CAHIER CINÉMA N° 2 1981

FESTIVAL DE LA ROCHELLE

RENCONTRES INTERNATIONALES D'ART CONTEMPORAIN

FESTIVAL DE LA ROCHELLE

CINÉMA

(9e année)

direction artistique et programmation
Jean-Loup Passek
avec la collaboration de Jacqueline Brisbois

Pourquoi ? Parce que

La Rochelle an IX.

Ce qui était au départ une gageure s'est transformé au fils des ans en évidence. Le Festival de La Rochelle est devenu un haut-lieu du cinéma d'auteur et, nous le souhaitons tout aussi vivement, un haut-lieu de rencontres et d'amitié pour tous ceux que démangent la soif de connaître et l'esprit de curiosité.

Nous sommes restés fidèles à certains principes. *Non* à un Festival compétitif. Parce que pour nous, comparaison vaut mieux que compétition. *Non* à un Festival « sous influence ». Notre liberté est totale. Elle l'a toujours été. Elle le sera toujours. Liberté dans le choix des films. Liberté par rapport à la profession cinématographique. Pas d'ukases dans le choix des genres, dans le choix des formats, dans le choix des idéologies. Une ouverture vers les pays producteurs les plus méconnus, les moins « distribués ». Une ouverture aussi vers un public diversifié, composé de cinéphiles, bien sûr, mais aussi d'amateurs dans le sens le plus noble du terme. Nous avons voulu établir un pont entre la mémoire et l'avenir. Entre les hommages, rendus à des cinéastes que nous aimons, et la section *Le Monde tel qu'il est,* où se regroupent des réalisateurs « sans frontière », nous essayons d'établir une juste balance. L'important pour nous c'est de prouver qu'on peut avoir un talent fou en étant metteur en scène au Sri Lanka ou en Finlande, aux Philippines ou en Bulgarie, mais que ce talent risque de demeurer inconnu en France à cause du « système ». Ce « système » privilégie les pays de grosse production et oublie les autres. Sait-on qu'en 1980 sur les 527 films programmés à la Télévision, 513 étaient français, américains, anglais ou italiens (et encore les films italiens n'étaient que 12 !). Cela laisse au *reste du monde* 14 programmations. Une misère ! Presque un scandale ! Comment veut-on que les distributeurs prennent ensuite des risques pour sortir des films hongrois en salle, alors qu'on a sciemment déshabitué les téléspectateurs à goûter à un autre plat que celui qu'on leur offre à longueur d'année ?

C'est contre cet état de fait que doit lutter un Festival de cinéma « ouvert ». Une goutte d'eau dans la mer ? Pas si sûr. Rappelons simplement que la « rentrée » de Statyajit Ray en France et le beau succès du *« Salon de musique »* nous doivent beaucoup. Cela prouve en tout cas que certains efforts ne sont pas vains.

Alors cette année ? Pourquoi un hommage à Lester ?

Parce qu'en feuilletant l'édition la plus récente du Dictionnaire des Cinéastes de Sadoul, nous avons bien lu les noms de Sergio Leone, de Raoul Lévy, mais point celui de Lester. Un oubli bizarre, non ? Mais l'autre raison, la bonne, c'est parce que Lester est un cinéaste à redécouvrir, qui pratique depuis vingt ans une étrange méthode : être un réalisateur apparemment intégré (à la « grande production ») et en fait, complètement *désintégré.* Nous souhaitons accueillir Richard Lester *en flagrant délire* pour reprendre l'expression de son ami John Lennon.

Pourquoi Gérard Blain ? Parce qu'il est l'un des rares auteurs du cinéma français qui sache bâtir une œuvre personnelle autour de thèmes originaux, sans jamais faire le beau devant la profession, le public et la critique. Nous saluons en lui un rebelle sincère. C'est plus rare qu'on ne croit.

Pourquoi Kazimierz Kutz ? Parce que c'est le cinquième mousquetaire de la Première Vague polonaise (les autres étant Wajda, Kawalerowicz, Munk et Has) et le Zola de la Silésie.

Pourquoi Konrad Wolf et Hristo Hristov ? Parce que nous avons découvert certains de leurs films au Festival de La Rochelle, que nous les avons appréciés et parce qu'ils sont les leaders incontestés de deux cinématographies méconnues en France, qui réserveront certainement de grandes surprises dans les années à venir.

Pourquoi la Chine ? Parce que c'est aussi notre rôle de découvrir des *terres inconnues.* Parce que le cinéma chinois vient de lever un coin du voile qui le dissimulait. Parce que Zao Dhan est un acteur de grande envergure. Et enfin parce que le cinéma en Chine est aussi un miroir fascinant de la société contemporaine et de ses vicissitudes politiques et sociales.

Pourquoi des films portugais, turcs, indiens, espagnols ? Parce que dans tous ces pays le cinéma a pris depuis peu une importance indéniable.

Et en prime, un film soviétique estonien et une coproduction zambienne !

Un bon cru ? Ce sera à vous d'en décider.

Jean-Loup PASSEK

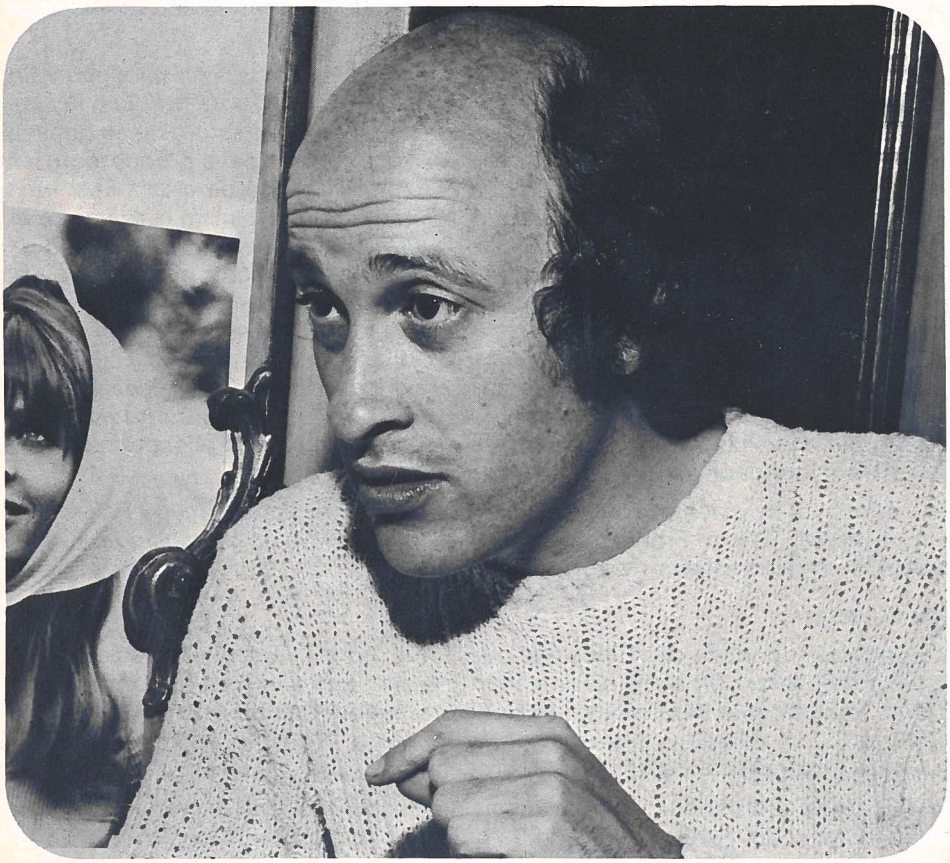
1. HOMMAGES

RICHARD LESTER

(GRANDE-BRETAGNE — U.S.A.)

« Richard Lester a clairement indiqué ses affiliations, lui qui n'a que le surréalisme ou Resnais à la bouche, avec en prime l'un des humours cruels les plus suaves que je connaisse. Cet homme doux et fraternel a une sensibilité d'écorché vif, et une haine de violence qui passe sans cesse de l'exaspération au déchirement. »

Robert Benayoun



FILMOGRAPHIE

1963 - The Mouse on the moon (Une Souris sur la lune).

1964 - A hard day's night (Quatre garçons dans le vent).

1965 - The Knack... and how to get it (Le Knack... et comment l'avoir).

1965 - Help ! (Au secours !).

1966 - A funny thing happened on the way to the Forum (Le Forum en folie).

1967 - Ho I won the war (Comment j'ai gagné la guerre).

1968 - Petulia.

1970 - The Bed sitting room (L'Ultime garçonnière).

1974 - Juggernaut (Terreur sur le « Britannic »).

1974 - The Three Musketeers / The Queen's Diamonds (Les Trois Mousquetaires / Les Diamants de la Reine) I.

1975 - The Four Musketeers / The Revenge of Milady (On l'appelait Milady) II.

1975 - Royal Flash.

1976 - The Ritz.

1976 - Robin and Marian (La Rose et la flèche).

1979 - Butch and Sundance : The early days (Les Joyeux débuts de Butch Cassidy et le Kid).

1980 - Superman II.

Richard Lester est né le 19 janvier 1932 à Philadelphie (Pennsylvanie). Son père, Elliott Lester, était professeur, scénariste et auteur dramatique. Enfant prodige, Lester entre à l'Université de Pennsylvanie à l'âge de 15 ans et passe une licence de psychologie. Durant ses études, il crée un groupe de chanteurs avec trois camarades. Il compose également pour la troupe du « Masque and Wig » et écrit une comédie musicale qui est interprétée par le groupe théâtral de l'Université, les Pennsylvania Players. Vers la fin de ses études, il se produit sur une chaîne de télévision locale, la WCAU, en compagnie de ses trois co-équipiers. Le groupe est bientôt dissout mais Lester obtient un emploi dans cette station. D'abord régisseur de plateau, il passe bientôt assistant de production puis producteur et, à l'âge de 20 ans, a l'occasion de travailler sur des programmes éducatifs et commerciaux.

Il quitte les États-Unis au début de l'année 1954 et traverse successivement l'Afrique du Nord, l'Espagne, la France, le Vénézuela, le Canada, les Antilles, Tahiti et l'Australie, gagnant sa vie comme journaliste indépendant, guitariste, pianiste, etc... Durant cette période, il compose une comédie musicale et part finalement pour Londres dans l'intention de la faire produire. Son arrivée coïncide avec une des périodes les plus fastes de la TV britannique et il réussit non seulement à faire produire son œuvre (la première comédie musicale originale montée à la TV anglaise) mais encore à décrocher un emploi de réalisateur. En 1956, il monte un « jazz show » et travaille sur des séries comme « Son of Fred », « Idiot's Weekly » et « Show Called Fred » dont les vedettes sont Peter Sellers, Harry Secombe et Spike Milligan. Parallèlement il crée un programme mêlant sketches musicaux et improvisations en direct (avec pour associé Alun Owen, le futur scénariste de « Quatre Garçons dans le Vent »).

Au début de l'année 1957, il quitte l'Angleterre pour quelques mois en compagnie de sa femme et travaille comme gagman pour Norman Jewison à la CBC (Toronto). Après un court séjour en Australie, il retourne en Angleterre à la fin de l'année 1957. Il collabore alors à des séries comme « After Hours » (ABC), « The Goon Show » (Sellers et Milligan) ainsi qu'à la série radiophonique « Round the Bend ». En 1959, il réalise son premier court-métrage, « The running, jumping and standing still film » dont l'esprit reflète assez fidèlement celui des séries non-sensiques créées avec le concours de Sellers et Milligan. La même année, il tourne un autre court-métrage, « Have jazz, will travel », conçu à l'origine comme le « pilote » d'une série télévisée. En 1960, il compose, avec Reg Owen, la musique de la série télévisée « Sea War » (pour la Rank). Il tourne enfin son premier long métrage, « It's trad, dad ! » en 1962.

Très actif dans le domaine du film publicitaire, Lester monta sa première compagnie de production de « spots » pour la TV dès le milieu des années cinquante. Il a réalisé à ce jour, selon ses estimations, plus de 500 films publicitaires. Vers la fin des années soixante, il a en particulier travaillé à la télévision américaine pour « Braniff » et a réalisé des séries pour Gillette, Carnation et Cadbury. Il a tourné, en 1966, « The Cat », une publicité pour Agrilan et, en 1969, « Dream Love Stamp », une parodie de « l'Année Dernière à Marienbad » pour L & M. Au cours des années 1970, il a principalement travaillé pour la télévision italienne, tournant en particulier des sketches sur le modèle de la comédie burlesque, avec pour interprète le chanteur Massimo Ranieri.

Olivier Eyquem

(Positif n° 175 - nov. 1975)

Richard Lester est né aux Sixièmes Journées du Festival de courts-métrages de Tours.

C'était en 1960.

Il avait quelque vingt-huit ans.

En ce temps là, le Festival découvrait un météorite en rupture d'humour à l'anglaise : *« Running, Jumping and Standing Still Film. »*

Depuis, Richard Lester est devenu le champion du cinéma en apesanteur. Quant au Festival de Tours, il est mort, tué par le ridicule.

Quel était donc l'auteur malicieux de ce bouquet de gags qu'illuminait la fulgurance du non-sens ? Un Américain d'outre-Manche, Philadelphien d'origine, ancien étudiant de psychologie, ami de la musique et des voyages, stagiaire à la Télévision et artisan de films publicitaires particulièrement efficaces.

On attendait une seconde naissance dans la rubrique « Longs Métrages ». Elle vint trois ans plus tard. Une caméra porteuse envoyait *« La Souris sur la lune »,* en cette merveilleuse année 1963.

1963. Swinging London. Une ville en joie qui se dévêt de ses derniers préjugés victoriens. Carnaby Street et les mini-jupes. Le Royal Court Theatre et le triomphe des Jeunes Hommes en colère. L'apogée du Free Cinéma avec, en point d'orgue, l'euphorie libératrice des Beatles.

Au sein de ce bouillonnement créateur, Richard Lester avait tout de suite compris que son tempérament le laisserait forcément en marge de l'admirable aventure du Free Cinéma. Au lieu d'aller à la rencontre de la littérature engagée ou du théâtre d'avant-garde provincialiste, il préfère le rendez-vous du cinéma burlesque avec la musique des Beatles.

L'avenir a prouvé qu'il s'agissait du bon choix.

Effectivement, le plus durable et le plus populaire se trouvait du côté des Beatles. Ces messagers de la liberté et de l'optimisme avaient enfin établi qu'il était possible de transgresser les privilèges d'une société guindée, malgré l'inégalité des chances au départ.

La musique avait son rôle à jouer dans la remise en question des valeurs traditionnelles. Et maintenant, avec Richard Lester, on se demande si ces quatre musiciens à l'accent de Liverpool, n'ont pas plus apporté à leur pays que les écrits d'Alan Sillitoe, les pièces de John Osborne ou les premiers films de Tony Richardson.

Les Beatles furent les porte-paroles d'une conscience populaire encore toute étourdie de ses audaces. Les frontières du national-conformisme se brisaient, tandis qu'à l'étranger les quatre chanteurs faisaient un malheur et devenaient le symbole d'une génération nouvelle.

La rencontre avec les *« Quatre garçons dans le vent »* fut donc déterminante. La caméra de Richard Lester était au cœur du changement. Elle enregistrait, sur le mode de la fiction burlesque, une euphorique prise de pouvoir, loin de la rage contestataire des Jeunes Hommes en colère, ou des grisailles cafardeuses du Free Cinema. Richard Lester trouvait l'état de grâce dans le royaume musical du non-sens irrespectueux. Expérience exaltante, car les deux films des Beatles resteront à jamais l'émouvant témoignage de cette extraordinaire lame de fond qui fit chavirer une Angleterre endormie dans son conformisme distingué.

Qu'il faisait bon vivre en Angleterre au moment de *« Quatre garçons dans le vent »* et de *« Help »*. Pour mieux situer cette période, les nostalgiques vous diront que c'était avant l'Angleterre de la crise, avant l'Angleterre de la Dame de Fer.

Donc, peu de temps après avoir réglé la hausse de sa caméra à hauteur de pleine lune, pour un fugace exploit balistique et vinicole des habitants de Fenwick, Richard Lester réalise le fameux triptyque du non-sens poétique. Les Beatles pour chacun des côtés. A gauche et en noir et blanc, *« Quatre garçons dans le vent »*. A droite et en couleurs *« Help »*.

Au centre, le Grand Prix du Festival de Cannes 1965, *« The Knack »,* une éblouissante improvisation qui chante la joie de vivre sous forme de rêve surexposé. Les deux films des Beatles appartiennent désormais à l'histoire de la société anglaise, tandis que l'histoire du 7e art retiendra *« The Knack »* comme un grand moment de la mutation du cinéma comique britannique. Adieu films d'humour des studios de Pinewood, où il fallait attendre la fin du documentaire d'introduction pour voir fleurir un élément saugrenu que la logique du récit poussait jusqu'à ses derniers retranchements absurdes. Adieu *« Whisky à gogo »*, *« Passeport pour Pimlico »,* ou *« Tortillard pour Titfielf »*. Adieu les performances d'humour noir d'Alec Guinness, dans *« Noblesse oblige »* ou *« Tueurs de Dames »*. Le gag puise maintenant sa force dans le délire galopant.

Drôle de film que ce *« Knack »*. Inclassable et précurseur. Comme pour les films de Beatles, et comme pour ses futurs *« Trois mousquetaires »,* Richard Lester reste fidèle à l'obsession du chiffre quatre.

Il sont quatre personnages dans le *« Knack »* : Tolen, le nanti, qui possède ce je ne sais quoi permettant de séduire une myriade de pin-ups oxygénées à la Suédoise. Colin, le paria du sexe, que la frustration chronique condamne aux pires tourments de l'obsédé solitaire. Tom, son frère en infortune amoureuse, qui peint tout en blanc. Murs, meubles, miroirs, jusqu'à dissolution complète dans la lumière de l'écran. Et Nancy, rescapée de l'univers cafardeux du *« Goût de miel »,* vierge en péril à la recherche d'un « honnête » foyer féminin. Cette orgie de facéties burlesques et d'équipées poétiques (oh, la merveilleuse promenade en lit à roulettes...) exprime parfaitement ce qui sera la constante d'inspiration, thématique et stylistique, de Richard Lester.

Tolen, Colin, Tom et Nancy représentent quatre réalités différentes. Chacun vit dans un monde qui semble contredire ou exclure celui des autres. Alors, Richard Lester juxtapose ces quatre univers, les rapproche, les imbrique, les superpose, pour faire naître un style qui permet tous les coq à l'âne, toutes les licences, tous les affrontements cocasses et ravageurs. Dès lors, chaque film, dégagé de la tyrannie de la ligne directrice, devient un véritable foyer d'idée folles.

Par la suite, la malice se fait subversive. C'est *« Le forum en folie »,* traduction désinvolte du beau titre *« A Funny Thing Happened on the Way to the Forum »*. Enfin, l'antiquité échappe à l'esthétique du regard classique. Les gais lurons de l'époque ignoraient la censure du bon goût et cultivaient volontiers la vulgarité agressive. En dépit d'un générique génial de Richard Williams et d'un désopilant hommage à Buster Keaton, moribond véloce, le *« Forum en folie »* ne suscita guère l'enthousiasme de la critique. Avec le recul, on s'aperçoit que cette coulée de gags à la Lester fut victime d'un contre-sens évident. En condamnant la vulgarité en fonction de tenaces a priori classiques, les critiques n'avaient pas trouvé leur bonne grille de lecture. Une réhabilitation s'impose.

Et voici que s'épanouit une œuvre qui harmonise parfaitement la diversité des genres et la succession des modes. L'humour désinvolte devient corrosif. Un récit d'ancien combattant *(« Comment j'ai gagné la guerre »)* se métamorphose en farce multicolore avec d'irrésistibles soldats-caméléons. Aux antipodes du film de guerre traditionnel à l'anglaise, la caméra de Lester nargue la sacro-sainte glorification du « stiff upper lip » (expression qui désigne la rigidité de la lèvre supérieure caractérisant l'officier à force de caractère tenace...).

Retour au pays natal. Lester tourne *« Petulia »,* sur un registre plus grave. Cette fois, la structure du récit traditionnel vole en éclats colorés pour hisser le film à la hauteur du chef d'œuvre. *« Petulia »* est un de ces rares films qui échappent au vieillissement de la fameuse mode de la « déconstruction » qui sévissait à l'époque.

Désormais, ce pourfendeur des carcans logiques, qui se sent plus proche de Laurel et Hardy que de Laurence Olivier, ne recule nullement devant l'apologie de l'improvisation. Ne déclarait-il pas dans une interview qu'il aimait travailler avec les Italiens. « Ils ont tellement le sens de l'improvisation... Ce qui est fort commode lorsqu'ils ont oublié d'apporter la caméra... ». Bien sûr, ne nous laissons pas prendre à une déclaration qui a valeur de boutade. Disons plutôt que l'apparence de décontraction correspond surtout au plaisir de filmer qui sollicite à chaque instant la complicité du spectateur que ce soit dans le surréalisme de l'*« Ultime garçonnière »,* œuvre méconnue qu'il faut absolument replacer à sa juste valeur, ou dans l'adaptation débridée des *« Trois mousquetaires »*. Alexandre Dumas rirait de ne plus reconnaître ses petits. Comme dans *« Royal Flash »,* pastiche marrant du *« Prisonnier de Zenda »,* les anachronismes savoureux servent de repères-dingues le long d'une reconstitution historique de fantaisie.

Après *« Terreur sur le Britannic »,* film-catastrophe enrobé d'humour fin, Richard Lester est arrivé au sommet de son talent avec le plus beau des Robin des Bois. Sur fond de champ de choux, le rebelle de Sherwood, tout comme le meilleur vin, a pris du bouquet en vieillissant. Le héros vert est en plein automne de la vie lorsqu'il retrouve une Marianne moins gracile, mais fort gracieusement parée des attributs de nonne. Le temps de la cueillette des roses est-il passé ? Les amants vieillissants vont-ils revigorer avec ironie le mythe de Roméo et Juliette ? *« La Rose et la flèche »* nous apprend, avec un charme infini, que les héros de légende sont vulnérables, il suffit de les humaniser. Même l'invincible *« Superman II »,* à ce jeu, perd ses dons surnaturels pour l'amourette d'une terrienne de comédie américaine.

Et, à voir défiler tous ces films, où le non-sens ne tue jamais l'humain, on rêve à cette séquence fabuleuse où chaque spectateur peut désormais se laisser griser par la rencontre entre Colin, Superman, Nancy, D'Artagnan, Tom, Aramis, Ringo, John, Petulia, Tolen, Keaton, Flashman, Robin et Marianne, et tous les autres... A la rigueur sur le Britannic.

On peut alors se poser la question. Quel est le meilleur film de Richard Lester ? Réponse : c'est l'ensemble de ses films. Ce qu'il fallait ne pas démontrer.

Raymond Lefèvre*

Juin 1981

* *Critique à « La Revue du Cinéma » et « Cinéma 81 ».*

Opinion

« Il y a deux manières de maîtriser la mode : la flatter comme fit Godard, au risque de compromettre ce que certaines de ses options pouvaient avoir d'original (en résultat, qu'en reste-t-il ?), ou la précéder comme fit Lester. On a oublié en effet que le style lestérien précédait de très loin la Beatlemanie. En un sens, et sans tout à fait s'en rendre compte, Lester faisait sauter, courir et se tenir debout quatre Beatles légèrement « goonisés », surtout dans « Help », *et qu'il avait été en mesure de comprendre, en fonction d'affinités souterraines aujourd'hui décelables : John Lennon, avec son « scouse » liverpoolien, était un fils putatif de Spike Milligan, les deux générations se tendant la main par Lewis Carroll interposé. Les Beatles choisissant Lester, car c'est ce qui se produisit, savaient qu'ils trouveraient en lui, si j'ose dire, un crâne frère.*

L'extraordinaire diffusion du style lestérien dans le monde entier, ici repérable jusque dans les shows de Averty, les premiers Pirès, les derniers Zidi, et toute notre production publicitaire, a le même caractère de débonnaire boomerang. Le « Knack » *répercutait des années de recherches publicitaires antérieures chez Lester, en sorte que ses copieurs fabriquaient du reflet de reflet. Lester, lui, avec son extraordinaire modestie, dont on a pu dire qu'elle se nuançait de masochisme, a fait les frais, plusieurs années durant, de cette surexposition, sans avoir jamais rien perdu de sa cohérence, ni abandonné une parcelle de son univers, finalement inimitable. La rencontre avec la mode l'isolait dans son bloc d'ambre intemporel, comme s'il avait d'avance prévu les étapes à venir : on peut dire en effet qu'il transforma les Beatles en mousquetaires, pour pouvoir éventuellement accomplir l'effet inverse, et transformer les mousquetaires en Beatles.*

Lester a payé « The Bed-sitting room » *de cinq années de purgatoire, même si cet échec financier incontestable lui a valu de sauter, avec quel bel élan, dans sa seconde période de triomphe international, déclenchée par* « les Mousquetaires ». *On peut trouver le châtiment bien excessif pour une faute finalement toute relative.* « The Bed sitting-room », *qui est un film très passionnant, tombait en plein effondrement de l'industrie cinématographique britannique, en période où des films bien autrement spectaculaires que celui-ci se ramassaient piteusement. D'un coup, on n'entendit plus parler de Richardson, ni d'Anderson, ni de Reisz, ni de Schlesinger ni de Clayton ni de qui que ce soit. Les derniers fragments du cinéma anglais se reconstituèrent aux U.S.A. et Lester, cet américain d'Angleterre, n'avait rien de la mégalomanie kubrikienne qui puisse le faire triompher, sans mal, du serpent meurtrier de la distribution. »*

Robert Benayoun
(Positif n° 175, nov. 1975)

UNE SOURIS SUR LA LUNE

(The Mouse on the moon)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Michael Pertwee d'après le roman de Léonard Wibberly.
Images : Wilkie Cooper.
Musique : Ron Grainer.
Décors : Bill Alexander (prod. design. : John Howell).
Montage : Bill Lenny.
Production : Walter Shenson pour les Artistes Associés.
Distribution : Les Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 85 mn / 1963.

Interprétation : Margaret Rutherford (Gde Duchesse Gloriana), Bernard Cribbins (Vincent), Ron Moody (1er Ministre Rupert of Mountjoy), David Kossoff (Professeur Kokintz), Terry-Thomas (Spender), June Ritchie (Cynthia), Roddy Mc Millan (Benter), John Le Mesurier (délégué britannique), Michael Trubshawe, John Phillips, John Aldredge, Peter Sallis, Jan Conrad, Hugh Lloyd, Mario Fabrizi, Archie Duncan, Richard Marner, John Bluthal, Clive Dunn, Kevin Scott, Guy Deghy, Éric Barker, Allan Cuthberson, Edward Bishop, Bil Edwards, Laurence Herder, Harvey Hall, Frankie Howard, Gerald Anderson, Robin Bailey.

SCÉNARIO

Le plus petit état du monde, le duché de Fenwick (« Souris qui rugissait » dans un film antérieur) entre dans la course à la Lune. Ceci, parce que la nation a besoin d'argent, sa source de revenus, le commerce du vin, étant mal en point : en effet, les bouteilles explosent, ce qui indispose les acheteurs...

Les U.S.A. acceptent de prêter à la Grande Duchesse Gloriana XIII et à son premier ministre Rupert de Mountjoy, un million de dollars pour entreprendre des recherches spatiales. Mais l'U.R.S.S., ne voulant pas être en reste, fait don au duché d'une fusée ancien modèle.

Tout va bien à Fenwick jusqu'à l'arrivée de Vincent, fils du premier ministre qui suscite une opposition au régime, avec l'aide de la belle Cynthia, en même temps qu'il décide qu'il sera le premier astronaute.

Mais un espion britannique fouine dans les affaires du duché et découvre que le prêt américain est mal utilisé. Mountjoy décide donc, coûte que coûte, de faire partir la fusée pour sauver la face. En cas d'échec (probable) l'Amérique fera peut-être un nouveau geste.

Au jour J, devant des représentants du monde entier, la fusée s'élève, propulsée par le vin explosif du duché ! Le professeur Kokintz, ministre des Sciences, et Vincent, confortablement installés dans l'engin, partent vers la Lune. Soudain inquiets, les Russes et les Américains s'empressent d'envoyer également leurs fusées respectives.

Mais les jours passent et aucun message ne parvient sur terre. Le grand duché décide un jour de deuil national lorsqu'un bruit dans le ciel fait se lever les têtes : Quelle fusée revient ? Avec qui à bord ?

QUATRE GARÇONS DANS LE VENT

(A hard day's night)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Alun Owen.
Images : Gilbert Taylor.
Musique : George Martin (dir. musicale) -Chansons de J. Lennon et P. Mc Cartney.
Décors : Ray Simm.
Montage : John Jympson.
Production : Walter Shenson (Proscenium Film) pour les Artistes Associés.
Distribution : Les Artistes Associés.
35 mm / N. et B. / 87 mn / 1964.

Interprétation : John Lennon (John), Paul Mc Cartney (Paul), Ringo Starr (Ringo), George Harrison (George), Wilfrid Brambell (grand-père de John), Norman Rossington (Norm), Victor Spinetti (réalisateur T.V.), John Junkin (Shake), Anna Quayle (Millie), Deryck Guyler (sergent de police), Kenneth Haig (publiciste), Richard Vernon, Michael Trubshawe, Eddie Malin, Robin Ray, Lionel Blair, Allison Seebohm, Marianne Stone, David Langton, Clare Kelly, Roger Avon, John Bluthal, Pattie Boyd, Margaret Nolan, Terry Hooper, Derek Nimmo.

SCÉNARIO

John, Paul, George et Ringo, les 4 Beatles, prennent le train pour aller donner un show télévisé. Ils sont accompagnés de John Mac Cartney, le grand-père de Paul, dont la devise est « Semons la pagaïe », et de Norm et Shake, leurs imprésarios. Après de nombreux incidents dans le train, les Beatles arrivent à l'hôtel en même temps que leur courrier. Ils vont ensuite dans un club et le lendemain ils répètent. Du moins, ils essaient car l'un d'eux, déprimé par le grand-père est parti. C'est une course folle contre la montre pour retrouver Ringo : il était au poste de police avec le grand-père. A l'heure précise, l'émission commence et remporte un succès énorme.

LE KNACK... ET COMMENT L'AVOIR

(The Knack... and how to get it)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Charles Wood d'après la pièce d'Ann Jellicoe.
Images : David Watkin.
Musique : John Barry.
Décors : Assheton Gordon.
Montage : Anthony Gibbs.
Production : Woodfall Films (Oscar Lewenstein) pour les Artistes Associés.
Distribution : Artistes Associés.
35 mm / N. et B. / 86 mn / 1965.

Interprétation : Rita Tushingham (Nancy), Ray Brooks (Tolen), Michael Crawford (Colin), Donald Donnelly (Tom), John Bluthal (le père en colère), Wensley Pithey (le professeur), William Dexter, Peter Copley, Dandy Nichols, Charles Dyer, Timothy Bateson, Margot Thomas, Wanda Ventham, Gerard Toomey, Edgar Wreford, Frank Siemen, Bruce Lacy, George Chisholm, Katharine Page, Rose Hiller, Helen Lennox, Charles Wood, Julian Holloway, Vincent Harding, Kenneth Farrington, John Porter Davison, Walter Horsbrugh, Charlotte Rampling, Lucy Bartlett, Dorothy Sue, Lucille Soong, Yu Ling, June Lim, Jane Birkin, Jane Lumb, Vicki Udall, Coralie Persee, Jackie Bisset, Anna Biro, Lynn Broadbent, Carol Chilvers, Louisa Cornwall, Janny White, Susan Whitman, Jean Nesbitt.

Festival de Cannes - 1965 - (Palme d'or).

SCÉNARIO

Tolen a le « Knack ». Donc il est heureux. Sa vie est celle du harem mental qui obsède son ami Colin, celui qui n'a pas le « Knack »...

Le bonheur, c'est le paradis sexuel sur terre. La femme idéale, multipliée à des milliers d'exemplaires, attend dans l'escalier, le signe du séducteur. La femme sophistiquée des couvertures de magazines. Elle est blonde, de style scandinave, son corps est parfait. Elle porte au cou la médaille de la séduction offerte par Tolen après le délicieux sacrifice. Elle signe sa propre reddition sur le livre d'or des conquêtes. Elle défile dans la rue, avec ses semblables, en brandissant les pancartes du culte de la personnalité. Elle crie son éternelle reconnaissance, dans un monde inondé de lumière.

Rien ne résiste à Tolen, l'empereur des pin-ups oxygénées. Il sait parler aux femmes, c'est-à-dire qu'il sait se taire. Un regard, un geste, une caresse et il possède. Dans les rares cas difficiles, il ajoute un zeste de Thélonius Monk et une folle promenade en moto. Le « Knack » fait de lui un être supérieur, comblé, repu, équilibré.

Colin, son co-locataire, n'a pas le « Knack ». Son univers n'est pas aérien, mais bassement terrestre. Il connaît les tourments de la frustration. Alors qu'il enseigne à de jeunes élèves les rudiments d'une culture ennuyeuse, il est troublé par les cuisses découvertes des adolescentes du cours d'éducation physique. Triste destinée que celle de l'obsédé sexuel. Avec, comme frères d'infortune, les voyeurs accrochés au grillage de la cour de récréation pendant les évolutions gymniques des collégiennes.

Tom non plus n'a pas le « Knack ». Mais il s'en moque. Car il peint. Inlassablement. Il peint en blanc tout ce qui ne l'est pas. Les murs, les meubles, les miroirs. Il transforme en décor de rêve ce qui est réalité. Catalyseur indispensable et logique, il prépare l'accession de Colin à un univers aveuglant de lumière, celui des contrées surréelles de l'accomplissement érotique.

AU SECOURS !

(Help !)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Mark Behm et Charles Wood d'après une histoire de Mark Behm.
Images : David Watkin.
Musique : Ken Thorne (chansons : les Beatles).
Décors : Ray Simm.
Montage : John Victor Smith.
Production : Walter Shenson pour les Artistes Associés.
Distribution : Les Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 92 mn / 1965.

Interprétation : John Lennon (John), Paul Mc Cartney (Paul), Ringo Starr (Ringo), George Harrison (George), Léo Mc Kern (Clang), Eleanor Bron (Ahme), Victor Spinetti (Foot), Roy Kinnear (Algernon), John Bluthal (Bhuta), Patrick Cargill (le Super-intendant), Alfie Bass, Bruce Lacey, Warren Mitchell, Dany Almond, Joe Gibbons, Wally Shufflebottom, Blake Butler, Ian Wilson, Ronnie Brody, Bob Godfrey, Louis Mansi, Rupert Evans, Golda Casimir, Deborah du Lacey, Gay Wright, Zorenah Osborne, Eve Eden, Zienia Morton, Marie-Lise.

SCÉNARIO

« Les Beatles sont menacés, mais peut-être avec eux le monde entier ?

Les Beatles vivent en plein mystère, en plein suspense !

Pourquoi les grands prêtres de la terrible déesse Kaili s'intéressent-ils soudain à eux ?

Pourquoi Ringo est-il poursuivi jusqu'au bout du monde par un gang d'apaches asiates ?

Parallèlement à ces questions que nous sommes en droit de nous poser, deux éminents savants rêvent de dominer le monde en mettant au point une arme terrifiante qu'eux seuls détiennent !

Une femme d'une étrange beauté sauve pourtant in extremis les jeunes gens chaque fois qu'ils sont menacés...

Pour les protéger aussi, Scotland Yard enquête jusqu'aux Bahamas, après une série de manœuvres infructueuses dans la Plaine de Salisbury. Or, qu'y découvre Scotland Yard : 4 Ringos autour de George, Paul et John...

Les dangereux savants mégalomanes prennent position dans les Alpes. Les jeunes gens s'y retrouvent aussi. Ils échappent miraculeusement encore à leurs armes, mais ne sont pas pourtant certains de se tirer d'affaire...

Les menaces pèsent toujours plus lourdement contre eux... ».

COMMENT J'AI GAGNÉ LA GUERRE

(How I won the war)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Charles Wood d'après le roman de Patrick Ryan.
Images : David Watkin.
Musique : Ken Thorne.
Décors : Philip Harrison, John Stoll.
Montage : John Victor Smith.
Production : Richard Lester (Petersham Films) pour les Artistes Associés.
Distribution : Les Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (Technicolor) / 109 mn / 1967.

Interprétation : John Lennon (Gripweed), Michael Crawford (Lieutenant Goodbody), Roy Kinnear (Clapper), Lee Montague (Sergent Transom), Jack Mac Gowran (Juniper), Michael Horden (Lieut. Colonel Grapple), Jack Hedley (le mousquetaire mélancolique), Karl Michael Vogler (Commandant Odlebog), Ronald Lacey (Spool), James Cossins (Drogue), Ewan Hooper (Dooley), Alexander Knox (Général américain), Robert Hardy, Sheila Hancock, Charles Dyer, Peter Graven, Jack May, Richard Pearson, Pauline Taylor, John Ronane, Norman Chappell, Bryan Pringle, Fanny Carby, Dandy Nichols, Gretchen Franklin, John Junkin, John Trenaman.

SCÉNARIO

A la veille de la deuxième guerre mondiale, le jeune lieutenant anglais Goodbody reçoit le commandement de la 3e Compagnie du régiment « 4e Mousquetaire ». Affligé d'un manque d'autorité évident, il n'en accepte pas moins avec enthousiasme — l'heure venue de la campagne en Égypte — la mission que lui confie un général optimiste : s'avancer avec ses hommes dans les lignes ennemies afin d'aller y établir un terrain de cricket qui assu-

rera la distraction des troupes alliées victorieuses. L'opération commence dans des conditions désastreuses, l'officier, malencontreusement précipité à la mer, se trouvant séparé de son « commando ».

Mais c'est, en fait, à travers les souvenirs de Goodbody que l'on revit ces événements, bien longtemps après, la paix revenue. Aussi ces épisodes de la campagne d'Afrique du Nord s'accompagnent-ils des considérations qu'il échange, sur les bords du Rhin, avec un officier de la Wehrmacht, Goodbody, au bout du compte, s'étant retrouvé prisonnier des Allemands. Et ce sont là encore de singuliers propos, puisque l'Allemand, Odleborg, ne peut se résoudre à détruire, devant l'avance alliée, un pont qu'il gardait consciencieusement depuis quatre ans... Finalement il concluera un subtil marché avec Goodbody !

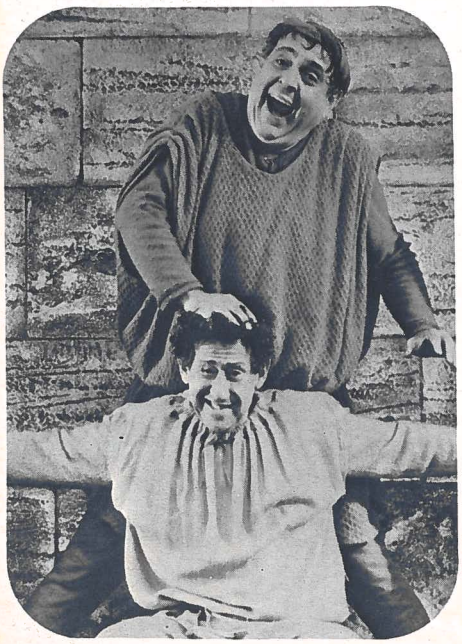
LE FORUM EN FOLIE

(A funny thing happened on the way to the Forum)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Melvin Frank, Michael Pertwee, d'après la comédie musicale de Burt Shevelove et Larry Gelbart.
Images : Nicholas Roeg.
Musique : Stephen Sondheim (direction musicale : Irwin Kostal).
Décors : Syd Cain.
Montage : John Victor Smith.
Production : Melvin Frank (Quadrangle).
Distribution : les Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (De Luxe) / 98 mn / 1966.

Interprétation : Zero Mostel (Pseudolus), Phil Silvers (Lycus), Buster Keaton (Erronius), Jack Gilford (Hysterium), Michael Crawford (Hero), Annette André (Philia), Patricia Jessel (Domina), Michael Hordern (Senex), Leon Greene (Milos), Inga Neilsen (Gymnasia), Myrna White (Vibrata), Lucienne Bridou, Helen Funai, Jennifer et Susan Baker, Janet Webb.



SCÉNARIO

Pseudolus, esclave de Senex, est renommé comme menteur et joueur. Comme il veut être affranchi, il va favoriser les amours du fils de la maison, Hero, qui s'est épris d'une esclave, Phylia, propriété de Lycus, spécialiste en chair fraîche. Mais Lycus a déjà vendu Phylia au capitaine Miles Gloriosus, foudre de guerre très susceptible. Comme Senex prend Phylia pour une nouvelle bonne, mais que sa femme revient plus tôt que prévu, et comme le capitaine menace de tout casser, Pseudolus se fait passer pour Lycus et Hysterium, le majordome, pour... Phylia morte. Si le vieil Errenius n'était en fait pas un deus ex machina, tout cela finirait mal...

PETULIA

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Lawrence B. Marcus d'après une adaptation de Barbara Turner, d'un roman de John Haase.
Images : Nicholas Roeg.
Musique : John Barry.
Décors : Audrey Blasdel (conseiller aux décors : David Hicks / costumes : Tony Walton).
Montage : Anthony Gibbs.
Production : Raymond Wagner (Petersham Films) pour Warner-Seven Arts.
Distribution : Warner Bros.
35 mm / Couleurs (Technicolor) / 105 mn / 1968.

Interprétation : Julie Christie (Pétulia), Richard Chamberlain (David), Geroge C. Scott (Archie), Arthur Hill (Barney), Shirley Knight (Polo), Pippa Scott (May), Joseph Cotten (Mr Danner), Kathleen Widdoes (Wilma), Roger Bowen (Warren), Richard Dysart (réceptionniste du motel), Ruth Kobart (nonne), Ellen Geer (nonne), Lou Gilbert (Mr Howard), Nat Esfromes, Maria Val, Vincent Arias, Eric Weiss, Kevin Cooper, Austin Pendleton, Barbara Colby, René Auberjonois, Josephine Nichols et les groupes pop' : « The Grateful Dead », « Big Brother and the Holding Company ».

SCÉNARIO

Pétulia est mariée depuis six mois. Un soir dans une « party », elle rencontre un médecin quadragénaire, Archie, et se jette littéralement à sa tête... Elle finit par en arriver à ses fins. Archie, divorcé, partage son existence entre son ex-femme, mal résignée à son départ, ses deux garçons, une maîtresse, et l'encombrante farfelue Pétulia. Rentrant chez lui un soir, il trouve Pétulia gisante, rossée à mort par un inconnu. Cet inconnu est le jeune mari, infantile, faible... Il finit par reprendre Pétulia...

L'ULTIME GARÇONNIÈRE

(The Bed sitting room)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : John Antrobus (adaptation par Charles Wood d'une pièce de S. Milligan et J. Antrobus).
Images : David Watkin.
Musique : Ken Thorne.
Décors : Assheton Gordon.
Montage : John Victor Smith.
Production : Artistes Associés (R. Lester et Oscar Lewenstein).
Distribution : Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor/De Luxe) / 91 mm / 1970.

Interprétation : Rita Tushingham (Pénélope), Dudley Moore (l'agent de police), Ralph Richardson (Lord Fortnum), Peter Cook (l'inspecteur de police), Spike Milligan (Mate), Michael Hordern (Bules Martin), Roy Kinnear (l'homme-imperméable), Richard Warwick (Allan), Arthur Lowe (le père), Mona Washbourne (la mère), Ronald Fraser (l'Armée), Dandy Nichols (Ethel Shroake), Frank Thornton (l'homme de la BBC), Henry Woolf (l'électricien de la nation), Ron Brody (Dwarf), Gordon Rollings (le patient), Harry Secombe (l'homme-abri), Jack Shepherd (le pasteur-sous-marin), Jimmy Edwards (Nigel).

Festival d'Avoriaz - 1976.

SCÉNARIO

Le premier ministre britannique était reçu au 10 Downing Street par Mao Tsé Toung pour se mettre d'accord sur le prix du loyer quand la bombe explosa et mit fin du même coup à la guerre la plus courte de l'histoire : 2 minutes et 28 secondes.

Trois ans plus tard, dans ce qui reste de Londres - sorte de décharge universelle, sa physionomie est celle de déserts de boue et de rocailles, grèves sinistres, landes désolées, forêts calcinées où gisent çà et là les vestiges de la civilisation : ruines parmi lesquelles le dôme de Saint-Paul émerge des eaux croupies d'un lac qui a pris la place de la City, monceaux dc vieilles chaussures dépareillées, cimetière de voitures enfouies dans la fange, montagnes de déchets industriels, réserves minières de prothèses dentaires, etc...

THE RITZ

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Terrence Mc Nally, d'après sa propre pièce.
Images : Paul Wilson.
Musique : Ken Thorne.
Décors : Phillip Harrison.
Montage : John Bloom.
Production : Warner Bros.
Distribution : Warner Bros*.
35 mm / Couleurs (Technicolor) / 90 mn / 1976.

Interprétation : Jack Weston (Gaetano Proclo), Rita Moreno (Googie Gomez), Jerry Stiller (Carmine Vespucci), Kaye Ballard (Vivian Proclo), F. Murray Abraham (Chris), Paul B. Price (Claude), Treat Williams (Michael Brick), John Everson (Tiger), Christopher J. Brown (Duff), Dave King (Abe), Bessie Love (Maurine), Tony de Santis, Ben Aris, Peter Butterworth, Ronnie Brody, Hal Gallili, John Ratzenberger, Chris Harris, George Coulouris, Leon Greene, Freddie Earle, Hugh Fraser, Bart Allison.

* *film inédit en France.*

TERREUR SUR LE « BRITANNIC »

(Juggernaut)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Richard De Koker.
Images : Gerry Fisher.
Musique : Ken Thorne.
Décors : Alan Tomkins, George Richardson (dir. art.), Terence Marsh (prod. design), Ian Whittaker.
Montage : Anthony Gibbs.
Production : Richard De Koker.
Distribution : les Artistes Associés.
35 mm / Couleurs (De Luxe) / 110 mn / 1974.

Interprétation : Richard Harris (Fallon), Omar Sharif (le Capitaine), David Hemmings (Charlie Braddock), Anthony Hopkins (John Macleod), Ian Holm (Nicholas Porter), Shirley Knight (Barbara), Roy Kinnear (Mr Curtain), Roshan Seth (Azad), Cyril Cussack (O'Neill), Freddie Jones (Sid Buckland), Kristine Howarth (Mrs Buckland), Clifton James (Corrigan), Mark Burns, Gareth Thomas, Andrew Bradford, Richard Moore, Jack Watson, Bob Sessions, Liza Ross, Michael Egan, Ben Aris, Paul Antrim, Colin Thatcher, Terence Hillyer, John Stride, Michael Hordern, Norman Warwick, Freddie Fletcher, John Bridge, Julian Glover, Kenneth Colley, Tom Chadbon, Kenneth Cope, Barnaby Holm, Victor Lewis, Paul Luty, Simon Mac Corkindale, Eric Masson.

SCÉNARIO

Le paquebot « Britannic » est en mer avec 1 200 personnes à son bord quand la direction de la Compagnie reçoit un appel téléphonique d'un certain Juggernaut. Il révèle avoir disposé à bord des explosifs qui sauteront à 22 heures si on ne lui remet pas une rançon de 500 000 livres.

Le Gouvernement, qui refuse de céder, parachute à bord des spécialistes du déminage, dirigés par Fallon et Braddock qui doivent tenter de désamorcer la bombe pendant que la police enquête à terre pour découvrir Juggernaut. Braddock meurt pendant l'opération. La police trouve Juggernaut, ancien militaire déçu, qui refuse de coopérer. Fallon réussit cependant à désamorcer la bombe.

LES TROIS MOUSQUETAIRES (Les Diamants de la Reine) - I

(The Three Musketeers / The Queen's Diamonds)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : George Mac Donald Fraser d'après Alexandre Dumas.
Images : David Watkin.
Musique : Michel Legrand.
Décors : Brian Eatwell.
Montage : John Victor Smith.
Production : Alexander Salkind pour Fox-Rank.
Distribution : Fox (pour la France UGC-CFDC).
35 mm / Couleurs (Technicolor) / 107 mn / 1974.

Interprétation : Charlton Heston (Richelieu), Oliver Reed (Athos), Michael York (D'Artagnan), Raquel Welch (Constance Bonacieux), Faye Dunaway (Milady), Richard Chamberlain (Aramis), Christopher Lee (Rochefort), Jean-Pierre Cassel (Louis XIII), Géraldine Chaplin (Anne d'Autriche), Frank Finlay (Porthos/O'Reilly), Spike Milligan (Mr Bonacieux), Roy Kinnear (Planchet), Michael Gothard (Felton), Sybil Danning (Eugénie), Gitty Djamal (Béatrice), Simon Ward (Duc de Buckingham), Nicole Calfan (Kitty), George Wilson (Tréville), Angel del Pozo (Jussac), Rodney Bewes (l'espion), Ben Aris, Joss Ackland, Gretchen Franklyn, Francis de Wolff, William Habbs.

SCÉNARIO

D'après Alexandre Dumas, l'arrivée à Paris de d'Artagnan, jeune provincial décidé à entrer au service du Roi dans les rangs des fameux Mousquetaires. Nous savons qu'il y parviendra et que, aidé de Porthos, Athos et Aramis, il sauvera l'honneur de la Reine en ramenant de Londres in extremis (suspense oblige) les ferrets que le roi lui avait offerts et qu'elle avait donnés en gage d'amour, imprudemment, au Duc de Buckingham.

ON L'APPELAIT MILADY - II

(The Four Musketeers / The Revenge of Milady)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : George Mac Donald Fraser d'après Alexandre Dumas.
Images : David Watkin.
Musique : Lalo Schifrin.
Décors : Brian Eatwell.
Montage : John Victor Smith.
Production : Alexander Salkind, Michael Salkind (Film Trust/Panama) - Este Film (Madrid).
Distribution : Fox (pour la France UGC-CFDC).
35 mm / Couleurs / 103 mn / 1975.

Interprétation : même interprétation que pour Les Trois Mousquetaires + Eduardo Fajardo, Leon Greene, Norman Chappell, Lucy Tiller, Tyrone Cassidy, Jack Watson, Tom Buchanan, Bob Todd, Richard Adams, (les acteurs : S. Milligan, S. Ward, G. Wilson, A. del Pozo, R. Bewes, B. Aris, J. Acklano, G. Franklyn, F. de Wolff, W. Hobbs sont cependant absents du générique de cette seconde partie des Trois Mousquetaires).

SCÉNARIO

Suite à l'affaire du collier de la Reine au cours de laquelle elle échoua dans sa mission, Milady décide de se venger de D'Artagnan en enlevant l'amie de celui-ci : Constance Bonacieux.

Le Comte de Rochefort, dont les troupes devaient secourir les assiégés de La Rochelle soutient l'action de Milady qui doit participer au meurtre du Duc de Buckingham. Les quatre mousquetaires réussissent à échapper aux multiples guet-apens qui leurs sont tendus mais ne parviennent pas à éviter le meurtre du Duc. Cependant, à La Rochelle, les assiégés se rendent et Richelieu triomphe.

D'Artagnan décide alors de délivrer Constance, prisonnière dans un couvent qu'il prend d'assaut avec ses compagnons. Malheureusement Milady assassine Constance.

Athos, Porthos, Aramis et D'Artagnan votent alors la mort de Milady qu'ils font exécuter par un bourreau.

ROYAL FLASH

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : George Mac Donald Fraser, d'après son roman.
Images : Geoffrey Unsworth.
Musique : Ken Thorne.
Décors : Terry Marsh, Alan Tomkins (dir. art.).
Montage : John Victor Smith.
Production : David V. Picker et Denis O'Dell.
Distribution : 20th Century Fox.
35 mm / Couleurs (Technicolor-De Luxe) / 118 mn / 1975.

Interprétation : Malcolm Mc Dowell (Flashman), Alan Bates (Rudi von Starnberg), Florinda Bolkan (Lola Montès), Oliver Reed (Otto von Bismarck), Britt Ekland (Duchesse Irma), Lionel Jeffries (Kraftstein), Tom Bell (De Gautet), Christopher Cazenove (Hansen), Joss Ackland (Sapten), Leon Greene (Grundwig), Richard Hurndall (Detchard), Alastair Sim (Mr Greig), Michael Hordern, Roy Kinnear, David Sterne, Richard Pearson, Rula Lenska, Margaret Courtenay, Noel Johnson, Elizabeth Larner, Henry Cooper.

SCÉNARIO

Ancien élève de la Rugby School, Harry Flashman n'est pas l'officier brave et vertueux que ses cadets s'accordent à reconnaître en lui. Il est en fait un poltron fanfaronnant, et passe le clair de son temps dans des établissements douteux. Délogé de l'un de ceux-ci par l'arrivée de la police, il doit son salut à la rencontre d'une lady, qui lui permet d'échapper à ses poursuivants. Rencontre redoutable, car elle n'est autre que la célèbre Lola Montès, accompagnée d'un aristocrate à fort accent germanique, dont le nom, Otto von Bismarck, pas plus que la mine, ne disent pas grand-chose à Flashman. L'hostilité réciproque des deux hommes tourne à l'avantage du jeune officier, qui met au défi son rival de s'opposer au champion de boxe John Gully. La victoire de ce dernier est aisée, et Bismarck n'a plus qu'à repartir avec son arrogance, se jurant bien cependant qu'il

n'en a pas fini avec Flashman. La passion de Lola et Harry connaît quelques remous, et la jeune femme doit quitter l'Angleterre. Quatre ans plus tard, elle invite son jeune amant à la rejoindre en Bavière, où elle est devenue la maîtresse du roi Ludwig. Mais à Munich, Flashman tombe dans un traquenard dont il n'est sauvé que par l'intervention d'un certain Rudi von Starnberg. Celui-ci s'avère être en fait un homme de Bismarck, qui compte utiliser son ancien ennemi pour lui faire tenir le rôle du prince Karl Magnus, dont il est le parfait sosie. Il s'agit, dans le cadre de la politique de réunification, d'épouser la duchesse Irma, ce que le prince ne peut faire, étant atteint d'une maladie inavouable. Après une rude initiation aux coutumes aristocratiques, la cérémonie a lieu. Ayant déjoué l'intention de Bismarck de l'assassiner, Harry s'empare des joyaux de la couronne, et file à l'anglaise. Retrouvant Lola peu après, il se voit dérober son butin par la perfide, qui disparaît. Rejoint par Rudi, il est initié par ce dernier à un nouveau jeu, la roulette hongroise.

LA ROSE ET LA FLÈCHE

(Robin and Marian)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : James Goldman.
Images : David Watkin.
Musique : Michel Legrand.
Décors : Gil Parrondo (dir. art.), Michael Stringer (prod. design.).
Montage : John Victor Smith.
Production : Richard Shepherd, Dennis O'Dell.
Distribution : Columbia.
35 mm / Couleurs / 106 mn / 1976.

Interprétation : Sean Connery (Robin), Audrey Hepburn (Marian), Nicol Williamson (Little John), Richard Harris (le Roi Richard), Robert Shaw (Shériff de Nottingham), Ian Holm (le Roi Jean), Kenneth Haigh (Sir Ranulf), Ronnie Barker (frère Tuck), Denholm Elliott (Will Scarlett), Esmond Knight (vieux défenseur), John Barrett (Jack), Bill Maynard (Mercadier), Kenneth Cranham, Peter Butterworth, Véronica Quilligan.

SCÉNARIO

Robin des Bois et son fidèle Petit Jean ont accompagné, pleins d'espoir, le roi Richard à la croisade. Aujourd'hui, vieillis et usés, ils ne croient plus aux promesses, ni à l'idéalisme de ce roi, dont la conduite les a déçus. A sa mort, ils décident de retourner chez eux, dans la forêt de Sherwood, mais l'endroit aussi a changé, et les deux amis ne reconnaissent même pas du premier coup leurs camarades de lutte d'autrefois, Will Scarlett et Frère Tuck. Robin apprend que Marianne s'est faite religieuse et que le pays souffre toujours de la tyrannie du shérif de Nottingham...

Après avoir reconstitué son équipe, Robin enlève le groupe de femmes, persécutées par le shérif de Nottingham sur ordre du roi Jean et retrouve Marianne.

La lutte entre les deux hommes reprend et se terminera par un duel à mort. Blessé, Robin est conduit à l'abbaye par Marianne et Petit Jean. Seule la mort pouvant désormais sceller leur amour, Marianne empoisonne le breuvage. Petit Jean enterrera le corps des deux amants.

LES JOYEUX DÉBUTS DE BUTCH CASSIDY ET LE KID

(Butch and Sundance : The early days)

Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Allan Burns.
Images : Laszlo Kovacs.
Musique : Patrick Williams.
Décors : Jack De Govia (dir. art.), Brian Eatwell, Barbara Krieger.
Montage : Anthony Gibbs.
Production : Panthéon - W. Goldman (Gabriel Katzka et Steven Bach).
Distribution : 20th Century Fox.
35 mm / Couleurs (De Luxe) / 111 mn / 1979.

Interprétation : William Katt (Sundance Kid), Tom Berenger (Butch Cassidy), Jeff Corey (sheriff Ray Bledsoe), John Schuck (Harvey Logan), Michael C. Gwynne (Mike Cassidy), Peter Weller (Joe Lefors), Brian Dennehy (O.C. Hanks), Chris Lloyd (Bill Carver), Jill Eikenberry (Mary), Arthur Hill (gouverneur du Wyoming), Joel Fluellen (Jack le barman), Regina Baff (Ruby), Peter Brocco, Vincent Schiavelli, Hugh Gillin, Sherril-Lynn Katzman, Jack Riley, Charles Knapp, Paul Michael Plunkett, Jane Austen, John Megna, Frank Doubleday, John Mark Robinson, Shay Duffn, Noble Willingham, Elya Baskin, Carole-Anne Williams, Paul Price, Joe Pascal, Patrick Stewart, Kent Hays, Reg Parton, Jane M. Beauchamp, Bob Behanna, Raleigh Gardenshire.

SCÉNARIO

Robert Leroy Parker, dit Butch Cassidy, condamné pour le vol d'un cheval, mais soupçonné de quelques hold-up, est libéré sur parole, à la condition de ne plus commettre aucun méfait dans l'État du Wyoming. Dans un saloon, il rencontre Harry Longabaugh, jeune gangster qui échappe de justesse au piège qui lui avait été tendu. Pour le retrouver, Butch se mêle à ses poursuivants. Quand ceux-ci abandonnent la chasse, Butch propose à Harry de s'associer avec lui. Harry refuse. Butch part alors rejoindre ses anciens complices. Bientôt la bande est cernée par le shérif Bledsoe et ses hommes, et tous sont arrêtés. Tous, sauf Butch, en prison à l'époque où le ranch a été attaqué par ses complices. Ceux-ci croient que Butch les a dénoncés et un colosse du nom de O.C. Hanks jure de se venger. Butch retrouve bientôt Harry. Ensemble, ils dévalisent le saloon-casino dans lequel Harry avait bien failli se faire prendre. Ils multiplient les méfaits, et Butch donne bientôt à Harry le surnom de Sundance Kid. Mais O.C. Hanks s'évade, et attaque les deux hommes, blessant le Kid. Butch ramène son ami chez lui, et le soigne avec l'aide de sa jeune femme, Mary. Ses deux enfants ne savent pas que leur père est en fait le fameux Butch Cassidy, maintenant transformé en garçon boucher. Mais O.C. Hanks réapparaît. Le Kid le provoque, et le tue.

Butch et Sundance repartent alors. Pour payer le meilleur avocat du pays à Mike Cassidy, dont Butch, par admiration, a pris le nom, ils attaquent une banque. Mike Cassidy est acquitté. Le shérif Bledsoe lui remet un message pour Butch : celui-ci doit cesser ses méfaits, sinon le pacte conclu avec les autorités n'aura plus aucune valeur. Pendant ce temps, Butch et Sundance attaquent le train de la monnaie...

SUPERMAN II

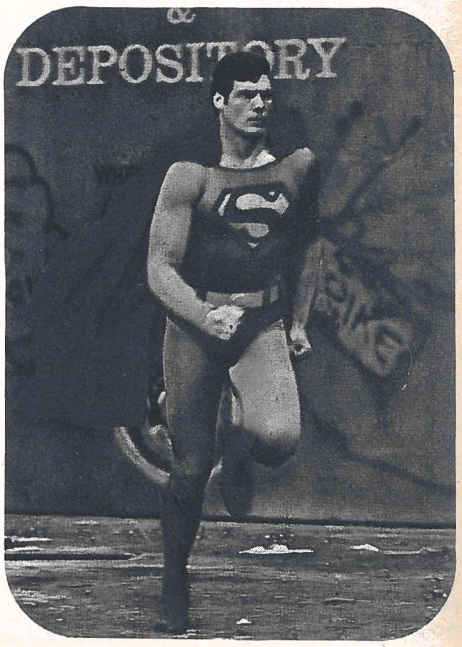
Mise en scène : Richard Lester

Scénario : Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, d'après une histoire de Mario Puzo.
Images : Geoffrey Unsworth, Bob Paynter.
Musique : Ken Thorne.
Décors : John Barry.
Montage : John Victor Smith.
Production : Pierre Spengler.
Distribution : Warner-Columbia.
35 mm / Couleurs / 127 mn / 1980.

Interprétation : Gene Hackman (Lex Luthor), Christopher Reeve (Superman/Clark Kent), Ned Beatty (Otis), Jackie Cooper (Perry White), Sarah Douglas (Ursa), Margot Kidder (Lois Lane), Jack O'Halloran (Non), Valérie Perrine (Eve Teschmacher), Susannah York (Lara), Clifton James (Sheriff), E.G. Marshall (le Président), Marc Mc Clure (Jimmy Olsen), Terence Stamp (Général Zod).

SCÉNARIO

A la suite d'une explosion nucléaire dans l'atmosphère les trois félons de la planète Krypton, planète d'origine de Superman, se trouvent délivrés du piège éternel dans lequel ils avaient été enfermés avant la destruction de Krypton. Le général Zod, sa compagne Ursa, et le géant Non, se dirigent vers la terre où leurs pouvoirs vont leur permettre de faire régner la terreur et d'instaurer la tyrannie meurtrière de Zod. Un seul être est en mesure de s'opposer à eux : Superman. Mais celui-ci, qui dissimule sa véritable nature sous les traits du timide Clark Kent, journaliste, par amour pour sa jeune collègue Lois Lane, a renoncé à ses pouvoirs et n'est plus qu'un simple mortel incapable dans un premier temps de voler au secours de la terre menacée...



GÉRARD BLAIN

(FRANCE)

Traité du Rebelle

Porté de bout en bout par une intransigeance formelle que je n'hésiterai pas à qualifier d'absolue, l'œuvre de Gérard Blain requiert une limpidité d'âme qui ne peut être l'effet que d'une très grande innocence ou d'une volonté extrême : volonté de décantation intérieure, volonté de se libérer des systèmes de représentation hollywoodiens qui enchaînent l'humanité tout entière, volonté d'affronter le réel dans sa nudité.

Or, si l'art de Gérard Blain suscite de telles incompréhensions, sinon de telles haines, c'est précisément parce qu'il vise au réel et non au naturel, le naturel étant au cinéma l'expression même du mensonge. Il n'est, dans les films de Gérard Blain, un seul geste, une seule parole qui n'aient été dépouillés de toute conventions spectaculaire, qui n'aient été réduits (comme on réduit une fracture) à leur intrinsèque réalité. A cet égard, l'art de Gérard Blain constitue le scandale par excellence, dans une civilisation fondée sur le simulacre.

(Et si le jeu des acteurs, dans les films de Gérard Blain, paraît faux à l'entendement de tous ceux que les cabotinages cinématographiques ont irrémédiablement conditionnés, c'est très exactement parce qu'il est vrai.)

La voie de Gérard Blain est éminemment héroïque et morale. Elle est héroïque parce qu'elle va radicalement à l'encontre de la civilisation du spectacle et du spectacle de la civilisation. Et elle est morale parce qu'elle rétablit un rapport droit entre le regard et la réalité, entre l'homme et le monde (ce qui est le fondement de toute attitude morale). L'art de Gérard Blain a ceci de déroutant et de scandaleux qu'il donne à voir les choses en face et les êtres dans les yeux.

Gérard Blain est enfin un constructeur. (Un grand peintre disait à ses disciples : « Construisez, construisez d'abord, et la ressemblance viendra ensuite, d'elle-même ».) Le réel ne peut être, en effet, que le fruit d'une quête obstinée, d'une construction qui ne laisse rien au hasard (car c'est toujours avec la complicité du hasard que s'introduit le mensonge), et Gérard Blain construit ses films plan après plan, se posant à chaque fois cette question obsessionnelle : ce geste, cette parole, ce cadrage, cet enchaînement au plan précédent et au plan suivant, expriment-ils un rapport droit entre le regard et la réalité, entre l'homme et le monde ?

Si Fritz Lang est, comme je le pense, le plus grand cinéaste du monde, Gérard Blain pourrait bien être alors celui qui se rapproche désormais le plus de lui. Car ce qui me frappe dans « Le Rebelle », *comme dans* « Der Tiger von Eschnapur », *c'est une domination totale du matériau cinématographique, une démarche architectonique visant à délivrer le réel de ses masques, à le fonder dans son évidence. (Mais cette évidence aveugle sans doute.)*

Michel MARMIN*

* critique de cinéma.

L'AUTEUR

Blain (Gérard), acteur et cinéaste français (Paris 1930).

Sa carrière commence dès 1943, par de la figuration, au cinéma (en particulier dans « les Enfants du Paradis ») **et au théâtre (**« Topaze », **de Marcel Pagnol), mais il n'obtient ses premiers vrais rôles qu'en 1953 (**« les Fruits sauvages », **d'Hervé Bromberger et** « Avant le déluge », **d'André Cayatte). Son premier film important, c'est** « Voici le temps des assassins », **de Julien Duvivier, aux côtés de Jean Gabin et de Danièle Delorme. En 1957, François Truffaut le choisit pour interpréter son premier film,** « les Mistons ». **Lamême année, il tourne pour la première fois en Italie :** « les jeunes maris », **de Mauro Bolognini. Son importance comme acteur se confirme avec les deux premiers films de Claude Chabrol,** « le Beau Serge » **(1958) et** « les Cousins » **(1959), tous deux avec Jean-Claude Brialy. En Italie, Carlo Lizzani en fait** « le Bossu de Rome » **(en 1960) puis le principal interprète de** « l'Oro di Roma » (« Traqués par la gestapo », **en 1961). Bientôt Hollywood l'appelle dans** « Hatari » **(1962), il est le « petit brun révolté et violent » que l'on retrouve de film en films dans l'œuvre de Hawks. La distribution est prestigieuse : John Wayne, Elsa Martinelli, Hardy Krüger, Red Buttons. Mais ce qui pourrait être pour Blain le « grand départ » dans la carrière le déçoit profondément. Lui-même déclare détester Hollywood, refuse le contrat de cinq ans qu'on lui propose et revient en Europe. Il tourne de moins en moins en France (**« les Vierges », **de Jean-Pierre Mocky, en 1962,** « la soupe aux poulets » **de Philippe Agostini en 1963, un peu en Italie, refait du théâtre. Mais son métier d'acteur le laisse insatisfait. « Je préfère », dit-il, « être metteur en scène qu'acteur ».**

En 1970, il passe de l'autre côté de la caméra avec « les Amis », **un premier film bien accueilli par la critique qui salue son exigence et sa rigueur. On le rapproche de Bresson, un des cinéastes qu'il admire. Ayant été l'un des interprêtes de Truffaut et de Chabrol, certains n'hésitent pas à voir dans ses films la continuation de la « nouvelle vague ». Il s'en défend, affirmant de film en films une personnalité particulièrement originale. Il va renoncer presque entièrement à la carrière d'acteur pour se consacrer avant tout à la mise en scène. Il est toujours le scénariste de ses films. Dans** « le Pélican », **en 1973, il interprête le rôle principal : c'est la première et dernière fois qu'il apparaît dans une de ses œuvres. En 1975, il réalise** « un Enfant dans la foule » **et, en 1977,** « un Second souffle », **avec Robert Stack et Anicée Alvina. Ces quelques films lui donnent une place importante dans le cinéma français.** « Le Rebelle », **en 1980, confirme sa maîtrise, son courage dans le choix des sujets (l'homosexualité et un anarchisme non-intellectuel) et son souci d'indépendance. En 1976, Wim Wenders en a fait un des principaux interprêtes de l'**« Ami américain ». **Au début des années 1980, il semble renouer avec son ancien métier d'acteur (**« La Flambeuse »**de Rachel Weinberg).**

Dominique RABOURDIN

(Dictionnaire Larousse du cinéma)

FILMOGRAPHIE :

1971 - Les Amis.

1973 - Le Pélican.

1975 - Un Enfant dans la foule.

1978 - Un second souffle.

1980 - Le Rebelle.

ENTRETIEN

Avec cinq films réalisés en dix ans, vous avez imposé un style, une vision, un univers. Lorsque vous prenez du recul vis-à-vis de votre œuvre, pouvez-vous imaginer quelle sera sa place dans l'histoire du cinéma ?

Je vais peut-être vous paraître prétentieux, mais, c'est vrai, j'ai la prétention de viser à une pureté d'écriture cinématographique. Et pour répondre à votre question, je crois que cette prétention me mettra à une place dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle n'est pas très encombrée...

Voulez-vous dire que le cinéma a rarement trouvé sa spécificité esthétique ?

Je crois que le cinéma a très vite découvert son propre langage. Lorsque j'ai vu pour la première fois *« Le Vol du Rapide »*, à la télévision, j'ai été stupéfait par la concision du découpage, la simplicité de la mise en scène et la rigueur des cadrages. C'était déjà du cinéma pur en ce sens où l'émotion ne devait rien aux moyens d'expression traditionnels, ce qui a rarement été le cas par la suite. Très vite le cinéma a été récupéré par les entrepreneurs de spectacles qui en ont fait une succursale du théâtre et, disons-le, du plus mauvais théâtre. Comme disait Bresson, le cinéma est dans l'ornière depuis quatre-vingt ans.

Mais vous, vous vous sentez capables de sortir le cinéma de l'ornière ?

J'essaye seulement de faire des films qui se rapprochent le plus possible de l'idée que je me fais du cinéma et de méditer l'exemple de ceux qui l'ont incarnée à mes yeux. Je l'ai souvent dit, les exemples demeurent pour moi : Bresson, Dreyer, Satyajit, Ray, Ozu, Ford de temps en temps, et bien sûr ces fondateurs que sont Stroheim, Eisenstein, Murnau, Dovjenko, Griffith. Ce sont encore leurs films qui peuvent aujourd'hui nous montrer le chemin de la véritable modernité. Un seul plan de Stroheim ou de Dovjenko demeure beaucoup plus porteur d'avenir que les caleçonnades de Robert Altman ou les feuilletons de Coppola.

Le cinéma n'est pas un spectacle ?

Entendons-nous sur le sens du mot spectacle. J'appelle spectacle toute représentation de la réalité visant à détourner le public de cette réalité et à lui procurer des émotions frelatées. En ce sens, les trois derniers films de Woody Allen sont infiniment plus spectaculaires que les films de Cecil B. De Mille.

N'est-ce pas un paradoxe ?

Pas du tout. Tout est mensonge, simulacre et racolage chez Woody Allen, alors que je suis au contraire très frappé par la franchise et la limpidité des films de Cecil B. De Mille.

Partagez-vous l'opinion de Robert Bresson selon laquelle la plupart des films réalisés aujourd'hui sont des films pornographiques ?

Tout à fait. Un film pornographique est un film qui exploite les frustrations du public en lui offrant le spectacle d'une réalité chimérique et inaccessible. En ce sens, la plupart des films d'aujourd'hui sont infiniment plus dangereusement pornographiques que « L'Hôtesse voyage sans slip » ou que « A prendre ou à lécher ».

En dépit de votre admiration pour John Ford ou Cecil B. De Mille, vous ne semblez guère aimer le cinéma américain ?

C'est le moins que l'on puisse dire. Il y a certes quelques cinéastes américains que j'admire, surtout dans le passé, mais aujourd'hui le cinéma américain représente pour moi la pire des calamités. C'est un cinéma où n'importe quelle réalité humaine, sociale ou nationale est transformée en spectacle et en illusion. Le cinéma américain a pour fonction essentielle de crétiniser le public mondial afin de le livrer pieds et poings liés aux ambitions planétaires du capitalisme américain.

Le cinéma français ne tente-t-il pas, depuis quelques temps, de faire barrage à l'impérialisme cinématographique américain ?

C'est une querelle de boutiquiers. Dans l'état actuel des choses, le cinéma français cherche seulement à reconquérir des marchés. Et pour être compétitif, il s'aligne de plus en plus sur les normes hollywoodiennes. Mais comme le cinéma américain ne peut être battu sur son propre terrain, le cinéma français se couvre de ridicule. Et permettez-moi de vous dire que les Américains se marrent.

Il y a pourtant une politique d'aide à la création, en France...

Je ne sais évidemment pas ce que sera l'aide à la création sous Mitterrand. Ce que je puis vous dire, c'est que sous Giscard, elle consistait essentiellement à favoriser la production de films lénifiants et à censurer les auteurs qui risquaient de s'écarter des normes établies. D'ailleurs les responsables de l'aide à la création étaient aux ordres de ceux qui les avaient mis en place, c'est-à-dire des fonctionnaires, des technocrates, pire encore des énarques, qui n'avaient rien à refuser aux multinationales de la distribution et de l'exploitation. Remarquez bien que j'ai le plus grand respect pour l'École Nationale d'Administration. Les gens qui en sortent ont tout pour plaire... Ils sont élègants, pleins de style et d'urbanité, ils ne pètent pas, ils ne rotent pas, et leurs caleçons sont très certainement toujours impeccablement repassés. On ne peut même pas leur dénier une certaine forme d'intelligence, et on dit d'eux qu'ils font de remarquables administrateurs... Mais de grâce, qu'ils s'en tiennent à l'administration des affaires publiques et ne se mêlent pas de création artistique ! Notez que je les comprends un peu... Il est incontestablement plus rigolo de faire joujou avec le cinéma ou de courtiser les comédiennes, les petites journalistes et les attachées de presse que de compter ses points de retraite dans les sous-préfecture ou au Conseil d'État... J'ai seulement un peu peur que les énarques de Mitterrand ne soient guère différents de ceux de Giscard. Rien ne ressemble plus à une énarque de droite qu'un énarque de gauche. L'énarchie, c'est une race qui survit à tous les régimes...

Et la télévision ?

La télévision, ça a été le génocide culturel pendant sept ans. Attendons... J'espère tout de même bien qu'il y aura quelques charrettes... Inutile, pour cette fois, d'aller jusqu'à la place de la Concorde, je n'en demande pas tant.

A la sortie du « Rebelle », vous avez déclaré que votre situation était comparable à celle des cinéastes du Tiers Monde. Pouvez-vous revenir sur ce point ?

J'y serais revenu même si vous ne me l'aviez pas demandé, car c'est pour moi une question cruciale. En effet dans les pays du Tiers Monde, le public est tellement conditionné par le cinéma américain que les cinéastes qui veulent lui offrir des films authentiquement enracinés dans la réalité et dans la culture de leur pays sont automatiquement marginalisés et souvent même persécutés. C'est à peu près la même chose en France. Le grand public est devenu pratiquement incapable d'être touché par des œuvres qui expriment des réalités simples et évidentes, qu'elles soient nationales, sociales ou simplement humaines.

Mais vous touchez les cinéphiles ?

Le public cinéphile ne m'intéresse absolument pas. C'est un public qui ignore tout de la vie et qui n'aime dans les films que les références cinématographiques qu'il se plaît à y découvrir. Il l'a prouvé, par exemple, en assurant le succès de *« L'Ami américain »*, qui est le moins bon film de Wenders, le plus artificieux, le plus sophistiqué, le moins personnel, mais qui est un véritable catalogue de références. Moi, je ne veux pas toucher des zombis, mais des gens qui tentent de vivre les pieds sur terre, ce qui n'est pas très facile aujourd'hui, je le reconnais. D'ailleurs *« Le Rebelle »* a beaucoup mieux marché dans les quartiers populaires que dans les salles de la rive gauche, et cela n'est pas pour me déplaire. Au contraire j'en suis particulièrement fier.

Etes-vous un cinéaste réaliste ?

Oui et non. Oui dans la mesure où seule la réalité m'intéresse, et non dans la mesure où la réalité n'a aucun sens en elle-même, indépendamment du regard que l'on porte sur elle. Voir la réalité consiste pour moi à tenter d'en dégager l'essentiel et à exclure tout pittoresque de la représentation que j'en fais. J'essaie de faire en sorte que chaque élément de ma mise en scène soit riche de sens et de vérité. Pour cela, je ne peux travailler qu'avec un matériau concret, réel, c'est-à-dire avec des êtres vivants, réels. Je ne puis mieux me faire comprendre qu'en vous citant cette réflexion de Dovjenko : « Il ne faut pas avoir peur des gens qui ne sont pas des acteurs professionnels. Il faut bien se souvenir que chaque homme peut se jouer parfaitement lui-même pour l'écran au moins une fois dans sa vie ». A cette réserve près que, quant à moi, je dirais : « Presque chaque homme ».

Vous mettez donc en cause la fonction même de l'acteur professionnel ?

Certainement lorsqu'il s'agit d'interpréter des êtres actuels, tels qu'ils existent dans la réalité et tels qu'il importe de découvrir, ce qui n'est pas aussi facile qu'on pourrait le penser. Un acteur professionnel ne pourra jamais, par exemple, exprimer la réalité d'un ouvrier ou d'un paysan comme pourraient le faire un ouvrier ou un paysan, à condition, bien sûr, de savoir les trouver. Un acteur professionnel déguisé en paysan et filmé à côté d'un arbre est d'autant plus déplacé que la réalité même de l'arbre accuse impitoyablement son inauthenticité. En revanche, lorsqu'il s'agit de recréer de toutes pièces un personnage qui ne peut exister qu'exceptionnellement dans la réalité, ou qui appartient à une réalité disparue, à l'histoire par exemple, un acteur professionnel peut parfaitement mettre son métier au service de cette recréation nécessairement artificielle.

L'agressivité constante de vos propos exprime une indignation qui ne semble pas avoir de limite. Pourtant, la sortie du « Rebelle », et l'accueil extrêmement favorable qui lui a été fait, ont bien dû vous procurer quelque satisfaction ?

Écoutez, comment ne pas être en état d'indignation lorsque l'on vit dans un monde où l'argent a corrompu toutes les valeurs, toutes les morales, et cela à un point qu'aucune société, aucune civilisation n'avait connu auparavant... Quant à la sortie du *« Rebelle »*, permettez-moi de vous dire qu'elle a été littéralement sabotée. Certes la critique française m'a été très favorable, exception faite pour vos très brillants et très compétents successeurs du « Figaro » et pour les peine-à-jouir de « Télérama », mais la promotion a été stupide, sans imagination, sans originalité. On n'a rien fait pour que le film puisse trouver son public, on n'a rien fait pour mettre en valeur la personnalité de Patrick Norbert, qui s'est pourtant révélé dans *« Le Rebelle »* comme le seul jeune comédien français capable de sortir des clichés parisiens et d'incarner les révoltes et les souffrances de centaines de milliers de jeunes laissés pour compte par le système capitaliste.

Est-ce l'une des raisons pour lesquelles vous avez voté Georges Marchais au premier tour des élections présidentielles, comme vous l'avez publiquement déclaré ?

D'une certaine façon, oui. Je fais des films où l'on voit des êtres qui luttent pour leur indépendance et leur intégrité. J'ai alors voté pour le seul candidat qui me paraissait capable de rendre aux Français leur indépendance et leur intégrité. Au second tour, j'ai suivi avec discipline la consigne du Parti communiste : « Battre le pouvoir et la politique du capital qu'incarne Giscard d'Estaing », et j'ai voté Mitterrand.

On aurait pu vous croire beaucoup trop individualiste pour vous engager aussi nettement.

Je ne sais pas si je suis communiste, révolté peut-être, individualiste certainement pas. D'ailleurs, contrairement à ce qui a pu être dit, le héros du *« Rebelle »* n'est pas du tout un individualiste. C'est un garçon qui se révolte contre le désordre établi, et qui est poussé dans sa révolte par un profond désir d'ordre, de justice et d'harmonie. Le seul véritable individualiste, dans le *« Rebelle »*, c'est le capitaliste interprété par Michel Subor.

Propos recueillis par Michel MARMIN
le 15 mai 1981.

LES AMIS

Mise en scène : Gérard Blain

Scénario : Gérard Blain, André De Baecque.
Images : Jacques Robin.
Musique : François De Roubaix.
Décors : Jacques Flamand.
Montage : Bob Wade.
Production : O.C.F. (Prod. René Thévenet) / Cinépol.
Distribution : Planfilm.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 100 mn / 1971.

Interprétation : Philippe March (Philippe), Yann Favre (Paul), Jean-Claude Dauphin (Nicolas), Nathalie Fontaine (Marie-Laure), Dany Roussel (mère de Paul), Liliane Valais (mère de Marie-Laure), Hélène Zanicoli (Monique), Claude Larcher (Béatrice), Jean-Claude Holzen (Richard), Dominique Oudard, Christian Chevreuse, Vincent Gauthier, Martin Pierlot.

Festival de Cannes 1971 (hors compétition), Locarno 1971 (« Léopard d'or »).

SCÉNARIO

Paul, un adolescent dont la mère est divorcée, trouve auprès de Philippe - un homme de quarante-cinq ans -, affection et sécurité. Paul est de milieu modeste, Philippe est riche ; Paul est instable, Philippe est « solide », attentif, compréhensif. Il aime Paul, et le garçon se laisse aimer. Philippe voudrait aussi aider Paul à se libérer de lui-même, à devenir un homme. Sa mort accidentelle prive l'adolescent du seul soutien qu'il a jamais eu dans sa vie. Quel sera son avenir ?

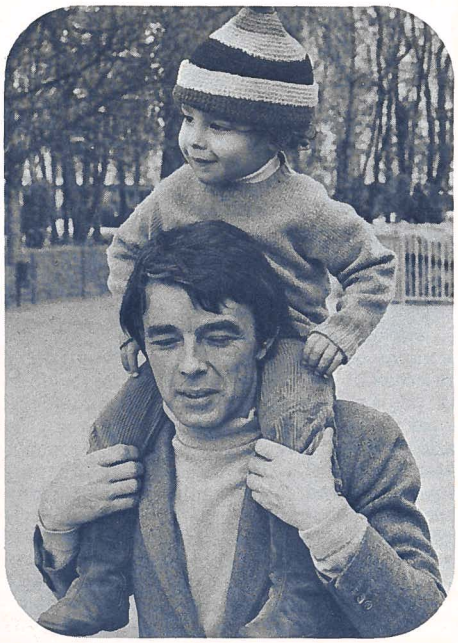
LE PÉLICAN

Mise en scène : Gérard Blain

Scénario : Gérard Blain, Marie-Hélène Bauret, André De Baecque.
Images : Daniel Gaudry.
Musique : Jean-Pierre Sabar.
Décors : Nicole Rachline.
Montage : Marie-Aimée Debril, Jean-Philippe Berger (mont. son).
Production : Cinépol / O.R.T.F. / V.M.P.
Distribution : N.P.F.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 90 mn / 1973.

Interprétation : Gérard Blain (Paul), Dominique Ravix (Isabelle), Daniel Sarky (Cazenave), César Chauveau (Marc à 11 ans), Régis Blain (Marc à 2 ans), Francia Seguy (mère de Paul), Marcel Sandra (père de Paul), Dany Roussel, Jean-Pierre Quoi, Manuèle Couturier, Jean Domachi, Hubert Vallus, Carmen Ceschi, Dodi Gilardi, Hedy Khalifat, Jean-Claude Magne, Josiane Magne.

Festivals de Berlin (1974), La Rochelle (1974).



SCÉNARIO

Paul, un musicien, est marié, très heureux père d'un petit garçon de deux ans dont il s'occupe beaucoup. Il doit partir en tournée aux U.S.A. ; on lui propose une « combine » qui devrait lui rapporter gros. Paul hésite, sa femme le pousse à accepter. Ce qu'il fait. Il est pris, condamné à 10 ans de prison. Lorsqu'il sort, il apprend qu'il est déchu de ses droits de paternité, son fils est élevé par le mari de sa femme et celle-ci. Dès lors, Paul n'a plus qu'une idée, revoir son fils sans attendre l'issue d'une procédure longue et hasardeuse. Après avoir été renvoyé brutalement par le beau-père de Marc, Paul, dissimulé derrière le mur d'une propriété voisine, surveille les allées et venues, regarde son fils évoluer dans le jardin. Les vacances terminées, Paul reprend le guet à Paris. Un jour, il enlève Marc pour passer 24 heures avec lui. La police intervient, l'enfant lui est repris alors que certains liens naissaient entre le père et le fils. Plus tard, Paul est, de nouveau, posté devant la demeure de Marc, de loin, il regarde l'enfant.

UN ENFANT DANS LA FOULE

Mise en scène : Gérard Blain

Scénario : Gérard Blain, Michel Pérez.
Images : Emmanuel Machuel.
Musique : Jean Schwarz.
Décors : Gérard Dubois.
Montage : Marie-Aimée Debril.
Production : Cinépol / S.F.P. / Télépresse Films France / Renn Prod.
Distribution : S.N.C.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 85 mn / 1975.

Interprétation : Jean-François Cimino (Paul à 7 ans), César Chauveau (Paul à 13 ans), Annie Kovacs (la mère de Paul), Cécile Cousseau (Micheline à 10 ans), Claire Treille (Micheline à 15 ans), Jean Bertal (le père de Paul), Gabrielle Sassoum (la grand-mère), Raymonde Mauffroy (la maîtresse), Robert Delarue (le curé), Klaus Dorfmann, Dieter Heffner, Jacques Benoit-Levy, Bernard Soufflet, Marie Gwen, Craig Berkeley, Jean-Claude Lefèvre, Jurgen Doeres, Régine Faure, Claude Cernay, Valérie Lechat.

Cannes (Sélection officielle 1976).

SCÉNARIO

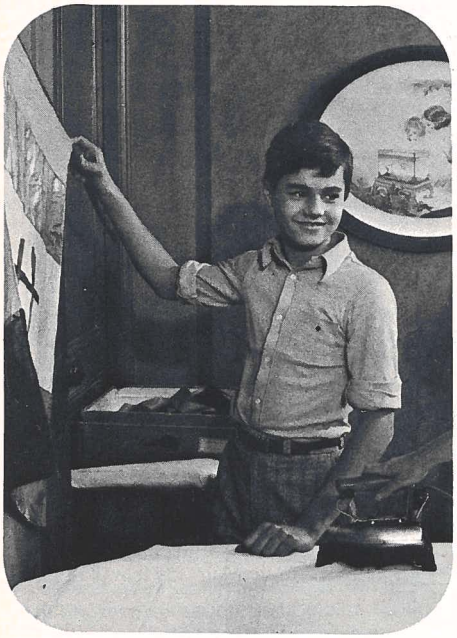
L'accession de Paul, entre 7 et 13 ans, à une maturité précoce dans le contexte de la « drôle de guerre » et de l'occupation ; ses efforts pour trouver une insertion quelconque dans le monde des adultes, à la recherche d'un père...

...Abandonné par son père, rejeté par sa mère, trop préoccupée par « les travaux et les jours », Paul erre dans Paris, l'œil innocent, tantôt amusé, à la recherche d'une quelconque sympathie d'une quelconque affection.

Ses efforts pour établir un contrat avec les adultes peuvent paraître suspects et gênants, surtout dans le contexte judéo-chrétien que le film nous décrit sans complaisance...

La tendresse, fugitive mais chaque fois rassurante, Paul va la trouver là où, statistiquement, il devait la trouver : chez des hommes en marge, solitaires et désemparés, avides d'une sensualité ambigüe, mais incapables d'assurer jusqu'au bout leur rôle de « père virtuel ».

Au bout de cet itinéraire cahotant, le bonheur n'est toujours pas là, mais le désenchantement non plus. Paul a déjà un passé, des expériences, une morale bien à lui, toutes choses qui lui permettront de trouver maintenant en lui ce qu'il cherchait auparavant chez les autres.



Opinion

« Un enfant dans la foule », est peut-être l'histoire d'un accomplissement : quelque chose comme l'accession à une indépendance définitive, forgée dans l'innocence d'une douleur informulée.

« Un enfant dans la foule », c'est le vrai regard de l'enfance qui, au-delà des conjonctures, se porte sur l'essentiel, laissant en coulisses, c'est-à-dire aux adultes, tout ce qui est spectaculaire ou événementiel.

Avec *« Les amis »* et *« Le pélican »,* Gérard Blain affichait des qualités de sérieux et de pudeur dont on pouvait penser qu'elles étaient négatives, ou simplement restrictives. A l'instar de Bresson, Blain refusait l'anecdote et le folklore pour inscrire sur sa pellicule les données essentielles de son discours.

Encore que le mot « discours » soit ici fort mal choisi pour parler de l'œuvre d'un cinéaste réellement populaire, mais enfin c'est bien d'un discours, direct et simple, qu'il s'agit au bout du compte puisque toute psychologie et toute métaphysique sont systématiquement bannies de chaque scène.

De ces deux premiers films donc, on pouvait penser qu'ils étaient incomplets, inégaux, parce que, s'inscrivant dans la ligne bressonienne, ils ne débouchaient jamais dans une splendeur à la Dostoïewski et qu'ils n'atteignaient jamais non plus ces sommets volcaniques de l'exacerbation sensuelle où se résorbe généralement, chez Bresson, une potentialité bouillonnante, emmagasinée par l'image, contenue par le style.

On pouvait penser enfin que l'élève piétinait un peu derrière le maître...

Après *« Un enfant dans la foule »,* il faut tout reconsidérer. L'art de Bresson est essentiellement subjectif. Celui de Blain - qui existe dorénavant, et puissamment - est singulier mais universel : objectif, finalement...

Le regard que Gérard Blain pose sur ses personnages n'est pas un regard frémissant d'impatience (ce n'est pas le feu sous la glace, si l'on veut...), c'est un regard naturel, et attentif, et innocent... un regard d'historien, dans la mesure où le film ne transmet comme information au spectateur, que la reproduction des actes, des sentiments, des gestes immédiatement conjoncturels.

Il ne s'y ajoute jamais chez l'acteur l'hypothèse d'une intériorité, chez le metteur en scène l'embryon d'un jugement moral.

L'émotion ne vient pas de ce que l'on voit sur l'écran : elle vient, plus secrètement, de cette somme de regards droits, de cette rigueur inébranlable avec laquelle Blain nous conduit par la main, côte à côte avec son héros.

Par son obstination à ne pas emprunter les « voies royales » du prestige ou du succès commercial, Gérard Blain s'est découvert une manière personnelle, cohérente et efficace, qui le met désormais au premier rang des cinéastes français exigeants. (Paul Vecchiali.)

UN SECOND SOUFFLE

Mise en scène : Gérard Blain

Scénario : Gérard Blain, Michel Pérez.
Images : Emmanuel Machuel.
Musique : Jean-Pierre Stora (arrangements : François Rauber).
Décors : Nicole Rachline.
Montage : Jean-Philippe Berger.
Production : Cinépol / TF1 / Janus Filmproduktion (Francfort).
Distribution : Gaumont.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 101 mn / 1978.

Interprétation : Robert Stack (François), Anicée Alvina (Catherine), Sophie Desmarets (la femme de François), Marieke Carrière (Sophie, fille de François), Frédéric Meisner (Marc), Annie Kovacs (la mère de Catherine), Charlie Fawcett (un patient du dentiste), Jean-Claude Rachline, César Chauveau, Diane Hébert-Stevens.

Festival de Montréal - 1978.

SCÉNARIO

François est stomatologiste, il vit séparé de sa femme Louise, de ses deux filles et de son fils, mais entretient avec eux des relations courtoises. Il a une très jeune amie, Catherine, qui a un amant de son âge, Marc. François est aux environs de la cinquantaine, et se veut jeune de corps et d'esprit. Il installe Catherine chez lui, fait la connaissance de Marc et, comme lui, roule bientôt à moto. Lors d'une course stupide dans Paris avec un jeune motard, François dérape, tombe. Il s'en tire avec une fracture ouverte du tibia. Guéri, François est cependant profondément atteint. Il se sent « vieux ». Il rompt avec Catherine et tente de renouer avec Louise, sa femme, qui n'a cessé de l'aimer, mais Louise a pris l'habitude de sa liberté, elle aime son métier d'antiquaire, sa vie ; ses rapports avec François ne peuvent plus être que des rapports d'amitié. François est seul et libre...

LE REBELLE

Mise en scène : Gérard Blain

Scénario : Gérard Blain, André Debaecque.
Images : Emmanuel Machuel.
Musique : Catherine Lara.
Montage : Jean-Philippe Berger.
Production : Roc / Les Films du Pélican / Auditrust / Les Films Molière.
Distribution : Les Films Molière.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 105 mn / 1980.

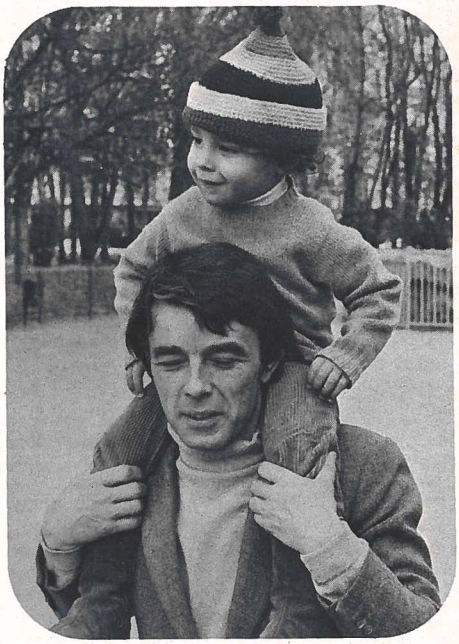
Interprétation : Patrick Norbert (Pierre), Michel Subor (Beaufils), Isabelle Rosais (Nathalie), Jean-Jacques Aublanc (Alain), Françoise Michaud (Corinne), Alain Jérôme (Jean-Claude), Germaine Ledoyen (Mme Roussel), Monique Gillot (l'assistante sociale), Robert Delarue (le commissaire de police), Maurice Rollet (Chardonnet), Bernard Marcellin (l'inspecteur).

Maison de la Culture de La Rochelle - 1981.

SCÉNARIO

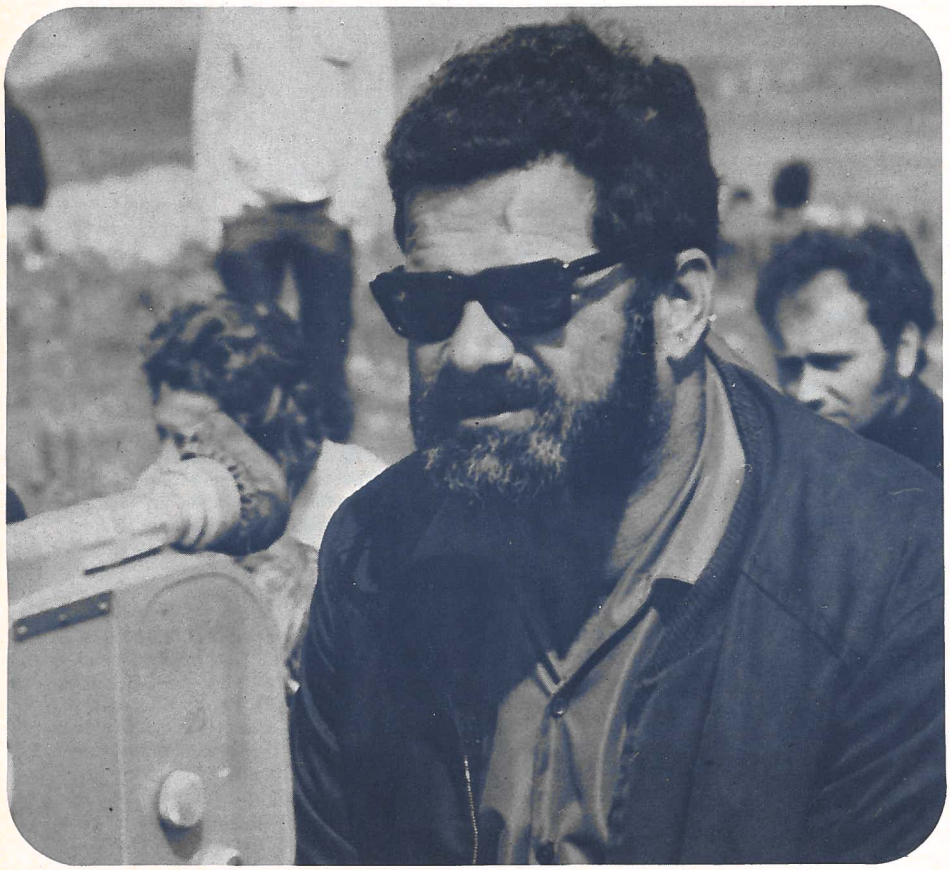
Issu d'un milieu ouvrier, confronté dès son enfance aux duretés et aux injustices de la société, Pierre a choisi de se dérober à une existence médiocre pour ne pas se laisser absorber par les mécanismes d'aliénation du travail et de la consommation. Marginal volontaire, ayant pour seul bien une moto, il agit au jour le jour, fauche à l'occasion pour faire vivre sa jeune sœur qu'il voudrait protéger de ce monde pourri, et pour rétablir l'équilibre entre trop riches et trop pauvres.

Sa révolte, instinctive, primitive, est celle d'un idéaliste écorché qui ne souffre aucune compromission. Être solitaire trop culturellement démuni pour savoir formuler sa soif d'absolu, refusant l'engagement politique, jouant à cache-cache avec la police, l'administration et l'assistante sociale, il cristallisera sa rébellion dans un affrontement mortel avec un homme d'affaires homosexuel qui voulait l'acheter.



KONRAD WOLF

(R.D.A.)



L'AUTEUR

Konrad Wolf est né en 1925 à Hechingen (Württemberg), d'un père - Friedrich Wolf - médecin et écrivain. Il quitte l'Allemagne en 1933 avec ses parents et vit en U.R.S.S. à partir de 1934. Entré dans l'Armée rouge à 17 ans, il revient en Allemagne en 1945 comme lieutenant soviétique. Il participe à la fondation du « Berliner Zeitung » (« Journal de Berlin ») et remplit les fonctions de conseiller culturel pour le Land de Saxe-Anhalt auprès de l'Administration militaire soviétique. A partir de 1949, il suit les cours de mise en scène à l'Institut supérieur d'études cinématographiques de Moscou dans la classe de Grigori Aleksandrov. En 1951, il est l'assistant de Joris Ivens pour le film documentaire sur le festival international de la Jeunesse intitulé « Freund schaft siegt » (Victoire de l'amitié). En 1953, il assiste Kurt Maetzig pour « Ernst Thälmann, Sohn seiner Klasse » (Ernst Thälmann, fils du peuple). Depuis cette date il est metteur en scène à la DEFA. Il a reçu de nombreux prix nationaux et plusieurs distinctions dans des festivals internationaux. Depuis 1965, il est président de l'Académie des arts de la République démocratique allemande. Il est membre du Comité directeur de l'Association des travailleurs du film et de la télévision de la R.D.A. Il est marié avec l'actrice Christel Bodenstein.

FILMOGRAPHIE :

1955 - Une fois n'est pas coutume (Einmal ist Keinmal).

1956 - Convalescence (Genesung).

1957 - Lissy.

1958 - Les Chercheurs de soleil (Sonnensucher).

1959 - Étoiles (Sterne).

1960 - Les Hommes ailés (Leute mit Flügeln).

1961 - Professeur Mamlock.

1964 - Le Ciel partagé (Der Geteilte Himmel).

1966 - Le Petit Prince (Der Kleine Prinz) pour la télévision.

1968 - J'avais 19 ans (Ich war neunzehn).

1971 - Goya.

1974 - L'Homme nu sur le stade (Der nackte Mann auf dem sportplatz).

1976 - Maman, je suis en vie (Mama, ich lebe).

1979 - Solo Sunny.

En quête d'une patrie

Les films de Konrad Wolf, quel qu'en soit le point de départ, sont toujours une réflexion sur ce chapitre de l'histoire allemande qui a commencé en 1933 : le nazisme, la guerre, la débâcle de 1945, l'instauration de deux états allemands ayant des systèmes sociaux différents. Konrad Wolf ne se cache pas d'être du côté du régime socialiste de la R.D.A. ; mais, en raison de son histoire personnelle précisément, le fait de vivre et de travailler dans cette partie de l'Allemagne est loin d'être pour lui quelque chose de tout naturel, de non problématique. Toujours se redéfinir soi-même face à l'histoire et à la société, voilà l'entreprise qui, depuis l'origine, détermine son œuvre.

Ses films sont souvent d'inspiration fortement autobiographique *(« J'avais 19 ans » ; « Maman, je suis en vie »)* ; mais c'est précisément pour cela qu'il parle aussi intensément aux spectateurs de la R.D.A. qu'à ceux de la République fédérale. De tous les metteurs en scène de la République démocratique, il est peut-être le seul à poursuivre un dialogue ininterrompu avec l'histoire allemande et à s'adresser en fait à tous les Allemands : « C'est après la guerre seulement que je me suis vraiment mis en quête de cette patrie allemande dont nous avions été chassés, et que je l'ai trouvée. Je crois que toutes ces années pendant lesquelles j'ai travaillé dans l'art cinématographique ont été pour moi les années d'un combat personnel pour avoir une patrie et des compatriotes ».

Le reflet constant d'un « combat personnel » pour se définir soi-même fait la singularité de sa place dans le cinéma Est-allemand. Sont spécifiquement « allemandes » aussi - ou pourront paraître telles - une certaine densité de la pensée, une certaine morosité (qui devient parfois un véritable danger pour ses films), une tendance à être compliqué, mais en même temps à être nuancé.

Konrad Wolf a décrit lui-même trois facteurs qui ont été déterminants pour son évolution ultérieure : l'influence de son père, par qui il est entré de bonne heure en contact avec le monde du théâtre et du cinéma ; le fait d'avoir participé à *« Kämpfer »* (les Combattants), un film de Gustav von Wangenheim tourné en 1935/36, dans les années d'émigration en Union Soviétique (âgé alors de 12 ans, Wolf y avait reçu un rôle « dans lequel je jouais en réalité mon propre personnage, celui d'un enfant qui grandit dans une famille de communistes politiquement conscients » ; enfin la rencontre avec les œuvres majeures du cinéma soviétique des années 30, que sont *« Tchapaïev, les Marins de Kronchtadt »* et la trilogie *« Maksim »*.

La route vers Lissy

Après s'être vu confier jusqu'en 1949, dans ce qui était alors la zone d'occupation soviétique, diverses tâches de caractère culturel et politique, Konrad Wolf part à Moscou, à l'Institut supérieur de cinéma (WGIK) où, de 1949 à 1954, il suit l'enseignement de

Grigori Aleksandrov. Le premier travail dont on le charge en R.D.A. après son retour est un divertissement sans prétention : *« Einmal ist keinmal »* (Une fois, ça ne compte pas - 1955), l'histoire d'un compositeur Ouest-allemand qui vient dans une petite ville des monts Métallifères, où l'on est très musicien, pour y rendre visite à de la famille. Il s'agit d'une comédie musicale surtout destinée à remédier à l'absence de films de divertissement qui se faisait alors sentir en R.D.A. Son second film, *« Genesung »* (Guérison -1956), est plus ambitieux. Il y aborde déjà son thème de prédilection, le problème de la responsabilité du héros bourgeois envers l'histoire, illustré ici par le cas d'un médecin qui doit soudainement prendre une décision grave. La toile de fond de l'action est constituée par les événements de la guerre et par les combats de la Résistance. La mise en images de Werner Bergmann (caméraman avec lequel Konrad Wolf ne cessera plus de travailler) devait retenir l'attention par ses qualités expressives. Au reste, la conduite de l'action et la psychologie des personnages n'étaient pas exemptes d'artifices, de maladresses et de schématisme.

« Lissy » (1957), à partir d'un roman de l'écrivain prolétarien F.C. Weiskopf, traite de la responsabilité de la petite bourgeoisie allemande dans la venue du fascisme, - thème essentiel pour qui veut « dominer » l'histoire allemande, et que la DEFA Est-allemande, après des films tels que *« Rotation »* (1948) de Wolfgang Staudte, n'avait plus abordé. Aussi ce film apparut-il, en 1957, tant par son sujet que par ses innovations formelles, comme un nouveau départ très prometteur dans la production de la DEFA, qui s'était caractérisée, dans la première moitié des années 50, par des films simplistes, surchargés de dialogues et inspirés par l'esthétique du « réalisme socialiste » et du « héros positif ». *« Lissy »,* en revanche, n'était pas un film-manifeste, mais un film d'analyse. Son héroïne est un être « entre les fronts » : Lissy, épouse d'un S.A., Fromeyer, prend peu à peu conscience de l'horreur du nazisme. La fin du film ne dit pas explicitement (à la différence du roman) sur quelle voie elle va s'engager. Cet épilogue en points de suspension, fait la modernité du film. C'est au spectateur de réfléchir : le travail ne lui est pas mâché. Le film est particulièrement réussi par la finesse de l'analyse psychologique. Le personnage de Fromeyer, indécis, passant continuellement de l'euphorie à la dépression et inversement, est rendu avec un souci remarquable du détail. Même chose pour le portait du commandant des S.A. qui n'est pas décrit comme sadique mais comme un petit bourgeois médiocre parvenu à une position de pouvoir et qui, dans ses moments de sentimentalité, trouve la vie bien « terrible et cruelle ». La mise à nue de l'âme fasciste est obtenue grâce à la satire : si ses flèches amusent, elles permettent en même temps de saisir comment l'inconcevable a pu se produire. Toutes les scènes dans la brasserie où se rassemblent les S.A. montrent la part du normal dans ce qui semble monstrueux.

Le souci d'analyse historique trouve également son expression dans la forme : plusieurs scènes ont l'apparence du documentaire, rappelant certaines œuvres de l'époque réaliste du cinéma allemand d'avant 1933 ainsi que du néo-réalisme italien. Faire progresser le récit par un jeu continuel d'oppositions est le principe esthétique majeur, auquel il doit par ailleurs sa « charge d'atmosphère ». Forme et contenu sont toujours associés dans le film, et cette méthode de narration cinématographique incite le spectateur à une participation dans laquelle la réflexion a sa place.

Un antifascisme nuancé

Avec *« Lissy »,* Konrad Wolf venait de trouver sa voie sur le plan stylistique et thématique. Pourtant, le rôle qu'il jouera désormais dans la production cinématographique de la DEFA n'apparut pas clairement à cette époque : à la première du film, la critique vit en lui « un jeune homme à tendance gauchisante, avec un complet-veston froissé qu'il ne porte que rarement ».

Avec *« Sterne »* (Étoiles - 1959) et *« Professor Mamlock »* (1961) - avant lesquels se situent *« Sonnensucher »* (les Chercheurs de Soleil), un film qui, pour des raisons politiques ne fut pas distribué tout de suite, et *« Leute mit Flügeln »* (Les hommes ailés) - Konrad Wolf allait poursuivre l'analyse du fascisme hitlérien entreprise avec *« Lissy ».* Ce sont ces deux films « antifascistes », toutefois, qui sont plus particulièrement significatifs pour son évolution et qui ont, aussi, le plus attiré sur lui l'attention internationale. *« Sterne »* reçut en 1959 le deuxième prix du festival de Cannes, où le film était présenté sous pavillon bulgare ; il fut également distribué en Allemagne de l'Ouest, où l'on peut l'emprunter dans les filmothèques (amputé, cependant d'une importante séquence finale).

« Sterne » et *« Professor Mamlock »* parlent l'un et l'autre de la persécution des juifs par les nazis. *« Sterne »* est une coproduction de la Bulgarie et de l'Allemagne de l'Est d'après un scénario de l'écrivain bulgare Angel Wagenstein, dont Wolf avait fait la connaissance pendant ses études à l'Institut supérieur de cinéma de Moscou.

Walter, le personnage principal, est dessiné par Wolf de manière nuancée, dans ses hésitations entre une condamnation esthétique du mal, seulement abstraite et globale, et un engagement concret (esquissé à la fin) dans la lutte anti-fasciste. Il trouve une intéressante contrepartie en la personne de Kurt, son ami - un vrai guerrier, qui passe de la droiture à la brutalité, de l'amitié au sadisme. Dans les rapports entre Walter et son ami, on retrouve la relation Lissy-Fromeyer.

En même temps, on voit apparaître dans *« Sterne »* une tendance à compliquer la forme filmique, à rechercher les plans ingénieux, les angles de prise de vue et les contrastes inattendus, tendance qui, dans les meilleurs moments du film, aboutit à une parfaite coïncidence entre le thème et la forme, mais dans laquelle on devine aussi le danger d'un certain esthétisme.

L'individu reste-t-il passif ou fataliste face à un danger social tel que le fascisme, arrive-t-il seulement à le reconnaître dans ses vraies dimensions, ou bien passe-t-il à la résistance active ? Cette question est également au premier plan de *« Professor Mamlock »,* version filmée d'une pièce de théâtre inspirée en 1933 au père de Konrad Wolf, Friedrich Wolf, par les premières persécutions de juifs en Allemagne. D'après le même scénario, Rappoport et Minkine avaient déjà tourné en U.R.S.S. en 1936 un film qui mettait surtout l'accent sur les aspects combatifs du drame et, par voie de conséquence, sur le rôle du fils. Le film de Wolf, en revanche, s'intéresse davantage à ce qui se passe dans la conscience de Mamlock, qui abandonne les illusions auxquelles il était attaché pour finalement reconnaître des phénomènes sociaux qu'il niait au début - en quoi il est, d'ailleurs, un héros wolfien typique. Les conflits intérieurs du héros, ainsi que le fonctionnement de la mécanique sociale sont traduits, sur le plan formel, d'une façon tout à fait intéressante. Certes, le film reste très proche du texte de la pièce, mais son optique est constamment originale et il pratique la distanciation avec les moyens propres au cinéma. Le film s'ouvre sur des paroles que Mamlock, dont le visage apparaît en gros plan, adresse directement, semble-t-il, au public : « L'inquiétude te ronge : après le dernier génocide, y aura-t-il encore une guerre ? Tu t'angoisses pour ton fils, ta fille, ton mari. Nos espoirs et nos plans ne sont-ils pas bâtis sur du sable ? Dans la marche en avant du monde, avec tout son fracas, y a-t-il encore place pour la bonté et l'humanité, la démocratie et la liberté, l'esprit et l'harmonie ? Tu ne veux pas l'admettre, mais tu te réveilles la nuit et tu sondes l'obscurité ». Puis la caméra prend du recul, et on s'aperçoit que Mamlock s'adressait en fait à sa famille. Cette dualité de sens, cette rupture de perspective, est caractéristique de tout le film.

Une somme considérable de réflexion et de préparation a été investie dans le langage formel du film. Tantôt les visages sont montrés comme des silhouettes stylisées, les acteurs et les événements vus d'une distance inhabituelle, de très près ou de très loin, tantôt les personnages se perdent dans les lointains de rues envahies par la brume, dont l'atmosphère rappelle *« Lissy ».* Cependant tous ces procédés stylistiques gardent quelque chose d'artificiel et ne parviennent guère à se fondre avec le sujet. Cette caractéristique se retrouve d'ailleurs dans d'autres films de la DEFA des années 60, qui cherchent à compenser un immobilisme certain, au niveau du contenu, des personnages ou de la dramaturgie par une forme d'une virtuosité extrême, mais qui n'arrive pas à faire corps avec le sujet.

Les complexités du temps présent

« Sonnensucher » (les Chercheurs de Soleil - 1957/58), *« Leute mit Flügeln »* (Les hommes ailés - 1960) et *« Der geteilte Himmel »* (le Ciel partagé - 1964) forment, dans l'œuvre de Wolf, un groupe de films plus directement concernés par le présent de la R.D.A.

« Sonnensucher » allait commencer par connaître un sort adverse : peu de temps avant sa sortie, il fut retiré du circuit « à cause de l'évolution politique générale intervenue depuis la conception du film et sa réalisation », selon les termes d'un communiqué assez ambigu. Le film ne devait être présenté qu'en 1972 d'abord à la télévision. Ces difficutés étaient peut-être dûes à la peinture sans fard qu'il donnait de la réalité quotidienne dans la mine d'uranium « Wismut » en 1949, mais elles tenaient surtout, semble-t-il, au fait que de nouvelles données de politique extérieure rendaient inopportun le thème de la mine d'uranium (et celui, qui lui est implicitement attaché, de la bombe atomique). Par bien des côtés *« Sonnensucher »* est d'une virulence quasi naturaliste. Ses héros sont deux êtres victimes de la situation sociale, devenus de ce fait amers, durs et méfiants. C'est un film qui retrace assez fidèlement une phase précise des débuts de l'histoire de la R.D.A., qui n'hésite pas à montrer des choses telles que la désillusion, l'amertume, l'apathie chez les êtres, qui ne cache rien des dures conditions de travail et de vie dans la mine d'uranium, qui s'égare parfois sur des voies secondaires pour la progression dramatique, mais qui finit bien par arriver, avec un accident mélodramatique au fond de la mine, dans les rails du schématisme.

On pourrait dire à peu près la même chose de *« Leute mit Flügeln »* (Les hommes ailés), un film aux intentions idéologiques nettement affichées, dans lequel Wolf s'essaye à légitimer, dans l'esprit de la tradition antifasciste, le quotidien de la R.D.A. Le film raconte l'histoire, entre 1933 et aujourd'hui, de deux hommes, un mécanicien communiste et un ingénieur qui se soumet au pouvoir nazi. Après la guerre, ils se retrouvent dans une usine de constructions aéronautiques de la R.D.A. Pour exprimer l'imbrication idéologique entre hier et aujourd'hui Wolf fait appel à des procédés techniques peu convaincants. L'action est présentée par endroits de façon très schématique : le travail dans l'usine (rempli de promesses et d'optimisme) ne représente rien moins que la construction socialiste en R.D.A. En un mot, *« Leute mit Flügeln »* est un des films les plus faibles de Wolf.

« Der geteilte Himmel » (le Ciel partagé), réalisé en 1964 d'après le roman de Christa Wolf, allait susciter en R.D.A. toutes sortes de polémiques portant surtout sur l'aspect formel du film. Konrad Wolf s'aventurait ici beaucoup plus loin que dans ses précédents films en direction d'un morcellement, d'un éclatement de la composition dramatique, qui faisait de ce « récit » filmique un équivalent du monologue intérieur de la littérature. Cette méthode de narration cinématographique, que Wolf ne s'est plus jamais hasardé à pousser si loin, rendait la compréhension du film singulièrement difficile pour les spectateurs. Pour l'essentiel, on peut définir la trame du fil comme une suite de souvenirs dont les images défilent dans la tête de Rita, l'héroïne. Ce sont les souvenirs de sa liaison avec l'ingénieur chimiste Manfred qui est passé à Berlin-Ouest. Le film cherche minutieusement à savoir pour quels motifs le héros a « fui la République ». Rita lui rend visite dans son exil de Berlin-Ouest, mais - peu de temps avant la construction du mur le 13 août 1961 - elle revient en R.D.A., parce que « on se sent plus mal à l'aise à l'Ouest que si on était hors d'Allemagne ». Le film offre une description exceptionnellement nuancée de la situation intérieure de la R.D.A.

Par son style inhabituel, *« Der geteilte Himmel »* occupe une place à part dans la production de la DEFA, voire dans le cinéma des pays socialites. Reste, quand même, à s'interroger sur ce qu'apporte effectivement la méthode formelle mise en œuvre dans ce film. D'un côté, il y a l'indiscutable pouvoir de fascination des nouveaux rapports espace-temps auxquels aboutit le montage du film : « Avec ces images génératrices d'associations, je cherche davantage à alimenter le subconscient des spectateurs qu'à obliger les gens à rechercher des significations concrètes ». En ce qui concerne la conduite de l'action, la réussite n'est pas complète : les ruptures fréquentes du fil narratif gênent la compréhension des personnages secondaires. Ces difficultés - cette contradiction entre une méthode formelle d'avant-garde et les « contenus » psychologiques ou idéologiques assez souvent banals qu'elle véhicule - sont peut-être liées à la contradiction non résolue entre la source littéraire et la forme cinématographique que cette matière revêt ici.

Retour à l'histoire

Avec *« Ich war 19 »* (J'avais 19 ans - 1968), Konrad Wolf retourne - après l'interlude d'une adaptation du *« Petit Prince »* de Saint-Exupéry réalisée pour la télévision - à une forme narrative plus simple, en même temps qu'à son grand thème (autobiographique) de l'entrée des troupes russes en Allemagne en 1945, de l'ébranlement consécutif à la débâcle avec la cristallisation d'une nouvelle conscience chez les Allemands et de la découverte, enfin, qu'un jeune Allemand, jadis émigré et rentrant maintenant avec l'Armée rouge dans ce qui avait été autrefois sa patrie, fait de son identité. Visiblement, c'est sa propre histoire que Konrad Wolf raconte ici : ce qu'a été l'année 1945 sous l'angle du vécu immédiat et en fuyant toute simplification. Le film est construit comme un journal intime, découpé en scènes et en notes, avec mention de la date et du lieu. Il livre au spectateur un matériel de nature tout à fait hétéroclite, parfois accompagné d'un commentaire, mais que le spectateur doit se charger d'interpréter lui-même. Les efforts du héros pour comprendre la scène allemande de 1945, pour y prendre progressivement sa place, trouvent leur expression dans la façon dont ce matériel, souvent fragmentaire et elliptique, est présenté : on y sent l'expérience vécue, pas encore enfermée (ou étouffée) dans la carapace d'une réorganisation de l'histoire tendant à la « dominer ». De temps en temps, Wolf intercale aussi dans la fiction du matériel documentaire : des bandes d'actualités sur l'avance de l'Armée rouge, par exemple, ou un extrait de film documentaire sur Sachshausen, le camp de la mort. Il en résulte une structure dramatique à facettes, pleine de revirements, d'instantanés photographiques et de visions prophétiques, montrant la réalité en train de se faire, dans la coexistence d'aspects tragiques, absurdes, lourds de conséquences historiques ou comiques. Le film réussit à fixer une partie de ce qu'a été la rencontre des Allemands et des Russes en 1945. Il évite le cliché qui consiste à présenter les Russes en héros et en libérateurs radieux. Bien plus, la construction même du film, avec ses incises documentaires, ses citations (la séquence du début avec le cadavre du déserteur allemand poussé par le courant du fleuve est une référence au *« Paisà »* de Rossellini), est l'expression même d'une volonté d'éviter les clichés.

« Goya » (1971), tourné d'après un roman de Lion Feuchtwanger, mais que le scénariste Angel Wagenstein avait sensiblement développé, occupe une place à part dans l'œuvre de Wolf. A aucun moment ce film, réalisé en co-production par la R.D.A. et l'U.R.S.S., ne se ramène à un drame historique rhétorique. C'est une analyse, en la personne du peintre espagnol, du conflit entre l'artiste et le pouvoir. Il accorde la place centrale aux démêlés de Goya avec le Grand Inquisiteur, qui fait savoir au peintre, avec courtoisie d'abord, puis de façon de plus en plus pressante, qu'une peinture comme la sienne ne saurait être tolérée par l'Église. Goya se trouve ainsi engagé sur le « dur chemin de la connaissance », échappe finalement à l'emprisonnement et va s'exiler en France.

Les joliesses sur le plan visuel ou spectaculaire, que le film contient ici et là, ont pour fonction de faire apparaître les structures du pouvoir royal et ecclésiastique. Cependant, il tombe parfois dans le feuilletonesque (les rapports entre Goya et la duchesse d'Albe) et il présente de façon trop mécanique - en « feuilletant » des pages - les dernières œuvres révolutionnaires de Goya (les *Caprices* et les *Désastres*), qui sont montrées comme la réaction de l'artiste aux impressions émanant de son environnement, et non pas comme les productions d'un esprit hanté par la folie. Par sa démarche, *« Goya »* rappelle l'*« Andreï Roublev »* (1966/67) de Tarkovski dans la mesure où les deux films abordent, à propos de deux figures d'artistes, les problèmes de la création artistique contemporaine. Dans son ensemble, le film plaide pour la libération de l'art de la tutelle de l'État.

La problématique de l'art et de la transmission de son message constitue le lien entre *« Goya »*, film historique, et *« Der nackte Mann auf dem Sportplatz »* (L'homme nu sur le stade - 1973). Ce film, ancré dans le présent de la R.D.A., a pour personnage principal un sculpteur. Il est construit sur une trame assez souple, par épisodes, avec parfois un côté anecdotique. Il réussit à poser, à partir de scènes de la vie quotidienne, les problèmes « de fond » concernant l'art, l'artiste et la communication avec le public, problèmes qui sont filmés de manière réaliste et dans lesquels se glissent souvent des pointes de satire et de critique sociale. On ne trouve que rarement de schématisme dans ce film drôle et fidèle à la réalité contemporaine.

Avec *« Maman, je suis en vie »*, réalisé en 1976, Konrad Wolf reprend à nouveau le thème de l'« anti-fascisme ». Pendant la première moitié du film, on assiste à un débat - merveilleusement articulé sur le plan cinématographique - sur la question de l'engagement politique et sur celle de l'identité nationale. On trouve de remarquables portraits d'individus, surtout parmi les citoyens soviétiques. Les lieux de tournage ont été choisis avec à la fois un souci vériste et une dimension esthétique (la scène dans laquelle des enfants russes attendent debout devant la vitre du train que les Allemands leur donnent du pain). Mais après cela, une logique propre au scénario et pas toujours exempte de clichés tend à s'imposer.

On atteint carrément le larmoyant avec l'histoire d'amour entre l'Allemand Pankonine et Swetlana, femme-lieutenant de l'armée soviétique. L'intelligence de Konrad Wolf et son sens de la nuance sont tout aussi sensibles dans *« Mama, ich lebe »* - une œuvre que sa thématique met relativement « à l'abri » des difficultés auxquelles s'expose un sujet contemporain - que dans ses autres films. Mais on dirait qu'il abandonne ici en cours de route son intéressante démarche dialectique, qui consiste à mettre à contribution la réflexion du spectateur, au profit de la peinture d'un sentiment du tragique qui se nourrit davantage de l'inventivité du scénario que de la réalité. Quoi qu'il en soit, le réalisme, la franchise et l'acuité intellectuelle dont témoigne la première moitié du film sont d'une qualité qui peut faire figure de modèle stylistique et idéologique pour tout ce qui se fait en matière de cinéma en R.D.A.

Extraits d'un article de
Ulrich GREGOR

paru dans « Film in der D.D.R. »
(*Reihe Hanser* n° 238 / Carl Hanser Verlag - 1977)

Traduction : Michèle Beaucourt

LISSY

Mise en scène : Konrad Wolf

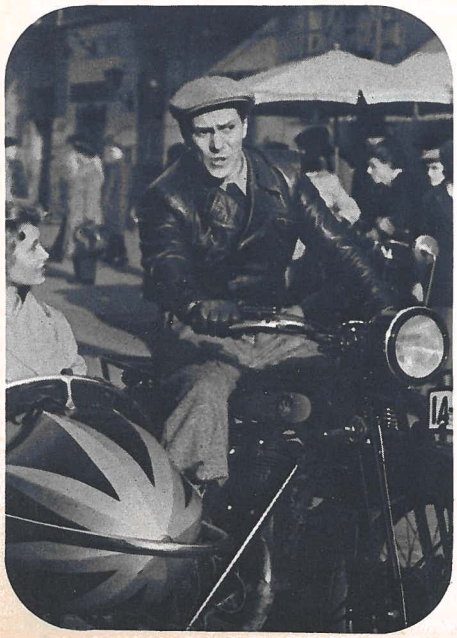
Scénario : K. Wolf, Alex Wedding, d'après le roman de F.C. Weiskopf.
Images : Werner Bergmann.
Musique : Joachim Werzlau.
Décors : Gerhard Helwig.
Production : DEFA.
35 mm / N. et B. / 89 mn / 1957.

Interprétation : Sonja Sutter (Lissy), Horst Drinda (Fromeyer), Hans-Peter Minetti (Paul Schröder), Kurt Oligmüller, Gerhard Bienert, Else Wolz, Raimund Schelcher, Christa Gottschalk, Mathilde Danegger.

SCÉNARIO

Lissy, une jeune fille du quartier berlinois de Wedding, s'éprend d'un col blanc, Fromeyer, et l'épouse. Fromeyer est l'incarnation de la petite bourgeoisie allemande mue par le désir de « monter en grade » ; il a en horreur les prolétaires et les « voyous ». Son itinéraire politique, aussi, est représentatif : devenu chômeur à cause de la crise économique, il doit faire du démarchage pour gagner de quoi survivre, s'éreinter à monter, descendre, des escaliers. Les humiliations qu'il subit, mais aussi les affiches « Mort aux Juifs » et l'influence d'un ancien ami devenu entre temps commandant de S.A., conduisent Fromeyer sur la voie du national-socialisme. Dans une brasserie où se retrouvent les nazis, il se sent conforté, à l'aide de bière et au milieu d'une gaieté tapageuse et de défis lancés à la « juiverie », dans l'image qu'il a de lui-même. Il décide d'entrer, lui aussi, dans les S.A. Bientôt il devient commandant de S.A., et la vie à ses côtés ne manque pas d'agrément pour Lissy.

Cette prospérité nouvellement acquise, lui fait d'abord fermer les yeux sur les méfaits du régime nazi - sur les brimades imposées au médecin juif de son immeuble, par exemple, et sur son incarcération. Mais quand les nazis liquident son propre frère (militant insatisfait du Front rouge qui était passé à la S.A.) tout en rendant « les Rouges » responsables du meurtre, sa méfiance à l'égard de la politique nazie se transforme en une hostilité déclarée. Au cours d'une macabre « cérémonie funèbre » en l'honneur de son frère, Lissy prend ses distances à l'égard de son mari et de ses compagnons, tandis que le commandant des S.A. Kaczmierczki s'exclame d'un air menaçant : « Quiconque n'est pas pour nous est contre nous ! » Lissy quitte alors l'église et s'éloigne le long d'une allée d'arbres aux branches dénudées.



ÉTOILES

(Sterne)

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Angel Wagenstein.
Images : Werner Bergmann.
Musique : Simeon Pironkow.
Décors : Maria Ivanova, Alfred Drosdek.
Production : Co-Prod Bulgarie - R.D.A.
Distribution : Sonofilm.
35 mm / N. et B. / 92 mn / 1959.

Interprétation : Sascha Kruscharska (Ruth), Jürgen Frohriep (Walter), Erik S. Klein (Kurt), Stefan Pejtschev, Georgi Naumov, Hannjo Hasse.

Festival de Cannes 1959 (Prix spécial du Jury).

SCÉNARIO

L'action se passe en Bulgarie en 1943, à une époque où les troupes allemandes tiennent le pays occupé. Un jour arrive dans une petite

ville un convoi de juifs grecs qu'on est en train de déporter vers Auschwitz. Le sous-officier allemand Walter (qui n'est pas précisément un soldat hitlérien modèle : il a du goût pour la musique et considère la guerre avec horreur) fait la connaissance, par delà les barbelés, d'une jeune fille juive qui lui demande des médicaments. Au cours de deux promenades nocturnes, il discute avec elle du problème de la culpabilité ou de la non-culpabilité de l'individu ; il est frappé par son accusation (« Vous autres, les Allemands, vous êtes tous pareils : de vrais loups »), veut finalement l'aider à s'enfuir, mais ses préparatifs sont inutiles : les juifs sont déportés plus tôt que prévu vers Auschwitz.

PROFESSEUR MAMLOCK

(Professor Mamlock)

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Karl Georg Egel, Konrad Wolf, d'après l'œuvre de Friedrich Wolf.
Images : Werner Bergmann, Günter Ost.
Musique : Hans-Dieter Hosalla, Beethoven.
Décors : Harald Horn.
Production : DEFA.
35 mm / N. et B. / 100 mn / 1961.

Interprétation : Wolfgang Heinz (Professeur Mamlock), Ursula Burg (Ellen Mamlock), Hilmar Thate (Rolf Mamlock), Lissy Tempelhof (Dr Inge Ruoff), Doris Abesser (Ruth), Ulrich Thein (Ernst), Harald Halgardt, Herwart Grosse, Franz Kutschera, Kurt-Jung Alsen, Günter Naumann, Agnès Kraus, Manfred Krug.

SCÉNARIO

Le professeur Mamlock est chirurgien et médecin chef d'une importante clinique. Libéral et déterminé dans ses convictions par son appartenance à la grande bourgeoisie, il croit encore, au début du film, en 1933, au fair-play des nationaux-socialites, à l'« État fondé sur le droit » et même à « un bon côté du mouvement » ; il voudrait tenir sa clinique en dehors de toute politique. Mais quand son assistant, le médecin nazi Hellpach, le chasse de sa clinique au nom de la loi sur le « rétablissement d'un corps de fonctionnaires », quand on lui accroche au cou l'écriteau « Juif » et quand sa fille est victime d'une tentative d'intimidation à l'école, il comprend enfin que l'heure a véritablement sonné. Son fils, lui, se joint à la Résistance communiste.

J'AVAIS 19 ANS

(Ich war neunzehn)

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Wolfgang Kohlhaase.
Images : Werner Bergmann.
Musique : *« Am Rio Jarama »*, chanson d'Ernst Busch.
Décors : Alfred Hirschmeier.
Production : DEFA.
Distribution : Cinémas Associés.
35 mm / N. et B. / 119 mn / 1967.

Interprétation : Jaecki Schwarz (Gregor Hecker), Vassili Livanov, Aleksei Ejbochenko, Galina Polskich, Jenny Gröllmann, Rolf Hoppe, Wolfgang Greese, Klaus Manchen, Dieter Mann.

SCÉNARIO

Gregor Hecker, jeune lieutenant de l'Armée rouge âgé de dix-neuf ans, devient commandant de la petite ville de Bernau près de Berlin après la prise de la ville. Il découvre ainsi, par le contact direct, les réalités contradictoires de l'Allemagne de l'après-guerre : il rencontre successivement une jeune réfugiée pleine de méfiance ; un intellectuel cauteleux, prompt à faire volte-face ; une jeune Russe qui hait tout ce qui est allemand ; des représentants des forces d'occupation soviétiques qui voudraient liquider les Allemands sans distinction entre coupables et non coupables ; des résistants au fascisme que l'on a libérés de prison et qui, au moment d'une célébration officielle, d'émotion, n'arrivent pas à prononcer un mot de plus que « camarades ».

L'HOMME NU SUR LE STADE

(Der nackte Mann auf dem Sportplatz)

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Wolfgang Kohlhaase.
Images : Werner Bergmann.
Musique : Karl-Ernst Sasse.
Décors : Alfred Hirschemeier.
Production : DEFA (Groupe Babelsberg).
35 mm / Couleurs / 101 mn / 1973.

Interprétation : Kurt Böwe (Kemmel), Ursula Karusseit (Gisi Kemmel), Martin Trettau, Elsa Grube-Deister, Marga Legal, Ute Lubosch, Vera Oelschlegel, Katharina Thalbach, Erika Pelikowsky, Gerhart Bienert, Jaecki Schwarz, Christian-Ulrich Baugatz, Reimar-J. Baur.

SCÉNARIO

Le sculpteur Kemmel doit se battre pour faire admettre que ses productions ont un sens et, sans même aller si loin, pour établir un contact raisonnable avec son entourage, avec ses semblables. Ce que les autres attendent de lui ne coïncide que rarement avec ce que lui-même considère comme acceptable sur le plan artistique. C'est ainsi qu'un travailleur voudrait à tout prix qu'il lui fasse une gargouille en forme de grenouille pour sa cheminée, qu'un club de football, par contre, est légèrement embarrassé à la vue de son nu d'athlète, et qu'un bas-relief sur la réforme agraire est relégué aussitôt dans un débarras par ses commanditaires parce que, selon eux, on n'y voit pas apparaître assez d'optimisme.

MAMAN JE SUIS EN VIE

(Mama, ich lebe)

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Wolfgang Kohlhaase (adapt. et dial. : Wolfgang Beck, Günter Klein, Klaus Wischnewski et Dieter Wolf).
Images : Werner Bergmann.
Musique : Rainer Bohm.
Décors : Alfred Hirschmeier.
Montage : Evelyn Carow.
Production : DEFA (Groupe Babelsberg).
35 mm / Couleurs / 110 mn / 1976.

Interprétation : Peter Prager (Becker), Donatas Banionis (Mauris le Balte), Detlef Giess (Kuschke), Uwe Zerbe (Pankonin), Eberhard Kirchberg (Koralewski), Margarita Terechova (Svetlana), Norbert Christian, Evgueni Kindinov, Mikhail Vaskov, Ivan Lapikov.

Festival de La Rochelle - 1978.

SCÉNARIO

C'est l'histoire de quatre Allemands prisonniers de guerre en U.R.S.S. qui se déclarent prêts, pendant leur captivité, à assister aux cours d'une école antifasciste et à suivre un entraînement qui les prépare à une mission contre la Wehrmacht hitlérienne. Il raconte - à partir d'une photographie qui sert de point de départ - les grandes étapes de la prise de conscience de ses quatre héros. Deux choses intéressent Wolf : le mal qu'ont les quatre Allemands, dans leur for intérieur, à se sentir à l'aise dans leur nouveau rôle, et leurs rapports avec les Soviétiques. Il ne font pas preuve d'un enthousiasme délirant pour aller dans leur nouvelle école : au contraire, ils ont des scrupules, ils manquent d'assurance. A la question que leur pose un officier russe (qui les a rencontrés dans le train) de savoir s'ils seraient capables, maintenant, de tirer sur leurs propres compatriotes, ils ne savent que répondre. L'un d'entre eux, Kuschke, un ancien étudiant en théologie, s'engage dans une violente polémique, au foyer culturel du camp, avec le communiste Schober qui lui reproche son indécision. Plus tard, au cours d'un épisode décisif, aucun des quatre ne se résoud à tirer sur des soldats allemands qui surgissent tout d'un coup dans la forêt, - fait qui aura pour conséquence la mort d'un Russe.

SOLO SUNNY

Mise en scène : Konrad Wolf

Scénario : Wolfgang Kohlhaase.
Images : Eberhard Geick.
Musique : Günther Fiescher.
Décors : Alfred Hirschmeier.
Montage : Evelyn Carow.
Production : DEFA (Groupe Babelsberg).
35 mm / Couleurs (Orwocolor) / 102 mn / 1979.

Interprétation : Renate Krössner (Sunny), Alexander Lang (Ralph), Dieter Montag (Harri), Klaus Brasch (Norbert), Heide Kipp (Christine), Ursula Braun, Michael Christian, Régine Doreen, Duo Gradini, Klaus Händel, Jürgen Hentsch, Hans Jürgen, Hürrig, Olaf Mierau, Thomas Naumann, Rolf Pfannenstein, Heidemarie Schneider, Molly Sisters, Bernd Stegemann, Harald Warmbrunn, Hans-Joachim Wiesner, Uwe Zerbe.

Festivals de Berlin, La Rochelle (1980), Karlovy-Vary, Chicago, Moscou, Londres.

SCÉNARIO

Sunny, 25 ans, est du genre à se rendre la vie difficile. Ancienne ouvrière, à présent chanteuse de variétés, elle pourrait être contente du cours que prend sa carrière : elle est membre à part entière d'une formation orchestrale, elle a une vie de tournées assurée. Mais Sunny rêve de « son solo » : elle désire que le public la désire, elle et non pas un quelconque titre de chanson. Elle veut décider de ses actes et de sa vie librement. Sa place dans la formation serait assurée si elle couchait avec Norbert, le saxophoniste. Mais elle ne couche qu'avec qui lui plaît. Elle n'est pas en mesure d'épouser Harry, le petit patron de taxi qui l'idolâtre et lui offre tout ce que représente « la belle vie » pour d'autres qu'elle. Elle cherche des rapports d'égal à égal et non pas la sécurité douillette. Mais Ralph, un saxophoniste amateur répond avec égoïsme et mollesse à son amour passionné. Elle est écartée de la formation orchestrale par une petite étoile montante plus apte aux compromis. Le solo dans un bar s'achève tristement. Crise, tentative de suicide — la solidarité et l'amitié d'une ancienne compagne d'usine ainsi que sa propre volonté de survivre aident Sunny, mûrie par les déceptions et l'expérience, à tenter un nouveau début dans sa lutte pour sa réalisation individuelle, sa volonté de relations humaines et son avenir professionnel.

KAZIMIERZ KUTZ

(POLOGNE)

L'AUTEUR

Kazimierz Kutz est né le 16 février 1929 à Szopienice en Silésie.

Il s'intéresse tout d'abord à la psychologie et souhaite même devenir psychiatre. Mais il choisit finalement le cinéma et sortira diplômé de l'École de Lodz. Il est assistant d'Andrzej Wajda pour « Une fille a parlé » (Génération) et de Jerzy Kawalerowicz pour l'« Ombre ». Il dirige la seconde équipe de tournage de « Kanal » de Wajda, avant de se voir confier sa première mise en scène en 1959 qui remporte le Prix de la Critique polonaise.

FILMOGRAPHIE :

1959 - Croix de guerre (Krzyz Walecznych).

1960 - Personne n'appelle (Nikt nie wola).

1961 - Panique dans le train (Ludzie z pociagu).

1962 - Les Chevaux sauvages (Tarpany).

1963 - Le Silence (Milczenie).

1964 - La Chaleur (Upal).

1966 - Quiconque pourrait savoir (Ktokolwiek wie...).

1968 - Le Saut (Skok).

1969 - Le Sel de la terre noire (Sól ziemi czarnej).

1971 - La Perle de la Couronne (Perla w Koronie).

1974 - La Ligne (Linia).

1976 - De nulle part à nulle part (Znikad donikad).

1979 - Les Grains du chapelet (Paciorki jednego rózanca).

Être soi-même

Le sort a voulu - et c'est un pur hasard - que je naisse en Haute-Silésie, à Szopienice, non loin de la rivière Brynica qui jadis servait de frontière entre le territoire polonais annexé par la Prusse et celui annexé par la Russie tsariste, et qui sépare maintenant Katowice de Sosnowiec. Mes deux grands-pères étaient mineurs et périrent dans des accidents de mine. Mon père, treizième enfant de sa famille, était cheminot. Ma mère ne commença à travailler que lorsque mon père prit sa retraite, c'était donc elle qui dirigeait la maison et comme elle avait le culte (inculqué par ma grand-mère) des valeurs supérieures, elle éveilla notre intérêt pour les choses de l'esprit et nous poussa à l'étude. Mais elle ne choisissait jamais pour nous. Elle fit ce qu'il fallait pour que nous puissions choisir en toute liberté, elle nous y habitua et développa de cette manière chez tous ses enfants un sens de l'indépendance spirituelle qu'ils devaient conserver toute leur vie. Ainsi préparé, je profitai après la guerre (j'avais exactement seize ans quand elle prit fin) de la possibilité de promotion sociale que le nouveau système politique offrait aux gens comme moi. Et tout naturellement, après avoir terminé le lycée et l'École supérieure de Cinéma de Lodz, après avoir été assistant de mise en scène pour le tournage d'*« Une fille a parlé »* et de *« Kanal »* d'Andrzej Wajda ainsi que de *« l'Ombre »* de Jerzy Kawalerowicz, je me trouvai à l'âge de vingt-huit ans derrière ma propre caméra.

Il faut ajouter que je descends de familles d'insurgés, c'est-à-dire de ces familles silésiennes grâce à l'action armée desquelles la Haute-Silésie réintégra la mère patrie après six siècles de domination étrangère.

Maintenant j'ai cinquante et un ans et treize films de fiction à mon actif, ce qui représente dans les conditions polonaises un rendement supérieur à la moyenne ; j'ai réalisé plusieurs dizaines de spectacles théâtraux - quoique je le tienne pour secondaire, j'ai cultivé ce domaine parallèlement à ma production cinématographique - et j'ai pris une part active à la vie du milieu des cinéastes polonais.

Si on me demandait ce qui me caractérise en tant qu'individu, je répondrais : une tendance aux crises morales, à la désintégration intérieure, à des périodes d'abattement qui expriment l'impossibilité de réaliser mes idéaux au contact de la matière sociale et de la matière de l'art. Mais j'éprouve aussi un puissant besoin de sortir des crises que je traverse. Ces « remontées » sont pour moi les moments les plus intéressants de ma vie et je les aime au moins autant que les divorces. Aussi, quand je regarde en arrière, avec le recul des années, j'ai l'impression d'avoir toujours lutté en fin de compte pour mon identité, pour être moi-même. Je considère en effet que la simulation - que l'on simule quelque chose ou quelqu'un, peu importe - est non seulement le pire des supplices mais encore une perte pure et simple du temps que le destin nous a assigné. J'ai par conséquent la faculté de me régénérer de temps en temps à mes dépens, en me plongeant pendant des mois dans une paresse quotidienne, phénomène assez répandu chez nous sous le nom d'« impuissance polonaise », mais qui a la qualité proprement luxueuse de favoriser la réflexion philosophique et la contemplation en général lesquelles ne sont accessibles sous d'autres latitudes qu'au prix de fonds spéciaux ou de grands sacrifices personnels. C'est peut-être la raison pour laquelle tant de Polonais étonnent aujourd'hui le monde, et pour laquelle nous l'étonnons aussi, dernièrement, en tant que nation. Nous vivons ici dans notre pauvreté polonaise, mais nous savons au moins pourquoi nous vivons. Notre situation extérieure et intérieure est essentiellement paradoxale, nous avons donc appris à manier le paradoxe, et ce mode de pensée qui ailleurs est une forme de raffinement intellectuel est chez nous un phénomène général, indépendant du statut social et de l'état de fortune.

Plusieurs facteurs déterminent l'attitude du Polonais pensant. Les plus importants sont, à mon avis, d'une part sa relation particulière avec son propre passé, avec la tradition nationale, et d'autre part sa relation avec les valeurs supérieures, spirituelles. Une double question se pose dès lors : qu'avons-nous été dans le passé et qu'est-ce que nous ne voulons pas être ? Nous y cherchons une réponse chaque jour. Cette question est présente aussi à la base de tous mes films importants.

J'ai traversé à quarante ans la plus grave de mes crises intérieures, sans doute parce que c'est justement l'âge où l'on fait d'habitude un bilan général de sa vie écoulée ; on est comme au sommet d'une montagne et on a le sentiment que le chemin ne peut plus

que descendre jusqu'à cette armoire à vil prix qu'est le cercueil. Et on éprouve alors le besoin particulier d'accomplir quelque chose qui soit à sa mesure, ou plutôt à la mesure de ses limites dont on a pris conscience, parce que c'est en elles que résident nos véritables possibilités. C'est ce qui m'est arrivé également. Alors j'ai tout abandonné et je suis retourné, après vingt-ans d'absence, en Haute-Silésie pour décrire cette terre, ses habitants, leur labeur historique, leur culture, et peut-être avant tout leur système original, populaire, de valeurs supérieures, un système qui est peu connu et peu pratiqué dans les autres parties de la Pologne. J'ai compris que la Haute-Silésie était ma principale limitation.

S'il fallait définir lapidairement la première différence de la Silésie, je dirais qu'elle s'exprime par un amour spécifique pour la Pologne (ou pour la mère patrie, comme on disait jadis), qu'elle est liée au fait que cette province a été détachée il y a six siècles de la Pologne et que malgré cela, la polonité s'y est maintenue. C'est le premier phénomène de la Silésie. Et puis, il y a soixante ans, entre 1919 et 1921, les Silésiens ont reconquis eux-mêmes par une triple action armée leur rattachement à la Pologne restaurée. Les insurrections silésiennes ont été - avec l'insurrection de Grande-Pologne de 1918 - les seuls soulèvements polonais qui aient réussi. Et étant donné que les soulèvements armés étaient notre spécialité nationale, ce fait a sa signification et c'est le deuxième phénomène de cette terre. La seconde différence de la Silésie par rapport au reste du pays, c'étaient les changements liés à l'apparition dans cette région d'une puissante industrie charbonnière et métallurgique. La deuxième en Europe quant à la grandeur, au cours des cent vingt dernières années. Ainsi, aux confins de l'Empire allemand, sous une domination étrangère, naquit un prolétariat moderne et en même temps foncièrement polonais.

La particularité de la Silésie consiste donc en un alliage peu commun de l'amour de la patrie qui était dans son essence un rêve de liberté, et du travail des exploités au profit des étrangers qui était, lui, une catérogie douloureusement éthique.

C'est de cette conscience que sont nés mes trois films silésiens : *« le Sel de la terre noire »* sur les insurrections silésiennes, *« la Perle de la couronne »* sur les grèves à l'époque de la grande crise et *« Grains d'un chapelet »* sur les problèmes de la période actuelle. Ce dernier est sorti il y a quelques mois dans les salles de cinéma.

Les héros de ces trois films sont des représentants de la génération de mon père et donc de cette génération héroïque qui reconquit son rattachement à la Pologne, qui la consolida pendant l'entre-deux-guerres et qui après la guerre supporta le fardeau le plus lourd : celui qui consistait à relever sa propre patrie de ses ruines.

Ce sont trois récits régionaux, insérés dans la vie quotidienne de la Silésie et racontés à travers les éléments spécifiques de l'histoire de cette province et à travers l'échelle de valeurs tout aussi inimitable de ses habitants, et par conséquent en tenant compte de leur mentalité originale. En d'autres termes, ce sont des récits sur des révoltes et des révoltés qui réussissaient, qui au nom de l'amour de la patrie et du respect du travail en tant que valeur suprême - à l'échelle sociale - ont toujours jusqu'ici remporté la victoire.

Si l'on admet tout ce que je viens de dire comme étant la tradition authentique de *ma* Silésie, c'est cette *tradition* précisément que j'ai voulu transmettre à mes compatriotes. Je crois que - dans la mesure de mes capacités générales et, notamment, professionnelles - ce message a atteint son destinataire. J'en ai de nombreuses preuves. Après la sortie de *« Grains d'un chapelet »*, un critique d'un quotidien central officiel a écrit : « Jai longement cherché dans mes souvenirs et je crois que je ne me trompe pas : il n'y a rien dans l'histoire du cinéma qui soit comparable au triptyque de Kazimierz Kutz. Personne avant lui n'a créé d'œuvre qui ne donnerait en trois parties successives une synthèse artistique de plus d'un demi-siècle d'histoire d'une terre et de son peuple, de ses aspirations, de sa culture, de son caractère ». Il y a une part d'exagération dans ces compliments, mais il est évident que j'ai fait ce triptyque moins parce que je m'y suis obligé que par un besoin intime, parce que quand, à un certain moment, toutes mes convictions se sont effondrées et que je suis resté les mains vides, tout au fond de mon enfer j'ai recouvré l'amour de ceux dont j'étais issu, et donc ma foi en eux. Car ces trois films, c'est aussi - et peut-être avant tout - un retour au pays de l'enfance. Quand on a pris conscience de la fin inéluctable, on retourne ainsi à son enfance, à son paysage particulier, à ce paradis unique qui s'évanouit en nous dès que nous maîtrisons la grammaire de la langue officielle.

Tout cela pour répondre à cette simple question que se pose chaque habitant « moyen » de mon pays : d'où je viens, qui je suis et ce que ne devrait pas être mon fils.

Kazimierz KUTZ

CROIX DE GUERRE

(Krzyz Walecznych)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Josef Hen d'après ses propres récits.
Images : Jerzy Wójcik.
Musique : Andrzej Markowski.
Décors : Roman Mann.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / N. et B. / 1959.

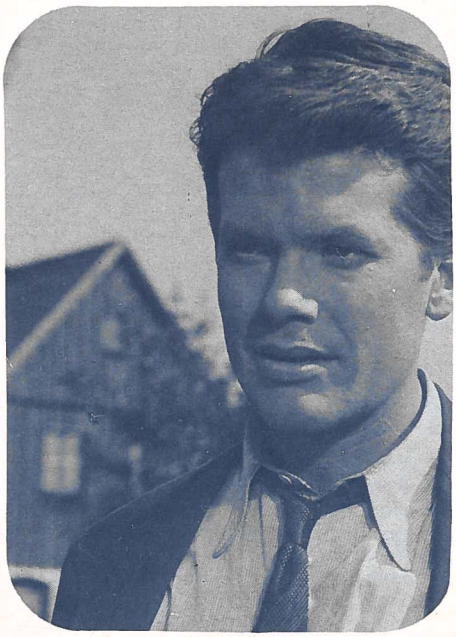
Interprétation : Zbigniew Cybulski, Grazyna Staniszewska, Jadwiga Hańska, Czeslaw Piaskowski, Aleksander Fogiel, Andrzej May, Jerzy Turek, Stanislaw Milski, Bronislaw Pawlik, Adolf Chronicki, Zenon Buszyński.

Prix de la Critique polonaise.

SCÉNARIO

« La Croix de guerre » : A la suite d'un glorieux fait d'armes, un soldat polonais reçoit une médaille et part en permission... Très fier de lui, il porte sa croix avec ostentation, mais lorsqu'il parvient à son village, tout est détruit ; il ne reste plus qu'un vieil homme qui se méfie de lui et pense à le tuer. Le soldat retourne au front, l'amertume au cœur...

« Le Chien » : Aux premières heures de la libération une équipe de trois artificiers trouve un chien splendide, visiblement abandonné. Le plus jeune d'entre eux se charge de lui. Mais voilà qu'aux approches de la ville où les soldats sont cantonnés, deux déportés juifs demandent à monter dans leur voiture. Le chien montre les dents et les deux Juifs sont visiblement terrorisés. Un peu plus tard, alors que le jeune soldat est parti après avoir lavé le chien, les deux Juifs se présentent au cantonnement et le chien se jette sur eux avec férocité. Les artificiers découvrent avec horreur que le chien appartenait aux SS qui l'avaient dressé dans le dessein qu'on imagine. Ils veulent le tuer et l'emmènent dans un lieu désert. Mais chaque fois qu'ils arment leur mitraillette, ils ne peuvent se résoudre à l'abattre ; ils finissent par le chasser à coup de pierres.



« La Veuve de Joczys » : Les habitants d'une petite ville de Prusse Orientale qui fait partie des territoires récupérés, accueillent avec ferveur la toute jeune femme de leur ancien commandant, tué en combattant, et sa mère. Ils les installent dans une maison coquette et assurent à la première un travail de buraliste. Elle préside toutes les manifestations patriotiques et folkloriques et se meurt d'ennui.

Dans le même train qu'elle, est arrivé un jeune agronome timide au passé obscur. La jeune femme lui plaît, il lui fait la cour et se promène avec elle dans les champs. Invité un soir chez elle, il boit un peu plus que de coutume et ose lui demander de l'épouser en termes à peine voilés. Mais il se fait éconduire poliment. Les circonstances ne permettent pas à une jeune femme de soldat mort d'épouser un inconnu.

Les habitants de la ville, alarmés par l'attitude familière du jeune homme, le mettent en garde. Il s'en va... Et puis, un beau matin de fête, ils vont chercher la femme de leur cher commandant ; elle est également partie, ayant compris, mais trop tard pour son amour, qu'elle ne pouvait vivre dans un monde momifié.

(Philippe Haudiquet :
« Les Nouveaux cinéastes polonais »,
Premier Plan - 1963)

PERSONNE N'APPELLE

(Nikt nie wola)

Mise en scène : Kazimierz Kutz.

Scénario : Josef Hen d'après son propre récit.
Images : Jerzy Wójcik.
Musique : Wojciech Kilar.
Décors : J. Switoniak.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / N. et B. / 1960.

Interprétation : Zofia Marcinkowska, Henryk Boukolowski, Halina Mikolajska, Barbara Krafftówna, Ryszard Pietruski, Aleksander Fogiel.

SCÉNARIO

« Un jeune homme arrive dans une petite ville des territoires récupérés de l'Ouest. On ignore tout de son passé, mais son attitude a quelque chose de mystérieux. Il a peur, il se sent traqué. Peut-être a-t-il quitté une organisation clandestine ? Une petite bourgeoise un peu vulgaire qui gère un restaurant nationalisé cherche à gagner son amitié, mais il aime une étudiante qui vit dans un internat.

Leur amour naissant rencontre de nombreux obstacles, se heurte à des méfiances, est la proie d'obsessions. Le jeune homme croit voir en certains travailleurs des gens chargés de le poursuivre. Sa compagne lui conseille de quitter momentanément la ville pour se délivrer de ses obsessions. » (Philippe Haudiquet).

PANIQUE DANS UN TRAIN

(Ludzie z pociagu)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Marian Brandys, Ludwika Woznicka, d'après une nouvelle de M. Brandys.
Images : Kurt Weber.
Musique : Tadeusz Baird.
Décors : Jan Grandys.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / N. et B. / 1961.

Interprétation : Jerzy Block, Maciej Damiecki, Malgosia Dziedzic, Danuta Szaflarska, Andrzej May, Janina Traczykówna, Aleksander Fogiel, Bogdan Baer, Zdzislaw Karczewski, Jerzy Turek.

Festival de Locarno - 1961 (Voile d'argent).

SCÉNARIO

« Quelque part en Pologne, pendant la guerre, à la suite d'une avarie survenue à trois voitures d'un train, des voyageurs sont bloqués dans la salle d'attente d'une petite gare et tentent, non sans se lamenter, de s'accommoder momentanément de leur situation. Un garde-voies allemand qui se trouve avec eux se laisse saoûler par deux voyageurs qui veulent l'amadouer, mais croit voir ensuite dans leur offre un piège tendu par les partisans. Il téléphone à ses supérieurs pour les informer. Tandis que le chef de gare le maîtrise et le couche sur un banc, les gens du train s'installent dans l'attente avec plus ou moins de patience. L'inquiétude du chef de gare monte et culmine au moment où il voit un important détachement de SS prendre position dans la gare : une mitraillette a été trouvée et le garde-voies a disparu. Le commandant SS déclare que si, dans les minutes qui viennent, le possesseur de la mitraillette ne se dénonce pas, il fera fusiller des otages. Au moment où expire le délai accordé, un jeune garçon se dénonce ; les nazis ne le croient pas mais le brutalisent pour l'exemple. Alors le chef de gare apparaît, traînant le soldat ivre. Les SS s'en vont. » (Philippe Haudiquet).

QUICONQUE POURRAIT SAVOIR

(Ktokolwiek wie...)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Krzysztof Kakolewski, Andrzej Mularczyk.
Images : Antoni Nurzyński.
Musique : Wojciech Kilar.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / N. et B. / 98 mn / 1966.

Interprétation : Edward Lubaszenko (le journaliste), Zofia Merle (Pierzchalowa), Maria Zbyszewska (Pierzchala), Gustaw Lutkiewicz, Halina Luszczewska.

SCÉNARIO

Il nous arrive parfois d'écouter à la radio une voix grave qui annonce : « Un tel ou une telle a été vu pour la dernière fois... toute personne pourvant fournir des renseignements concernant le disparu est priée... ». L'imagination aidant, les auditeurs se prennent à songer aux raisons de cette disparition, aux causes qui ont entraîné la fuite, une fugue ou la mort d'un homme ou d'une femme... car, tant qu'elle est inexpliquée, une disparition reste toujours mystérieuse. Et ce mystère a tenté plus d'un journaliste et plus d'un écrivain.

L'action du film se déroule sur plusieurs plans. Nous assistons aux efforts d'un journaliste qui essaye de retrouver la disparue. Peu à peu apparaît le visage de la jeune fille qui n'était jusqu'alors qu'un personnage anonyme d'un fait-divers. Marie, venue du fond de sa campagne natale dans une grande ville industrielle, n'y avait pas trouvé ce qu'elle s'était imaginé. C'est peut-être sa solitude, ce sentiment de frustration qui l'a amenée à disparaître d'une vie qu'on croyait calme et rangée.

Les recherches effectuées par le reporter d'un grand journal de Varsovie pour retrouver la disparue ont fourni aux réalisateurs du film, la possibilité de montrer certains aspects inconnus ou oubliés de Varsovie : des usines ultra-modernes, des caves post-existentialistes voisinent avec des refuges de clochards et des faubourgs misérables. De même, dans un village - le village natal de Marie - où l'école communale a élevé par douzaines, futurs médecins, ingénieurs, fonctionnaires de tous les échelons, certains habitants croupissent encore dans l'ignorance et la superstition.

Ainsi le communiqué de la radio « Toute personne susceptible de fournir des renseignements... est priée... » prend toujours plus d'importance, à mesure que se déroule le film, pour devenir finalement une protestation véhémente contre l'indifférence, la routine, l'habitude qui nous cachent ceux qui vivent à côté de nous.

LE SAUT

(Skok)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Edmund Gluchowski, Kazimierz Kutz.
Images : Krzysztof Winiewicz.
Musique : Adam Slawinski.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / N. et B. / 90 mn / 1968.

Interprétation : Marian Opania (Pawel), Daniel Olbrychski (Franck), Malgorzata Braunek (Teresa), Andrzej Gazdeczka (Filip), Teresa Lipowska, Witold Dederko, Gogdan Bayer.

SCÉNARIO

« On prépare un saut » ou encore « on franchit le saut » signifie dans le jargon polonais du milieu préparer un coup ou l'accomplir. Et c'est bien cette signification que ce mot possède dans le film de Kazimierz Kutz.

De quel « saut » s'agit-t-il ? Du premier, réalisé par des amateurs et décidé sans se rendre pleinement compte qu'il s'agit en réalité d'un délit.

Et voici les personnages de l'histoire du « saut » à la veille de le franchir : deux jeunes gens - François et Paul - qui ont échoué aux épreuves du bac, sont étendus sur une plage au bord de la mer, le regard fixé à l'horizon, sur les bateaux qui passent au loin, en train de rêver à de beaux voyages et à de lointaines aventures. Après leur échec, ils ont décidé de fuir - solution toujours la plus facile. Comment ont-ils fait pour parvenir de Varsovie jusqu'au littoral ? Leurs poches sont vides, mais leur esprit est peuplé de rêves et d'espoirs : le monde n'est-il pas à conquérir, comme le promettent tant de livres et de films ?

Ils font connaissance sur la plage avec un homme qui a besoin de jeunes gens désœuvrés comme eux, et peut-être prêts à tout pour rapidement conquérir le monde. L'homme leur propose une somme importante en échange de leur aide dans « le saut » qu'il envisage de faire. Désormais, c'est lui qui décidera de ce que les deux garçons auront à faire. Le sentiment d'entière liberté, mais aussi de solitude et de désemparement, aura donc été de brève durée. Les deux garçons acceptent la proposition de l'homme, ils savent enfin ce qu'ils auront à faire dans le plus proche avenir. Ils se font employer dans une grande exploitation agricole d'État, où il y a de l'argent à voler. Mais il faut d'abord qu'ils y gagnent la confiance du personnel, une bonne réputation et qu'ils s'y fassent un alibi.

Mais les plans si bien établis par l'inconnu de la plage ne pouvaient pas tout prévoir. Comment auraient-ils pu prévoir que les deux jeunes gens finiraient par aimer leur travail, leur premier travail - dans une exploitation agricole moderne, accueillante tant pour les habitants de la région que pour ceux qui, comme Paul et François, sont à la recherche d'aventures, mais aussi espèrent qu'une chance leur sera fournie de commencer une nouvelle vie après un premier échec. L'inconnu, un homme déjà dépravé et n'admettant plus les valeurs humaines, ne pouvait pas non plus prévoir les complications que feraient surgir deux jeunes filles et l'amour, le premier amour.

On pourrait également définir « Le Saut » comme un film sur l'amitié juvénile que les premières expériences d'adultes finissent par briser. En effet, Paul et François ne voient plus les mêmes choses de la même manière, les événements dictent à chacun d'eux d'autres conclusions et, à un certain moment, chacun se met à agir « à son propre compte ». Chacun d'eux franchit différemment son « saut » dans l'âge adulte.

LE SEL DE LA TERRE NOIRE

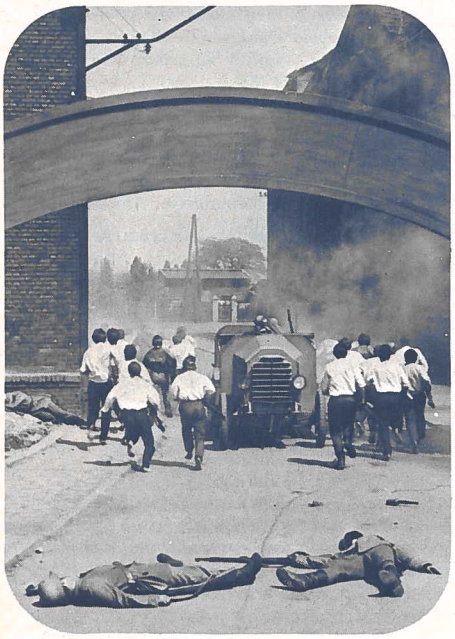
(Sól ziemi czarnej)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Kazimierz Kutz.
Images : Wieslaw Zdort.
Musique : Wojciech Kilar.
Production : Unité de Production Wektor.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 103 mn / 1969.

Interprétation : Olgierd Lukaszewicz (Gabryel), Jerzy Bińczycki (Bernard), Jerzy Cnota (Euzebin), Jan Englert (Erwin), Wieslaw Dymny, Bernard Krawczyk, Andrzej Wilk, Daniel Olbrychski.

Festival de Grenoble - 1971 (Grand Prix).



SCÉNARIO

Nous sommes en 1920, au moment où les mineurs et les paysans de Silésie, encore sous la domination allemande, avaient déclenché une insurrection pour obtenir leur rattachement à la Pologne. Le film raconte l'histoire d'un détachement de ces combattants et aussi d'une famille silésienne. Le père et les sept fils combattent dans les rangs des insurgés et le plus jeune, Gabriel, rejoint l'insurrection dès qu'il en a reçu la permission de son père. Ce sont les six jours de combats qui font de cet adolescent un homme. Les péripéties et les aventures de Gabriel se déroulent sur le riche fond de toile d'une grande insurrection populaire d'un peuple qui avait été séparé pendant presque six cents ans de sa mère-patrie et qui a pris les armes pour pouvoir la rejoindre.

LA PERLE DE LA COURONNE

(Perla w Koronie)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Kazimierz Kutz.
Images : Stanislaw Loth.
Musique : Wojciech Kilar.
Décors : Boleslaw Kamykowski.
Production : Unité de Production Wektor.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 121 mn / 1971.

Interprétation : Lucja Kowolik (Wikta), Olgierd Lukaszewicz (Jaś), Jan Englert (Erwin), Franciszek Pieczka (Siersza), Marian Opania, Jerzy Cnota, Emil Buczaki.

SCÉNARIO

Une agglomération de mineurs dans lè bassin houiller de la Haute Silésie. L'action du film se déroule dans les années trente, lors de la crise économique.

Jan, un jeune mineur, rentre du travail pour retrouver sa jeune et jolie femme, et ses deux enfants dans leur petite maison non loin des terrils.

Jan est passionnément amoureux de sa femme et terriblement jaloux, ce qui provoque des moqueries de la part des vieux qui passent toute la journée à bavarder en commentant les événements et la vie des habitants de la colonie.

Malheureusement, la mine où travaille Jan n'est pas rentable, aussi sa direction décide-t-elle de renvoyer tous les ouvriers et de submerger la mine.

Pour défendre l'existence de ses collègues, Hubert Siersza, le Président du Syndicat suggère une grève sur le tas. La majorité vote « pour » puisque c'est l'unique chance de leur défense, et Jan accepte à contre cœur cette décision. La grève éclate.

La nouvelle concernant la grève se répand très vite dans toute la communauté. Les familles : femmes, mères et sœurs se précipitent devant les portes de la mine pour porter des aliments aux grévistes. La police encercle le terrain.

C'est justement l'anniversaire de l'Insurrection Silésienne. Une fête solennelle, gaie et pittoresque, qui dans ces conditions devient en quelque sorte une manifestation politique, puisque les familles des grévistes veulent confirmer que la cause pour laquelle les mineurs ont proclamé la grève est juste.

Au début le moral des grévistes est excellent. On décide d'envoyer un représentant qui pourrait soumettre au Gouvernement de Varsovie les désiderata des mineurs.

La réponse est malheureusement négative. C'est alors que les mineurs proclament la grève de la faim et une lutte jusqu'au bout !

La police intervient à nouveau. Il y a beaucoup de victimes. Épuisés, abattus, les grévistes adressent leur dernier message : « Submergez la mine et nous avec. Nous ne bougerons pas. Plutôt la mort, que la capitulation ! »

Leur détermination, leur persistance et la conviction que la cause qu'ils défendent est juste, leur apportent une victoire bien méritée. La Direction décide de signer un accord.

Mi-héros, mi-fantômes, les mineurs reviennent à la surface. Jan retrouve sa femme et ses enfants qui l'avaient attendu.

LES GRAINS DU CHAPELET

(Paciorki jednego rózańca)

Mise en scène : Kazimierz Kutz

Scénario : Kazimierz Kutz, d'après une nouvelle de A. Siekierski.
Images : Wieslaw Zdort.
Musique : Wojciech Kilar.
Décors : Andrzej Plocki, Miroslaw Krelik.
Production : Unité de Production KADR.
35 mm / Couleurs / 116 mn / 1980.

Interprétation : Augustyn Halotta (Habryka), Marta Straszna (Habrykowa), Ewa Wiśniewska (Zosia), Franciszek Pieczka (Jerzy, le fils), Jan Bógdol (Antek), Stanislaw Zaczyk (Malczewski), Jerzy Rzepka (Leszek), Ryszard Jasny (Pielorz), Róza Richter (Piclorzowa), Wladyslaw Gluch (Kosmala), Antoni Wolny (Pawelczyk), Maksymilian Baron (Paulek).

Grand Prix du Festival de Gdansk - 1980.

LE FILM

« Les grains du chapelet » de Kazimierz Kutz terminent de façon naturelle la « Trilogie silésienne » de ce metteur en scène dont le premier film était *« Le Sel de la terre noire »* et le second *« La Perle de la couronne »*. Le cinéaste a enfermé dans ces films le panorama de l'histoire silésienne depuis le temps des soulèvements, en passant par les vingt années d'entre-deux-guerres, pour arriver à la contemporanéité dans les années soixante-dix. Le personnage de ce tout dernier film est un vieux mineur retraité qui a laissé derrière lui les années de lutte contre les Allemands, de travail pour le capital étranger en Pologne d'avant-guerre et qui, après la seconde guerre mondiale, se plaça à la tête du mouvement d'émulation de travail et fut un des hommes qui transforma l'industrie polonaise contemporaine. Toute la vie de cet homme est la vivante histoire de l'industrie minière de Silésie, celle des évolutions impétueuses qui s'effectuent sur cette terre. Il est de plus en plus difficile au vieux mineur d'accepter ces changements qui s'attaquent entre autres aux petites maisons des mineurs, avec leurs jardinets, leurs cabanes dans lesquelles ils élèvent des lapins et des pigeons. La vieille culture de coexistence disparaît pour faire place maintenant aux grands bâtiments d'habitations qui ne permettent plus l'exercice de ces passe-temps sympathiques.

Le héros du film ne veut pas se résoudre à quitter tout ce qui jusqu'à présent constituait sa vie. Il souhaite rester dans sa vieille maison et personne n'arrive à la persuader de la nécessité de déménager dans les habitations modernes, ni ses amis, ni le directeur de la mine. Ainsi apparaît dans le film le conflit naturel entre le vieux monde qui s'efface et la contemporanéité. Ce qui attire l'attention est le fait que le vieux mineur est soutenu dans sa lutte par son fils qui occupe dans la même mine un poste d'ingénieur et par son petit-fils qui même à l'école prend la défense de son grand-père.

HRISTO HRISTOV

(BULGARIE)

Photo du film : « Arbre sans racines »

L'AUTEUR

Hristo Hristov est né à Plovdiv en 1926. Il fait des études de médecine et dirige de nombreuses troupes d'amateurs de théatre. En 1953 il est élève de l'Institut Supérieur d'Art Théâtral de Sofia. De 1958 à 1960 il est metteur en scène au Théâtre de Plovdiv : N.O. Masalitinov.

Il fait ensuite un stage de cinéma dans les studios Mosfilm à Moscou où il travaille notamment avec Alov Naoumov et Khoutsiev.

Ensuite il s'associe avec le créateur de l'École Bulgare d'Animation, Todor Dinov, pour sa première mise en scène de cinéma. Actuellement, Hristo Hristov est directeur de l'Union des Cinéastes Bulgares.

FILMAGRAPHIE

1968-69	**« Iconostase »**
1972	**« Enclume ou marteau »**
1973	**« Le dernier été »**
1974	**« Arbre sans racines »**
1976	**« Le cyclope »**
1979	**« La barrière »**
1980	**« Le camion »**

En Bulgarie, l'instauration et le développement du socialisme se sont traduits avant tout par le passage extrêmement rapide — une trentaine d'années — d'une civilisation rurale, paysanne, à une société moderne, technique, industrielle et urbaine.

Une aussi brusque mutation qui bouleverse totalement, et sur une grande échelle, les modes de vie, s'accompagne inévitablement de problèmes matériels mais aussi et surtout de problèmes de conscience et d'un remodèlement des mentalités. Par-delà les aspects superficiels de la vie politique, sociale, et dans tous les domaines, cette crise de conscience nationale, cette recherche d'une identité « actuelle » semble bien être la caractéristique profonde de la Bulgarie d'aujourd'hui.

Il n'est pas étonnant, donc, qu'un artiste authentique, tel que Hristo Hristov, doué d'une grande sensibilité et extraordinairement réceptif au monde qui l'entoure, perçoive avec acuité cet état d'esprit et le traduise dans ses œuvres. N'est-ce pas la fonction — inconsciente ou consciente — du poète, du créateur, de ressentir très intimement les aspirations des hommes, d'un peuple, de les exprimer et par là d'influer sur l'évolution des esprits et de participer ainsi au mouvement de l'Histoire ?

Or, jutement, comme si toute son œuvre à venir allait s'inscrire dans un plan nettement préétabli, et avant d'aborder les problèmes de la conscience paysanne, Hristo Hristov consacrait son premier long métrage, *« l'Iconostase »* (1968), à la fonction de l'artiste dans la société. Car Rafé Klintché, le sculpteur sur bois de l'Iconostase, c'est l'Artiste avec un grand A. Il pourrait être aussi bien peintre d'icônes ou, de nos jours, cinéaste... Et, bien que le film — et le roman d'origine — le situent à l'époque déjà lointaine du « Renouveau bulgare », Rafé est par sa mentalité et son esprit, un homme, un créateur de tous les temps : du passé, d'aujourd'hui et de l'avenir. Ses pensées et ses actes sont constamment inspirés et impulsés par les aspirations les plus sacrées et les plus profondes du peuple auquel il appartient.

Tel un ferment révolutionnaire, il est porteur d'un élan spirituel et prône des façons nouvelles de vivre et de nouvelles formes dans l'art. Rafé participe et pousse à la prise de conscience des masses populaires. *« L'Iconostase »* est le film de la revendication nationale qui s'exprime à la fois sur les plans linguistiques, religieux et politique. Il exalte la libération du poids de la tradition, de la morale et de ses tabous, du poids de l'oppression et de l'esclavage. C'est aussi un film romantique qui est l'apologie de la révolte et de la liberté du créateur contre tous les conformismes officiels.

Et, comme si la forme, le style étaient imposés par le sujet, *« l'Iconostase »* traduisait le lyrisme et la sensibilité de ses auteurs en des images d'une exceptionnelle beauté plastique. Pour tous ces aspects — contenu et forme — on a pu comparer souvent et avec juste raison le film de Hristo Hristov et de Todor Dinov à *« Andreï Roublev »* de Tarkovsky. Les co-réalisateurs, et c'est normal, n'ont pas révélé ce qui, dans la genèse et la réalisation de l'œuvre, revenait à l'un plutôt qu'à l'autre, mais toutes les caractéristiques de *« l'Iconostase »* allaient se retrouver dans les films suivants de Hristo Hristov. Par exemple, dans un récit de la plus pure linéarité classique, l'intrusion de procédés spécifiques du cinéma moderne : ruptures elliptiques, changements brusques et rapides de lieu ou de temps, mélange, par passage insensible de la réalité vécue au monde imaginaire. Dans les scènes dures ou tragiques de ce premier long métrage, s'intercalent les visions de Rafé, de Sultana ou de Lazare : paysages enneigés d'une blancheur aveuglante, évocation d'images du passé, de croyances religieuses avec fêtes, danses, masques ou rêves prémonitoires.

On retrouvera cela dans les fabulations oniriques d'Ivan Efreitorov, (*« Le dernier été »*, 1972), peuplées de monstres cornus issus des danses folkloriques des « koukeris » ou de la mythologie païenne, d'images de saints ressuscités dans l'esprit de l'art primitif populaire, de réminiscences érotiques résurgies dans un décor étrange de constructions ultra-modernes, d'une chevauchée fantastique au-dessus du village recouvert par les eaux... Plus tard encore, (*« L'arbre sans racines »*, 1974), c'est par le rêve que le vieux Gatio s'évade de la réalité urbaine. Il revoit son village, les chevaux, les arbres fruitiers, les oiseaux dans l'immensité du ciel. Dans son monde imaginaire se mêlent confusément le passé et le présent. Ainsi voit-on sa bru et son petit-fils dans des décors de sa campagne d'autrefois, entourés de bergers, en costumes traditionnels et jouant d'une sorte de biniou. Enfin, lorsque tel un aigle, il prendra un fois encore son envol pour aller fouler sa terre, source de vie... ce sera en rêve, le dernier rêve du père Gatio ! Même univers visionnaire, mais fiévreux et tendu chez le Commandant du sous-marin atomique (*« Le Cyclope »*, 1976), cet intellectuel, ce savant — c'est un physicien — mêle dans ses rêveries des états d'âme liés à sa vie intime et des visions d'une destinée possible de la planète et de l'humanité menacée d'anéantissement thermonucléaire.

Bien que monde réel et monde imaginaire ne s'y imbriquent pas comme dans les films précédents, c'est dans *« La Barrière »* (1977), certainement que, sous-tendant d'autres thèmes, s'oppo-

sent le plus catégoriquement un cadre de vie réaliste et l'univers psychotique ou « surréaliste » de Dorothéa. Cette dernière, telle un moderne Icare, est obsédée par son idée fixe : prendre son envol car elle est persuadée que l'homme peut voler. Dans *« Le Camion »* (1980) enfin, les séquences avec le berger et dans le village du défunt contiennent des éléments d'intemporalité et d'irréalité engendrés dans la conscience surmenée des personnages.

Ces images mentales qui surgissent dans tous les films de Hristo Hritov constituent souvent une incontestable réussite, c'est le cas lorsqu'elles semblent émerger tout naturellement du subconscient des personnages, par exemple dans *« l'Iconostase »*. Elles apparaissent parfois comme plus artificielles, plus fabriquées *(« Le dernier été »)* et certains ont été déçus par *« La Barrière »* où le cinéaste frôle le fantastique et la science-fiction qui ne semblent pas être son véritable domaine.

Vie vécue / vie rêvée est l'un des couples de cette œuvre que l'on pourrait définir comme un authentique cinéma de la dialectique. Dans chacun des films de Hristo Hristov, en effet, se juxtaposent ou s'opposent des forces contradictoires : l'ancien et le nouveau, le passé, le présent et l'avenir, le beau et le laid, l'oppression et la liberté, la solidarité et l'égoïsme, l'utopie et la réalité, la vie et la mort, l'individu et la société...

Il ne fait aucun doute que cette constante structure oppositionnelle trouve son origine dans la crise de conscience bulgare évoquée plus haut. Et il n'est pas étonnant qu'après *« l'Iconostase »* consacré à la fonction de l'artiste, après *« Enclume ou marteau »* (1972) consacré à Georges Dimitrov, l'homme politique affrontant l'appareil nazi et le tribunal fasciste lors du procès historique de Leipzig, il n'est pas étonnant que Hristo Hristov ait choisi de porter à l'écran deux personnages d'origine paysanne confrontés au monde moderne. Ivan d'abord *(« Le dernier été »)*, reste accroché à sa terre qui va être recouverte par les eaux du barrage ; mais à côté de ce problème du « héros », il y a celui de l'éducation de son fils, les rapports d'Ivan et de son beau-frère, dit « le Serbe », l'évocation du passé, de la Première et de la Deuxième Guerres Mondiales... Ainsi, *« Le dernier été »* revêt une riche complexité qui voit s'affronter les couples antagonistes à l'œuvre dans tous les films du réalisateur.

Il en est de même dans *« Arbre sans racines »* où le vieux Gatio, arraché à sa campagne pour vivre avec son fils, sa bru et son petit-fils, souffre terriblement de l'agitation frénétique de l'univers urbain. Malgré les « avantages » de la ville, malgré les prévenances et la gentillesse de son entourage, Gatio ne parvient pas à s'adapter... Et pourtant il comprend, il admet l'inévitable transformation, l'obligatoire évolution de la société, sa mutation des formes de vie patriarcales, ancestrales à une civilisation technique et urbaine.

Ces deux films « paysans» de Hristo Hristov permettent de cerner l'originalité du cinéaste, son apport personnel dans une réalisation cinématographique. En effet, *« Le dernier été »* est adapté d'une œuvre littéraire de l'écrivain bulgare Yordan Raditschkov, l'auteur de « Abécédaire à la poudre », de « Un midi torride » et de « Ballon captif » ; *« Arbre sans racines »* mêle en son scénario deux récits (« Arbre sans racines » et « Vers le sommet ») de Nicolaï Haïtov, l'auteur célèbre des « Récits sauvages », dont plusieurs œuvres, portées à l'écran, on été des succès internationaux : *« La corne de chèvre », « Examen », « Conscience nue »* et *« Au temps des hommes »* présentés cet hiver à Paris dans le cadre de la semaine consacrée au cinéma bulgare. Or, le ton, le style des deux écrivains, Raditchkov et Haïtov, le regard qu'ils portent sur la vie sont totalement différents. Raditchkov, réaliste et poétique à la fois, donne souvent dans la fantasmagorie : il aime les lutins, les forces malignes, les « koukéris ». Il puise à pleines mains dans les trésors folkloriques du pays, mais il adopte parfois, vis-à-vis du paysan bulgare conservateur, une attitude critique, ironique. Il peut se le permettre, car il est lui-même d'origine campagnarde, mais ses écrits n'ont pas toujours eu l'agrément des lecteurs attachés au passé et à la tradition. Haïtov, lui, va plutôt chercher dans l'Histoire et dans les récits populaires des exemples qui peuvent servir de modèles dans les problèmes de notre temps. Il exalte les vertus nationales — le réalisme et la ténacité terrienne, l'amour de la liberté — et les luttes contre les forces d'oppression.A partir donc de points de vue très dissemblables, il n'y a pas de rupture entre les deux films de Hristo Hristov à tel point qu'on a pu voir *« Arbre sans racines »* comme une suite du *« Dernier été »*. Même ton, même regard, passant à travers une traduction plastique d'une grande beauté, cette dernière caractéristique s'expliquant par le fait que le réalisateur est aussi un peintre de talent.

Cette luxuriance formelle, esthétique, s'estompe dans *« La barrière »,* comme pour permettre au spectateur de pénétrer plus directement dans l'univers psychologique des personnages. Et c'est encore un monde très différent ! Le film est adapté d'une nouvelle de Pavel Véjinov qui a soulevé des controverses passionnées dans la critique littéraire bulgare, déroutée par l'intrusion d'un certain « fantastique quotidien » dans le « réalisme », toujours considéré comme la spécificité de l'art socialiste. Or, le film de Hristo Hristov, malgré sa « différence », appelle à une relecture de l'ensemble de l'œuvre, en donne les clés et en précise l'unité thématique.

« La barrière » met en scène un musicien célèbre, le compositeur Anthony Manev. En sa qualité d'artiste, de créateur, il devrait pouvoir explorer l'inexploré, pénétrer dans l'inconnu. Or, à cause peut-être de sa position sociale, il s'est créé des « barrières » conventionnelles qui l'enferment dans un certain blocage. Surgit dans sa vie une fille traumatisée — elle est en traitement psychiatrique — qui, par sa candeur, sa spontanéité naturelle, son aspiration à la pureté et à l'élévation, rappelle le prince Michkine de Dostoïvski. Dorothéa est persuadée qu'elle peut prendre son envol, que l'homme peut voler ; elle devrait provoquer le réveil de Manev, faire renaître son émerveillement devant le monde, mais le musicien, incapable de l'aimer, a perdu tout pouvoir de créativité dans le train-train de son existence routinière. Finalement, Dorothéa prendra son envol... et trouvera la mort.

La fable peut laisser perplexe et ouvre la porte à des interprétations diverses ; le lexique cinématographique de Hristo Hristov devient plus fortement métaphorique et symbolique que dans ses films précédents. Mais l'allégorie révèle la préoccupation constante du cinéaste, le thème majeur de son œuvre. En effet, Dorothéa et Anthony représentent symboliquement, en deux personnages, les forces conflictuelles en lutte dans chacun des personnages principaux mis en scène dans les autres films. D'un côté des valeurs traditionnelles, un attachement terrien — ou terre-à-terre — ; de l'autre un besoin ou une volonté de les franchir, de les dépasser pour aller vers une volonté de les franchir, de les dépasser pour aller vers une réalisation spirituelle et totale de l'homme. A l'occasion de la sortie du film, en Bulgarie, l'écrivain et scénariste Véjinov déclarait à propos de *« La barrière » :* « Il ne saurait y avoir envol de l'esprit si l'homme ne s'affranchit pas du penser dogmatique, des préjugés idéologiques, voire des connaissances imparfaites de certaines sciences contemporaines. Pour ce qui est des limites de la généralisation, elles ne dépendent plus de l'auteur mais de l'état de notre société. L'idée peut également être rapportée à l'amour, à la connaissance humaine, à l'art et à la science. L'humanité aura toujours des barrières dressées devant son développement, et toujours il y aura de brillants exemples de leur franchissement ».

Cette déclaration incite à jeter un regard en arrière sur tous les « héros » de Hristo Hristov. On constate alors que pour chacun d'eux, l'aspiration était la même, le besoin de se dépasser, d'affirmer son moi, de lutter pour donner un sens et un but à sa vie. C'était le cas de Rafé, personnage de fiction, pour qui la création est l'expression de soi-même, la nécessité de participer à la vie sociale avec l'art ; chez Georges Dimitrov, personnage réel cette fois, même but, mais l'action politique y prend la place de la création artistique ; c'était le cas aussi de Gatio qui rêvait de reboiser la montagne « jusqu'au sommet ».

Mais — et c'est l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Hristo Hristov — celui qui occupe la place centrale de chacun des films n'est jamais le « héros positif » de la vieille tradition du réalisme socialiste. C'est toujours un homme — ou une femme — divisé, partagé, en proie à une crise de conscience individuelle qui est le reflet de la crise de conscience bulgare. Aucun manichéisme, aucun schématisme simpliste chez Hristov dont l'art est celui de la nuance. De même, il n'y a pas de héros entièrement négatifs. Le meilleur exemple en est donné par *« La barrière »* où le personnage central est dédoublé. Dorothéa ne saurait être considérée comme le modèle de l'homme futur même si elle se situe très nettement au-dessus du niveau d'Anthony. Son imagination , son hypersensibilité, son esprit pur, libre et affranchi de tout préjugés en font un être exceptionnel. Mais son « apesanteur », pourrait-on dire, la coupe totalement des réalités terrestres et elle est entièrement renfermée sur elle-même, repliée dans son propre problème. Quant à Anthony, il n'est plus un « héros négatif » ; il n'a pas la force nécessaire pour franchir *« La barrière »* de l'étroitesse de vues, des conventions et du conformisme, mais il est intelligent, honnête, capable, et, surtout, il cherche à comprendre, à sortir d'une situation bloquée.

La fin de *« La barrière »,* d'ailleurs, demeure énigmatique. Comme dans tous les autres films de Hristo Hristov, pas de réponse, pas de conclusion, de fin heureuse ou malheureuse. Et c'est peut-être la dernière et la plus importante des qualités de ce cinéma, celle qui consiste à refuser le didactisme et le dogmatisme. Il y a, bien sûr, toujours, la porte ouverte sur l'avenir, la lueur de l'espoir. On se souvient de la fin de *« l'Iconostase »* où Rafé s'en va vers les lointains, tandis que la petite fille reste seule dans le cadre, à la dernière image ; le fils d'Ivan *« Le dernier été »,* ira à l'école et les convoyeurs du *« camion »* viendront à bout de leur odyssée et de leur mission. Mais chacune des œuvres du réalisateur est une question qu'il pose, qu'il pose aux Bulgares d'aujourd'hui et qu'il nous pose à nous spectateurs de n'importe quel pays. Car c'est à nous aussi que Hristo Hristov s'adresse par la voix de Dorothéa : « N'avez-vous jamais pris votre vol ? ».

André CORNAND*

* Critique à « La Revue du Cinéma ».

ICONOSTASE

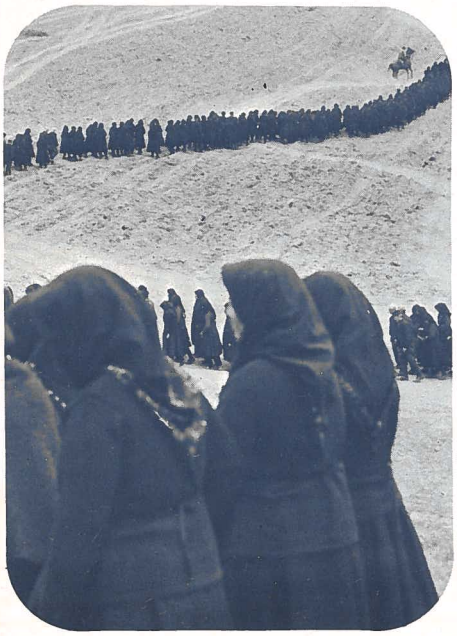
(Ikonostasat)

Mise en scène : Hristo Hristov et Todor Dinov.

Scénario : Hristo Hristov et Todor Dinov.
Images : Atanas Tasev.
Musique : Milĉo Leviev.
Décors : Hristo Stefanov.
Production : Fimbulgaria, Sofia.
35 mn / N. et B. / 90 mn / 1968-69.

Interprétation : Dimitre Taŝev (Rafe Klinĉe), Emilia Radeva (Sultana), Violette Gindeva (Katerina), Nikolaj Uzunov (Lazare), Annie Spasova (Nia), Stojan Gadev (Stojan Glauŝev).

Semaine du cinéma bulgare à Paris (1971).



SCÉNARIO

En pré-générique, un enterrement situe le film dans le passé mais la période historique n'est pas fixée précisément. Rafé Klintché, créateur de merveilleux bois sculptés est chargé par le Conseil municipal de réaliser une iconostase pour décorer l'église de Prespa. Le Conseil veut lui imposer un style mais Rafé exige une entière liberté et les conditions financières qui sont les siennes. Pendant la réalisation de l'œuvre, l'artiste fait la connaissance de Catherine, fille de Soultana et de Stoïan. Les deux jeunes gens s'aiment mais Soultana s'oppose à cet amour de même qu'à un éventuel mariage entre Bojana et son fils Lazare. Elle voudrait faire épouser à ce dernier Nia, la fille du tchorbadchi Abram. Au cours d'un mariage, Bojana tombe frappée de phtisie. Rafé apprend à Lazare que sa sœur Catherine est enceinte ; Rafé et Catherine doivent se marier mais Soultana, jugeant la famille déshonorée, fait avorter sa fille qui meurt au cours de l'opération.

Après l'enterrement, pendant une messe, le peuple de Prespa se révolte pour que l'Office soit célébré en Bulgare et non plus en grec. Les Turcs interviennent sauvagement. Rafé, Lazare et le prêtre, considérés comme les instigateurs de la rebellion sont attachés à des poteaux et fouettés par les Turcs. Toute la population de Prespa doit venir défiler devant les rebelles et leur cracher tour-à-tour au visage.

Rafé a terminé son iconostase, diversement jugée par les membres du Conseil municipal. Il annonce qu'on lui a demandé du travail à Kitchévo où l'on va construire une nouvelle église.

LE CYCLOPE

(Ziklopat)

Mise en scène : Hristo Hristov.

Scénario : Hristo Hristov.
Images : Venec Dimitrov.
Musique : Kiril Cibulka.
Production : Filmbulgaria, Sofia.
35 mm / 1976.

Interprétation : Mihail Mutafov, Nevena Kokanova, Penka Cicelkova.

SCÉNARIO

On peut suivre, dans le film *« Le Cyclope »*, l'étrange entrelacs des motifs personnels et civiques dans la conscience du héros — un commandant de sous-marin. En lui s'affrontent ses intérêts professionnels, son sens de la responsabilité devant les problèmes de l'humanité et ses soucis personnels ; ces conflits éternels qui nous touchent tous.

Les cyclopes, d'après la mythologie, étaient doués d'une force peu commune mais n'avaient qu'un seul œil. Cette particularité déformait leur champ de vision par rapport à celui des gens à la vision normale. C'est cela que les auteurs ont sous-entendu dans le film et cette idée est soutenue par la conception plastique du personnage central.

La femme du commandant, sa maîtresse, ses grandes filles et ses collègues eux-mêmes sont plus ou moins tombés dans l'angle mort de la vision du « cyclope ». Eux, ils résolvent leurs problèmes dans leur sphère, alors que lui scrute de son œil unique et perçant l'océan. Et c'est là qu'il va les retrouver, vivants ou morts, véritables ou imaginés, et qu'il pourra comprendre leurs problèmes qui sont aussi les siens. Pour sa vision particulière, le réel et l'imaginaire sont confondus, la mort rêvée se mêle à la vie vécue, le malheur envisagé se transforme en menace réelle.

Sur l'écran de sa propre imagination, le commandant entreverra l'Atlantide disparue, prenant pied sur son sol, il découvrira l'Idée de Platon et la théorie d'Einstein. La menace suspendue au-dessus de l'humanité va se fondre avec celle qui pend au-dessus de sa propre tête. Le prix qu'il paiera pour la réponse salvatrice sera élevé et la réponse sera : soyez uniques, originaux, inébranlables dans votre humanisme, pour parvenir à défendre l'humain jusqu'à l'extrême limite, derrière laquelle il n'y a plus rien. Peut importe s'il s'agit de combat simulés ou de bataille véritable contre l'ennemi. La réponse à la question « être ou ne pas être » se trouve entre nos mains. A cette question il faut que chacun soit prêt à répondre à la minute même et constamment, avec sa vie ou sa mort, par ses actions, du plus profond de son être.

ARBRE SANS RACINES

Mise en scène : Hristo Hristov.

Scénario : Hristo Hristov et Pantalej Pantaleev, d'après Nikolaj Hajtov.
Images : Atanas Tasev.
Musique : Krasimir Kjurkĉijski.
Production : Filmbulgaria, Sofia.
35 mm / couleurs / 1974.

Interprétation : Nikolaj Dadov (Gatiu), Nevena Kokanova (la bru), Marin Janev (le fils), Nikolaj Nedev (le petit-fils).

SCÉNARIO

Nicolas fit venir son père en ville, l'installa dans son appartement confortable — afin qu'il ne vive pas tout seul à la campagne et que les

gens ne critiquent pas son fils. Mais en ville tout paraît insolite au vieillard. L'ascenceur et les « gadgets » le rebutent, tout comme les rapports artificiels et peu honnêtes entre les gens. Il ressent une nostalgie pour sa vie indépendante, la terre et les gens de son village. Là il se sent le maître et peut réaliser son dernier rêve — planter des arbres fruitiers tout en haut de la colline dominant le village. Aussi, Gatio Ignatov regagne-t-il son village, car un arbre sans racines dépérit ; or, ses racines sont la terre. Le vieillard tient à vivre à sa guise, à suivre les élans de son cœur fatigué, à voir grandir les poiriers sur la colline dénudée du village et ainsi accomplir son dernier devoir envers ceux qu'il aime.

LE DERNIER ÉTÉ

(Posleòno ljato)

Mise en scène : Hristo Hristov.

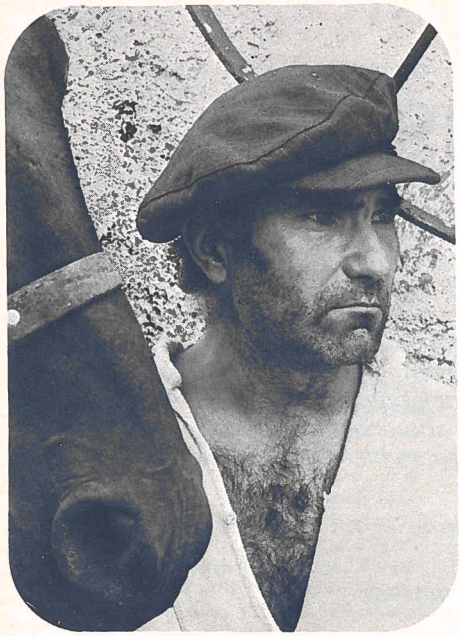
Scénario : Jordan Radiĉkov.
Images : Cvetan Ĉobanski.
Musique : Krasimir Kjurkĉijski.
Production : Filmbulgaria, Sofia.
35 mm / couleurs / 1973.

Interprétation : Grigor Vaĉkov (Ivan Efrejtorov), Bogdan Spasov (son père), Lili Metodieva (sa femme), Dimitre Ikonomov (Dinko son fils), Vesko Zehirev (l'oncle).

Festival de San Remo (1974), La Rochelle (1975).

SCÉNARIO

Dominant les eaux qui ne cessent de monter dans la vallée, transformée en barrage, se dresse la maison d'Ivan Efrejtorov, une modeste bâtisse en torchis, mais soigneusement blanchie à la chaux. Le village gît au fond du lac artificiel ; les habitants de sa centaine de maisons se sont installés à la ville, tandis que Efrejtorov est le seul à n'avoir pas voulu quitter son logis. Avec lui vivent son père aveugle et son jeune fils, Dinko. Le paysan ne se plaint pas ; il estime que ses concitoyens doivent étouffer dans la ville parmi les pierres et le ciment, tandis qu'ici les champs fournissent encore une bonne récolte et l'île au centre du barrage lui permet de se procurer un excellent fourrage pour ses chevaux. Ivan est rude et quelque peu maladroit dans sa sollicitude envers ses proches. Sa femme ne peut plus supporter la vie qu'elle mène et meurt, n'ayant



pu obtenir la preuve de l'attachement de son mari envers elle. Elle lui fait jurer sur son lit de mort de respecter son unique désir : de ne pas laisser leur enfant sans instruction.

Mais il ne veut pas abandonner les parages où tous les siens ont vu le jour et reste vivre sur le rivage du lac du barrage, avec sa famille. Sa femme meurt et seuls trois hommes demeurent : son père, lui-même et son fils qui, pendant que le film s'égrène, devient un homme. La tragédie de ces gens constitue justement l'essence de l'œuvre. L'enfant ne peut vivre seul loin des gens, de l'école, de ses camarades, de tout. Son père ne veut pas le comprendre.

Il a déclaré la guerre aux lois de la société et tient à apprendre à l'enfant de vivre comme lui-même conçoit l'existence. Là réside sa tragédie personnelle.

LA BARRIÈRE

(Barierata)

Mise en scène : Hristo Hristov.

Scénario : Pavel Vežinov.
Images : Atanas Tasev.
Musique : Kiril Cibulka.
Décors : Stefan Savov.
Production : Filmbulgaria, Sofia.
35 mm / couleurs / 111 mn / 1979.

Interprétation : Innokenti Smoktunovski (Antoni), Vania Cetkova (Dorotea), Maria Dimŝeva.

Festival de Moscou (1979), Berlin (1980) / Semaine du cinéma bulgare à Paris (1981).

SCÉNARIO

Anthony, un compositeur, est en train de préparer un concert de ses propres œuvres et craint d'être en perte de créativité. En se promenant, une nuit, il trouve Dorothea, jeune fille étrange et étrangère, qui l'attend dans sa voiture. Mû par un mélange de curiosité et de philanthropie, il accepte de l'accueillir chez lui pour la nuit et découvre avec étonnement qu'elle est non seulement très sensible mais aussi pourvue de dons télépathiques — phénomène qu'elle attribue à une longue maladie mentale. Anthony lui prépare un lit sur le canapé.

Le lendemain matin, elle a disparu, mais Anthony retrouve la psychiatre qui l'a soignée ; elle lui conseille de trouver un job à Dorothea. Le contact repris, celle-ci revient chez Anthony. Elle est amoureuse de lui, mais leurs relations ne se transforment pas en aventure amoureuse. Elle se confie à lui, lui raconte son enfance traumatisée, la tentative de viol d'un oncle, attribuant à tout cela ses troubles psychiatriques et sa faculté de surmonter la douleur et de transcender les limites humaines normales. Un soir, elle lui fait part de son plus grand secret : elle déclare qu'elle peut voler et le prie de l'accompagner ; avec elle, il éprouve la sensation de survoler la cité.

Le lendemain, très troublé, Anthony se rend à nouveau chez la psychiatre qui lui décrit son expérience en termes non orthodoxes, parlant non seulement de la force de l'autosuggestion mais aussi de la force spirituelle qui rend un homme capable de transcender la médiocrité et la peur. Dorothea s'aperçoit de la confusion croissante d'Anthony et regrette d'en être la cause par son amour et ses confidences. Il semble qu'il lui échappe de plus en plus. Un matin on trouve le corps de Dorothea, tombée apparemment de très haut, et pourtant, il n'y a aucun bâtiment à cet endroit...

LE CAMION

(Kamionat)

Mise en scène : Hristo Hristov.

Scénario : Hristo Hristov, d'après Kosta Strandžev et Emil Kalaĉev.
Images : Atnas Tasev.
Musique : Kiril Cibulka.
Décors : Hristo Hristov.
Production : Filmbulgaria, Sofia.
35 mm / couleurs (Eastmancolor) / 108 mn / 1980.

Interprétation : Stefan Dimitrov, Liljana Kovaĉeva, Džoko Rosiĉ, Veselin Valkov, Grigor Vaĉkov, Živka Peneva.

Festival de Berlin (1981).

SCÉNARIO

Dans un chantier de haute montagne, il se produit un accident qui coûte la vie à un ouvrier. Quatre personnes sont chargées d'accompagner le cercueil jusqu'au village natal du défunt. Dans un camion, durant deux jours, trois hommes et une femme subissent de multiples épreuves.

Le film retrace l'évolution des sentiments des voyageurs envers leur camarade défunt, ou plus exactement envers la mort. Au début chacun d'eux est trop absorbé par ses propres soucis pour penser à celui qui gît dans le cercueil. Le médecin qui travaille depuis quinze ans à ce chantier, souffre du complexe de se sentir « frustré » du fait que ses parents sont des « gens sans biographie ». Mais il est pressé de revenir, car, pour la première fois, une de ses publications a attiré l'attention du monde médical. Le mineur Schfério a des problèmes avec son épouse qui menace de s'enfuir avec un autre, aussi doit-il revenir vite pour l'en empêcher. La caissière a eu l'imprudence de verser une somme importante à un ouvrier qui n'a pas justifié son identité, et elle se ronge d'inquiétude qu'il ne lui fasse faux bond. Le conducteur du camion se hâte, lui aussi, d'être débarrassé de ce qu'il considère comme une ingrate corvée. Telle est la situation dramaturgique dans laquelle les personnages se trouvent (chacun étant psychologiquement impréparé à ce voyage impromptu...). Finalement ils en arrivent à porter le cercueil à bras, traversent de terribles épreuves avant d'arriver au village presque désert où ont lieu les obsèques. C'est alors qu'il devient clair que la nature humaine est plus forte que la psychose engendrée par la haine aveugle.

2. INTRODUCTION AU CINÉMA CHINOIS

Les bouleversements historiques survenus en Chine au XX^e siècle n'ont guère laissé le temps au cinéma de ce pays de se faire connaître, et de prétendre à la juste place qui devrait lui revenir dans le patrimoine mondial. La guerre sino-japonaise de 1937-1945 occulta la très importante production shanghaïenne des années 30 ; la guerre civile 1946-1949 n'a fait que prolonger cet état de fait. Si, entre 1949 et 1957 (c'est-à-dire le début de la campagne « anti-droitiste » marquant un resserrement idéologique), les spectateurs chinois ont pu revoir certains des classiques réalisés vingt ans plus tôt, le reste du monde, pour n'avoir eu alors aucune relation diplomatique avec ce pays, continua à ignorer leur existence. Puis vint la révolution culturelle en 1966. La folie d'une ancienne actrice devenue entre temps épouse présidentielle, fit interdire tous les films à tout public. Tous les films, oui, y compris les 600 et quelques réalisés après 1949. Il faudra 12 ans de plus pour que le cinéma chinois renoue avec sa propre histoire et par là-même, renoue avec le cinéma mondial.

Les grands noms ne manquent pas : scénaristes, réalisateurs, acteurs ou techniciens. Ils ont quarante, cinquante voire soixante ans de carrière derrière eux et certains continuent à travailler.

Commençons par Zhao Dan, l'acteur chinois le plus populaire des 50 dernières années.

ZHAO DAN

Zhao Dan et Zou Xuan, dans « Les Anges du Boulevard »

FILMOGRAPHIE ESSENTIELLE

A réalisé :

1947 « Le retour dans la gloire »
1953 « Bénis soient les enfants »
1958 « Evergreen »
1964 « La romance de la montagne bleue »

Acteur dans :

1932 « Plainte printanière du pipa » de Li Pingqing.
1933 « Les enfants du temps présent », de Li Pingqing.
1933 « 24 heures à Shanghaï », de Shen Xiling.
1934 « Allons vers le Nord-Ouest » de Cheng Bugao.
1934 « Nostalgie » de Shen Xiling.
1934 « La prière de la fille » de Zhang Shichuan et Cie.
1934 « L'ennemi de la femme » de Chen Jianran.
1934 « Les trois sœurs » de Li Pingqing.
1934 « La ligue de la jeunesse » de Yao Sufeng.
1935 « La grande famille » de Zhang Shichuan.
1935 « Le parfum de la nuit » de Cheng Bugao.
1935 « Le cheval de jade » de Xu Xianfu.
1935 « Les intrépides de la loyauté » de Zhang Shichuan et Cie.
1935 « Quand les fleurs se fanent » de Wu Chun.
1936 « Xiao-ling-zi » de Ouyang Yuqing.
1936 « Le droit de la femme » de Zhang Shichuan.
1936 « La fête des morts » de Ouyang Yuqing.
1937 « Carrefour » de Shen Xiling.
1937 « Les anges du boulevard » de Yuan Muzhi.
1939 « Les enfants de la patrie » de Shen Xiling.
1947 « L'amour lointain » de Chen Liting.
1947 « La rhapsodie du bonheur » de Chen Liting.
1948 « On n'enferme pas le printemps » de Wang Weiyi.
1949 « Le chemin de l'être pur » de Chen Liting.
1949 « Corbeaux et moineaux » de Zheng Junli.
1956 « Li Shizhen » de Shen Fou.
1956 « Pour la paix » de Huang Zuoling.
1957 «L'âme de la mer » de Xu Tao.
1959 « Lin Zexu » (La guerre de l'opium) de Zheng Junli.
1959 « Nie Er » de Zheng Junli.
1960 « Les véritables héros sont les héros contemporains » de Zhao Ming.
1964 « La romance de la montagne bleue » de Zhao Dan.
1965 « Immortels au milieu des flammes » de Shui Hua.

BIOGRAPHIE

Zhao Dan, de son vrai nom Zhao Feng-ao, naquit en 1914 à Yangzhou, dans le sud de la Chine. Il tenait de son père son goût prononcé pour la calligraphie, la peinture et le théâtre. Adolescent à Nantong où il découvrit le théâtre moderne de style occidental, Zhao Dan organisa le « Petit Théâtre » avec ses camarades de lycée, Gu Eryi, Zhu Jinming, Qian Qianli, etc — autant de noms devenus célèbres par la suite dans le cinéma — et il monta entre autres des pièces du dramaturge de gauche Tian Han, futur parolier de l'hymne national chinois. A dix-huit ans, étudiant de la section de peinture traditionnelle aux Beaux Arts de Shanghaï, il mit sur pied une nouvelle troupe de théâtre qui allait, après l'Incident du 18 septembre 1931 (occupation de la Manchourie par les Japonais), jouer dans les usines et les écoles des pièces, lesquelles avaient pour nom « Résolution » ou « SOS ». Il fit partie alors de l'Alliance des gens de théâtre de gauche. Vers 1936, Zhao Dan était devenu une figure connue de l'Association des troupes d'amateurs de Shanghaï ; on le vit dans plusieurs pièces étrangères, dont « Nana », « Roméo et Juliette », etc.

Sa carrière d'acteur de cinéma, elle, débuta en 1932 avec le film muet « La plainte printanière du pipa » produit par la Minghsing Film Company, l'une des trois grandes maisons de production de l'époque à Shanghaï. De 1932 à 1936, il allait jouer dans une trentaine de films produits par la même compagnie, sous la direction de réalisateurs chevronnés, tel Zhang Schichuan, et progressites comme Shen Xiling, « Carrefour » et « Les anges du boulevard », sortis en 1937, le consacrèrent comme une superstar du cinéma shanghaien. Il avait alors 23 ans.

En 1938, Zhao Dan se rendit dans le Xingjiang avec des amis, dont Zhu Jinming, son camarade de lycée — qui fut par la suite le directeur de la photographie de nombreux films, dont « San Mao le petit vagabond » — pour y développer une activité théâtrale patriotique. Accusés de communisme, il furent jetés en prison par le seigneur de guerre local, Sheng Shicai. Libéré cinq ans plus tard, il retourna à Tchongking, puis, après la défaite japonaise (1945), à Shanghaï.

Zhao Dan réalisa alors un film, « Le retour dans la gloire », avec son ancien camarade de classe, Gu Eryi, comme scénariste et acteur principal. Cependant l'acteur reprit bientôt le dessus et il joua dans la plupart des films produits par le Kuen Luen Film Company, dont « Corbeaux et moineaux » jugé comme le meilleur film shangaïen de l'après-guerre par certains spécialistes.

Après la victoire communiste de 1949, Zhao Dan joua dans un dizaine de films où, invariablement, le rôle du personnage « positif » principal lui échut. Il les incarna avec sensibilité, en prenant une part active à la création, puisant parfois son inspiration dans le théâtre classique. Il réalisa également quatre films pendant cette période.

En 1966, éclata la « révolution culturelle ». Zhao Dan fut persécuté comme l'ensemble du monde artistique chinois. Madame Mao, ancienne actrice à Shanghaï dans les années 30, fit perquisitionner, par les hommes de Lin Piao, tout particulièrement le domicile de Zhao Dan pour mettre la main sur des vieilles lettres et photos qu'elle jugeait devenues compromettantes pour une épouse présidentielle. Pour la deuxième fois de sa vie, Zhao Dan connut la prison pour cinq ans, et une interdiction de travailler qui allait durer dix ans.

Réabilité après 1976, Zhao Dan était en train de jouer dans une coproduction sino-japonaise au titre prémonitoire de « Partie de Go inachevée », lorsque la maladie le contraignit à quitter le tournage. Il mourut le 10 octobre 1980 à Pékin, laissant des écrits posthumes inachevés sur l'art théâtral et cinématographique chinois et un testament controversé sur la création et le parti.

Sa vie, consacrée à l'art — il laissa aussi une œuvre considérable en peinture traditionnelle — peut se résumer par ce poème qu'il écrivit :

« Gloires soudaines ou déchéances subites ?
[Chances nécessaires.
Deux séjours au cachot :
[me voilà toujours plus jeune.
J'ai goûté la joie,
[j'ai ressenti l'amertume,
Qu'importe si la poursuite de l'Art
[me mène en Enfer ».

Jean-Paul TCHANG

LES ANGES DU BOULEVARD

(Malu Tianshi)

Mise en scène : Yuan Muzhi.

Scénario : Yuan Muzhi.
Images : Wu Yinxian.
Musique : He Luting.
Décors : Ma Yuhong.
Montage : Quian Xiaozhang.
Production : Mingxing Film Company, Shanghaï.
Distribution : Panta Productions / MK2.
35 mm / N. et B. / 100 mn / 1937.

Interprétation : Zhao Dan (Chen, le joueur de trompette), Wei Heling (Wang, le vendeur de journaux), Zhou Xuan (Xiao Hong, la petite chanteuse), Zhao Huishen (la prostituée), Chen Yiting, Liu Jinyu, Feng Zhicheng, Qian Qianli, Tang Chaofu, Shen Jun, Qiu Yuanyuan, Yuan Shaomci, Sun Jing, Xie Jun, Liu Liying, Han Yun, Li Dizhi, Yao Ping, Yuan A'fa.

SCÉNARIO

Les bas-fonds de Shanghaï, années 30.

Le jeune trompettiste Chen tombe amoureux de Xiao Hong, petite exilée de la Manchourie occupée par les Japonais. Chen et sa bande de copains aident Xiao Hong et sa sœur Xiao Yun, une prostituée, à s'échapper des mains de la pègre. Celle-ci les retrouve. Xiao Yun protège la fuite de sa petite sœur au prix de sa propre vie.

Magnifique film sur la solidarité des pauvres dans une Chine confrontée au péril extérieur et traversée par la crise économique. La maturité du réaliateur, Yuan Muzhi et les performances de Zhao Dan. Wei Heling, Zhou Xuan, etc., font de ce film un chef d'œuvre de tous les temps.

CARREFOUR

(Shizi Jietou)

Mise en scène : Shen Xiling.

Scénario : Shen Xiling.
Images : Zhou Shimu, Wang Yuru.
Musique : He Luting.
Décors : Yang Jingxin.
Montage : Bi Xinzhang.
Production : Mingxing Compagny, Shanghaï.
35 mm / N. et B. / 1937.

Interprétation : Zhao Dan (Zhao), Bai Yang (Yang, la jeune fille), Lu Ban (A'tang), Ying Yin (Yao, l'amie de Yang), Sha Meng (Liu Dage), Yi Ming (Xu), Bi Qiuxia, Quan Guangzhao, Wu Yin, Chen Yiting, Feng Zhicheng, Zhao Ming, Yuan Xiaomei, Wang Feijuan, Cui Wei, Sun Jing, Qian Qianli, Kang Jian, Tang Chaofu, Zhu Guyan, Wang Tingshu, Zhao Ming.

SCÉNARIO

A travers les amours d'un jeune correcteur de journal et d'une ouvrière, le film décrit une bande de jeunes face au chômage et à la misère. L'un d'eux part se battre contre les Japonais, Un autre se suicide. Ceux qui restent se battent au milieu des doutes et des difficultés. Tous sont au croisement des chemins et finissent par suivre l'exemple du premier. Du réalisme poétique.

CORBEAUX ET MOINEAUX

(Wuya yu Maque)

Mise en scène : Zheng Junli.

Scénario : Chen Baichen.
Images : Mias Zhenhua, Hu Zhenhua.
Musique : Wang Yunjie.
Décors : Ding Chen (prod. désign.), Niu Baorong, Xu Xing.
Montage : Wu Tingfang.
Production : Kunlun Film Compagny.
35 mm / N. et B. / 115 mn / 1949.

Interprétation : Zhao Dan (Xiao Laoban), Wu Yin (sa femme), Wei Heling (Kong Youwen), Sun Daolin (Hua Jiczhi), Ouyang Yunzhu, Li Tianji, Huang Zongying, Wang Bei, Xu Weijie. Qiu Huan, Ge Meiqiang, Wang Lulu, Zhang Lide, Fu Botang, Qi Mengshi, Tian Guangcai, Li Baoluo, He Jianfei, Zhang Qian, Miao Zhusan, Xu lan. Cheng Mo, Guan Peng, Zhang Zhizhi, Wang Lan, Shi Ling.

SCÉNARIO

Dans ce film salué comme le meilleur de la période 45-49, on retrouve tous les grands acteurs chinois de l'époque. A travers les mésaventures cocasses du propriétaire d'une maison et de ses occupants, c'est la vision de l'incroyable pagaille de la société chinoise au crépuscule du régime du Kuomintang.

L'AME DE LA MER

(Hai Hun)

Mise en scène : Xu Tao.

Scénario : Shen Mojun, Huang Zongjiang.
Images : Xu Qi.
Musique : Gao Tian.
Décors : Ding Chen, Ge Xinge.
Montage : Zhu Chaosheng.
Production : Haiyan Film Studio, Shanghaï.
35 mm / N. et B. / 100 mn / 1957.

Interprétation : Zhao Dan (Chen Chunquan), Cui Wei (Dou Erpeng), Wang Danfeng (la barmaid), Liu Qiong (le capitaine), Gao Bo, Chen Shu, Kang Tai, Niu Pen, Deng Nan, Jiang Rui, Wang Lan, Li Ji.

SCÉNARIO

1947. Alors que l'Armée communiste libère Shanghaï, le *« Gulang »*, un navire chinois du Kouo-min-tang, appareille vers Taiwan. Chen, un matelot, et son ami Dou Erpeng, ont une aventure à terre avec une jeune barmaid qui se noiera de désespoir quand le navire quittera le port. En mer, les matelots sont en butte aux mauvais traitements que leur inflige les officiers. Révolte brutale à bord. Le drapeau rouge sera hissé et le navire conduit de nouveau à Shanghaï.

LA GUERRE DE L'OPIUM

(Lin Zexu)

Mise en scène : Zheng Junli, Cen Fan.

Scénario : Ye Yuan.
Images : Huang Shaofen, Cao Weiye.
35 mm / couleurs / 106 mn / 1959.

Interprétation : Zhao Dan (Lin Zexu), Gao Zheng (empereur Dao Guang), Wei Lida (consul Charles Elliot), Gerald Tannenbaum (Lancelot Dent).

SCÉNARIO

1838. Les importations anglaises d'opium en Chine font de tels ravages que le faible empereur mandchou Dao Guang est obligé d'agir. Lin Zexu est chargé d'interrompre ce trafic. Mais les affairistes anglais, gênés par cette résistance, font appel au gouvernement de Palmerston qui décide d'envoyer une flotille de guerre contre la Chine. Les Anglais triomphent tout d'abord... mais bientôt une résistance populaire paysanne relaie les forces chancelantes et capitulardes de l'Empereur.

NIE ER

Mise en scène : Zheng Junli.

35 mm / 1959.

Imterprétation : Zhao Dan, Huang Zhongying, Zhang Ruifang.

SCÉNARIO

Le film retrace la vie de Nie Er, le compositeur de l'hymne national chinois et de nombreuses musiques et chansons de films, mort à l'âge de 24 ans. Zhao Dan interprète avec sensibilité le rôle du jeune musicien qu'il a lui-même bien connu dans les années 30.

IMMORTELS AU MILIEU DES FLAMMES

(Lie Huozhong Yongsheng)

Mise en scène : Shui Hua.

Scénario : Zhou Hao, d'après le roman de Luo Guangbin et Yuang Yiyan.
Images : Zhu Jinming.
Musique : Zhu Jianer.
Décors : Qin Wei.
Montage : Yan Shanghua, Zhu Xiaoqin.
Production : Beijing Film Studio.
35 mm / 147 mn / 1965.

Interprétation : Zhao Dan (Xu Yunfeng), Yu Lan (Jiang Xueqin), Li Jian (mère de Xu), Zhang Ping (Li Jingyuan), Cai Anan, Lin Ying, Pang Xueqin, Hu Peng, Zhao Sping, Wang Yinshen, Fang Shu, Cai Songling, Shang Kun, Jie Qiming, Yang Qitian, Han Yan, Li Daqian, Su Manyi, Chen Ren, Li Renlin, Fausto Cabrera.

SCÉNARIO

Tiré du roman *« Le rocher rouge »*, ce film retrace les derniers jours d'un camp de prisonniers politiques avant la délivrance. Zhao Dan s'inspira de sa propre expérience de prisonnier politique dans le Xingjiang, pour incarner le rôle de Xu Yunfeng, le héros du film.

Zhao Dan peu de temps avant sa mort

Calligraphie de Zhao Dan

AUTOUR DE LA RÉVOLUTION CULTURELLE

LE SOURIRE DE L'HOMME TOURMENTÉ

(Ku nao ren de xiao)

Mise en scène : Yang Yanjin, Deng Yiming.

Scénario : Yang Yanjin, Xue Jing.
Images : Zhuang Fukang, Zheng Hong.
Production : Studio des Films Shanghaï.
Distribution : Panta Productions.
35 mm / couleurs / 96 mn.

Interprétation : Li Zhiyu, Pan Hong.

SCÉNARIO

Le film reflète les sentiments et la vie d'un journaliste consciencieux à la fin de 1975, au moment où la Bande des Quatre renforçait son emprise sur la presse chinoise.

En ces jours d'angoisse, si certaines personnes peuvent encore pour un temps, garder leur silence, le journaliste Fu Bin, lui, ne peut ranger sa plume. Alors que les circonstances ne lui permettent pas de dire la vérité, il ne veut pas non plus dire des mensonges. Il se trouve devant une situation sans issue. Il va consulter son professeur, simule une maladie, mais en vain. Le problème reste entier. Prenant son courage à deux mains, il écrit un article pour exposer ses vrais sentiments, mais, finalement, en pensant au danger qui menacerait sa femme et sa fille, il se résoud à brûler ce qu'il a écrit.

Cependant Fu Bin finit par écouter la voix de sa conscience. Il est alors arrêté par la Bande des Quatre.

LE PASSAGER AUX MENOTTES

Mise en scène : Yu Yang.

Scénario : Yu Yang.
Images : Chang Qinhua.
Production : Studios de Pékin.
Distribution : China Film Export / Import Corporation.
35 mm / couleurs.

Interprétation : Yu Yang.

SCÉNARIO

Pendant la Révolution Culturelle, alors que la Chine est traversée par des bataillons de Gardes Rouges, un policier est accusé d'un meurtre et d'une trahison qu'il n'a pas commis. Parvenant à s'évader, il se met à la poursuite du vrai coupable : un autre policier au service de l'étranger. Aidé par un vieil ami du temps de la Guerre de Libération, mais aussi par des jeunes gens qui savent discerner les abus de la Révolution Culturelle, parviendra-t-il à faire totalement triompher la justice en ces temps de troubles ?

3. LE MONDE TEL QU'IL EST

ALLEMAGNE (RFA)

LES PREMIERS PAS

(Laufen Lernen)

Mise en scène : Jutta Brückner.

Scénario : Uta Berlet.
Images : Heiner Stegelmann, Hille Sagel.
Décors : Christian Bussmann, Claus Kottman.
Montage : Jutta M. Brandstaedter.
Production : Eikon, Munich.
16 mm / couleurs / 91 mn / 1980.

Interprétation : Sylvia Ulrich (Reni Wirth), Eberhard Feik (Walther Wirth), Britta Pohland (Julia Wirth), Antje Papist (Anne Wirth), Rita Rischak (Karin), Hans-Dieter Knebel (Max).

Festivals de Rotterdam (1981), Berlin (1981), Seaux (1981).

SCÉNARIO

« En 1980, Reni Wirt, âgée de presque 40 ans, jusqu'alors femme au foyer et mère de deux enfants, ne veut plus continuer à vivre comme elle l'a fait jusqu'à maintenant et entreprend une démarche timide vers ce qu'elle pense être la liberté. C'est bien sûr un fiasco, on n'efface pas aussi vite 17 ans d'habitudes de vie. Elle fait une seconde tentative, plus posément et sur la pointe des pieds, mais le succès n'est pas évident non plus. A la fin du film, on a l'impression que ses efforts vont se répéter longtemps, comme ça, sans plus de résultats, peut-être bien jusqu'à sa mort. Cette histoire est aussi frustrante que les rapports le sont, et pas seulement parce qu'elle est le reflet de ces rapports. Le progrès par rapport à 1968 où ces questions furent discutées pour la première fois, c'est seulement une conscience accrûe : vu les circonstances, on ne peut qu'être malheureux.

L'émancipation a donné entre temps matière à de nombreux films, nommés comédies, mais qui laissent le plus souvent de côté l'amertume des femmes luttant pour leur émancipation. La pesanteur matérielle se dissout en énergie, en volonté et dans le bonheur des femmes capables, du moins de celles qui sont sympathiques. Ces femmes sont toujours les mêmes « être féminins » charmants d'inconséquence, que nous connaissons depuis les origines du cinéma. La seule différence, c'est que ces films arrivent sur le marché comme « films de femmes ».

En comparaison, Reni Wirth est frustrée ; le film n'essaie pas de le cacher, bien au contraire. Quand Reni saura marcher et qu'elle aura compris que « l'émancipation » ce n'est pas l'addition de soucis professionnels et amoureux, de soucis d'argent et de logement, que ce n'est pas fait de morceaux mais que c'est plutôt un nœud gordien comportant tous ces éléments et encore quelques autres, elle sera certainement encore plus frustrée qu'avant. Et nous devons absolument présenter la frustration en tant que telle et non pas comme un plaisir, aussi longtemps qu'on ne nous force pas à pratiquer la « UFA-Politik » (censure sous le IIIe Reich).

Le film s'obstine à être réaliste bien qu'il soit difficile de définir ce que l'on entend par là. La télévision, qui avait commandé le film, a en tout cas, une définition différente de celle des cinéastes. Elle trouvait que la *forme* n'était pas réaliste (=naturaliste) et que le *contenu,* par contre, l'était trop, au moins dans la scène où le mari dédaigné, furieux et vexé, se masturbe ; cela fut censuré, comme « psychologiquement non crédible », non seulement pour la télévision mais aussi pour toutes les copies du film. » (Jutta BRÜCKNER.)

L'AUTEUR

Jutta Brücker est née en 1941 à Düsseldort. Études des sciences politiques et de la philosophie à Berlin, Paris et Munich. Promotion et travaux scientifiques et articles jusqu'en 1973. Vit à Berlin. A partir de l'anné 1973 scénarios pour la Bavaria et la télévision bavaroise. Pièces radiophoniques.

Scénarios et films : 1974 - scénario pour *« Coup de grâce »*, avec Margarethe von Trotta, réalisation Volker Schlöndorf / 1975 -*« Fais ce que tu dois et ne crains personne »* / 1977 - scénarion pour *« Une femme qui a de la responsabilité »*, réalisation Ula Stöckl / 1979/80 - *« Années de famine »* (Festival de La Rochelle 1980) / 1980 - *« Les premiers pas »*.

L'ANNÉE DES 13 LUNES

(In einem Jahr 13 Monden)

Mise en scène : Rainer Werner Fassbinder.

Scénario : Rainer-Werner Fassbinder.
Images : Rainer-Werner Fassbinder.
Musique : Peer Raben, Groupe *Sulcide, Roxy Music.*
Décors : Rainer-Werner Fassbinder.
Montage : Rainer-Werner Fassbinder, Juliane Lorenz.
Production : Tango Film R.W. Fassbender / Filmverlag der Autoren, Munich.
Distribution : MK2.
35 mm / couleurs / 129 mn / 1978.

Interprétation : Volker Spengler (Elvira / Weishaupt), Ingrid Caven (Rote Zora), Gottfried John (Anton Saitz), Elisabeth Trissenaar (Irène), Eva Mattes (Marie-Ann), Günter Kaufmann, Lilos Pempeit.

Festivals de Rotterdam, Berlin, Los Angeles (Filmex), Edimbourg, Sydney, Toronto, New York, Londres (1979).

LE FILM

« Le film *« L'année des treize lunes »* relate les rencontres que fait une personne au cours des 5 derniers jours de sa vie et il essaie de découvrir à travers ces rencontres si la décision que prend cette personne de mettre fin à sa vie après le cinquième jour doit être condamnée, ou, pour le moins, comprise, voire acceptée.

Tous les sept ans, il y a l'année de la lune. Ce sont surtout les êtres dont toute la personne est guidée par les sentiments qui souffrent de fortes dépressions pendant les années de lune ; cela se répète égalemennt, toutefois dans une mesure moindre, dans les années à 13 nouvelles lunes.

Et lorsqu'une année de la lune se trouve être aussi une année à 13 nouvelles lunes, cela aboutit fréquemment à des catastrophes sur le plan personnel.

Au cours du XXe siècle, 6 années sont soumises à cette constellation dangereuse : parmi elles, l'année 1978.

Avant, il y a eu 1908, 1929, 1943 et 1957. Après 1978, il y aura encore l'année 1992 qui mettra également en danger la vie de beaucoup. » (R.W. Fassbinder.)

L'AUTEUR

Né en 1946 à Nad Wörisshofen (Bavière). Famille bourgeoise, Délaisse kes études pour exercer plusieurs métiers touchant de près ou de loin au journalisme. Puis fait du théâtre. Se fait remarquer par son adaptation irrévérencieuse de l'*« Iphigenie en Tauride »* de Goethe. Fonde à Münich « L'Anti-théâtre » en 1968, où il transpose Sophocle, Jarry, Goldoni, Ibsen, Strindberg, Tchekhov et monte ses propres pièces. Anime de 1973 à 1975 le « Theater am Turm » de Francfort.

Débute dans la réalisation cinématographique en 1965 et tourne 27 film dont 12 seulement sont sortis en France : *« Liebe ist kälter als der Tod »* (L'amour est plus froid que la mort) — 1969 / *« Der Handler der vier Jahreszeiten »* (Le marchand des Quatre Saisons) — 1971 / *« Die bitteren Tränen der Petra von Kant »* (Les larmes amères de Petra Von Kant) — 1972 / *« Angst essen Seele auf »* (Tous les autres s'appellent Ali) — 1973 / *« Fontane Effi Briest »* (Effi Briest) — 1974 / *« Faustrecht der Freiheit »* (Le droit du plus fort) — 1975 / *« Mutter Küsters fahrt zum Himmel »* (Maman Küsters s'en va au ciel) — 1975 / *« Chinesisches Roulett »* (Roulette Chinoise) — 1976 / *« Satansbraten »* (Rôti de Satan) — 1976 / *« Despair »* — 1977 / Participation au film collectif *« Deutschland im Herbst »* (L'Allemagne en Automne) — 1978 / *« Die dritte Generation »* (La troisième génération) — 1979 / A aussi tourné pour la Télévision allemande : *« Berlin Alexanderplatz »* — 1980.

Présent au Festival en 1975.

TAXI ZUM KLO

Mise en scène : Frank Ripploh.

Scénario : Frank Ripploh.
Images : Horts Schier.
Musique : Hans Wittstadt (« Flying Gay ».
Montage : Gela-Marina Runne, Mathias von Guten.
Production : F. Ripploh, Horst Schier, Laurens Straub.
Distribution : Exportfilm Bischoff, Munich.
35 mm / couleurs / 92 mn / 1980 / inédit en France.

Interprétation : Frank Ripploh, Bernó Broaserup, Gitte Lederer, Hans-Gerd Mertens, Irmgard Lademacher, Beake Springer, Ulla Topf, Franco Papadou, Hans-Jürgen Möller, Tobea Blumenschein, Magdalena Montezuma.

Festival de Hof (R.F.A. - 1980).

SCÉNARIO

Pour Frank, l'instituteur, ce n'est pas simple de séparer vie privée et vie professionnelle ; les collègues chuchotent entre eux à propos des hommes qui lui rendent visite, il corrige parfois ses dictées aux réunions d'homos et quand après la longue nuit du bal des « tantes » il arrive déguisé à l'école, les enfants sont ravis mais il est temps pour lui d'en finir avec le métier d'instituteur. Cette nuit-là, il perd aussi l'amour de Bernd qui rêve de vivre à la campagne et ne veut qu'être aux petits soins pour son ami et lui offrir la protection dont il a besoin pour pouvoir courir l'aventure avec des jeunes vêtus de cuir et des garçons d'écurie, dans les toilettes et les parcs enneigés.

Bernd ne supporte pas que son ami traîne ainsi, il souhaite une relation stable, empreinte de régularité et de fidélité ; Frank, lui, veut connaître une sexualité sans liens et s'exposer aux dangers et brutalités érotiques ; c'est un « pervers » sans mauvaise conscience.

Frank Ripploh, le cinéaste, utilisant la biographie de Frank Ripploh l'instituteur, a réalisé un film de professionnel étonnant avec un petit buget de moins de 100 000 DM. Avec une impasse sûre et un montage parfait, il raconte son histoire dont la chronologie est interrompue de fantasmes érotiques, d'images télévisées, de réflexions au cours de trajets en voiture dans le Berlin nocturne et d'extraits de très vieux films pornos introduits par des associations d'idées ; la visite de son élève est montée en parallèle avec le flirt entre Bernd et un travesti un peu bourgeois et aussi avec le film éducatif anti-homosexuel « Peter et son ami collectionneur de timbres ». Les trois intrigues se commentent réciproquement et ironisent sur le préjugé concernant les homosexuels séducteurs d'enfants.

« Un taxi pour les toilettes » est tout à fait passionnant quand Ripploh, dans des scènes très directes, montre la sexualité masculine, une sexualité qui recèlent des moments de volupté mais aussi d'aliénation. Ces rencontres semblent, malgré le jeu dominant-dominé et contrairement aux relations hétérosexuelles, pouvoir réaliser l'égalité des droits, les deux partenaires pouvant satisfaire leurs besoins sexuels. Cette liberté a aussi ses failles ; Bernd a d'autres aspirations ; pour lui, sécurité et tendresse sont inconciliables avec des aventures fugitives.

L'AUTEUR

Frank Ripploh est né à Theine (Westphalie) en 1949. Étude è l'institut pédagogique de Münster. Instituteur à Berlin de 1972 à 1980. Après qu'il ait eu avoué publiquement son homosexualité, en 1978, dans le magazine « Stern », une procédure disciplinaire est engagée contre lui. Auteur de nouvelles. Acteur dans des films de Rosa von Praunheim (*« Axel von Auersperg »*, 1973 / *« Monolog eines Stars »*, 1974), Ulrike Ottinger/Tabea Blumenschein (*« Madame X »*, 1977), et Elfi Mikesch (*« Execution - A Study of Mary »*, 1978).

Réalisateur de *« Blutsturz oder Wie ein Stern in der Nacht »* (1978), sous le pseudonyme de Peggy von Schnottgenberg), *« Kindermund und Herzensschwund oder Die Angst des Lehrers »*, *« Mensch zu sein »* (1979).

ALLEMAGNE (RDA)

LA FIANCÉE

(Die Verlobte)

Mise en scène : Günther Rücker et Günter Reisch.

Scénario : Günther Rücker, d'après l'œuvre de Eva Lippold.
Images : Jürgen Brauer.
Musique : Karl-Ernst Sasse.
Décors : Dicter Adam.
Montage : Erika Lemphul.
Production : DEFA / Télévision de la de R.D.A.
Distribution : Inédit en France.
35 mm / couleurs (Orwocolor) / 110 mn / 1980.

Interprétation : Jutta Wachowiak (Hella), Regimantas Adomaitis (Reimers), Slavka Budinova (Lola), Christine Gloger (Franzel), Inge Keller (Irène), Käthe Reichel (Olser), Hans-Joachim Hegewald (Hensch), Barbara Zinn (Elsie), Kathrin Sass (Barbara), Ewa Zieteck (Hilde), Ursula Braun (Naudorf), Katrin Martin (Konrad), Reinhard Straube, Friedrich Richter, Johannes Wieke, Rolf Ludwig.

Festivals de Karlovy-Vary (Globe de Cristal), Moscou, Lonbres (1980).

SCÉNARIO

Une femme doit vivre parmi des criminelles de droit commun. Et ce, année pour année. Obligée de travailler avec elles dans la chaleur d'une laverie de maison d'arrêt, de dormir côte-à-côte avec elles dans une de ces capes de fil de fer, il lui faut faire appel à toutes ses forces pour survivre en tant qu'individu humain. La force nécessaire, elle la tire de son amour au-delà des murs du pénitencier, mais qu'elle doit pourtant tenir secret. Au lavoir, parmi ces femmes incarcérées à perpétuité, cela pourrait coûter la vie que de mentionner l'amour qu'on éprouve pour un homme. Hella Lindou se remémore parfaitement les mots qu'elle a prononcés lorsque, peu avant son arrestation, elle avait pris congé de Hermann Reimer. « Tu es mon époux, je suis ta femme, quoiqu'il advienne. » Cela est valable et le sera toujours.

Il a conservé en lui ses dires et lui reste profondément attaché, bien qu'il sache que Hilde, la fille des voisins, l'attend. Et Hilde est libre, très proche. POurtant, il formulera une requête : « ...je prie de m'accorder l'autorisation d'épouser Hella Lindou qui accomplit sa peine de détention ».

On lui oppose un refus, mais il obtient tout de même qu'elle soit considérée comme sa fiancée. Il sait qu'il représente pour elle — le monde —, la vie, tout d'abord lorsqu'il s'agit de briser sa résistance par des années de détention cellulaire, puis à la laverie parmi les droits communs.

Il ne fallait jamais laisser s'insinuer le moindre doute en ce qui concerne l'amour qui les unit, un amour qui est bien plus que celui qu'éprouverait n'importe quel autre homme pour n'importe qu'elle autre femme. Si toutes les autres relations et espérances pouvaient être mises en doute ou menacées — il ne pourrait en être ainsi de leur amour.

C'est ainsi que Hella Lindou acquiert, dans les conditions avilissantes de la maison d'arrêt, justement l'autorité qui devait être brisée en elle. C'est ainsi que cet amour inhabituel atteind sa plénitude sous l'effet des pires péripéties tragiques.

LES AUTEURS

Günter Reisch est né le 24 novembre 1927 à Berlin. Après avoir été metteur en scène au théâtre de Rostock, il travaille au cinéma avec Kurt Maetzig et tourne son premier long métage en 1956.

Filmographie : *« Jeunes gens »* (1956), *« Traces dans la nuit »* (1957), *« Le chant des marins »* (1958, co-réalisateur), *« Le vin de mai »* (1959), *« Le punch de la Saint-Sylvestre »* (1960),*« Joyeux Noël »* (1962), *« Le Voleur de San Mareno »* (1963), *« Tant qu'il y a de la vie en moi »* (1965), *« Un lord d'Alexanderplatz »* (1967), *« Mademoiselle - elle me plaît »* (1969), *« En allant vers Lenine »* (1970), *« Malgré tout »* (1972), *« Wolz - la vie et la tranfiguration d'un anarchiste allemand »* (1974), « Des œillets en gelée » (1976), *« Antoine, le magicien »* (1978), *« La fiancée »* (1980).

A la télévision : *« La conscience en révolte »* (1961, co-réalisateur).

Günther Rücker est né à Libreč en Tchécoslovaquie en 1924. Vers 1955 il écrit des scénarios de documentaires puis débute comme scénariste de longs-métrages de fiction à la D.E.F.A. Il est, entre autres films, l'auteur des scénarios suivants : *« L'affaire Gleiwitz »* (1961), *« Les meilleurs années »* (1965), *« Le troisième »* (1972), *« Wolz - vie et gloire d'un anarchiste allemand »* (1974), *« Jusqu'à ce que la mort vous sépare »* (1980).

ESPAGNE

LE CRIME DE CUENCA

(El crimen de Cuenca)

Mise en scène : Pilar Miro

Scénario : Salvador Maldonado et Pilar Miro, d'après une idée de Juan Antonio Porto.
Musique : Anton Garcia Abril.
Production : Incine/Jet.

Interprétation : Amparo Soler Leal, Hector Alterio, Daniel Dicenta, José Manuel Cervino, Fernando Rey.

SCÉNARIO

En 1913, Gregorio Valero Contreras et Léon Sanchez Gascon, amis et habitant tous les deux le village de Osa de la Vega (Cuenca), sont arrêtés et accusés de l'assassinat de leur camarade Maria Grimaldos Lopez.

Le village entier les accusa et, la femme de Gregorio, Dolorès Varon Pavo, réunit des preuves contre eux.

Ayant avoué, ils furent jugés en 1918 à l'audience publique de Cuenca, qui après avoir modifié la peine de mort, les condamna à 18 ans de prison. Grâce à leur bonne conduite, ils eurent droit à plusieurs remises de peine, et obtinrent la liberté provisoire en 1924.

Deux ans à peine s'étaient écoulés, lorsque José Maria Grimaldos Lopez, la victime, réapparut à Mira de la Sierra.

Ceci mit en évidence la monstruosité de l'erreur judiciaire : deux hommes s'étaient accusés d'un crime qu'ils n'avaient pas commis, sous l'effet des tortures.

FAT ANGELS

Mise en scène : Manuel Summers.

Scénario : M. Summers, Chumy Chumez, Leon Ichaso, Joe Gonzalez, d'après une histoire de Manuel Summers.
Images : Manuel Rojas.
Musique : Bob Dorough.
Décors : Ramiro Gomez.
Production : Impala (Madrid), Mambru Movies (New York).
35 mm / couleurs / 120 mn / 1980.

Inédit en France.

Interprétation : Farnham Scott (Mike), January Stevens (Mary), Jack Aaron (Frank), Amy Steel (Allison), Robert Reynalds (Jackie), B. Constance Barry (Ethel), Peter Bogyo (Christopher), Nina David (Louisa), Sanford Seeger (Sal), Robert Gaus (Raymond).

SCÉNARIO

New York aujourd'hui. Mike, pianiste, obèse, est très solitaire. Son entourage fait partie du « Show-Biz » : Frank, l'impresario plein de charme, Jackie, la vedette sexy. Sur les conseils d'un ami, Mike s'intéresse aux petites annonces qui concernent les *cœurs solitaires.* Il reçoit un jour une lettre d'une certaine Mary qui vit en Floride et qui travaille comme gouvernante chez une riche douairière. Mary est très jolie, mais elle a aussi quelques kilos de trop. Après un échange de correspondance, Mary demande à Mike sa photo. Mike est paniqué et envoie une photo de Jackie. Quant à Mary, elle adresse une photo de la petite fille de la douairière. Mary viendra à New York et cherchera à rencontrer Mike. Oseront-ils se reconnaître ?

L'AUTEUR

Manuel Summers est né à Séville en 1935. Il tourne son premier long-métrage en 1963 : *« Du rose au jaune »*. Suivront notamment : *« La petite fille en deuil »* (1964), *« Le jeu de l'oie »* (1965), *« Les jouets cassés »* (1966), *« Nous ne sommes pas de pierre »* (1967), *« Pourquoi ton mari te trompe-t-il ? »* (1968), *« Utain, roi de la jungle »* (1970), *« Adieu, cigogne, adieu »* (1971).

FRANCE

DERNIER ÉTÉ

Mise en scène : Frank Le Wita et Robert Guédiguian

Scénario : Frank Le Wita et Robert Guédiguian.
Images : Gilberto Azevedo.
Musique : Vivaldi.
Montage : Vincent Pinel.
Production : Les Films Arquebuse.
16 mm / Couleurs / 85 mn / 1981.

Interprétation : G. Meylan, A. Ascaride, J.P. Moreno.

Festival de Cannes (Perspectives du Cinéma Français - 1981).

SCÉNARIO

Une chronique réaliste, à la fois alerte et inquiète d'un petit quartier situé dans la banlieu Nord de Marseille. Alerte parce qu'il y fait soleil et qu'on y boit force pastis. Inquiète parce que la jeunesse c'est bien beau mais quand le chômage guette c'est moins drôle qu'on aimerait le faire paraître. Les auteurs du film suivent avec une évidente sympathie quelques adolescents et un conducteur de camion qui forment une petite bande de copains. Mais derrière les plaisanteries de bistro, le drame absurde se profile.

LES AUTEURS

« Dernier été » est le premier long-métrage de deux jeunes réalisateurs qui ont pu monter leur film grâce à *l'avance sur recettes* et au producteur René Feret.

GRANDE-BRETAGNE

LOOKS AND SMILES

Mise en scène : Ken Loach

Scénario : Barry Hines.
Images : Chris Menges.
Décors : Jeremy Gee.
Montage : Steve Singleton.
Production : Black Lion Films, Kestrel Films, MK2 (Paris).
Distribution : MK2.
35 mm (1,85) / N. et B. / 104 mn / 1980.

Interprétation : Graham Green (Mick Walsh), Carolyn Nicholson (Karen Lodge), Phil Askham (Mr Walsh), Pam Darrell (Mrs Walsh), Tony Pitts (Alan Wright), Patti Nichols (Mrs Wright), Stuart Golland (M. Wright), Arthur Davies (Mr Lodge), Cilla Mason (Mrs Lodge), Tracey Goodlad (Julie Walsh), Les Hickin (George), Roy Haywood (Phil Adams), Ted Beyer (le policier), Jackie Shinn, Ernest Johns, Rita May, Christine Francis, Marie Mason, Curtis Denham, Paul Tuke, Richard and the Taxmen.

Festival de Cannes 1981 (Compétition) : Prix du Cinéma contemporain.

SCÉNARIO

Mick, Alan et Karen ont 16 et 17 ans. Ils habitent Sheffield, ancienne capitale de l'acier.

Mick Walsh vient de quitter l'école et cherche du travail comme apprenti. Il n'aurait pas pu choisir un pire moment, car le pays passe par une dépression économique profonde. Les usines ferment. Il n'y a pas d'embauche.

Alan est le meilleur ami de Mick. Il sort du même collège technique et se trouve dans une situation identique.

Par désespoir, ils décident de s'engager ensemble dans l'armée, mais les parents de Mick s'y opposent.

Pendant leur dernière « virée », la veille du départ d'Alan, Mick rencontre Karen dans une discothèque.

Entre les deux jeunes gens commence une relation difficile où leurs problèmes sociaux et sentimentaux se mêlent.

Karen qui, elle, travaille comme vendeuse, n'est pas heureuse. Les difficultés matérielles

ont séparé ses parents. Elle vit avec sa mère divorcée, supporte mal les amants de celle-ci et regrette l'absence du père.

Alan vient en permission, transformé en brute par l'armée ; les poches pleines d'argent, se vantant de « ses exploits » en Irlande du Nord.

L'échec de Mick le conduira doucement à la petite délinquance. Karen partira à la recherche de son père et le trouvera dans une autre ville, ayant créé un autre foyer.

« Looks and Smiles », est l'histoire de leur espoir et de leur désespoir, de leurs rêves et de leurs sentiments détruits.

L'AUTEUR

Kenneth Loach est né le 17 juin 1936 à Nueaton, dans le Warwickshire. Son père était responsable d'un service entretien dans une usine de machine-outils à Coventry.

Il suivit des études de droit à Oxford et servit deux ans dans l'Armée de l'Air. Il se retrouve par hasard acteur dans une revue de Kenneth Williams, où il joua le rôle de Lance Percival, rôle qui se jouait entièrement dans le noir.

Pendant quelque temps, il joue dans une troupe et organise des représentations dans les écoles, puis travaille comme professeur suppléant, et devient assistant réalisateur à l'A.B.C. avant de passer à la B.B.C.

Il monte sa première pièce « Catherine » et y fait connaissance d'un jeune acteur Tony Garnett, qui deviendra son producteur et avec qui il travaillera de nombreuses fois pour les Wednesday Play, série T.V. très populaire. Ils obtiennent un grand succès avec *« Up the junction »* et *« Cathy come home »* avec l'actrice Carol White.

Il réalisent ensemble également trois pièces sur les prisons et la pègre : *« Coming out party »*, *« Tap on the shoulder »* et *« Three clear sundays »*.

Loach gagna la récompense offerte par la Guilde de la Télévision au meilleur metteur en scène de l'année pour *« Coming out party »*.

En 1968, produit par Tony Garnett, Ken Loach réalise son premier long-métrage pour le cinéma *« Poor cow »* avec Terence Stamp et Carol White.

Il rencontre Barry Hines dont le premier roman « The Blinder » sur le football avait éveillé l'attention de Tony Garnett, et c'est d'après : « Kestrel for a knave » son second roman que Ken Loach tourna en 1970 son deuxième long-métrage : *« Kes »*.

En 1971, l'équipe Loach-Garnett réalise *« Family Life »* écrit par David Mercer et crée « Kestrel Films ».

« Black Jack » d'après John Garfield est leur première production en 1978/79 (Prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes 1979).

Ken Loach retrouve donc en 1980 Barry Hines avec qui il réalise *« Looks and Smiles »*.

Ken Loach a aussi réalisé pour la Télévision :

« In two minds ».
« The golden vision ».
« Diary of a young man » (série).
« Three clear sundays ».
« The end of Arthur's marriage ».
« Up the junction ».
« Coming out party ».
« The big flame ».
« In black and white ».
« After a life time ».
« Rank and life ».
« Z cars » (3 épisodes de la série).
« The price of coal » (série).
« Tap on the shoulder ».
« Wear a very big hat ».
« Cathy come home ».
« Days of hope » (série).
« The gamekeeper ».

« JUVENILE LIAISON » et « REQUIEM FOR A VILLAGE » deux films du British Film Institute - Production Board...

La situation du cinéma britannique aujourd'hui n'est pas des plus brillantes : outre-Manche la consommation audiovisuelle nationale passe d'abord par la télévision, et dans les salles les films américains dominent le marché. (1)

« Nous sommes une colonie américaine », entend-on dire couramment, dans les milieux cinématographiques.

En aidant des auteurs indépendants, avec des moyens techniques et financiers limités (subventions du Department of Education and Science, et du Eady Fund) le British Film Institute Production Board permet depuis des années, de préserver une expression cinématographique véritablement britannique.

Dans la période 1970-76, sous l'impulsion de Mamoun Hassan (l'actuel directeur du National Film Finance Corporation, à peu près l'équivalent de l'« Avance sur Recettes », en France), plusieurs films importants sont produits, dont certains atteindront le public français : « Winstanley » *de K. Brownlow et A. Mollo,* « Central Bazaar » *de Steve Dwoskin,* « My childhood » *de Bill Douglas, etc...*

Les films aidés par le BFI/PB sont de toutes natures (fiction, documentaire, animation) et de toutes longueurs. Leur statut est le plus souvent non-commercial.

Ces derniers temps, sous la direction de Peter Sainsbury, le BFI/PB s'est orienté vers une production, de longs-métrages plus proche des standards commerciaux traditionnels : par exemple « Radio on » *de Chris Petit, récemment présenté à Paris.*

Philippe Pilard

(1) cf. La Revue du Cinéma n° 358 (Fév. 81).

REQUIEM FOR A VILLAGE

(Requiem pour un village)

Mise en scène : David Gladwell

Scénario : David Gladwell.
Images : Bruce Parsons, Walter Lassally.
Musique : David Fanshawe.
Montage : David Gladwell.
Production : Michael Raeburn pour le B.F.I. Production Board.
16 mm / Couleurs / 70 mn / 1975.

Interprétation : Vic Smith (le vieil homme) et les habitants des villages de Winesham et Metfield (Suffolk).

Rencontres de Saint-Étienne - 1981.

SCÉNARIO

Un village du Suffolk est menacé par l'urbanisation, la construction d'une autoroute. Un vieil homme revoit le village, tel qu'il était, au début du siècle...

L'AUTEUR

Réalisateur de courts-métrages, monteur de film (notamment pour *« If... »* et *« O lucky man »* de Lindsay Anderson), David Gladwell réalise son premier film important, avec *« Requiem for a village »* en 1975. Il vient de tourner un long-métrage, *« Memories of a survivor »*, d'après le roman de Doris Lessing, et avec Julie Christie dans le rôle principal, film qui a été présenté à « Un certain regard », durant le dernier Festival de Cannes.

David Gladwell est de ceux pour qui la magie cinématographique permet de voir au-delà du réel : ici, il s'agit d'explorer la conscience et le temps. La nostalgie que dégage ce film ne tient pas, comme on l'a dit, à son « passéisme », mais - notamment par les effets de ralenti et les raccourcis du montage - à la visualisation du « sentiment tragique de la vie ». *« Requiem for a village »* atteint une force poétique rarement égalée. (Philippe Pilard).

JUVENILE LIAISON

Mise en scène : Nick Broomfield et Joan Churchill

Scénario : Nick Broomfield et Joan Churchill.
Images : Nick Broomfield et Joan Churchill.
Production : BFI Production Board.
16 mm / Couleurs / 88 mn / 1974.

Rencontres de Saint-Étienne - 1981.

LE FILM

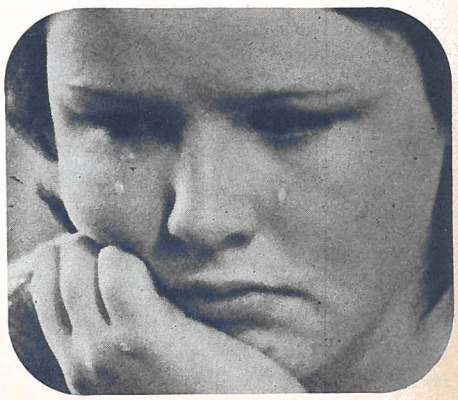
La police du Lancashire a créé en 1968 un département intitulé « Juvenile liaison », dont la charge est de surveiller les enfants et adolescents en situation de « pré-délinquance ». Les policiers interviennent à la demande des parents ou des éducateurs. Avec la caméra et le magnétophone de Broomfield et Churchill, nous suivons le travail quotidien de ces policiers.

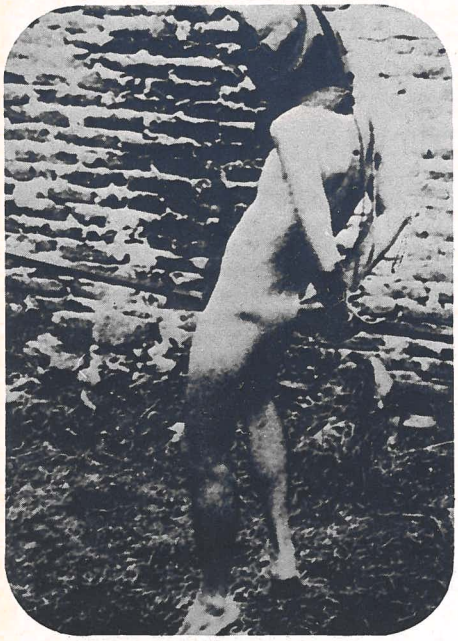
LES AUTEURS

En dix ans, Joan Churchill èt Nick Broomfield par le choix de leur sujets, comme par le regard qu'ils portent sur les déshérités, les « laissés pour compte » de notre société, en Grande-Bretagne comme aux U.S.A., (*« Tatooed tears »* et *« Soldier girls »* ont été tournés aux États-Unis), se sont imposés comme documentaristes « engagés » dans le cinéma « direct ».

On compare parfois Broomfield et Churchill à l'américain Fred Wiseman. Il est vrai que les thèmes sont semblables : la délinquance juvénile, l'aide sociale, l'armée, etc... Mais la démarche est sensiblement différente. Là où Wiseman cherche la généralisation, l'analyse d'un système économique ou social, Broomfield et Churchill se concentrent sur les personnes, sur les drames individuels.

« Juvenile liaison », film longtemps « retenu » par la police du Lancashire, porte un pouvoir d'émotion considérable. (Philippe Pilard).





PRISONNIERS D'OPINION

(Prisoners of conscience)

Réalisation : John Willis

Montage : Chris-Page.
Commentaire : Glenda Jackson.
Production : Noël Fox - Cadogan Communications. (Grande-Bretagne).
16 mm / Couleurs / 30 mn / 1980.

Distribution : Amnesty International, Section française - Service Audiovisuel, 18, rue Théodore Deck - 75015 Paris, tél. 557.65.65.

LE SUJET

A travers l'exemple de deux prisonniers d'opinion, l'un soviétique, l'autre argentin, le film montre le travail des groupes d'Amnesty International à travers le monde pour la libération des prisonniers politiques.

L'AUTEUR

John Willis travaille pour Yorkshire TV (I.T.V.), et a réalisé : *« Johnny come home », « The strange case of Yolande », « Goodbye Longfellow road », « The secret hospital ».*

HONGRIE

MERCI, ÇA VA

(Köszönöm, megvagyunk)

Mise en scène : Lazló Lugossy

Scénario : István Kardos.
Images : József Lórinc.
Production : Mafilm, Budapest.
Distribution : Hungarofilm, Budapest.
35 mm (1 : 1,66) / Couleurs (Eastmancolor / 102 mn / 1980.

Interprétation : József Madaras (József), Juli Nyakó (la jeune fille).

Festival de Berlin (1981).

SCÉNARIO

József B., un ouvrier spécialisé d'une quarantaine d'années, veuf, père d'une petite fille, a pris à son service une jeune fille qui travaille à la même usine que lui, afin qu'elle fasse le ménage dans son pavillon en construction. Plus tard, il l'y loge, et elle paie le loyer en travaillant pour lui. Plus tard encore, József B. entreprend un élevage de poulets qui lui rapporte beaucoup, et il convainc la jeune fille d'abandonner l'usine pour ne plus travailler que pour lui. Il la paiera bien. La jeune fille lui annonce un jour qu'elle attend un enfant de lui, mais József B. considère cela comme une trahison et une basse manœuvre pour s'introduire définitivement dans son pavillon. La construction de sa maison est devenue pour lui une véritable obsession.

Déprimé par la situation, il se met à boire et il se montre de plus en plus dur et grossier à l'égard de la jeune fille, qui finit par tenter de se suicider.

Mais on intervient à temps et elle est sauvée. A l'hôpital, où le médecin lui demande qui il faut avertir de la naissance de son enfant, elle répond : « Personne. Je n'ai personne ».

INDE

AAKROSH

Mise en scène : Govind Nihalani

Scénario : Vijay Tendulkar.
Images : Govind Nihalani.
Musique : Ajit Varman.
Décors : C.S. Bhatti.
Montage : Keshav Naidu.
Production : Krana Movies Enterprises / National Film Development Corp. Ltd.
Distribution : inédit en France.
35 mm / Couleurs / 144 mn / 1980.

Interprétation : Naseeruddin Shah (Bhaskar Kulkarni), Smita Patil (Nagi), Amrish Puri (Dussane), Om Puri (Lahanya Bhiku), Arvind Deshpande (Dr Patil), Dr Mohan Agashe, Achut Potdar, Nana Palsikar, Bhagyasri Kotnis, Mahesh Elkunchwar.

L'AUTEUR

Govind Nihalani a appris la technique du cinéma à Bangalore, puis a travaillé avec l'opérateur V.K. Murthy pendant une dizaine d'années. Il a été également l'assistant opérateur du cinéaste Pramod Chakravarty et a signé la photo du film de Shyam Benegal *« Ankur »*. Sa réussite dans ce film en a fait le directeur de la photographie attitré pour tous les autres films ultérieurs de Benegad. *« Aakrosh »* est son premier long-métrage de fiction.

SCÉNARIO

Lahanya Bhiku, membre de la tribu des Adivasi, est accusé d'avoir tué sa femme. L'avocat commis d'office pour sa défense se heurte à un mur de silence. Intrigué par ce comportement, Kulkarni enquête. C'est sa première « affaire importante ». Il s'obstine à chercher les causes de ce curieux silence suicidaire. Au cours de ses investigations, il visite le village de l'accusé, rencontre un jeune progressiste qui essaye d'organiser un semblant de résistance aux autorités locales (notables, politiciens, businessmen), qui sont installés dans un ordre politique et moral de « dominants » à « dominés », tente d'arracher la vérité à plusieurs témoins. De plus en plus obstiné, Kulkarni se heurte bientôt au système établi : il se sent poursuivi et traqué. La vérité éclate enfin. Elle n'est évidemment pas celle qui aurait « arrangé tout le monde ».

POLOGNE

LA LEÇON DE LANGUE MORTE

(Lekcja martwego jezyka)

Mise en scène : Janusz Majewski

Scénario : J. Majewski, d'après le roman de Andrzej Kusniewicz.
Images : Zygmunt Samosiuk.
Musique : Andrzej Kuryewicz.
Décors : Janusz Sosnowski, Felicja Blaszyńska.
Production : Film Polski - Groupe de production *Tor.*
Distribution : Film Polski.
35 mm / Couleurs / 103 mn / 1979.

Interprétation : Olgierd Lukaszewicz (Alfred Kiekeritz), Ewa Dalkowska (Olga-Diana), Malgorzata Pritulak (Liza Kut), Gustaw Lutkiewicz (Szwanda), Irena Karel (Irina), Marek Kondrat (Von Traut), Zygmunt Malanowicz (Valasek).

SCÉNARIO

Les derniers mois de la Première Guerre Mondiale, quelque part à l'« arrière » dans une petite ville de Galicie. L'agonie physique et spirituelle d'un lieutenant de uhlans austro-hongrois, Alfred Kiekeritz. Mortellement malade de tuberculose, ce lieutenant a été envoyé dans cette petite ville pour y faire sa convalescence. Il se trouve en fait dans une zone limitrophe où se côtoient Allemands, Ukrainiens, Juifs et Polonais. Officier d'un état multinational qui ne sait pas lui-même qui il est, témoin d'un écroulement d'empire et des premiers effets du mouvement révolutionnaire, Kiekeritz devient le figurant ordinaire de la décadence. L'agonie du lieutenant, loin du front est toute aussi cruelle.

Kusniewicz le romancier et Majewski le cinéaste en privant le mort de guerre de son caractère fortuit, montrent en même temps l'absurdité morale du droit de tuer. Il n'y a pas de justification par les circonstances. Chacun doit rendre compte de sa vie d'une façon solitaire et conséquente.

L'AUTEUR

Janusz Majewski est né le 5 août 1931. Diplômé de l'École Supérieure de cinéma de Lodz en 1958. Il réalise tout d'abord de nombreux documentaires puis débute en 1967, dans le long-métrage de fiction avec *« Le sous-locataire »*. Suivront : *« L'Assassin vole son crime »* (1969), *« Lokis »* (1970), *« Médecine et jalousie »* (1973), *« Hôtel Pacific »* (1975), *« L'affaire Gorgon »* (1977) et *« La leçon de langue morte »* 1979.

PORTUGAL

CERROMAIOR

Mise en scène : Luis Felipe Rocha

Scénario : Luis Felipe Rocha, d'après le roman de Manuel da Fonseca.
Images : Joào Abel Aboim.
Musique : Constança Capdeville.
Décors : Antonio Casimiro.
Montage : José Nascimento.
Production : Prole Filme.
16 mm gonflé en 35 / Couleurs / 90 mn / 1980.

Interprétation : Carlos Paulo, Clara Joanna, Santos Manuel, Rui Furtado, Bernardo Calabaço, Titus de Faria, Elsa Wallenkamp.

Festival de Figueira da Foz (1980), Cannes (Un certain regard, 1981).

SCÉNARIO

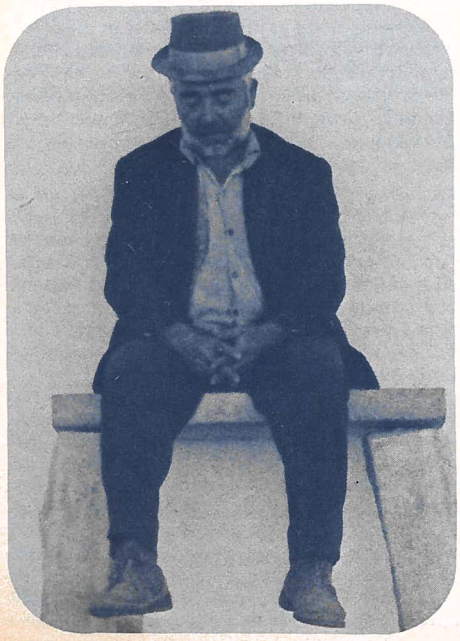
Après une tentative frustrée d'évasion, un adolescent est reconduit au sein de sa famille aboulique, dans un bourg de l'Alentejo où l'exploitation traditionnelle des travailleurs agricoles est, en ces années trente (où parviennent de rares échos de liberté, par la radio, de la guerre civile espagnole), représentée par un cousin arrogant et prépotent, le symbole et le soutien du pouvoir fasciste qui se consolide. L'itinéraire du jeune homme s'affirmera entre les ombres et les fantômes, le conformisme et les préjugés, la démence et le suicide, la rage et la confrontation, signalant ses contacts avec d'autres qui se sacrifient, s'ajournent ou refusent de se plier, jusqu'à la rencontre avec lui-même et l'espoir de nouveaux horizons.

Cerromaior - un endroit et un climat asphyxiants, où le soleil et le destin calcinent impitoyablement les pierres et les hommes, jusqu'à ce que la solitude et la révolte, l'amertume et la haine, la résignation et la colère finissent par exploser dans le silence de la nuit, criblée de taches de sang et de hurlements lancinants de chiens errants.

L'AUTEUR

Luis Felipe Rocha est né à Lisbonne le 16 novembre 1947. Après diverses expériences théâtrales notamment à la Faculté de Droit de Lisbonne, il débute au cinéma en 1973 avec José Fonseca Costa. Il travaille ensuite au théâtre et au cinéma au Brésil avec Isaias Almada (1974). Il réalise plusieurs films pour la télévision et signe son premier long-métrage *(« A fuga »* en 1977.

Filmographie : *« Brecht »* (1974), *« O Gabinete de Area de Sines »* (1974), *« Nos do Pais n° 2 »* (1975), *« Nos do pais n° 4 »* (1975), *« Barronhos »*, *« Quem teve medo do poder popular ? »* (m-m, 1976), *« A fuga »* (1977), *« Cerromaior »* (1978-1980).



BON PEUPLE PORTUGAIS

(Bom povo português)

Mise en scène : Rui Simoès

Textes : Teresa Sá (voix off. : José Mario Branco).
Images : Gérard Collet, Acacio Almeida, J. Reynês, Cabrita Gil, J.L. Carvalhosa, R. Parker.
Musique : José Pedro Caiado, Luis Martins Saraiva, Ed Pais Mamede, To Ze da Fonceca.
Son : Luis Martins Saraiva.
Montage : Dominique Rolin.
Production : Rui Simoès, Virver, Instituto Português de Cinema.
Distribution : Les Films du Grain de Sable.
16 et 35 mm / N. et B. / 135 mn.

Festivals de Figueira da Foz (1980), Hyères (1980), San Sébastien (1980), Mannheim (1980) - Sortie commerciale Paris - 1981).

SCÉNARIO

Ce film essaye de retracer l'histoire du Portugal depuis le 25 avril 1974 jusqu'au 25 novembre 1975, telle qu'elle a été ressentie par l'équipe qui tout au long de ce processus était à la fois spectateur, acteur, meneur, mais surtout était totalement engagée dans le processus révolutionnaire en cours.

« Bom Povo Português » est un essai, un déroulement des événements hors de l'analyse des points de repère cartésiens. Il ne prétend rien expliquer. Ce n'est qu'un regard intimiste entre le 25 avril et le 25 novembre.

« Bom Povo Português » doit être lu sans souci d'observation-identification de personnages et de conjonctures politiques, en flashs discursifs ; il doit être lu avec une émotion audio-visuelle.

Il exige du spectateur une disponibilité d'être totale, tout comme pour lire cette séquence de mots :

ACCOUCHEMENTS. CAVERNE. PLATON. COSTUMES USÉS. EUROPE. CAPITAINES. « BON PEUPLE DE L'ALENTEJO ». AVEUGLE. PEUT-ÊTRE QUE CELA CHANGERA. OEILLET. CE QU'EST BIEN VIVRE. MYTHES. ACTES MILITAIRES. CROYANCES. DÉMOCRATISATION. PAPIER LIBRE QUI VOLE. IDOLES. ON DEMANDE BEAUCOUP DU PEUPLE. MANIFESTATIONS. DRAPEAUX. MOTS D'ORDRE. VIGNETTES. MATINÉES INCOMPLÈTES. CHEMISES A CARREAUX. RITUELS. SOLEIL INFIXE. LA VAGUE GRANDIT. ÉLECTIONS. PARTIS. LE PEUPLE UNI. EMPIRE COLONIAL. 7 SEPTEMBRE. CAVERNE. MULTINATIONALES. CONQUÊTE DES TRAVAILLEURS. MAJORITÉ SILENCIEUSE. GESTES RÉGLÉS. 28 SEPTEMBRE. POLITISATION. PRESSIONS INTERNATIONALES. MATIN 11 MARS. INDÉFINITIONS DE POUVOIR (S) AU PORTUGAL. CAPITAINES ÉLOIGNÉS. TACHE DE SOLEIL PAR TERRE. NI MÊME PLUS UN SEUL SOLDAT. RÉUNIONS. LA VAGUE GRANDIT. OCCUPATIONS. SMIG. COÛT DU PROGRÈS. ÉMIGRANTS. SOLEIL TOMBE DANS LA MATINÉE. RENAISSANCE. CAMARADES. INDÉPENDANCE COLONIALE. CAISSES. RÉFUGIÉ. FORCES ARMÉES. PORTUGAL. LA VAGUE GRANDIT. MER. CE QU'IL FAUT, C'EST TRAVAILLER. POLITICIENS. « BOM POVO PORTUGUÊS ».

L'AUTEUR

Rui Simoès est né à Lisbonne en 1944. Il apprend la mise en scène de cinéma en Belgique. De retour au Portugal en 1974 après la chute du régime de Caetano, il engrange les images du bouleversement social et idéologique de son pays. Il réalise un long-métrage *« Deux, Patria, Autoridade »* (1974-1975) puis une série de trois courts métrages en 1977 : *« São Pedro da Cova »*. Il commence le tournage (le montage plutôt) de *« Bom povo português »* en 1977.

SUÈDE

ON NOUS APPELLE DES MISFITS

(Dom Kallar oss mods)

Mise en scène : Stefan Jarl et Jan Lindqvist

Scénario : Jan Lindqvist, Stefan Jarl.
Images : Jan Lindqvist.
Musique : Lea Riders Group.
Production : Svenska Filminstitutet / J. Lindqvist, S. Jarl.
35 mm / N. et B. / 101 mn / 1968.

Interprétation : Kenneth Gustavsson (Kenta), Christer Svensson (Stoffe).

UNE VIE RESPECTABLE

(Ett anständigt Liv)

Mise en scène : Stefan Jarl

Scénario : Stefan Jarl.
Images : Per Källberg.
Musique : Ulf Dageby.

Production : Stefan Jarl / Svensk Filmindustri.
35 mm (1 : 1,66) / Couleurs / 102 mn / 1979.

Interprétation : Kenneth Gustavsson (Kenta), Christer Svensson (Stoffe), Eva Gustavsson, Patric Gustavsson, Lena Lövgrel, Jan Lövgrel.

LE SUJET

Deux volets d'un documentaire sur les « marginaux » de Stockholm, prisonniers de la drogue et d'une vie « à la dérive ».

Le premier film a été tourné en 1968, le second plus de dix ans plus tard. Les personnages sont les mêmes. Stoffe et Kenta ont évolué mais ont-ils vraiment choisi leur destin ? Sont-ils des « désaxés », des oisifs, des faibles, des déclassés, ou des victimes ?

A travers ces deux portraits les auteurs ont brossé un tableau réaliste, parfois hallucinant de l'univers des jeunes « associaux ». Constat impitoyable sans doute mais aussi cri d'alarme contre le statu quo d'une société à la fois apitoyée et répressive. L'œuvre est plus ambitieuse qu'il n'apparait et le regard si vif soit-il, reste toujours étonnamment lucide et chaleureux.

TURQUIE

L'ENNEMI

(Düsman)

Mise en scène : Zeki Ökten

Scénario : Yilmaz Güney.
Images : Çetin Tunca.
Musique : Yavus Top.
Montage : Zeki Ökten, Elisabeth Waelchli.
Producteur : Güney Filmcilik.
Distributeur : Güney Filmcilik c/o Cactus Film (Zurich).
35 mm (1 : 1,33) / Couleurs (Fujicolor) / 125 mn / 1979-1981.

Interprétation : Aytaç Arman, Güngör Bayrak, Güven Sengil, Kamil Sönmez, Sevket Altug, Fahamet Atilla.

Festivals de Berlin (1980) (Prix du meilleur scénario), de Londres.

NB : La version présentée à La Rochelle est la version définitive (et non la version présentée à Berlin en 1980).

SCÉNARIO

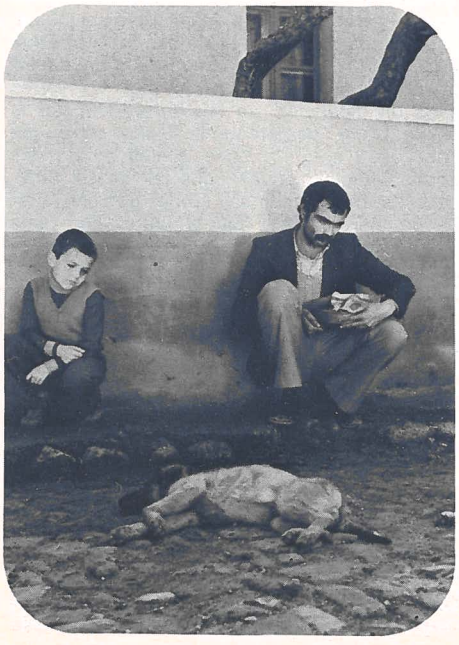
Ismail prend le ferry de Eceabat à Cannakkale, en Asie mineure, pour aller chercher du travail. Les chômeurs se pressent au bureau d'embauche. On explique à Ismail, timide et sans expérience, qu'il doit recevoir une formation. Il rentre à Eceabat.

Le chômage provoque des tensions dans sa famille ; sa femme Naciye est de mauvaise humeur, sa belle-mère rouspète. Sa seule consolation est sa fille.

Lorsqu'un ami lui parle d'un travail - il s'agit d'empoisonner des chiens errants - Ismail a l'impression de ne pas avoir le choix. Mais la vue des chiens agonisants le touche trop et il arrête ce travail. Talonné par les reproches de sa femme qu'il aime, il décide d'aller rendre visite à sa famille et de réclamer sa part de l'héritage paternel.

Son père et son frère, des paysans, ne montrent aucune pitié. Le père affirme qu'Ismail n'a aucun droit sur cette terre qu'il a quittée. Ismail se bat avec son frère, au grand effroi de la mère. Il retourne chez Naciye qui, voyant son désespoir, le prie de rester à la maison. Mais Ismail veut trouver du travail et va en ville pour rencontrer un ami. Il trouve Selim, le fils du voisin, qui travaille à Istambul et lui propose d'y venir avec lui : il pourrait lui procurer un emploi stable à l'usine où lui-même travaille. Ismail rentre à la maison pour demander à Naciye ce qu'elle en pense mais elle est déjà partie pour Istambul.

Ismail réalise pour la première fois que beaucoup d'événements, dans sa vie, jusqu'ici lui échappaient. Il accepte la proposition de Selim, trouve un emploi en usine, où les droits des travailleurs sont défendus par un syndicat. Il laisse sa fille chez sa mère et emmène avec lui sa belle-mère, bien décidé à ne plus concevoir son avenir selon les vieilles traditions.



LES AUTEURS

Yilmaz Güney est né en 1937 près d'Adana, ville principale du Sud-Est rude et lointain. Fils d'un paysan kurde, Güney a été balloté pendant son adolescence d'un travail subalterne à l'autre, qu'il exerçait à temps partiel - porteur d'eau, ouvrier agricole, ramasseur de coton, apprenti boucher - ce qui lui permettait de suivre les cours d'une excellente école où il fonda une éphémère revue littéraire. Puis il étudia le droit à l'Université d'Ankara et l'économie à celle d'Istanbul. En 1958, il entra dans l'industrie du cinéma, car ses intérêts littéraires et ses relations l'avaient mis en contact avec la communauté artistique et intellectuelle ; il devint bientôt acteur et scénariste, et travailla régulièrement avec le cinéaste Atif Yilmaz, de solide réputation. En 1961, Güney publia un roman intitulé *« Équations à trois inconnues »* qui fut considéré comme une propagande communiste et lui valut une peine de prison de dix-huit mois. A sa libération en 1963, il se remit à jouer et fut la vedette de plus de quarante films, surtout des mélodrames commerciaux qui forment le plus gros de la production turque (300 films par an).

Son visage hâve et son style de jeu très intériorisé firent de lui l'acteur de cinéma le plus populaire de Turquie, surnommé « Le Roi Laid ». Il travailla durant cinq ans dans le système commercial, y prenant des leçons de mise en scène et écrivant souvent lui-même ses propres scénarios grandiloquents ; il goûtait pleinement sa richesse et sa gloire toutes neuves et se fit une réputation de play-boy. Mais en 1968, année cruciale de la révolte étudiante et de la radicalisation du Tiers-Monde, Güney rejeta les pièges du vedettariat et gagna une indépendance totale, fondant sa propre société de production, Güney-Filmcilik et fit une série de films à commencer par *« Umut »* (Espoir), qui remporta un grand succès critique ; ce film analysait les problèmes sociaux avec un réalisme et une rage absolument sans précédent. Il produisit un effet extraordinaire. En 1972, Güney fut arrêté pour avoir soutenu des groupes révolutionnaires et condamné à deux

ans de prison. A l'arrivée au pouvoir du gouvernement de centre-gauche de Ecevit en 1974, Güney bénéficia de l'amnistie générale appliquée aux délits politiques. Il se mit aussitôt à travailler à l'un de ses meilleurs films, *« Endise »* (L'inquiétude), qui parlait des ramasseurs de coton près de sa ville natale d'Adana. Le tournage avait commencé depuis une semaine à peine lorsqu'un dispute violente s'éleva dans un bar où se trouvait Güney en compagnie de certains de ses collaborateurs ; un magistrat de la ville reçut une balle mortelle. Güney fut arrêté pour meurtre et condamné à vingt-quatre ans de travaux forcés, peine réduite plus tard à dix-huit ans. Il semble difficile de prouver sa culpabilité, mais si l'on étudie les déclarations des témoins oculaires, il semble qu'il y ait eu en tout cas une provocation considérable. *« Endise »* fut terminé par Serif Gören.

Adrian Turner (trad. : Jeanne Ciment)

Yilmaz Güney — toujours en prison — continue de faire des films par « réalisateur interposé » : ainsi Zeki Ökten a-t-il tourné *« Le Troupeau »* en 1978 sur les indications de son ami scénariste.

Il en va de même pour *« L'Ennemi »* (1979-81).

A propos de Yilmaz Güney

Les lois de censure, en Turquie, s'inspirent de nos jours encore de l'exemple italien de 1939. Les cinéastes turcs sont totalement dépendants des distributeurs, car ce sont eux qui reçoivent des banques les crédits nécessaires ; ils décident ainsi ce qui sera produit ou non. L'état ne montre aucun intérêt pour le cinéma et n'accorde donc aucune subvention aux cinéastes.

Cette attitude négative du gouvernement a pour effet positif que de plus en plus de personnes reconnaissent au cinéma sa signification culturelle en tant que média. Des organisations syndicales, par exemple, tentent de mettre le film au service de leur cause. On est alors en présence d'une situation typiquement dialectique : d'un côté, le film et la création cinématographique sont de plus en plus réprimés, d'un autre côté, les jeunes intellectuels qui se sentent concernés par les conditions sociales et politiques régnant dans leur pays, sont de plus en plus nombreux à vouloir faire des films. C'est le cas de Güney.

Comme ses idées n'allaient pas dans le sens du pouvoir, celui-ci fit tout son possible pour le gêner dans ses projets, sans tenir compte de la grande popularité de Güney, en tant qu'écrivain, comédien et cinéaste. En 1961, on le condamne à deux ans de prison pour avoir publié un poème, soi-disant de propagande communiste.

En 1972, il est à nouveau condamné pour avoir hébergé des étudiants recherchés par la police comme anarchistes, à l'époque où la lutte contre la dictature semi-militaire était particulièrement violente. Une campagne de protestation internationale fut alors déclenchée pour obtenir sa remise en liberté. Mais il est actuellement de nouveau en prison, condamné pour meurtre à 18 ans de réclusion. Il est accusé d'avoir abattu un homme, qui était juge de profession, au cours d'une altercation. Or :

— on n'a jamais mené d'enquête ballistique ni d'examen médico-légal complémentaire du cadavre,

— l'arme utilisée pour le crime n'a jamais été identifiée,

— d'après les résultats d'autopsie, les points d'impact de la balle excluent pratiquement que Güney puisse être l'auteur du crime,

— il semble que les témoignages aient été manipulés,

— le procureur général de la ville d'Adana fut muté juste avant l'ouverture du procès,

— le procès fut ensuite transféré d'Adana à Ankara sans raison impérative,

— à Ankara, le président du tribunal fut remplacé après que la défense eût demandé qu'il soit procédé à une enquête ballistique.

Est-ce que ce ne sont que des hasards ?

Tous les films de Güney défendent l'inviolabilité de la dignité humaine.

LE CHEMIN DE FER

(Demir Yol)

Mise en scène : Yavuz Özkan

Scénario : Yavuz Özkan et Mahmut Tali Öngören.
Production : Tan Film, Istambul.
35 mm / Couleurs / 95 mn / 1979.

Interprétation : Tarik Akan, Fikret Hakan, Sevda Aktolga, Neslihan Danisman, Guler Okten.

SCÉNARIO

Une grève est déclenchée dans les chemins de fer.

Comme dans pas mal de pays sous-développés, ce sont les transports routiers appartenant au secteur privé qui sont favorisés au détriment du réseau ferroviaire. Les représentants de la firme multinationale avertissent les hommes d'affaires : il faudrait tenir compte du nombre d'ouvriers mobilisés par cette grève, et riposter en fonction de son étendue. Dans cette optique, avant même que la grève ne démarre, la grande presse entame une vaste campagne de dénigrement qui impute aux revendications des ouvriers et à la vague des grèves, la responsabilité exclusive de la crise économique. Les organisateurs de la grève en sont conscients, toutefois ce n'est pas le seul problème qui les préoccupe. La présence d'un syndicat jaune en rapport étroit avec la direction de l'entreprise hante les dirigeants syndicaux. Par ailleurs, des groupuscules gauchistes influents parmi les jeunes prêchent la lutte armée. La grève débute donc dans une situation étriquée. Le syndicat jaune appuyé par les forces de l'ordre s'efforce de briser le mouvement alors que le gauchisme estudiantin se met à le dénoncer comme un enlisement dans l'économie et l'ouvriérisme.

Bulent le frère de Hasan, l'un des porte-paroles des grévistes fait partie de ces derniers. Celui-ci accompagné par deux de ses amis attaque un camion d'approvisionnement d'un supermarché et pendant qu'il distribue les vivres dans un bidonville, se fait surprendre par la police. C'est l'escarmouche. Bulent se réfugie chez deux sœurs : l'une d'elles donne des cours d'anglais privés dans les beaux quartiers, l'autre poursuit ses études à l'université. La première, attirée par le statut des gens qu'elle fréquente, est devenue la maitresse du père de l'un de ses élèves. Elle s'oppose à l'activisme de gauche. Celle qui est étudiante est, par contre, sympathisante.

Bulent, traqué, ne sait plus comment s'en sortir. Lui et ses amis sont inorganisés. Il se voit obligé de recourir à l'aide de son frère Hasan. C'est un dilemme pour Hasan. En butte contre les provocations des jaunes et de la police, harcelé par la surenchère gauchiste, il est contraint cette fois de prendre soin de son frère poursuivi. Il le sort de son refuge et le cache ailleurs. Mais la police trouve la filière, fait une descente et lors de l'échaufourée, Bulent meurt, touché par une balle.

Cette nouvelle provoque l'indignation des grévistes. La seconde des deux sœurs qui avait hébergé Bulent, rejoint les gauchistes et se fait arrêter au cours d'une manifestation devant le lieu de la grève. L'autre fille pour obtenir la libération de sa sœur, demande le concours de son amant. Elle essuie un refus. Seule, désespérée, elle va voir Hasan. La solidarité qu'elle retrouve chez les grévistes la bouleverse et l'attire.

La grève approche du dénouement.

Des explosions secouent la gare, l'incendie envahit les établissements ferroviaires. La direction de l'entreprise accuse les communistes. Les responsables de la grève se font arrêter.

Le choc produit une démobilisation. Mais un sursaut ne tarde pas à se faire sentir. Des nouveaux responsables émergent de l'ensemble et le mouvement reprend plus fort encore que par le passé.

L'AUTEUR

Yavuz Özkan est né en 1942. Il a travaillé comme mineur à Tuncbilek. Il a publié en 1965 un hebdomadaire : *« Le Cri - La voix du travailleur »*. Plus tard il sera foreur dans une raffinerie de pétrole. Ayant formé une troupe théâtrale, il donne des représentations dans les usines et joue pour les ouvriers en grève. A Istambul, il rejoint la Compagnie Genco Erkal et devient acteur de cinéma. En 1974, il dirige son premier film en tant que réalisateur : *« 2 x 2 : 5 »*. En 1975, il tourne *« La Course » (Yaris)* et en 1978 *« La Mine » (Maden)*. Il forme une coopérative cinématographique.

U.R.S.S.

DE LA VIE DES ESTIVANTS

(Iz jizni otdykhaioutchtchikh)

Mise en scène : Nikolaï Goubenko

Scénario : Nikolaï Goubenko, d'après un récit d'Ivan Bounine.
Images : Aleksandr Kniajinskij.
Musique : Isaak Chvartz.
Décors : Aleksandr Tolkatchev.
Production : Mosfilm.
Distribution : Cosmos Films (Inédit en France).
35 mm / Couleurs / 88 mn / 1980.

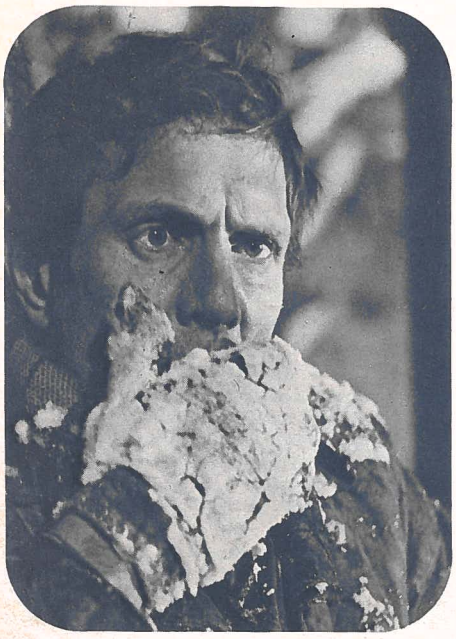
Interprétation : Regimantas Adomaïtis, Janna Bolotova, Gueorgui Bourkov, Rolan Bykov, Anatoli Solonitsyne. Lydia Fedosseeva, Choukchine, Maria Vinogradova, Viktor Filippov, Rezo Essadze, Tamara Yakobson, Mikhaïl Kerkheoulidze.

SCÉNARIO

Brève rencontre au bord de la mer en Crimée. Un homme et une femme font connaissance pendant leur vacances. Elle trouve chez cet inconnu les aspirations qui sont les siennes alors qu'à quarante ans, elle n'a jusqu'ici pensé qu'à sa famille. Le bonheur ou l'illusion du bonheur. Cette idylle insolite et quelque peu désenchantée se situe dans un cadre très tchékovien parmi des vacanciers de classes sociales diverses rassemblés le temps d'un congé estival. Tendresse, humour, mélancolie (et un soupçon de satire) font de ce film une œuvre rare. Toute la « gaîté triste » du peuple russe remise à jour par un metteur en scène inspiré.

L'AUTEUR

Nikolaï Goubenko avait tourné en 1976 *« Les Orphelins »* (film présenté au Festival de Cannes 1977).



(ESTHONIE)

UN NID AU VENT

(Gniezdo na vetru)

Mise en scène : Olev Neuland

Scénario : Isakas Fridbergas, Grigori Kanovicius.
Images : Arvo Ikho.
Musique : Lepo Sumera.
Décors : Halia Klaar, Heikki Halla.
Production : Studios Tallinfilm (Estonie).
Distribution : Cosmos Films - (inédit en France).
35 mm / Couleurs / 95 mn / 1980.

Interprétation : Rudolf Allabert (Juri Piir), Nelli Taar (Roosi Piir), Evald Aavik, Anne Maasik, Tynu Kark, Indrek Aavik.

SCÉNARIO

L'Estonie en automne 1945. La Seconde Guerre Mondiale s'est achevée mais aux alentours de cette petite ferme isolée au milieu des bois, elle semble encore se poursuivre. Juri Piir est un paysan terrorisé. Sa petite fortune il l'a gagnée à la sueur de son front. Il est pris en tenaille entre les Blancs - « les frères de la forêt » - des séparatistes estoniens et les Rouges, représentants du pouvoir des Soviets. Il n'est ni pour les uns ni pour les autres. Il veut la paix, pour lui et pour les siens. Mais l'époque n'est pas au neutralisme. Le destin de Piir qui voulait être au-dessus de la mêlée sera tragique.

(OUZBEKISTAN)

TRIPTYQUE

Mise en scène : Ali Khamraev

Scénario : Rose Khousnoutdinova.
Images : Iouri Klimenko.
Musique : Roumil Vildanov.
Décors : Chavkat Abdoussalamov.
Production : Studios Ouzbekfilm.
Distribution en France : Cosmos Films.
35 mm / N. et B. / 75 mn / 1979.
Inédit en France.

Interprétation : Diloram Kambarova (Khalima), Goulnara Tachbaeva (Sanobar), Chavkat Abdoussalamov (le maître d'école), Zoukhra Abdourakhmanova (la vieille Khaditcha), Khikmat Latypov (le vieux).

SCÉNARIO

« Triptyque » nous entraîne dans un village ouzbek dans les années qui ont suivi la Grande Guerre et nous montre les changements d'ordre moral et social survenus dans la vie de trois femmes. Khalima est restée seule avec deux enfants après avoir été abandonnée par son mari. Elle comprend qu'elle doit travailler et recommencer une nouvelle existence où elle pourra être maîtresse de sa destinée. Ce n'est pas le cas de la vieille Khaditcha qui n'a jamais su se faire respecter de son mari : elle quitte ce monde qui lui semble injuste et solitaire. Quant à Sanobar, elle est responsable de l'Administration régionale et éperdument amoureuse de l'instituteur. Trois portraits de femmes, trois destins.

L'AUTEUR

Ali Khamraev est le plus connu des cinéastes ouzbeks. Il est notamment l'auteur de *« Les cigognes blanches »* (1966), *« Dilaram »* (1968), *« Les sables rouges »* (1968, en collab.), *« Le commissaire extraordinaire »* (1970), *« Sans peur »* (1972), *« La septième balle »* (1973), *« Le portrait de Mevazar »* (1978).

YOUGOSLAVIE

QUI CHANTE LA-BAS ?

(Ko to tamo peva)

Mise en scène : Slobodan Sijan

Scénario : Dušan Kovačević.
Images : Božidar Nikolić.
Musique : Vojislav Kostić.
Décors : Veljko Despotović.
Montage : Lana Vukobratović.
Production : Centar Film, Belgrade.
35 mm / Couleurs (Eastmancolor) / 84 mn / 1980.

Interprétation : Pavle Vuisić, Dragan Nikolić, Danilo Stojković, Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Milivoje Tomic, Taško Načić, Borislav Stjepanović, Slavko Štimac, Miodrag et Nenad Kostić.

Festivals de Pula (1980 / Arène de bronze), Cannes (Un Certain regard, 1981).

SCÉNARIO

Un groupe d'hommes part pour Belgrade dans un vieil autobus. Chacun des voyageurs a des

raisons valables pour arriver au plus vite dans la capitale. C'est le printemps en 1941, la veille de l'attaque allemande sur la Yougoslavie. L'autobus part de ce village éloigné.

Par des circonstances étranges et imprévisibles, le voyage durera 24 heures, bien que le village ne soit éloigné de Belgrade que d'une centaine de kilomètres...

L'AUTEUR

Slobodan Šijan est né à Belgrade le 16 novembre 1946. Diplômé de l'Académie des Beaux Arts de Belgrade en 1970. Depuis 1972 il dirige des séries de films pour la T.V. : de 1976 à 1979, il a produit cinq films d'une heure : *« Qu'est-il arrivé à Filip Predarović ? »* (1976-77), *« Tout était merveilleux »* (1977-78), *« Le Site »* (1977-79), *« La plus belle chambre »* (1978), *« L'Os du mammouth »* (1979).

« Qui chante là-bas ? » est son premier long-métrage pour le cinéma.

ZAMBIE

LE CHANT DE LA SAVANE

(The Grass is singing)

Mise en scène : Michael Raeburn

Scénario : Michael Raeburn, d'après le roman de Doris Lessing.
Images : Bille August, Fritz Schroder.
Musique : Lasse Dahlberg, Björn Isfält.
Décors : Disley Jones (prod. design.), Peter Young (set decorator).
Montage : Thomas Schwalm.
Production : Mark Forstater pour The Swedish Film Institute et Chibote Ltd.
35 mm (1 : 1,66) / Couleurs (Eastmancolor) / 105 mn / 1980.

Interprétation : Karen Black (Mary Turner), John Thaw (Dick Turner), John Kani (Moses), John Moulder-Brown (Tony Marston), Patrick Mynhardt (Charlie), Björn Gedda (Sergent Denham), Margaret Heale, Jan Nygren, Vincent Mijoni, Ivy Miyanda.

Inédit en France.

SCÉNARIO

Dick Turner est un « petit fermier blanc » qui a passé sa vie en essayant de cultiver tant bien que mal ses terres. Il vit avec un Noir qui l'aide dans ses tâches journalières. Mais il souffre de sa solitude de célibataire et rêve à la femme qui le rejoindra dans la savane.

Mary Turner, elle, est née dans un village d'Afrique du Sud. Elle a ensuite travaillé dans une petite ville comme secrétaire. Mais elle réalise un jour qu'elle risque de devenir vieille fille. Ces sentiments l'amènent à accepter la proposition que lui fait un jour Turner.

Elle devient sa femme. Dans cet endroit perdu, Mary se sent soudain captive. Elle en vient à détester l'environnement, la chaleur et les bruits de la nuit africaine. Petit à petit, elle s'aigrit. Son esprit commence à vaciller. Dans ce milieu qu'elle imagine hostile, elle perd définitivement pied. La présence d'un Noir, Moses, exacerbe ses frayeurs et ses angoisses. Il sera l'ultime symbole de sa dégradation profonde, mais peut-être aussi de son salut suicidaire.

Le scénario reprend la trame du célèbre roman de Doris Lessing publié en 1950. Il évoquait non seulement l'histoire d'un mariage raté mais, en arrière-plan, les antagonismes et les tensions qui opposaient non seulement les Européens et les Noirs d'Afrique mais également les Anglais et les Afrikaans « blancs ».

L'AUTEUR

Michael Raeburn, actuellement établi au Zimbabwe est un metteur en scène et un producteur dont l'œuvre semi-documentaire s'est attachée avec talent à décrire le monde africain et la difficile cohabitation des Blancs et des Noirs dans l'ancienne Rhodésie devenue le Zimbabwe et la Zambie. L'un de ses films *« Au-delà des plaines »* (Beyond the plains) avait obtenu un grand succès d'estime en 1976 et avait été sélectionné au Festival de La Rochelle - 1977.

CINÉMARGE

En 1982, Cinémarge *poursuivra la découverte de différentes formes de cinéma indépendant en France et dans le monde, et ce pendant une semaine.*

Cette année Cinémarge *propose une soirée exceptionnelle avec :*

— *Un long métrage italien, réalisé en Super 8 et gonflé en 16 dans l'attente d'une exploitation commerciale. Inédit en France, ce film a déjà retenu l'attention du public et de la presse dans les festivals étrangers qui l'ont accueilli cette année (Caracas, Montréal, Lièges, Venise, Berlin...).*

— *Un programme de courts métrages, en 16 mm, proposé par le collectif jeune cinéma qui défend le cinéma indépendant en distribuant des films de divers pays et qui fêtera en septembre, au Festival d'Hyères, son 10e anniversaire.*

PROGRAMMATION : CLAUDIE LANDY / JACKY YONNET.

Vendredi 3 juillet : Journée « Signal »

Séance de 20 h 00

BAMBULE

Réalisation : Marco Modugno.

Origine : Italie.
Scénario : Marco Modugno.
Images : Michèle Pénelope.
Musique : Marcelle et Marco Modugno.
Traduction simultanée : Marco Olivetti.

Interprétation : Marco Modugno, Chico Diaz, Dario Silvagni, Fulvia Midulla, Michèle Soavi, Laura Franci.
16 mm / Super 8 gonflé / 90 mn / 1979.
V.O.

LE SUJET

Les Vitelloni des années 70. L'histoire de deux jeunes marginaux romains qui vivent d'expédients et rêvent d'un pays imaginaire situé quelque part en Amérique Latine.

Un long métrage Super 8 tourné à 17 ans par le fils du chanteur Domenico Modugno. Un regard neuf plein d'humour sur la jeunesse italienne d'aujourd'hui. Une maîtrise étonnante de tous les aspects du langage cinématographique. Ce film a obtenu le Grand Prix du Festival International 1980 de Caracas avec la mention suivante du jury : « Ce film démontre qu'un jeune cinéaste talentueux, grâce au Super 8, peut rompre le schéma monolithique et commercial de l'industrie cinématographique, en apportant un témoignage sincère sur la réalité mentale ».

J'ai fait *« Bambule »* avec un petit budget et avec l'aide d'un groupe d'amis de mon âge, qui, comme moi, avait peu d'expérience technique dans le tournage d'un film. Cela nous a pris deux ans de travail assez dur. *« Bambule »* est un mot employé par les « freaks » dans le monde entier lorsqu'on se passe un joint ; à peu près l'équivalent d'« A la tienne », « Prosit ». ou « Salute ». C'est employé comme un rituel d'invocation de Shiva, une déesse indienne du plaisir et de la joie.

« Bambule » — le film — est l'histoire d'un rêve, le rêve qui en chacun de nous n'arrive jamais.

C'est l'histoire de trois garçons, Marco, Dario et Chico, qui, comme beaucoup, refusent de s'intégrer à la société et qui n'y trouvent pas de place pour eux et leurs envies. Ils essayent de se construire une alternative, ils vivent dans une sorte de no-mans land, prenant refuge dans leur rêve de « grande évasion » pour Taranà, la terre mythique de leurs désirs, à mi-route entre une utopie socialiste et le paradis terrestre.

Pendant leur errance à la recherche d'argent pour vivre leur improblable évasion, ils rencontrent une quantité de situations épiques. Entre malfrats, dealers, indicateurs, bourgeois grotesques, etc., c'est une toute autre Rome qui est montrée. Marco et ses amis errent sans renoncer en parlant et parlant, parlant... ; jusqu'à ce qu'un jour...

Le film sera projeté en présence de Marco Olivetti, journaliste.

Séance de 22 h 00

Programme
« Collectif Jeune Cinéma »

CARCÈRE .

Réalisation : Christine Kolla.

Origine : Suisse.
Images : Erwin Huppert.
Montage : Marcel Hanoun.
Musique : Émile Ellberger.

Interprétation : Michel Cassagne.
16 mm / 14 mn / 1978.

LE SUJET

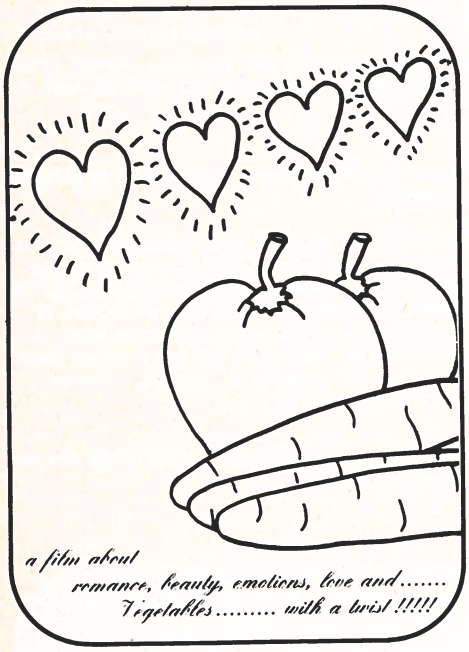
Un homme inconnu dans un lieu inconnu découvre un univers carcéral où le temps et l'espace échappent aux normes.

THE VEGETARIANS

Réalisation : Peter Rubin.

Origine : Pays-Bas.
Images : Jan Ketelaars.
Musique : Jean-Paul Dupuis.

Interprétation : Conny Van Noortwijk, Anthony Black.
16 mm / 13 mn / 1980.



DANCE FRAME

Réalisation : Doris Chase.

Origine : U.S.A.
Musique : Joan La Barbara,
Danseuse : Sara Rudner.
16 mm / 7 mn / 1979.

LE FILM

Ce film fut réalisé avec le désir de réconcilier le mouvement organique de l'homme avec une architecture abstraite et dans le but de tenter de développer un plan tri-dimensionnel grâce à l'utilisation de la couleur.

La tension résultant du conflit entre stabilité et fluidité procure un dynamisme sous-jacent.

« Dance Frame » fut créé en vidéo, des changements étant intervenus également au moment du transfert du film. (Doris Chase.)

SEA TRAVELS

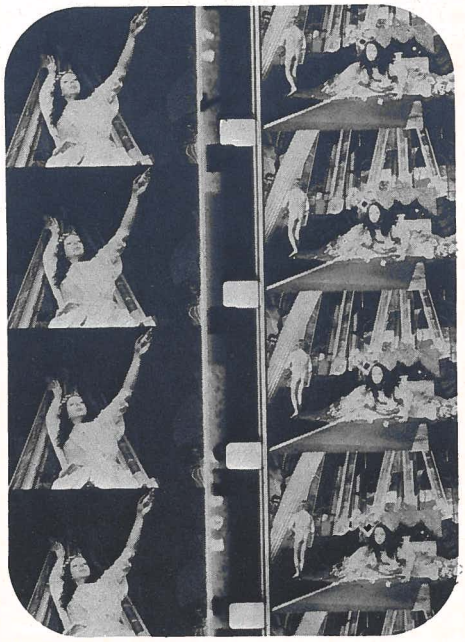
Réalisation : Anita Thacher.

Origine : U.S.A.
16 mm / 11 mn / 1979.

LE SUJET

Une petite fille sert de guide pour un voyage retour à l'enfance par la déformation de la mémoire. Utilisant des effets d'optique à partir d'images d'action directe, *« Sea Travels »* explore le thème des mémoires d'enfance, ses rêves, fantasmes et langage unique. *« Sea Travels » fut inspiré par plusieurs poèmes d'enfants, par exemples : « La brise c'est comme le ciel qui vient vers toi »* de Iris Torres, extrait de *« Souhaits, mensonges et rêves ».*

Cinq intertitres dans « Sea Travels » : « Sighting » (Vue), *« The Chase »* (La chasse), *« Drawing Companions »* (Compagnons de dessin), *« A change of weather »* (Changement de temps), *« Landing »* (Atterrissage).



NARCISSO METAL

Réalisation : Jean-Pierre Ceton.

Origine : France.
16 mm / 12 mn / 1979.

LE FILM

« Narcisso-Metal » est un film pour Narcisse, miroirs et vitres ; où le regard est sujet, puisque c'est le jouet de Narcisse. Ce qui n'est pas sans danger pour lui comme on le sait.

Films auto-portrait à proprement parler : dans la plupart des scènes, le réalisateur se filme lui-même au moyen d'un déclencheur automatique ou à distance de la caméra.

ORLAN

Réalisation : Jean-Paul Dupuis.

Origine : France.
Prise de vues : Jean-Paul Dupuis.
Montage : Jean-Paul Dupuis.
Musique : Jean-Paul Dupuis.
Décors : Orlan.
Mise en scène : Orlan.
16 mm / 15 mn / 1980.

LE FILM

Film né des différentes esquisses réalisées entre octobre et décembre 1980 pour / à partir de performances ou expositions d'Orlan (Biennale de Paris, Musée de Nice, Espace Lyonnais d'Art Contemporain).

Le propos : rendre compte de la façon la plus respectueuse sans toutefois éliminer le regard du cinéaste, de la recherche menée par Orlan sur sa propre identité et celle de la femme, image mythique, telle que l'Occident la conduite jusqu'à nous : femme, mère, Madone à l'Enfant, femme objet de licence, Vénus païenne, qui, soudain s'affirme inspiratrice et meneur de jeu.

Rendre compte par et pour le cinéma du choix esthétique d'Orlan quêtant son identité à travers l'imagerie historique du Baroque : tout bascule du côté de la folie, des forces obscures, de la dérision, à travers enfin, le prolongement des effets jusqu'aux nouveaux miroirs : la photo, le cinéma, la vidéo.

Film baroque s'il en est, au niveau du tournage effectué caméra au poing, se jouant des formes, des lignes, les bousculant, les basculant, les heurtant les unes aux autres, les brisant, les prolongeant, les surrimprimant en un jaillissement permanent ; au niveau du montage qui se joue lui aussi du temps, des temps qu'il accélère, entraîne en une *fugue* dont le thème unique, ici la femme et son décor baroque, naît, renaît sans cesse de lui même, chaque fois renouvelé par les jeux de l'écriture. (Claude Brunel.)

VESTIBULE

Réalisation : Ken Kobland.

Origine : U.S.A.
16 mm / 24 mn / 1978.

LE FILM

En un sens *« Vestibule »* c'est simplement trois différentes expériences, ou plus précisément, des méditations sur quelques paysages urbains très familiers. Cette sorte d'endroits, images dans lesquelles j'ai littéralement vécu toute ma vie. Pour moi ces espaces possèdent souvent une « immobilité » qui les rend abstrait. Mais ils sont également « chargés », significatifs ; c'est-à-dire toujours sur le point d'être habités.

C'est cet aspect de présence humaine imminante (donc actuelle), qui s'intéresse avant tout dans ces images. Les images impliquent d'autres choses ; des narrations plus spécifiques. Les enfroits sont évocateurs. Ils sont sous-tendus d'architectures personnelles internes (histoires, rêves et fantasmes), qui demandent une présence anticipée. Les histoires racontées dans les sous-titres et en voix off sont supposées être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, et compléter autant que contredire l'image du film.

Les films seront projetés en présence de Marcel Mazé, Georges Lecaçon, Jean-Pierre Céton, Claude Brunel (réalisateurs et responsables du « Collectif Jeune Cinéma »).

Nous adressons nos remerciements à Marcel Mazé, Georges Lecaçon, Jean-Paul Dupuis, Claude Brunel (du « Collectif Jeune Cinéma »), et à Marco Olivetti, Dominique Labbé, Claude Landy, Brigitte Thomas, Rapahël Bassan.

CINÉMARGE

Nous adressons tous nos remerciements à ceux qui ont permis au IXe Festival de La Rochelle d'exister et notamment à :

Jean-Pierre Mével, Jean-François Chevillard, qui nous ont aidé à compléter notre sélection

Les Artistes Associés (M. Darmon, M. Cocteau)
Warner-Columbia (M. Elie Costa, M. Hermand)
La Cinémathèque Suisse et Freddy Buache
Gaumont (M. Bonneil, M. Philippot)
U.G.C.
M. René Thevenet
M. Tony Molière, M. André Lazare et les Films Molière
M. Marin Karmitz et M.K.2.
La D.E.F.A. (Allemagne Démocratique)
L'Ambassade de la R.D.A. à Paris et M. Prehn
Filmbulgaria (Sofia)
L'Ambassade de Bulgarie à Paris et M. Milanov
Film Polski (Varsovie), Mme Olszewska, M. Bukowski
L'Institut Culturel Polonais de Paris et M. Jannas
L'Ambassade de Chine en France et Mme Wang Erqing
Panta Productions et M. Jean-Paul Tchang
Export Bischoff (Munich) et Mme Eva Rosskopf
Mme Jeannine Seawell
M. René Féret et les Films Arquebuse
Le Bristish Council à Paris, M. Malcolm Hardy et Mme Barbara Dent
Hungarofilm (Budapest), M. Istvan Dosai et Mme Klara Kristof
M. Sanjeev Bhargava et Mme Bindu Batra
M. Claude Frankforter
M. Pierre Braunberger
L'Institut Portugais du Cinéma (Lisbonne)
M. Jorn Dönner, le Svenska Filminstitutet (Stockholm)
et Mme Eva Kremen
Cactus Film (Zurich), M. Donat Keusch et Mme Eliane Stutterheim
M. Mehmet Basutçu et M. Tûrûl
Sovexportfilm, Cosmos Film, M. Morosov et M. Richard Delmotto
Jugoslavija Film (Belgrade) et M. Milojevic
Mme Helcma Matas
Les Productions de La Gueville et Mme Danièle Delorme
M. Kleinebreil
Mme Koukouchanska
Le Festinval de Cannes, M. Gilles Jacob et M. Nadave Silber
La Quinzaine des Réalisateurs et M. P.-H. Deleau
Perspectives du Cinéma Français et M. Poitrenaud
Le Festival de Vittel et Mme Lydie Trigano
Mlle Janine Sartres

qui nous ont aimablement prêté leurs films ou offert leur compétence

et enfin

M. Jean Lescure, Président de l'A.F.C.A.E.
M. Jack Gajos
M. Pierre Viot, Directeur du Centre National de la Cinématographie
M. le Préfet de la Charente-Maritime, sans lequel ce Festival n'aurait pu avoir lieu

Nous tenons également à remercier tout particulièrement

M. Merlat (Direction Générale des Douanes de Paris)
M. Kerlo (Transfilms)

sans omettre

l'équipe de la Maison de la Culture,
ni le personnel du cinéma Le Dragon, M. Maury et ses camarades projectionnistes,
dont le professionnalisme et l'extrême compétence concourent chaque année à la bonne marche et à la réussite du Festival.

PUBLICATION DU FESTIVAL DE LA ROCHELLE
11, rue Chef-de-Ville / 17000 La Rochelle

Conception
Jean-Louis Passek

Réalisation
Josseline Le Bourhis

Mise en pages et graphisme
Jean-Jack Martin

Imprimerie Rochelaise
3 000 exemplaires