
1977 : Ames perdues (*Anima persa*)
1977 : Dernier Amour (*Primo amore*)
1978 : Les Nouveaux Monstres (*I nuovi mostri*)
1979 : Cher papa (*Caro papa*)
1980 : Je suis photogénique (*Sono fotogenico*)
1980 : Les Séducteurs
1981 : Fantôme d'amour (*Fantasma d'amore*)
1981 : Les derniers Monstres (*Sesso e volentieri*)
1984 : Le bon Roi Dagobert
1985 : Le Fou de guerre (*Scemo di guerra*)
1986 : Il Commissario Lo Gatto
1987 : Teresa
1990 : Valse d'amour (*Tolgo il disturbo*)
1996 : Giovanni e belli

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, éd° Larousse, Paris, 2001.

Cahiers du cinéma 131

Site internet du ciné club de Caen.

Dictionnaire des films – Bernard Rapp- Jean-Claude Lamy – Larousse

Le Monde – août 2005 – Propos recueillis par Jean-François Rauger

cinema.encyclopedie.films.bifi.fr

Telerama.fr

imdb.fr

LUNDI 18 MARS 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du cinquantième anniversaire des Cinémas Studio

La Grande Cité (*Manahagar*)

De Satyajit Ray

(1963)

Inde / NB / 131'

Réalisation : Satyajit Ray

Assistant Réalisateur : Amiya Sanyal

Scénario : Satyajit Ray

Photographie : Subrata Mitra

Production : R.D Bansal

Interprétation

Anil Chatterjee : Subrata Mazumdar

Madhabi Mukherjee : Arati Mazumder

Jaya Bhaduri : Bani

Haren Chatterjee : Priyogopal

Sefalika Devi : Sarojini

Dans la ville de Calcutta, au début des années 60, Bhambal se trouve en difficulté financière, et peine à subvenir aux besoins de sa femme, leurs deux enfants, et ses parents, qu'il a à sa charge. Arati, la femme de Bhambal décide d'aider son mari et trouve un emploi. Bien qu'elle fasse ses preuves et que son travail lui plaise, Arati se heurte aux désapprobations de sa belle famille conservatrice et très respectueuse des traditions. Ils lui mènent alors une véritable guerre froide. Pourtant, quand Bhambal perd son travail, le salaire d'Arati apparaît plus nécessaire que jamais. Sa confiance en elle, grandissante, et sa fréquentation avec Edith, l'anglo-indienne décomplexée qui fume, met du rouge à lèvres et jure, ne lui attireront pas que des amis et mettront sa place en péril...

Au cœur d'une famille, au plus près de l'intimité de ses personnages, Satyajit Ray



scrute leurs rêves, leurs peurs, leurs soucis, leurs joies. Cette œuvre, loin d'être la plus connue du cinéaste indien, filme la crise de modernisation et d'occidentalisation au sein d'une famille indienne postcoloniale. Le deuxième thème est celui de l'émancipation de la femme avec les difficultés et les réjouissances que cela incombe au personnage d'Arati. Cette mère va connaître les peines à allier vie professionnelle et vie de famille car son statut va attiser les jalousies et les réprobations de son plus proche entourage: ses beaux-parents, son mari, ses enfants aussi. Mais cet emploi sera aussi pour Arati, incarnation de la nouvelle femme indienne, une source d'épanouissement en ce qu'il va lui permettre de grandir et d'acquiescer sa dignité.

Le style de la réalisation est proche du néoréalisme italien de Zavattini, flirtant avec le genre ethnographique, une caméra

proche de ses acteurs, qui se déplace à leur rythme, suit très précisément leurs mouvements, filme les moindres détails et rend compte des vives convictions sociales de Satyajit Ray.

Dans *La Grande Ville*, le réalisateur rend sa noblesse aux existences à priori banales, aux comportements du quotidien de cette Inde qui change. Il ne dramatise jamais, mais laisse l'enchaînement d'accidents anodins révéler son propos avec sérénité.

Satyajit Ray (1921 – 1992)



Satyajit Ray est né le 2 mai 1921, à Calcutta, au Bengale, au sein d'une famille d'artistes : son père était écrivain, peintre et photographe et son grand-père écrivain et musicien. Il suit dans un premier temps des études d'économie, obtenant le diplôme d'Economie de l'Université à l'âge de 19 ans. Puis le jeune Satyajit étudie à l'Université créée par le grand poète Tagore, par ailleurs ami de la famille. Là, il s'initie à toutes les formes d'arts graphiques et étudie les arts de tous les pays, tout en gardant un intérêt pour les traditions indiennes. De retour à Calcutta, il devient publiciste pour une société britannique. Passionné de cinéma, il crée en 1947, la Calcutta Film Society, le premier ciné-club indien. En 1949, sa rencontre avec Renoir, venu en Inde pour tourner *Le Fleuve*, et pour qui il effectue des repérages, est décisive. Elle le conduit quelques années plus tard à réaliser son premier long métrage, *Pather Panchali*. Il achète les droits de l'œuvre littéraire dont il s'inspire avec ses propres deniers, jusqu'à ce que le gouvernement du Bengale lui vienne en aide. Le film est présenté à Cannes l'année suivante et repart avec un prix. Suivent alors deux films, *Aparajito* et *Le monde d'Apu*, qui

Le cinéma de Satyajit Ray reflète le raffinement d'une civilisation complexe sur laquelle plane dangereusement la violence.

Il faut aussi saluer la performance de l'actrice Madhabi Mukherjee, qui a su interpréter avec ce qu'il fallait de grâce et de pudeur, l'évolution de son personnage, d'une femme au foyer ingénue à une femme active déterminée et courageuse. Son mari, joué par Anil Chatterjee, n'est pas en reste et délivre un portrait tout en justesse d'un homme qui bascule doucement dans la jalousie.

forment avec *Pather Panchali* la « Trilogie d'Apu ».

Ces trois films retracent la vie d'Apu, enfant, adolescent et adulte, et dressent un portrait sociologique et culturel de l'Inde depuis peu indépendante. Son œuvre est marquée par l'intérêt qu'il porte à la société contemporaine de l'Inde et plus particulièrement du Bengale. Il se passionne pour cette société désertant la campagne pour la ville (Calcutta), ville pourtant, selon lui, « pourrie par l'argent et la corruption ». Ces films vont ainsi montrer ces deux facettes de l'Inde moderne. Avec *Le Salon de musique* en 1958, Ray poursuit sa peinture de l'évolution des mentalités à travers ses personnages. Il s'intéresse aussi à la condition de la femme avec *Devi* en 1960, *Charulata* en 1964 et *La Grande Ville* en 1963, film dans lequel il met en avant l'évolution intellectuelle de la femme urbaine. En 1968, il se tourne vers un univers plus fantastique avec *Les Aventures de Gooby et Bagha*, thème qu'il reprend avec *Le Dieu éléphant* en 1979 puis avec *Le Royaume des diamants* en 1980. Ces films, qui mettent en avant un héros créé pour les enfants, apportent une touche d'humour que l'on trouve déjà par ailleurs, notamment avec *Les Joueurs d'échec*, dans lequel le cinéaste n'hésite pas à commencer et terminer son film par un dessin animé. En 1984, il réalise *La*

Maison et le monde, adaptation du roman de Rabindranath Tagore que ce dernier avait écrit une quarantaine d'années auparavant. Malade, Satyajit Ray fait encore quelques films pour la télévision. Il meurt en 1992, après avoir réalisé son ultime film, *Agantuk*. Depuis 1961 il composait toutes les musiques de ses films, ainsi que celle de *Shakespeare Wallah* de

James Ivory. Ray fut également producteur et scénariste de la plupart de ses films.

Cependant, Satyajit Ray est, de son vivant, à peine reconnu chez lui, au Bengale, et boudé dans le reste de l'Inde. C'est ailleurs qu'il est célébré, en Angleterre, aux États-Unis, et en France. Aujourd'hui il est considéré comme le plus grand cinéaste indien, à l'étranger et dans son pays.

Filmographie

1955 : La Complainte du sentier (*Pather Panchali*)
1956 : L'Invaincu (*Aparajito*)
1957 : Le Salon de musique (*Jalsaghar*)
1958 : La Pierre philosophale (*Parash Pathar*)
1959 : Le Monde d'Apu (*Apur sansar*)
1960 : La Déesse (*Devi*)
1961 : Les Trois Filles (*Teen Kanya*)
1962 : Kanchenjunga
1962 : Abhijan
1963 : La Grande Cité (*Mahanagar*)
1964 : Charulata
1965 : Le Lâche et le saint (*Kapurush o mahapurush*)
1966 : Le Héros (*Nayak*)
1967 : Chiriyakhana
1969 : Les Aventures de Goopie et Bagha
1970 : Des Jours et des nuits dans la forêt (*Aranyer din ratri*)
1970 : L'Adversaire (*Pratidwandi*)
1961 : Rabindranath Tagore
1973 : Tonnerres lointains (*Ashani Sanket*)
1976 : Dahan-Aranja
1977 : Les Joueurs d'échecs
1978 : Le Dieu éléphant
1979 : Vive le Seigneur Felunath (*Joi baba Felunath*)
1980 : Le Royaume des diamants (*Hirok Rojar Deshe*)
1982 : Délivrance (*Sadgati*)
1984 : La Maison et le monde (*Ghare-baire*)
1988 : Un Ennemi du peuple (*Ganshatru*)
1990 : Les Branches de l'arbre
1991 : Le Visiteur *Agantuk*

Sources

Catalogue de la Cinémathèque de Tours 1999 – 2000
Guide des films Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma Larousse Jean Loup Passek
Image et Sons N° 358
Site internet du ciné club de Caen.
Télérama.com
Bifi.com

LUNDI 25 MARS 2013 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du cinquantième anniversaire des Cinémas Studio

La Baie des anges **de Jacques Demy** **(1963)** **France / NB / 82'**

Réalisation : Jacques Demy
Scénario : Jacques Demy
Musique : Michel Legrand
Décors et costumes : Bernard Evein
Montage : Anne-Marie Cotret
Production : Sud-Pacifique Films

Interprétation

Jacqueline Demestre : Jeanne Moreau
Jean Fournier : Claude Mann
Caron : Paul Guers
Monsieur Fournier : Henri Nassiet



Jean Fournier, modeste employé de banque, est entraîné dans les plaisirs du jeu par son collègue Caron. Voyant que la chance est avec lui, Jean décide de tenter sa chance à Nice, malgré le désaccord de son père. C'est dans un casino de la Côte d'Azur qu'il va rencontrer la séduisante Jackie, une femme capricieuse et solitaire habituée des salles de jeux. Lui tombe tout de suite amoureux, elle n'est pas insensible à son charme, mais leur idylle résistera-t-elle à leur passion destructrice pour le jeu?

"C'est au festival de Cannes où nous étions Agnès et moi pour *Cleo*, que j'ai eu l'idée de *La Baie des Anges*" nous raconte Jacques Demy dans *Cinéma n°74*. Alors en pleine recherche de financements pour le film *Les Parapluies de Cherbourg*, J. Demy découvre à Cannes l'univers du jeu et du casino. De retour à Paris, il rédige seul le scénario en trois semaines, avec un rôle (celui de Jackie) et des dialogues spécialement écrits pour Jeanne Moreau.

Jackie Demestre, le personnage central du film, est une femme belle, élégante et capricieuse, une séduisante blonde platine, tout de blanc vêtue, prisonnière de Nice et de son casino. A ses côtés Jean Fournier, interprété par Claude Mann, est réservé et froidement passionné.

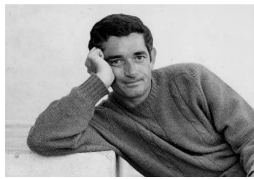
Entre amour et jeu, entre passion et destruction, les deux protagonistes vont chercher à s'entraider pour remonter à la surface. Cette ambivalence restera présente tout au long du film.

L'élégance est sans doute le mot le plus juste pour caractériser l'esthétique de *La Baie des Anges*. En effet, la mise en scène est propre et harmonieuse, les couleurs sont raffinées et subtilement contrastées, le décor est sobre, stylisé, avec une attention toute particulière portée aux objets, aux matières et aux détails. D'un autre côté, cette dévotion, cette part de folie pour le jeu est aussi clairement mise en scène avec de nombreux plans rapprochés ou gros plans de la roulette, de la salle de jeu, du casino. La musique enivrante de Michel

Legrand, ce rythme répétitif sublime et obsédant rappelle tout à fait la spirale infernale du jeu. La musique nous permet d'entrevoir, d'imaginer l'état dans lequel se trouvent les personnages, avec cette impression étourdissante de pénétrer dans un monde sans limite.

Jacques Demy (1931-1990)

Jacques Demy est né le 05 juin 1931 à Pontchâteau (Pays de la Loire), mais c'est à Nantes qu'il grandit, ville où son père travaille comme garagiste.



Déjà enfant, il s'intéresse à l'art et plus particulièrement à la cinématographie. Il a d'ailleurs l'habitude d'aller voir avec ses parents au moins deux films par semaine. Dès l'âge de 9 ans, il a un petit projecteur de cinéma et quelques années plus tard il réalise de petits films d'animation grâce à la technique de la peinture sur pellicule. Après avoir fait l'école des Beaux-arts, il intègre l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie (l'ETPC) de la rue Vaugirard à Paris qui le forme à la réalisation et à la prise de vue. A partir de 1952, il travaille avec Paul Grimault sur des films publicitaires, avant de devenir l'assistant du cinéaste Georges Rouquier qui produira son tout premier court métrage *Le Sabotier du Val de Loire*. Il a alors 24 ans. Entre temps Jacques Demy fait de la figuration, et écrit des scénarii qu'il peine à réaliser. Deux ans plus tard il passe à la fiction avec *Le Bel Indifférent* d'après Cocteau. C'est en présentant ce court métrage au festival de Tours qu'il rencontre la réalisatrice Agnès Varda, sa future compagne.

L'émergence de la Nouvelle Vague lui permet de réaliser son premier long métrage, *Lola*, qu'il tourne à Nantes, lieu de son enfance. C'est le succès international des *Parapluies de Cherbourg*, film entièrement chanté de 1963 qui lui permet de réaliser *Les Demoiselles de*

Bien que l'angoisse et la déchéance morale dues au jeu soient perceptibles tout au long de *La Baie des Anges*, pour Demy "Il faut que l'amour soit plus fort et que ça finisse bien, il ne faut pas se laisser aller, mais réagir tout le temps et se contrôler." *Les Cahiers du Cinéma* n°142.

Rochefort, une comédie musicale à laquelle il songeait depuis de nombreuses années.

Les films de Jacques Demy accordent une grande place à la musique ; en dehors des Etats-Unis, il est probablement le seul réalisateur à avoir obtenu un succès international dans le domaine du film musical. Alors qu'il était sous contrat à la Columbia (société de production) aux Etats-Unis, la sortie de *Model Shop* en 1968 est un échec et Demy préfère fermer la parenthèse américaine. C'est à son retour en France, en 1970 qu'il réalise *Peau d'âne*, d'après le conte de Charles Perrault. Toujours en France mais en anglais et pour des producteurs japonais, Jacques Demy réalise *Lady Oscar*, une adaptation raffinée et spectaculaire d'une célèbre bande dessinée japonaise sur la Révolution française. En 1980, Demy fait ses débuts à la télévision avec *La Naissance du jour*, d'après le roman autobiographique de Colette. Deux ans plus tard il revient à Nantes afin de réaliser son projet le plus ancien, *Une Chambre en ville*, un drame musical.

Malgré des films en apparence colorés et chantant, l'univers de Demy est finalement extrêmement sombre.

En 1988, il signe sa dernière comédie musicale, *Trois Places pour le 26*, puis tombe gravement malade. Il meurt le 27 octobre 1990 à Paris.

Parfois incompris de son vivant, à sa disparition Jacques Demy est revalorisé. Le public le redécouvre entre autre grâce à *Jacquot de Nantes* et *L'Univers de Jacques Demy* (1995), deux films qu'Agnès Varda, sa compagne, lui consacra.

Filmographie

1955 : Le Sabotier du Val de Loire

1957 : Le Bel indifférent

1958 : Musée Grevin

1958 : La Mère et l'Enfant

1959 : Ars

1961 : Lola

1963 : La Baie des Anges

1964 : Les Parapluies de Cherbourg

1967 : Les Demoiselles de Rochefort

1968 : Model Shop

1970 : Peau d'âne

1972 : Le Joueur de flute

1973 : L'Évènement le plus important depuis que l'Homme à marché sur la Lune

1978 : Lady Oscar

1980 : La Naissance du jour

1982 : Une chambre en ville

1985 : Parking

1988 : La Table tournante, co réalisé avec Paul Grimault

1988 : Trois Places pour le 26

Sources

Cinéma n°74, 75, 271-272

Image et Son n°446

Le Cinéma français de Renoir à Godard, de Pierre Maillot, Editions MA, Paris 1988

Les cahiers du cinéma n°142, 415

Positif n°54-55

LUNDI 1^{ER} AVRIL 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Soirée proposée dans le cadre des cinquante ans des Cinémas Studio
et du Festival du cinéma asiatique**

Soirée présentée par Alain Bonnet

Entre le ciel et l'enfer (Tengoku to jigoku)

de Akira Kurosawa

(1963)

Japon / NB / 143'

Réalisation : Akira Kurosawa
D'après le roman d'Ed McBaine
Scénario et dialogues : Akira Kurosawa,
Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni
Production : Toho et Kurosawa
Musique : Masaru Sato
Décors : Yoshiro Mukari



Interprétation

Kingo Gondo : Toshirô Mifune
Reiko Gondo : Kyoko Kagawa
Commissaire Tokura : Tatsuya Nakadai
Kawanishi : Tatsuya Mihashi
Aoki : Yutaka Sada
Ginjiro Takeuchi : Tsutomu Yamazaki

*Kingo Gondo est un chef d'entreprise honnête
et respecté de Yokohama.*

*Principal actionnaire d'une usine de
chaussure, il est sur le point d'investir une
grosse somme d'argent afin d'en devenir le
patron. Seulement, la situation va rapidement
être bouleversée lorsque ce dernier reçoit un
coup de fil très alarmant ; son fils aurait été
kidnappé, et les ravisseurs réclament une
énorme rançon. Disposant de la somme
requis, Gondo n'hésite pas une seconde, et
décide de payer. Mais très vite, le père
s'aperçoit que son fils n'a pas été enlevé, c'est
en fait le fils de son chauffeur que les preneurs
d'otages détiennent par erreur. Gondo est
alors confronté à un terrible dilemme. Va-t-il
sauver l'enfant de son chauffeur, ou va-t-il
garder l'argent destiné à conserver son
entreprise ?*

Le ciel, c'est le monde des riches, l'enfer,
le monde des pauvres. D'un côté la ville
haute, avec ses belles résidences, son
confort, et ses hommes d'affaires. De
l'autre, les bas quartiers de la ville, avec la
misère, la chaleur, la laideur.

Adapté du roman américain d'Ed
McBaine, *Entre le ciel et l'enfer* est un
thriller sombre, qui permet à Kurosawa
d'imposer un style particulièrement
original, et qui tient une place à part dans
l'ensemble de sa filmographie.

Le début du film se déroule au domicile du
protagoniste. Il s'agit d'un huit-clos pesant
et éprouvant, dominé par la lenteur, la
réflexion et l'hésitation. Alors que tous les
personnages sont réunis dans ce décor
unique qu'est le salon de la famille Gondo,

la tension monte petit à petit autour de ce drame moral. Les personnages sont comme prisonniers de cette pièce, les rideaux sont fermés, aucune issue ne transparaît. Le seul lien qu'ils ont avec le monde extérieur semble être le téléphone, objet de l'angoisse, car annonceur de cette tragédie. Le malaise est donc palpable et la situation est d'autant plus oppressante, que la mise en scène semble davantage théâtrale que cinématographique. Mais lorsque le choix de Gondo est fait, le dispositif explose.

La tension est toujours bien présente, mais le contraste visuel est radical. Nous nous retrouvons ainsi face au moment le plus palpitant du film ; une saisissante scène pleine de suspens à travers un train en mouvement.

La dernière partie du film concerne la traque du malfaiteur. Cette quête infernale nous entraîne dans les bas-fonds de Tokyo, le rythme est rapide, saccadé, et le suspens est omniprésent. Kurosawa nous révèle dans cette partie beaucoup plus noire, la réalité d'une pauvreté impitoyable. Une descente au plus bas de la ville, où règnent la drogue et la prostitution. C'est dans ce dépaysement total

Akira Kurosawa



Akira Kurosawa est né le 23 mars 1910 à Tokyo.

Fils d'un ancien militaire devenu professeur de gymnastique, il est le

dernier né d'une famille de sept enfants, issue d'une authentique lignée de samourais. Très jeune, Akira sera marqué par le suicide d'un de ses frères, Heigo. Akira se tourne d'abord vers la peinture qu'il étudie à l'Académie des beaux-arts Dushuka de Tokyo. Il expose ses premières œuvres avec succès 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. Il commence à écrire quelques scénarios et assiste notamment Kajiro Yamamoto dans *Le Cheval* (1940). Il devient l'assistant de ce dernier qui restera

que l'enquête et la poursuite vont se dérouler, dans cette atmosphère inquiétante et lugubre accentuée par le contraste noir et blanc de l'image.

D'ailleurs dans ce film plusieurs éléments s'opposent et deviennent complémentaires. Ainsi, les retournements de situation ne manquent pas, ils permettent même de nous poser des questions autour de la société, de la pauvreté, de la légitimité. Finalement, dans cette oeuvre, qui est la véritable victime ?

A travers ce film, le réalisateur bouscule quelque peu le spectateur ; l'esthétique est audacieuse et les émotions sont poussées jusqu'à l'extrême. Mêlant intrigue policière et analyse psychologique et sociale, *Entre le ciel et l'enfer* nous plonge en plein coeur de la société japonaise des années 1960. Grâce à une mise en scène d'un réalisme poignant, Kurosawa nous dépeint un monde absurde et injuste, son film est en quelque sorte une réflexion sur l'Homme et la société.

son maître. Il assimile rapidement les connaissances de son aîné et le remplace même sur *Le Cheval* (1941). En 1943, il écrit et dirige son premier film, *La légende du grand Judo* (1943), évocation des arts martiaux traditionnels. Très vite, il se démarque des productions habituelles par ses œuvres empreintes d'un humanisme sincère. Sa mise en scène d'une grande inventivité visuelle et d'une grande précision se veut totalement au service de l'histoire. En 1945, il réalise une suite à son premier film *La Nouvelle Légende du grand Judo* (1945) avant d'adapter une pièce du répertoire Kabuki et Kyogen *Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre* (1945), dont certaines séquences en forêt préfigurent *Rashomon*.

Préoccupé par la situation de son pays, Kurosawa tourne deux chroniques sociales qui attirent l'attention de la critique pour leurs exceptionnelles qualités techniques : *Je*

ne regrette rien de ma jeunesse (1946) et *Un merveilleux dimanche* (1947), tournés dans le Tokyo de l'après-guerre. En 1948, *L'Ange ivre* (film dans lequel le cinéaste dit "avoir investi tout son être") marque le début de sa longue collaboration (seize films) avec l'acteur Toshiro Mifune. Il tourne ensuite *Chien enragé* (1949), sur lequel Kajiro Yamamoto est producteur associé, film qui confirme la virtuosité technique du cinéaste, et lui donne à nouveau l'occasion de dépeindre le Japon d'après-guerre.

Le film reprend les thèmes abordés plus tôt dans *L'Ange ivre*, sous l'angle du film noir ; une réflexion sur le mal et les stigmates laissés par la guerre sur toute une génération de Japonais.

L'année suivante, l'occident découvre Kurosawa avec *Rashomon* (1950), œuvre récompensée par un Lion d'or au festival de Venise en 1951 et l'Oscar du meilleur film étranger. Le succès mondial du film ouvre les portes du marché occidental au cinéma japonais, jusque-là ignoré.

Kurosawa obtient alors toute liberté pour mener des projets ambitieux tels que les adaptations de grands classiques littéraires : *L'Idiot* (1951), d'après Dostoïevski, *Le Château de l'Araignée* (1957), transposition de *Macbeth* de Shakespeare et *Les Bas-Fonds*, tiré d'une pièce de Maxime Gorki.

Le succès international de son film *Les Sept Samourais* (1954 – Lion d'argent à Venise) vient encore renforcer le prestige du cinéaste à l'étranger. Il est à noter qu'en France, le film ne sera exploité dans sa version intégrale (3h20) qu'après le succès de *Kagemusha*. Jusqu'en 1965, Kurosawa alterne Jidai-Geki (films historiques) et films noirs : *La Forteresse cachée* (1958), *Les Salauds dorment en paix* (1960), *Le Garde du corps* (1961), *Sanjuro* (1962) et *Entre le Ciel et l'enfer* (1963).

Après *Barberousse* (1965 – adapté de Shugoro Yamamoto), le cinéaste connaît une période difficile : ses projets inaboutis à

Hollywood (dont le plus avancé fut *Tora ! Tora ! Tora !* repris en 1969 par Richard Fleischer), et l'échec commercial de *Dodes' Kaden* (1970) entraînant la faillite de sa société de production, conduisent le réalisateur, en 1971, à une tentative de suicide, dont il réchappe.

Kurosawa éprouve de plus en plus de mal à faire ses films au Japon. En 1973, les Soviétiques lui proposent de tourner en Russie *L'Aigle de la Taïga*, (*Dersou Ouzala* 1975 - Oscar du meilleur film étranger), histoire d'amitié entre un jeune explorateur russe et un vieux trappeur dans les immensités de la taïga soviétique. Produit par la société Mosfilm, le film rencontre un succès inattendu dans plusieurs pays et vaut à Kurosawa une nouvelle notoriété.

Par la suite, il lui faudra compter sur ses administrateurs étrangers (Francis Ford Coppola et George Lucas pour le compte de la 20th Century Fox) pour mener à bien *Kagemusha, l'ombre du guerrier* (1980) qui obtiendra la Palme d'or à Cannes. En 1984, il tourne *Ran* (adaptation libre du Roi Lear, qui demandera près de six mois de tournage) avec l'aide du producteur français, Serge Silberman.

Cinq ans plus tard, c'est grâce à Steven Spielberg et George Lucas qu'il met en scène avec inspiration les "tableaux" poétiques et cauchemardesques de son film *Rêves* (1990). C'est encore grâce à une participation américaine qu'il réalise *Rhapsodie en août* (1991), film sur l'obsession du traumatisme atomique.

Sa dernière œuvre sera *Madadayo* (1993), le portrait d'un vieux maître au crépuscule de sa vie ; forme de testament spirituel et véritable hymne au bonheur. Kurosawa s'éteint le 6 septembre 1998 dans sa ville natale.

Parmi ses nombreux scénarios inédits, *Après la Pluie* sera porté à l'écran, en 1999, par son assistant Takashi Koizumi, avec sa fidèle équipe, en hommage au maître disparu.

Filmographie

1943 : La Légende du grand Judo

1944 : Le Plus Beau

1945 : La Nouvelle Légende du grand Judo
Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre
1946 : Ceux qui bâtissent l'avenir
Je ne regrette rien de ma jeunesse
1947 : Un Merveilleux Dimanche
1948 : L'Ange ivre
1949 : Le Duel silencieux
Chien enragé
1950 : Scandale
Rashomon
1951 : l'Idiot
1952 : Vivre
1954 : Les Sept Samourais
1955 : Vivre dans la peur
Si les Oiseaux savaient
1957 : Le Château de l'araignée
Les Bas-Fonds
1958 : La Forteresse cachée
1960 : Les Salauds dorment en paix
1961 : Yojimbo, Le Garde du corps
1962 : Sanjuro
1963 : Entre le Ciel et l'enfer
1965 : Barberousse
1970 : Dodes' Kaden
1975 : Dersou Ouzala, L'Aigle de la Taïga
1980 : Kagemusha, l'ombre du guerrier
1985 : Ran
1990 : Rêves
1991 : Rhapsodie en août
1993 : Madadayo

Sources

l'Avant-scène n°113
Cinéma n°80
Image et Son saison 69
Image et Son saison 76
Positif n°461-462

LUNDI 8 AVRIL 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'association Henri Langlois

Soirée proposée à l'occasion du centenaire de la naissance de René Clément
et présentée par Denitza Bantcheva, auteure d'un livre consacré à René Clément

Quelle Joie de vivre (*Che gioia di vivere*)

De René Clément

(1961)

France - Italie / NB / 132 min.

Production : Cinematografica RI.RE-Tempo Films et Francinex

Réalisation : René Clément

Scénario : René Clément, Léo Benvenuti, Piero de Bernardi (d'après une idée de G. Jacopetti)

Dialogue : Pierre Bost

Photo : Henri Decaë

Musique : Francesco Angelo Lavagnino

Son : Amelio Verona, Fausto Ancillai

Décors : Piero Zuffi

Costumes : Pier Luigi Pizzi

Interprétation

Ulysse Ceconato : Alain Delon

Franca Fossati : Barbara Lass

Olinto Fossati : Gino Cervi

Rosa Fossati : Rina Morelli

Turiddu : Giampietro Littera

Le grand-père : Carlo Pisacane

Un terroriste barbu : Ugo Tognazzi

Le coiffeur : Paolo Stoppa

Isabella la cheftaine : Didi Perogo

Le général français : René Clément



L'action se situe à Rome, en 1921. Le mécontentement nationaliste après la Première guerre mondiale, le chômage et la crise économique ont favorisé l'émergence des extrêmes, avec les anarchistes et les fascistes (fondation des Faisceaux italiens du combat par Mussolini en 1919). Ulysse et Turiddu, ayant grandi ensemble dans un orphelinat, se retrouvent sans emploi après leur service militaire. Ils s'inscrivent au parti fasciste pour y toucher la prime d'engagement et sont chargés de retrouver les auteurs de tracts antifascistes. Ulysse se fait embaucher dans l'imprimerie

Fossati, soupçonnée d'en être à l'origine, mais tombe amoureux de la fille du patron. L'Exposition de la Paix qui se tient à Rome donne l'occasion aux anarchistes et aux fascistes de se manifester et à Ulysse et Turiddu de pencher d'un côté ou de l'autre, du côté des persécutés ou du côté des persécuteurs

Quelle joie de vivre est un grand film de René Clément, sans doute le film le plus représentatif de ses idées et de son écriture cinématographique, en raison de la liberté dont il a bénéficié lors du tournage, contrairement à d'autres films réalisés sur

commande et sous certaines pressions. Peu connu, parce que peu distribué à sa sortie, malgré sa projection au festival de Cannes en 1961, il ressort dans les salles, en version originale italienne restaurée. Il s'agit en effet d'une co-production franco-italienne, tournée en italien et interprétée par des acteurs de ces deux pays.

Le scénario du film est inspiré d'une anecdote racontée par Gualtiero Jacopetti (documentariste italien, réalisateur entre autres de *Mondo cane* en 1962) à René Clément, pendant le tournage de *Plein soleil* en 1960.

Écrit comme une fable ou un conte philosophique, *Quelle Joie de vivre* traite les événements d'une période sinistre sous une forme comique, à travers le thème du « héros malgré lui » et de la liberté, à laquelle sont confrontés la plupart des personnages.

La période où se situe l'action (1921-1922) permet de mettre face à face deux groupes qui s'affrontent (les fascistes et les anarchistes) sommant chacun à prendre parti pour l'un ou pour l'autre camp. Les protagonistes du film, ignorant des enjeux politiques comme la majorité de la population à cette époque, s'engagent par opportunisme dans les rangs du parti fasciste. Le thème de la liberté apparaît très tôt dans le film, depuis la sortie des personnages de l'orphelinat, à la fin de leur service militaire et chez la famille Fossati avec Franca et son grand-père, jusqu'à la

transformation d'Ulysse en « héros malgré lui ».

Héros malgré lui non par vocation ou idéologie, mais uniquement pour plaire à Franca dont il est amoureux. Franca, la plus extrémiste de la famille Fossati, est, contrairement à son ami Turiddu à l'origine de sa transformation et de son choix en faveur des persécutés,.

L'originalité de ce film tient à sa forme de « comédie » qui intègre des rappels du cinéma burlesque (avec bagarres, situations cocasses et langage particulier) et de l'expressionnisme allemand (principalement dans les scènes de la prison avec les déplacements des prisonniers) mais il s'agit d'une « comédie » qui ne débouche sur aucune utopie, sinon la prise de conscience lucide de la liberté et de son prix à payer. Autres originalités de ce film, l'usage des chansons et des airs d'opéra (mais nous sommes en Italie !) associés aux thèmes de l'enfermement et de la liberté et les noms des personnages, chargés d'ironie et de sous-entendus.

Nous trouvons dans ce film, comme dans la plupart des autres oeuvres de René Clément, des constantes stylistiques, formelles et thématiques, qui en font un véritable auteur de film, novateur et expérimentateur et non un brillant technicien comme le laissait penser une certaine critique dans les années 1960.

René Clément (1913- 1996)



René Clément divisa pendant longtemps la critique. Certains y ont vu un grand auteur dès ses débuts alors que d'autres, notamment parmi les défenseurs de la Nouvelle Vague, ont reconnu en lui le grand technicien, mais sans lui accorder le talent artistique. Représentante d'un cinéma classique «à la française» dans ce qu'il a donné de meilleur, l'oeuvre de René Clément est aujourd'hui très largement réhabilitée.

René Clément naît et vit à Bordeaux avec ses parents. Son père, architecte, lui offre une lanterne magique pour ses six ans. Débute alors la passion de René pour les images animées, qui le tiendra durant toute sa vie. Dès son plus jeune âge, René Clément s'amuse à dessiner des carrés blancs bordés de noir dans lesquels il dessine des personnages sortis de son imagination. Enfant, il met ainsi en scène ses joies et ses peines, puis, avec l'âge, commence à raconter la vie des autres. Ses rêves enfantins portent en germe ses créations futures et il se souviendra toute sa vie du sentiment

d'absolu que l'on peut éprouver à l'âge des culottes courtes. Après le Baccalauréat, René Clément « monte » à Paris pour étudier l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts. C'est là, à l'âge de dix-huit ans, qu'il réalise son premier film d'images animées, *César chez les Gaulois*. Alors que René a vingt ans, son père meurt ; aussi doit-il interrompre ses études pour subvenir à ses besoins. Il abandonne alors l'architecture qui ne le passionne pas et décide de se consacrer au cinéma.

En 1934, il rencontre Jacques Tati, qui fait alors carrière au music-hall. Les deux hommes deviennent amis et réalisent ensemble, en 1937, leur premier court-métrage, *Soigne ton gauche*. Puis le jeune René est appelé sous les drapeaux : il parvient à faire son service militaire au sein du Service Cinématographique des Armées. Cela lui permet de voyager, surtout en Afrique du Nord. Il tourne d'autres courts-métrages : *Au seuil de l'Islam*, en Tunisie, avec Jean Leherissey, puis *La Bièvre, fille perdue*, en France. Il réalise trois courts métrages avec l'excellent chef-opérateur Henri Alekan : *La grande Pastorale*, *Chefs de demain* et *Ceux du Rail*. Parallèlement, il va au cinéma dès qu'il le peut et se passionne pour les films d'Eisenstein, qu'il connaît sur le bout des doigts et qui ont une grande influence sur ses films.

En 1945, Clément travaille à la réalisation d'un documentaire sur la résistance des cheminots pendant la guerre. Le projet initial est revu à la hausse : ce sera *La Bataille du rail*, premier long-métrage de Clément, et véritable coup de maître, réalisé en deux parties. Jean Cocteau, qui a vent de la qualité des premières images tournées, sollicite Clément pour être le premier technicien de *La Belle et la bête*. Clément accepte et, alors qu'il mène de front les deux projets, répond favorablement à l'invitation de Noël-Noël pour mettre en scène son film *Le Père tranquille*. L'univers poétique de Cocteau marque René Clément de façon définitive. René Clément travaille simultanément sur trois projets. Boulimique, il devient un véritable homme orchestre du cinéma. Il se forme en effet à presque tout : il écrit des scénarii, tient la caméra en tant qu'opérateur,

participe à la confection des décors (ce que lui permet sa formation d'architecte), et acquiert une table de montage, apprenant à s'en servir et décidant de devenir le monteur de tous ses films. Ce qu'il fera, à l'exception de *Paris brûle-t-il ?* (1966), grande fresque historique.

En 1946, quatre films français sont en compétition au festival de Cannes : René Clément est lié à trois. Il reçoit la palme d'or pour *La Bataille du rail* mais est marqué par les critiques parfois violentes de ses détracteurs. C'est à ce moment qu'il décide de travailler le plus discrètement possible, sans publicité, ni autour de lui, ni autour de ses films.

René semble avoir écouté les conseils paternels : « si tu ne te renouvèles pas sans cesse, c'est que tu es au bout de ton rouleau ». Ses films traitent en effet de genres très différents. Mais tous témoignent de la même vision du monde. Pour René Clément, l'homme est toujours prisonnier d'une situation, contraint, mais actif, tourné vers l'avenir, luttant, se créant un monde à son image. Le cinéaste a réalisé plusieurs films adaptés d'œuvres littéraires : *Jeux interdits* (1952) ; *Monsieur Ripois* (1954), adapté du roman de Louis Hémon, *Gervaise* (1956), d'après Zola, et *Un Barrage contre le pacifique* (1958), du roman éponyme de Marguerite Duras, *Plein Soleil* (1960) d'après un roman de Patricia Highsmith.

Jeux interdits, *Quelle Joie de vivre* et *Le Jour et l'heure* forment un tryptique : il s'agit de la même expérience propre à l'humanité, mais vécue à des âges différents. Les êtres sont acculés à faire des choix, toujours à la fois empreints de leur passé et regardant vers le futur. Pour parvenir à exprimer cinématographiquement cet état de fait, cette relation espace/temps, René Clément donne un poids particulier aux décors, qui sont à l'image de la psychologie des personnages et prennent tout leur sens dans la dramaturgie du film.

Il y a une unité d'atmosphère dans chaque film de René Clément, à l'instar des films de Orson Welles qui, eux aussi, proposent une réflexion sur le temps. Mais, alors que Welles part du rêve pour atteindre la vérité, Clément, lui, part du réel pour mieux

raconter le rêve. Comme il a été mentionné précédemment, Clément ne fait aucune concession à la fioriture, traitant la réalité avec une apparente froideur. Mais d'après Farwagi (voir sources), c'est justement « la rigueur même des films de Clément qui est l'absence de sécheresse ». Cinéaste de l'absurde de l'ordinaire, Clément refuse l'alibi du tragique : il montre les choses, sans jugement moral appuyé. René Clément est donc bien plus qu'un excellent technicien, mais un véritable chercheur en cinéma : *Plein soleil* (1960) en est la meilleure démonstration. En effet, il fait ici quasiment œuvre d'avant-garde quant à l'utilisation de la couleur : il l'utilise pour faire progresser la narration, la charge d'une signification morale et en fait une révélatrice de la subjectivité des personnages. Amateur

de peintures et d'art plastique, Clément a un véritable regard de plasticien. Son goût et sa grande culture pour les Beaux-Arts éclatent également de façon évidente dans *Au-delà des grilles* (1949), où les enchevêtrements des lignes horizontales et verticales en disent long sur la psychologie des personnages. Dans *Le Château de verre* (1950), l'aspect statufié des personnages, tels des gisants, est également lourd de sens ...

Ses films suivants, *Paris brûle-t-il ?* (1966) excepté, semblent plus mineurs et un peu nostalgiques. Il réalise son dernier film en 1975 (*La Baby-sitter*) et quand il meurt, vingt ans plus tard, il ne se trouve quasiment plus personne pour contester la grande valeur artistique de son œuvre.

Filmographie

Les courts-métrages :

1931 : César chez les gaulois (dessin animé)

1936/1938 : Soigne ton gauche

1937 : La Symphonie française du travail

1938 : L'Arabie interdite

1942 : La Bièvre, fille perdue

1942/1947 : La Grande Pastorale

1942/1943 : Chefs de demain

1943/1944 : Ceux du rail

Les longs-métrages :

1946 : La Bataille du Rail

1946 : Le Père tranquille (statut de réalisateur-technique)

1947 : Les Maudits

1949 : Au-delà des grilles

1950 : Le Château de verre

1952 : Jeux interdits

1954 : Monsieur Ripois

1956 : Gervaise

1958 : Barrage contre le Pacifique

1960 : Plein soleil

1961 : Quelle Joie de vivre

1963 : Le Jour et l'heure

1964 : Les Félines

1966 : Paris brûle-t-il ?

1970 : Le Passage de la pluie

1971 : La Maison sous les arbres

1972 : La Course du lièvre à travers les champs

1975 : La Baby-sitter

Sources : *René Clément* – Denitza Bantcheva – Editions du Revif - 2008.

VENDREDI 12 AVR. 2013 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle adaptations d'œuvres littéraires

En partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Baisers volés

de François Truffaut

(1968)

France / Couleurs / 90'

Réalisation : François Truffaut

Scénario et dialogues : François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon

Montage : Agnès Guillemot

Photographie : Denys Clerval

Musique : Antoine Duhamel et la chanson de Charles Trénet, "Que reste-t-il de nos amours?"

Décors : Claude Pignot

Producteurs : François Truffaut, Marcel Berbert

Interprétation

Antoine Doinel : Jean-Pierre Léaud

Christine Darbon : Claude Jade

M. Darbon : Daniel Ceccaldi

Mme Darbon : Claire Duhamel

Fabienne Tabard : Delphine Seyrig

M. Tabard : Michael Lonsdale

M. Blady : André Falcon



Antoine Doinel a 24 ans. Enfermé derrière les barreaux d'une prison militaire, il attend d'être enfin réformé. Libéré, il va dîner chez les parents de Christine Darbon, la jeune fille dont il était amoureux avant son départ pour l'armée. Avec l'appui du père de Christine, il va travailler comme veilleur de nuit dans un hôtel mais il se fait renvoyer.

Aussi instable dans sa vie professionnelle qu'affective, Antoine enchaîne divers emplois et tombe amoureux de Mme Tabard, une femme mariée...

Neuf ans après la sortie des *Quatre Cents Coups*, François Truffaut renoue avec les aventures d'Antoine Doinel (il réapparaît entre temps en 1962 dans le sketch *Antoine et Colette* de *L'Amour à 20 ans*).

Avec ce titre tout simple, emprunté à *Que reste-t-il de nos amours ?*, la célèbre chanson de Charles Tr net qui ouvre et ponctue le film ("*Bonheur fan , cheveux au vent, Baisers volés, rêves mouvants*"), le cinéaste s'amuse à conter les pérégrinations amoureuses et professionnelles de son personnage fétiche. Après l'enfance et l'adolescence, on retrouve Antoine aux abords de l'âge mûr.

Fidèle à ses engagements, François Truffaut dédie *Baisers volés*, dès le début du générique, à la Cinémathèque Française d'Henri Langlois. Le générique se déroule sur l'image des portes de la Cinémathèque, fermées par des grilles qui en interdisent l'accès. Ce plan signale les circonstances de tournage du film. François Truffaut se

trouvait à l'époque, c'est-à-dire trois mois avant Mai 68, entièrement absorbé par la défense d'Henri Langlois qui venait d'être renvoyé de la Cinémathèque. Il tourna *Baisers volés* en menant "une double vie de cinéaste et de militant". Le film est alors devenu un jeu où ils jouaient quand ils en avaient le temps : "Je crois que c'est le plus détendu de tous mes films. En même temps, comme il a des ambitions très concrètes, il faut que ce soit vivant, amusant. Donc, j'improvise beaucoup".

De ces conditions particulières de tournage résulte cette impression d'insouciance et de légèreté. L'improvisation contribue pour beaucoup à la fraîcheur et au caractère burlesque du film. Les acteurs ont souvent dû improviser leurs dialogues, comme cette scène entre Mr Darbon, Antoine et Christine où cette dernière essaie de deviner le métier d'Antoine. *Baisers volés* est en effet le plus léger des films de François Truffaut. Le scénario est le résultat d'un travail minutieux. François Truffaut, Claude de Givray et Bernard Revon menèrent diverses enquêtes, un peu comme des journalistes passant ainsi beaucoup de temps, par exemple, dans une agence de détectives privés, pour la scène où Antoine travaille dans une telle agence. Malgré son caractère improvisé, *Baisers volés* n'en reste pas moins maîtrisé, notamment par la fluidité des mouvements de caméra. La scène la plus significative étant celle où Antoine s'enfuit de chez Fabienne Tabard après l'avoir appelée "Monsieur". C'est une scène pour laquelle François Truffaut dit avoir retenu les leçons d'Hitchcock, le plus difficile ne consistant pas à créer la tension mais à la maintenir. Et c'est ce qu'il réalise parfaitement : la tension latente dans ces silences prolongés laissant attendre qu'il va se passer quelque chose, attente comblée avec ce "Oui Monsieur". Et s'ensuit cette fuite d'Antoine accompagnée d'une musique frénétique qui ne s'arrête pas, ainsi que de mouvements de caméra

continus pour ne pas rompre la tension qui existe.

Les séquences, qui furent donc tournées comme une suite de sketches, et surtout improvisées, expliquent que le film soit autant découpé. Il compterait environ sept cents plans. Personnages, rencontres, situations, tout le film procède donc par à-coups, comme si à chaque fin de scène une page était tournée. Dans une interview donnée aux *Cahiers du cinéma* en 1968, François Truffaut explique ainsi que "dans *Baisers volés*, l'action n'avance que par petites touches successives, événement après événement, le tout très simple, près de la vie". Ce n'est pas le déroulement de l'histoire qui retient notre intérêt, mais notre compréhension de plus en plus approfondie de la personnalité d'Antoine et de ceux qui l'entourent.

A propos du personnage d'Antoine Doinel, François Truffaut dit ceci : "C'est un personnage qui est assez proche de moi sans être moi, assez proche de Jean-Pierre Léaud sans être Jean-Pierre Léaud". *Baisers volés*, c'est en effet François Truffaut qui, avec une pointe d'ironie et un peu de nostalgie, se penche sur son passé et revoit sa propre jeunesse. Dès la première scène, le parallèle peut être fait : Antoine enfermé dans une prison militaire et réformé pour "instabilité caractérielle" n'est pas sans rappeler la vie même du réalisateur qui lui aussi connut un épisode semblable dans sa vie.

Antoine est un personnage lunaire, nerveux, gauche et étonnement juvénile. Même s'il a grandi physiquement, ses gestes et ses actions sont plus que jamais empreints de maladresse. Incertain et instable, il l'est autant dans sa vie professionnelle qu'amoureuse : Antoine hésite entre la sage Christine et la sublime Fabienne Tabard. Il ne parvient pas à s'adapter à la société et il y a un réel décalage entre sa vision intérieure du monde, calquée sur ses lectures, et la réalité physique de celui-ci. *Baisers volés*

est à la fois un récit initiatique, qui le voit passer d'inadapté à un être socialisé, et une éducation sentimentale.

Le film s'organise selon une ligne directrice souple que François Truffaut définit en ces termes : "On avait bourré le film de toutes sortes de choses liées au thème que Balzac appelle "Un début dans la vie " ". Il n'est donc pas anodin que l'une des premières séquences de *Baisers volés* soit un gros plan sur le roman d'éducation sentimentale de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, qu'Antoine est en train de lire en prison. Dès lors qu'entrera en scène Mme Tabard, Antoine deviendra le personnage du roman, Félix de Vandenesse.

Ainsi, lorsqu'il écrit à Fabienne Tabard, il compare leur histoire à celle de Mme de

Mortsauf et Félix de Vandenesse. Ce à quoi elle lui répondra, dans une scène à la fois sublime, drôle et touchante : "*Mme de Mortsauf aimait Félix de Vandenesse. Ce n'est pas une belle histoire d'amour. C'est une histoire lamentable parce que finalement, elle est morte de n'avoir pu partager cet amour avec lui*".

Contre toute attente, *Baisers volés* est un succès commercial. Enjoué, drôle, nostalgique et emprunt de sensibilité, ce film simple et sincère tourne le dos aux bouleversements politiques et sociaux que vient de traverser la France, faisant oublier au public cette période mouvementée.

François Truffaut (1932-1984)



La biographie de François Truffaut se confond très tôt avec sa filmographie : sans être à strictement parler autobiographiques, ses films, au moins un certain nombre (*Les*

Quatre Cents Coups et la série des aventures d'Antoine Doinel), s'inspirent d'événements vécus ou d'obsessions très personnelles. Mais surtout, François Truffaut se consacre entièrement, presque exclusivement, au cinéma.

François naît à Paris en 1932. Il est officiellement le fils de Roland Truffaut, architecte-décorateur, et de Jeanine de Montferrand, secrétaire à L'Illustration. Pendant les cinq premières années de sa vie, il est quasiment privé d'affection. Ses parents l'abandonnent à une nourrice puis à sa grand-mère chez qui il vivra de 1935 à 1942. Il découvrira par la suite que son père n'est pas son père biologique. A la mort de sa grand-mère, François Truffaut retourne chez ses parents. Il se réfugie alors dans la lecture et, très vite, dans le cinéma.

N'ayant pas d'argent, il entre par les portes de sortie ou les fenêtres, ou bien détourne l'argent de la cantine pour payer sa place. Prélude à sa vocation de critique, il note le nom des films, les metteurs en scène, fréquente les ciné-clubs et en fonde un lui-même, dans de rocambolesques conditions. Dès 1945, à l'âge de treize ans, il se forge ses propres opinions, ses propres goûts, qu'il ne reniera jamais : Chaplin, Guitry, Vigo, Cocteau, Renoir, Bresson, Welles, Hitchcock.

Il décide brusquement, en 1950, de s'engager dans l'armée. Passage remarqué, mais dont on ne peut dire qu'il fût remarquable. Après avoir passé quelque temps en prison pour désertion, François Truffaut, aidé d'André Bazin rencontré quelques années auparavant, est réformé pour cause d'"instabilité caractérielle". André Bazin, qu'il considère comme un père, l'accueille chez lui et l'encourage à poursuivre ses écrits sur le cinéma qu'il avait entrepris avant son entrée dans l'armée.

En 1953, avec l'aide de ce dernier, il débute sa carrière en tant que critique de films. Il travaille comme collaborateur des

Cahiers de Cinéma et de l'hebdomadaire *Arts* pendant près de huit ans. Il se fait rapidement connaître par ses opinions tranchées et ses critiques acerbes. François Truffaut dira de lui-même que lorsqu'il n'aimait pas un film, il était d'une mauvaise foi absolue. "J'agissais par orgueil, je voulais à toute force être écouté, être obéi".

En 1954, il publie dans les *Cahiers* du cinéma un article intitulé "*Une certaine tendance du cinéma français*", violente mise en accusation de l'école du réalisme psychologique dont il dénonce les pratiques et l'attachement à une certaine "tradition de la qualité". Il affirme également l'importance du metteur en scène en tant que véritable auteur d'un film. Cet article est considéré par plusieurs comme l'acte de naissance du mouvement de la "Nouvelle Vague". Dans la revue *Arts*, où il tient la chronique Cinéma et dans les *Cahiers*, avec les autres rédacteurs Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et Eric Rohmer, il élabore et défend cette vision qui marquera le monde cinématographique. Les effets de la "Nouvelle Vague" sont souvent décriés. Selon certains, elle a cassé le métier du cinéma en tuant la "qualité française" au profit de "brouillons approximatifs". Avec le temps, on mesurera mieux l'importance de cette étape et son rôle décisif dans l'éclosion de nouveaux cinémas un peu partout dans le monde.

Cette même année il réalise, dans des conditions plus que précaires, son premier court-métrage qui n'a qu'une valeur anecdotique. *Une Visite* n'a guère de scénario, est interprété par des amateurs et, du propre aveu de son auteur, a comme seul intérêt de lui montrer "*ce qu'il ne faut pas faire*". Il ne le projettera qu'à quelques amis.

Il épouse Madeleine Morgenstern en 1957, fille d'un distributeur très respecté dans le milieu. Elle lui donnera deux filles, Laura et Ewa, nées respectivement en 1959 et 1961. La même année, François Truffaut troque la plume pour la caméra. Il tourne

Les Mistons, d'après une nouvelle de Maurice Pons, un court-métrage avec Gérard Blain et Bernadette Lafont qui raconte les méfaits d'une bande de jeunes garçons. Pour faire ce film, il fonde, avec l'aide de son beau-père, sa propre maison de production, Les Films du Carrosse, nommé ainsi en hommage à Jean Renoir (*Le Carrosse d'or*, 1953).

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

En 1960, il tourne son deuxième long métrage, *Tirez sur le Pianiste*, thriller décalé où Charles Aznavour tient le rôle principal. En 1962, Truffaut adapte remarquablement à l'écran le roman éponyme de Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*. Salu  par la critique, il y raconte l'histoire d'un triangle amoureux entre une femme (Jeanne Moreau) et deux hommes (Henri Serre et Oskar Werner). Parmi ses autres films, on peut mentionner *La Peau douce* (1964) dans lequel il dépeint un tableau de la bourgeoisie française sans la moindre notation critique. En 1966 sort *Fahrenheit 451* (1966), une des rares incursions de Truffaut dans le monde de la science-fiction. Ce film marie ses deux grandes passions : la littérature et le cinéma. Il y décrit un monde où les livres sont interdits et brûlés par les pompiers.

En marge de son activité de cinéaste, il poursuit l'écriture et publie en 1967, après cinq années de travail, un ouvrage marquant sur Alfred Hitchcock qu'il estime l'un des plus grands maîtres du septième

art. Recueil d'entretiens avec ce dernier, *Le Cinéma selon Hitchcock* demeure encore aujourd'hui un des incontournables de la littérature sur le cinéma.

Début 1968, alors que Henri Langlois est démis de ses fonctions de directeur de la Cinémathèque française, François Truffaut, qui est en plein tournage de *Baisers volés*, prend activement la défense du fondateur de cette institution. "L'affaire Langlois" suscite de vives réactions qui vont jusqu'au boycott du festival de Cannes et précipitent la fin du festival de court-métrage de Tours. Après plusieurs semaines, le gouvernement cède finalement et Langlois est réintégré dans ses fonctions.

Jusqu'en 1982, il tournera pratiquement un film par année, signant, entre autres : *L'Enfant sauvage* (1969), dans lequel il tient un des rôles principaux ; *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) ; *La Nuit américaine* (1973), un film au succès international, ayant pour thème le cinéma et qui lui vaudra l'Oscar du meilleur film étranger ; *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) avec Isabelle Adjani dans le rôle de l'une

des filles de Victor Hugo ; *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) ; *Le Dernier Métro* (1980), film qui remporte un succès critique et commercial fulgurant et réunit Catherine Deneuve et Gérard Depardieu ; *La Femme d'à côté* (1981) avec Gérard Depardieu et Fanny Ardant, qu'il épouse la même année. Son dernier film, *Vivement Dimanche !* (1983), met en scène Fanny Ardant et Jean-Louis Trintignant et reçoit un accueil favorable de la critique.

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

Filmographie

1954 : Une Visite

1957 : Les Mistons

1958 : Une Histoire d'eau

1959 : Les Quatre Cents Coups

1960 : Tirez sur le Pianiste

1962 : Jules et Jim

1962 : L'Amour à vingt ans (Sketch n°1 : *Paris* ou *Antoine et Colette*)

1964 : La Peau douce

1966 : Fahrenheit 451

1967 : La Mariée était en noir

1968 : Baisers volés

1969 : La Sirène du Mississippi

1969 : L'Enfant sauvage

1970 : Domicile Conjugal

1971 : Les Deux Anglaises et le continent

1972 : Une Belle Fille comme moi

1973 : La Nuit américaine

1975 : L'Histoire d'Adèle H.

1976 : L'Argent de poche

1977 : L'Homme qui aimait les femmes

1978 : La Chambre verte

1979 : L'Amour en fuite
1980 : Le Dernier Métro
1981 : La Femme d'à côté
1983 : Vivement Dimanche !

Sources

Les cahiers du cinéma, n° 200-201 (avril-mai 1968)
Image et Son – La Revue du Cinéma, n° 221 (novembre 1968)
Image et Son – La Revue du Cinéma, n°230-231 (septembre 1969)
Cinéma, n°270 bis (juin 1981)
François Truffaut, filmographie complète / Robert Ingram – Ed° Taschen (2008)

LUNDI 15 AVRIL 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Chaussure à son pied (*Hobson's choice*)

De David Lean

(1954)

Grande-Bretagne / NB / 107'

Réalisation : David Lean

Scénario : Norman Spencer et Wynar Browne

Photographie : Jack Hildyard

Musiques : Malcolm Arnold

Producteur : British Lion

Interprétation

Henry Hobson : Charles Laughton

Willie Mossup : John Mills

Maggie Hobson : Brenda de Banzie

Alice Hobson : Daphne Anderson

Vicky Hobson : Prunella Scales



Photo : Tamasa

Henry Hobson est le propriétaire d'une boutique de chaussures à Salford, dans l'Angleterre de la révolution industrielle. Ses seules occupations sont de s'enivrer au pub du coin le soir, de cuver son vin le jour, et de tyranniser ses filles.

Ces dernières ont non seulement la responsabilité du bon fonctionnement de la boutique mais doivent également être attentives au moindre caprice de leur père. Et, lorsqu'elles désirent se marier, elles se confrontent à son avarice, lui qui se refuse à payer la moindre dot.

Si Hobson croit en la soumission et au dévouement total de ses filles, c'est sans compter sur son aînée, la rusée Maggie. Elle va mettre en place un stratagème astucieux qui finira par révolutionner la vie chez les Hobson...

L'intrigue se déroule à l'époque d'Edward VII à Salford, la « Dirty Old Town » comme elle est surnommée par les Anglais. Il s'agit d'un des hauts lieux de la révolution industrielle mais qui enregistre encore du retard sur sa grande sœur, Manchester et les autres métropoles anglaises plus prospères. Manchester est

d'ailleurs plusieurs fois citée comme la destination de la réussite sociale par les personnages du film, par exemple dans la bouche de William Mossup qui incarne l'ouvrier résigné à sa misère dans un premier temps, motivé par de nouvelles ambitions par la suite.

Les idées socialisme se font connaître. Les mentalités évoluent, les statuts des femmes et des pauvres sont reconsidérés. La suprématie de l'homme est quelque peu remise en question depuis une quinzaine d'années, depuis que les femmes ont acquis le droit de vote.

C'est aussi l'avènement du sport, nouvelle passion des classes populaires, qui tend à resserrer les disparités sociales. Les Jeux Olympiques de Londres en 1908, qui ont connu une grande affluence, confirment cet intérêt, d'autant que certains des médaillés Anglais proviennent de milieux modestes.

En somme, dans un milieu où les riches et les hommes ont encore tous les pouvoirs, les femmes et les pauvres commencent seulement à entrevoir la possibilité d'une émancipation.

Sous ses airs de comédie légère adaptée d'une pièce de théâtre d'Harold Brigham, *Chaussure à son pied* est loin des superproductions aux budgets colossaux qui feront plus tard la gloire de David Lean. C'est une satire sociale humoristique toute en subtilité et en justesse, qui se situe à la période historique décrite ci-dessus. Ce film marque la fin d'une tendance chez le réalisateur qui, sous l'égide du drolatique Noël Coward, aura signé une dizaine de productions où le rire demeurerait l'arme la plus efficace pour aiguïser son propos affûté.

L'impeccable direction des acteurs par David Lean a sûrement été capitale à l'obtention des nombreuses récompenses reçues par le réalisateur : BAFTA du meilleur film britannique en 1955, l'Ours d'Or au festival de Berlin, le meilleur scénario, le meilleur acteur (John Mills) et la meilleure actrice (Brenda De Banzie) britanniques de l'année. Charles Laughton, réputé pour être un acteur difficile, capable de faire rejouer des scènes des dizaines de fois s'il elles ne lui convenaient pas, a bien été pris en main par celui que l'on connaît pour diriger ses acteurs avec poigne. Il est ici au sommet de son art en Henry Hobson, personnage à mi-chemin entre une brute

alcoolique et un enfant geignard. Sa prose, impétueuse mais très caustique, qu'elle soit celle d'un misogyne complet ou d'un ivrogne aveuglément confiant, fait écho à l'attitude des hommes. Celle qui consiste à se croire maître des événements, tandis que ce sont les femmes, en coulisses ou en arrière cuisine, qui tiennent le fin mot de l'histoire.

La virtuosité du duo Lean-Laughton peut se résumer dans cette scène, où, à la sortie du Moonraker Pub, dans une flaqué d'eau, la lune et le visage d'Hobson se confondent puis se dérobent l'un à l'autre. C'est la technique et la rigueur du cinéaste qui étreignent et catalysent un instant l'énergie débordante et la puissance comique de l'acteur puis les relâchent, produisant ce fabuleux clair-obscur insaisissable.

Ce jeu du chat et de la souris est également identifiable dans la relation entre Henry et Maggie Hobson, interprétée par Brenda de Banzie, aussi inflexible et malicieuse que Lean, pour être capable à la fois de dompter et de magnifier Charles Laughton.

Chaussure à son pied, l'oublié de la filmographie de David Lean est un opus qui doit obtenir la réhabilitation qu'il mérite.

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. Malheureusement, 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 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 moderne, 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 émane 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 22 AVRIL 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Brève rencontre (*Brief Encounter*)

De David Lean

(1945)

Grande-Bretagne / NB/ 86'

Réalisation : David Lean

Scénario : Noël Coward

Photographie : Robert Krasker

Musiques : Rachmaninov

Montage : Jack Harris

Décorateur : G.E. Calthrop

Interprétation

Laura : Celia Johnson

Dr Harvey : Trevor Howard

Godby : Stanley Holloway

Myrtle : Joyce Carey



Photo : Carlotta

Laura est femme au foyer dans un milieu aisé. Mariée et mère de deux enfants, elle mène une vie routinière mais confortable, passant son temps entre les restaurants, les cinémas et les salons de thé...

Quand elle croise le chemin du Dr Harvey par hasard à la gare de Milford, elle ne se doute pas que cette rencontre va chambouler sa vie de façon irréversible. Très attachée aux règles de la morale, elle accepte malgré tout de revoir cet inconnu chaque jeudi. D'abord divertissant, ces petits rendez-vous vont donner lieu à une passion dévorante, interdite, dont l'issue semble très incertaine...

Brève Rencontre a remporté le premier Grand Prix de l'histoire du festival de Cannes en 1946, la plus haute distinction délivrée par le jury, l'équivalent de ce qui allait être la Palme d'Or neuf ans plus tard. Le scénario a pour origine une pièce de théâtre intitulée "To-Night at 8.30" de Noël Coward, célèbre humoriste et dramaturge britannique.

Cette romance naît tout de suite après la Seconde guerre mondiale tandis que les mœurs conventionnelles connaissent leurs premières remises en question. Très loin encore du libertinage, s'esquissent ici le désir de rompre avec le conformisme et l'espoir d'une seconde chance dans une vie sentimentale.

Celia Johnson, à fleur de peau, parvient à merveille à communiquer les sentiments d'une personne tiraillée entre un amour authentique et la culpabilité d'agir contre la bienséance. Les expressions de son visage réussissent, avec finesse, à traduire le combat intérieur que vit son personnage pour lutter contre ses sentiments et seoir aux bonnes manières anglaises qui réclament la courtoisie et la réserve en toute circonstance. Cet amour complexe, torride mais pudique ne pouvait être mieux dépeint que dans cette scène où Alec pose sa main sur l'épaule de Laura en guise d'adieu.

Bien sûr, il était impensable qu'un film contienne de la nudité ou du sexe en 1946. Mais la charge érotique ici produite est telle que ce devrait être une leçon pour les

réalisateurs d'aujourd'hui qui souvent se complaisent dans des scènes de sexe totalement aseptisées.

Les procédés narratifs employés installent une ambiance intime, pudique. La caméra suit cette affaire d'adultère du point de vue de Laura, l'infidèle, mais ne la condamne jamais explicitement.. Le spectateur n'a que très peu l'occasion de voir le mari, ce qui ne lui laisse pas le temps pour la compassion. Il est incité, en revanche, grâce à la voix off de Laura et à la caméra qui ne suit qu'elle, à prendre part à ses souffrances en entrant étroitement dans sa conscience, et se laissant conter son histoire par sa voix et son regard.

La bande son, devenue culte, sélectionnée au sein de l'œuvre de Rachmaninov, en particulier le Concerto pour piano n°2, décuple la capacité émotionnelle du film et donne l'impression d'avoir été composée sur mesure. Outre la musique, il y a dans ce film, un autre élément qui constituera un

code du genre, le décor. Les quais de gare embués auront en effet inspiré la postérité jusqu'à devenir un poncif du registre.

Les dix dernières minutes, qui scellent le film comme il a commencé, sont d'une ingéniosité déroutante. Le spectateur qui, au début de l'intrigue, était un simple passant à l'oreille indiscrete dans ce salon de thé de la gare de Milford, prend conscience qu'il est devenu au fil de l'histoire, le plus proche confident de Laura. Ce statut acquis bien à son insu, il redécouvre la scène d'ouverture sous un autre point de vue. Ce qui lui est alors apparu comme un banal événement du quotidien, se révèle être le tragique dénouement d'un amour impossible. La brutalité de l'envers du décor ne peut que l'ébahir, et faire qu'il ne se sentira plus jamais le même lorsqu'il se trouvera dans un quai de gare...

Biographie et filmographie p. 157

Sources :

Site Internet Bifi

Guide des Films, Jean Tulard, 1895-1995, édition Robert Laffont, 1995

LUNDI 29 AVRIL 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à la Cinémathèque de Toulouse

**Soirée présentée par Christophe Gauthier,
conservateur de la Cinémathèque de Toulouse**

**La Campagne de Cicéron
de Jacques Davila
(1988)**

France / Couleurs / 108'

Réalisation : Jacques Davila

Scénario : Jacques Davila, Michel Hairet et

Gérard Frot-Coutaz

Montage : Christiane Lack

Musique : Bruno Coulais

Costumes : Nathalie Cercuel

Directeur de la photographie : Jean-Bernard Menoud

Production : Les Ateliers cinématographiques Sirventes et Les Films Aramis



Interprétation

Nathalie : Tonie Marshall

Christian : Michel Gautier

Françoise : Sabine Haudepin

Hippolyte : Jacques Bonnaffé

Hermance : Judith Magre

Simon : Carlo Brandt

Charles-Henry : Jean Roquel

Henriette : Antoinette Moya

Christian, un comédien parisien, aide Hermance à rénover le pavillon de banlieue qu'elle habite. Elle lui propose de devenir son assistant lors d'un festival de musique qu'elle organise en province. Quelques jours et une mauvaise chute plus tard, Christian est renvoyé de la pièce qu'il prépare, car son interprétation d'Arlequin est jugée trop triste. Il rompt avec sa compagne Françoise, en tentant de la persuader qu'elle doit trouver quelqu'un qui lui convienne mieux. Ensuite il part se reposer quelque temps chez son amie Nathalie dans les Corbières. Après plusieurs jours, Nathalie accueille chez

elle son nouvel amant, Hippolyte, directeur de la musique au Ministère de la Culture.

Les tensions au sein du couple poussent Christian à partir à nouveau. Il s'installe alors en province, dans la propriété d'Hermance, nommée « la Campagne de Cicéron ». Dans cette immense maison, il retrouve Hermance et Charles-Henry, un critique musical qui l'aide à la préparation de son festival. Mais il retrouve également Françoise, qui semble prête à tout pour le reconquérir. Par obligation, Hippolyte et Nathalie arrivent à leur tour, et Hermance invite son ex-amant, Simon.

Ce qui devait être de simples vacances pour tout le monde devient alors un véritable règlement de comptes.

La Campagne de Cicéron est le troisième et dernier long-métrage de Jacques Davila avant sa mort. Le film est sorti en France en mars 1990. Le réalisateur retrouve ici deux acteurs avec lesquels il a déjà collaboré dans son précédent film, *Qui trop embrasse* : Michel Gautier et Tonie Marshall. Le résultat est une comédie humaine à la française, davantage portée par ses personnages et ses lieux que par son intrigue.

C'est dans la maison habitée par Tonie Marshall dans le film, que Jacques Davila commença l'écriture de son film. Ici, il n'y a pas de héros, seulement un point de vue, le personnage de Christian, qui n'est jamais totalement seul. Le spectateur est placé face à un cinéma de la scène, face à des tableaux quasiment interchangeables dans lesquels Christian est un révélateur. Jacques Davila observe le monde, il laisse vivre ses personnages et c'est l'inattendu dans leur réaction qui devient intéressant. Les dialogues, bien que très quotidiens et très bien écrits ont une profonde origine littéraire, les phrases sont extrêmement construites. Citons par exemple Christian, qui dira « Je ne suis complice ni de rien ni de personne. Christian, le tolérant, le déguisé, le complice, celui qui s'abrite de lieu en lieu, d'endroits en endroits ; celui qui prétend au bien et commet le mal, la destruction ; celui qui s'avance sous le soleil et qui se repaît du malheur des autres ».

Les scènes prennent le temps de se déployer, Jacques Davila ne concevant pas l'écriture autrement.

Les scènes commencent, se développent et s'achèvent parfois en un seul plan, avec une utilisation du hors-champ qui révèle au spectateur une situation après coup. La mise en scène est discrète et efficace. L'humour en découle, parfois burlesque

avec les chutes répétées des personnages, notamment Hippolyte qui est le plus maladroit, il tombe, heurte, fait tomber, vacille. Davila se plaît à développer l'art du geste, il privilégie davantage les mouvements des personnages à l'intérieur du cadre que les mouvements de caméras. Ses plans sont un peu larges et longs, les gros plans sont absents, pour que les personnages soient entiers. Le montage n'est jamais trop serré.

Le film fut bien accueilli par la critique à sa sortie, beaucoup y trouvèrent quelque chose de Rohmer qui, lui même, fut enthousiasmé par le film de Davila, allant jusqu'à rédiger une lettre à son adresse dans les *Cahiers du cinéma* en mars 1990. En voici un extrait : « Vous, vous apportez la rigueur, l'invention, l'intelligence, la poésie [...], la vérité, la beauté des mots, des gestes et, ce qui n'est pas le moindre mérite, après tant d'années lugubres, enfin, l'humour. Votre film montre que, non seulement le cinéma n'est pas « fini », mais que le monde qu'il scrute et fouille n'a pas fini lui aussi de nous révéler ses splendeurs quotidiennes. C'est un de ces films qui nous apprend à voir et nous donne envie de dire comme Rimbaud : « Maintenant, je sais saluer la beauté ». »

Enfin, il est impossible d'évoquer ce film sans parler de sa restauration effectuée par la Cinémathèque de Toulouse. Bien que datant de 1990, ce long métrage était jusqu'à présent disparu et fut l'une des dernières productions du studio des Ateliers Cinématographiques Sirventès (ACS), créés à la faveur du grand mouvement de décentralisation culturelle des années 1980. Les deux sociétés de production et de distribution du film, ACS et Aramis firent faillite au début des années 90, les copies d'exploitation en salle disparurent.

La Cinémathèque de Toulouse, qui a par la suite récupéré les éléments matériels du film ainsi que les droits d'exploitation, a confié la restauration au laboratoire

L'Imagine Ritrovata de Bologne. Il s'agit d'une restauration numérique.

Un kinescopage 35mm a permis la diffusion du film en salle.

Jacques Davila (1941 - 1991)



Jacques Davila est né en décembre 1941 à Oran, en Algérie. Il fait des études de lettres à Paris puis travaille de 1969 à 1972 à la télévision française comme assistant de

Jeanine Bazin et André Labarthe sur les émissions *Cinéastes de notre temps* et *Vive le cinéma*. Il est également assistant sur *Les Archives du XXe siècle*. A partir de 1972, il réalise de nombreuses séquences de *Dim Dam Dom*, programme consacré aux spectacles et à la mode, et il tourne deux films courts sur la peinture, *Bonnard* et *Ingres*.

Au début des années 1970, il rencontre l'actrice Micheline Presle. C'est suite à cette rencontre qu'il décide de passer à la mise en scène. Il commence tout d'abord au théâtre avec *Turcaret ou le financier*, l'adaptation de la pièce de l'auteur dramatique Alain-René Lesage. La pièce est montée en 1974 au Festival du Marais, où apparaît pour la première fois Tonie Marshall, tout juste sortie de l'école de Robert Hossein à Reims. En 1976 il monte à Bruxelles la pièce *Butley* d'après l'œuvre du dramaturge anglais Simon Grey.

Un réalisateur en marge du cinéma français.

En 1975, Jacques Davila commence à travailler sur son premier long métrage, *Certaines nouvelles*. Après de nombreuses difficultés de production et de distribution, le film ne sort en salle qu'en 1980. Le film est une chronique d'une famille de Français en Algérie lors de l'été 1962, pendant la fin de la guerre. Il révèle un

style original qui puise dans l'observation de la vie quotidienne. C'est aussi un des rares témoignages authentiques sur cette guerre, Jacques Davila ayant passé une partie de sa vie en Algérie. *Certaines nouvelles* obtient le prix Jean Vigo en 1980.

Toujours en marge du système, Jacques Davila réalise le segment *Remue-ménage*, une histoire pour l'ensemble de courts métrages regroupés sous le titre de *L'Archipel des amours* en 1982. A cette occasion, il cotoie les réalisateurs Paul Vecchiali, Jacques Frenais et Gérard Frot-Coutaz. Les véritables affinités de Jacques Davila se situent essentiellement du côté de ce dernier, avec qui il a travaillé à plusieurs reprises. En 1986, il réalise *Qui trop embrasse*, dans lequel il dirige Michel Gautier et Tonie Marshall. Le film traite des péripéties de la vie conjugale de plusieurs couples à Paris.

La fin d'une courte carrière.

Il réalise en 1988 ce qui sera son dernier film, *La Campagne de Cicéron*, qui évoque sur un mode plus grave les vacances dans le Languedoc de plusieurs personnages, appartenant tous à la « société culturelle ». Avec ce film, Jacques Davila fut salué par la profession, notamment par Eric Rohmer, qui autorisa les *Cahiers du cinéma* à publier une lettre élogieuse à son encontre. Parallèlement à ses films, il collabore à quelques scénarios écrits par des amis, dont ceux de Gérard Frot-Coutaz.

Son dernier projet, auquel il travaillait encore quelques jours avant sa mort et dans lequel devait jouer Isabelle Huppert, ne vit jamais le jour.

Avec seulement trois long-métrages en dix ans, Jacques Davila reconnaissait être un réalisateur « lent ».

La Campagne de Cicéron inaugurerait un tournant dans sa carrière, un tournant vers

plus de reconnaissance. Il n'en fut rien, les copies d'exploitation disparurent après sa mort, suite aux faillites successives des sociétés de production du film.

Filmographie

Réalisateur :

1976 : Certaines nouvelles

1982 : Remue ménage, (segment du film collectif Archipel des Amours)

1986 : Qui trop embrasse

1988 : La Campagne de Cicéron

Scénariste :

1985 : Beau Temps mais orageux en fin de journée, Gérard Frot-Coutaz

1989: Après après-demain, Gérard Frot-Coutaz

Sources

<http://www.bifi.fr>

Cahiers du cinéma n°426, 429 et 449

L'Avant-Scène Cinéma n° 402

Positif n°351

<http://www.fondation-groupama-gan.com/patrimoine/dernieres-restaurations/la-campagne-de-ciceron/>

DVD La Campagne de Cicéron, collection La Cinémathèque de Toulouse

LUNDI 6 MAI 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Josef von Sternberg
En partenariat avec les Cinémas Studio**

**The Shanghai Gesture
de Josef von Sternberg
(1941)**

États-Unis / Noir & blanc / 94'

Réalisation : Josef von Sternberg

Scénario : Josef von Sternberg, Karl Vollmoeller, Geza Herczeg, Jules Furthman, d'après la pièce éponyme de John Colton

Montage : Sam Winston

Musique : Richard Hageman

Costumes : Oleg Cassini

Décors : Howard Bristol

Directeur de la photographie : Paul Ivano

Production : Arnold Pressburger Films

Interprétation

Poppy Smith : Gene Tierney

Sir Guy Charteris : Walter Huston

Le docteur Omar : Victor Mature

Mère Gin Sling : Ona Munson

Dixie Pomeroy : Phyllis Brooks

Marcel le croupier : Marcel Dalio

Le commissaire : Albert Bassermann

Amah : Maria Ouspenskaya



Dans le Shanghai d'avant la Seconde guerre mondiale, véritable repère de hors-la-loi et enclave internationale peuplée d'individus de toutes les nationalités, la mystérieuse Mère Gin Sling possède une maison de jeux.

Des personnages au nom d'emprunt et au passé secret évoluent dans ce casino luxuriant, véritable fourmilière. La ravissante jeune femme Poppy Smith, qui séjourne dans la ville, visite le casino, et sous l'influence du docteur Omar, commence à jouer et à accumuler les dettes. Mère Gin Sling, elle, apprend que son établissement est convoité par le financier britannique Sir Guy Charteris, de retour à Shanghai et bien décidé à s'accaparer tout le quartier. En enquêtant

sur son compte, elle découvre un objet de chantage : la jeune Poppy Smith est en fait la fille de l'homme d'affaires...

En 1941, Josef von Sternberg est en difficulté avec la MGM pour laquelle il venait de tourner un film sans éclat, *Au service de la loi*. Il rencontre alors un producteur débutant à Hollywood, et avec lui la quasi-certitude de pouvoir librement réaliser un film personnel. Le résultat est donc *The Shanghai Gesture*, près de dix ans après *Shanghai Express*, mais dont les conditions de réalisation sont radicalement différentes. L'échec commercial du film sera sans appel pour son réalisateur, qui se verra contraint à une nouvelle traversée du désert de près de dix ans. L'ironie de la

chose est que le film est aujourd'hui considéré par beaucoup comme un des meilleurs longs-métrages de Josef von Sternberg. Il retrouve donc avec ce film un Orient nocturne, cosmopolite et dangereux. Le spectateur est placé face à un univers carcéral malsain et destructeur, qui était déjà présent dans la pièce originale écrite par John Colton en 1925.

Josef von Sternberg nous montre avec ce film un Orient volontairement caricatural qui n'a rien à voir avec la reconstitution d'une Chine bien précise. Il en dénonce les travers de l'occidentalisation et revient toujours sur ce rapport dominant/dominé avec des personnages déçus. Sternberg reste flou dans les repères spatio-temporels délivrés au spectateur. Dès le début du film, le générique annonce que cette "histoire se situe hors du temps". Les protagonistes évoluent dans une Shanghai brumeuse, étouffée par l'obscurité. Un univers presque irréel dans lequel d'étranges personnages font leur apparition. On peut citer par exemple ce curieux Hindou, perdu au milieu de la foule sur une place encombrée, qui gère la circulation. Ses gestes surprennent,

Josef von Sternberg (1894-1969)



Josef von Sternberg naît à Vienne le 29 mai 1894. Son vrai nom est Jonas Sternberg, il est l'aîné d'une modeste famille juive autrichienne de cinq enfants. Il partage une enfance plutôt pauvre entre l'Autriche et les États-Unis et il fait de solides études de lettres et de philosophie. Il quitte le milieu scolaire à l'âge de dix-sept ans, en 1912 et entame plusieurs petits métiers au sein d'une compagnie cinématographique basée à Fort Lee, dans le New Jersey. Il fait du nettoyage et de la restauration de copies. En 1914, il entre à la World Film

Compagnie de New York comme monteur. Durant cette période, il se partage entre les

l'homme évoluant dans une sorte de ballet insolite.

Les décors sont ici primordiaux comme dans la plupart des films de Josef von Sternberg. Un sentiment d'enfermement se développe avec la gigantesque maison de jeux qui se dresse sur plusieurs étages avec ses balcons concentriques. Les silhouettes s'agitent dans tous les sens, des paniers remplis d'argent et de bijoux sont hissés vers l'intendance. Des fragments de scène, découpés et montés les uns à la suite des autres, se succèdent dans des pièces non situées. La descente jusqu'à la table de jeux tout en bas, symbolise la descente aux enfers des drogués du jeu.

Personne n'échappe réellement à ce décor tentaculaire et fascinant, qui est à l'image de la coiffure alambiquée de Mère Gin Sling. L'histoire ici compte moins que la manière dont le réalisateur arrête le récit afin de laisser apparaître le mal représenté dans chacun des personnages.

The Shanghai Gesture est une lutte entre la laideur et la beauté, entre l'innocence et l'âme malade et corrompue. C'est un cinéma de toujours : classique et moderne, impérial et subversif, orgueilleux et miné par l'angoisse.

États-Unis et l'Europe et devient assistant à la mise en scène de plusieurs cinéastes, notamment à Paris pour le français Emile Chautard. En parallèle, il débute une carrière d'acteur et multiplie les petits rôles à l'écran.

En 1924, il s'installe en Californie, et à la demande du comédien britannique Georges K. Arthur, il commence le tournage de son premier film, *Les Chasseurs de salut*. C'est à cette occasion qu'il change son prénom en Josef et ajoute la particule « von » à son nom de famille, pour lui donner une sonorité encore plus germanique. Le film sort un an plus tard, en 1925, mais c'est un échec commercial pour cette production à petit budget, presque amateur. Mais le film a permis à Sternberg d'être remarqué par

Chaplin, qui le premier en chanta les louanges. Suite à cette rencontre, Sternberg s'engage aveuglément avec les Artistes Associés pour diriger le prochain projet de Chaplin intitulé *La Mouette* en 1925. Le film, une fois tourné et monté, fut projeté à Chaplin, qui décida de le retirer à jamais de la circulation, aucune trace de ce film ne subsiste à ce jour.

Des débuts difficiles.

Ayant rompu le contrat qui le liait aux Artistes Associés, la compagnie fondée par Chaplin, Josef von Sternberg signe pour huit réalisations à la MGM. Il commence *The Masked Bride* en 1925 que Christy Cabanne termine. D'autres projets sont avortés, notamment *The Exquisite Sinner* en 1926 qu'il a co-écrit et tourné. La MGM, mécontente, fait refaire le film par Phil Rosen. L'épouse de B. P. Schulberg, le directeur de la Paramount, fait pression auprès de son mari pour que la compagnie engage Sternberg. Les échecs et les projets avortés jouent en défaveur du cinéaste débutant, il n'entre chez Paramount que comme assistant réalisateur. Il tourne des scènes de seconde équipe ou de complément pour de nombreux films.

En 1927, il réalise son premier vrai grand succès, *Les Nuits de Chicago*, qui reçoit une acclamation unanime de la critique, cette dernière saluant une invention visuelle et une fluidité dans l'écriture. Le film est considéré comme étant le premier film de gangster, les spectateurs se pressant pour voir une violence alors inhabituelle à l'écran. *Les Nuits de Chicago* montre aussi la première esquisse d'une icône féminine, thème qui sera cher à Josef von Sternberg dans la suite de sa carrière avec ses collaborations avec Marlene Dietrich. La fin des années 20 est une période faste pour Sternberg, avec *Crépuscule de gloire*, *Le calvaire de Lena X* et surtout *Les Damnés de l'océan*, film qui l'impose alors comme l'un des maîtres de la fin du cinéma muet.

Marlene Dietrich, un tournant dans la carrière de von Sternberg.

En 1929, à la demande d'Emil Jannings qu'il avait déjà dirigé dans *Crépuscule de gloire*, Sternberg part en Allemagne pour tourner ce qui restera son chef-d'œuvre, *L'Ange bleu*, film qui inaugure également une collaboration féconde avec l'actrice Marlene Dietrich et fait d'elle une star. Le film est un succès planétaire et incite Sternberg à retourner aux États-Unis avec son actrice vedette, où il pourra disposer de budgets beaucoup plus confortables qu'en Europe. Durant la première moitié des années 30, il est sous contrat avec la Paramount et dirige Marlene Dietrich dans six autres films splendides et baroques, toujours teintés d'un très léger érotisme : *Cœurs brûlés* avec Gary Cooper en 1930, *X-27* en 1931, *Shanghai Express* en 1932, *Vénus blonde* avec Cary Grant en 1933, *L'Impératrice rouge* en 1934 et *La Femme et le pantin* en 1935. L'échec de ce dernier film met fin à la collaboration entre Josef von Sternberg et son actrice fétiche ainsi qu'un terme au contrat qui le liait à la Paramount. Après ça, il ne sera plus qu'un cinéaste en sursis dont chaque nouveau film tiendra de plus en plus du miracle et de la surprise.

La carrière de Josef von Sternberg s'enlise. En 1936, il réalise *Sa Majesté est de sortie*, une comédie ratée avec Grace Moore. L'année suivante, il se lance dans un projet incertain : *Moi, Claude*, superproduction historique sur l'Empereur romain Claude, qui devait être interprété par Charles Laughton mais le projet, à peine débuté, est déjà abandonné. En 1938, l'Anschluss et les débuts de la Deuxième guerre mondiale le plongent dans une crise grave. Après ces différents échecs, Josef von Sternberg a de graves problèmes de santé. A peine rétabli, il accepte en 1939 de tourner *Au service de la loi*, une biographie policière commandée par la MGM et qui ne présente presque aucun intérêt. En 1941, Sternberg réalise

son dernier chef-d'œuvre, *The Shanghai Gesture*, film dans lequel il fait tout pour mettre en valeur la beauté de son actrice principale, Gene Tierney.

Le film est proprement visionnaire, et c'est une magnifique postface aux sept films interprétés par Marlene Dietrich. *The Shanghai Gesture* est aussi une pièce maîtresse de l'esthétique du cinéaste.

Une fin de carrière en dents de scie.

Ce sursaut ne dure que le temps du film car la carrière de cet immense réalisateur est bel et bien terminée. Dix ans après *The Shanghai Gesture*, il se retrouve sous contrat avec la RKO d'Howard Hughes et il signe *Le Paradis des mauvais garçons* en 1951 et *Les Espions s'amuse* en 1952, mais qui ne sort qu'en 1957. Pour ces deux films, l'égo impérieux de Josef von Sternberg se heurte aux interférences du producteur Howard Hughes, il désavouera par la suite ces deux longs-métrages. Sternberg se tourne alors, contre toute attente, vers le Japon où il tourna son ultime film, *Fièvre sur Anatahan* en 1953. Le résultat est un film très personnel et étrange dont il fut aussi le scénariste. On y voit à l'écran la dernière incarnation du fantasme féminin du cinéaste.

Il abandonne ensuite définitivement la réalisation pour enseigner l'esthétique du

cinéma à l'U.C.L.A., l'université de Los Angeles. Parmi ses étudiants se trouvent Jim Morrison et Ray Manzarek, futurs membres du groupe de rock The Doors. Ces derniers ont par la suite déclaré que le travail de Sternberg les avait influencé. En 1965, Josef von Sternberg publie ses mémoires, intitulées *Fun in a Chinese Laundry* dans lesquelles il revient sur sa carrière longue et mouvementée. Dans cette autobiographie, Sternberg revient sur son parcours, sur ses voyages, mais aussi sur ses conflits avec différents producteurs et réalisateurs, souvent avec une certaine virulence. Il déclare notamment « Ce n'est pas le cinéma qui a fait de moi un artiste, mais moi qui ai fait un art du cinéma » et « La plupart des cinéastes semblent sûrs de ce qu'ils font, mais il s'agit de l'assurance que confère la médiocrité ».

Josef von Sternberg meurt à Hollywood le 22 décembre 1969, emporté par une crise cardiaque. Il avait 75 ans. C'était un réalisateur à part, il avait peut-être dans ses tiroirs autant de projets avortés ou inachevés que Welles ; son mépris pour Hollywood n'a rien à envier à celui de Mankiewicz ; et, même s'il n'en avait pas toujours les moyens, il avait l'ambition d'un contrôle total à la Kubrick.

Filmographie

1925 : Les Chasseurs de salut
1926 : Crépuscule de gloire
1927 : Les Nuits de Chicago
1928 : Le Calvaire de Lena X
1929 : Les Damnés de l'océan
1929 : L'Ange bleu
1930 : Cœurs brûlés
1931 : Une tragédie américaine
1931 : Agent X-27
1932 : Shanghai Express
1933 : Vénus blonde
1934 : L'Impératrice rouge
1935 : Crime et châtime

1935 : La Femme et le pantin
1936 : Sa Majesté est de sortie
1939 : Au Service de la loi
1941 : The Shanghai Gesture
1952 : Le Paradis des mauvais garçons
1953 : Fièvre sur Anatahan
1957 : Les Espions s'amuse (tourné en 1952)

Sources

Cinéma N°54, 105, 112, 114, 143
Positif N°496
Site internet du Ciné-club de Caen
Cinéma N°175 et 280
Positif N°321, 496 et 584
Ecran N°15
Image et Son, la revue du cinéma N°272
<http://www.bifi.fr>

MARDI 7 MAI 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Josef von Sternberg
En partenariat avec les Cinémas Studio**

*Une soirée, deux films
Soirée présentée par Alain Bonnet*

L'Impératrice rouge (*The Scarlet Empress*)

de Josef von Sternberg

(1934)

États-Unis / Noir & blanc / 104'

Réalisation : Josef von Sternberg
Scénario : Manuel Komroff,
d'après le journal de Catherine II
Montage : Josef von Sternberg, Sam Winston
Musique : W. Franke Harling, John M. Leipold
Costumes : Travis Banton
Décors : Hans Drier, Peter Ballbusch, Richard Kollorsz
Directeur de la photographie : Bert Glennon
Production : Paramount Pictures



Interprétation

Princesse Sophia Frederica / Catherine II : Marlene Dietrich
Le Comte Alexei : John Lodge
Le grand Duc Pierre : Sam Jaffe
L'impératrice Elizabeth Petrovna : Louise Dresser
Le Prince August : C. Aubrey Smith
Le capitaine Orloff : Gavin Gordon

En 1744, l'impératrice Elizabeth Petrovna fait venir en Russie la princesse allemande Sophia Frederica.

La princesse est promise à une destinée exceptionnelle, elle doit se marier avec le grand Duc Pierre, neveu de l'impératrice Elizabeth et héritier du trône de Russie. Durant son long voyage entre l'Allemagne et la Russie, elle rêve de son futur bonheur et de Saint-Petersbourg. Dès son arrivée, elle est présentée à l'impératrice Elizabeth qui change son nom de baptême en Catherine. Ses illusions quant à son avenir sont totalement bouleversées lorsqu'elle rencontre son futur époux : le grand Duc Pierre est en effet un véritable dégénéré.

Frustrée par le manque d'envergure de son mari et dans l'obligation d'avoir un héritier masculin pour le trône, Sophia se trouve plusieurs amants.

L'Impératrice rouge sort en 1934, sixième et avant-dernière collaboration entre Josef von Sternberg et Marlene Dietrich depuis L'Ange bleu cinq ans auparavant. Le jeu de l'actrice est ici proche de celui des films précédents : voix neutre, presque blanche, impassibilité du visage. Elle est totalement isolée du jeu traditionnel et elle porte le film sur sa prestation, totalement dirigée par Sternberg, véritable mentor de l'actrice.

Il a d'ailleurs déclaré à son propos « Tout au long de sept films, elle n'a eu ni la maîtrise de ses mouvements ni de sa voix, même l'expression de son regard et la nature de ses pensées ne lui appartenaient pas ». Josef von Sternberg montre une Marlene Dietrich perdue dans une Russie décadente telle qu'aurait pu la célébrer le dramaturge Pouchkine.

Le spectateur est avant tout placé face à une fresque historique gigantesque. Dès le générique d'ouverture, Josef von Sternberg nous rappelle que quelques mille figurants ont participé à ce long-métrage. Malgré le scénario inspiré par les mémoires de l'impératrice Catherine II, le réalisateur nous livre une vision personnelle de ce qu'était la Russie à l'époque, ou du moins ce qu'était le Palais Peterhof.

L'espace est rempli d'éléments qui attirent notre attention, ce qui permet à Sternberg de multiplier les audaces visuelles dans un véritable délire baroque. Chaque élément a été soigneusement choisi, Sternberg allant même jusqu'à sculpter lui-même certains objets : des statues étranges qui ornent les escaliers, aux lourdes portes sculptées que dix femmes ne suffisent pas à manœuvrer. Les acteurs sont par exemple obligés, pour aller d'un point à un autre, de faire de

fastidieux détours. Lors des scènes de diner, ils sont plongés dans des chaises gigantesques, et le repas leur est servi dans des crânes. Le film possède un côté très fantasmagorique.

Les décors ne sont pas les seuls éléments qui semblent être sortis de nulle part dans *L'Impératrice rouge*. En effet les lumières artificielles et les clairs-obscur utilisés par Josef von Sternberg n'ont pratiquement jamais été aussi bien maîtrisés.

Le personnage du grand Duc Pierre est un élément central de la folie qui parcourt le film. Folie car le Duc nous est avant tout présenté comme un fou, un dégénéré. Sa folie se traduit par ses actions ; il perce des trous dans l'œil d'un Christ crucifié ; il décapite des statuettes ; lors des jours de pluie, il fait manœuvrer ses troupes à l'intérieur du palais ; il tire sur ses sentinelles. La performance de Sam Jaffe, dont c'est ici un des premiers rôles, est saisissante, la folie et la cruauté de son personnage se lit littéralement dans son regard. *L'Impératrice rouge* est une représentation de l'art du « vrai-semblant » que Josef von Sternberg maîtrise à la perfection.

Biographie et filmographie p. 167

Sources

Cinéma N°105

Cahiers du cinéma N°178 et 637

Positif N°496

<http://www.bifi.fr>

Site internet du Ciné-club de Caen

MARDI 7 MAI 2013 - 21H15 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Josef von Sternberg
En partenariat avec les Cinémas Studio**

Une soirée, deux films

Agent X-27 (*Dishonored*)

de Josef von Sternberg

(1931)

États-Unis / Noir & Blanc / 90'

Réalisation : Josef von Sternberg
Scénario : Daniel N. Rubin
Montage : Josef von Sternberg
Musique : Karl Hajos
Directeur de la photographie : Lee Garmes
Décors : Hans Dreier
Costumes : Travis Banton
Production : Paramount Publix Corporation



Interprétation

Marie Kolverer, « X-27 » : Marlene Dietrich
Le colonel Kranau : Victor McLaglen
Le chef des services secrets : Gustav von Seyffertitz
Le colonel von Hindau : Warner Oland
Le colonel Kovrin : Lew Cody
Le jeune lieutenant : Barry Norton
L'officier de la cour martiale : Davison Clark
Le général Dymov : Wilfred Lucas
Le directeur : Bill Powell

Vienne, 1915. Marie Kolverer est veuve et se voit contrainte de se prostituer pour subvenir à ses besoins.

Belle et intelligente, elle est sollicitée par les Services Secrets autrichiens pour devenir agent secret. Elle travaille alors pour l'empire austro-hongrois sous le nom de code de « X-27 ». Lors de sa première mission, elle démasque le colonel von Hindau, agent pour le compte de l'ennemi. Elle fait par la suite la connaissance de l'agent russe Kranau, son rival et principal adjoint de von Hindau. Mais le jeu de charme qu'elle met en place va finir par se retourner contre elle.

*Agent X-27 en 1931 est la troisième collaboration du couple formé par Marlene Dietrich et Josef von Sternberg. Après avoir fait d'elle une danseuse dans *L'Ange bleu* en 1930, puis une chanteuse dans *Cœurs brûlés* la même année, le réalisateur autrichien fait de son actrice fétiche une espionne en pleine Première Guerre mondiale.*

*La même année, le réalisateur américain George Fitzmaurice signe *Mata Hari*, avec Greta Garbo dans le rôle titre de l'espionne. La rivalité entre les deux actrices ne s'en trouve que renforcée.*

Marlene Dietrich incarne dans *Agent X-27* une femme admirable, intègre et fidèle à son pays pour lequel elle ferait tout, y compris devenir une espionne, que rien ne semble pouvoir arrêter. « Je n'ai pas peur de vivre, ni de mourir d'ailleurs » déclare-t-elle dès le début du film. Cette phrase résume parfaitement le caractère du personnage de X-27. Malgré la certaine misogynie dans le carton de début, qui signale « l'agent X-27 aurait pu être le plus grand de tous les temps, s'il n'avait pas été une femme », le film est une célébration de Marlene Dietrich. Son personnage crève l'écran et trouve parfaitement sa place dans ce monde d'hommes, de guerre et de trahison.

Josef von Sternberg filme ici une Vienne traditionnelle et baroque en temps de guerre. Son jeu avec les ombres, ou encore les superpositions d'images est toujours bien présent. Des uniformes autrichiens défilent de tous les côtés pour cadrer cette histoire d'espionnage. Le hasard semble être la seule loi qui dirige *Agent X-27*,

hasard qui place Marlène Dietrich sur le chemin du chef de l'espionnage autrichien, hasard des retrouvailles entre personnages, hasard des circonstances. Sternberg va jusqu'au bout de sa liberté, en témoigne la surprenante, et magnifique scène du bal masqué. Marlene Dietrich y joue avec le traître comme un animal qui joue avec sa proie. Le réalisateur autrichien prend plaisir à diriger son actrice au milieu de tout ce petit monde, de toute cette agitation.

Agent X-27 est un film qui, injustement, tient une place mineure dans les œuvres à la fois de von Sternberg et de Marlene Dietrich. Pourtant il est intéressant par de nombreux aspects. Claude Beylie déclara d'ailleurs dans la revue *Cinéma*:

« Il n'est peut-être pas trop tard pour revenir sur ce merveilleux film, poème visuel. [...] le film le plus noble, le plus dépouillé du grand montreur d'ombres, qui fut aussi et surtout un admirable sculpteur de lumière ».

Biographie et filmographie p. 167

Sources

<http://www.bifi.fr>

Cinéma n°145 et 292

Image et Son n° 236

LUNDI 13 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Dans le cadre du festival Désir désirs

Je ne voudrais pas être un Homme (*Ich möchte kein Mann sein*)
De Ernst Lubitsch
(1918)
All. / NB / 41'

Interprétation

Avec Ossi Oswalda, Curt Goetz, Ferry Silka

La jeune et rebelle Ossi accepte mal le point de vue autoritaire de son oncle sur ce que devrait être une femme. Elle décide alors de s'habiller en homme pour mieux

saisir l'autre aspect de la guerre des sexes. Cela va lui procurer de nombreuses mésaventures ...

Biographie et filmographie p.

Source

Catalogue MK2 - 2012

Docteur Jekyll et sister Hyde
De Roy Ward Baker
(1971)
GB / couleurs / 97'

Réalisation : Roy Ward Baker
Assistant réalisation : Bert Batt
Scénario : Brian Clemens d'après Robert Louis Stevenson
Photographie : Norman Warwick
Producteur : Studios de la Hammer
Montage : James Needs
Décors : Robert Jones
Costumes : Rosemary Burrows
Musique : David Whitaker

Interprétation :

Docteur Jekyll : Ralph Bates
Sister Hyde : Martine Beswick
Professeur Robertson : Gerald Sim
Howard : Lewis Fiander
Susan : Susan Brodrick
Mme Spencer : Dorothy Alison



Alors qu'il travaille sur un élixir de jouvence le Docteur Jekyll, respectable

savant, teste lui même le breuvage qu'il

vient de mettre au point et se transforme en une très jolie jeune femme.

Un gros plan sur un œil. La caméra se retire et on découvre un lapin mort sur l'égal d'un boucher. Un boucher que l'on voit en train d'aiguiser son couteau dans l'image qui suit. Puis la caméra se met en mouvement, découvrant un marché dans une rue de Londres. Ainsi débute cette insolite adaptation du roman de Stevenson. Dans un brouillard tout londonien, qui rappelle dès les premières images l'histoire de Jack l'éventreur, (mais aussi Frenzy, du grand maître Hitchcock avec qui Baker a travaillé), va se passer l'extraordinaire aventure du Docteur Jekyll.

Celui-ci est un chercheur humaniste qui travaille sans compter pour trouver un antivirus capable de combattre un très grand nombre de maladies. Mais lorsque son maître et ami, le professeur Roberston lui fait remarquer qu'il n'aura pas assez d'une vie pour réaliser ce remède universel, docteur Jekyll décide alors de travailler plutôt sur un moyen de prolonger la vie. C'est cette nouvelle quête qui va le mener à sa perte, autant qu'à la mort de nombreuses jeunes femmes. Car lorsqu'il comprend qu'il a besoin de plus d'hormones féminines pour continuer ses recherches, il

va d'abord faire appel à des profanateurs de sépultures (référence à un autre roman de Stevenson : *Le Pourvoyeur de cadavres* 1887). Puis, lorsque ces derniers seront démasqués, il ira jusqu'à assassiner lui-même des prostituées.

L'originalité de film, c'est que notre "bon" docteur Jekyll ne va pas se transformer en un double maléfique, mais en une jeune et jolie femme, qui se présentera comme sa sœur, Madame veuve Hyde. Peu à peu, le côté féminin va prendre le dessus sur Jekyll, et madame Hyde saura jouer la séduction tant auprès de Howard, qui vient d'emménager dans l'appartement du dessus avec sa mère et sa sœur (elle même amoureuse de Jekyll), que du professeur Robertson.

Ce qui aurait pu devenir une comédie loufoque est en fait un film plein d'ironie, qui ne manque pas de qualités : une belle image, un soin particulier aux décors et aux costumes, un jeu d'acteur remarquable, des effets spéciaux efficaces (la transformation du docteur en madame Hyde) et un casting habile : Martine Beswick (charmante Madame Hyde) offre de troublantes ressemblances physiques avec Ralph Bates (docteur Jekyll).

Roy Ward Baker (1916 - 2010)



Méconnu aujourd'hui, Roy Ward Baker fut pourtant un prolifique réalisateur anglais, tant pour la télévision

que pour le cinéma, avec une œuvre variée, marquée, en ce qui concerne le cinéma, par un amour du genre fantastique et de la science fiction. A partir des années 60, c'est en grande partie au sein des studios de la Hammer qu'il réalise son œuvre de cinéma.

De 1934 à 1939, il travaille pour la Gainsborough Pictures, une société de

production londonienne réputée pour ses réalisations de grande qualité. Au début, le jeune Roy prépare le thé des membres de l'équipe, puis peu à peu se fait remarquer par ses qualités, au point qu'Hitchcock l'embauche comme assistant réalisateur pour *Une Femme disparaît*, en 1938. Pendant la guerre, Baker est réquisitionné et placé au sein de l'Unité cinématographique des Armées, où il est chargé de réaliser des documentaires pédagogiques pour les jeunes soldats. Après-guerre, il réalise quelques films notables comme *L'Homme d'octobre*, un sombre film policier, sorti en 1948, ou

encore *Troublez moi ce soir* (1952) film policier réussi, avec la première apparition de Marilyn Monroe en vedette, aux côtés de Richard Widmark. En 1958, il propose une version très intéressante de l'histoire du Titanic, avec *Atlantique latitude 410*. Cet opus lui vaut de remporter le Golden globe du meilleur film étranger de langue anglaise.

En 1961, il critique la religion et aborde le thème de l'homosexualité, dans *Le Cavalier noir*. Film ambitieux, Baker tient à le produire. L'action se passe au Mexique et met en scène un bandit mexicain (Dick Bogarde) entrer en rivalité avec une belle jeune femme, pour séduire un prêtre. En 1960, il fallait oser.

A partir de 1967, son œuvre se compose de feuilletons pour la télévision et de films de cinéma fantastiques ou de science fiction. Il réalise de nombreux épisodes pour des séries télévisées bien connues encore aujourd'hui : *Le Saint*, *Chapeau melon et bottes de cuir* ou encore *Amicalement vôtre*.

Il tourne ses films de cinéma sous contrat avec la société de production de la Hammer. Baker en devient un des fleurons, grâce au classicisme de ses réalisations et sa grande maîtrise technique. La Hammer est une société de production anglaise spécialisée dans les films du genre fantastique, de science fiction, avec maints Dracula et Frankenstein à son actif, jouant avec les codes et se rangeant résolument dans le genre de la série B. Les productions réalisés sous le signe Hammer, fondée par

Terence Fisher, sont d'inégales qualités, mais compte cependant au sein de ses rangs quelques noms intéressants du septième art, parmi lesquels Roy Ward Baker. En 1970, Baker signe *The Vampire Lovers*, très honnête adaptation de l'histoire de Dracula. Puis en 1971 sort *Docteur Jekyll and Sister Hyde*, qui revisite avec malice mais sans vulgarité, l'histoire de Stevenson. En 1974, alors que la Hammer vit son déclin, Baker tente un pari fou, qui est de réunir à la fois les codes du genre film de vampires avec ceux du film de Kung fu; Ce sera *Les Vampires d'or*, avec un Dracula sévissant en plein Empire du Milieu. Si ce n'est pas son film le plus réussi, l'idée inspirera néanmoins de nombreux cinéastes hongkongais.

Parallèlement à ses réalisations sous la houlette de la Hammer, Baker travaille de plus en plus à partir du début des années 1970, pour le compte d'une société concurrente, Amicus. De cette collaboration, on retient aujourd'hui *Asylum*, avec à l'affiche, Peter Cushing, grand habitué des fils de genre, et une jeune débutante, Charlotte Rampling. Son dernier film de cinéma, réalisé pour Amicus, est *Le Club des Monstres (The Monster Club)*, qui réunit des comédiens mythiques du cinéma fantastique, comme Vincent Price et John Carradine.

Il meurt en 2010, à l'âge de 94 ans.

Connus des aficionados du cinéma fantastique, plusieurs de ses films méritent à coup sûr d'être découverts par un plus large public.

Filmographie sélective (films de cinéma les plus remarquables, hors œuvres télévisées)

1948 : L'Homme d'octobre (*The October Man*)

1952 : Troublez moi ce soir (*Don't bother to Knock*)

1958 : Atlantique latitude 410 (*A Night to Remember*)

1961 : Le Cavalier noir (*The Singer not the Song*)

1967 : Les Monstres de l'espace (*Quatermass and the Pit*)

1970 : The Vampire Lovers

1971 : Docteur Jekyll and Sister Hyde

1972 : Asylum

1974 : Les Vampires d'or (*The Legend of the Seven Golden Vampires*)

1980 : Le Club des Monstres

Sources

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

Site internet culturopoing.com

Guide des films de Jean Tulard

filmsfantastiques.com

imdb.com

LUNDI 20 MAI 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Donatien Mazany

Pickpocket

de Robert Bresson

(1959)

France / Noir & blanc / 75'

Réalisation : Robert Bresson

Scénario: Robert Bresson

Montage : Raymond Lamy

Musique préexistante : Jean-Baptiste Lulli

Décors : Pierre Charbonnier

Directeur de la photographie : Léonce Henri Burel

Production : Agnès Delahaie Productions



Interprétation

Michel : Martin Lassalle

Jeanne : Marika Green

Jacques : Pierre Laymarie

Le commissaire : Jean Pélégri

La mère de Michel : Dolly Scal

Le premier complice : Henri Kassagi

Le second complice : Pierre Etaix

L'inspecteur : César Gattegno

Paris, dans les années 1950.

Michel est un étudiant qui vit dans une chambre minuscule au dernier étage d'un immeuble. Faute d'argent, il est contraint d'abandonner ses études. Alors qu'il assiste à une course de chevaux à l'hippodrome de Longchamp, il ne résiste pas à la tentation et vole le contenu du sac à main d'une dame, debout devant lui. Il est arrêté par la police en quittant le champ de course, mais il est rapidement relâché, faute de preuves. Un peu plus tard, dans le métro, il assiste à la subtilisation d'un portefeuille par un pickpocket, il lui emprunte sa technique et commet d'autres vols. Après s'être longuement entraîné chez lui, Michel s'associe avec des professionnels et se risque à des vols d'une audace toujours plus grande. Ni les soupçons de son ami Jacques, qui le pousse à trouver un emploi,

ni ceux d'une jeune fille, Jeanne, ne parviennent à stopper Michel dans la voie sur laquelle il s'est engagé...

*Pickpocket s'ouvre sur le texte suivant : « Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer par des images et des sons le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. Seulement cette aventure par des chemins étranges réunira deux âmes qui sans elle, ne se seraient jamais connues ». Puis une page manuscrite apparaît, une page du journal de Michel. Comme dans *Journal d'un curé de campagne* ou *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson divise son film en petites scènes de la vie quotidienne, séparées par une voix off, ici la voix de Michel. « Le sujet n'est que prétexte »*

disait Bresson avant de tourner son film, « je prends du réel, des morceaux de réel, qu'ensuite je mets ensemble dans un certain ordre ». Lors d'un entretien en 1960, il explique que « plutôt qu'une histoire, je voulais faire sentir cette atmosphère qu'il y a autour d'un voleur, cet air qui donne de l'angoisse, du malaise. »

Le réalisateur tourne avec des acteurs non professionnels depuis 1944, et cela se ressent à l'écran. Louis Malle disait d'ailleurs que les acteurs ne jouent pas, mais que c'est Bresson qui joue avec eux. Martin Lassalle, Michel dans le film, explique dans un entretien filmé en 2003: « Je montais les escaliers 40 fois. Bresson n'expliquait pas pourquoi on refaisait la scène. Pour affaiblir l'ego du modèle ? Il voulait provoquer une tension intérieure qui se reflétait dans les yeux, les mains. J'avais la sensation de jouer avec le danger, quelque chose d'érotique ». Bresson amène son acteur à l'épuisement et donc à un jeu qui s'appuie sur les réflexes, il cherche à filmer un jeu « nature » et non « naturel ».

Si le jeu des acteurs est loin d'être le même que dans de nombreux films de cette période, la façon dont Robert Bresson les filme est elle aussi différente. Il ne filme que ce qu'il a envie de filmer, et ses plans sont la plupart du temps très serrés, il va à l'essentiel. Le travail sonore est là aussi très important, Bresson dissocie la voix des personnages de leur visage. Dans la première séquence au champ de course, Michel ne parle pas de face, sa voix est hors champ pendant une dizaine de minutes. La course de chevaux tient une place primordiale dans cette scène, mais

n'est visible à aucun moment par le spectateur. Le regard d'un personnage sur l'action devient plus important que l'action elle-même.

Parmi les séquences marquantes du film, celle de la gare de Lyon est peut-être une des plus belles, du moins la plus maîtrisée par Bresson. Il filme Michel et ses complices voler comme des artistes dans un véritable ballet, dans lequel la moindre erreur serait fatale. Cette tension palpable se retrouve non seulement dans cette scène, mais aussi dans toutes les scènes de vol. Dès lors que Michel se fait arrêter une première fois au début du film, l'issue de tous ses vols ne laissent que peu de doutes. Le réalisateur Jean-Claude Brisseau voyait en Bresson une similitude avec Hitchcock, selon lui, les deux ont une vision « paranoïaque » du monde : « l'homme est guetté par la faute, et le moindre écart de sa part, et cette faute lui tombe dessus comme un couperet. »

Dans *Pickpocket*, les personnages ne sont pas influencés par ceux qui les entourent mais par les gestes qu'ils font. Bresson l'avoue et cite Montaigne : « Nos gestes nous découvrent ». *Pickpocket* est quelque part un film sur la rédemption. Louis Malle voit en ce film le conflit d'une âme aux prises avec la grâce divine, il déclara dans la revue *Arts*, à la sortie du film : « Le film donne l'image de la toute-puissance de Dieu, non seulement dans son contenu, mais aussi dans son expression. Comme dans les grandes œuvres des artistes croyants, la forme s'identifie au fond, autrement dit, l'artiste se substitue un instant à Dieu. Pendant le temps de la projection, Robert Bresson est Dieu ».

Robert Bresson (1901 - 1999)



Robert Bresson est né le 25 septembre 1901 à Bromont-Lamothe, dans le Puy-de-Dôme. Il tente sans succès une carrière de peintre, mais il

abandonne rapidement. En 1934, il réalise son premier court-métrage, *Les Affaires publiques*, comédie mettant en scène un dictateur, qui ne sera redécouvert que dans les années 1980. Par la suite, il commence divers projets, notamment avec René Clair,

mais ceux-ci sont abandonnés à cause de la Seconde Guerre mondiale. Fils d'officier, il est mobilisé en 1939 et est fait prisonnier pendant un an en Allemagne. Il tourne *Les Anges du péché*, son premier long-métrage, sous l'Occupation en 1943, dont Jean Giraudoux signe les dialogues.

Son deuxième film est réalisé en 1944, *Les Dames du bois de Boulogne*, coécrit avec Jean Cocteau. C'est le dernier film qu'il tourne avec des acteurs professionnels.

Un réalisateur à part.

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

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

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

Des films remarquables et remarquables.

En 1959 sort *Pickpocket*, qui est pour beaucoup son meilleur long-métrage. Louis Malle a déclaré à la sortie du film « *Pickpocket* est le premier film de Robert Bresson. Ceux qu'il a faits avant n'étaient que des brouillons. Autant dire, si l'on sait la valeur de ce cinéaste, que la sortie de *Pickpocket* est une des quatre ou cinq grandes dates de l'histoire du cinéma. ». En 1962 il réalise *Le Procès de Jeanne d'Arc*, qui obtient ex aequo le Prix spécial du Jury au festival de Cannes. Pour ce film, Robert Bresson se base sur des documents du procès, auquel le texte est entièrement emprunté. Il nous livre sa vision de Jeanne d'Arc. Lors d'un entretien en 1960, il évoque les autres réalisateurs : « Je suis gêné dans les autres films par les moyens employés maintenant, qui ne sont pas les miens. Et il est tout naturel que je pense que ce sont les autres qui se trompent, et non pas moi. »

Au hasard Balthazar, sort quatre ans plus tard, en 1966, puis il utilise à nouveau un roman de Georges Bernanos pour son film *Mouchette* en 1967. Il s'inspire ensuite de Fedor Dostoïevski pour *Une Femme douce* en 1968 (qui est aussi son premier film en couleurs) et *Quatre Nuits d'un rêveur* en 1970. En 1974, il réalise *Lancelot du Lac*, un film historique, avec un budget assez important pour l'époque, qu'il filme comme s'il filmait la vie d'aujourd'hui, sans mettre en avant les décors et les costumes.

Il publie en 1975 ses *Notes sur le cinématographe*, un recueil dans lequel il défend ainsi sa vision du cinématographe vis-à-vis du cinéma : « le cinématographe est une écriture, ce n'est pas un spectacle » et il l'oppose au cinéma qu'il ne considère que comme « un théâtre filmé ». Pour *Le Diable probablement*, il obtient l'Ours d'Argent du festival de Berlin en 1977. Enfin, en 1982, il réalise son dernier film, *L'Argent*, qui obtient le grand Prix au festival de Cannes. A travers ce long-métrage, Robert Bresson offre une réflexion sur la cupidité et l'éloignement

de Dieu engendré par le matérialisme. Ce film, comme tous ses autres, est profondément marqué par le catholicisme. Le réalisateur admiratif Jean-Claude Brisseau déclare dans les *Cahiers du Cinéma* en 1989 : « dans *L'Argent*, Bresson filme le diable qui passe ». Robert Bresson est souvent classé comme un cinéaste janséniste et ses films suggèrent tous la présence de Dieu.

Un géant du cinéma français.

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

probablement se joue entre Dieu et le Diable.

Robert Bresson ne s'occupe pas de son temps, ni d'aucun temps. Jean-Luc Godard dira de lui qu'il « était le cinéma français comme Dostoïevski le roman russe, comme Mozart la musique allemande ». Jean Cocteau, avec qui il a collaboré à ses débuts, dira pour sa part « Bresson est à part dans ce métier terrible. Il s'exprime cinématographiquement comme un poète par la plume ». En près de 40 ans, il ne réalise que treize longs métrages, mais son œuvre forme un tout cohérent et cette cohérence s'affirme de film en film. Dans les années quatre-vingt, Bresson le solitaire fascine et influence des jeunes cinéastes aux États-Unis, en Europe centrale, au Japon.

Il meurt le 18 décembre 1999 à Droue-sur-Drouette en Eure-et-Loir après avoir reçu le prix René Clair pour l'ensemble de son œuvre cinématographique.

Par ses principes artistiques si singuliers, Robert Bresson ne peut être rattaché à aucune école ni à aucun mouvement.

Filmographie

1934 : Affaires publiques (moyen-métrage)

1943 : Les Anges du péché

1945 : Les Dames du Bois de Boulogne

1951 : Le Journal d'un curé de campagne

1956 : Un Condamné à mort s'est échappé

1959 : Pickpocket

1963 : Le Procès de Jeanne d'Arc

1966 : Au Hasard Balthazar

1967 : Mouchette

1969 : Une Femme douce

1972 : Quatre Nuits d'un rêveur

1974 : Lancelot du lac

1977 : Le Diable probablement

1983 : L'Argent

Sources :

Avant scène n° 408/409

Cahiers du Cinéma n°104 et 416

Cinéma n°235

Positif n°419

DVD de Pickpocket, aux éditions mk2

Site de la bifi

Site internet du *Ciné-club de Caen*

VENDREDI 24 MAI. 2013 – 20H30 – MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle adaptations d'œuvres littéraires

En partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Le Diable au corps

de Claude Autant-Lara

(1946)

France / Noir & Blanc / 110' (censuré de 15')

Réalisation : Claude Autant-Lara

Scénaristes : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après le roman de Pierre Radiguet

Montage : Madeleine Guy

Photographie : Michel Kelber

Musique : René Cloerec

Décors : Max Douy

Producteur : Paul Graetz

Interprétation

François Jaubert : Gérard Philippe

Marthe Grangier : Micheline Presle

Mme Grangier : Denise Grey

Mr Jaubert : Jean Debucourt

Mme Jaubert : Germaine Ledoyen

Mr Marin : Pierre Palau

Mme Marin : Jeanne Perez



11 novembre 1918, tandis que résonnent les cloches de l'armistice, un jeune homme, François, assiste aux obsèques de Marthe. Il se remémore leur aventure.

En 1917, à Nogent-sur-Marne, François Jaubert, lycéen de dix-sept ans, rencontre Marthe Grangier, âgée de quelques années de plus que lui et fiancée à un soldat, Jacques Lacombe. Ils s'éprennent l'un de l'autre mais Mme Grangier, la mère de Marthe, qui désire ce mariage, signifie à François que sa fille va épouser son fiancé. Attristé, François ne se rend pas au rendez-vous que lui a fixé Marthe. Quelques mois plus tard, ils se retrouvent. Elle est mariée et son époux est parti combattre au front. Elle reçoit François chez elle et ils deviennent amants.

Adapté en 1946 du roman éponyme de Raymond Radiguet paru en 1923, *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara sort sur les écrans dans cette même période d'après-guerre. A l'heure où le cinéma exalte la Résistance et la victoire, Claude Autant-Lara choisit pour thème l'histoire d'amour adultère entre une femme mariée à un soldat parti combattre au front et un adolescent, pendant la première Guerre Mondiale. Non seulement il ne prône par l'héroïsme militaire mais qui plus est, les protagonistes sont des jeunes gens qui ne se sentent pas concernés par la guerre et dont l'amour ne peut s'épanouir que grâce à elle. Le couple est toujours à contre-courant avec le moral général des Français.

On le voit dès la première séquence, alors que la fin de la guerre est annoncée, dans des rues animées par une grande ferveur populaire, François déambule à contresens, visage fermé et épaules tombantes.

Lors de sa publication en 1923, cinq ans après l'armistice, le roman du jeune Raymond Radiguet avait heurté les esprits patriotiques et fait l'objet d'un grand scandale. Un quart de siècle plus tard, et deux ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le scandale refait de nouveau surface avec la sortie du film de Claude Autant-Lara qui suscite alors de vives réactions. Lors de sa première projection au Festival International du Film et des Arts de Bruxelles, l'Ambassadeur de France quitte la salle. Après la première du film à Bordeaux, la presse locale a qualifié le film de "flots de boue", d'"ignoble". Certains journalistes firent même circuler une pétition afin d'interdire le film sous prétexte qu'il exalte l'adultère et ridiculise la famille, la Croix-Rouge et l'armée.

En conséquence, il sera, d'une part, interdit aux moins de seize ans, avec obligation d'insérer au générique, ce préambule : "Les personnages qui animent cette œuvre cinématographique de leur impétueuse et parfois cynique jeunesse expriment les sentiments de quelques jeunes dont les esprits se trouvèrent emportés dans le bouleversement qui, de 1914 à 1918, ébranla le monde". D'autre part, il se verra censuré de quinze minutes (deux scènes ont été supprimées) passant ainsi de cent vingt cinq à cent dix minutes.

Seul Jean Cocteau prit sa défense avec fougue et nul mieux que lui n'a défini ce qui nous touche dans ces deux œuvres : "On a insulté le film, ce qui prouve que le film est digne du livre [...]. On aime les personnages, on aime qu'ils s'aiment, on déteste avec eux la guerre et l'acharnement public contre le bonheur". Les gardiens de la morale de 1923 et de 1947 n'avaient pas compris l'essence même du livre et du film : le rejet de la guerre dévoreuse de vies,

l'hymne à l'amour, celui qui est au-dessus des guerres, des conventions sociales, de la raison. Claude Autant-Lara a toujours été attaché aux idées pacifistes tout comme sa mère l'était : "La guerre a toujours été ma bête noire, alors j'ai cherché à faire quelque chose contre la guerre.[...] On s'est souvenu d'un livre qui nous avait marqué, *Le diable au corps*". Son intention n'est pas tant de faire l'éloge de l'adultère mais de condamner les circonstances qui l'ont permis, comme la guerre ou encore les conventions sociales.

Malgré le scandale qui entoure le film, Gérard Philipe se verra tout de même décerner le Prix d'Interprétation Masculine au Festival International du Film et des Arts de Bruxelles. Après avoir hésité, se trouvant trop vieux pour jouer François, il finit par accepter le rôle comme un défi, le réalisateur ayant argumenté auprès de lui que "la jeunesse, ça se joue". Et Gérard Philipe la joue d'une manière très subtile. Il ne se transforme pas physiquement, mais adopte un comportement délicatement enfantin, faisant de son personnage un adolescent qui a simultanément tout de l'égoïsme insouciant de son âge et de l'inexpérience et la faiblesse devant la passion. Face à lui, Micheline Presle interprète une femme plus mature avec beaucoup de grâce et de simplicité.

Le Diable au corps remporte également le Grand Prix de la Critique Internationale lors de ce même festival. Même si l'œuvre de Claude Autant-Lara a suscité maintes polémiques, on ne peut nier la qualité de sa réalisation. Certains angles de prises de vues, certains mouvements de caméras en attestent. Par exemple, ce lent mouvement de caméra lors de la première nuit d'amour de Marthe et François, qui s'allie à un enchaînement d'images émouvantes. Il part des amants sur le lit, montre les mains qui luttent autour du bouton de la lampe et s'arrête sur le feu de la cheminée ; le feu s'éteignant indique la fin de la nuit ; la caméra continue alors sa ronde vers la

fenêtre, passe en revue la chambre et revient vers les amants.

Une fois de plus, l'anticonformisme de Claude Autant-Lara l'emporte puisque ce

Claude Autant-Lara (1901 - 2000)



Né le 5 août 1903 à Luzarches, fils de l'architecte Edouard Autant, il a aussi gardé le nom de sa mère, qui fut l'une des grandes actrices du Théâtre Français, Louise Lara, qui, pendant la guerre de

1914, se déclara pacifiste et proclama son opposition à l'hystérie chauvine et meurtrière qui emportait l'Europe. Devant la haine que cette prise de position suscita, Louise Lara dut s'exiler en Angleterre jusqu'en 1917 avec son jeune fils. Cet épisode de son enfance permet de comprendre pourquoi Claude Autant-Lara est à ce point attaché aux idées pacifistes.

Après ses études secondaires, il entre à l'Ecole des Arts Décoratifs puis à l'Ecole des Beaux-Arts, dans la section peinture. En 1919, il peint pour Marcel L'Herbier les décors de son film *Carnaval des vérités* puis travaille pour lui comme décorateur jusqu'en 1926 sur plusieurs de ses réalisations, comme *L'Homme du large*, *Don Juan et Faust*, *L'Inhumaine* et *Le Diable au cœur*. René Clair le prend comme assistant pour *Paris qui dort* et *Le Voyage imaginaire*. Il travaille également pour Jean Renoir en 1926, en créant les décors et les costumes de *Nana*.

En 1923, il réalise son premier film, *Fait divers*, sous l'œil attentif de Marcel L'Herbier. C'est un court métrage d'avant-garde, très "intellectuel", dans le goût de l'époque. En 1925, il réalise un autre film d'avant-garde, *Construire un Feu*, d'après la nouvelle de Jack London, en utilisant un procédé dénommé plus tard Cinémascope mais qui est inconnu alors. C'est un échec. Déçu et criblé de dettes, le cinéaste part

film restera considéré comme une de ses meilleures réalisations.

pour les Etats-Unis en 1930 où il réalise les versions françaises de films américains (notamment ceux de Buster Keaton et Douglas Fairbanks Jr.).

En 1932, rentré en France, il réalise une série de moyens métrages comiques tels que *Le Gendarme est sans pitié*, *Un Client sérieux*, *Monsieur le Duc*, *La Peur des coups*, *Invite Monsieur à dîner*. Ce n'est qu'en 1933 qu'il réalise son premier long métrage, *Ciboulette*, sur des dialogues de Jacques Prévert. C'est un nouvel échec et commence alors un long passage à vide dans sa carrière. Il faudra attendre 1936 pour qu'il tourne un second long métrage, à Londres, *My Partner Master*. De 1937 à 1939, Autant-Lara devient le conseiller technique (certains diront le « nègre ») du réalisateur-producteur Maurice Lehmann avec lequel il collabore sur trois films qui seront de gros succès : *L'Affaire du courrier de Lyon* en 1937, *Le Ruisseau* en 1938 et enfin *Fric-frac* en 1939.

Claude Autant-Lara a donc 39 ans lorsque, en 1942, débute sa vraie carrière avec le succès du *Mariage de Chiffon* ou encore de *Douce* (1943), deux films interprétés par Odette Joyeux qui jouera également pour lui dans *Lettres d'Amour* (1942) et *Sylvie et le fantôme* (1945). Après le triomphe de ce dernier film il connaît la consécration en 1947 avec *Le Diable au corps*, inspiré du roman de Raymond Radiguet et dans lequel s'illustre le jeune premier Gérard Philippe. Les polémiques déclenchées lors de la présentation du film à Bruxelles et de sa sortie en France campent l'auteur dans une image de cinéaste anticonformiste et provocateur.

Parmi ses autres films on peut noter en 1949, *Occupe-toi d'Amélie* adaptation d'une pièce de Feydeau et qu'il considère comme son film préféré. *L'Auberge rouge* sort en 1951 avec Fernandel. Le réalisateur est alors au sommet de sa carrière et

s'entoure des plus grands noms du cinéma français, notamment Gérard Philippe, Jean Gabin, Fernandel, Bourvil, Michel Simon, Yves Montand, Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Micheline Presle ou encore Brigitte Bardot.

C'est en portant à l'écran, en 1954, le célèbre roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, qu'il s'attire les critiques de la Nouvelle Vague et des *Cahiers du Cinéma*, où François Truffaut fustige le style du réalisateur. En réaction, Claude Autant-Lara ne cessera de critiquer l'ensemble de la Nouvelle Vague. En 1956, il signe *La Traversée de Paris*, avec le désormais mythique duo Gabin-Bourvil, dans lequel il dénonce le marché noir du temps de l'Occupation.

Si le succès diminue par la suite, Claude Autant-Lara n'en est pas moins actif jusqu'à *Gloria* en 1977, parachevant une carrière de près de soixante ans.

Il publiera ensuite plusieurs livres de souvenirs, des recueils de discours et des pamphlets : *Télé-Mafia*, *Les Fourgons du malheur* ou *Le coq et le rat*. Ses mémoires, intitulés *La rage dans le cœur* et publiés en 1984, témoignent de son amertume. Il s'essaye également à la politique à la fin des années quatre-vingt en se faisant élire au Parlement européen, et déchaîne à nouveau la polémique pour ses idées d'extrême droite et son soutien au Front National. Il s'éteint le 5 février 2000 à Antibes, dans les Alpes-Maritimes, des suites d'une longue maladie.

Filmographie

Courts et moyens métrages.

1923 : Fait divers

1925 : Construire un Feu

1931 : Buster se marie (version française de *Parlor, Bedroom and Bath* de Edward Sedgwick)

1932 : Le Plombier amoureux (version française de *The Passionate Plumber* de Edward Sedgwick)

L'Athlète incomplet (version française de *Love Is a Racket* de William A. Wellman)

Le gendarme est sans pitié

Invite Monsieur à dîner

Monsieur le duc

La Peur des coups

Un client sérieux

Longs métrages.

1933 : Ciboulette

1936 : My Partner Mister Davis

1937 : L'Affaire du courrier de Lyon (co-réalisé avec Maurice Lehmann)

1938 : Le Ruisseau (co-réalisé avec Maurice Lehmann)

1939 : Fric-Frac (co-réalisé avec Maurice Lehmann)

1942 : Le Mariage de Chiffon

Lettres d'amour

1943 : Douce

1945 : Sylvie et la Fantôme

1946 : Le Diable au corps

1949 : Occupe-toi d'Amélie

1951 : L'Auberge rouge

1952 : Les Sept Péchés capitaux (sketch L'Orgueil)

1953 : Le Bon Dieu sans confession

Le Blé en herbe

1954 : Le Rouge et le Noir
1955 : Marguerite de la nuit
1956 : La Traversée de Paris
1958 : En Cas de malheur
 Le Joueur
1959 : La Jument verte
 Les Régates de San Francisco
1960 : Le Bois des amants
1961 : Vive Henri IV, vive l'amour
 Le Comte de Monte Cristo
 Tu ne tueras point
1962 : Le Meurtrier
1963 : Le Magot de Josefa
1965 : Le Journal d'une femme en blanc
1966 : Le Nouveau Journal d'une femme en blanc (Une femme en blanc se révolte)
1967 : Le plus vieux Métier du monde
1968 : Le Franciscain de Bourges
1969 : Les Patates
1977 : Gloria

Sources

Image et Son - La Revue du Cinéma, n° 205 (mai 1967)

Positif, n° 587 (janvier 2010)

Les cahiers de la cinémathèque, n°69 (novembre 1998)

Chronique du cinéma / sous la direction de J. Legrand – Ed° Chronique (1992)

LUNDI 27 MAI 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Donatien Mazany

Le Voleur
de Louis Malle
(1966)
France / Couleurs / 120'

Réalisation : Louis Malle

Scénario: Jean-Claude Carrière, Louis Malle, d'après le roman éponyme de Georges Darien

Montage : Henri Lanoë

Musique : Henri Lanoë

Costumes : Ghislain Uhry

Décors : Jacques Saulnier

Directeur de la photographie : Henri Decae

Production : Les Artistes Associés, NEF (Nouvelles Editions de Films)

Interprétation

Georges Randal : Jean-Paul Belmondo

Charlotte : Geneviève Bujold

Geneviève : Marie Dubois

Ida : Françoise Fabian

Marguerite : Bernadette Laffont

Broussaille : Marlène Jobert

Roger La Honte : Paul Le Person

Canonnier : Charles Denner

L'Oncle Urbain : Christian Lude

L'Abbé Félix La Margelle : Julien Guiomar



Photo : Swashbuckler

Paris, à la fin du XIXème siècle. A la mort de ses parents, Georges Randal, issu d'une famille bourgeoise, est élevé par son tuteur et oncle Urbain, qui l'a dépouillé de ses biens et de son héritage.

A l'âge de 25 ans, il s'improvise voleur par esprit de vengeance. Amoureux depuis son enfance de sa cousine Charlotte, celle-ci est promise par son père à un autre que lui. Il commet alors son premier vol, chez la future belle famille de Charlotte, qui provoque l'annulation du mariage. Puis il part, rompant tous les liens de sa vie passée. Dans sa « nouvelle vie », Randal rencontre des malfaiteurs exceptionnels : l'Abbé La Margelle, qui décèle en lui un très grand potentiel de voleur, et Roger La Honte, dont il devient l'apprenti, puis le complice. Georges Randal se sent de plus

en plus à l'aise dans ce milieu, et multiplie les vols avec une technicité parfaite. Entre Paris, Bruxelles et Londres, Randal fréquente de jolies femmes mais devient par la suite de plus en plus solitaire dans son travail.

Sorti en salles en 1967, *Le Voleur* est le neuvième long-métrage réalisé par Louis Malle. Le film est librement inspiré du roman éponyme écrit par Georges Darien en 1897 et réédité en 1955. Darien était un romancier très engagé, en lutte à la fois contre le parlementarisme, le cléricisme, le militarisme et le colonialisme. Malgré de nombreux liens entre les deux œuvres, Louis Malle se démarque du roman sur certains points, notamment la fin, et il en offre une lecture personnelle. Par rapport

au livre, il taille dans l'histoire, raccourcit le récit, et réunit plusieurs personnages en un, dans un souci de resserrement et ce, avec un sens extrême de l'efficacité.

Louis Malle aborde ici des thèmes qu'il connaît bien à savoir la grande bourgeoisie, dont il est lui-même issu. Le personnage de Georges Randal est un révolutionnaire et le metteur en scène a pour ce cambrioleur, par vengeance, une sympathie évidente. Randal pratique le vol comme un art, c'est une façon pour lui de régler ses comptes avec la bourgeoisie. Louis Malle entre en rébellion contre le respect de l'ordre établi, et contre les contraintes de la société de la fin du XIX^{ème} siècle.

Mais son but n'est pas seulement d'évoquer la France anarchiste des années 1890. Son film fait écho au monde d'aujourd'hui, bâti sur les rapports d'argent. Le vol devient ici une alternative pour contrer les injustices de la société.

Cette période particulière de l'histoire française est recréée avec soin, rien n'a été laissé au hasard dans le choix du mobilier, des lieux et des costumes. Les décors conçus par Jacques Saulnier, avec qui Louis Malle avait déjà collaboré sur *Les Amants* en 1958, en complément des costumes créés par le peintre Ghislain

Louis Malle (1932-1995)



Louis Malle est né à Thumeries dans le Nord le 30 octobre 1932, il est issu d'une grande famille d'industriels du sucre. Son enfance se passe dans le milieu de la grande bourgeoisie. En 1939, sa famille s'installe à Paris et il entre au collège jésuite Saint-Louis de Gonzague. Par la suite, il fait des études commerciales, et il intègre l'IDHEC. La sécurité financière de sa famille lui permet de se lancer très jeune dans le cinéma. Durant sa deuxième année à l'IDHEC, il assiste le commandant Cousteau à bord de la Calypso avec qui il coréalise *Le Monde du silence* en 1955. L'année suivante il

Uhry, proposent aux spectateurs un univers très pictural aux couleurs particulières. La réalisation de Louis Malle est quant à elle discrète, classique, d'une élégante sobriété. Elle transmet sans la moindre émotion les agissements de Randal.

Le Voleur est entièrement centré sur les actions de Georges Randal et il en adopte le point de vue. Certaines scènes sont commentées par la voix-off de Randal, ce qui renforce le sentiment de promiscuité entre lui et le spectateur. La performance de Jean-Paul Belmondo est admirable, on est ici très loin de ses rôles précédents. Randal n'a pas la discrétion d'un Arsène Lupin, il éventre les bureaux, fracasse les vitrines, force les coffres à coup de pied-de-biche. A aucun moment il ne cherche à effacer les traces de son méfait, bien au contraire. Louis Malle déclare à propos de son personnage : « sa contestation de l'ordre établi n'est qu'une contestation individuelle. Par rapport à mes autres films, c'est cela qui est mis en cause, l'inutilité d'une contestation qui ne débouche sur rien. C'est une contestation de la contestation individuelle, si vous voulez. »

assiste Robert Bresson pour *Un condamné à mort s'est échappé*.

Des débuts en pleine Nouvelle Vague.

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

premier essai d'expression dans le langage cinématographique.

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

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

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

l'image de l'actrice atteint finalement le résultat inverse.

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

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

De la polémique à l'exil.

Inspiré de son expérience personnelle, *Le Souffle au cœur* sort en 1971. Le film recrée une fois de plus un univers bourgeois pour s'attaquer au tabou de l'inceste : un adolescent qui découvre le sexe dans les bras de sa mère. Le film suscite une grande polémique à sa sortie, bien que le sujet soit traité avec discrétion et poésie.

Une toute autre polémique explosera à la sortie de *Lacombe Lucien*, trois ans plus tard. Ici, Louis Malle émet la théorie que le choix de devenir résistant ou collaborateur durant l'Occupation ne relève pas forcément d'un engagement politique réfléchi et assumé. Sa démarche est alors vivement condamnée, et entre scandale et incompréhension, sa mauvaise réputation l'incite, en 1977, à poursuivre sa carrière aux Etats-Unis.

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

Le retour en France.

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

Filmographie :

Période Française :

- 1955 : Le Monde du silence
(coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau)
- 1957 : Ascenseur pour l'échafaud
- 1958 : Les Amants
- 1960 : Zazie dans le métro
- 1962 : Vie privée

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

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

1962 : Vive le tour
(documentaire, coréalisé avec Jacques Ertaud)
1963 : Le Feu follet
1965 : Viva María!
1967 : Le Voleur
1968 : Histoires extraordinaires
(co-réalisation avec Roger Vadim et Federico Fellini)
1969 : Calcutta, l'Inde fantôme (documentaire)
1971 : Le Souffle au cœur
1973 : Humain, trop humain (documentaire)
1973 : Place de la République (documentaire)
1974 : Lacombe Lucien
1975 : Black Moon

Période américaine

1978 : La Petite
1980 : Atlantic City
1981 : My Dinner with André
1983 : Crackers
1985 : Alamo Bay
1985 : God's Country (documentaire)
1986 : La Poursuite du bonheur

Retour en France

1987 : Au revoir les enfants
1989 : Milou en mai
1992 : Fatale
1994 : Vanya, 42e rue

Sources

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

LUNDI 3 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Monsieur Verdoux

De Charlie Chaplin

(1947)

USA / NB / 124'

Réalisation : Charlie Chaplin

Scénario : Charlie Chaplin, d'après une idée d'Orson Welles

Photographie : Roland Totheroh et Curtis Courant

Musique : Charlie Chaplin

Montage : William Nico

Son : James T. Corrigan et Rex Bailey

Production : United Artists

Interprétation

Monsieur Verdoux : Charlie Chaplin

Madame Verdoux : Mady Correll

Le fils Verdoux : Allison Roddan

Annabella Bonheur : Martha Raye

Marie Grosnay : Isobel Elsom

Lena Couvais : Almira Sessions

Maurice Bottello : Robert Lewis, le pharmacien

Martha Bottello : Audrey Betz



L'action se déroule en France pendant l'entre-deux guerres. Monsieur Verdoux, après trente de bons et loyaux services au sein d'une banque comme caissier, est limogé sans ambages. Les effets de la crise économique sont là, engendrant pauvreté et chômage de masse pour tous ceux qui, de plus en plus nombreux, ne parviennent plus à tirer leur épingle du jeu. Monsieur Verdoux vit avec sa femme, infirme, et leur fils d'une dizaine d'année, Peter. Parce qu'il les aime profondément et veut les préserver des dérèglements de l'Histoire et de la pauvreté, il décide de se lancer dans un autre type d'affaires, sans leur en toucher un mot. Il faut dire que sa nouvelle vie professionnelle est difficilement avouable : il séduit et se marie, illégalement, avec des femmes seules fortunées, afin de les dépouiller de leurs biens après les avoir éliminées. Cela l'amène à être souvent absent de chez lui, mais il prétexte des déplacements

professionnels officiels. Cultivé, intelligent, charmeur et très au fait des codes de la haute société, Monsieur Verdoux fait prospérer ses "affaires", avec plusieurs crimes à son actif.

Mais, bien sûr, les familles des victimes et la police enquêtent sur ces mystérieuses disparitions.

Cette histoire est directement inspirée de celle du célèbre tueur de femmes, Landru. Au départ c'est Orson Welles qui avait le projet de tourner un film d'après ce personnage mais quand il en parle à Chaplin, celui ci, tellement emballé par l'idée, convainc Welles de ne pas faire le film et de lui en laisser la réalisation, moyennant une somme d'argent. Welles accepte.

Ce film marque une rupture dans l'œuvre de Chaplin : *Monsieur Verdoux*, c'est un peu l'anti Charlot, "Charlot en négatif" (Xavier Kawa-Topor lors de sa

présentation du film au festival de La Rochelle 2012). Monsieur Verdoux porte un très lourd secret, est seul et d'une tristesse incommensurable. Aux gags appuyés du pantomime Charlot, maladroit génial, bon parmi les bons, succède l'humour, non moins drôle (on pense aux scènes qui montrent les difficultés que Verdoux rencontre à éliminer Annabella Bonheur ou encore à celles de son mariage avec Marie Grosnay) mais plus grinçant de Monsieur Verdoux. Il s'agit aussi d'une franche rupture par rapport au *Dictateur*, le film précédent de Chaplin, sorti sept ans avant. Entre temps, la guerre est passée par là, ce qui explique l'opposition totale entre les deux monologues finaux de *Monsieur Verdoux* et du *Dictateur*. Le petit barbier juif qui échappe au massacre prononce un puissant appel à la fraternité, à l'entre aide et laisse place, sept ans plus tard, à un anti héros qui va mourir dignement mais sans espoir, désabusé face à un société bien pensante qui l'accuse, certes, non sans raison mais qui, aussi, a laissé mourir des millions d'innocents.

Le film a donc fortement déplu lors de sa sortie : la presse et le public veulent de nouveau Charlot et ses gags et supportent mal que Chaplin leur renvoie une image de leur propre médiocrité, conformiste et égoïste. Bien sur, *Monsieur Verdoux* trouve des défenseurs, et non des moindres, en la personne de Jean Renoir par exemple : "*Monsieur Verdoux* ira un

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

jour rejoindre dans l'histoire les créations des artistes qui ont bien mérité notre civilisation. Il aura sa place à côté des poteries d'Urbino et des peintures impressionnistes, entre un conte de Mark Twain et un menuet de Lulli."

Chaplin ouvre un tiroir à plusieurs fonds : non seulement il n'a aucune empathie pour les femmes victimes de son personnage, mais il montre que ce n'est qu'avec un cœur de pierre que les affaires se font. Et si Chaplin est trop intelligent pour faire de toutes ces femmes des écervelées caricaturales, elles sont toutes installées dans leurs certitudes de gagnantes. Le spectateur éprouve donc de l'empathie, voire de la sympathie, pour ce tueur et frissonne avec lui quant ce dernier décide d'épargner une jeune femme au cœur pur. Cette même jeune femme, qui, plus tard , avec une ironie bien assumée par le cinéaste, se mariera avec un marchand d'armes aux affaires florissantes ...

"Le rire se coince dans *Monsieur Verdoux*, mais il est là. C'est le rire propre à Charlot lorsque Verdoux, lui si adroit, reconduit sa maladresse drolatique ou se retrouve dans la peau de l'individu traqué. Mais c'est surtout un rire particulier à Verdoux : celui, grinçant, de l'humour noir qui triomphe dans la *Comedy of Murders*, pour laquelle Chaplin s'est souvenu qu'il est anglais." Jean - Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} octobre 1973.

s'installe dans leur foyer et Hannah, en proie à des crises de folie et à des hallucinations, est admise dans un dispensaire. Contrainte de se séparer de ses fils, ils 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 propres armes, le burlesque. *Le Dictateur*, son premier film parlant, sort en salles en octobre 1940 aux États-Unis. À 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 désaffection du public l'afflige profondément et devant l'échec de *Monsieur Verdoux* et l'incompréhension que le film a suscitée, 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 États-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 Etats-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

LUNDI 10 JUIN 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture, présentée par Louis D'orazio

Fellini Roma **de Federico Fellini** **(1971)** **Italie / Couleurs / 119'**

Réalisateur : Federico Fellini
Scénario : Federico Fellini, Bernardino Zapponi
Décors : Federico Fellini, Danilo Donati
Musique : Nino Rota
Montage : Ruggero Mastroianni
Effets spéciaux : Adriano Pischiutta

Interprétation

Federico Fellini : lui-même
Marcello Mastroianni : lui-même
Anna Magnani : elle-même
Gore Vidal : lui-même
John Francis Lane : lui-même
Alberto Sordi : lui-même
Peter Gonzales Falcon : Fellini à 18 ans

Un petit garçon italien de province étudie l'histoire de Rome. Au sortir de l'adolescence, et devenu journaliste, il découvre la ville. Plus tard, une équipe de tournage filme la capitale italienne. Fellini livre sa vision de la Rome d'aujourd'hui et d'hier.

Fellini Roma, tourné par Federico Fellini en 1971, est sans doute l'un de ses films les plus personnels. Il s'agit d'un hommage à la capitale italienne, mais également d'une réflexion sur son évolution et sur la fascination qu'elle exerce sur les personnes (provinciales ou étrangères).

Mais cette fascination, c'est d'abord sur Fellini lui-même qu'elle opère. Il va donc raconter sa Rome, au travers de son expérience personnelle.

S'il cherche à raconter l'histoire de la ville, c'est également son histoire dont il parle.



Photo : Carlotta

Ainsi, le film est construit comme une pièce-montée et l'on trouve trois points de vue différents.

Il y a d'abord la vision de Rome que se fait le petit Fellini, dans sa région natale. C'est une vision livresque, transmise par les professeurs. Il s'agit d'une Rome glorieuse, antique, une Rome du passé. Le réalisateur fait appel, pour cette séquence, au comique et au grotesque. Les informations sont déformées, exagérées, amplifiées.

On trouve ensuite Rome vue par le jeune provincial qui y arrive pour travailler. Fellini invoque ses souvenirs, et cherche à retranscrire l'impact qu'a eu la ville sur lui, à l'époque. C'est une cité bruyante, accueillante, peuplée de gens attachants. C'est aussi un vaste terrain de découverte et d'exploration de la vie.

Enfin, il y a la Rome des années 70. Le cinéaste affiche sa volonté de montrer la ville de façon objective, au travers du tournage de son propre film sur la cité. Mais là aussi, c'est une vision personnelle et émotive qui apparaît.

On trouve également une seconde lecture dans *Roma*. Le film est aussi une réflexion sur la religion (le défilé de mode), le cinéma (le tournage) et la politique (le fascisme, la police).

Tous ces différents niveaux font de ce film une œuvre riche et complexe.

Roma est donc une succession de saynètes, de tableaux, qui se déroulent sous les yeux du spectateur comme autant de souvenirs. Chaque épisode pourrait se voir séparément. Il n'y a pas de ligne narrative claire dans ce film. Cela rappelle le fonctionnement de la mémoire : on passe sans arrêt du passé au présent. Le film contient peu de dialogues, ceux-ci étant réduits aux scènes de repas ou de music-hall. Ils montrent alors l'aspect vivant et populaire de la ville. Par ailleurs, un brouillard semble planer sur nombre de scènes. Le réalisateur souhaitait en effet insister sur l'ambiance feutrée et ambiguë de la cité et renforcer sa fantasmagorie.

Pour tourner ce film, Fellini a procédé d'une façon habituelle pour lui.

Une fois l'idée du film définie, il a commencé par en dessiner sur papier les principales scènes. Puis il a écrit le scénario. Celui-ci se trouve au final largement modifié par les repérages, les éléments extérieurs, les lieux de tournage. Jusqu'au montage final, le réalisateur a fait constamment évoluer son film.

Pour des raisons pratiques, le réalisateur a choisi de reconstruire la quasi-totalité de la ville dans les studios de Cinecitta, notamment une portion d'autoroute de 500 mètres, diverses façades de maisons et des salles du métro.

Roma est la somme de tous les films précédents de Federico Fellini. On y retrouve sa volonté de peindre les gens, afin de définir la réalité sociale, présente jusqu'à la *Dolce vita* (1959). On y retrouve également son besoin de se peindre lui-même, pour trouver la véritable nature de l'être humain, qu'on peut voir dans ses œuvres jusqu'aux *Clowns* (1970).

Avec brio, Fellini nous entraîne dans son univers, passant avec talent de la nostalgie à la satire et de la truculence au lyrisme.

Federico Fellini (1920-1993)



Federico Fellini est né à Rimini, en 1920, dans une famille de la petite bourgeoisie locale.

Il caresse tout d'abord le rêve de devenir journaliste. En 1938, il part pour Florence où il travaille pour un éditeur, Nerbini, et pour le périodique satirique *420*.

En 1939, il quitte la capitale toscane pour Rome. Il est engagé au sein du périodique *Marc' Aurelio*, pour lequel il rédige des articles et dessine des vignettes. Il se distingue par ses talents de caricaturiste. Par ailleurs, il écrit des textes pour la radio. Il tombe amoureux de l'une des interprètes de ses sketches, Giulietta Masina, qu'il épouse en 1943. Giulietta réalisera une belle carrière d'actrice, en tournant pour Rossellini, Lattuada ou Commencini, et jouera dans sept films de son mari. Elle est la muse de Fellini qui trouve en elle une sorte d'égal artistique.

Ses premiers contacts avec le cinéma se font grâce au *Marc' Aurelio* puisqu'il participe, avec d'autres membres du journal, à la rédaction de gags pour les films de Macario. C'est à cette époque qu'il fait deux rencontres importantes : Il se lie d'amitié avec le réalisateur Roberto Rossellini, mais aussi avec l'acteur Aldo Fabrizi, qui le fait participer à plusieurs scénarii.

En 1944, Rome est libérée par les Américains. Fellini ouvre alors une boutique de caricatures pour les soldats de l'U.S. Army. Le dessin est une grande passion, qu'il exercera durant toute sa vie.

Rossellini vient le chercher, en 1945, pour travailler sur le scénario du film *Rome ville ouverte*. Pour lui, c'est une révélation. Il prend conscience que le cinéma est un fascinant moyen d'expression, aussi passionnant que l'écriture ou le dessin. Il a trouvé sa voie.

Il s'illustre tout d'abord comme scénariste auprès de Rossellini, de Pietro Gerni et

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

Le cinéaste devient rapidement l'un des chantres du néo-réalisme italien. Dans ses films, comme par exemple *Les Vitelloni* en 1953, il fait montre d'un attachement particulier pour les humbles, les marginaux, le peuple. Les vies ratées et le thème de la solitude sont souvent présents dans ses œuvres.

Durant cette période, Fellini travaille avec les scénaristes Tullio Pinelli et Ennio Flaiano. Cette association est très importante pour le réalisateur et les deux hommes vont travailler sur la plupart de ses films jusqu'en 1968. Le cinéaste formera ensuite un nouveau tandem avec le scénariste Bernardino Zapponi.

Fellini acquiert une aura internationale, en 1959, avec la sortie de *La Douceur de vivre* (*La Dolce vita*). Malgré une durée de près de trois heures, cette radiographie de la société romaine rencontre un grand succès. Marcello Mastroianni y incarne une sorte de double du réalisateur, un rôle qu'il rejouera par la suite dans d'autres films.

La Dolce vita remporte la palme d'or à Cannes en 1960. Le film impose définitivement un style "fellinien" très particulier : personnages extravagants et caricaturaux, absence de progression dramatique et mélange du rêve et du réel. Ce succès permet au cinéaste de tourner, en 1962, son film le plus personnel.

Dans *Huit et demi*, il livre, au travers de son double joué par Mastroianni, ses angoisses, ses incertitudes et ses peurs profondes, ses fantasmes. Le film est une réflexion passionnante sur le travail de création. Fellini traverse ensuite une période d'incertitude, tant sur les thèmes que sur le style de ses films. Son inspiration lui revient en 1969, avec la réalisation du *Satyricon*, d'après l'œuvre de

Plutarque. En livrant sa vision d'une antiquité décadente qui fait écho à la décadence de sa propre époque, le réalisateur se débarrasse complètement de l'héritage du néo-réalisme.

Dans ces œuvres suivantes, il intègre de plus en plus d'éléments réalistes, d'images mentales et de visions, du passé comme du futur. Dans les années 80, ses films se

teintent d'une certaine angoisse de la mort (*Et vogue le navire*, *Intervista*). Une atmosphère crépusculaire porte son dernier film, *La Voce della luna*, en 1989.

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

Filmographie

1950 : Les Feux du music-hall
1951 : Courrier du cœur ou Le Cheik blanc
1953 : L'Amour à la ville
1953 : Les Inutiles ou Les Vitelloni
1954 : La Strada
1955 : Il Bidone
1956 : Les Nuits de Cabiria
1959 : La Douceur de vivre
1961 : Boccace 70
1962 : Huit et demi
1964 : Juliette des esprits
1967 : Histoires extraordinaires
1969 : Bloc-notes d'un cinéaste
1969 : Satyricon
1970 : Les Clowns
1971 : Fellini Roma
1973 : Armacord
1975 : Casanova
1978 : Répétition d'orchestre
1979 : La Cité des femmes
1982 : Et vogue le navire
1985 : Ginger et Fred
1987 : Intervista
1989 : La Voce della luna

Sources

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