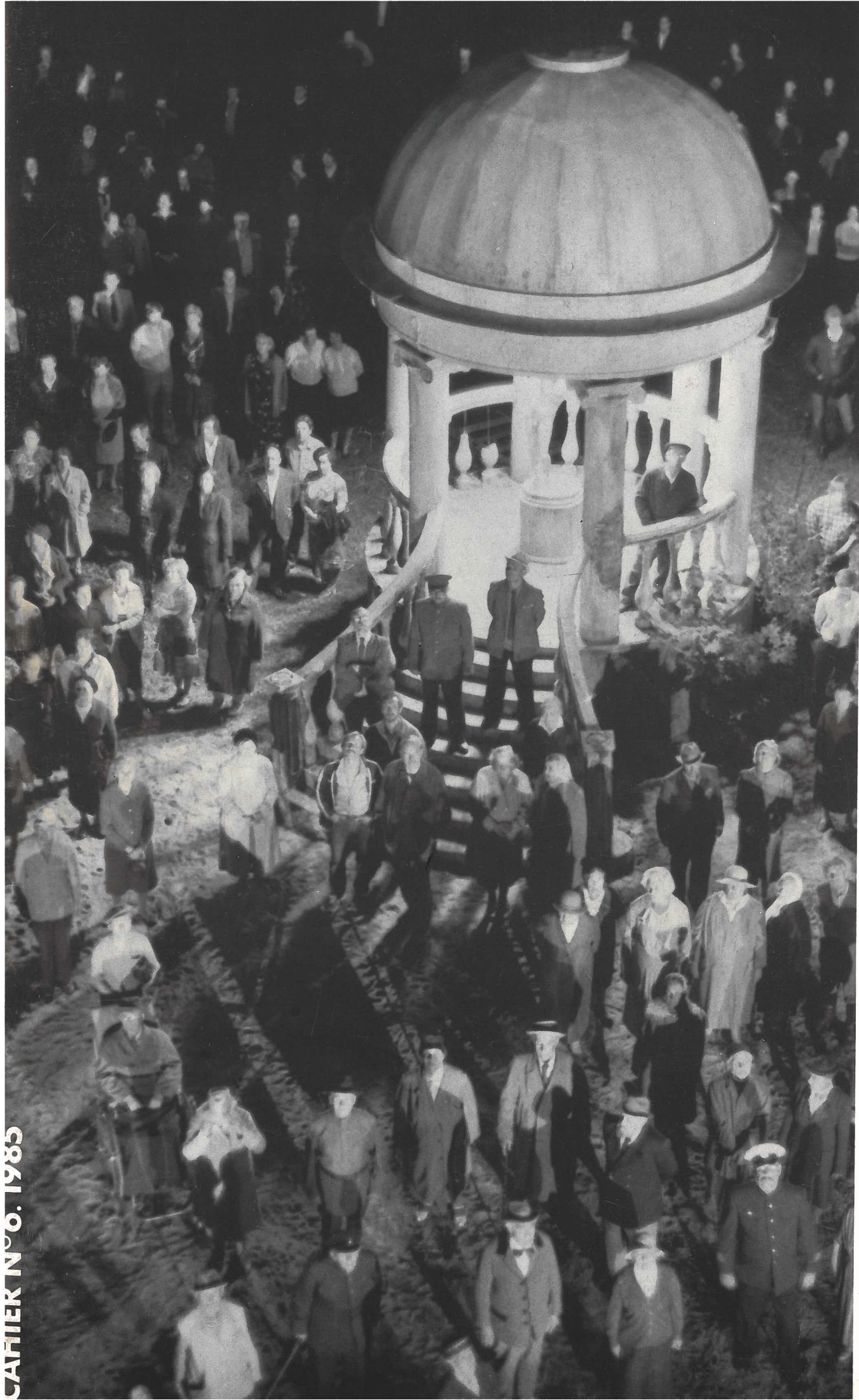


FESTIVAL CINEMA DE LA ROCHELLE



XIII^e FESTIVAL CINÉMA DE LA ROCHELLE

28 juin - 9 juillet 1985

**Direction artistique et programmation :
Jean-Loup Passek**

**assisté de Nicole Karoubi, Prune Engler, Fabien Laboureur,
Bertrand Guijuzza et Bruno Colomb**

Presse : eva simonet

Publicité : Evelyne Caradec

Administration : Jacques Jaricot

**avec la collaboration d'Edith Perin, Chantal Vetter,
Monique Chabot et Jean-Claude Robineau**

Le Bateau ivre

Jean-Loup Passek, vous abordez le treizième Festival de La Rochelle. Pourriez-vous nous parler des turbulences de ce début d'année. Que s'est-il passé exactement ? Nous avons appris par un communiqué plutôt laconique que le Festival avait sombré corps et biens. Et puis au fil des jours une rumeur est venue nous rassurer : le Festival Cinéma poursuivait sa route en solitaire.

Il est en effet assez lamentable — surtout si vous êtes depuis l'origine du Festival le directeur artistique de l'une de ses sections et pas la moins dynamique ce me semble — d'apprendre par voie de presse qu'il n'est plus nécessaire de se mobiliser pour l'année en cours. J'ai lu comme vous cet entrefilet dans *le Monde*. On y informait brièvement et sèchement que le Festival n'avait pas « trouvé son public » et que la conséquence directe de cet état de fait était le sabordage. Je n'épiloguerai pas sur ce qui est peut-être un incident de parcours. Mais l'impact public du Festival Cinéma n'étant même pas pris en considération (toujours ce même complexe de supériorité des arts élitistes vis-à-vis des arts dits populaires) il devenait urgent de rendre à la Section Cinéma une autonomie propre. C'est ainsi que j'ai quitté la structure des Rencontres Internationales d'Art Contemporain pour rejoindre celle de la Maison de la Culture. Inutile de vous avouer que ce changement ne modifie strictement rien dans l'orientation d'un Festival que j'ai toujours voulu totalement libre de ses choix, totalement indépendant sur le plan politique et professionnel et qui le restera. Et laissez-moi ajouter un mot : j'ai toujours pensé qu'un Festival pluridisciplinaire à La Rochelle était une utopie, une belle utopie certes mais une utopie tout de même. Mais j'aimerais saluer le beau travail accompli par certains et je crois que les privilégiés qui ont pu assister aux soirées Bob Wilson, Carolyn Carlson, Xenakis, Rostropovitch, Deller Consort ont dû ressentir avec beaucoup de tristesse qu'un communiqué anonyme puisse faire croire au lecteur que le bilan artistique du Festival de La Rochelle se soldait par un échec global. Je pense bien au contraire que durant plusieurs années la ville de La Rochelle a été à la pointe du courage dans le domaine artistique en France. Toutes disciplines confondues : Musique, Théâtre, Danse et cinéma.

Revenons donc au cinéma. Le Festival 1985 sera-t-il différent des douze qui l'ont précédé ?

Non. Je ne vois pas pourquoi je changerais mon fusil d'épaule en cours de route. Ce Festival a la prétention de ne servir que le cinéma. Et non de se servir du cinéma comme tant d'autres le font avec un cynisme et un aplomb désarmants. J'ai toujours souhaité « jeter un pont entre le passé et l'avenir », permettre aux cinéastes de renom de côtoyer les néophytes, puiser dans les rétrospectives des maîtres (Barnet, Sjöström) tout en offrant au spectateur les plaisirs de la découverte d'un inconnu. J'ai souhaité éviter les palmarès, les jurés, les mondanités et toute cette écume qui masque l'essentiel. A dire vrai mes collaborateurs et moi-même sommes des guides de voyage. Nous proposons des escales sans pour autant obliger ceux qui au départ nous ont fait confiance à les visiter. Nous voudrions semer l'esprit de curiosité. A chacun de réagir selon ses goûts, ses tendances, ses envies. A chacun de prendre ses risques. Mais bien sûr les spectateurs qui nous sont fidèles — et nous savons qu'ils sont nombreux à revenir chaque année prendre un bain de cinéma à La Rochelle, ont compris depuis longtemps que les quelques 70 metteurs en scène auxquels nous avons rendu hommage depuis 1973 font partie de ceux que nous considérons comme les représentants d'un *cinéma debout*.

Y a-t-il des points forts dans la sélection 1985 ?

Voilà bien une question de journaliste. Si je vous donne des « points forts » vous allez en déduire que tout ce qui n'aura pas été cité est un « point faible ». Je vous répondrai donc : Non il n'y a pas de points faibles. Tous les films choisis ont été sélectionnés avec sincérité et passion. Cela ne veut pas dire que ce sont des chefs-d'œuvre absolus. Cela veut dire qu'ils ont capté notre intérêt pour mille et une raisons. Et que nous souhaitons les soumettre à votre jugement. Maintenant si vous me demandez à quoi je tiens spécialement cette année je vous répondrai : à la rétrospective Sjöberg. Parce que premièrement l'occasion de voir une dizaine de films de Sjöberg en France est devenue rarissime. Et d'autre part parce qu'il serait bon de ne pas réduire le cinéma suédois au seul

Bergman. L'aventure que nous avons commencée avec Victor Sjöström se poursuit donc cette année avec un autre grand nom de la scène et de l'écran suédois.

La Rochelle est l'un des Festivals en France qui a le plus contribué à la redécouverte du cinéma indien, chinois, polonais. Cette année : trois réalisateurs yougoslaves. Cela cache quelque chose ?

La Yougoslavie vient de remporter à la surprise générale (sauf à celle de ceux qui connaissaient déjà le talent de ses jeunes réalisateurs) la Palme d'or à Cannes. L'hommage que nous rendons à Grlić, Marković et Karanović éclaire un nouvel aspect d'une cinématographie que les habitués du Festival commencent à bien connaître (hommage à Pavlović en 1983, à Klopčič en 1984). En clôture du Festival nous vous présenterons aussi la version intégrale de *Papa est parti en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica.

Le programme annonce plus de 80 films. La passion vous égare ?

Oui la passion m'égare. Et je la veux contagieuse.

Un dernier vœu ?

Que les bureaucrates qui se sentent pousser des ailes n'hésitent pas à ouvrir la porte de leur cage. Et un vœu complémentaire : que les mécènes qui se découvrent une vocation de cinéphiles n'hésitent pas à frapper à la mienne. Nous pourrions allègrement alors poursuivre notre voyage et convier tous nos amis, spectateurs de fraîche ou de longue date à appareiller en notre compagnie.



La Rochelle 1984. Jean-Loup Passek accueillant la star indienne Smita Patil

RÉTROSPECTIVE

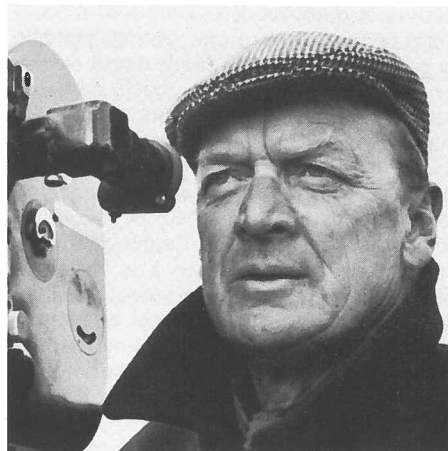
Alf Sjöberg, cinéaste

Alf Sjöberg est l'un des metteurs en scène les plus importants du cinéma suédois. Il est connu du public mondial pour être l'auteur, avant tout, de deux films, *Tourments*, de 1944, et l'adaptation à l'écran de la pièce de Strindberg, *Mademoiselle Julie* (1950). Il a tourné également seize autres films mais sa renommée internationale est due à ce dernier, qui lui a demandé des années d'un travail acharné. En 1929, à l'âge de vingt-six ans, Sjöberg fait ses débuts au cinéma avec *Le Plus Fort*. Malgré les encouragements qu'il a pu recevoir de la critique, il est cependant réduit, au cours des dix années suivantes, à ne mettre en scène que des pièces de théâtre. La fin des années 20 avait été marquée par le déclin artistique du cinéma suédois, le premier film de Sjöberg marquant une exception de qualité. Mais le début des années 30 se caractérise par une perte radicale d'originalité pour la production de son pays, marquant, en fait, une fuite devant la réalité du monde. Au tout début de cette période, Sjöberg est Premier metteur en scène du Théâtre royal d'art dramatique de Stockholm et, dans les années qui suivent, il devient l'un des principaux metteurs en scène de théâtre de son pays. Les œuvres auxquelles il se consacre alors sont très éloignées des comédies légères et des pièces futiles qui caractérisent alors les premières adaptations cinématographiques du début du parlant en Suède. Dans le cadre théâtral, Sjöberg trouve assez de liberté pour orienter son travail et sa créativité. L'autonomie dont il bénéficie pour ses travaux lui permet d'affûter et d'approfondir les bases techniques et conceptuelles de sa création artistique. Si, durant ces années, le contenu des films suédois se garde de décrire la réalité sociale et politique, le début de la Seconde Guerre mondiale s'accompagne d'un certain changement dans les thèmes et les scénaristes de cette époque sont amenés à penser qu'une nouvelle grande période se prépare pour le cinéma suédois. Avec *la vie pour enjeu* (1940), de Sjöberg, et, surtout *Un crime* (*Ett brott*, 1940) d'Anders Henrikson, sont généralement considérés comme des jalons marquant un tournant.

A partir de 1940, une période de production croissante correspond à une ère d'intense activité cinématographique pour Sjöberg : il réalise alors la moitié de son œuvre.

La demande du public étant grande, les sociétés de distribution sont à même de financer des films qui, dans la forme comme dans le contenu, répondent aux besoins d'une catégorie de spectateurs sélectionnée. Ainsi, après avoir révélé ses dons dans le domaine du théâtre, Sjöberg revient aux studios de cinéma après dix ans d'absence. C'est alors un metteur en scène de grande expérience et un créateur qui a commencé à se faire connaître dans le milieu intellectuel. « Artistfilm », une petite maison de production qui avait financé le premier film parlant de Sjöberg, lui donne la possibilité de réaliser une nouvelle œuvre, *Le Temps des fleurs* (1940).

ALF SJÖBERG



L'indépendance de Sjöberg dans le processus de création se révélera par paliers. Après s'être affirmé comme un metteur en scène ambitieux, ayant des qualités incontestables, il lui devient possible de réaliser deux films au sein d'une grande société de production et de diffusion, « Wivefilm ». Le premier, *Le Retour de Babylone* (1941) était conçu d'après un scénario original que l'on avait demandé à Sjöberg de mettre en scène. Mais le second *Le Chemin du ciel* (1942) fut réalisé à l'initiative même de Sjöberg : le rôle de celui-ci s'est amplifié d'un film à l'autre. Le succès de *Chemin du ciel* a pour conséquence le retour du cinéaste, quinze ans plus tard, à la principale société suédoise de production, la « Svensk Filmindustri », celle-là même qui lui avait permis de réaliser son seul film muet.

Sjöberg sera associé à cette société pendant plus de six ans, période au cours de laquelle il réalise : *La Chasse royale* (1944), *Voyage au loin* (1945), *Iris et le cœur du lieutenant* (1946), *Rien qu'une mère* (1949). Mais ce fut *Tourments* (1944) qui s'avéra être à la fois un succès commercial et artistique.

C'est pendant les années de guerre que le roi du marché cinématographique suédois, Anders Sandrew, commença à financer l'élaboration de films. Il engage alors Rune Waldekranz comme producteur exécutif dans sa société, qui s'appuie sur une chaîne de cinémas dont l'exploitation est très rentable. A l'initiative de Waldekranz, Sandrew s'intéresse au film de qualité, ce qui impliquait des risques financiers considérables. Mais l'entreprise se révéla rentable puisqu'elle permit de toucher un public international. Afin de réaliser les objectifs visés, Sjöberg est contacté pour tourner *Mademoiselle Julie*, œuvre qui est couronnée au Festival de Cannes en 1951 et qui ouvre le marché mondial au cinéma suédois.

On ne doit pas sous-estimer l'importance que ce triomphe eut sur le plan international, conjugué avec le succès d'autres œuvres de Sjöberg et de son élève, Bergman.

Après Cannes, le cinéma suédois suscite l'intérêt grandissant de la critique européenne et des distributeurs. *Elle n'a dansé qu'un seul été* (*Hon dansade en sommar*,

1951), d'Arne Mattsson, remporte un succès mondial et ses films seront diffusés dans de nombreux pays.

Tandis que *Mademoiselle Julie* avait été une très bonne affaire, les autres films destinés au public international furent, pour Sjöberg, décevants sur le plan commercial : *Barabbas* (1952) et *Karin Månsdotter* (1954) perdirent beaucoup d'argent. Lorsqu'en 1960 il tourne à nouveau un film pour Sandrew (*Le Juge*), c'est à la demande de Vilhelm Moberg, le scénariste. Là encore, ce fut un échec commercial.

Pendant les années 50, Sjöberg met également en scène deux films de science-fiction, qui contribuent sans doute à compromettre encore ses possibilités de tournage : *Les Oiseaux sauvages* (1954) et *Le Dernier Couple qui court* (1955) poursuivent en effet la série des échecs. Après ces déboires, Sjöberg ne retourne que sporadiquement aux studios. Quant à ses films « érotiques » de la période 1951-1960, *Mademoiselle Julie* sera le seul à connaître à la fois le succès commercial et la consécration artistique. Après la fondation de l'Institut suédois du film, les conditions de production seront plus favorables, ce qui permet à Sjöberg de tourner *L'Île* (1964) diffusée en 1966, œuvre de science-fiction sur un scénario original de Sjöberg lui-même. La carrière commerciale du film sur le plan international, fut encore une déception.

Par la suite, avec la collaboration de la radio-diffusion nationale, l'Institut suédois du film devint, pour quelques années, le plus grand producteur du pays. En 1967, les deux partenaires signent un accord pour exploiter en commun leurs vedettes. Le premier film à être tourné dans le cadre de l'accord fut *Le Père* (1969) adapté par Sjöberg d'une pièce de Strindberg qui avait été montée pour le Théâtre royal d'art dramatique.

Dans son œuvre, Sjöberg part de l'idée que l'individu souffre d'une aliénation fondamentale, du sentiment d'être étranger au monde, ce qui le place dans la même situation que le héros du drame traditionnel, dont la solitude est confrontée au destin. Pour Sjöberg, le point de départ est toujours le même : les personnages sont dans l'impossibilité de coordonner leurs forces pour entreprendre une action commune. Cependant, l'évolution de son œuvre est marquée par un effort pour présenter des intrigues dans lesquelles des manifestations d'ordre collectif cherchent à se développer, ce qui se termine en général assez mal.

Le fondement de l'aliénation est la carence affective dont souffre l'individu. L'inhumanité de l'univers de Sjöberg et la froideur émotive dans laquelle baignent ses personnages sont des traits communs à ses œuvres. L'aliénation est un point de départ mais aussi une prise de conscience : elle éclaire la conduite humaine. Lorsque ses victimes ont réalisé ce qu'est leur solitude, et qu'elles l'ont acceptée comme une condition fondamentale de leur existence, elles peuvent alors continuer de survivre. Ainsi, l'aliénation se trouve être à la fois une force pour vivre et une contrainte qu'il faut tenter de détruire.

La peur devant la réalité est fondamentale pour Sjöberg : au milieu des années 60, il constate que « tous les hommes souffrent d'une aliénation essentielle, un sentiment d'abandon. Mais, sauf pour ceux qui se complaisent diaboliquement dans la contradiction, ils essaient de débusquer l'adversaire afin de l'anéantir ». Les racines de l'aliénation, dit encore Sjöberg, proviennent du fait que l'existence et ses normes sont en perpétuelles transformations. Dans le langage de Sjöberg, l'aliénation n'est pas du tout un concept comparable à celui de la philosophie marxiste : pour le cinéaste, elle est ramenée à une perspective psychologique tout à fait indépendante de la classe sociale à laquelle appartient l'individu : chacun souffre.

On ne trouvera pas, dans les films de Sjöberg de vies marginales, étrangères aux normes de la société, et l'on n'y rencontre pas, non plus, de gens cherchant à changer la vie et à construire une société nouvelle. La nature des personnages de Sjöberg est subordonnée à des éléments psychologiques ou affectifs, mais le monde extérieur n'est ni une cause ni une explication de leur caractère. La sensation d'abandon et de déracinement caractéristique des personnages de Sjöberg, s'applique aussi à la réalité dans laquelle ils vivent, et qui se révèle être tout aussi confuse et inexplicable.

Bien qu'il soit totalement obligé de s'en remettre à lui-même, le héros de Sjöberg ne vit cependant pas isolé de la société. Ses possibilités de communication et d'action sont, il est vrai, très restreintes dans un monde où chacun est isolé de l'autre. Il reste que certaines formes de communication existent au sein de son entourage. Mais les problèmes surgissent parce que le groupe se sépare souvent de l'individu, ou que ce dernier rend sa participation au groupe impossible.

Les personnages des films de Sjöberg semblent être en perpétuel déplacement d'une classe sociale à l'autre. Leur mal de vivre les amène à rechercher une identité à l'intérieur de groupes auxquels, souvent, ils sont étrangers et leur tendance générale est une quête d'identification en direction des pôles extrêmes de la société afin de pouvoir définir leur insertion sociale. En fait, l'homme ne semble être ni capable, ni désireux de changer et de remodeler véritablement les bases économiques et politiques de la société. Les confrontations de classes ne sont pas du tout présentées par Sjöberg comme la cause essentielle de la situation faite à l'individu en proie aux conflits et aux luttes.

Dans ses films de cette longue période, on peut observer que des procédés techniques en apparence anodins, reviennent sans cesse. Sjöberg exploite ainsi certains effets pour traduire la distance qui sépare les êtres : miroirs et fenêtres contribuent constamment à dessiner des lignes de démarcation entre les personnages de l'écran, soulignent leur isolement réciproque. Le « raté » dans la communication qui s'exprime ainsi dans les films de Sjöberg cherche à interpeller le spectateur.

Les moyens visuels utilisés par Sjöberg pour faire ressortir l'isolement de l'homme s'associent parfois au voyeurisme propre au théâtre traditionnel. Les objets qui structurent l'image et définissent la perspective se retrouvent film après film. Zoom et travelling permettent habituellement à la caméra de Sjöberg de saisir les personnages principaux à travers une fenêtre — l'image — pour

pénétrer dans leur vie intime. La caméra devient un moyen pour le metteur en scène de mettre une distance entre le spectateur et la réalité présentée par le film le forçant à avancer à tâtons vers la connaissance d'un être humain solitaire l'ové au creux de son refuge.

Quelles solutions propose Sjöberg pour vaincre l'isolement de l'individu. Quelles alternatives et quels modèles propose-t-il ?

Dans certains de ses films, tournés pendant la guerre, époque où la Suède devait envisager d'être englobée dans le conflit militaire, une possibilité d'intégration sociale est encore préservée pour les individus. L'humanisme de Sjöberg cherche alors à cerner un destin et esquisse une critique fondamentale du monde extérieur, barbare et chaotique. Mais, dans ses films de l'après-guerre, la capacité de ses personnages à se libérer est réduite à une question de volonté personnelle. Le personnage principal est voué à l'anéantissement, à moins qu'il ne retrouve le moyen d'agir et de reprendre confiance en lui.

Le monde que décrit Sjöberg à partir de 1946 est donc plus sombre encore qu'auparavant. Il ne s'agit plus de lutter contre un ennemi concret mais plutôt de rechercher les bases qui peuvent permettre d'édifier une existence digne de l'homme.

De façon plus claire que dans ses films précédents, Sjöberg souligne alors que les forces destructrices qui s'opposent au processus de libération sont dans l'individu lui-même. C'est dans les profondeurs de son inconscient que l'homme est confronté à des pulsions qui l'obligent à faire différents choix. Les décisions qu'il prend sont irrévocables et ne peuvent être remaniées par la suite. Des forces extérieures ou intérieures le contraignent à remettre en question sa vie et à faire des choix qui sont de première importance.

Dans l'univers de Sjöberg, la passivité et l'indifférence sont des attitudes dont on doit se défaire mais qui sont, en fait, impossible à rejeter vraiment : personne, en fait, ne peut échapper à des conflits comparables à ceux qu'évoque le cinéaste.

Ses héros poursuivent des buts irréalistes : leur plus ardent désir est d'accéder à une nouvelle identité. Ils tentent donc de jouer plusieurs rôles ce qui engendre pour eux un état chaotique insoutenable, mais les « partisans » — tel est le nom que Sjöberg donne à ses héros — peuvent néanmoins lancer des passerelles vers l'avenir. Dans la plupart des cas, c'est à la femme et sa force vitale que revient la tâche de donner un sens à la vie et de montrer quelle voie peut mener à une existence libérée des conflits. Les femmes de Sjöberg s'essaient toutes à faire la synthèse de rôles variés pour parvenir à se créer une identité. Cela les conduit à un choix, le plus souvent impératif, concernant les enfants et leur éducation. Pour la plupart des héroïnes de Sjöberg, combiner le rôle de la maîtresse avec celui de la mère est une tâche impossible. Les circonstances imposent un choix, conscient ou inconscient. En fait, la femme est très souvent le porte-parole des idées fondamentales que ses films veulent transmettre : il lui est également assigné un troisième rôle, celui du conciliateur.

Ceux des personnages qui sont dépeints avec sympathie par Sjöberg ont généralement la capacité, sur le plan intellectuel comme sur celui de l'action, de profiter de leur expé-

rience. Leurs actes restent cependant soumis, moralement, à certaines conditions et les alternatives proposées aux individus ne se valent pas. Le plus souvent, et dès le début, Sjöberg met en évidence quelle alternative doit être considérée comme la « meilleure ». Le héros comme l'héroïne semblent souvent bien moins capables que le spectateur du film de découvrir quel doit être « le bon choix ». Les personnages de Sjöberg semblent engendrés par le metteur en scène à l'image d'animaux de laboratoire destinés à servir le commentateur de leur destin. Le cours souvent malheureux que prend leur vie doit démontrer, par l'exemple les avatars qui peuvent frapper l'individu. Dans une phase préliminaire, Sjöberg expose quel est le choix des personnages face à tel ou tel événement, quelles décisions ils vont être amenés à prendre. Malgré l'irrationalité des individus, leur destinée est poussée irrévocablement vers une situation à laquelle ils ne pourront échapper. Les forces qui conduisent à cet événement inévitable ne semblent pas, cependant, intéresser spécialement Sjöberg : elles demeurent toujours anonymes.

Dans un article de 1949, le cinéaste expose quels sont les fondements de sa pensée sur l'homme et ce qu'il cherche à transmettre sur l'écran. Il note qu'avec l'aide d'une psychologie des profondeurs, il ne cherche pas à dresser un tableau clinique de l'homme, mais seulement à donner une certaine « vision » de celui-ci, mettant à nu le « champ de tensions » qui se cache derrière les apparences. Pour Sjöberg, porter un scénario à l'écran conduit à créer un langage propre, construit en plusieurs dimensions.

L'article précise un point essentiel dans l'attitude de Sjöberg vis-à-vis de la réalité qu'il décrit, son effort pour se distancier par rapport au réalisme banal de la vie quotidienne, ce qui traduit les caractéristiques complexes de sa vision du monde. Pour lui, la structure de la réalité se brise afin de laisser place à une description de l'homme éternel.

Chez Sjöberg, l'intervention de la technique permet souvent d'élargir la compréhension de son exposé. *Mademoiselle Julie* en donne un exemple. Dans la scène finale, la caméra remonte lentement depuis le cadavre de l'héroïne jusqu'au portrait de la mère, au sourire ironique. La flashback acquiert ici une dimension particulière car cette image de la mère rappelle au spectateur le rôle de celle-ci, en dépit de son éloignement dans le temps : elle concerne encore un pouvoir dont les effets sont on ne peut plus frappants, avec le corps allongé sur le sol, au pied de son propre portrait...

On peut ainsi parler d'une simultanéité, qui est liée non seulement à l'aspect technique, au mouvement de la caméra, mais aussi à toute une série de « non-dits ». Cette double simultanéité peut répondre au « holisme » que Sjöberg évoque, cette conception philosophique selon laquelle il est chimérique de vouloir expliquer un élément isolé sans tenir compte de toute ce qui l'entoure.

Dans tous les films, l'intrigue repose sur l'opposition entre des gens et des idées, opposition qui se développe peu à peu et qui permet à l'action de se poursuivre jusqu'à ce que la contradiction soit surmontée. La lutte entre les compétiteurs, et leur soif de conciliation est le lot commun des héros de Sjöberg. Leurs tentatives de conciliation sont

présentées comme indépendantes de toute perspective historique. En fait, la conception que Sjöberg a du monde est universelle : elle s'étend à travers le temps et l'espace, prenant une dimension dialectique dans laquelle une lutte sans fin ne laisse guère de place à une quelconque harmonie.

On a souvent voulu voir dans les films de Sjöberg un avatar de l'impressionnisme, ce qui n'apporte guère à leur compréhension. En fait, son œuvre n'a que peu de points communs avec la conception profondément conservatrice qui caractérisait la production cinématographique allemande des années 20.

Extrait du résumé anglais du livre de Gunnar Lundin, *Filmregi Alf Sjöberg* (1979).
Traduction Marie Laboureur.

L'auteur

Né le 21 juin 1903 à Stockholm.

1923 : Il s'inscrit comme élève-acteur au Dramaten de Stockholm (dans la même promotion que Greta Garbo).

1925 : Il fait ses débuts comme acteur avec la troupe régulière de ce théâtre.

1929 : Impressionné et séduit par l'expression cinématographique telle qu'il a pu la découvrir à travers les premiers films d'Eisenstein, il parvient à se faire confier par la « Svensk Filmindustri » la réalisation d'un documentaire romancé de long métrage sur la chasse dans le Grand-Nord : *Le Plus fort*.

1930 : Avec l'avènement du parlant, Sjöberg, déçu par l'emploi qui est fait du son, abandonne le cinéma pour se consacrer exclusivement une décennie durant au théâtre. Il devient un des animateurs les plus prestigieux du Dramaten et signe de nombreuses mises en scène (Shakespeare, Gogol, Garcia-Lorca, Sartre, Strindberg...).

1940 : Réconcilié avec le film sonore, il réalise *Avec la vie pour enjeu*.

1944 : Avec *Tourments*, il donne l'occasion au jeune Ingmar Bergman de faire ses débuts comme scénariste. Sjöberg apparaît dès lors comme un des piliers de la renaissance cinématographique suédoise, après le vide laissé par l'effacement de Sjöström et la disparition de Stiller.

1951 : Il connaît son plus gros succès international avec *Mademoiselle Julie* qui reçoit (conjointement avec *Miracle à Milan* de De Sica) la Palme d'Or au Festival de Cannes.

1969 : *Le Père*, sa dernière réalisation, est une ultime preuve de sa rigueur et de sa maîtrise de l'adaptation littéraire.

Alf Sjöberg meurt le 17 avril 1980.

Filmographie

1929 : *Le Plus fort* (*Den Starkaste*, coréal. Axel Lindholm)

1940 : *Avec la vie pour enjeu* (*Med livet som insats*), *Le Temps des fleurs* (*Den Blomstertid*)

1941 : *Le Retour de Babylone* (*Hem Från Babylon*)

1942 : *Le Chemin du ciel* (*Himlaspelet*)

1944 : *Tourments* (*Hets*), *La Chasse royale* (*Hungagagt*)

1945 : *Voyage au loin* (*Resan bort*)

1946 : *Iris et le cœur du lieutenant* (*Iris och Löjtnantshjärta*)

1949 : *Rien qu'une mère* (*Bara en mor*)

1951 : *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*)

1953 : *Barabbas* (*id.*)

1954 : *Karin Mansdotter* (*id.*)

1955 : *Le Dernier couple qui court* (*Sista paret ut*),

Les Oiseaux sauvages (*Vildfåglar*)

1960 : *Le Juge* (*Domaren*)

1966 : *L'Île* (*Ön*)

1969 : *Le Père* (*Fadern*)

LE PLUS FORT (DEN STARKASTE)

Mise en scène : Alf Sjöberg
et Axel Lindblom

Scénario : Axel Lindblom

Images : Axel Lindblom

Décors : Vilhelm Bryde

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 95 mn / 1929

Interprétation : Bengt Djurberg (*Gustaf*), Anders Henrikson (*Ole*), Gösta Gustafson (*Jens*), Gun Holmquist (*Ingeborg Larsen*), Hjalmar Peters (*Larsen*)

Scénario

Un jeune marin en chômage, Gustaf, s'engage pour des travaux saisonniers dans une ferme appartenant à un capitaine au long cours. Il s'éprend de la fille de la maison. Mais celle-ci est déjà fiancée malgré elle à Ole, le « second » du vieux loup de mer. L'amoureux en chômage trouve alors un emploi de tireur d'élite sur un cargo qui part pour les chasses d'animaux dans le cercle Arctique. Se hasardant un jour en barque au milieu des glaces flottantes de la banquise afin de récupérer la dépouille d'un ours tué, le jeune homme se perd dans la brume et ne tarde pas à s'évanouir. Un équipage concurrent le recueille, le ranime et le soigne. Il passe à son service. Gustaf montre dans ses tirs une telle efficacité que l'irascible capitaine, agacé entre-temps par les attitudes pusillanimes et coléreuses d'Ole, revise son opinion à l'égard du rescapé et accepte de lui donner sa fille pour épouse.

LE CHEMIN DU CIEL (HIMLASPELET)

Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg et Rune Lindström, d'après sa pièce homonyme.

Images : Gösta Roosling

Musique : Lille Bror Söderlundh

Son : Per-Olof Pettersson

Décors : Arne Åkermark



Production : WiveFilm

35 mm / N et B / 106 mn / 1942

Interprétation : Rune Lindström (*Mats Ersson*), Eivor Landström (*Marit Knutsdotter*), Anders Henrikson (*Dieu*), Holger Löwenadler (*le Roi Salomon*), Gudrun Brost (*Hans Frilla*)

Scénario

Mats est un jeune agriculteur, plutôt naïf, de la province de Dalcarlie. Il est amoureux de Marit, une fille au cœur pur. Mais leur idylle est bientôt menacée.

La pureté et la joie de Marit éveille la jalousie des voisins et la rumeur court qu'elle est une sorcière. Elle meurt juste avant d'être envoyée au bûcher et Mats, furieux, prend le chemin du ciel pour demander justice pour Marit. C'est une longue journée et il arrive beaucoup de choses à Mats. Mais finalement, il échoue. Il devient un scélérat parce que Dieu a permis qu'une fille innocente soit sacrifiée. Mats meurt comme un homme riche et seul qui a perdu son âme.

TOURMENTS (HETS)

Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Ingmar Bergman

Images : Martin Bodin

Musique : Hilding Rosenberg

Son : Gaston Cornelius

Décors : Arne Åkermark

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 100 mn / 1944

Interprétation : Stig Järrel (*Caligula*), Alf Kjellin (*Jan-Erik Widgren*), Mai Zetterling (*Bertha Olsson*), Olof Winnerstrand (*le principal*), Gösta Cederlund (*Pippi*)

Scénario

Jan-Erik est élève au lycée à Stockholm. Il est constamment en but aux humiliations d'un de ses professeurs surnommé « Caligula ». Un jour, après les cours, il rencontre Bertha dans un tabac et plus tard il la retrouve en se promenant dans la ville. Elle est en état d'ébriété. Elle l'amène chez elle pour passer la nuit et lui raconte sa peur pour un homme étrange et sinistre qui n'arrête pas de la suivre.

Jan-Erik tombe désespérément amoureux de Bertha ; ils continuent de se voir, malgré l'opposition



RÉTROSPECTIVE

des parents de Jan-Erik et les examens qui commencent. Un soir Jan-Erik arrive et trouve Bertha morte dans sa chambre. Caligula se cache pathétiquement dans le vestibule. Il est manifestement responsable de la tragédie, mais une autopsie révèle que Bertha est décédée d'une faiblesse de cœur.

Caligula est libéré et il s'arrange pour que Jan-Erik soit empêché de passer ses examens.

Jan-Erik assiste à la cérémonie du baccalauréat puis commence à travailler pour gagner sa vie. Le principal vient le voir et propose de l'aider.

IRIS ET LE CŒUR DU LIEUTENANT (IRIS OCH LÖJTNANTSHJÄRTA) Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg, d'après le roman de Olle Hedberg

Images : Gösta Roosling

Musique : Lars-Erik Larsson, Fritz Ergal...

Décors : Arne Åkermark

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 85 mn / 1946



Interprétation : Mai Zetterling (Iris), Alf Kjellin (Robert), Holger Löwenadler (Baltzar), Margareta Fahlén (Greta), Åke Claesson (Oscar), Ingrid Borthen (Mary), Stig Jaruel (Harald)

Scénario

Les amours contrariés d'un jeune lieutenant, riche fils de famille, et d'une soubrette. Pour Iris, le lieutenant refuse un mariage avec Anne-Marie Wolfram, une héritière que son père, le vieux Molander, lui avait choisie.

L'idylle entre Iris et Robert est fortement déaprouvée par la famille Molander ; Robert rompt avec son père et va vivre avec Iris dans sa garçonnère.

Au cours de sa dernière mission à l'armée, dont il a démissionné pour épouser Iris, Robert meurt accidentellement.

Iris reprendra son service chez la vieille dame où elle travaillait ; elle se décide à élever seule l'enfant qu'elle attend.

RIEN QU'UNE MÈRE (BARA EN MOR) Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg, d'après le roman homonyme de Ivar Lo-Johansson

Images : Martin Bodin

Musique : Dag Wirén, Filip Olsson, Erik Johnsson, Folke Eriksberg

Son : Per-Olof Pettersson

Décors : Nils Svenwall

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 99 mn / 1949

Interprétation : Eva Dahlbeck (Rya-Rya), Ragnar Falck (Henrik), Ulf Palme (Hammar), Åke Fridell (l'inspecteur), Hugo Björne (Eniel), Mona Geijer-Falkner (Emili), Max von Sydow (Nils).

Scénario

Rya-Rya vit misérablement parmi les « statare », journaliers dans l'agriculture qui étaient forcés de voyager d'une province à l'autre pour arriver à subsister.

Rya-Rya fait scandale dans sa communauté en se



Décors : Bibi Lindström

Production : Sandrew Produktion

35 mm / N et B / 88 mn / 1951

Palme d'Or au Festival de Cannes (1951)

Interprétation : Anita Björk (Mlle Julie), Ulf Palme (Jean), Anders Henriksson (le père), Märta Dorff (Kristin), Max von Sydow (Stogvartaren), Lissi Alandh (Berta)

Scénario

La jeune Comtesse Julie a eu une enfance instable, tiraillée entre un père faible, aristocrate fin de race, et une mère à moitié folle, d'origine populaire. Au cours de la nuit de la Saint-Jean, Julie, qui a récemment rompu ses fiançailles avec le Bailli, se donne à Jean, son valet, vers qui elle se sent irrésistiblement attirée. Jean accepte d'autant plus facilement qu'il est ambitieux et qu'il désire Julie depuis son enfance. Mais une fois leur acte commis, ils n'auront plus la force de fuir et Julie se tue pour éviter d'affronter la colère de son père.

KARIN MÅNSDOTTER (KARIN MÅNSDOTTER) Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg, d'après August Strindberg

Images : Sven Nykvist

Musique : Lille Bror Söderlundh

Son : Lars Nordberg

Décors : Bibi Lindström

Production : Sandrew Produktion

35 mm / couleurs / 102 mn / 1954

Interprétation : Ulla Jacobsson (Karin Månsdotter), Ulf Palme (Göran Persson), Jarl Kulle (Erik XIV), Ulla Sjöblom (Agda), Per Oscarsson (Fänrik Anders), Gunnar Hellström, Bengt Blomgren

Scénario

Le roi Erik de Suède est attiré par Karin, la fille d'un soldat ordinaire. Karin, étant une fille du peuple, est exploitée par Göran Persson qui veut réduire l'influence des nobles. Karin met au monde deux enfants d'Erik, mais celui-ci veut épouser la Reine Elizabeth 1^{er} d'Angleterre. Quand cela s'avère impossible, il se trouve de plus en plus sous l'influence de Persson et de Karin. Finalement Karin est couronnée reine de Suède. Mais Erik est renversé, Persson est décapité et le frère d'Erik, Johan, est couronné roi.

MADemoiselle JULIE (FRÖKEN JULIE) Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg, d'après la pièce d'August Strindberg

Images : Göran Strindberg

Musique : Dag Wirén

Son : Lars Lalin



Erik et sa famille sont emmenés au Château de Gripsholm, où Erik sera plus tard assassiné. Karin décide de vouer sa vie à sa fille.

**LES OISEAUX SAUVAGES
(VILDFÅGLAR)**

Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg et Bengt Anderberg, d'après son roman.

Images : Martin Bodin

Musique : Dag Wirén

Son : Per-Olof Pettersson

Décors : P.A. Lundgren

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 100 mn / 1955

Interprétation : Maj-Britt Nilsson (Lena), Per Oscarsson (Nisse), Ulf Palme (Harry), Ulla Sjöblom (Ulla), Gertrud Fridh (Lizzie), Jane Friedmann (Ester)

Scénario

Le film est l'histoire d'un garçon quelque peu dévoyé qui fréquente des voyous et des filles peu recommandables. Alors qu'il cherche sans grande conviction à s'en sortir, il s'éprend d'un amour fou pour une jeune femme de bonne famille. *Les Oiseaux sauvages* propose un portrait ambigu de personnages inaccomplis, tous également perdus dans la vie; incapables de trouver une raison à l'existence, dont la fuite ultime du couple précaire vers la mort traduit le sentiment d'inutilité de toute une catégorie d'individus et, au-delà, une absence fondamentale : celle de l'espoir...

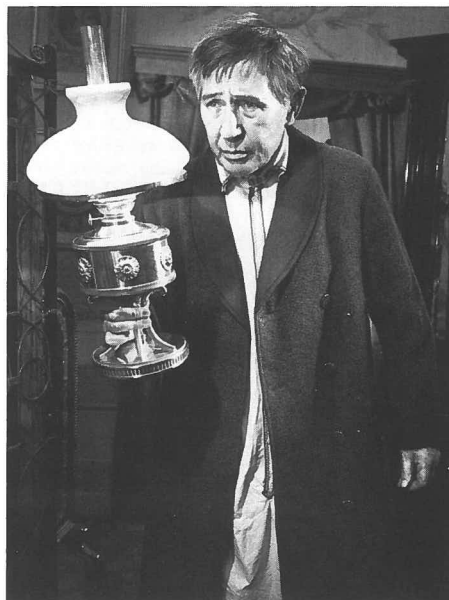
**LE PÈRE
(FADERN)**

Mise en scène : Alf Sjöberg

Scénario : Alf Sjöberg, d'après la pièce d'August Strindberg

Images : Lasse Björne

Musique : Torbjörn Lundquist et Robert Lowry



Son : Lars Klettner

Décors : Bibi Lindström

Production : Svenska Filminstitutet/Sveriges Radio

35 mm / couleurs / 98 mn / 1969

Interprétation : Georg Rydeberg (Adolf), Gunnel Lindblom (Laura), Lena Nyman (Bertha), Sif Ruud (Margaret), Aino Taube (la mère de Laura)

Scénario

Le drame *Le Père* comme le film, raconte l'histoire d'un couple dont la fille unique est utilisée comme une arme par les deux époux dans leur lutte implacable. Le mari est un militaire et un savant : il représente le type du mâle supérieur qui était encore au début du siècle le symbole d'une société patriarcale et disciplinée. Dans ce milieu, la femme compense sa faiblesse par une ingéniosité plus grande et par le pouvoir ultime dont elle dispose, non en sa qualité de femme mais de mère. La pièce de Strindberg présente une construction strictement dramatique, dans la ligne de la tragédie grecque. En insinuant que son mari n'est pas père de l'enfant, l'épouse le pousse progressivement vers la folie. Cependant, comme il l'avait fait avec *Mademoiselle Julie*, Alf Sjöberg a fait éclater le cadre dramatique de la pièce en un final grandiose, qui apporte à l'action limitée dans le temps, un caractère moderne.

**Casino
du
Mail**

LA ROCHELLE

Bar Terrasse
Dancing

Gin Fizz

**DISCOTHÈQUE
le**

Liberty's
CASINO MAIL

LE RIVA

**Restaurant
panoramique**

BOULE

tous les soirs
de 22 h à 3 h

**Casino
du
Mail
Tél. 34.12.75**

Salutation d'Alain Tanner

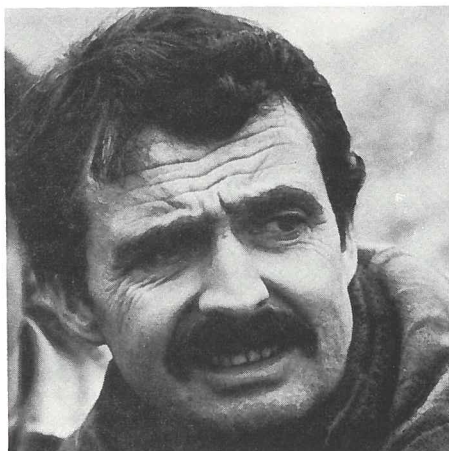
Dès *Charles mort ou vif* (1969), de film en film, Alain Tanner s'efforce de préciser les rapports qu'entretiennent les gens (ses contemporains) avec le monde naturel ou social dont ils sont à la fois une partie constituée et une partie constituante. Du coup, son regard doit porter bien au-delà des motivations psychologiques de ses personnages puisqu'ils participent à une Histoire en train de se faire, à une Histoire déjà faite, à une économie, à des climats (politiques, émotionnels) qui, très précisément, conditionnent et limitent leurs aspirations individuelles et collectives, ou les étouffent. Coincés dans un présent que le passé détermine et un avenir apparemment privé d'espoirs (autres qu'utopiques) fixe dans l'immobilisme, ces reclus en liberté semblent condamnés à courir sur place en rêvant de changements et de voyages qu'ils ont, en général, peur d'entreprendre.

Parfois, l'un ou l'autre se révolte et brise l'univers des tropismes qui l'emprisonne (Charles, justement, ou l'héroïne de *La Salamandre*), mais souvent les élans retombent à la velleité ; les habitudes et l'acceptation de satisfactions passagères, médiocres, suffisent à maintenir, entre les administrés et leurs administrateurs, un bon équilibre de la terreur papalarde.

Quelques titres, comme les thèmes qui sous-tendent les œuvres de Tanner, éclairent cette problématique de la claustration capitulaire et du profond (et vain) désir de s'en affranchir : *Le Milieu du monde* (1974), *Le Retour d'Afrique* (1973, vécu dans une chambre vide avant tout départ), l'imitation d'Icare que poursuit l'adolescent des *Années-Lumière* (1981), les utopies pédagogiques de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), la mise en parenthèses *Dans la ville blanche* (1983) du marin suisse à Lisbonne...

Chaque fois, parce qu'il réagit comme un sismographe sensible aux imperceptibles perturbations de l'air du temps, aux turbulences intérieures que les citoyens nient afin de préserver leurs tranquillissantes vanités, le cinéaste parvient à prélever sur la civilisation telle que l'exhibent les Occidentaux de la seconde moitié du XX^e siècle, un morceau de tissu conjonctif qu'il place attentivement sous une loupe à la manière d'un chercheur scientifique. Il n'a, dès lors, pas la moindre obligation dramaturgique d'inventer des intrigues volontairement significatives, ni celle d'infléchir des sens narratifs à partir d'une organisation romanesque minutieusement préparée. Il suffit, pour lui, d'élire un lieu représentatif, puis d'examiner les mouvements qui le traversent ou qui se développent à sa périphérie : le réalisme, alors, y joute la poésie des paraboles sans pour autant virer à l'apologue démonstratif avec « moralité » donnée en conclusion. Les protagonistes ne portent pas des idées ; ils n'incarnent qu'eux-mêmes dans un contexte exactement défini ; pourtant, ils reflètent fidèlement, en un microcosme, l'état de la société, par leur façon de s'agiter ou de se recroqueviller pour

ALAIN TANNER



survivre, par leur goût du franchissement clandestin des légalités.

Ce travail sur la mise en forme de réalités instables (ou trop stables, et qu'il déstabilise), Tanner l'accomplit en synthèse provisoire avec *No man's land* (1985), son œuvre la plus simple et la plus dense, emblématique aboutissement des précédentes : la maîtrise de l'écriture dispense le cinéaste de chercher un appui sur l'anecdote. Le pluricentrisme des intrigues ébauchées s'y perd sous l'unité d'un superbe (en dépit de son intimisme) déploiement d'harmonies, blason du pessimisme et de profonds désirs, sur fond de sinople et d'azur.

Entre la frontière suisse et la frontière française, dans le paysage jurassien du côté de Pontarlier et des Verrières, il y a des pâturages et les forêts d'un espace qui, visiblement, n'appartient à personne : ce « no man's land » que surveillent nuit et jour les douaniers des deux bords. Dans chacun de ces deux pays, les habitants de localités proches, et néanmoins séparées, cherchent le contact. Ces frontaliers prennent le bus ou leur voiture et parcourent les monts et les vallons : ils montrent patte blanche, c'est-à-dire leur passeport, aux fonctionnaires en uniforme des postes de contrôle et, parfois, se livrent à la contrebande. Ils profitent de la cachette qu'offre un soutien-gorge et se mêlent au groupe qu'emmène l'autocar ; ils profitent aussi de l'obscurité, marchent dans les sous-bois, attendent aux lisières des futaies, livrés à de banales et, pourtant, périlleuses aventures qui rapportent un peu d'argent, de quoi survivre, de quoi rêver. En attendant les occasions, ils glanent une bribe d'oubli du côté de tonitruantes discothèques, un instant de plaisir dans les étreintes. Les uns imaginent pouvoir atteindre, ailleurs, une existence différente. Les campagnards souhaitent s'installer en ville tandis que les citadins transforment les fermes en résidences secondaires. Tout se résume à la bougeotte générale et rien, vraiment, ne se passe. Les vaches paissent ou se reposent, la brume flotte ou s'effrange dans une éclatante lumière au-dessus des fleurs, le va-et-vient des ouvriers, des oisifs, des marginaux, des trafiquants, masque une étrange vacuité,

rumination collective que trouble, vite recouvert de silence, un fait divers provoqué par l'éruption, brusquement, d'un abcès de cette lâcheté qu'entretiennent les détenteurs de l'autorité, défenseurs des lois, flanqués de leurs hommes de main, commissaires en rondes et minables dénonciateurs.

Cette suite disloquée d'illustrations de notre univers privé d'exaltantes perspectives pourrait, malgré la présence plastique des sites, glisser à la monotonie discursive ; mais — excellente composante de la mise en scène — le recours à la musique de Tony Riley et de Krishna Batt, agit comme un levain dans l'image. De leur côté, les interprètes ont reçu la tâche d'animer l'écran par leur présence plutôt que par leur participation à des simulacres d'actions pittoresques. Ils assument talentueusement la difficulté, surtout Jean-Philippe Ecoffey, révélation du film, qui joue avec dynamisme de son corps pour exprimer l'attachement à ce coin de terre en faisant de l'étable son refuge ou, sur son vélo de course, en fonçant par les chemins champêtres : insurgé, frère de Charles ou de la Salamandre, mais ne le sachant pas clairement car le contexte a changé depuis les effervescents lendemains intellectuels de Mai 68. Un flux apporta des espérances. Le reflux les emporte. Observateur lucide, Alain Tanner, une fois de plus, dresse le doigt et dit à ses amis d'où vient le vent.

Freddy Buache

Alain Tanner : quinze ans déjà...

C'était à la fin des *sixties*. Le « vent de l'Histoire » avait soufflé fort dans les têtes, jouant à saute-mouton par-dessus la barrière des Alpes. Franchissant ces montagnes dont on sait désormais, comme il est dit dans *Charles mort ou vif*, le premier film de Tanner, « qu'elles ne sont porteuses d'aucune vérité, ni d'aucune vertu ».

A Genève, la ville froide du bout du lac, Alain Tanner, sous la double brûlure de Mai 68 et de la petite musique du cinéma tchèque d'avant le crépuscule rouge, était en train d'accomplir son rite de passage de la télévision au cinéma, c'est-à-dire du reportage à la fiction. Ne plus prendre des personnages dans la vie, mais les inventer. Avec ce paradoxe initial : faire du cinéma de pays pauvre dans le pays le plus riche du monde.

Toute une génération (disons pour simplifier, celle du Saint-André-des-Arts...) allait se reconnaître ensuite dans *La Salamandre*, cinéma de rupture, cinéma en état d'urgence, émotion et théorie mêlées : Bulle Ogier-Rosemonde en marche vers sa liberté, entraînant dans son sillage deux escogriffes qui auraient pu s'appeler Alter et Go... Ce faisant, Tanner, *Retour d'Afrique*, marquait son territoire, ce *Milieu du monde* ou ce *No man's land* où chacun voudrait posséder les ailes de l'homme-oiseau des *Années-Lumière* et se perdre *Dans la Ville blanche*.

Neuf films en quinze ans, à cheval sur trois

décennies, et toute une tribu de personnages qui continuent d'avoir des rêves, même si ces rêves se heurtent constamment aux murs du réel. Ou si l'on préfère à une frontière. C'est notamment le cas dans *No man's land*, encore inédit, où tout part et tout aboutit à une auberge en forêt. Dans *Messidor* aussi où deux « salamandres » ne parviennent pas à échapper à l'enfermement de la géographie helvétique. Ou encore dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, où Miou-Miou travaille en Suisse et dort en France... « Nous sommes tous des frontaliers » : tel pourrait être le mot d'ordre de tous ces « traîtres à leur patrie » et autres exilés de l'intérieur.

« J'ai rêvé que j'avais quitté mon bateau et que j'étais allé en ville, que j'y avais pris une chambre d'hôtel, sans vraiment savoir pourquoi, et que j'étais resté là, immobile, à attendre. » C'est Paul, alias Bruno Ganz, le marin suisse de *Dans la Ville blanche*, qui écrit cela à sa femme restée au pays, comme toutes les femmes de marin. En plein rêve éveillé, donc, il fait escale à Lisbonne pour se libérer du poids de sa vie, pour se créer un espace de liberté et une part d'imaginaire, hors contraintes et routines. Cet « étranger » à la Camus est en rupture avec lui-même, comme l'était le héros (oui !) de *Charles mort ou vif*, sept films plus tôt. Partir, revenir...

Avant le cinéaste Tanner, il y avait eu le marin Tanner. Il y aura toujours Tanner, le passeur de frontières.

Michel Boujut

Michel Boujut est l'auteur de *Le Milieu du monde ou le cinéma selon Tanner* (Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1974).

L'auteur

Né le 6 décembre 1929 à Genève.

Fils d'une actrice et d'un peintre genevois, il fait d'abord des études de Sciences économiques.

1951 : Il fonde le ciné-club universitaire de Genève et travaille ensuite une année à Gênes dans une compagnie de navigation, avant de s'embarquer sur un cargo où il navigue quelque temps autour de l'Afrique.

1955 : Après un bref retour en Suisse, il part pour Londres où il fait la connaissance de Lindsay Anderson. Pendant deux ans il travaille au British Film Institute.

1957 : En compagnie de Claude Goretta qui l'a rejoint en Grande-Bretagne, il tourne pour le « Free Cinema » un court métrage en noir et blanc, *Nice Time*, qui obtient le prix du film expérimental au Festival de Venise.

1958 : Il est assistant-producteur et coréalisateur d'une série de six films pour la BBC, sous le titre général *Living with Danger*.

1959 : Il rentre en Suisse pour y tourner un court métrage, y reste un peu malgré lui, mais finit par s'en accommoder. Il réalise quelques films documentaires de commande.

1962 : Il fonde avec quatre camarades l'Association suisse des Réalistes Membres.

1964-1969 : Il tourne une quarantaine de reportages pour la TV suisse romande.

1969 : Avec *Charles mort ou vif*, Tanner réalise son premier long métrage de fiction qui l'impose comme un des meilleurs cinéastes suisses.

Alain Tanner a enfin été critique de cinéma et a tenu notamment pendant trois ans une rubrique régulière dans un hebdomadaire suisse.

Filmographie

1957 : *Nice Time* (cm, coréal. Claude Goretta)

1961 : *Ramuz, passage d'un poète* (cm)

1962 : *L'Ecole* (cm)

1964 : *Les Apprentis* (DOC)

1966 : *Une ville à Chandigarh* (DOC)

1969 : *Charles mort ou vif*

1971 : *La Salamandre*

1973 : *Le Retour d'Afrique*

1974 : *Le Milieu du monde*

1976 : *Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000*

1977 : *Temps morts* (mm, super-8 et vidéo)

1978 : *Messidor*

1981 : *Les Années-Lumière* (*Light Years Away*)

1983 : *Dans la ville blanche*

1985 : *No man's land*

CHARLES MORT OU VIF

Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner

Images : Renato Berta

Musique : Jacques Olivier

Son : Paul Girard

Montage : Sylvia Bachmann

Production : Alain Tanner/Groupe 5 (Genève)/SSR (télévision suisse)

16 mm (gonflé en 35 mm) / N et B / 92 mn / 1969
Grand Prix du Festival de Locarno (1969), Grand Prix du Festival de San Antonio, USA (1970)

Sortie en France : mai 1969

Interprétation : François Simon (*Charles Dé*), Marcel Robert (*Paul*), Marie-Claire Dufour (*Adeline*), André Schmidt (*Pierre Dé*), Maya Simon (*Marianne Dé*)

Scénario

Charles est un film en trois temps.

Premier temps : Charles-qui-ne-parle-pas. Charles paie de son silence cinquante ans de confort suisse. Ulcère à l'estomac, ulcère familial, petit vin blanc traître, tout cela parce que les mots n'étaient pas définitivement morts : ils grenouillaient sous la surface tranquille.

Deuxième temps : Charles-qui-parle. Dans le passé, les hommes s'adressaient à Dieu. Aujourd'hui, ils préfèrent de beaucoup parler à la Télévision. L'audience est plus large, mais les risques sont plus difficiles à évaluer.

Charles, un peu par hasard (mais était-ce un hasard ?) fait ses confessions aux téléspectateurs.

Troisième temps : Charles-qui-a-parlé. Charles exorcisé. Charles qui disparaît. Il est irrécupérable.



ble : ne saute pas à l'eau qui veut. Le monde se démantibule. Il faut recourir au détective, à l'avocat, au psychiatre.

Charles est à la fois libre et prisonnier. Il s'en va à la dérive. Malheur et bonheur. De son canot de sauvetage, il envoie quelques fusées. Paul, un garçon qui passait par là avec Adeline les aperçoit.

LA SALAMANDRE

Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner et John Berger

Images : Renato Berta et Sandro Bernardoni

Musique : Patrick Moraz et le « Main Horse Airline »

Son : Marcel Sommerer et Gérard Rhône

Montage : Brigitte Sousselier et Marcel Blavet

Production : Gabriel Auer et Alain Tanner

16 mm (gonflé en 35 mm) / N et B / 128 mn / 1971
Grand Prix de la Fédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai (1971)

Sortie en France : mai 1971

Interprétation : Bulle Ogier (*Rosemonde*), Jean-Luc Bideau (*Pierre*), Jacques Denis (*Paul*)

Scénario

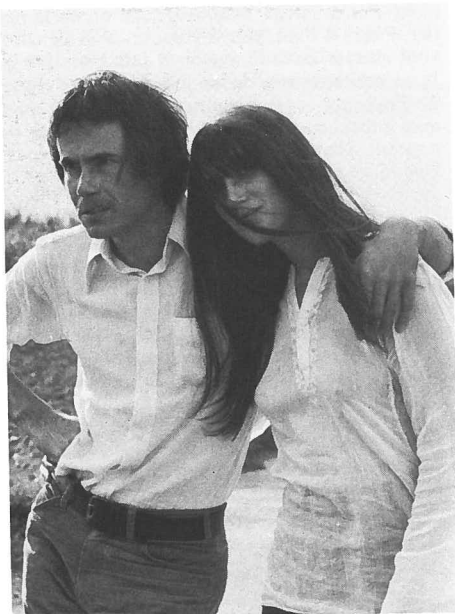
Avant d'aller se planter dans le mur, la balle traversa l'épaule de l'oncle de Rosemonde. On n'a jamais pu savoir, à l'époque, avait décidé la justice. Pierre et Paul, pour les besoins d'un scénario, vont essayer de faire mieux. Il faut bien que les fusils militaires servent un jour à quelque chose, dit Paul, qui confit à son imagination et à quelques indices curieux le soin de lui donner la clé du mystère. Dans son récit, Rosemonde deviendra Héliodore et l'accident une sorte de tentative de meurtre. Faudrait tout de même voir, dit Pierre, qui croit à la réalité des choses. Lui, il fera une enquête, retrouvera l'oncle et Rosemonde et finira par trouver celle-ci beaucoup trop jolie pour manipuler des fusils. On ne saura que beaucoup plus tard lequel des deux avait raison. Ce qui n'a de toutes façons aucune importance, d'autant plus que l'oncle est fier de sa blessure qu'il s'imaginerait récoltée sur un champ de bataille. Rosemonde, elle, travaille dans une fabrique de saucisses. Pour faire des saucisses, vous enfillez un bout de boyau de cochon sur un tuyau et vous appuyez sur une pédale. La machine marche neuf heures par jour et pourrait marcher plus longtemps.



HOMMAGES

si les gens n'allaient pas manger et dormir. Rosemonde ne restera pas longtemps à la machine, pas davantage qu'à d'autres travaux du reste : les gens disent qu'elle est paresseuse, sauvage et hystérique. Paul, qui ne voulait voir Rosemonde qu'au travers de son imagination, finira par la rencontrer un matin où elle sort du lit de Pierre. Dès lors, la vraie et la fausse Rosemonde (mais laquelle des deux est la plus vraie ?) se mélangent dans son esprit. Et comme Pierre, de son côté, s'en fout pas mal de ces histoires, le scénario n'avance guère. Pour y voir plus clair, on décide alors de partir avec Rosemonde vers son pays, une campagne suisse froide et lointaine. Pierre et Paul se perdent dans la forêt. On voit ici que Paul aime beaucoup Rosemonde. On voit aussi, de retour en ville, que l'argent vient à manquer. Et c'est bientôt Noël, en plus. Rosemonde s'embauche dans un magasin de chaussures. Deux mois ont passé. Le scénario s'engloutit peu à peu. Pierre décide enfin de quitter le pays, ce qu'il aurait dû faire depuis longtemps. Paul raconte son Héliodore à Rosemonde. On a l'impression que Rosemonde aimerait bien entrer dans la peau de son double, mais peut-être n'est-ce là qu'une impression. Un indice toutefois : comment Rosemonde va s'y prendre pour se faire mettre à la porte du magasin de chaussures.

LE RETOUR D'AFRIQUE Mise en scène : Alain Tanner



Scénario : Alain Tanner

Images : Renato Berta et Carlo Varini

Musique : Bach, sous la direction de Arié Dzierlatka

Son : Marcel Sommerer et Luc Yersin

Décor : Yanko Hodjts

Montage : Brigitte Sousselier et Marc Blavet

Production : Groupe 5 (Genève)/SSR (télévision suisse)/Filmantropo/Nouvelles Editions de Films (Paris)/CECRT (Paris)

35 mm / N et B / 110 mn / 1973

Prix du Jury œcuménique au Festival de Berlin (1973)

Sortie Paris : 20 septembre 1973

Interprétation : Josée Destoop (Françoise), François Marthouret (Vincent), Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Jacqueline Cuenod

Scénario

Le Retour d'Afrique est un film à quatre personnages : Françoise, Vincent, une caméra qui les

filme et un spectateur qui, tout en regardant Françoise et Vincent voit qu'ils sont filmés par une caméra. Françoise et Vincent étant mariés, disons pour simplifier qu'il s'agit d'un film à trois personnages : FV (Françoise et Vincent) C (la caméra) et S (le spectateur) qui sont chacun la pointe d'un triangle. Le film n'existe que lorsque le triangle peut se fermer, c'est-à-dire lorsque s'établit le rapport FV-C-S, c'est-à-dire encore lorsqu'il a été vu au moins par un spectateur et que celui-ci sait (ou devine) qu'il est la pointe d'un triangle. Ce qui signifie que S comprenne qu'il ne doit pas simplement regarder FV mais FV vu par C, qui s'efforce de son côté de le lui faire sentir, afin que S ne se croie pas dans la rue mais au cinéma. Le triangle repose donc sur une base de nature dialectique. Afin que FV ne soient pas la pointe supérieure du triangle, on a choisi d'inventer pour eux une histoire aussi simple qu'édifiante. En effet, FV a) ne savent pas quoi faire b) hésitent entre partir et faire un enfant c) décident de partir d) donc sont partis en imagination e) sont empêchés de partir f) sont donc partis tout en restant g) sont exilés dans leur propre ville h) doivent aider un ami qui a des ennuis avec les gendarmes i) donc restent j) vont habiter près d'un aéroport k) travaillent de nouveau l) font un enfant (scène 72) m) se demandent qui s'en occupera n) cherchent une solution. Pour S, qui forcément s'y connaît en abcdefghijklmn, le film va devenir non plus le film d'une histoire mais le commentaire d'une histoire et même le commentaire du film d'une histoire. Grâce à C, S pourrait peut-être devenir le citoyen-S, rôle que malgré certaines apparences il ne joue plus guère au dehors. D'où l'importance du cinéma, et celle de s'efforcer de lui donner une forme triangulaire.

LE MILIEU DU MONDE Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner et John Berger

Images : Renato Berta

Musique : Patrick Moraz

Son : Pierre Gamet

Décor : Serge Etter

Montage : Brigitte Sousselier

Production : Citel Films (Genève)

35 mm / couleurs / 115 mn / 1973

Sortie Paris : 11 septembre 1974

Interprétation : Olimpia Carlisi (Adriana), Philippe Léotard (Paul), Juliet Berto (l'amie), Denise Perron (la patronne)

Scénario

Paul est le fils d'un petit paysan du village d'Eligoz, bien doué, il a réussi dans la vie, il est directeur technique d'une usine de petite mécanique, marié à une bourgeoise et conseiller municipal de Saint-Claret. Parce qu'il est technocrate, Paul est choisi par le parti comme candidat. Il va donc de réunion électorale, en réunion électorale. C'est ainsi qu'il rencontre Adriana, serveuse de café. De famille italienne pauvre et nombreuse, veuve très jeune, victime d'un grave accident, Adriana a trouvé en Suisse le calme, l'indépendance. Sa dignité n'est pas froideur, mais Paul, séduit par elle, doit l'approcher avec douceur. Leurs rendez-vous sont d'abord des promenades, des rencontres sans conséquences. Lorsqu'ils sont amants, et amants heureux, Paul échafaude des projets pour l'avenir, Paul lui importe sa situation, son avenir, il est sûr de trouver partout du travail, en tant que technicien. Mais Adriana, elle, souhaite garder son identité, sa vie personnelle. Paul, compromis par cette liaison, est battu aux élections, son échec lui est indifférent. Il veut partir

avec Adriana. Adriana refuse, elle s'en va rejoindre une cousine en Allemagne. Elle travaille en usine.

JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner et John Berger

Images : Renato Berta

Musique : Jean-Marie Senia

Son : Pierre Gamet

Montage : Brigitte Sousselier

Production : Action Film (Paris)/SFP (Paris)/Citel Films (Genève)/SSR (télévision suisse)

35 mm / N et B et couleurs / 110 mn / 1976

Prix de la Critique au Festival de Locarno (1976), Prix du Meilleur Scénario de l'année par l'Association des critiques américains (1976)

Sortie Paris : 1^{er} décembre 1976

Interprétation : Rufus (Mathieu), Miou-Miou (Marie), Dominique Labourier (Marguerite), Jean-Luc Bideau (Max), Jacques Denis (Mario), Raymond Bussièrres (le vieux Charles), Myriam Mézière (Madeleine), Myriam Boyer (Mathilde)

Scénario

A Genève, à notre époque, le destin ordinaire, celui



des gens comme tout le monde unit huit personnages : Max, ex-militant, ex-journaliste, devenu correcteur d'imprimerie après 68 et Madeleine, secrétaire occasionnelle, adepte du Tantrisme, philosophie qui lui permet d'échapper au monde d'aujourd'hui. Deux intellectuels désabusés, qui vont, ensemble, presque par jeu, croient-ils, faire échouer une opération immobilière... celle qui exproprierait Marguerite, maraîchère, écologiste convaincue et son époux Marcel, zoologue fervent, persuadé que le monde animal est réserve de sagesse et de découverte. Ils ont embauché un type en chômage, Mathieu, Mathieu se découvre une vocation d'enseignant, mais n'enseigne pas qui veut, surtout aux frais d'une Patronne, fût-elle écologue. Renvoyé, Mathieu devra retourner au travail aliénant pour que Mathilde, Jonas et ses sœurs vivent. Alors que Mario, professeur d'Histoire aux méthodes de choc, amoureux de la petite Marie, caissière peu orthodoxe d'un Prisunic, finit comme animateur dans une maison de vieillards. Marie, emprisonnée, libérée et meurtrie, le retrouve

HOMMAGES

cependant, comme elle retrouve son ami Charles, le vieux cheminot au cœur d'enfant. Destins croisés, entremêlés où le présent quotidien est mêlé aux souvenirs du passé, le leur et celui qu'ils n'ont pas vécu, à leurs projections, leurs fantasmes intimes, à quelques rares visions d'un avenir dont Jonas est le porteur.

MESSIDOR

Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner

Images : Renato Berta

Musique : Arié Dzierlatka

Son : Pierre Gamet

Montage : Brigitte Sousselier

Production : Yves Gasser/Yves Peyrot (Citel Films)/SSR (Télévision Suisse)/Action Films et Gaumont (Paris)

35 mm / couleurs / 120 mn / 1978

Lama d'Or (Grand Prix) du Festival de Lima (1980)

Sortie Paris : 14 mars 1979

Interprétation : Clémentine Amouroux (Jeanne Salève), Catherine Rétoré (Marie Cottençon)

Scénario

Jeanne est étudiante, Marie vendeuse. C'est en faisant de l'auto-stop à quelques mètres l'une de l'autre sur le bord d'une même route qu'elles font connaissance lorsqu'un conducteur les prend à bord. Mais la conversation tourne à l'aigre et le vénérable bourgeois fait descendre les deux imperitantes en pleine campagne. L'envie leur prend alors de se balader plutôt que de poursuivre la route ; et, le soir venu, même si elles sont tout près du domicile de Marie, elles décident de dormir à la belle étoile. La journée du lendemain est encore plus belle : dans l'herbe, au bord d'une rivière. Le soir, il leur reste de l'argent, elles dorment à l'hôtel. Et les jours suivants, la vadrouille continue avec ses dangers — deux automobilistes essaient de violer Jeanne, Marie en assomme un avec une grosse pierre — et sa détermination de plus en plus grande de ne pas « rentrer sagement à la maison ». Bientôt elles n'ont plus d'argent, mais par contre déborent un revolver dans la boîte à gants d'un militaire ; il leur sert à impressionner les épiçières et les paysans, dont elles utilisent l'étable pour dormir. Alors leur signalement est diffusé par la TV sous forme d'un jeu policier invitant la population à jouer les détectives. Heureusement Jeanne et Marie n'ont pas toujours besoin d'exhiber le revolver pour s'en tirer : elles rencontrent aussi souvent des jeunes qui, par solidarité ou parce qu'ils ne regardent pas la TV, les aident. Elles parcourent ainsi tout le pays, des hautes montagnes aux grandes villes, multipliant les rencontres et les petits larcins... elles ont tellement faim. Parfois aussi il y a des crises, de plus en plus nombreuses : elles manquent se séparer, se rabibochent, mais la lassitude s'implante de plus en plus. Un jour, dans un des multiples cafés où elles dévorent un petit déjeuner qu'elles ne paieront pas, elles croient qu'un homme les a reconnues et a téléphoné au commissariat ; elles l'abattent en entendant les policiers approcher. En fait c'est le tenancier de l'auberge qui les a dénoncées.

LES ANNÉES-LUMIÈRE (LIGHT YEARS AWAY)

Mise en scène : Alain Tanner



Scénario : Alain Tanner, d'après *La Voie sauvage* de Daniel Odier

Images : Jean-François Robin

Musique : Arié Dzierlatka

Son : Alain Lachassagne

Décors : John Lucas

Montage : Brigitte Sousselier

Production : Slotint (Suisse)/SSR (Télévision Suisse)/LAP et Phénis Productions (France)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1981

Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes (1981)

Sortie Paris : 20 mai 1981

Interprétation : Trevor Howard (Yoshka), Mick Ford (Jonas), Bernice Stegers (la paysanne), Henri Virlojeux (le notaire), Odile Schmitt (la danseuse)

Scénario

Jonas a dix-sept ans. Il vit seul dans une grande ville. Le hasard d'une rencontre ou sa prédestination le mettra en rapport avec Yoshka, vieil homme solitaire, passionné et passant pour fou. Il vit dans une région désolée, dans un vaste hangar au milieu d'un cimetière de voitures.

A la violence de la rencontre succède une série d'épreuves initiatiques au bout desquelles, si Jonas est vainqueur, le vieux lui transmettra son secret, un savoir, la connaissance d'une vie. Un lien indestructible unira les deux hommes, dans un espace et un temps où la mort devient accomplissement de l'imagination.

DANS LA VILLE BLANCHE

Mise en scène : Alain Tanner

Scénario : Alain Tanner

Images : Acacio de Almeida

Musique : Jean-Luc Barbier

Son : Jean-Paul Mugel

Décors : Marie-José Frei

Production : Filmograph (Genève)/Metro Film (Lisbonne)

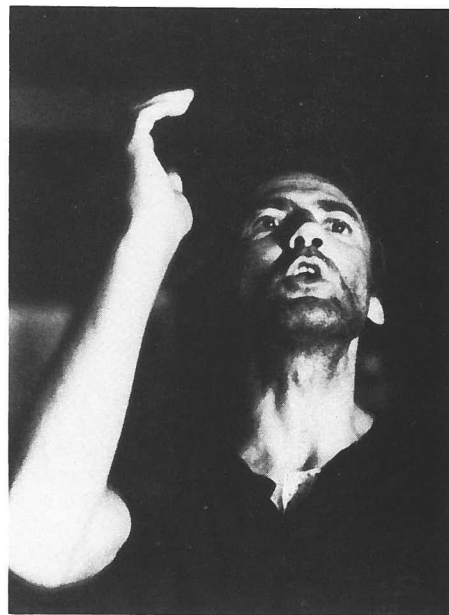
35 mm / couleurs / 108 mn / 1983

Sortie Paris : 20 avril 1983

Interprétation : Bruno Ganz (Paul), Teresa Madruga (Rosa), Julia Vonderlinn (Elisa)

Scénario

Dans la ville blanche raconte comment Paul, mécanicien à bord d'un cargo, débarqua un jour à Lisbonne, comment il fit connaissance avec la solitude, le silence, et aussi avec Rosa, la serveuse du bar. Et comment une relation triangulaire s'établit avec Rosa et Elisa, la femme de Paul, qui vivait dans une ville des bords du Rhin. Et comment Paul se fit voler tout son argent, se lança sur les traces du voleur, en reçut un méchant coup de couteau. Et comment peu à peu il refit surface, en dépit de tout, du départ de Rosa, de la distance qui le séparait d'Elisa.



Kenneth Loach : un dossier

Ce n'est pas céder au goût du paradoxe que d'affirmer que Kenneth Loach est, en France, un cinéaste à la fois célèbre et inconnu. Célèbre parce qu'il a acquis en une quinzaine d'années une réelle notoriété. Inconnu, parce que nous ne connaissons qu'une part minime de son œuvre.

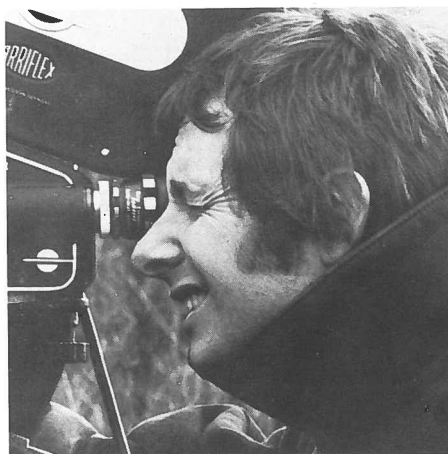
En quelques vingt ans d'activité, Ken Loach s'est taillé une place originale — sinon confortable — dans le monde audiovisuel britannique. Chroniqueur discret, attentif et passionné du monde du travail, des « petites gens », il reste un cinéaste « engagé », à une époque où ce n'est plus guère de mode. A travers ses fictions comme dans ses documentaires, il scrute la société britannique, ses mécanismes de pouvoir et de contre-pouvoir et leurs contradictions.

En vingt ans, bien des choses ont changé : la Grande-Bretagne de Mme Thatcher n'est pas celle d'Harold Wilson. La société « de consommation », le « swinging London » (pour autant qu'ils aient jamais existé), sont bien loin. L'interminable guerre d'Irlande, tout comme la crise économique persistent, avec le chômage, les luttes sociales (la récente grève des mineurs), les conflits raciaux... La « citadelle syndicale » a été battue en brèche et la « welfare society » des travaillistes cède sous les coups de boutoirs des « nouveaux libéraux ». De même, le monde audiovisuel britannique a changé. Le cinéma a continué de décliner. (265 millions d'entrées en 1968 ; 176 millions en 1973 ; 103 millions en 1979 et à peine 60 millions en 1984 !) L'argent américain qui avait permis de réaliser des films britanniques originaux, de *Samedi soir, dimanche matin* (1960) de Karel Reisz, à *Kes* (1968) s'est tourné vers d'autres types de production¹. La télévision reste le « medium » audiovisuel majoritaire : au côté de BBC, la télévision indépendante a vu sa position renforcée par le lancement de « Channel 4 » fin 1982. Ces dernières années, la vente des magnétoscopes a battu des records : on a pu parler de « video boom » !

C'est avec *Kes*, puis avec *Family life* que le public français a découvert Kenneth Loach. Ces deux films furent présentés par des manifestations parallèles au Festival du Film de Cannes : le premier à la « Semaine de la Critique » en 1970, et le second à la « Quinzaine des réalisateurs » en 1971. L'époque était à la contestation : l'école et l'hôpital psychiatrique en étaient des hauts lieux... L'équipe Ken Loach-Tony Garnett n'en était pas à ses coups d'essais : formée à la BBC, elle mettait en œuvre pour le cinéma, une méthode de travail déjà rodée à la télévision. On peut même affirmer que le « docu-drama », c'est-à-dire la « mise en fonction » d'un matériel documentaire, est une spécialité mise au point par la télévision britannique des années 60.

Cathy come home (avec Carol White dans le rôle de Cathy) chronique de la déchéance d'une famille affrontée au problème du logement, est un exemple célèbre de « docu-

KEN LOACH



drama ». Le retentissement de ce film fut tel qu'il déclencha une polémique dans la presse et un débat au Parlement. Trente ans plus tôt, et sur le même sujet, le documentaire d'Edgar Anstey et Arthur Elton, *Housing problems* (1935) avait suscité débat comparable²...

« Pour nous, les films de télévision sont au moins aussi importants que les films de cinéma », déclarait Tony Garnett... « La raison principale qui nous pousse à travailler pour la télévision, c'est que c'est une forme populaire. Les travailleurs regardent la télévision, vont de moins en moins au cinéma, jamais au théâtre³... »

Le naturalisme est chose courante à la télévision : c'est même, semble-t-il, le style majoritaire de la plupart des fictions. Dans le monde entier un véritable « code » naturaliste s'est imposé au fil des ans : du feuilleton au film policier, sans parler des publicités pour les lessives !⁴

La démarche de Loach et de ses coéquipiers (outre Garnett, les scénaristes Jim Allen et Barry Hines) c'est, à l'intérieur de ce « genre » néo-réaliste, d'essayer de créer une forme narrative qui ne succombe pas aux clichés habituels et réveille le regard du spectateur au lieu de le rassurer. (Tentative parallèle : celle de Watkins, autre contestataire, avec des films tels que *Culloden* [1964], *The war game* [1965] ou *Punishment park* [1970].) Cette démarche prend des formes différentes : du constat néo-documentaire de *Cathy* à l'humour de *The price of coal*, où dans un style qui évoque le cinéma tchèque des années 1965/67, Loach et Hines décrivent les préparatifs d'une visite royale dans une mine de charbon.

Mais c'est probablement avec *Days of hope* (mini-série de 4 fois 90 mn), chronique de la vie d'une famille de mineurs de la conscription de 1916 à la grève générale de 1926, que Loach et Allen vont le plus loin. Dans une télévision où le feuilleton historique est lui aussi une institution (de *The Forsyte's saga* à *Upstairs, downstairs* pour ne pas parler de *Chariots of fire* !) *Days of hope* marque une date. Non seulement parce que Loach et Allen décrivent l'histoire du point de vue des travailleurs, et non pas, pour une fois, du

point de vue des classes dirigeantes, mais encore parce qu'ils y ajoutent une vision polémique de l'histoire du mouvement ouvrier. Tony Garnett déclarait : « Si nous nous tournons vers le passé, ce n'est pas pour fuir le présent, c'est pour en tirer des leçons... » Et Ken Loach : « L'image traditionnelle, c'est que l'Angleterre est une société paisible et stable... Nous avons voulu montrer que l'Angleterre est fondée sur un passé violent qui suppose la mise au pas, par la force, de toute opposition... Nous espérons que (les spectateurs) tireront les leçons de ces occasions perdues en 1926 et des défaites que connut alors la classe ouvrière... » Et Jim Allen : « La grève générale permettait la création d'une société gérée par les travailleurs, en Angleterre. Cette occasion a été perdue par la trahison des syndicats, du Labour Party et du Parti communiste. Le message, c'est : que cela ne se reproduise pas !⁵... »

« Le seul texte progressiste réaliste que je connaisse dans le domaine de la fiction historique à la télévision britannique est *Days of hope*... » écrivait l'historien Colin McArthur en 1978⁶. Le film suscita, comme on s'en doute, des débats très vifs dans la presse et sur les ondes.

Aujourd'hui, l'impact du « docu-drama » est passablement émoussé, et le débat autour du cinéma « engagé » peut paraître sans objet. Un nouveau *Cathy come home* provoquerait-il l'émotion de jadis, on peut en douter. Quant aux résultats tangibles de ces films, Tony Garnett notait déjà, lors de la rediffusion de *Cathy* en 1968 : « Il y a aujourd'hui plus de gens à la rue que lors de la première diffusion⁷... »

L'avalanche que subit le spectateur audiovisuel contemporain banalise les œuvres qui lui sont proposées. Et les programmes et les films à vocation « escapiste » (pour reprendre l'expression anglo-saxonne) sont loin d'avoir dit leur dernier mot.

Le feuilleton de télévision banalise la fiction comme le journalisme audiovisuel banalise le documentaire.

Pour compléter ce dossier, il convient d'évoquer certains des projets qui n'ont pas abouti : un projet concernant directement la crise de l'Ulster ; ou encore, celui qui prenait comme point de départ l'affaire des usines Laurence Scott à Manchester.

Cette affaire secoua le monde syndical et politique britannique en 1981/82. L'usine fabriquait des moteurs pour les missiles Polaris destinés à l'armement des sous-marins nucléaires de l'OTAN. Les 650 ouvriers en grève — parmi lesquels de nombreux pacifistes actifs ! — bloquèrent l'usine des mois durant par crainte de sa fermeture. Pour récupérer les moteurs détenus par les piquets de grève, la direction organisa un « commando » en hélicoptère ! Quant aux travailleurs de Laurence Scott, ils furent désavoués par l'Amalgamated Union of Engineering Workers, leur fédération syndicale !⁸ Pour Jim Allen et Ken Loach, l'affaire Laurence Scott était exemplaire par ses multiples contradictions.

L'affaire Laurence Scott connut son épilo-

gue en février 1982, quand la police chassa les derniers piquets de grève. Bientôt, l'opinion publique fut sollicitée ailleurs : le 5 avril, un contingent militaire quittait Portsmouth et débarquait le 21 mai aux Iles Falklands...

Philippe Pilard

1. Cf. *Hollywood, England* par A. Walker (1974), « Cinéma britannique : 1980 » par Ph. Pilard. *Revue du cinéma* n° 358 (fév. 1981).
2. Cf. *L'Angleterre et son cinéma* par O. Barrot, J. Queval et Ph. Pilard. *Cinéma d'aujourd'hui* n° 11 (fév. 1977).
3. *Film & Filming*, mars 1972.
4. Cf. « Le réalisme cinématographique » par Ph. Pilard, *La Revue du cinéma* n° 328 (mai 1978).
5. Cf. *Popular television and film*, Open Univ. Book, (1981).
6. *Television and history*, BFI, 1978. — Voir aussi *Screen*, vol. 16 et 17, 1975/76.
7. *Afterimage*, 1970.
8. Cf. *Time Magazine*, 16 nov. 1981 ; *The Guardian*, 17 fév. 1982.

L'auteur

Né le 17 juin 1936 à Nuneaton (Warwickshire). Etudes de droit à Oxford avant de servir deux ans dans l'Armée de l'Air. Il se retrouve par hasard acteur dans une revue de Kenneth Williams. 1956-1957 : Il joue quelque temps dans une troupe et organise des représentations dans des écoles, puis travaille comme professeur suppléant. 1960-1966 : Il devient assistant-réalisateur à l'ABC avant de passer à la BBC. 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 avec succès sur de nombreuses émissions télévisées. 1968 : Produit par Garnett, Loach réalise son premier long métrage pour le cinéma, *Pas de larmes pour Joy*. 1969 : Il rencontre Barry Hines, dont le premier roman, *The Blinder*, avait éveillé l'attention de Garnett, et tourne *Kes* d'après son second roman. 1972 : L'équipe Loach-Garnett crée « Kestrel Films » ; leur première production, *Family Life*, est accueillie par des critiques élogieuses de la presse française.

Filmographie essentielle

N.B. : réalisateur de télévision, certains de ses films (repérés par *) ont été exploités « cinéma » en France.

1964 : *The Diary of a young man* (série)
 1965 : *Up the junction*
 1966 : *Cathy come home*
 1967 : *In two minds*
 1968 : * *Pas de larmes pour Joy* (*Poor cow*)
 1969 : * *Kes* (*id.*), *The Big flame*
 1970 : *After a lifetime*
 1971 : *The Rank and file*
 1972 : * *Family life* (*id.*)
 1975 : *Days of hope* (série)
 1977 : *The Price of coal* (série)
 1979 : * *Black Jack* (*id.*)
 1980 : *The Gamekeeper*
 1981 : * *Regards et sourires* (*Looks and smiles*), *A question of leadership* (DOC)
 1983 : *The Red and the blue* (DOC)
 1984 : *Which side are you on ?* (DOC)

KES (KES)

Mise en scène : Ken Loach

Scénario : Ken Loach, Tony Garnett et Barry Hines, d'après son roman *A Kestrel for a knave*

Images : Chris Menges

Musique : John Cameron

Montage : Roy Watts

Production : Tony Garnett

35 mm / couleurs / 120 mn / 1969

Sortie en France : mai 1970

Interprétation : David Bradley (*Billy Casper*), Lynn Perrie (*Mme Casper*), Colin Welland (*Farthing*), Freddie Fletcher (*Jud*), Brian Glover (*Sudgen*), Robert Bowes (*Mr. Gryce*), Robert Naylor (*McDowall*)



Scénario

Un garçon, Billy, déniche un jeune faucon. Après avoir volé un livre sur la fauconnerie. Billy élève l'oiseau, le dresse. Tout le village est au courant. Billy, mauvais élève, est amené par un professeur intelligent à faire un exposé sur l'élevage de Kes, son faucon. Exposé qui passionne une classe de cancras. Mais Jud, son frère aîné, mineur, a chargé Billy de jouer pour lui aux courses. Billy, sûr que les deux chevaux couplés perdront, dépense l'argent. Les chevaux gagnent. Jud attend Billy à la sortie de l'école, le pourchasse dans les bâtiments. Billy lui échappe... Lorsqu'il rentre à la maison, Jud s'est vengé, il a voulu libérer le faucon ; attaqué par l'oiseau, il l'a tué. Seul, au jardin, Billy enterre son oiseau.

FAMILY LIFE (FAMILY LIFE)

Mise en scène : Ken Loach

Scénario : David Mercer, d'après sa pièce *In two minds*

Images : Charles Stewart

Musique : Mark Wilkinson

Son : Frederick Sharp et Gerry Humphries

Montage : Roy Watts

Production : Tony Garnett (Kestrel Films)

35 mm / couleurs / 107 mn / 1972

Sortie Paris : 8 novembre 1972

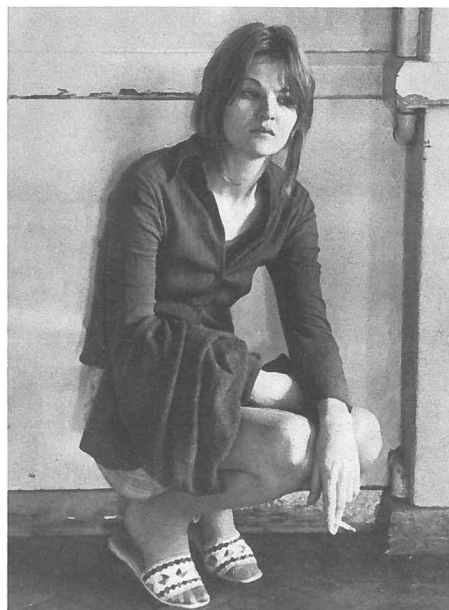
Interprétation : Sandy Ratcliff (*Janice Bailden*), Bill Dean (*Mr. Bailden*), Grace Cave (*Mme Bailden*), Malcolm Tierney (*Tim*), Hilary Martyn (*Barbara*), Michael Rid-dall (*Dr Donaldson*)

Scénario

Ce film qui raconte comment une adolescente de 19 ans perturbée par son milieu familial, devient, grâce à l'intervention de la médecine psychiatrique traditionnelle et bourgeoise, une schizophrène profonde, est une histoire exemplaire et un cri d'alarme.

Une histoire exemplaire qui démontre les mécanismes de l'oppression du milieu familial et social conduisant un être au déséquilibre. C'est aussi un constat des méthodes psychiatriques actuelles, dont l'une, la traditionnelle, enferme l'adolescente dans sa maladie.

Un cri d'alarme. A l'époque où tout le monde parle de la nouvelle société, ce film nous fait pénétrer



dans le « dépotoir » de notre civilisation d'abondance, l'univers psychiatrique, qui, isolant artificiellement et arbitrairement le malade, l'incite à se replier encore plus sur lui-même et à s'enfermer davantage dans sa maladie. Et, en fait, il n'y a pas moins de différences entre le malade et l'homme sain du XX^e siècle qu'il y en avait à ce que Michel Foucault appelle « la folie à l'âge classique ».

L'histoire de Jacine n'est pas unique. Elle fait partie d'un quotidien sur lequel « on » nous demande de ne pas poser le regard, tant il pourrait déranger. Comme *Kes* et *Poor Cow*, *Family Life* est une manière de document social, un plaidoyer pour les non-privilegiés, pour une certaine catégorie des « Damnés de la Terre », celle des malades mentaux.

BLACK JACK (BLACK JACK)

Mise en scène : Ken Loach

Scénario : Ken Loach, d'après un roman pour enfants de Léon Garfield

Images : Chris Menges

Musique : Bob Pegg

Montage : Bill Shapter

HOMMAGES

Production : Tony Garnett (Krestel Films)

35 mm / couleurs / 109 mn / 1979

Prix de la Critique internationale au Festival de Cannes (1979)

Sortie Paris : 5 mars 1980

Interprétation : Jean Franval (*Black Jack*), Andrew Ben-
net (*Haïch*), Stephen Hirst (*Tolly*), Louise Cooper (*Belle*),
Pat Wallis, John Young, Jean-Pierre Zola

Scénario

Situé au 18^e siècle, *Black Jack* raconte l'histoire d'un jeune apprenti drapier, Tolly, qui arrache des mains de brigands un voleur de grand chemin et délivre par inadvertance une jolie jeune fille, Belle, de l'incarcération dans une maison d'aliénés où ses parents, sous l'influence néfaste du docteur et du prêtre de la localité, l'ont envoyée. Tolly se retrouve non seulement à lutter contre les parents de Belle, mais également contre Black Jack qui est prêt à les trahir. Belle et Tolly rejoignent un cirque ambulant et la jeune fille commence à récupérer grâce à l'affection que le Docteur et Mme Carmody témoignent envers elle. Mais la tragédie va la frapper à nouveau et la séparer de ceux qu'elle aime. Heureusement Black Jack se repent et la sauve pour lui ouvrir les portes vers une vie heureuse avec Tolly...

THE GAMEKEEPER

Mise en scène : Ken Loach

Scénario : Ken Loach, d'après le roman homonyme de Barry Hines

Images : Chris Menges et Charles Stewart

Décors : Martin Johnson et Graham Tew

Son : Andrew Boulton

Montage : Roger James

Production : ATV

16 mm / couleurs / 100 mn / 1980

Interprétation : Phil Askham (*George Purse*), Rita May (*Mary*), Andrew Grubb (*John*), Peter Steels (*Ian*), Michael Hinchcliffe (*Bob*), Philip Firth (*Frank*), Les Hic-
kin (*Jack*)

Scénario

George Purse est garde-chasse sur une propriété appartenant à un duc. Son travail consiste à élever des faisans destinés aux chasses des aristocrates. Le film qui dépeint une année de son activité, montre ses rapports avec la nature, sa famille, et avec ceux qu'il doit maintenir hors de ce territoire privé. George, à l'œil vif et à l'humour caustique, n'échappe pas toujours aux contradictions qu'impliquent sa vie et son travail.

REGARDS ET SOURIRES (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)

35 mm / N et B / 104 mn / 1981

Prix du Cinéma contemporain au Festival de Cannes (1981)

Sortie Paris : 9 septembre 1981



Interprétation : Graham Green (*Mick Walsh*), Carolyn Nicholson (*Karen Lodge*), Phil Askham (*Mr. Walsh*), Pam Darrell (*Mme Walsh*), Tony Pitts (*Alan Wright*), Patti Nichols (*Mme Wright*), Stuart Golland (*Mr. Wright*), Arthur Davis (*Mr. Lodge*), Cilla Mason (*Mme Lodge*)

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.

Le film est l'histoire de leur espoir et de leur désespoir, de leurs rêves et de leurs sentiments détruits.

WHICH SIDE ARE YOU ON ?

Mise en scène : Ken Loach

Images : Jonathan Morris

Son : Indy Freeman

Production : London Weekend Television pour Chanel 4

16 mm / couleurs / 55 mn / 1984

Prix du Jury Œcuménique au Festival de Berlin (1985)

DOCUMENTAIRE

Certains aspects de la grève des mineurs en Grande-Bretagne sont déjà légendaires. Le film raconte des

histoires et des événements de cette grève, en s'intéressant particulièrement aux chansons, à la poésie et aux dessins humoristiques à travers lesquels les mineurs eux-mêmes révèlent leur esprit d'abnégation et leur héroïsme. Le film parle aussi de la répression policière et de l'image malveillante que les médias ont donné de la grève.

Un court métrage réalisé pour *Etoiles et toiles* et diffusé à la télévision le 9 avril 1984, sera également présenté :

KENNETH LOACH : UN PORTRAIT

Enquête et réalisation : Philippe Pilard

Images : Daniel Turban

Son : Daniel Dautruche

16 mm / 1982 / 19 mn / Production TF1

István Szabó : de L'Âge des illusions à Colonel Redl

La mise en perspective des huit longs métrages réalisés à ce jour par István Szabó éclaire une démarche dont il serait probablement excessif de prétendre qu'elle répond à un projet conscient, à une volonté d'auteur qui suivrait un plan personnel : les incertitudes de la production des films, dans quelque système que ce soit, n'ont jamais permis à un réalisateur de construire une œuvre avec la rigueur d'un Zola épuisant méthodiquement la matière de ses Rougon-Macquart. Pourtant la mise en perspective des huit films, inscrit un schéma qui ressemble, graphiquement, à un entonnoir ou à une trémie inversés. Szabó se livre, en vingt ans, à une exploration du monde (et du temps) qui part du plus petit bout (l'individu, la mémoire) pour s'élargir au plus grand diamètre (la société, l'histoire). Pour la commodité de l'exposé, nous distinguerons trois saisons.

1 *Moi (ou Toi, ou Lui)*

Du premier István Szabó, on pourrait dire en adoptant le point de vue d'un cinéophile français, que c'est un François Truffaut qui aurait le sens, ou l'angoisse, de l'histoire. Dans *L'Âge des illusions* (1964), le cinéaste hongrois, qui a 28 ans, salue l'auteur des *400 coups* d'un double clin d'œil : une affiche (des *400 coups* précisément), et la chanson que Jeanne Moreau chantait dans *Jules et Jim*. De Truffaut, il a la tendresse attentive, le sens du détail, le bonheur à filmer des comédiens jeunes dans le décor du quotidien. Comme Truffaut, il sait saisir les instant où l'émotion passe entre deux êtres, l'évolution d'une relation, la joie ou l'usure, la fragilité du bonheur. A la différence de Truffaut, les gens qu'il filme, qu'il crée, sont trempés (trempés comme dans un bain, et non pas trempés comme l'acier) dans le courant d'une histoire précise, présente autour d'eux et en eux : ils ont une mémoire, ils sont en situation.

Les héros de *L'Âge des illusions* sont de sa génération. Ils terminent leurs études dans une école d'ingénieurs, ils négocient douloureusement le passage de la jeunesse à l'état adulte, ils sont intransigeants, ils prennent des claques, ils souffrent, ils découvrent la mort, l'amour aussi. A la fin du film des téléphones métaphoriques les appellent : « Il est l'heure de vous réveiller. » Le protagoniste, Jancsi (interprété par Andras Balint qui sera le double de Szabó dans ses trois premiers films) passe par les trois étapes de l'initiation : le groupe, la solitude, le couple. Il se cherche comme il cherche l'amour, en se trompant, en tâtonnant. A la fin du film on peut supposer qu'il a trouvé, qu'il s'est trouvé, qu'il s'est reconnu. Le film commence par un chaos d'images (plans « à sélectionner » dans un studio de télévision), et se structure autour d'une séquence où des images sont organisées : Jancsi et son amie assistent à la projection de documents qui résument l'histoire de la Hongrie. Leur histoire de la Hongrie : le fascisme, la fin de

ISTVÁN SZABÓ



la guerre, le stalinisme, 1956. En contrepoint, ils s'interrogent sur leur propre destin dans ces journées cruciales. D'autres sont partis, eux sont restés. Ils ont été tragiquement responsables à un âge où personne n'est préparé à un choix vital (faut-il rappeler que l'interrogation sur le choix de 1956 court à travers tout le cinéma hongrois, celui de la génération de Szabó qui l'a vécu, ou celui de la génération d'après qui essaie de comprendre : voir *Le Temps suspendu* de Peter Gothar). L'âge des illusions n'est pas un âge d'innocence. Pas là. C'est aussi un âge de foisonnement, de mouvement, de fébrilité parfois désordonnée. Le « trop plein » qui lui a été reproché, cette abondance de notations fréquente dans un premier film, déterminent une écriture rapide, une construction en séquences brèves, abruptes, nouées par un commentaire off, que Szabó maîtrise avec élégance. Le film s'équilibre sur un fil ténu, mais soigneusement tendu entre le réalisme critique et le romantisme. Szabó est dans le siècle.

Père (1966) élargit le cadre. Il s'agit toujours d'un double du cinéaste (il s'appelle Tako — toujours interprété par Andras Balint), mais Szabó le confronte à l'image paternelle. Tako était encore un enfant à la fin de la guerre. On lui avait dit que son père était mort, et que c'était un héros. Pendant son adolescence, il s'est construit un père à la mesure de ses besoins. Un père qui grandissait avec lui, qui s'adaptait aux situations que lui, le fils, devait affronter. Jusqu'au jour où il a aimé une fille. Il a tenté de l'entraîner dans ses fantasmes, de lui faire partager le culte qu'il avait fabriqué. Et les images sont devenues vaines, alors il a cherché la vérité, il a enquêté, il a construit une autre image de ce disparu. Une image banale, quotidienne, celle d'un père ordinaire.

Père est un film sur l'imaginaire. Mais sur un imaginaire en situation. L'enfant produit des figures du père en intégrant ce que l'époque lui fournit : ici les images convenues de la guerre telle que le cinéma stalinien l'a racontée, et on voit un père héroïque qui ridiculise les fascistes ou la gestapo, là ses propres souvenirs d'enfance, et on voit des centaines de portraits du père brandis par des

pionniers comme les portraits de Staline dans un défilé du 1^{er} mai. Le passé est politique. Le passé n'est pas froid. Il investit le présent, avec une puissance d'émotion plus forte que la fiction du film. Quand, dans la mémoire de Tako, le père pousse un tramway dans les rues de la ville en train de se libérer, et que ce tramway inerte, mis en mouvement par la force de bras de plus en plus nombreux, couvert d'informations, d'avis de recherche de disparus, chargé de musiciens, entouré d'une foule surgie des ruines, devient le lieu fraternel de la renaissance. Ou quand dans la vie réelle de Tako un autre passé remonte, intolérable et conflictuel celui-là : il est figurant sur le tournage d'un film, noyé dans une foule qui doit traverser le Danube. Le pont est long. Ils sont déguisés les uns en juifs, les autres en policiers qui les encadrent. La jeune fille qui deviendra sa femme a un mouvement de pudeur pour cacher l'étoile jaune qu'on a cousue à son vêtement. Après ils parlent, elle dit sa honte d'être vraiment juive. Dans la Hongrie des années soixante.

L'écriture de Szabó se fait délicate, précise : sans prendre jamais ses distances d'une réalité qui le brûle, il parvient à éviter le pathos. Il fractionne la réalité (le temps), il s'échappe un bref instant dans l'onirique, il se protège par l'humour. Il collectionne les objets (les authentiques souvenirs de son père) qui deviendront des figures imposées de ses films ultérieurs : le manteau de cuir, la trousse du médecin, un stylo, une montre, des lunettes à petite monture ronde. Mais les lunettes sont démodées, probablement inadaptées, elles lui vont mal. C'est son amie qui le lui fait remarquer. Il les abandonne. Le présent est en train de vaincre le passé. La fin de *Père* est ambiguë. Pour se révéler à lui-même, pour s'affirmer, Tako s'impose une épreuve : traverser le Danube à la nage. Un mouvement d'appareil sarcastique (ou pudique, c'était le temps des « métaphores ouvertes ») casse son jeu. Ils sont une foule dans le fleuve. Le film ne doit pas se terminer sur un moment d'effusion. Szabó s'en tire par un clin d'œil narquois. A qui l'adresse-t-il, sinon à lui-même ? Plus qu'aucun de ses films, *Père* est un miroir qu'il a taillé à sa mesure, par besoin de se reconnaître.

Un film d'amour (1970) est une variation sur le même thème. Les souvenirs d'une enfance budapestoise, les souvenirs de 1956, la réalité de l'exil. Le héros (Jancsi, toujours Andras Balint) vit à Budapest, dans le temps présent de 1970. Il obtient un visa, il franchit la frontière, il va en France, dans une Provence improbable, pour revoir Kata qu'il a aimée, d'abord comme une camarade de jeux, puis d'un amour d'adolescent, au temps de leurs études. Elle est partie en 1956, il est resté. Il passe quelques jours près d'elle, un temps compté. Il hésite (devenir un émigré comme ceux qu'il voit vivre autour de Kata, ou rentrer au pays). Kata a sa vie en France, lui a sa vie en Hongrie. Il prend le train, passe par Paris (le temps de changer de gare, de courir jeter un regard intense sur deux boulevards qui se croisent devant la gare de l'Est), il rejoint Budapest. Il est adulte.

Le bagage de la mémoire est maintenant familier. La madeleine de Szabó, c'est ce bric à brac d'accessoires liés à la figure paternelle du film précédent. Ce sont les trams jaunes (*Un film d'amour* est son premier film en couleur), une carpe prisonnière dans une baignoire. Le film n'a pas la puissance d'émotion de *L'Âge des illusions* ou de *Père*. Trop fragmenté peut-être : à la parcellisation du temps (les multiples retours en arrière) s'ajoute l'éclatement de l'espace : la Hongrie et la France, le dedans et le dehors, Budapest et la diaspora. Szabó ne se laisse pas le temps de développer les scènes. L'émotion se brise. Le procédé affleure.

L'âge de l'autobiographie, l'âge du double, de Balint endossant la tunique (et la mémoire qui colle à la tunique) de Szabó est révolu.

2 Nous (ou Eux)

La caméra recule, le cadre s'élargit. La voix brisée devient un chant choral. Les souvenirs personnels se fondent dans la mémoire collective. Dans *25, rue des Sapeurs* (1973), qui se souvient ? Une maison, un vieil immeuble budapestois voué à la démolition prochaine, par une nuit d'été lourde, une de ces nuits de rumeurs et d'insomnie qui excite et abat les sens, simultanément. Les locataires de l'immeuble revivent en désordre des moments du passé, ou les rêvent. Les images (de la guerre, de la libération, des années cinquante) se mêlent aux obsessions du présent. La fantaisie s'installe, degré premier du fantastique. Les images de la mémoire se dérobent. L'imagination prend le relais : l'imagination, la folle du logis...

On retrouve au hasard des fragments de temps (temps réel ou temps mythique, temps rêvé ou vécu, qu'importe) la trousse du médecin, le manteau de cuir, les lunettes rondes ou la carpe, le tram jaune aussi. Mais épars, défaits de la mémoire totalitaire du cinéaste. *25, rue des Sapeurs* (qu'István Szabó a préparé deux ans plus tôt par un court métrage au titre explicite : *Rêve d'une maison [Alom a hazrol]*) est un film sans sujet, au sens syntaxique du terme : un film sans « moi je ». István Szabó fonde ses souvenirs dans la mémoire de sa ville.

Contes de Budapest (mal accueilli à Cannes en 1977) prolonge la même veine, en accentuant la dimension allégorique d'une aventure unanimiste. Dans un paysage non situé, une Europe dévastée par la guerre, des « personnes déplacées » comme on disait en 1945, découvrent en pleine campagne l'épave d'un vieux tramway, jaune naturellement. Elles le redressent, d'abord pour s'en faire un abri contre la pluie, puis quelqu'un suggère de le poser sur des rails proches. Et comme les rails conduisent nécessairement quelque part, vers une remise qui devient le but mythique, tous entreprennent de pousser l'engin. Le tramway devient le rocher de Sisyphe. D'un Sisyphe pluriel, constamment renouvelé : une humanité complexe se forge et se révèle à son contact. Héroïques ou crapuleux, humbles, ordinaires, des humains qui affrontent les épreuves d'un chemin (de fer) initiatique. Le film est situé dans un hors temps délibéré. Mais le tram est du temps de Szabó. On l'a trop vu dans ses autres films pour l'ignorer. Le tram de *Père* était déjà fédérateur d'une conscience collective neuve, émue. Celui des *Contes*, moins daté, moins lié aux images factuelles de la libération de Budapest, n'en est que plus lourdement chargé de sens : il est le pays qu'il faut refaire, le seul élément

de permanence et de continuité que chacun se doit de maintenir.

Dans les nombreux entretiens qu'il a donnés à la presse lors de la sortie du film, István Szabó a toujours insisté sur cette dimension morale, au demeurant assez banale : « le tram symbolise le fait que le véritable combat consiste à *continuer* à pousser le véhicule » (c'est lui qui souligne). Et encore : « Il ne s'agit pas de la description d'événements concrets, mais en quelque sorte d'un concentré de l'expérience, des expériences humaines. » Certes. Mais par bonheur les êtres vivants sont, chez Szabó, toujours un peu plus que des personnages de contes. Même quand nous ne savons rien d'eux, ils nous touchent. Ils sont faits de chair, de sang et d'émotions immédiates. Le long binoclard maigre qui se couche sous une traverse pour permettre le passage du tram sur une voie effondrée, et qui en meurt, c'est Zoltan Huszarik, l'ainé de la première génération du Studio Belá Balázs, le cinéaste trop rare de *Szinbad*, disparu en 1981.

3 Eux, ou la dimension romanesque

Dans *Confiance* (1979), on voit parfois passer un tram jaune, de l'intérieur d'une chambre, à travers des rideaux qui filtrent les images du monde extérieur. *Confiance*, c'est l'adieu au tram : István Szabó s'extrait du monde de ses souvenirs.

Jusque-là, il a tiré de lui-même la matière humaine de tous ses films. A partir de là il s'essaie à construire un univers autonome et cohérent, celui de la fiction romanesque. Vidé, ou lavé des cristaux et des scories brûlants de son expérience unique, il peut s'ouvrir à une autre dimension : le poète élégiaque, l'historien trop ému, le conteur attendri ou sentencieux, s'effacent devant le romancier, donc le demiurge.

Dans *Confiance*, l'auteur est encore contraint. L'histoire qu'il raconte est une histoire à deux personnages, dont l'essentiel se passe dans un lieu clos ; la chambre où deux clandestins (en 1944) sont contraints de se faire passer pour mari et femme. Lui est marié, elle aussi. Ils se méfient l'un de l'autre, ils s'épient, se reprennent dès qu'un mot, un geste authentique leur a échappé. Le temps pèse, le confinement devient étouffant. Quand un rapport vrai — l'amour — s'est établi entre eux, la libération de la ville les sépare. Ils ne se connaissent que sous leurs noms de guerre. Ils se cherchent en vain, ils sont perdus l'un pour l'autre.

Le roman tient encore de la fable. Sur la difficulté de communiquer (le film renvoie à la littérature de l'absurde de nos années d'après-guerre), l'isolement, l'incompréhension. Lors de sa sortie, en 1980, nul n'avait remarqué un thème que Szabó y esquissait : la difficulté d'être sous une identité d'emprunt, le déchirement de l'individu qui doit porter un masque. Qu'est-ce que c'est que devoir être un autre ?

Cette question sous-tend les constructions plus élaborées, plus riches, foisonnantes, de *Mephisto* et de *Colonel Redl*.

Mephisto et *Redl*, c'est d'abord une mutation dans le mode de production. István Szabó dispose pour la première fois de budgets considérables, qui lui permettent des tournages longs, des décors multiples, des comédiens internationaux. La matière même des films en est différente. Les deux films sont des co-productions (entre le studio Objektiv à Budapest et Manfred Durniok en

Allemagne fédérale). Mêmes scénaristes : István Szabó et Peter Dobai. Même responsable des éclairages et de la photo : Lajos Koltai. Même acteur superbe enfin : Klaus-Maria Brandauer.

Le scénario de *Mephisto* (1981) est construit à partir de la personnalité du comédien allemand Gustav Gründgens, analysée dans un ouvrage de Klaus Mann en 1936. Gründgens avait été lié aux mouvements de la gauche allemande avant 1933 (au cinéma, on le rencontre dans *Liebelei* de Max Ophüls ou dans *M* de Fritz Lang). En 1933 il fait allégeance aux nouveaux maîtres et devient un metteur en scène quasi officiel du régime nazi. Dans le scénario de Dobai et Szabó, comme dans le livre de Mann, l'acteur, Hofgen, fonctionne à l'ambition. Il obéit à une sorte de rage narcissique qui le conduit vers les sommets du vedettariat. Il donne des gages au pouvoir (concentré dans le pouvoir du « Général », qui tient de Goebbels et de Goering, führer de la culture épurée et grand manipulateur d'hommes), endosse l'habit (et le masque, nous sommes dans le monde du théâtre, du faux semblant, du déguisement) qui convient aux puissants qui le flattent, le compromettent, le domestiquent. Aux derniers plans du film, Hofgen est un pantin dans un cercle de lumière, qui doute et qui hurle son angoisse : « Je ne suis qu'un comédien. » Il a vendu son âme pour s'identifier à Méphisto sur les planches, mais c'est le drame de Faust qu'il doit vivre dans sa personne privée.

Szabó avance protégé par l'emballage même du film qu'il réalise. Le référent historique, l'imagerie que ce référent impose (l'époque nazie, les étendards, les croix gammées et la sculpture arnobrekerienne) fonctionnent comme une couverture qui amortit l'inquiétude qui devrait sourdre de cette histoire d'intellectuel placé devant les conséquences de son choix existentiel. Les signes faciles masquent le sens. Le succès du film, notamment dans les pays anglo-saxons, a été pour une part un succès d'équivoque : il glissait sur le même tapis que *Le Dernier Métro* de Truffaut.

Avec *Colonel Redl* (1985), Szabó abaisse ses défenses et s'expose à découvert. L'affaire Redl (le suicide, en 1913, d'un jeune officier supérieur de l'armée austro-hongroise, proche du pouvoir et promis à une carrière brillante) intrigue les historiens et les écrivains (Stefan Zweig, John Osborne) depuis trois quarts de siècle. Le Redl du film est un personnage construit, qui emprunte des traits au suicide de 1913, mais qui doit beaucoup aussi à l'imagination des deux scénaristes. Pauvre, boursier, acharné à conquérir un rang dans la société figée du vieil empire, Redl est chargé de découvrir, voire de fabriquer, un complot dont la répression permettra de souder l'unité de l'armée. Il établit, avec l'archiduc héritier, le profil du complot idéal, il le précise jusqu'à ne pouvoir inscrire qu'un nom sous le portrait robot : le sien. Le piège se referme. Redl est rejeté par la caste. Il se tue.

L'efficacité du film repose sur la tension entretenue par la rigueur du scénario et par l'interprétation exaspérée de Klaus-Maria Brandauer. C'est cette part de l'acteur qui révèle le vrai sujet du film, l'identité. Redl court éperdument après une image de lui-même qu'il a fabriquée de toutes pièces. Il s'acharne à ne pas être ce qu'il est, le fils du cheminot. Il veut être le fils de ses œuvres,

celui qui s'est fait lui-même. Absolument. Redl, comme l'acteur de *Mephisto*, endosse une peau neuve qui satisfait en lui une volonté de puissance certaine, mais qui l'aide surtout à cicatriser une vieille blessure. Il la fabrique et l'endosse en composant avec le pouvoir. En servant un pouvoir fatalement plus fort que lui. Le cinéma de Szabó demeure un cinéma politique.

Colonel Redl, enfin, encore plus que *Mephisto*, est le film d'un créateur parvenu à une sorte de maturité. Sa mise en scène est ample et précise, elle respire. Szabó maîtrise les longues séquences où évoluent des comédiens nombreux, sur fond de foule éventuellement. Le film est riche de personnages secondaires, vivants, comme de détails précis qui renvoient de l'Autriche Hongrie des Habsbourg, non pas l'image nostalgique et fascinée à la mode dans notre fin de siècle, mais une image dure — celle d'un système impitoyable qui ne tient debout que par sa rigidité. Le rituel hiérarchique mis en scène par Szabó (saluts, claquements, géométrisation et froideur des lieux et des corps dans ces lieux) définit le mode et le temps du film, comme le gris des uniformes et les couleurs livides des bureaux et des casernes. Il y a près de vingt ans, avec Miklós Jancsó, le cinéma hongrois abordait des rivages neufs, inventait une écriture singulière, unique, inouïe, un mode de récit allégorique ou chorégraphique qui concentrait l'angoisse du poète confronté aux images du pouvoir. Aujourd'hui István Szabó, dont les préoccupations ne sont pas éloignées de celles du maître de *Psaume Rouge*, en revient à un classicisme (viscontien ?) du découpage et de la mise en scène. Ainsi va le cinéma, en Hongrie aussi.

Jean-Pierre Jeancolas

L'auteur

Né à Budapest le 18 février 1938.

Avant même de passer son baccalauréat, il se fait un nom comme reporter à la radio.

1956-1961 : Il fait partie de la première promotion de l'Ecole supérieure d'Art dramatique et cinématographique. Le court métrage *Concert*, son film de fin d'études, est remarqué dans différents festivals internationaux et reçoit plusieurs prix (dont Oberhausen en 1963).

1964 : Il réalise son premier long métrage, *L'Âge des illusions*, primé au Festival de Locarno l'année suivante.

Filmographie

1961 : *Concert* (Koncert, cm), *Variations sur un thème* (Variációk egy témára, cm)
1963 : *Toi* (Te, cm)
1964 : *L'Âge des illusions* (Álmodozások kora)
1966 : *Père* (Apa)
1967 : *Piété* (Kegyület, cm [DOC])
1970 : *Un film d'amour* (Szerelmes film)
1971 : *Budapest : pourquoi je l'aime* (Budapest : amiért szeretem, série de cm [DOC])
1971 : *Rêve d'une maison* (Álóm a házról)
1973 : *25, rue des sapeurs* (Tűzoltó utca 25.)
1974 : *Première* (Ősbemutató, TV)
1976 : *Contes de Budapest* (Budapesti mesék)
1977 : *Carte de la ville* (Városterkép, cm [DOC])
1979 : *Confiance* (Bizalom), *L'Oiseau vert* (Der Grüne Vogel)
1981 : *Mephisto* (id.)
1982 : *Jeux de chats* (Katzenspiel, TV)
1983 : *Bali* (id., DOC)
1985 : *Colonel Redl* (Redl Ezredes)

L'ÂGE DES ILLUSIONS (ÁLMODOZÁSOK KORA) Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó

Images : Tamás Vámos

Musique : Péter Eötvös

Son : György Pintér

Production : Mafilm (Studio n° 3)



35 mm / N et B / 100 mn / 1964

Voile d'Argent (Opera Prima) au Festival de Locarno (1965)

Sortie Paris : 1966

Interprétation : András Bálint (Jancsi), Llona Béres (Eva), Judit Halász (Habgab), Kati Solyom (Anni), Béla Asztalos (Laci), Tamás Erőss (Mátyi), Miklós Gábor (Flesch), Cecilia Esztergályos (Agi)

Scénario

Quatre jeunes gens, trois garçons et une fille, reçoivent en même temps leur diplôme. Il y a entre eux les liens indestructibles, pensent-ils, de l'amitié contractée à la faculté. Pourtant, leur « entrée » dans la vie ne se passe pas tout à fait comme ils l'ont escomptée. Ils trouvent du travail à des postes différents et les soucis quotidiens, les amours naissantes les éloignent peu à peu, presque sans qu'ils s'en aperçoivent. L'un d'eux, Laci, tombe subitement gravement malade et meurt. Jancsi, personnage central de l'histoire, frappé par cette mort inattendue, poussé par les problèmes de l'adaptation à son travail, par une déception amoureuse et par la naissance d'un nouvel amour, repense à sa vie, aux aspirations de sa jeunesse et arrive à la conclusion que, pour devenir adulte, il faut tenir compte de la réalité.

PÈRE (APA) Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó

Images : Sándor Sára

Musique : János Gonda

Son : György Pintér

Décors : Béla Zeichán

Production : Mafilm (Studio n° 3)



35 mm / N et B / 95 mn / 1966

Grand Prix du Festival de Moscou (1967)

Interprétation : Miklós Gábor (le père), Dániel Erdélyi (Takó l'enfant), András Bálint (Takó), Klári Tolnay (la mère), Zsuzsa Rátónyi (la mère comme jeune fille), Katalin Solyom (Anni)

Scénario

Le docteur Takó mourut en 1945, pendant le siège de Budapest. Sa femme garde de lui un souvenir de légende, et l'inculque à son fils pour qui, l'imagination enfantine aidant, le père prend les proportions d'un héros surhumain. Cette foi crée comme un cocon autour de lui et le soustrait aux influences de la réalité. Le garçon grandit, et, devenu étudiant, vit toujours dans ce cocon, mais son amour pour une camarade de cours, Anni, le pousse à mettre fin à la légende, à découvrir le vrai visage de son père et à lui-même assumer ses propres problèmes.

UN FILM D'AMOUR (SZERELMES FILM) Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó

Images : József Lőrinc

Musique : János Gonda

Décors : Tamás Vayer

Production : Mafilm (Studio n° 3)

35 mm / couleurs / 142 mn / 1970

Sortie Paris : février 1972



Interprétation : Judit Hálasz (*Kata*), András Bálint (*Jancsi*), Lucyna Winnicka (*Agnes*), Rita Békés (*Klári*), Péter Huszti (*Karcsi*), Kati Andai (*Magdi*)

Scénario

Jancsi et Kata sont nés dans la même maison, ont été à l'école dans la même classe. Tout petits, ils ont traversé la guerre ensemble et ils s'aimaient comme un frère et une sœur. Devenus grands, ils sont unis par un amour d'adolescents. En 1956, ils avaient 17 ans. Après les journées tragiques, Kata a quitté le pays et s'est installée en France. Jancsi est resté en Hongrie. Pendant 10 ans, ils ont correspondu ; enfin le jeune homme a pu aller voir la jeune fille. Leur rencontre fait revivre leurs anciens sentiments et ils passent ensemble des journées merveilleuses. Mais au moment décisif, Jancsi ne peut pas rester avec Kata qui, au fil des années, s'est créé son propre univers. Il rentre en Hongrie et se marie. Kata se marie aussi. De leur passé ne survit qu'une amitié que le temps grignote peu à peu.

**25, RUE DES SAPEURS
(TÜZOLTÓ UTCA 25.)**

Mise en scène : István Szabó



Scénario : István Szabó

Images : Sándor Sára

Musique : Zdenkó Tamássy

Décors : József Romvári

Production : Studio Budapest

35 mm / couleurs / 90 mn / 1973

Prix du jury œcuménique et Grand Prix du Festival de Locarno (1974)

Interprétation : Rita Békés (*Mme Gaskóy*), Lucyna Winnicka (*Mária*), Péter Müller (*son mari*), Margit Makay (*sa mère*), Károly Kovács (*son père*), András Bálint (*Andris*), Mari Szemes (*Julika*), Hédi Temessy (*Mme Szentiványi*)

Scénario

Au n° 25 de la rue des Sapeurs, il y a une vieille maison dans un quartier promis à la démolition. Ses locataires ont vécu ensemble les événements des dernières décennies : la guerre, les persécutions, la Libération, les déformations des années cinquante... Par une lourde nuit d'été, ils s'agitent dans leur lit. Dans leurs rêves, les images du passé reviennent pêle-mêle. Pour les plus âgés, ce sont les images déprimantes des années de guerre, pour les jeunes ce sont les rencontres quotidiennes, leurs amours, leurs nostalgies. Des souvenirs, qui les accompagneront quand la maison s'écroulera et qu'un nouveau bâtiment se dressera à sa place...

**CONTES DE BUDAPEST
(BUDAPESTI MESÉK)**

Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó

Images : Sándor Sára

Musique : Zdenkó Tamássy

Production : Studio Hunnia (Budapest)

35 mm / couleurs / 91 mn / 1976

Interprétation : Maia Komorowska, Agi Mészáros, Ildikó Bántási, András Bálint, Frantisek Pieczka, Károly Kovács, József Madaras

Scénario

L'action se situe dans une après-guerre intemporelle au cours de laquelle le pays a été dévasté. Des sans-abris trouvent un tramway que le fleuve a charrié loin de la ville. Ils entreprennent au prix de mille difficultés de le remettre sur des rails courant sur la digue proche dans l'espoir de pouvoir



atteindre la ville en poussant le lourd véhicule dans lequel ils ont entassé tout ce qu'ils possèdent. Au fil des jours, la composition du groupe, véritable microcosme de la société, varie par addition de nouveaux éléments et départ de certains autres, gagnés par le découragement. Déchirés par des contradictions internes, devant lutter pour conserver leur maison roulante convoitée par des gens encore plus déshérités, ils avancent pas à pas. Un matin de brouillard, d'autres tramways apparaissent à l'horizon, poussés par des hommes et des femmes qui leur ressemblent et qui sont, comme eux, attirés par la ville et l'espoir de rebâtir sur ses ruines, une civilisation.

**CONFIANCE
(BIZALOM)**

Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó et Erika Szántó

Images : Lajos Koltai

Son : György Fek

Décors : József Romvári

Montage : Zsuzsa Csákány

Production : Mafilm (Studio Objektív)

35 mm / couleurs / 117 mn / 1979

Ours d'Argent au Festival de Berlin (1980)

Interprétation : Ildikó Bántási (*Kata*), Péter Andorai (*Janós*), Károly Csáki, Ildikó Kishanti, Lajos Balázsovits, Tamás Dunai

Scénario

Par suite de la contrainte imposée par les circonstances historiques, un homme et une femme se retrouvent ensemble, dans une cohabitation forcée dans un appartement, à l'automne 1944. En effet, leurs faux papiers les donnent comme mari et femme, alors qu'en réalité, dans cette petite maison des faubourgs, deux parfaits étrangers se regardent en chiens de faïence. La seule chose qui leur soit commune et qui les fasse rester ensemble est l'obligation de se cacher, le manque total de sen-



timent de sécurité.

Kata, la jeune femme, a été entièrement surprise par l'Histoire. Jusque-là, elle menait la vie d'une bourgeoise. János, lui, a déjà vécu des expériences qui l'ont mûri (ses études en Allemagne durant la montée du fascisme).

A cette époque, les réactions de peur et de méfiance faisaient partie de la vie normale. Pourtant, après

sa première terreur, Kata se confie à János. Elle attend de lui compassion et appui, mais elle découvre avec désespoir que son compagnon d'infortune se méfie d'elle et qu'il semble invinciblement renfermé, replié sur lui-même. En apparence, la situation historique, l'image chaque jour plus déformée du monde extérieur et les dures lois de la clandestinité semblent justifier le comportement de l'homme. Mais les instincts naturels de Kata s'élèvent contre cette attitude. Ce n'est pas seulement elle, qui s'est retrouvée du jour au lendemain séparée de son enfant et de son mari, à une distance infranchissable de la vie qu'elle a menée jusque-là, mais aussi János qui aurait besoin de relations humaines. Ce caractère de repli sur soi est si difficile à vaincre que même l'amour qui surgit brusquement entre Kata et lui ne leur permettent pas de trouver aisément la voie du cœur de l'autre. La Libération vient brusquement faire disparaître autour des reclus le « décor » de l'Histoire. Ils n'ont pas de réponses toutes prêtes aux questions que pose la perspective d'une vie ensemble ou séparée à partir de ce point. Mais ils emporteront au moins, dans leurs bagages nécessaires et difficilement acquis, la confiance si durement et patiemment construite et le regret d'une solidarité humaine profonde.

MÉPHISTO (MEPHISTO)

Mise en scène : István Szabó



Scénario : István Szabó et Peter Dobai, d'après le roman de Klaus Mann

Images : Lajos Koltai

Musique : Zdenkó Tamássy

Production : Mafilm (Studio Objektiv)

35 mm / couleurs / 138 mn / 1981

Prix du Meilleur scénario et Prix de la Fédération internationale de la presse cinématographique (Fipresci) au Festival de Cannes (1981)

Sortie Paris : 16 décembre 1981

Interprétation : Klaus Maria Brandauer (*Hendrik Höfgen/Méphisto*), Ildikó Bánsági (*Nicoletta von Niebuhr*), Krystyna Janda (*Barbara Bruckner*), Rolf Hoppe (*le général*), György Cserhalmi (*Hans Miklas*), Peter Andorral (*Otto Ulrich*), Karin Boyd (*Juliette*)

Scénario

Dans les années 1920, le comédien Hendrik Höfgen se produit au théâtre de Hambourg et dans des cabarets de gauche. Ambitieux, il se donne pour but unique le succès ; alors qu'il vit avec une

danseuse noire, Juliette, il épouse Barbara Bruckner dont la riche et puissante famille lui ouvre les portes du théâtre d'Etat de Berlin où il joue Méphisto dans le « Faust » de Goethe. Années 1930 : effervescence du national socialisme. Succès sur succès pour Höfgen. Lotte, actrice, maîtresse du général, l'un des plus hauts personnages du nazisme, veut être la partenaire du grand Hendrik. Elle l'introduit dans les sphères du pouvoir. Le général apprécie beaucoup l'interprétation « purement allemande » du Méphisto.

Au sommet de la gloire, Hendrik se trouve rangé aux côtés du pouvoir. Pour faire oublier ses années troubles, il doit divorcer de Barbara — dont la famille s'est exilée à Paris — et rompre avec Juliette, la noire. Nommé directeur du théâtre de l'Etat, il tente de sauver quelques connaissances menacées par le régime. Mais le doute et le remords le rongent. Après une grandiose cérémonie où il prononce le discours solennel, le général lui fait subir une plaisanterie triviale sur le chantier du futur stade olympique. Sous les projecteurs qui l'aveuglent, Höfgen s'écrie, comme un fou : « Mais que veut-on de moi ? Après tout, je ne suis qu'un comédien ! »

- sous réserves -

COLONEL REDL (REDL EZREDES)

Mise en scène : István Szabó

Scénario : István Szabó et Péter Dobai, d'après la pièce de John Osborne *A patriot for me*

Images : Lajos Koltai

Production : Mafilm (Studio Objektiv) Budapest / Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen (Berlin) / ORF (Vienne) / ZDT (Mainz)

35 mm / couleurs / 149 mn / 1985

Prix du Jury au Festival de Cannes (1985)

Interprétation : Klaus-Maria Brandauer (*Alfred Redl*), Armin Müller-Stahl (*le prince héritier*), Gudrun Langrebe (*Katalin Kubinyi*), Jan Niklas (*Christopher Kubinyi*), Dorottya Udvaros (*Clarissa*), Hans-Christian Blech (*Von Roden*), András Bálint (*Dr Sonnenschein*)

Scénario

Dans l'Autriche Hongrie de François-Joseph, la carrière d'un militaire sorti du peuple. Fils d'un cheminot, né dans une province périphérique de l'empire, ses qualités scolaires le font reconnaître. Boursier, il est admis très jeune dans une école militaire où il se lie à un jeune baron. Vacances dans la famille de l'aristocrate, découverte d'un autre monde. Redl révère l'empire, le vieil empereur, accepte donc la discipline, en remet même pour se faire aimer du vieil officier qui commande l'école. Redl devient un officier modèle, fait une carrière rapide dans diverses garnisons provinciales, et est appelé à Vienne, dans l'entourage de l'archiduc héritier (celui qui finira mal à Sarajevo) qui le charge de mettre sur pied un service de police à l'intérieur du corps des officiers. On lui suggère de découvrir un complot dont la répression ferait le meilleur effet sur le moral des cadres. Redl fabrique le complot, précise sa cible, jusqu'à découvrir qu'il ne reste qu'un nom possible pour le complotier idéal : le sien. Acculé, abandonné par ses pairs, il se suicide.

Raoul Ruiz : une œuvre ouverte et mystérieuse

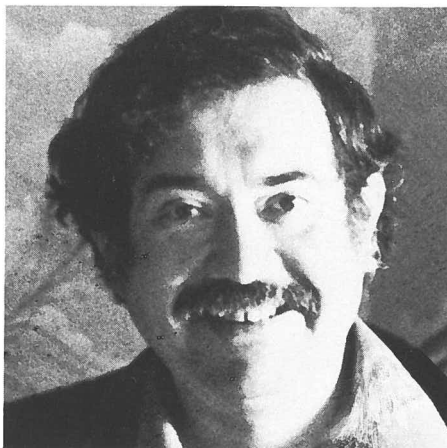
Explorer le cinéma de Ruiz est une gageure tant son œuvre est riche en matériaux filmiques, en thèmes, en références culturelles. C'est qu'avec Ruiz, le cinéma n'est plus tout à fait de l'image matière, mais des images-pensées. Ce sont ces figures qu'il nous faut pénétrer pour découvrir cette œuvre indéfiniment ouverte et pleine de mystère.

Ici, la référence au réel ne semble plus fonder la représentation. Cette caractéristique du travail cinématographique de Ruiz, rejoint ainsi d'autres travaux contemporains, à la fois philosophiques, scientifiques, sociologiques, comme nous l'a montré la récente exposition sur les Immatériaux à Beaubourg. Une autre relation de l'homme au monde s'instaure alors qu'il puise désormais sa connaissance dans les images, images du monde, images d'images, qui créent chez lui cette indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Dans le cinéma de Ruiz, ce lien tenu entre l'homme d'aujourd'hui et son environnement, se manifeste par la multiplication des axes de prises de vue qui libèrent l'image d'une vision « réaliste » pour l'investir de rêves. Mais c'est aussi les personnages, les objets qui, pris dans un réseau de perspectives inversées, brisées, superposées, semblent se libérer des lois de la pesanteur dans un monde en à-plat, sans finalité. Tout devient alors possible. Les personnages se métamorphosent (le corps de la femme se couvre de poils dans *La Présence réelle*, la voix d'Isadora mue dans *La Ville des pirates...*), se doublent d'une autre image (*Le Borgne*) ou de leur ombre (*Bérénice...*), se morcellent (*Le Borgne*), disparaissent (*Les Destins de Manoel*). Les objets quant à eux prennent vie (les poupées des *Trois couronnes du matelot*) et envahissent l'image (les carafes et les fruits sur la table du propriétaire dans *L'Expropriation...*). L'espace aussi s'anamorphose par les lentilles et les jeux de miroirs, se transmue par les filtres, la coloration, le passage au noir et blanc, par les variations de lumière (*La Ville des pirates, Manoel...*).

Ces jeux qui furent l'apanage des « cinémas expérimentaux », se doublent pourtant chez Ruiz d'une interrogation : comment se fait-il que maintenant où nous savons qu'il n'y a pas de vérité ni fausseté mais du probable, que ce monde n'a pas d'arrière monde, nous ne nous habituons pas à cette idée, et qu'il nous reste la nostalgie d'un ailleurs ? Que nous voulons autre chose ? Que nous rêvons d'autre chose ?... « D'ailleurs, de plus en plus nos rêves nous arrivent déjà montés et mixés comme les séquences d'un film terminé, qu'est-ce qui a bien pu produire cette prothèse dans notre mémoire ? » (Ruiz/Schefer dans *L'image, la mort, la mémoire*). Découvrant aussi ce pouvoir sur nos représentations Godard s'inquiétait : « Comment faire encore une image, juste une image ? ».

Ruiz s'attarde sur les relations de ces images gravées dans notre mémoire, et les prend littéralement au mot, comme l'exemple

RAOUL RUIZ



fameux des *Trois couronnes* où l'on voit les matelots « faire des vers ». Cette mise en rapport entre le dit et le voir, provoque en nous une sorte d'hallucination comme à l'époque où les images n'imitaient pas la nature, mais la révélait. C'est la résurgence d'une fonction poétique de la mémoire, du temps de la théologie archaïque où on l'appelait Mnemosyne, mère des muses. C'est cette mémoire atrophiée comme fonction imaginative que Ruiz interpelle, lui insufflant des contes de notre enfance associés à d'autres fictions sur le mode de « il était une fois ». Mais cette référence aux mythes grecs, constitutifs et fondateurs de la pensée occidentale, de notre environnement culturel, a aussi à voir avec le cinéma quand on se souvient que la plupart des histoires de la mythologie tournent autour de la vision, du regard, du miroir (Narcisse, Orphée, Oedipe). La mémoire d'ailleurs, tout comme le cinéma de Ruiz, y était alors un art de la séduction. Cette référence à l'archéologie de notre mémoire s'affirme explicitement chez Ruiz par la présence de Valparaíso qui hante ses films (*Trois tristes tigres, Les Trois couronnes du matelot...*). Ville des ténèbres, du fond, où se perdaient les marins, elle fut considérée à la fin du Moyen Âge comme l'antipode de Jérusalem, la céleste. C'est autour de cette volonté de se perdre que va s'organiser le récit chez Ruiz, la fiction devenant une appréhension d'autres réalités.

C'est d'abord un autre temps du récit, brisé dans sa linéarité, d'invention de durée où « l'instant devient plus grand que la journée », un temps, non plus vécu sur le mode de la décadence, de la nostalgie, mais comme dimension de notre imaginaire, d'écarts dans nos représentations où s'engouffrent la fiction. C'est enfin la possibilité d'émergence d'une autre image qu'il faudra déformer aussitôt pour permettre de nouveaux surgissements. Cette déformation, si particulière au cinéma de Ruiz, par la lumière (importance accordée aux chefs-opérateurs Vierny, Alekan), par le faux raccord, le hors champ voix/image, la multiplication des points de vue, la mutation des personnages et des objets, est l'expression même de cette indiscernabilité qui circule dans son œuvre. Si l'on

se souvient que « seule la vérité a une forme », le probable qui caractérise notre pensée contemporaine, ne peut alors se dire que dans la dé-formation.

Or, si la référence au réel ne semble plus fonder la représentation, elle se structure cependant chez le spectateur entre la discontinuité de la narration cinématographique (sons, images), où se mêlent passé, présent, futur (*Les Destins de Manoel...*). Cette rhétorique ruizienne qui n'a donc pas de fonction réelle devient alors occasion d'art. Combinatoire en ellipse de figures de mot (oublié dans une phrase lorsqu'ils ne sont pas indispensables pour le sens), d'image (discontinuité dans le développement du récit), où se mêlent des figures de pensée (une idée par plan). Mais il y a aussi la configuration de l'image, un cadre incluant souvent un réseau géométrique ternaire, figure de la Trinité, symbole du Grand Tout globalisant, pris au piège dans cette image à deux dimensions qui figure le monde fait aussi « d'images, c'est-à-dire sans profondeur, autrement dit sans vérité ». Subversion de l'image où le monde change de sens, où l'apparence n'y est plus négation du réel, mais se révèle « habitée d'une présence secrète » (les dentelles dans *Les Destins de Manoel*). Ces figures de style, longtemps considérées comme des ornements « artificiels et fleuris » depuis l'âge baroque, s'affirment chez Ruiz sans coloration péjorative, mais avec un contenu positif. Cette esthétique, née alors que s'effectuait une véritable révolution culturelle en cette fin du XVI^e siècle, créant des brèches dans le cercle du savoir et des habitudes de l'imagination s'amplifie dans le cinéma de Ruiz qui développe cette vision tourbillonnante d'un monde ouvert entraîné par la dynamique du mouvement, arrachant l'homme, le monde, à sa nature immobile. Esthétique de la modulation, de la dissonance, de la structure ouverte où les lignes droites se font volutes, c'est le règne des possibles, la voie ouverte aux métamorphoses, aux jeux de trompe l'œil, de miroir, qui révèlent des formes évanescences, l'éclat des surfaces. C'est le triomphe de l'indiscernable, de l'indiscible, qui impressionne les sens et l'affectivité par une accumulation décorative et ludique ; trop plein de vie faisant éclater les schèmes. L'esthétique se fait éthique et même politique car, « le destin d'un pays » n'est-il pas « égal à la somme de ses unités : ce que chacun fait concrètement et théoriquement ? » (R. Ruiz).

Mais cette esthétique du simulacre inhérente au cinéma quand l'image y est déjà une « entité non existante » (R. R.), révèle paradoxalement chez Ruiz sa matérialité comme support filmique. La pellicule devient la surface sur laquelle tout se joue, se révèle. Le cinéma de Ruiz, c'est aussi l'exploration de tous ses possibles à travers les différentes techniques cinématographiques, mêlant les styles et les genres par une volonté ludique. Le temps y devient fluide, l'espace se fait surface, « il n'y a plus de temps, plus d'espace... Juste cette image. Tout est devenu carte pour nous. C'est absolument tragique ».

Danièle Rivière

L'auteur

Né le 25 juillet 1941 à Puerto Mont (Chili). Après des études de théologie et de droit au Chili il suit les cours de l'Ecole de cinéma de Santa Fe en Argentine.

1956-1962 : Il écrit une trentaine de pièces de théâtre.

1963 : Présentateur au journal quotidien de la Télévision chilienne.

1964-1965 : Scénariste pour la Télévision mexicaine.

1968 : Il crée, *Los Capitanos*, sa propre maison de production de films.

1971-1972 : Conseiller cinéma du Parti socialiste chilien.

1974 : Il arrive en France en tant qu'exilé politique.

1975-1977 : Il collabore à l'écriture du scénario de *Dora ou la lanterne magique* de Pascal Kané.

1982 : *Les Trois Couronnes du matelot*, présenté au Festival de Cannes l'année suivante, permet à un vaste public de découvrir l'œuvre d'un cinéaste jusqu'alors étouffé par des circuits de distribution confidentielle.

Filmographie

1960 : *La Maleta* (mm)

1964 : *Le Retour* (mm, inachevé)

1967 : *Le Tango du veuf* (*El Tango del viudo*, terminé en 1971)

1968 : *Trois tristes tigres* (*Los Tres tristes tigres*)

1969 : *Militarismo y tortura* (mm, DOC), *La Catenaria* (inachevé)

1970 : *Que faire ?* (*Que Hacer ?* collectif), *La Colonie pénitentiaire* (*La Colonia penal*)

1971 : *Ahora te vamos a llamar hermano* (cm), *Marie ne dit rien* (*Nadie dijo nada*, TV), *L'Expropriation* (*La Expropiación*, mm, terminé à Paris en 1973)

1972 : *Los Minuterios* (cm, TV), *La Théorie et la pratique* (*Boesia popular, la teoria y la practica*, cm, TV)

1973 : *Nueva canción/Chilena* (cm, inachevé), *El Realismo socialista*, *Palomita brava* (mm, DOC), *Palomita blanca*, *Abastecimiento* (cm)

1974 : *Dialogue d'exilés* (*Dialogo de exilados*)

1975 : *Le Corps dispersé et le monde à l'envers* (*El Cuerpo repartido y el mundo al revés/Mensch verstreut und welt verkehrt*, TV)

1976 : *Sotelo* (cm, DOC)

1977 : *La Vocation suspendue*, *Colloque de chiens* (cm)

1978 : *L'Hypothèse du tableau volé*, *Les Divisions de la nature* (cm, TV)

1979 : *Petit manuel de l'histoire de France* (vidéo, TV), *Des grands événements et des gens ordinaires : les élections* (mm), *Images de débats* (vidéo), *Jeux* (mm, vidéo, inachevé), *Le Jeu de l'oie* (cm, TV)

1980 : *La Ville nouvelle* (cm, TV, DOC), *L'Or gris*, *Télétest* (cm), *Pages d'un catalogue* (mm, vidéo), *Fahlstrom* (mm, vidéo)

1981 : *Le Territoire*, *Le Borgne* (à épisodes), *Le Toit de la baleine*, *Images de sable* (cm, TV)

1982 : *Les Trois Couronnes du matelot*, *Ombres chinoises* (TV), *Le Petit Théâtre* (cm), *Querelle de jardins* (cm, TV), *Classification des plantes*, (cm, TV)

1983 : *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques* (cm, TV, super-8 et vidéo), *Bérénice*, *La Ville des pirates*, *Point de fuite*, *Voyage autour d'une main* (cm), *La Présence réelle*

1984 : *Manoel à l'île des merveilles* (série TV)

1985 : *L'Eveillé du pont de l'Alma*, *Les Destins de Manoel*, *Dans un miroir*, *Richard III*

L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz et Pierre Klossowski

Images : Sacha Vierny

Musique : Jorge Arriagada

Son : Xavier Vauthrin

Montage : Patrice Royer et Maurice Perrimand

Production : INA

35 mm / N et B / 65 mn / 1978

Sortie Paris : 4 avril 1979

Interprétation : Jean Rougel (*le collectionneur*), Anne Debois, Chantal Palay, Alix Comte

Scénario

Point de départ : les toiles d'un peintre académique du XIX^e siècle : Frédéric Tonnerre. Personnage central (et unique) : un collectionneur de peintures. Le second, face aux premiers, en faisant reconstituer par des personnages réels disposés en tableaux vivants les scènes représentées, essaie d'élucider pourquoi ces toiles ont provoqué un scandale à l'époque de leur première exposition. Après d'infiniment complexes déductions en série, il en arrive à une explication qui ne le satisfait qu'à moitié, et continue d'errer parmi ces images obsessionnelles et figées.

LE TERRITOIRE (THE TERRITORY) Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz et Gilbert Adair

Images : Henri Alekan

Musique : Jorge Arriagada

Son : Joaquim Pinto et Vasco Pimentel

Montage : Valéria Sarmiento et Claudio Martinez

Production : VO Filmes/Pierre Cottrell et Paulo Branco/New World Pictures

35 mm / couleurs / 100 mn / 1981

Sortie Paris : 19 janvier 1983



Interprétation : Isabelle Weingarten (*Françoise*), Rebecca Pauly (*Barbara*), Jeffrey Carey (*Peter*), Jeffrey Kime (*Jim*), Paul Getty Jr (*Gilbert*), Ethan Stone (*Ron*), Camila Mora (*Annie*), José Nascimento (*Joe*)

Scénario

Au cours d'une expédition en montagne, un groupe d'Américains — des jeunes gens cultivés — perd son chemin et pénètre dans un lieu visiblement doué d'autonomie et d'une certaine intelligence, qui brouille les codes de son espace géographique et enferme les voyageurs dans un labyrinthe inextricable. L'agressivité des « prisonniers » s'aiguise : ils sont obligés de s'inventer de nouvelles lois de survie et de se conformer à une morale archaïque bâtie sur les résidus mal assimilés d'une mystique d'un autre âge. C'est en hommes civilisés qu'ils s'adonnent à l'anthropophagie en se fixant des règles et des étapes à suivre...

LES TROIS COURONNES DU MATELOT Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz, Emilio de Solar et François Ede

Images : Sacha Vierny

Musique : Jorge Arriagada

Son : Jean-Claude Brisson

Montage : Janine Verreau et Valéria Sarmiento

Production : INA/Antenne 2

35 mm / N et B et couleurs / 117 mn / 1982

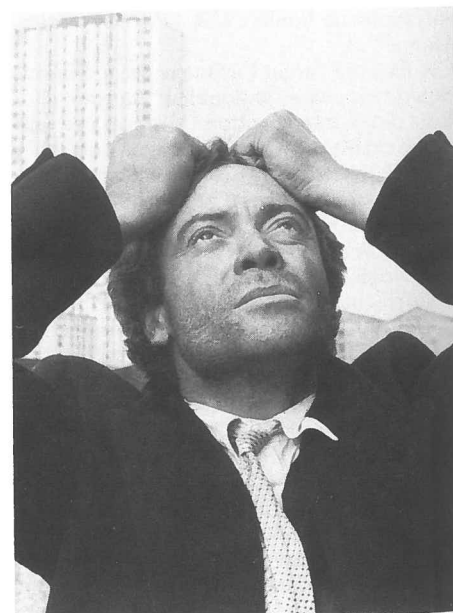
Sortie Paris : 5 octobre 1983

Interprétation : Jean-Bernard Guillard (*le matelot*), Philippe Deplanche (*l'étudiant*), Jean Badin (*un officier*), Nadège Clair (*Maria*), Lisa Lyon (*Mathilde*), Claude Derepp (*le capitaine*)

Scénario

Par une nuit de brouillard digne de la tradition du film maritime, un étudiant rencontre un matelot, qui accepte, pour trois couronnes danoises, de lui raconter sa vie et les aventures étranges qu'il a traversées. Ce matelot, vivant parmi les fantômes qui gouvernent le navire maudit destiné à errer sans fin sur les mers, cherche celui qui pourra le remplacer à bord.

D'un bout du monde à l'autre, le film nous plonge dans une succession d'aventures fantastiques.



COLLECTION CINEMA/PLURIEL

dirigée par Jean-Loup Passek

LE CINEMA



CHINOIS

Centre Georges Pompidou

Les courants majeurs du 7^e Art vus à travers les grands créateurs et les cinématographies nationales qui ont marqué l'histoire du cinéma depuis près d'un siècle.

Des ouvrages de référence pour ceux qui ne sauraient se contenter de répertoires.

Dernier volume paru :

LE CINÉMA CHINOIS

Publié sous la direction de Marie-Claire Ququemelle et Jean-Loup Passek
280 pages, 160 F.

Dans la même collection

Le cinéma hongrois 65 F

Joris Ivens 60 F

Jan Lenica 60 F

Le cinéma russe et soviétique 140 F

Le cinéma portugais 138 F

D.W. Griffith 145 F

Le cinéma indien 159 F

A paraître

Le cinéma italien 1905-1945

Le catalogue des Editions du Centre Georges Pompidou vous sera adressé sur simple demande au
Centre Georges Pompidou
Service Commercial
75191 Paris Cedex 04

Centre Georges Pompidou



LA VILLE DES PIRATES

Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz

Images : Acacio De Almeida

Musique : Jorge Arriagada

Son : Joaquim Pinto et Vasco Pimentel

Montage : Valéria Sarmiento

Production : Les Films du Passage (Paris)/Metro Filmes (Lisbonne)

35 mm / couleurs / 111 mn / 1983

Sortie Paris : 22 février 1984

Interprétation : Hugues Quester (*Tobi*), Anne Alvaro (*Isidore*), Melvil Poupaud (*Malo*), l'enfant

Scénario

Plutôt qu'un scénario structuré, le film nous offre quelques points de repères. L'action se passe dans une île, quelques jours avant la fin de la guerre. Elle met en rapport une femme, Isidore, et un enfant, Malo, censé être un criminel. Des jeux de soumission, de séduction, de domination s'établissent entre eux. Nous avons aussi, sous forme de récits parallèles, l'histoire de cette femme. Un moment, l'enfant abandonne Isidore qui est kidnappée. Bientôt, un homme apparaît. C'est un androgyne, il se dit femme, ils échangent leurs rôles avec Isidore. Elle retrouve Malo et lui narre ses aventures. Il s'avère, à la fin, que l'enfant est un prophète et Isidore devient enceinte de lui...

TROIS TRISTES TIGRES (LOS TRES TRISTES TIGRES)

Mise en scène : Raoul Ruiz

Images : Diego Bonacina

Musique : Tomas Lefever

Son : Jorge di Hauro

Montage : Carlos Piaggio

Production : Enrique Reiman, Ernesto Ruiz et Serafin Selanio

35 mm / N et B / 1968

Interprétation : Shenda Roman, Nelson Villagra, Luis Alarcon, Jaime Vadell, Delfina Gozman

Scénario

Le film raconte l'histoire, le temps d'un week-end en été, de trois personnages marginaux à Santiago. Le récit est créé à travers les jeux d'attitudes et de langages où la simple description d'éléments en toile de fond devient événement à part entière, ainsi que par un jeu perpétuel d'inversions, le paysage devenant personnage au premier plan et l'histoire paysage en toile de fond, alors que les personnages deviennent pur décor.

L'EXPROPRIATION (LA EXPROPIACIÓN)

Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz

Images : Jorge Muller

Son : José De La Vega

Montage : Valéria Sarmiento



Scénario : Raoul Ruiz, d'après la pièce homonyme d'Aléandro Sieveking

HOMMAGES

Production : Raoul Ruiz

16 mm / couleurs / 1971

Interprétation : Delfina Guzman, Nemesio Antunez, Jaime Vadell, Luis Alarcon, avec la collaboration de paysans du sud chilien et des techniciens de la CORA (Corporacion de la Reforma Agraria)

Scénario

En pleine réforme agraire, un grand propriétaire, sous la pression d'un commissaire chargé de faire appliquer les nouvelles lois, se voit obligé de céder la terre à ses paysans. Ces derniers, en dépit du bon sens, refusent le partage. Ils préfèrent l'ancienne situation. Le commissaire essaie de les raisonner pour vaincre ce cas de figure exceptionnel : une « impropropriation ». Le film, fort drôle, a été jugé impertinent et censuré. Il a été fini après le coup d'Etat.

LES DESTINS DE MANOEL

Mise en scène : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz

Images : Acacio de Almeida

Musique : Jorge Arriagada

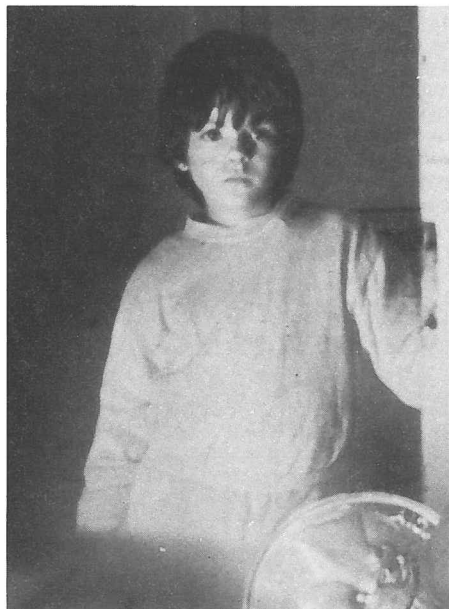
Production : INA/Les Films du Passage (Paris)/Rita Films/Radio Televisao Portuguesa

35 mm / couleurs / 1985

Interprétation : Ruben de Freitas, Marco Paulo de Freitas, Aurelie Chazel

Scénario

Nous sommes à Madère. Au cours d'un repas, pendant que flambe le rôti, les conteurs vont nous dire des histoires. Récits de leur enfance ou fables d'insulaires ? Histoires fabuleuses en tout cas, dont Manoel, 7 ans, est le protagoniste, Manoel qui est l'enfance de ces conteurs et l'enfant de toutes les enfances. Au cours de ces histoires, ordinaires dans cette île fantastique, Manoel va se rencontrer lui-même plus âgé de 7 ans et jouer avec le cours de sa propre histoire. Il se vivra dans un corps d'adulte, moyennant son ultime pièce de monnaie et rencontrera la famille des corps éternels habités par des gens de passage. Un jour, son cousin disparaît, Manoel part à sa recherche. Qui le guidera, du montreur d'ombres passeur de fantômes ou de Marilina, vieille petite fille de 35 ans, championne d'échecs, décodeuse du message inscrit dans la dentelle de Madère ?



L'ÉVEILLÉ DU PONT DE L'ALMA *Mise en scène* : Raoul Ruiz



Scénario : Raoul Ruiz

Images : François Ede

Musique : Gérard Maimone

Son : Antoine Bonfanti

Montage : Rodolfo Wedeles

Production : Les Films du Passage/Maison de la Culture de Grenoble/Ministère de la Culture

35 mm / couleurs / 1985

Interprétation : Michael Lonsdale, Olimpia Carlisi, Jean Badin, Jean-Bernard Guillard, Melvil Poupaud, Kim Massée

Scénario

Ça a toute l'apparence d'une fable et c'est une fable sur l'apparence. On est où ? qui dort ? qui rêve ?... Et si, seuls les éveillés forcenés, avaient le privilège d'atteindre un au-delà gourmand ? L'histoire ? en deux mots... Un boxeur et un philosophe sont atteints du même vice : l'insomnie. Ils deviennent complices et intimes. Ils jettent sur la Seine (qui roule son lot de suicidé(e)s) le même regard captif et distancé. La théorie du philosophe, délicieusement outrecuidant et précieux, est la suivante : « chaque fois qu'on dort, même une minute on perd quelque chose d'essentiel » (la preuve ils allaient loucher le suicide d'une âme en peine !... Moins deux ! vraiment juste !...). Cette théorie est postulatoire car en contrebalancement c'est la panique : « Quand on dort, tout arrive !... » D'accord Manants ! Mais encore « ne pas s'endormir reste le rêve suprême ça n'est pas sans bouleversement... ».

Dès lors tout est possible ! (ou impossible !) La logique (ou son contraire) poussée au paradoxe défie tout cartésianisme... Qui voit le plus clair ? L'aveugle, devin, sentencieux, verbeux, ou les autres ?... Le médecin Michel n'est-il pas le plus atteint ?... Le même qui a le privilège de converser avec les morts (grâce ultime de l'enfance !) et de bâtir des murs devant ce qui l'insupporte n'est-il pas le plus clairvoyant ? le seul heureux ?... Et de ces dames, doubles, jumelles ?... Laquelle est la vivante ?

On peut ergoter jusqu'au sommeil... On peut en user le traversin, attendre que la Seine se fige sous le Pont de l'Alma... Le seul manipulateur reste Ruiz. Il garde son secret. Aux propos nébuleux, à un monde dérisoire à la Ionesco, à une logique

du verbe à la Devos, il impose des images frappantes de beauté immédiate... Et la Seine embarque les morts et coule la vie... Ruiz est un enchanteur, un Merlin panaméen... Il se baigne au plaisir de filmer. Les acteurs sont baroques, inquiétants, fascinants, ambigus... Alors les décorateurs, les poseurs de problèmes inutiles... salut ! Va falloir fouiller aux limites de l'enfance, juste avant la castration, les ciseaux de la rhétorique... Va falloir entrer dans l'écran et jouir... Ou consentir à piquer un gentil roupillon : Cocon pour Manants !

Claude Lyonnaz

DIALOGUE D'EXILÉS (DIALOGO DE EXILADOS) *Mise en scène* : Raoul Ruiz

Scénario : Raoul Ruiz

Images : Gilberto Orzello Azevedo

Son : Alix Compte

Montage : Valéria Sarmiento

Production : Raoul Ruiz et Percy Matas

16 mm / couleurs / 100 mn / 1974

Interprétation : Françoise Arnoul, Carla Cristi, Daniel Gélin, Sergio Hernandez, Percy Matas, Luis Poiriot, Waldo Rojas

Scénario

Début 1974. Un groupe de réfugiés politiques montre devant la caméra quelques moments de leur vie quotidienne afin de faire comprendre la condition de l'exil, l'apparition inévitable de certaines formes de vie propres au Chili : la discussion constante, la projection de la vie de chaque jour dans une dimension politique... Ils expliquent la difficulté d'une réorganisation politique, réorganisation au cours de laquelle réapparaissent tour à tour les erreurs et les vices de l'Unité Populaire. Nous voyons montré le processus d'adaptation à la vie en Europe, où chaque exilé tend à se réintégrer dans sa classe sociale.

Ce film, est le premier conçu et réalisé après le putsch par des cinéastes chiliens anti-fascistes et il se veut une contribution au débat inévitable.

« Directeur de l'ombre »

Regarder différemment ou plus simplement mieux regarder. Lorsque je lui demandais il y a près de 20 ans, comment il avait commencé, je crois me souvenir du sens de sa réponse — Depuis que je regarde.

Luciano Tovoli est Toscan, un des rares attributs qu'il revendique. De Sienne à San Gimignano, d'Arezzo à Florence, il aura parcouru tous les chemins de cette province de la lumière. Berceau du « Quattrocento » c'est sans doute cet environnement qui lui aura prodigué ses premiers enseignements.

Les volumes et la lumière, la perspective géométrique, l'humanisme du portrait, c'est aussi par l'intérêt porté aux doctrines et œuvres de la Renaissance, que Luciano Tovoli aura acquis cette science du regard. Son expression, la particularité de sa photo, correspond mieux à une sorte d'héritage, qu'à un savoir résultant d'une formation strictement professionnelle.

Ce n'est pas sa filmographie, ni les quelques films documentaires que nous avons fait ensemble qui me viennent à l'esprit à l'évocation de l'hommage qui lui sera rendu. Ses amis se souviennent de ses photographies, pour la plupart aujourd'hui égarées qui, conservées, auraient pu constituer une des plus belles œuvres du genre.

Paraphrasant Dino Buzzati, il n'est pas un voyage, une période de son existence où Luciano Tovoli n'a pas figé sur une pellicule, tel sujet a quello « momento preciso ». Une photographie pour lui n'est pas une image, c'est une histoire, un scénario condensé. La force d'évocation immédiate que dégage la photo est pour lui plus à considérer, que la qualité formelle de la reproduction. Sa seule préoccupation réside dans la définition du rapport moral qu'il doit établir avec le sujet.

L'importance de son équipement est significative, il consiste à avoir un appareil photo, quel qu'il soit, éventuellement celui qu'on lui prête. Cette œuvre eut été dans doute le meilleur « éclairage » sur la personnalité et les capacités de Luciano Tovoli.

Dans un temps prochain, après avoir « subtilisé » — s'il le veut bien — ses nouvelles photos, un autre hommage pourra lui être rendu pour ce talent-là.

Je me souviens des innombrables déplacements en train qu'il fit pour préparer *Le Voyage*, documentaire qu'il réalisa en 1966 sur une famille sicilienne émigrant dans le nord de l'Italie. Un jour il me déclara : « Voilà, c'est fini. »

Il m'indiquait en fait, qu'il était parvenu à s'insérer dans l'existence même des personnages et à déterminer conséquemment sous quel « angle » la relation (c'est-à-dire la réalisation) devait s'établir. Ainsi le tournage proprement dit devenait d'une importance secondaire. Subordonnée au sujet observé, sa technique sera dès lors différente à chaque entreprise.

Jacques Perrin

LUCIANO TOVOLI



Chef-opérateur et cinéaste

Né à Massa Marittima, province de Grosseto, le 30 octobre 1936. Il suit des cours de langue et de littérature étrangère à l'Université de Pise avant d'étudier la prise de vue au Centro Sperimentale de Rome, dont il sort diplômé en 1958. Depuis, il a dirigé la photo d'une cinquantaine de films de long métrage et de près de quatre cents spots publicitaires.

1960-1967 : Parallèlement à ses activités de chef-opérateur, il assure la direction de nombreux reportages et documentaires.

1961 : Après avoir travaillé avec Vittorio de Seta sur plusieurs courts métrages, il signe la photo de son premier film de long métrage, *Bandits à Orgosolo*.

1972 : Grâce à Maurice Pialat il fait ses débuts en France comme directeur de la photo avec, *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

1983 : Il passe à la réalisation en portant à l'écran une adaptation du roman célèbre de l'Albanais Ismail Kadaré, *Le Général de l'armée morte*.

1985 : Il prépare sa seconde mise en scène, *Divergimento 1889*.



Luciano Tovoli photographe.
Photo de tournage de *Un homme à moitié*.
Au premier plan, Jacques Perrin.
Debout, Vittorio de Seta, réalisateur.

Il a enfin réalisé en collaboration avec Jacques Perrin, deux courts métrages : *Le Voyage* et *Cameroun regard*.

Filmographie essentielle

(sauf courts métrages)

1961 : *Bandits à Orgosolo* (*Banditi a Orgosolo*, Vittorio de Seta)

1965 : *Un homme à moitié* (*Un Uomo a metà*, de Seta)

1969 : *La Tache rose* (*La Macchia rosa*, Enzo Muzii), *L'Invitée* (*L'Invitata*, de Seta)

1970 : *La Parole à venir* (*La Parole a venire* [mm, TV], Peter del Monte), *Les Tulipes de Haarlem* (*I Tulipani di Haarlem*, Franco Brusati)

1972 : *Journal d'un instituteur* (*Diario di un maestro* [TV], de Seta), *Nous ne vieillirons pas ensemble* (Maurice Pialat)

1973 : *Chung Kuo - Cina* (TV, Michelangelo Antonioni), *Rapt à l'italienne* (*Mordi e fuggi*, Dino Risi), *La Vie en jeu* (*La Vita in gioco*, Gianfranco Mingozzi), *Pain et chocolat* (*Pane e cioccolata*, Brusati)

1975 : *La Faille* (*Der dritte Grad*, Peter Fleischmann), *Léonor* (Juan Bunuel), *La Femme du dimanche* (*La Donna della domenica*, Luigi Comencini), *Profession : reporter* (*Professione : reporter*, Antonioni), *L'Age de la paix* (*L'Eta della pace*, Fabio Carpi)

1976 : *La Dernière Femme* (*L'Ultima donna*, Marco Ferreri), *Le Désert des Tartares* (*Il Deserto dei Tartari*, Valerio Zurlini)

1977 : *Suspiria* (id., Dario Argento)

1978 : *Rêve de singe* (*Ciao Maschio*, Ferreri), *Intérieur d'un couvent* (*Interno di un convento*, Walerian Borowczyk), *Où es-tu allé en vacances ?* (*Dove vai in vacanza ?* Sketch de Mauro Bolognini)

1979 : *L'Adoption* (Marc Grunbaum)

1980 : *Le Mystère d'Oberwald* (*Il Mistero di Oberwald*, Antonioni)

1982 : *Les 40^e rugissants* (Christian de Chalonge), *Ténèbres* (*Tenebrae*, Argento), *Derrière la porte* (*Oltre la porta*, Liliana Cavani)

1983 : *Le Général de l'armée morte* (*L'Armata ritorna*, Tovoli), *Bianca* (Nanni Moretti)

1985 : *Police* (Pialat)

BANDITS À ORGOSOLO (BANDITI A ORGOSOLO) Mise en scène : Vittorio de Seta

Scénario : Vittorio de Seta et Vera Gherarducci

Images : Vittorio de Seta et Luciano Tovoli

Musique : Valentino Bucchi

Montage : Vittorio de Seta

Production : Vittorio de Seta pour Titanus

35 mm / N et B / 92 mn / 1961

Interprétation : Michele Cossu, Peppeddu Cuccu, Vittorina Pisano et autres bergers sardes

Scénario

Pour avoir soigné des bandits, un berger est considéré par les carabinieri comme leur complice et devient finalement un vrai bandit.

En se souvenant des leçons du meilleur néo-réalisme, de Seta décrit la condition d'hommes impuissants face à une injustice qui les domine. Le propos du cinéaste tend à démontrer que cette fatalité ne relève pas d'un ordre divin, mais qu'elle résulte, beaucoup plus simplement, d'un système politique et social dont l'autorité administrative



maintient la pauvreté des uns au nom du bon droit de propriété des autres et qui, pour cela, n'offre aux misérables qu'un seul interlocuteur valable : la police (et des tribunaux esclaves de la police). A ce mépris légalisé, les bergers démunis de tout ne peuvent opposer que la fierté des hors-la-loi. D'où un engrenage de la violence.

L'auteur

Vittorio de Seta est né à Palerme en 1923. 1954 : Il interrompt ses études d'architecture à l'Université de Rome pour devenir l'assistant de Jean-Paul Le Chanois pour *Le Village magique*. 1954-1959 : Il dirige une série de courts métrages documentaires à sujet ethnographique, tournés en Sicile et en Sardaigne.

1961 : Il signe, sur les mêmes thèmes du sous-développement, son premier long métrage, *Bandits à Orgosolo (Banditi a Orgosolo)*. Le film, qui obtient un grand succès critique, reçoit le Prix de la Première Œuvre au Festival de Venise. Cette réussite fait parler d'un « retour au néoréalisme », mais ses films suivants sont d'un tout autre style : *Un homme à moitié (Un uomo a metà)*, 1966, est un essai expérimental qui tente d'analyser la crise d'un intellectuel, alors que *L'Invitée (L'Invitata)*, 1970, tourné en France, propose la description psychologique d'une femme qui abandonne son mari.

1973 : Il réalise pour la RAI, *Journal d'un instituteur (Diario di un maestro)*, qui suscite de nombreuses controverses malgré son grand succès d'estime.

La Rochelle lui a consacré un hommage en 1977.

PAIN ET CHOCOLAT (PANE E CIOCCOLATA)

Mise en scène : Franco Brusati

Scénario : Franco Brusati, Laia Fiastrì et Nino Manfredi

Images : Luciano Tovoli

Musique : Daniele Patucchi

Son : Claudio Maielli

Décor : Luigi Scaccianoce

Montage : Mario Morra

Production : Paolo de Andreis et Turie Vasile pour Maurizio Lodi-Fe (Verona Produzione)

35 mm / couleurs / 115 mn / 1973

Sortie Paris : 23 février 1977

Interprétation : Nino Manfredi (Nino), Anna Karina (Elena), Paolo Turco (Gianni), Ugo d'Alessio (le vieux), Tano Cimarosa, Gian Franco Barra, Giorgio Cirioni

Scénario

Emigré italien en Suisse, Nino Garofoli est serveur, à l'essai, dans un restaurant chic. Quand il n'est pas en compétition avec « Le Turc », candidat au même emploi que lui, il se promène dans les parcs et les rues où sa nonchalance latine le rend objet de méfiance de la part des blonds Helvétiques. Renvoyé du restaurant, et donc privé de permis de séjour, il se réfugie chez Elena, sa voisine, émigrée politique grecque, auprès de qui il rencontre l'affection. Il trouve un emploi de valet de chambre auprès d'un riche Italien fixé en Suisse pour fuir le fisc. Mais le jour même où il prend son service, le milliardaire se suicide et meurt sans avoir pu révéler à Nino dans quelle banque il a placé les quelques économies que celui-ci lui avait confiées. A nouveau sans travail, Nino va retrouver d'anciens camarades qui vivent, ouvriers, dans des baraquements de chantier : prenant conscience de leur aliénation, il songe à rentrer au pays. On lui propose alors un travail clandestin dans un abattoir à poulets, où il ne reste pas non plus, horrifié par l'avalissement moral et physique des employés. Les cheveux teints en blond, il tente de se faire passer pour un Germanique, mais il provoque une querelle et la police l'expulse du territoire. Sur le quai de la gare, Elena, qui a épousé un fonctionnaire de la ville, lui offre un permis de séjour ; il le refuse, mais au cours du voyage, il tire le signal d'alarme et descend du train.

L'auteur

Franco Brusati est né à Milan en 1922.

Après des études de droit et de sciences politiques, il travaille comme journaliste avant de faire ses débuts en 1950 comme scénariste en cosignant ses premiers scripts de films de long métrage. Durant les décennies à venir il sera le co-auteur de plus d'une vingtaine de scénarios.

1956 : Il réalise un premier film, d'après un roman de Alfredo Panzini, *Il Padrone sono me*.

1962 : *Le Désordre (Il Disordine)*, son second film, confirme son talent de cinéaste ancré sur les problèmes sociaux d'aujourd'hui.

1974 : *Avec Pain et chocolat (Pane et cioccolata)* il connaît son premier succès critique et commercial.

Parmi ses autres films : *Les Tulipes de Haarlem (I Tulipani di Haarlem)*, 1970 ; *Oublier Venise (Dimenticare Venezia)*, 1979 ; *Le Bon Soldat (Il buon soldato)*, 1982.

PROFESSION : REPORTER (PROFESSIONE : REPORTER)

Mise en scène :

Michelangelo Antonioni

Scénario : Michelangelo Antonioni, Mark Peploe et Peter Wollen

Images : Luciano Tovoli

Décor : Piero Poletto

Montage : Franco Arcalli

Production : Carlo Ponti/MGM

35 mm / couleurs / 126 mn / 1975

Sortie Paris : 18 juin 1975

Interprétation : Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (la jeune fille), Jenny Runacre (Rachel), Ian Hendry (Knight), Ambroise Bia (Achebe), Chuck Mulvehill (Robertson)

Scénario

David Locke est un reporter connu de la TV anglaise. En Afrique, il tente, vainement de contacter les chefs d'un groupe révolutionnaire. De



retour à l'hôtel, il trouve Robertson qu'il connaissait un peu, mort. Locke avait noté leur ressemblance. Il échange les photos des passeports et change ainsi d'identité. Il utilise le billet d'avion de Robertson, consulte son carnet et va à Munich, là, ouvrant le casier de Robertson à la consigne automatique, il trouve un catalogue d'armes. Il n'ignore plus l'activité réelle de Robertson. Pris pour lui, il est contacté par Achebe, révolutionnaire africain. Il reçoit une forte somme, le solde devant lui être versé à Genève, le prochain rendez-vous doit avoir lieu à Barcelone.

A Londres, Martin prépare une émission avec le reportage inachevé de Locke, Rachel, femme de David, en regardant le montage, découvre un David différent de celui qu'elle méprisait, elle veut éclaircir le mystère de sa mort. Martin consent à aller à Barcelone, où Robertson, le dernier qui ait vu David vivant, a été signalé. C'est ainsi que David, à Barcelone, se trouve face à face avec Martin. Il lui échappe en se mêlant à la foule des visiteurs du Palais Guellé, il retrouve une jeune fille entrevue à la bibliothèque. Tous deux partent ensemble, David suit l'itinéraire de Robertson, à San Ferdinando, personne n'est au rendez-vous. Rachel, à Londres, en possession de la valise de Robertson a découvert la substitution d'identité. Elle se rend à Barcelone, alerte la police. David et la jeune fille parviennent à lui échapper, à Almeria où Rachel les a suivis. Se fiant au carnet de rendez-vous de Robertson, ils vont à Ouna, à l'hôtel de la Gloria. David obtient de la jeune fille qu'elle renonce à partager son aventure. Elle part, David l'observe de sa fenêtre, et voit sur la place déserte, deux hommes, l'un d'eux éloigne la jeune fille. Plus tard Rachel, accompagnée de la police, arrive. Ils entrent dans la chambre de David, il git sur son lit, mort, assassiné. A l'inspecteur qui l'interroge, Rachel répond : « Je ne l'ai jamais connu ».

L'auteur

Michelangelo Antonioni est né à Ferrare en 1912. Après des études de sciences économiques à Bologne, il se consacre au journalisme.

1939 : Il part pour Rome comme collaborateur de la revue *Cinéma*.

1943-1947 : Il entreprend son premier essai, *Gente del Pò*, un court métrage documentaire.

1948-1950 : Scénariste puis auteur d'une dizaine de courts métrages, il tourne au début de la décennie son premier long métrage, *Chronique d'un amour (Cronaca di un amore)*.

1960 : Il connaît la notoriété avec son septième film, *L'Avventura (id.)*, qui marque une rupture par rapport aux motivations psychologiques traditionnelles et à l'argumentation dramaturgique des films précédents. L'interrogation sur la solitude et l'incommunicabilité, qu'il soulève avec des

œuvres comme *La Nuit* (*La Notte*, 1961) ou *L'Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962), est le thème privilégié d'Antonioni.

1964 : Avec *Le Désert rouge* (*Deserto rosso*), il s'oriente vers l'exploration intimiste d'une faillite de civilisation.

1967-1970 : Il poursuit son constat d'effondrement des valeurs occidentales avec *Blow-up* (*id.*) puis *Zabriskie Point* (*id.*).

1973 : Il réalise pour la RAI un documentaire sur la Chine, *Chung Kuo-Cina*.

1975 : *Professione : reporter* (*Professione : reporter*), son œuvre peut être la plus achevée sur le plan stylistique, n'emporte pas l'adhésion escomptée de la critique.

1982 : Avec *Identification d'une femme* (*Identificazione di una donna*), un certain désarroi se décèle chez le cinéaste, comme si, à la dissolution du réel, il ne parvenait plus à opposer une invention créatrice.

LA DERNIÈRE FEMME (L'ULTIMA DONNA)

Mise en scène : Marco Ferreri

Scénario : Marco Ferreri, Rafael Azcona et Dante Matelli

Images : Luciano Tovoli



Musique : Philippe Sarde

Son : Jean-Pierre Rüh

Décor : Michel de Broin

Montage : Enzo Meniconi

Production : Flaminia (Rome)/Jacques Roitfeld (Paris)

35 mm / couleurs / 110 mn / 1975

Sortie Paris : 21 avril 1976

Interprétation : Gérard Depardieu (*Gérard*), Ornella Muti (*Valérie*), Michel Piccoli (*Michel*), Renato Salvatori (*René*), Zouzou (*Gabrielle*), Giuliana Calandra, Nathalie Baye, Solange Skyden, Carole Perle, Daniela Siliverio, Guerrino Totis

Scénario

Gérard, ingénieur dans une usine mise en chômage technique vit seul avec son fils Pierrot. Gabrielle, sa femme, l'a quitté, elle milite dans un mouvement féministe. A la crèche, où il vient chercher Pierrot, Gérard rencontre Valérie, une puéricultrice. Elle l'accompagne chez lui, à Créteil. Gérard lui demande de rompre avec Michel, son amant occasionnel. Dans le logement de Créteil, la vie

commune s'ordonne autour du plaisir, de Pierrot — pour lequel Valérie éprouve rapidement des sentiments maternels — et de quelques amis (Benoîte et René, des voisins de Gérard). Dans les bras (et dans la vie) de Gérard, Valérie se sent de plus en plus femme-objet. Elle prend conscience de cette dépendance, la refuse, et se refuse. Gabrielle est devenue son amie, et Pierrot l'aime bien. Gérard décontenancé, voudrait faire l'amour avec Benoîte. En vain. Il perd de plus en plus de son assurance. Après une violente querelle avec Valérie, il empoigne un couteau électrique et se sectionne la verge.

L'auteur

Marco Ferreri est né à Milan en 1928.

Après avoir abandonné des études de vétérinaire, il découvre le cinéma en réalisant des films publicitaires pour la société de liqueurs dont il est par ailleurs le représentant.

1950 : Associé à Riccardo Ghione il produit, sur une idée de Zavattini, des *Documents mensuels* qui se proposent de renouveler le genre des actualités cinématographiques.

1953-1954 : Il produit coup sur coup deux films, *L'Amour à la ville* (collectif) et *Donne e soldati* (Marchi et Malerba) dont l'insuccès financier le conduisent à abandonner momentanément le cinéma et à partir pour l'Espagne où il fait commerce d'appareils de projection.

1958 : Il tourne son premier long métrage, *El Pisito*, qui définit déjà un univers d'ironie et d'humour noir.

1960 : Après avoir tourné dans la même veine *La Petite Voiture* (*El Cochecito*), il rentre en Italie. 1963 : *Le Lit conjugal* (*Una storia moderna : l'ape regina*), par son contenu provocateur vis-à-vis de l'institution du mariage, lui vaut les foudres de la censure.

1969 : *Dillinger est mort* (*Dillinger è morto*) marque un tournant dans l'œuvre de Ferreri, qui se fait de plus en plus allégorique. Désormais le cinéaste va s'attacher à mettre en scène le drame existentiel de l'homme contemporain, déchiré entre ses aspirations à une autre vie, à d'autres types de rapports, à d'autres formes de communication et à une existence qui, telle qu'elle est, n'est vivable qu'à la condition de n'être que des poupées gonflables insensibles à tout ce que nous éprouvons. Parmi ses autres films : *Le Mari de la femme à barbe* (*La Donna scimmia*, 1964) ; *La Grande Bouffe* (1973) ; *Touche pas la femme blanche* (1974) ; *Rêve de singe* (*Cia maschio*, 1978) ; *Pipicacado* (*Chiedo asilo*, 1979) ; *La Dernière Femme* (1976) ; *Conte de la folie ordinaire* (*Storia di ordinaria follia*, 1981) ; *Histoire de Piera* (*Storia di Piera*, 1983).

LE DÉSERT DES TARTARES (IL DESERTO DEI TARTARI)

Mise en scène : Valerio Zurlini

Scénario : André G. Brunelin et Jean-Louis Bertucelli, d'après l'œuvre de Dino Buzzati

Images : Luciano Tovoli

Musique : Ennio Morricone

Son : Bernard Bats

Décor : Giancarlo Bartolini-Salimber

Montage : Raimondo Crociani

Production : Reggane Films/Fildebloc/FR3/Films de l'Astrophore (Paris)/Cinema Due (Rome)/Corna Film (Munich)/FIDCI (Téhéran)

35 mm / couleurs / 140 mn / 1976

Sortie Paris : 12 janvier 1977

Interprétation : Vittorio Gassman (*Colonel Filimore*), Giuliano Gemma (*Commandant Mattis*), Helmut Griem (*Lieutenant Siméon*), Philippe Noiret (*le Général*), Jacques Perrin (*Lieutenant Drogo*), Francisco Rabal (*Sergent Tronk*), Fernando Rey (*Lieutenant-Colonel*



Nathanson), Laurent Terzieff (*Lieutenant Amerling*), Jean-Louis Trintignant (*Médecin-Major Hortiz*), Max von Sydow (*Capitaine Hortiz*)

Scénario

Jeune lieutenant, Drogo rejoint son premier poste : la forteresse de Bastiano aux confins de l'Empire. Dans un paysage âpre de montagnes et de pierres, la forteresse se dresse, au-dessus d'une ville en ruines, ravagée, jadis par les Tartares venus du désert.

Depuis, la garnison tout entière guette, craint mais espère aussi le retour des hordes, c'est sa raison d'être. Parfois, quelques signes, mensongers ou véritables, annoncent leur retour.

Drogo, d'abord convaincu de n'être là que pour quelques mois, est à la fois curieux, tenté et sceptique devant ce danger légendaire.

Peu à peu, au fil des jours, des ans, il en vient à partager l'illusion, le vœu secret de tous. Il ne pourra se déprendre, toute sa carrière se déroulera à Bastiano. Il ne quittera le fort, malgré lui, que moribond, alors qu'une mystérieuse armée semble faire route vers Bastiano.

L'auteur

Valerio Zurlini est né à Bologne en 1926.

Au cours d'études de droits et d'histoire de l'art, il s'intéresse au théâtre universitaire.

1948-1954 : Il fait ses débuts au cinéma en réalisant une quinzaine de courts métrages.

1954 : Son premier long métrage, *Les Filles de San Frediano* (*Le Ragazze di San Frediano*), révèle un cinéaste sensible, prompt à saisir toutes les nuances du sentiment amoureux.

1962 : Son quatrième film, *Journal intime* (*Cronaca familiare*) lui vaut le Lion d'Or au Festival de Venise.

1976 : Il réalise *Le Désert des Tartares*, d'après Buzzati. Le film, servi par une pléiade de vedettes, véhicule une angoisse dont l'abstraction des décors et la rigueur de l'image place Zurlini dans la grande tradition des cinéastes de paysage, réel ou intérieur. Dans son œuvre, souvent inspirée de romans, on peut noter la constante cohabitation entre la mise en perspective du contexte politique et social et l'analyse du désarroi des protagonistes. Zurlini meurt à Vérone en 1982.

Parmi ses autres films : *La Fille à la valise* (*La Ragazza con la valigia*, 1961) ; *Le Professeur* (*La Prima notte di quiete*, 1972) ; *Lo Scialo* (1979).

LES 40^e RUGISSANTS

Mise en scène :

Christian de Chalonge

Scénario : André G. Brunelin, d'après un sujet de Jacques Perrin, Christian de Chalonge, André G. Brunelin et le récit de Ron Hall et Nicolas Tomalin, *The Last Strange Voyage of Donald Crowhurst*.

Images : Luciano Tovoli et Jean Penzer (Sierra Leone)

Musique : Henri Lanoë, Bach, Brahms, Debussy et Sibélius

Décors : Max Douy

Montage : Henri Lanoë

Production : Jacques Perrin pour Cinéma 7/TF1 Films Productions/Gaumont/Tele-München (Munich)/Télévision de la Sierra Leone

35 mm / couleurs / 135 mn / 1981

Sortie Paris : 11 août 1982

Interprétation : Jacques Perrin (*Julien Dantec*), Julie Christie (*Catherine Dantec*), Michel Serrault (*Barral*), Gila von Weitershausen (*Emilie Dubuisson*), Heinz Weiss (*Joss*), Jean Leuvrais (*Dorange*)

Scénario

Faute d'avoir pu imposer à aucun des concurrents un système de sécurité dont il est l'inventeur et tenté par la crainte de l'échec, Julien Dantec, électronicien, décide de participer à la course autour du monde en solitaire à la voile. Trop limité au niveau des moyens, mais poussé par Barral, son peu scrupuleux agent publicitaire, Julien Dantec prend le départ après une préparation insuffisante, tant pour lui que pour le bateau.

Dernier et très tardé, il songe à abandonner et à rejoindre sa femme et ses enfants. Mais Barral tente un coup de bluff : il indique une position fautive de Dantec le plaçant en position avantageuse. Pris au jeu, Julien décide de tricher : il interrompt ses messages radio, se contente de descendre directement par l'Atlantique pour rejoindre le Cap Horn au lieu de suivre la route imposée par le Pacifique. Il se retrouve ainsi en tête de la course et sur le chemin de la gloire mais, incapable d'assumer cette situation, il se laisse gagner par la folie.

L'auteur

Christian de Chalonge est né à Douai en 1937. Après des études à l'IDHEC, il est assistant pendant cinq ans.

1967 : Son premier film, *O Salto*, évoque avec courage l'exploitation de l'immigration clandestine des travailleurs portugais.

1969 : Il dirige la deuxième équipe de *La Charge de la brigade légère* de Tony Richardson.

1978 : Il connaît le succès public avec *L'Argent des autres*, froide description de mécanismes bancaires colorée d'un inquiétant fantastique.

1981 : Il signe *Malevil*, d'après la fiction nucléaire de Robert Merle.

1982 : Avec la complicité de Jacques Perrin, il réalise *Les 40^e rugissants*.

TÉNÈBRES
(TENEBRAE)

Mise en scène : Dario Argento

Scénario : Dario Argento

Images : Luciano Tovoli

Musique : Simonetti, Pignatelli, Morante

Montage : Franco Fraticelli

Production : Salvatore et Claudio Argento

35 mm / couleurs / 110 mn / 1982

Sortie Paris : 27 avril 1983

Interprétation : Anthony Franciosa (*Peter Neal*), Daria Nicolodi (*Anna*), John Saxon (*Bulmer*), Giuliano Gemma (*Germani*), John Steiner (*Cristiano Bruni*), Christian Borromeo (*Gianni*), Mirella D'Angelo (*Tilde*)

Scénario

Peter Neal, célèbre écrivain américain auteur de romans policiers, est invité à Rome à l'occasion de la sortie de *Ténèbres* son nouveau best-seller. Une série de meurtres particulièrement sadiques sont alors perpétrés dans l'entourage de l'écrivain en directe inspiration avec le roman. Tandis que l'inspecteur Germani, chargé de l'enquête, piétine dans ses recherches, Peter Neal et Anna, sa secrétaire, décident de démasquer eux-mêmes le criminel. Celle-ci n'est autre que Cristiano Bruni, un journaliste intégriste révolté par l'œuvre sanglante et érotique de Peter Neal. Mais après la mort violente de Bruni, d'autres meurtres sont alors commis par un autre meurtrier qui semble avoir jadis pris le relais du premier. Maria, la maîtresse infidèle de Peter Neal, est ainsi tuée à coups de hache. L'inspecteur Germani découvrira finalement l'assassin : Peter Neal lui-même, traumatisé par un crime commis pendant son adolescence. Après avoir simulé son propre suicide, Peter Neal tue l'inspecteur avant de s'empaler accidentellement sur une sculpture sous les yeux terrifiés d'Anna.

L'auteur

Dario Argento est né à Rome en 1940.

Fils du producteur Salvatore Argento, d'abord critique au *Paese sera*, il collabore à plusieurs scénarios dont celui d'*Il était une fois dans l'ouest* de Sergio Leone.

1969 : Il réalise son premier films, *L'Oiseau au plumage de cristal* (*L'Uccello dallo piume di cristallo*), un « thriller-spaghetti » teinté de sadisme. 1971 : Il tourne successivement dans le même style, *Le Chat à neuf queues* (*Il Gatto a nove code*) et *Quatre mouches de velours gris* (*Quattro masche di velluto grigio*).

1975 : *Les Frissons de l'angoisse* (*Profondo Rosso*) marque ses débuts dans la réalisation d'une série de films d'horreur plus ou moins parodiques, ponctués de stridences musicales caractéristiques. Ses autres films : *Le Cinque giornate* (1973) ; *Suspiria* (id., 1977) ; *Inferno* (id., 1979) ; *Ténèbres* (*Tenebrae*, 1983) ; *Phenomena* (1985).

LE GÉNÉRAL
DE L'ARMÉE MORTE

Mise en scène : Luciano Tovoli

Scénario : Jean-Claude Carrière, Michel Piccoli et Luciano Tovoli, d'après le roman de Ismail Kadaré

Images : Luciano Tovoli et Pepino Tinelli

Musique : Mahler, dirigée par Vaclav Neumann

Son : Guillaume Sciama et Michel Bensaid

Décors : Alessandro Dell'Orco et Davide Bassan

Montage : Noëlle Boisson, Marie Robert et Jennifer Augé

Production : Films 66/UGC/Top n° 1/Films A2 (Paris)/Antea Cinematografica/RAI (Rome)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1983

Sortie Paris : 19 octobre 1983

Interprétation : Marcello Mastroianni (*le Général Ariosto*), Michel Piccoli (*Benetandi*), Anouk Aimée (*la Comtesse Betsy*), Gérard Klein (*le Général Krotz*), Sergio Castellitto (*l'expert*), Daniele Dublino (*le ministre*)

Scénario

Durant la Seconde Guerre mondiale, près de trois mille soldats italiens périrent et furent enterrés sur

place, en Albanie. Dix ans plus tard, le général Ariosto est chargé d'exhumer et de rapatrier leurs ossements disséminés au hasard des combats. Il est accompagné par l'aumônier Benetandi. La comtesse Betsy, veuve du légendaire colonel Di Brenni, charge personnellement le général de lui ramener le corps de son mari. Les deux hommes sont fascinés par elle. Avec convoi militaire et expert, s'engage une véritable expédition suivie du tri minutieux des squelettes. Ils croisent le général allemand Krotz, effectuant le même travail pour ses propres disparus. Dans l'auberge d'un village, Ariosto et Benetandi apprennent la vérité sur la mort du colonel : la mère de l'adolescente dont il avait abusé l'assassina. Elle leur remet le sac d'os de celui qui fut entouré de tant de gloire. A l'insu de l'aumônier, Ariosto jette, dans un mouvement colérique, le sac dans un fleuve. Ne pouvant rentrer sans les restes du colonel, il négocie avec Krotz les ossements d'un homme aux mêmes caractéristiques (taille, molaire en or...). Ainsi, les deux hommes rentreront au pays sans décevoir la comtesse et en perpétuant une certaine image de l'héroïsme.

REGARDS SUR LE NOUVEAU CINÉMA YOUGOSLAVE

Srdjan Karanović, Rajko Grlić
et Goran Marković : trois cinéastes
au coude à coude

Le cinéma yougoslave, qui célèbre cette année ses quarante ans d'existence, s'est développé à travers quatre générations de réalisateurs. Au début, de 1945 à 1953, les films étaient tournés par des gens qui n'étaient pas très versés dans la technique et qui n'avaient qu'une connaissance sommaire de l'art cinématographique. Naquirent alors des œuvres brutes, maladroites, rarement des réussites : elles étaient plus le fruit de l'enthousiasme et de la ténacité de leurs auteurs que celui du savoir et d'une intense créativité. Leurs contenus sont naïfs, mélodramatiques, et les personnages plats, peu convaincants. A partir de 1953, des metteurs en scène qui possèdent un certain savoir-faire commencent à se manifester tant sur le plan commercial que sur celui de l'art. Grâce à eux, et ce jusqu'au début des années 60, se développent des narrations épiques et réalistes. Les scénarios sont très animés et les personnages toujours manichéens, très bons ou très mauvais. Cette période est suivie par un « cycle moderne » qui voit l'affirmation d'un certain nombre d'auteurs possédant, outre un certain savoir-faire, des vues poétiques et personnelles sur le monde : certains parmi eux se distinguent par leur travail sur « le collage des attractions » (Dušan Makavejev), par leur « fatalisme réaliste » (Zivojin Pavlović), leur « romantisme révolutionnaire » (Purisan Djordjević), par une « métaphore monumentale » (Aleksander Petrović), une « stylisation froide » (Matjaž Klopčič), un « surréalisme documentaire » (Zelimir Zemlik) ou un « baroque rationnel » (Vetoslav Mimica). Ces tendances auront plus ou moins de succès en Yougoslavie et à l'étranger.

La génération des cinéastes sortis des écoles de cinéma yougoslaves ou de la célèbre FAMU de Prague apparaît au début des années 70. Par l'emploi d'archétypes universels, empruntés aux différents genres cinématographiques, Slobodan Sijan, Emir Kusturica, Lordan Zafranović, Milos Radivojević, Goran Paskaljević et d'autres encore, nourrissent ces nouveaux courants dans lesquels Karanović, Grlić et Marković occupent une place très importante : leurs films, de mieux en mieux maîtrisés, jouent sur des motifs et des personnages singuliers dont le pittoresque occulte, en fait, les éternelles questions sur « la recherche de la signification du monde qui nous entoure ». Karanović amorce cette interrogation en 1972, avec *Le Jeu de société*, qui, malgré sa démarche originale, ne connaît guère de succès : une trentaine d'interprètes, sélectionnés parmi 7 000 non professionnels, ont alors l'occasion de jouer devant une caméra le rôle qui était pour eux l'aboutissement de leurs fantasmes. A la frontière de la vérité du vécu et de l'illusion du cinéma, Karanović développe ainsi un véritable happening de masse. On a reproché au film son imperfection et

le déséquilibre de ses différentes séquences, c'est-à-dire tout ce qui fait aujourd'hui sa fraîcheur et son ton si moderne. Après cet essai, dont on peut considérer qu'il était tout à fait prometteur pour le cinéma yougoslave, Grlić entame sa carrière, deux ans plus tard, avec *Kud puklo da puklo*, film qui évoque à nouveau, d'une manière originale, à la fois la vie et le cinéma, intimement entrelacés : un matin un jeune ouvrier refuse d'aller à son travail rompant ainsi avec une vie monotone et aliénante qui l'étouffe ; avec sa petite amie, étudiante issue d'une famille riche, et grâce à l'aide d'une équipe de cinéma entamant le tournage d'un film centré autour de son travail, il quitte sa famille et ses amis pour partir à la recherche d'une vie nouvelle. Mais, bientôt, ce jeu qui n'est libre qu'en apparence, se transforme et recrée les cadres, les règles et les interdits d'autrefois. Autant que le précédent, ce film a apporté un souffle nouveau à la production yougoslave alors en pleine asphyxie. Malgré leur inexpérience, les deux cinéastes se sont alors avérés prêts à suivre une voie très personnelle, et quelque peu provocante. Marković débute plus tard, apparemment de la manière la plus conservatrice qui soit. A la différence de ses collègues, qui ont tout de suite commencé à inventer leur propre écriture filmique, il emploie dans *Education spéciale*, à propos de la délinquance juvénile, un modèle classique. Mais l'ambiance, les personnages et les situations sont dépeints d'une manière très personnelle, montrant que le schéma général que suit ses narrations lui sert simplement de tremplin pour exprimer son point de vue propre.

Les deuxièmes œuvres de nos cinéastes marquent les mêmes évolutions. Dans *L'Odeur des fleurs des champs*, Karanović considère de nouveau la vie comme le décor d'un happening inattendu où s'insère systématiquement tout ce qui se passe dans l'histoire racontée par le film. A travers la fuite d'un acteur célèbre et, métaphoriquement, de celle qui concerne toute une société, vers un nouveau milieu social, Karanović exprime encore son désir de liberté et sa recherche d'une créativité indépendante. *Bravo maestro*, que Grlić tourne en 1978, abandonne le milieu ouvrier de son premier film pour s'intéresser à un type d'humanité où l'individu est avide de succès et de pouvoir, ce qui peut conduire à tout sacrifier, y compris une vocation artistique. En faisant allusion à la situation des artistes d'Etat (ce qui fait référence à certains personnages du monde cinématographique yougoslave), le film expose le cas d'un compositeur qui, au fur et à mesure qu'il acquiert une certaine notoriété se décompose intérieurement, le succès grandissant le conduisant à un échec personnel de plus en plus cuisant. Ces deux films montrent l'attrait de leurs auteurs pour un personnage central tout à fait réaliste mais également métaphorique. Leur troisième travail suivra cette voie, alors que Marković restera attaché à la description des nombreux participants qui participent à ses intrigues. Dans *La Classe nationale* (1979), il raconte l'histoire d'un jeune banlieusard qui tente, sans aucun

succès, de réaliser ses désirs (gagner une course automobile, devenir un grand séducteur, échapper au service militaire ou éviter le mariage) ; pourtant, autour de ce héros principal s'entrecroisent toute une galerie de personnages dont les divers rôles l'emportent finalement et qui constituent l'essentiel de l'œuvre. Le troisième film de Marković, *Maître, maître* (1980), sera tourné dans le même esprit : le thème de la fourmillière humaine se développe ici dans le cadre d'une école. Chez lui, héros et anti-héros sont pratiquement toujours liés par le sort. Un jour ou l'autre, ils sont confrontés à la question du sens de la vie et à leur propre itinéraire. Bons ou mauvais, prospères ou minables, jeunes ou vieux, ils sont tous finalement égaux face au destin.

La Couronne de Pétria (1980), tiré du roman homonyme de Dragoslav Mihajlović, donne l'occasion à Karanović de décrire la vie d'une paysanne à moitié analphabète, de l'Entre-Deux-Guerres à nos jours. Cette hommage à une figure locale traditionnelle où le personnage féminin est traité de façon à la fois littéraire et folklorique, théâtrale et cinématographique, est le reflet de tout un Golgotha balkanique. Le personnage s'insère parfaitement dans la recherche essentielle de Karanović, à savoir l'image qu'il donne de la vie, série d'illusions passagères et instables. Dans *Le Jeu de société*, les « héros » quotidiens prennent possession du film. Dans *L'Odeur des fleurs des champs*, l'homme de théâtre s'enfuit vers la vraie vie. Mais dans les deux cas, le schéma est le même. Le médium magique est soit le cinéma, dans le premier, soit le théâtre dans le second, ou encore la photographie, dans *La Couronne de Pétria*. Ici, l'appareil du vieux photographe de village prend une valeur métaphorique particulièrement forte. A travers lui Karanović relie le monde des illusions qu'apporte la vie à celui des autres illusions dues à la technologie et aux médias. Il semble que ce personnage du photographe est la clé qui permet de comprendre le monde particulier sur lequel Karanović pose son regard. *On n'aime qu'une seule fois* (1981) nous montre que Grlić se tourne aussi vers l'histoire et, plus précisément, vers les événements qui suivirent de près la Libération. Le récit des amours tragiques d'un rude combattant et d'une ballerine de bonne famille, s'intègre pleinement au tréfonds d'une époque historique cruciale, où victoires et défaites, succès et échecs, révolutions et compromis font encore sentir leur influence aujourd'hui. Chez cet auteur également la vie apparaît sans cesse sur l'écran sous le masque de diverses sphères illusoires et médiatiques : le cinéma dans *Kud puklo da puklo*, l'opéra dans *Bravo maestro*, le ballet dans *On n'aime qu'une seule fois*. Mais, à la différence de Karanović, il ne se préoccupe pas du personnage conduit par la fatalité, mais s'attache plutôt à l'ingrédient particulier qui transforme la tragédie en une suite d'événements oniriques extraordinaires. Pour Karanović, la vie est un spectacle en soi alors que pour Grlić, c'est plutôt un ensemble de paradoxes distincts qui s'entremêlent et se

complètent comme dans un curieux livre d'images. Marković leur oppose les miracles qu'il découvre dans la profondeur de ses nombreux personnages, qui sont secondaires seulement en apparence. Ses portraits de groupes sont en réalité des histoires d'individualités hétérogènes qui, à travers leur diversité esquissent en fait le portrait de l'espèce humaine toute entière.

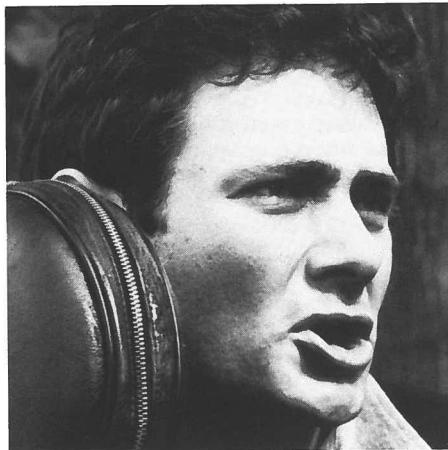
C'est le quatrième film de chacun d'entre eux qui doit peut-être attirer le plus l'attention : *Variola vera* (1982) est la démonstration la plus poussée qui soit de la conception fondamentale du cinéma que développe Marković : employant les ingrédients du film-catastrophe, et à travers des événements authentiques qui eurent lieu dix ans auparavant, Marković examine de nouveau avec minutie le comportement, en temps de crise, de l'individu, des groupes et des sociétés. *Mi-figue, mi-raisin* (Karanović, 1983) est une méditation charmante et légère sur trois personnages (deux hommes et une femme), sur deux mondes (la Yougoslavie et les Etats-Unis) et sur une même question posée à travers ces trois figures. Dans tous ses films, Karanović s'interroge sur la recherche et la possibilité de découverte de modèles personnels de liberté. Dans *Les Dents de la vie* (Grlić, 1984), le projet le plus riche de son auteur, la réalité et la fiction, la vie et l'image, les personnages réels et imaginaires, la prose et la chanson, ainsi que beaucoup d'autres éléments, s'entremêlent de façon miraculeuse.

En se formant en temps qu'auteurs, Karanović, Grlić et Marković ont assimilé puis dépassé certaines valeurs de leurs aînés. De Makavejev, ils ont appris comme le réalisateur peut jouer avec le cinéma d'une manière à la fois spectaculaire et esthétique ; Pavlovic leur a montré l'art de s'interroger sur la liberté de l'individu ; Djordjevic leur a permis d'utiliser les émotions et les sentiments romantiques et tout ce que les esprits néo-académiques rejettent comme « kitsch ». De leurs trois prédécesseurs, nos cinéastes ont appris peut-être le plus important, qui a pu leur être inspiré d'abord par certaines expériences datant de leurs études à Prague : rien de tout ce qui nous arrive ne doit être interprété ni comme une tragédie totale, ni comme une comédie absolue puisque les aléas de la vie sont finalement, le plus souvent, à la fois tragiques et comiques et qu'ils résultent d'un mélange particulier de sourire mélancolique, de sagesse placide et d'humour nostalgique. L'essence de tous leurs films est toujours formée d'une ou plusieurs tragédies même si certains d'entre eux offrent un ton de comédie apparente : leur force vient finalement de ces extrêmes. Dans un surréalisme poétique qui ne s'éloigne jamais vraiment de la vie, toutes ces œuvres possèdent une beauté intérieure magique qui rappelle les contes de fées. Contes de fées modernes, bien sûr, sans magiciennes ni sorcières, mais dans lesquels vivent nos contemporains. Cette nouvelle façon de voir la vie, comme une sphère particulière et magique, est certainement un des aspects les plus précieux de leur cinéma. Ainsi, alors que leurs prolégomènes font sans doute partie des premières œuvres les plus intéressantes du cinéma yougoslave, leurs réalisations suivantes sont parmi les plus représentatives de la nouvelle production yougoslave. Actuellement, tous les trois persévèrent dans l'agrée-

ble jeu qu'ils ont entamé avec le public il y a treize, onze et huit ans, ce jeu de la vie qui, sur l'écran se confond avec le conte de fée et où les réalités quotidiennes acquièrent une réalité nouvelle grâce à leur éclairage féérique qui les illumine de l'intérieur.

Ranko Munitić

Hommage à Srdjan Karanović



L'auteur

Srdjan Karanović est né à Belgrade en 1945.

1970 : Il obtient son diplôme de réalisateur, délivré par la FAMU de Prague.

De retour à Belgrade, il réalise plus de 70 documentaires pour la télévision.

1972 : Il signe la mise en scène de son premier film de long métrage, *Le Jeu de société*, présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes l'année suivante.

Continuant à travailler pour la télévision, il co-signe plusieurs scénarios avec Rajko Grlić.

1983 : Il connaît une audience internationale avec son quatrième film de fiction, *Mi-figue, mi-raisin*, présenté dans la section « Un certain regard », au Festival de Cannes.

Filmographie (cinéma)

1972 : *Le Jeu de société* (*Društvena igra*)

1978 : *L'Odeur des fleurs des champs* (*Miris Poljskog cveća*)

1980 : *La Couronne de Pétria* (*Petrijin venac*)

1983 : *Mi-figue, mi-raisin* (*Něsto između*)

LE JEU DE SOCIÉTÉ (DRUŠTVENA IGRA)

Mise en scène :

Srdjan Karanović

Scénario : Srdjan Karanović et Rajko Grlić

Images : Branko Perak

Décor : Dragoljub Ivkov

Montage : Branka Čeperac

Production : Film Danas (Belgrade)

35 mm / couleurs / 79 mn / 1972

Interprétation : non professionnels

Scénario

Le 8 avril 1972, une annonce parut dans plusieurs journaux yougoslaves invitant tous ceux qui sou-

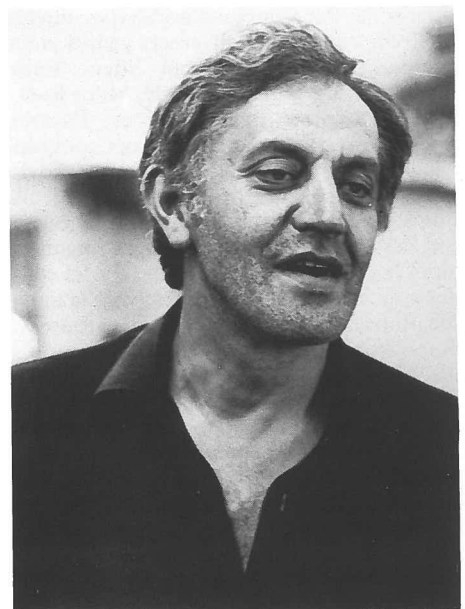


haitaient jouer dans un film (quels que soient leur âge, leur profession et leur allure) à écrire. Ce film a été réalisé en fonction des « aspirations et aptitudes artistiques » d'une trentaine de personnes choisies parmi les quelque 4 243 réponses à l'annonce.

Une forte majorité d'hommes, d'âge mûr, souhaitaient jouer un rôle d'inspecteur de police, de juge d'instruction ou de policier. Les jeunes gens aspiraient surtout à interpréter un rôle de voyou, de pickpocket, de criminel. Les jeunes filles, quant à elles rêvaient de faire l'objet d'une cour assidue, de vivre des moments passionnants, de voyager, de chanter...

Purement documentaire au début, le film prend au fil des événements mélodramatiques un caractère de rêve naïf souhaité, que ce soit consciemment ou inconsciemment, par tous ceux qui ont répondu à l'invitation « à vivre une vie nouvelle à l'écran ».

**L'ODEUR DES FLEURS
DES CHAMPS
(MIRIS POLJSKOG CVEĆA)**
Mise en scène :
Srdjan Karanović



Scénario : Srdjan Karanović et Rajko Grlić

Images : Živko Zalar

Musique : Zoran Simjanović

Décors : Miodir Denić

Production : Centar Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 93 mn / 1978

Grand Prix de la Mise en scène au Festival de Pula (1978),
Prix de la Critique internationale (Fipresci) au Festival
de Cannes (1978)

Interprétation : Ljuba Tadić (*Ivan*), Olga Spiridonović
(*Desa*), Sonja Divac (*Sonja*), Aleksandar Berček, Bog-
dan Diklić, Miodrag Radovanović, Slobodan Aligrudić

Scénario

Ivan, la cinquantaine, est un acteur de talent. Reconnu et apprécié, promis de plus à une carrière cinématographique internationale, il vit pourtant une période de crise interne qui le conduit à quitter sa femme et à se retrancher dans une vie simple, proche des « fleurs des champs ». Il déserte ainsi le jour de la première, son poste de vedette, pour entamer une vie nouvelle. Ivan rejoint alors le village où vit un vieil ami marinier. L'équipe du théâtre finit par le rejoindre et le conjure de venir reprendre sa place sur scène. Finalement, tous plus ou moins, inconsciemment ou non à la recherche d'une vie nouvelle, se retrouvent dans une taverne sur les bords du Danube pour attendre la suite des événements...

LA COURONNE DE PÉTRIA (PETRIJIN VENAC)

Mise en scène :

Srdjan Karanović

Scénario : Srdjan Karanović

Images : Tomislav Pinter

Musique : Zoran Simjanović

Montage : Branka Čeperac

Décors : Miodrag Mirić

Production : Centar Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 97 mn / 1980

Interprétation : Mirjana Karanović (*Pétia*), Dragan
Maksimović (*Misa*), Marko Nikolić (*Dobrovoje*), Pavle
Vujisić (*Ljubiša*), Veljko Mandić (*Kamenče*), Olivera
Marković (*Vlajna Ana*)

Scénario

Une petite ville minière de Serbie, avant, pendant
et après la guerre. Le film raconte l'histoire d'une



paysanne illettrée et de sa vie avec les trois hommes qu'elle a aimés. Partagée entre la réalité et le rêve, la vie qu'elle vécit, pleine de souffrances, de solitude et de déceptions, mais aussi d'espoirs et d'amour, prend valeur d'un symbole indestructible à la gloire de l'homme.

MI-FIGUE, MI-RAISIN (NĚSTO IZMEDJU)

Mise en scène :

Srdjan Karanović

Scénario : Srdjan Karanović, Milosav Marinović et
Andrew Horton

Images : Živko Zalar



Musique : Zoran Simjanović

Décors : Miljen Kljaković

Montage : Branka Čeperac

Production : Centar Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 107 mn / 1983

Prix du Jury au Festival de Valence (1983)

Sortie Paris : 25 janvier 1984

Interprétation : Caris Corfman (*Eva*), Predrag Manoj-
lović (*Janko*), Dragan Nikolić (*Marko*), Zorka Dorknic-
Manojlović (*Majka*), Renata Ulmanskij (*Petka*)

Scénario

Eva, jeune journaliste américaine, quitte son petit ami et, pour changer d'air, décide de rejoindre une amie à Istanbul. Au cours d'une brève étape à Belgrade elle cherche à retrouver Janko, un jeune médecin dont elle a fait la connaissance à New York. Celui-ci étant absent, elle est prise en charge par Marko, son meilleur ami, avec qui elle va passer la nuit. Eva décide alors de prolonger son séjour. Elle retrouve Janko et en tombe amoureuse. Le temps d'une liaison un peu folle avec les deux jeunes gens, elle va vivre les contradictions de l'Ouest et de l'Est. Son enthousiasme va en s'effritant devant la réalité yougoslave. Ne supportant plus les attermoissements de Janko le fataliste, elle se retourne vers Marko, pétri de culture occidentale et décide de partir avec lui. Mais Marko l'égoïste se fait tuer par un mannequin qu'il avait abandonné. Eva repart seule vers Istanbul.

Hommage à Goran Marković



L'auteur

Goran Marković est né à Belgrade en 1946. Issu d'une famille d'artistes, ses parents sont des acteurs de théâtre et de cinéma connus.

1965-1970 : Etudes à la FAMU de Prague.

De retour à Belgrade, il travaille rapidement pour la télévision et réalise une cinquantaine de documentaires. Il participe notamment à la série *Facultatif* (*Neobavezno*) qui verra l'émergence de talents nouveaux (Karanović, Zafranović, Paskaljević, Grlić, Karaklajić).

1977 : Il met en scène son premier film pour le cinéma, *Éducation spéciale*, qui obtient un grand succès, non seulement dans son pays, mais aussi à l'étranger où il apparaît comme typique du nouveau cinéma yougoslave.

Filmographie (cinéma)

1977 : *Éducation spéciale* (*Specijalno vaspitanje*)

1979 : *La Classe nationale* (*Nacionalna klasa*)

1980 : *Maître, maître* (*Majstori, majstori*)

1982 : *Variola vera* (*id.*)

ÉDUCATION SPÉCIALE (SPECIJALNO VASPITANJE)

Mise en scène :

Goran Marković

Scénario : Goran Marković et Miroslav Simić

Images : Živko Zalar



Musique : Zoran Simjanović

Décors : Miljen Kljaković

Montage : Vuksan Lukovac

Production : Centar FRZ SR Srbije (Belgrade)

35 mm / couleurs / 108 mn / 1977

Primé au Festival de Manheim

Interprétation : Slavko Štimac, Bekim Fehmiu, Ljubiša Samardžić, Aleksandar Berček, Cvijeta Mesić, Joran Janićijević

Scénario

Dans une petite ville de province, Pera vit seul avec sa mère. Celle-ci se livre à la prostitution tandis que Pera pourvoit seul à ses besoins en volant. La société le prend enfin en charge ; un tribunal l'envoie dans une maison pour l'enfance délinquante, à Belgrade. Pera est accompagné jusqu'à Belgrade par son seul ami, le policier Cane, avant d'être confié à l'éducateur Žarko. Celui-ci s'efforce de gagner la confiance et la sympathie des jeunes délinquants, méthode fort peu appréciée par ses collègues. Le problème de son groupe est Ljupče, qui refuse tout contact depuis son arrivée au centre. En liant d'amitié Ljupče et Pera, Žarko réussit enfin à mieux connaître Ljupče. Mais les méthodes de Žarko suscitent le mécontentement général et il se voit obligé de « jouer » son seul atout — Ljupče. Mais la tragédie surgit. Ljupče et Pera prennent la fuite, et Ljupče trouve la mort dans un accident de la route. Žarko est anéanti, Pera a perdu un ami, mais ce malheur les rapprochera et ils établiront entre eux un rapport humain.

LA CLASSE NATIONALE (NACIONALNA KLASA)

Mise en scène :
Goran Marković

Scénario : Goran Marković

Images : Živko Zalar

Musique : Zoran Simjanović

Décors : Miodrag Mirić

Montage : Vuksan Lukovac

Production : Centar Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 103 mn / 1979

Interprétation : Dragan Nikolić, Bogdan Diklić, Gorica Popović, Aleksandar Berček, Rade Marković, Mića Tomić, Olivera Marković, Bora Todorović, Vojislav Brajović



Scénario

Dans la banlieue de Belgrade vit un jeune homme passionné de rallyes automobiles. Spécialiste de la compétition communément appelée « classe nationale », son ambition finit par le pousser à vouloir participer à des courses plus importantes. Alors qu'il doit se présenter à des épreuves de sélection, il est appelé pour effectuer son service militaire. Au moment de la visite médicale, il envoie sous son nom, dans l'espoir d'être réformé, un de ses camarades malade des reins. Mais sa manœuvre échoue. Par comble de malchance il se voit dans l'obligation d'épouser une jeune fille dont il est responsable de la grossesse. Au bout du compte, il aura tout perdu, la course et la liberté. Lorsqu'il part pour intégrer son régiment, seul son ami malade est là pour l'accompagner.

MAÎTRE, MAÎTRE (MAJSTORI, MAJSTORI)

Mise en scène :
Goran Marković

Scénario : Goran Marković et Miroslav Simić

Images : Milan Spasić

Musique : Zoran Simjanović

Décors : Marina Milin

Montage : Vuksan Lukovac

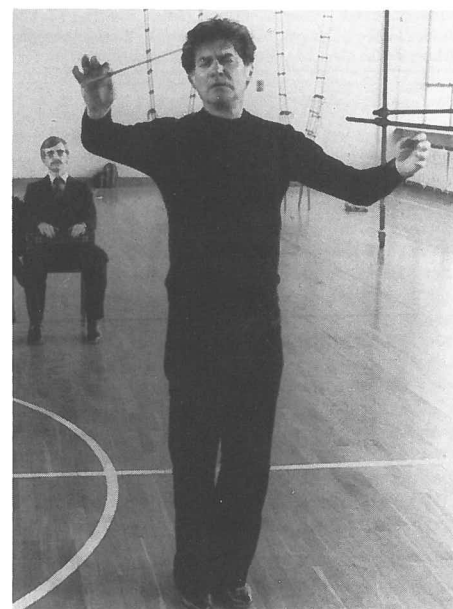
Production : Art Film/Union Film/Inex Film/Zvezda Film (Belgrade)/Kinema (Sarajevo)

35 mm / couleurs / 81 mn / 1980

Interprétation : Semka Sokolović-Bertok, Bogdan Diklić, Pavle Vuisić, Snežana Nikšić, Predrag Laković, Olivera Marković, Zoran Radmilović, Tatjana Bosković, Mića Tomić

Scénario

Alors que l'école s'apprête à fêter dans la joie le départ à la retraite d'une femme de ménage, arrive un jeune inspecteur ambitieux, dépêché par le Ministère de l'Éducation pour vérifier la plainte d'une enseignante contre le directeur-adjoint. Au cours de la préparation puis au déroulement de la fête, l'inspecteur découvre que l'établissement, loin de sa reluisance extérieure, est en fait totalement miné par l'intolérance et un profond mépris de l'individu. Le film est une critique sociale assez violente d'un petit monde florissant au sein de la société yougoslave.



VARIOLA VERA (VARIOLA VERA)

Mise en scène :
Goran Marković

Scénario : Goran Marković

Images :

Musique : Zoran Simjanović

Décors :

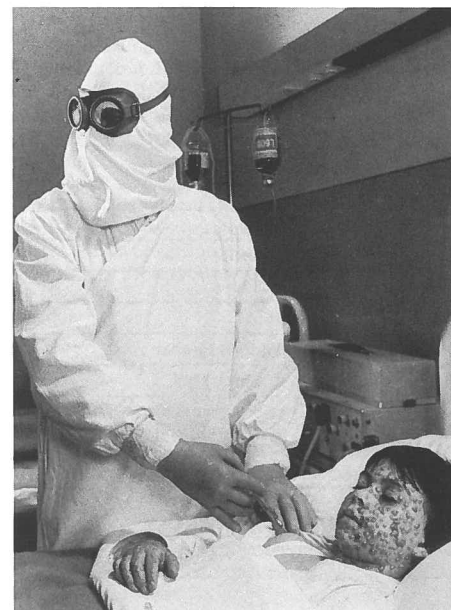
Production : Art Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 100 mn / 1982

Interprétation : Rade Šerbedžija, Rade Marković, Semka Sokolović-Bertok, Erland Josephson, Bogdan Diklić, Vladica Milosavljević

Scénario

Au cours des années 70, Belgrade connut une grave épidémie de variole. *Variola vera* est le récit de la vie d'un hôpital mis en quarantaine sanitaire et des multiples tensions à l'intérieur de cette micro-société yougoslave. Totalement isolée du monde extérieur, toute une galerie de personnages, apparaissant petit à petit sous leur vrai jour, est dépeinte. À l'extérieur, les autorités essaient par tous les moyens de cacher la vérité et de minimiser le danger. Le film est aussi une violente critique d'une certaine société qui se voudrait juste et exempte de fautes.



Hommage à Rajko Grlić



L'auteur

Rajko Grlić est né à Zagreb en 1947. Etudes de mise en scène à la FAMU de Prague, dont il sort diplômé en 1971. Il a depuis réalisé de nombreux documentaires et des courts métrages de fiction pour la télévision. Auteur de quatre longs métrages, il a été plusieurs fois récompensé et son talent reconnu en dehors des frontières de son pays.

Filmographie (cinéma)

1974 : *Kud puklo da puklo*

1978 : *Bravo Maestro* (id.)

1981 : *On n'aime qu'une seule fois* (*Samo jednom se ljubi*)

1984 : *Les Dents de la vie* (*U raljama života*)

COÛTE QUE COÛTE (KUD PUKLO DA PUKLO) Mise en scène : Rajko Grlić

Scénario : Rajko Grlić, Srdjan Karanović et Alexandar Koenigsmark

Images : Živko Zalar

Musique : Brane Živković

Décor : Dražen Juračić

Son : Zvonimir Krampacek et Mladen Prebil

Montage : Miroslava Kapić

Production : Jadran Film/Croatia Film (Zagreb)

16 mm et 35 mm / couleurs / 89 mn / 1974

Interprétation : Mladen Budiščak, Jagoda Kaloper, Feliks Smitka, Srećko Ptiček, Slobodan Šembera

Scénario

Bubilica, jeune travailleur de vingt-cinq ans, décide un jour de ne pas partir au travail. Avec sa petite amie Jagoda, étudiante et fille d'une riche famille, il quitte ainsi parents et amis pour partir à la recherche d'une vie nouvelle loin de la grisaille quotidienne. Aidé par l'équipe d'un film qui commençait à tourner un documentaire sur son travail, ils deviennent, grâce aux médias qui s'intéressent à leur équipée, les héros d'une fable moderne. Ce qui au départ n'était pour eux qu'un jeu innocent, devient par la force des choses une épreuve de plus en plus lourde à assumer. Alors que leur propre vie semble totalement leur échapper, Bubilica et Jagoda essaient frénétiquement de trouver une issue à leur aventure...

BRAVO MAESTRO (BRAVO MAESTRO) Mise en scène : Rajko Grlić

Scénario : Rajko Grlić et Srdjan Karanović

Images : Živko Zalar

Musique : Branislav Živković

Décor : Dinka Jeričević et Dražen Juračić

Production : Jadran Film/Croatia Film (Zagreb)

35 mm / couleurs / 98 mn / 1978

Grand Prix de la mise en scène au Festival de Pula (1978)

Interprétation : Rade Šerbedžija, Aleksandar Berček, Koraljka Hrs, Božidar Boban, Radojka Sverko, Mladen Budiščak

Scénario

Vitimir Bezjak est un jeune compositeur ambitieux et arrogant. Rejeté par les sélectionneurs de la Biennale yougoslave, il va tout faire pour parvenir au sommet de l'édifice social. Il épouse la fille d'un riche homme d'affaires et parvient finalement à enfoncer les derniers obstacles qui empêchaient ses créations musicales d'avant-garde, d'être reconnues. Mais trop rapidement séduit par la facilité et la vie d'opulences qui s'offrent à lui, Bezjak voit petit à petit sa capacité créatrice s'effriter. Trop



fier pour accepter la défaite, il ne peut pas résister à la tentation de plagier le travail d'autres musiciens plus inspirés. Entre la gloire et l'humiliation, triomphe et déchéance se mêlent finalement avec ironie pour engloutir Bezjak dans un éblouissant final.

ON N'AIME QU'UNE SEULE FOIS (SAMO JEDNOM SE LJUBI) Mise en scène : Rajko Grlić

Scénario : Rajko Grlić, Branko Šöman et Srdjan Karanović

Images : Tomislav Pinter

Musique : Branko Živković

Production : Jadran Film (Zagreb)

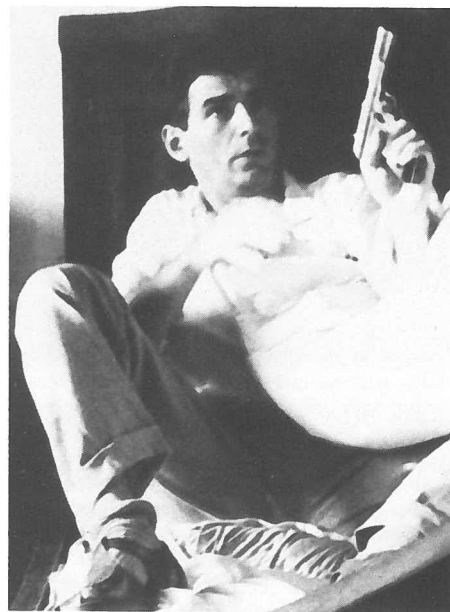
35 mm / couleurs / 103 mn / 1981

Grand Prix du Festival de Valence (1981)

Interprétation : Predrag Manojlović, Vladica Milosavljević, Mladen Budiščak, Zijah Sokolović, Erland Josephson

Scénario

Un petit village croate peu après la guerre. Des scènes d'été bucoliques reflètent l'espoir d'une ère



nouvelle qui voit la consécration de trois anciens partisans : le Major, le chef de la police et Tomi, le délégué culturel (également membre de la police secrète). Un jour, arrive au village un groupe folklorique ambulant. Tomi tombe amoureux de Baby, une danseuse issue d'une famille bourgeoise, séduite par la gaucherie du délégué. En passant par-dessus ses principes, Tomi persuade Baby de l'épouser. Malgré l'érosion du temps et l'emprisonnement de Tomi dans une clinique psychiatrique, leur amour survivra. Au nom de celui-ci, Tomi parviendra à s'échapper pour retrouver Baby dans une boîte de nuit, dans une sorte de rendez-vous avec le Destin...

LES DENTS DE LA VIE (U RALJAMA ŽIVOTA) Mise en scène : Rajko Grlić

Scénario : Rajko Grlić et Dubravka Ugresić, d'après son roman

Images : Tomislav Pinter

Musique : Brana Živković

Décor : Stanislav Dobrina

Montage : Živka Toblak

Production : Art Film/Croatia Film/Jadran Film/Union Film/Kinematograph

35 mm / couleurs / 94 mn / 1984

Grand Prix de la Mise en scène au Festival de Pula, (1984), Palme de Bronze au Festival de Valence (1984)

Interprétation : Gorica Popović (*Dunja*), Vitomira Lončar (*Štefica*), Bogdan Diklić (*Pipo*), Miodrag Krivokapić (*Sale*), Koraljka Hrs (*Nena*)

Scénario

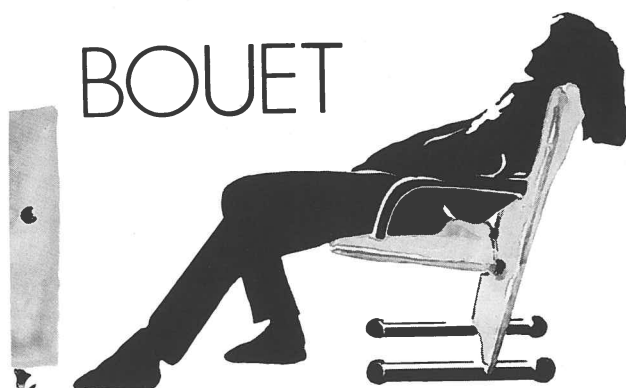
Les Dents de la vie est une comédie sentimentale douce-amère qui raconte l'histoire de deux femmes, Dunja, réalisatrice de télévision, et Štefica, la jeune employée héroïne de *Štefica Cvak et les dents de la vie*, la série sur laquelle elle travaille.



Le film traite en parallèle leurs deux histoires d'amour dans un perpétuel va-et-vient entre la réalité et la fiction. Chacune mène une vie très différente de l'autre, mais malgré leurs différences sociales, les récits des deux femmes se rapprochent insensiblement jusqu'au jour où, ayant chacune trouvé l'homme de leur vie, ils finissent par se rejoindre.

BOUET décoration LA ROCHELLE. 17000 RUE DES 3 FUSEAUX téléphone : (46) 41.46.68

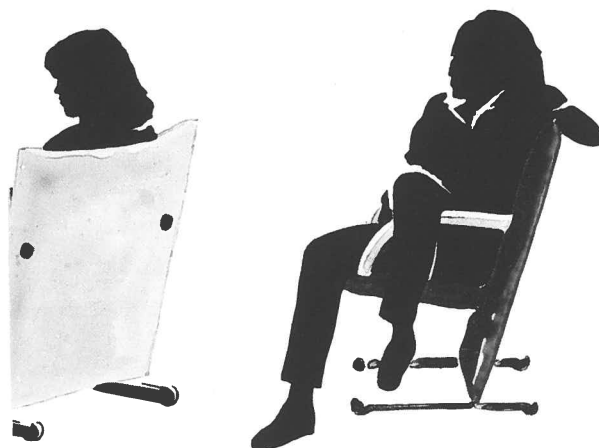
BOUET



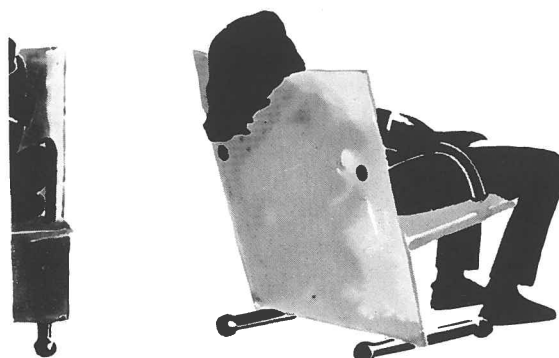
KNOLL



CASSINA



TECNO



CARTE BLANCHE À LA CINÉMATHÈQUE UNIVERSITAIRE

La Cinémathèque Universitaire : misère et noblesse

Quel est le rôle des cinémathèques ?

Raymond Borde l'a parfaitement défini, en introduction à un ouvrage fondamental sur le sujet¹ : « Les cinémathèques s'emploient à conserver ce que l'industrie du film s'emploie à détruire. Elles ne se bornent pas, comme les musées ou les bibliothèques, à gérer l'héritage paisible du passé. Elles ont une activité militante et pathétique. Elles interviennent dans la grande dérive de la pellicule, en dressant le barrage de la dernière chance. » Ce travail de Pénélope a commencé relativement tard. Certes, dès 1898, soit trois ans après la naissance officielle du cinématographe, un Polonais, Boleslaw Matuszewski, lançait l'idée de créer (à Paris) « un musée ou un dépôt cinématographique ». Il fallut pourtant attendre 1933 pour que se crée, à Stockholm, à l'impulsion d'étudiants et de journalistes, la première archive cinématographique digne de ce nom. Berlin, New York, Paris, Milan et Bruxelles suivirent le mouvement. Mais il était déjà trop tard : près des trois quarts de la production cinématographique du « muet » étaient déjà irrémédiablement perdus, nul ne s'étant soucié de conserver ce qui paraissait relever du « vieux cinéma ». En France, la notion de Cinémathèque est restée longtemps liée — pour le meilleur et pour le pire — à la personnalité d'un homme qui joua sur ce terrain un rôle essentiel : Henri Langlois (1914-1977). Il n'est pas question de minimiser son œuvre : sans lui et quelques collaborateurs dévoués, nombre de trésors eussent disparu à jamais. Mais il convient de regretter, peut-être, que ce grand arbre continue de cacher la forêt inextricable d'un patrimoine filmique à l'abandon ; que tant d'idées fausses, de mythes tenaces fassent encore autorité, que les problèmes de gestion dans le domaine culturel soulèvent toujours chez nous une masse incroyable d'obstacles, de réticences, de dérobades bureaucratiques ; que rien ou presque ne change, en dépit des déclarations d'intention, des réformes, des encouragements, des vœux pieux et des promesses jamais tenues... Les producteurs continuent à détruire les films, massivement, systématiquement, avec la bénédiction des pouvoirs publics. Pour en sauver quelques-uns, il faut se transformer en chiffonniers de la pellicule, ou en pirates. Nous sommes toujours, pour citer encore Raymond Borde, dans « les sables mouvants de l'art et de la névrose », quand on est arrivé, ailleurs, aux techniques de conservation les plus sophistiquées.

On sait — ou en devrait savoir — que la conservation du patrimoine cinématographique français est actuellement répartie entre quatre organismes. Par ordre d'importance des dépôts : le service des Archives du film de Bois-d'Arcy, qui appartient au ministère de la Culture ; la Cinémathèque française, fondée en 1936 par Henri Langlois et Georges Franju ; la Cinémathèque de Toulouse, créée par Raymond Borde en 1954 ; enfin la

Cinémathèque universitaire, dernière née, dont il va être question plus longuement ici. Ces trois dernières archives ont toutes le même statut d'associations *privées* (loi de 1901). Elles sont les seules à être reconnues au plan international. Parallèlement, existe à Lyon une collection consacrée aux appareils de cinéma et de pré-cinéma ; on peut aussi dénombrer un certain nombre de cinémathèques spécialisées, rattachées par exemple au service cinématographique des Armées, à l'Institut national de l'audiovisuel, au C.N.R.S., au ministère de l'Agriculture, etc. ; ainsi qu'un embryon de cinémathèques régionales.

En 1975 s'est amorcé, à l'initiative des plus importantes revues françaises de cinéma, un rapprochement entre ces différents organismes, afin d'en finir avec le morcellement, la « balkanisation » des archives ; il a été proposé la constitution d'une cinémathèque nationale, comme il en existe (de très actives et de très efficaces) à Londres, à Bruxelles ou à Lausanne ; nombre de problèmes eussent été alors résolus. Bien que le rapport de la commission Bredin ait repris récemment cette idée, et que tout laisse à penser qu'il s'agit là d'une situation irréversible, nous sommes hélas ! encore loin du compte.

La Cinémathèque Universitaire a été fondée en 1973 par trois professeurs de Paris-I Sorbonne (Jean Mitry, Jacques Goimard et le signataire de ces lignes), afin de répondre concrètement aux besoins spécifiques rencontrés par le développement de l'audiovisuel dans les universités françaises. Dans sa création, l'Université de Paris-I joua incontestablement le rôle d'élément stimulateur (même si elle n'accorda jamais le moindre centime de subvention !), comme elle l'avait joué pour l'enseignement de l'histoire, de l'esthétique et de l'économie du cinéma, instauré dès 1969 et qui a abouti à un cursus d'études complet et autonome, du 1^{er} cycle à la maîtrise spécialisée et au D.E.A. — l'un des plus suivis en France aujourd'hui, et l'un des seuls habilités à décerner des diplômes officiels. Toutefois, la Cinémathèque est restée indépendante à l'intérieur de l'Université, quitte à en devenir l'un des rouages les plus actifs. Elle a fonctionné dès l'origine dans le bénévolat le plus absolu. Il convient de souligner que des universitaires de Paris-III (notamment Michel Marie) se sont associés à son action dès 1977. Elle est aujourd'hui reconnue sur tous les fronts de l'enseignement du cinéma, en France et à l'étranger ; son image de marque est solidement implantée, son rayonnement indiscutablement. La Cinémathèque Universitaire s'est assignée notamment pour buts :

— la mise à disposition *gratuite* de films et de tous documents concernant l'histoire du cinéma aux milieux universitaires, ou para-universitaires, dans lesquels existe un enseignement spécialisé ;

— la recherche, l'acquisition, la prise en charge par voie de dépôts et la conservation de toutes copies de films ou d'extraits de films, de tous formats (35 mm, 16, super-8, etc.), ainsi que de tous documents (livres,

revues, scénarios, affiches...), cassettes, vidéodisques, etc., susceptibles d'aider à l'étude et à la promotion du cinéma et de toutes techniques audiovisuelles dans le cadre de l'enseignement supérieur ;

— l'organisation de séances privées de visionnement et d'analyse de films et de travaux sur table de montage imposés par les recherches de haut niveau (mémoires, thèses, doctorats...) ;

— la promotion du cinéma dans l'enseignement du second degré, par le canal de la formation permanente des professeurs.

Ces buts ont été, avec le temps, largement atteints et même dépassés.

Dès sa création, la Cinémathèque Universitaire a reçu le patronage et le soutien actif de personnalités de la profession cinématographique. Deux grands cinéastes, aujourd'hui disparus, furent un peu ses parrains : Jean Renoir (président d'honneur) et François Truffaut (ce dernier ayant largement contribué à l'enrichissement de ses collections). Citons également : Pierre Rissient, Eric Rohmer, Jean Aurel, Michel Deville, Paul Vecchiali, Sacha Briquet ; des producteurs (Janine-André Bazin), des attachés de presse (Alain Schlokkoff), des distributeurs (Gérard Vaugeois, Dominique Païni), des exploitants (Evelyn Peillon), des critiques, etc. Sans oublier l'aide et les conseils précieux de Raymond Borde et de Freddy Buache, conservateurs de cinémathèque exemplaires. En 1976, la Cinémathèque Universitaire fut reconnue, comme membre observateur, par la Fédération Internationale des Archives du Film, qui regroupe les archives du monde entier. Le Centre National de la Cinématographie n'a pu qu'approuver et encourager son action, et ne s'est pas fait faute de puiser dans ses collections en cas de besoin (par exemple à l'occasion de l'exposition « Images et Magie du cinéma français ») ; il ne s'est jamais décidé pour autant — lui non plus — à lui allouer la moindre subvention !²

Par définition et par vocation, la Cinémathèque s'adresse à une « clientèle » universitaire : étudiants, professeurs, chercheurs. Elle n'a jamais prétendu étendre son audience hors du cadre de l'enseignement. Si elle s'est trouvée conduite, çà et là, à élargir son champ d'activité, ce fut toujours dans un esprit d'amicale coopération et sous le signe du bénévolat, en vue de pallier, avec les moyens du bord, les lacunes de la diffusion cinématographique en secteur culturel, lacune que les usagers connaissent bien. Il n'a jamais été question pour la Cinémathèque Universitaire de se substituer aux organismes existants, encore moins de les concurrencer sur leur terrain. Elle a toujours entretenu, par exemple, des relations amicales et efficaces avec les Fédérations de ciné-clubs. Le résultat est qu'en moins de dix ans, la Cinémathèque a pris une ampleur que ses fondateurs n'osaient espérer, que les copies de films ont afflué, et par suite les demandes de consultation et de prêt, émanant non seulement d'étudiants, de tous niveaux et de toutes disciplines, de Paris ou de province,

mais aussi de Maisons de la Culture, d'Ambassades, de Festivals, de M.J.C., de Ciné-clubs et d'associations diverses. Le paradoxe est que l'archive la plus pauvre de France est devenue, de toutes, la plus sollicitée ! De fait sinon de droit, la Cinémathèque Universitaire est ainsi devenue une véritable *service public*.

Depuis 1978, la Cinémathèque Universitaire organise une moyenne de 25 projections de longs métrages par semaine, d'octobre à juin, principalement à l'U.E.R. d'Art et d'Archéologie et au Centre Pierre Mendès-France (Paris-I), à Censier (Paris-III), à l'Ecole des Arts décoratifs, à Jussieu et à l'Institut pédagogique de la rue d'Ulm. (Plutôt que de « projections », il faudrait parler de « séances de visionnement et de travail », articulées sur des cours et assorties de commentaires pédagogiques : juridiquement, la nuance a son importance.) Ne sont pas compris dans ce chiffre les prêts aux universités de province (Montpellier, Nice, Bordeaux, Nancy, etc.), ni surtout les travaux sur table, ponctuels, intérieurs à chaque université. La fréquentation des étudiants aux séances est variable : elle est fonction des effectifs annuels et du niveau des cours : de 350 à 500 en 1^{er} cycle à moins de 15 en maîtrise. Aucune publicité n'est faite en dehors de l'enceinte universitaire (les accords passés avec les fédérations de distributeurs nous l'interdisent, sauf cas exceptionnel). Le bouche-à-oreille peut jouer, mais nous ne prenons bien soin de n'accepter que les étudiants régulièrement inscrits. La rentabilité des séances n'entrant pas (par définition) en ligne de compte, le nombre de « spectateurs » importe peu. La qualité des projections, et le sérieux des programmes, n'ont jamais varié, tous les utilisateurs peuvent l'attester.

Quant au nombre de films dont nous disposons, tous formats confondus et sans tenir compte de quelques copies en état de dégradation avancée (que nous aurions pu sauver à temps si les moyens nous en avaient été donnés !), il s'élève, au dernier inventaire, à près de 4 000 titres. C'est dérisoire, et c'est énorme, si l'on considère qu'aucun de nous n'a jamais été mandaté explicitement pour entreposer, conserver, répertorier, restaurer ou montrer des films — mais seulement pour enseigner le cinéma. Un fichier analytique a été peu à peu constitué, par les étudiants eux-mêmes, dont la consultation demeure évidemment confidentielle. Les archives non-film connaissent également une forte extension : la « scriptothèque » (dont l'exploitation est confiée à Jean-Paul Török) compte environ 2 000 scénarios, découpages ou synopsis ; on peut aussi consulter, sur demande, quelque 10 000 revues, françaises et étrangères (dépouillement et indexage en cours), des dossiers, des coupures de presse, textes critiques et documents divers.

Ce n'est pas tout : la Cinémathèque Universitaire a réalisé en 1975 un court métrage d'initiation au langage cinématographique, que nous utilisons dans le cadre des cours ; en 1979 et 1980 ont été organisés des « Semaines de l'enseignement du cinéma » et un week-end d'étude à la M.J.C. de Saint-Germain-en-Laye ; en 1981 a été éditée et diffusée par nos soins la continuité photographique intégrale d'un film (*Octobre*), avec le concours du Centre de recherche de l'Uni-

versité de Paris-VII ; la même année, nous avons reçu une sous-commission de la Fédération Internationale des Archives du Film, sur les problèmes de la scénographie ; en 1982 nous avons organisé une grande rétrospective Jean Renoir au Centre Georges Pompidou (la plus complète en France à ce jour), et en 1983 participé à l'exposition et à la rétrospective D.W. Griffith, en liaison avec le Museum of Modern Art ; en 1983 et 1984 des « cartes blanches » nous ont été offertes, par le cinéma « Denfert » à Paris et les Rencontres cinématographiques de Saint-Etienne ; tout récemment (mars 1985) nous a été attribué le trophée du Festival de Bondy, consacré aux « trésors d'images » des cinémathèques ; enfin et surtout, il convient de souligner que la Cinémathèque Universitaire fournit, depuis 1975, le matériel nécessaire à la publication de découpages de films, assortis d'études théoriques, dans le cadre de « L'Avant-Scène Cinéma ».

Où et comment peut-on encore récupérer de vieilles copies de films, à l'ère de l'ordinateur et des vidéocassettes ? N'est-ce pas là une tâche vaine et anachronique ? Les techniques de reproduction moderne ne vont-elles pas rendre bientôt caducs tous nos efforts ? Voilà le genre de questions auxquelles je ne saurais répondre en quelques lignes. Trop d'intérêts sont en jeu, trop de mercantisme nous guettent au tournant. Je dirais seulement que la passion de la conservation, l'amour du cinéma, le combat de David contre Goliath, tout cela est plus que jamais nécessaire. Max Ophüls disait : « Si l'on veut qu'un art conserve l'intérêt et vitalité, il faut chercher, chercher, chercher sans arrêt ! » Et quand on cherche, on trouve. Sans aller jusqu'à jouer les martyrs — c'est un terme dont on nous honore parfois — disons que nous sommes les derniers survivants d'une espèce en voie de disparition : celle qui considère que la destruction d'un film est une chose aussi inadmissible que la destruction d'un être vivant. Tels les « hommes-livres » de *Fahrenheit 451*, nous sommes des « hommes-films ». Avec, pour vertus cardinales, la patience, le désintéressement et l'humilité.

Une cinémathèque, au fond, pour quoi faire ? Pour projeter des films de répertoire, certes, encore que sur ce chapitre le relais ait été pris depuis longtemps par les ciné-clubs, les salles d'art et d'essai, les festivals (à commencer par La Rochelle) et certaines émissions de télévision. Pour conserver les copies rares ou fragiles, les restaurer, en faire tirer des contretypes convenables : là-dessus le rôle du Service de Bois-d'Arcy, véritable hôpital des films, est irremplaçable — même s'il importe de mieux définir les formalités d'exploitation d'un fonds ainsi préservé, et d'en faciliter la consultation. Pour permettre la mise en chantier de travaux relatifs à l'histoire du cinéma, l'organisation de rencontres, de confrontations, l'édition de thèses et de catalogues — ce pourrait être, c'est déjà la mission de la Cinémathèque Française et de la Cinémathèque de Toulouse³. Pour diffuser les classiques du septième art auprès des étudiants, des chercheurs, dans le cadre d'un enseignement de haut niveau et de travaux ponctuels : c'est à quoi, avec des moyens dérisoires et une immense bonne volonté, s'emploie la Cinémathèque Universitaire.

Il faut ouvrir aux jeunes générations les trésors du passé, et même les « nanars » oubliés ; il faut organiser des rétrospectives, des expositions, des cycles, non seulement à Paris (éternel privilégié) mais partout en province où existent des structures d'accueil ; il faut favoriser l'exploration en profondeur du sacro-saint « patrimoine » (quitte à le démystifier), passer le cinématographe au crible de nouvelles sensibilités, lui insuffler enfin une seconde jeunesse. Faire revivre le passé et non l'encenser béatement, le confronter aux réalités du présent et non l'embaumer dans des mausolées poussiéreux. Cela est-il possible ? Oui, toutes les conditions en sont réunies, actuellement, en France, pour peu que les organismes de tutelle (comme on dit) prennent conscience de leur mission réelle en ce domaine et apportent une aide efficace aux cinémathèques, riches ou pauvres. En ce qui nous concerne, quoi qu'il arrive, nous continuons.

Claude Beylie

1. « Les Cinémathèques », Ed. L'Age d'homme, Lausanne 1983.
2. Le Service des Archives du Film de Bois-d'Arcy reçoit actuellement environ 15 millions de subventions annuelles, la Cinémathèque Française 20 millions, la Cinémathèque de Toulouse 500 000 F. La Cinémathèque Universitaire ne reçoit et n'a jamais reçu un centime.
3. Faut-il rappeler les monumentaux Index filmographiques de Raymond Chirat, couvrant trois décennies du cinéma français ? Plusieurs archives francophones ont contribué à cette édition : la Cinémathèque royale de Belgique, tout d'abord (les années 30), puis Luxembourg (les années 40), Toulouse (les années 20), enfin Bois-d'Arcy (les courts métrages). De son côté la Cinémathèque Française a édité (le plus souvent en collaboration) des ouvrages sur Carl Th. Dreyer, Fritz Lang et Abel Gance.

Des films insolites ou méconnus

La Cinémathèque Universitaire a la chance de conserver en dépôt un nombre important de films américains de la décennie 1950-1960. Plusieurs de ces copies, toutes extrêmement rares, lui ont été confiées par un généreux mécène et ami (connu aussi comme cinéaste), Pierre Rissient. C'est dans cette riche section que nous avons puisé, selon le vœu de Jean-Loup Passet, pour offrir aux spectateurs du Festival de La Rochelle un panorama significatif de « l'âge d'or » de la production hollywoodienne. Quelques grands noms du cinéma (Max Ophüls, Raoul Walsh, Anthony Mann, Samuel Fuller) y voisinent avec d'autres moins connus, dont la réévaluation s'impose : Ida Lupino, Leslie Stevens, Roger Corman. Tous les genres ou presque sont représentés : film historique (*Le Règne de la terreur*), film de guerre (*J'ai vécu l'enfer de Corée*), fantastique (*La Chute de la maison Usher, Incubus*), policier (*Propriété privée*), comédie psychologique (*The Bigamist*), avec une dominante qui pourrait être le « mélodrame », au sens noble du terme, les points culminants étant peut-être *The Man I Love* et *Lettre d'une inconnue*. Un seul outsider se situe en marge de ce courant : W.C. Fields et son inoubliable *Riche affaire* (1935), choisi car il faut bien aussi rire un peu.

Présentant l'un de ces films à la presse parisienne il y a quinze ans, Pierre Rissient déclarait : « Songez quelle science du cinéma il faut pour aboutir à tant de naturel et de simplicité, tant de vie et de mouvement, en circulant à travers tant d'actions différentes pour finalement nous faire ressentir la vie quotidienne dans sa familiarité, sans qu'à aucun moment on ne soit arrêté par la mise en pratique d'une idée préconçue du réalisme. » Ce pourrait être la « charte » de cette rétrospective, que nous entérinons totalement.

Pour ne pas se limiter au seul domaine américain, nous avons tenu à faire précéder la projection de ces neuf films d'une sélection de courts et moyens métrages choisis de préférence dans la production européenne : ils portent les signatures de Man Ray (*Les Mystères du château du dé*), Michelangelo Antonioni (*Tentative de suicide*), Milos Forman (*Concours*), Eric Rohmer (*Fermière à Montfaucon*), Jean-Daniel Pollet (*Gala, Pourvu qu'on ait l'ivresse*) et... Pierre Rissient (*Les Genoux d'Ariane*, son premier film, tout à fait méconnu).

La plupart de ces œuvres, auxquelles il convient encore d'ajouter un essai mystérieux d'Orson Welles, inédit en France, *Hearts of Age* (1934), et un curieux dessin animé tiré d'Edgar Poe, *Le Cœur révélateur*, sont actuellement « invisibles » en circuit commercial.

C. B.

UNE RICHE AFFAIRE (IT'S A GIFT)

Mise en scène :
Norman Z. McLeod

Scénario : Jack Cunningham et J.P. McEvoy, d'après un sujet de Charles Bogle (W.C. Fields)

Images : Henry Sharp

Décor : Hans Dreier et John B. Goodman

Production : William LeBaron, pour Paramount

35 mm / N et B / 73 mn / 1934

Interprétation : W.C. Fields (*Harold Bissonette*), Jean Rouverol (*Mildred Bissonette*), Julian Madison (*John Durston*), Kathleen Howard (*Amelia Bissonette*), Tom Bupp (*Norman Bissonette*), Tammany Young (*Everett Ricks*), Baby LeRoy (*Baby Dunk*), Morgan Wallace (*Jasper Fitchmueller*), Charles Sellon (*Mr. Muller*), Josephine Whittell (*Mrs. Dunk*), Diana Lewis (*Miss Dunk*)

Scénario

Un modeste épicier de l'Est, malmené par sa femme et par ses enfants, harcelé par le sans-gêne des voisins, achète par correspondance une plantation d'orangers en Californie : arrivé là-bas, il s'aperçoit que sa terre ne peut rien produire, mais elle fera pourtant l'objet d'une affaire très juteuse car elle commande l'accès d'un hippodrome en construction. Harold Bissonette la revend très cher et s'installe avec sa petite famille dans une luxueuse résidence.

Commentaire

Le scénario de *It's a Gift* résulte du mélange subtil de plusieurs anciens numéros de W.C. Fields. La première séquence dans l'épicerie est reprise d'un sketch joué aux Ziegfeld Follies en 1925, « The Drugstore », et déjà porté en l'écran en 1933 sous la forme d'un court métrage, *The Pharmacist*. La scène où la famille Bissonette prend possession d'une magnifique pelouse privée qu'elle inonde de papiers gras en croyant s'installer dans



un jardin public provient également de deux sketches de music-hall de 1925 (« Joy Ride » et « A Picnic »). D'autres éléments ont été empruntés à *It's the Old Army Game* et *The Potters*, deux longs métrages de 1926 et 1927 adaptés de pièces de J.P. McEvoy qui collabora également au scénario du présent film. Tel qu'il est devenu, le film contient une satire assez corrosive de la vie de famille américaine sous forme de notations puisées dans l'observation de la vie quotidienne. Il est aujourd'hui considéré comme l'une des meilleures réussites de Fields.

LETTRE D'UNE INCONNUE (LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN)

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Max Ophuls et Howard Koch, d'après la nouvelle de Stefan Zweig

Images : Frank Planer

Musique : Daniele Amfitheatrof

Décor : Russell A. Gausman et Ruby R. Levitt

Montage : Ted J. Kent



Production : John Houseman, pour Rempart Production

35 mm / N et B / 90 mn / 1948

Interprétation : Joan Fontaine (*Lisa Berndle*), Louis Jourdan (*Stefan Brand*), Mady Christians (*Mme Berndle*), Marcel Journet (*Johann Stauffer*), John Good (*le lieutenant Léopold von Kaltnecker*), Carol Yorke (*Marie*), Art Smith (*John, le domestique*), Otto Waldis (*le concierge*), Leo B. Pessin (*le petit Stefan*), Howard Freeman (*M. Kasner*), Sonya Bryden (*Mme Spitzer*), Erskine Sanford (*Porter*)

Scénario

Un pianiste célèbre, Stefan Brand, reçoit un soir une lettre adressée par une inconnue, Lisa Berndle. Elle lui révèle qu'elle lui a toujours voué un amour exclusif, sans qu'il s'en aperçût jamais. Quelques rencontres furtives, à plusieurs années d'intervalle, une brève idylle ébauchée au Prater, une ultime étreinte un soir de fête, aussitôt oubliés par l'inconstant, furent les seuls moments de bonheur qu'elle goûta auprès de son volage amant... Un enfant lui est né, qui ne connaîtra jamais son père puisqu'il vient d'être emporté par une épidémie de typhus. Elle-même est contaminée, a fui son foyer et lui écrit d'un hospice. Les dernières lignes sont de la main d'une sœur infirmière : la jeune femme est morte avant d'avoir pu terminer sa lettre. Stefan est effondré à cette lecture. Il comprend tout à coup le sens de la provocation en duel que lui a adressé la veille un diplomate viennois. Il s'y rendra comme à un dernier rendez-vous, non frivole celui-là.

Commentaire

« L'art du récitatif, de la transparence romanesque (on pourrait aussi bien dire musicale), que l'on trouve dans presque toutes les intrigues ophuliennes, atteint là son apogée. L'impondérable du temps qui passe, le cours de l'existence que l'on voudrait endiguer, je ne sais quel frémissement plus subtil que celui de la vie elle-même, "le lent et douloureux cheminement de l'amour dans l'ombre et à l'insu de celui qui en est l'objet" (José Zende), la poignante nostalgie qui se dégage de tout cela, autant de thèmes traduits avec une tendresse arachnéenne et qui planent, tel un poème de Verlaine, dans les brumes délicates du souvenir... Rarement le dépaysement romantique nous a paru atteindre, sur l'écran, une aussi exquise pureté. »

(Claude Beylie, « Max Ophuls », Ed. Lherminier, 1984).

A noter que la nouvelle de Stefan Zweig avait déjà été portée à deux reprises à l'écran : en 1929 par l'Allemand Alfred Abel, sous le titre *L'Inconnue*, et au début du parlant, par un cinéaste amateur, Paul Cleva.

LE LIVRE NOIR ou LE RÈGNE DE LA TERREUR (REIGN OF TERROR)

Mise en scène : Anthony Mann

Scénario : Philip Yordan et Aeneas McKenzie

Images : John Alton

Musique : Sol Kaplan

Décor : Edward Illou, Armor Marlowe et Al Orenbach

Production : Walter Wanger/Eagle Lion

35 mm / N et B / 89 mn / 1949

Interprétation : Robert Cummings, Arlene Dahl, Richard Basehart, Arnold Moss, Jess Barker, Norman Lloyd, Charles McGraw, Beulah Bondi, Georgette Windsor, William Challee, Wade Crosby, John Doucette, Frank Conlan, Ellen Lowe, Russ Tamblyn, Wilton Graff, Charles Gordon.

Scénario

Barras et Tallien chargent Charles d'Aubigny de s'emparer du « livre noir » où Robespierre a inscrit la liste de ses prochaines victimes. Le jeune

homme réussit à porter le document à la Convention après une série d'évasions plus spectaculaires les unes que les autres.

Commentaire

« Ce film est l'un de ceux pour lesquels Anthony Mann avait le plus de tendresse. L'atmosphère révolutionnaire avait requis tous ses soins et il s'était attaché tout particulièrement à la figure de Robespierre, interprété par Richard Basehart (qui surclasse dans ce rôle la plupart de ses homologues français). Mais l'important n'est pas là : il est dans cette écriture à la fois dense et elliptique, cette sécheresse dans la narration, ce sens du décor et de l'espace qu'on retrouve tout au long de l'œuvre de Mann. Pour ces qualités, on oubliera quelques libertés prises avec la vérité historique, au demeurant sans grande importance. »

(Jean Wagner, « Anthologie du Cinéma » tome IV, Ed. L'Avant-Scène/CIB, 1968.)

**J'AI VÉCU L'ENFER DE
CORÉE ou SERGENT ZACK
(THE STEEL HELMET)**
Mise en scène : Samuel Fuller



Scénario : Samuel Fuller

Images : Ernest W. Miller

Musique : Paul Dunlap

Décor : Theobald Holsopple et Clarence Steenson

Montage : Philip Cahn

Production : Samuel Fuller pour Lippert Prod./Deputy Corporation

35 mm / N et B / 84 mn / 1950

Interprétation : Gene Evans (Sergent Zack), Steve Brodie (Lieutenant Driscoll), James Edwards (Caporal Thompson), Robert Hutton (« Conchie » Bronte), Richard Leo (Sergent « Budda-Head » Tanaka), Sid Melton (Joe), William Chun, Richard Monahan, Harold Fong, Neyle Morrow, Lynn Stallmaster

Scénario

Un sergent américain est le seul survivant de son unité. Il rencontre un enfant qui lui sert d'éclairer. Tous deux se joignent à une unité américaine, laquelle installe un poste d'observation dans un temple. Le temple est attaqué par l'ennemi. Sauf le sergent et deux autres soldats, tout le monde sera tué. Le film se termine par ces mots : « Et cette histoire n'a pas de fin ».

Commentaire

« S'il est un film capable de nous faire ressentir physiquement, viscéralement, toute l'énormité, la bêtise et l'horreur d'un conflit mené au nom des principes hypocrites de la liberté éclairant le monde, et qui en démontre péremptoirement non seulement la tragique vanité mais l'échec inéluctable, c'est bien *The Steel Helmet*. Ce film brutal, primaire, délirant est porteur d'un message pacifiste mille fois plus percutant et plus éloquent que tel manifeste pavé de bonnes intentions de nos intellectuels qui se prétendent engagés dans le bon combat... Fuller nous a montré le côté le plus bas, le plus minable de la guerre sans flafas, sans pompiérisme, à ras de terre. »

(Claude Beylie, « Cinéma 68 » n° 127, juin 1968.)

A noter que le film fut tourné en 10 jours, pour 104 000 dollars et rapporta dix fois cette somme. C'est le troisième film tourné par Samuel Fuller, après *J'ai tué Jesse James* et *The Baron of Arizona* (celui-ci inédit en France). Le casque que porte Gene Evans (et sur lequel est imprimé le générique) est le propre casque que portait Fuller durant la Seconde Guerre mondiale.

**LA CHUTE
DE LA MAISON USHER
(HOUSE OF USHER)**
Mise en scène : Roger Corman

Scénario : Richard Matheson, d'après la nouvelle de Edgar Allan Poe

Images : Floyd Crosby

Musique : Les Baxter

Décor : Daniel Haller

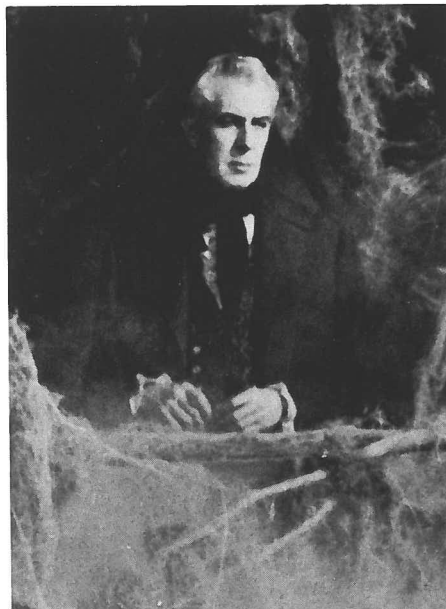
Production : Roger Corman

35 mm / couleurs / 85 mn / 1960

Interprétation : Vincent Price (Roderick Usher), Marc Damon (Philip Winthrop), Myrna Fahey (Madeline Usher), Harry Ellerbe (Bristol)

Scénario

Roderick Usher, hypersensible, accueille dans sa lugubre demeure l'artiste Philip Winthrop, qu'il charge de peindre les portraits destinés à orner sa galerie d'ancêtres et de parents. Le dernier est celui de Madeline, la jeune sœur de Roderick ; lorsque la touche ultime est déposée, celle-ci tombe en catalepsie et Philip, horrifié, assiste à la mise en bière



de sa fiancée alors qu'elle est encore vivante : son frère prétend qu'elle vit désormais par le tableau... Madeline reprend ses sens et blesse mortellement son frère. Un incendie détruit la maison Usher d'où Philip s'enfuit avec épouvante.

Commentaire

On compte au moins dix adaptations cinématographiques de la nouvelle d'Edgar Poe « La Chute de la maison Usher ». Certaines, à commencer par celle de Jean Epstein (France, 1928), qui ouvrit la série, se référent également à d'autres nouvelles de Poe, « Le Portrait ovale » par exemple. Rappelons les principales : *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein, France 1928, avec Jean Debucourt) ; *The Fall of the House of Usher* (John Sibley Watson Jr., U.S.A. 1928) ; *The Fall of the House of Usher* (Curtis Harrington, U.S.A. 1942) ; *The Fall of the House of Usher* (Georges Ivan Barnett, Grande-Bretagne 1950) ; *The Fall of the House of Usher* (Sal Pizzo, U.S.A. 1955) ; *House of Usher* (Roger Corman, U.S.A. 1960) ; *Horror* (Alberto de Martino, Italie/Espagne 1963) ; *The Fall of the House of Usher* (James L. Conway, U.S.A. 1979, avec Martin Landau) ; *La Chute de la maison Usher* (Alexandre Astruc, France 1981, avec Mathieu Carrière et Fanny Ardant). De la version Corman, Jacques Goimard écrivait en 1964 dans « Fiction » : « C'est l'histoire d'un homme d'aujourd'hui, très cultivé et raffiné, qui cherche à revivre pour son compte le drame imaginé par Poe. Un film d'une rare magnificence... »

HOMMAGE A IDA LUPINO

Tour à tour actrice, scénariste, productrice et réalisatrice, Ida Lupino (née en 1918) est la descendante d'une lignée de comédiens célèbres, implantés en Angleterre depuis le XVII^e siècle. Son père, Stanley, fut professeur d'art dramatique, son oncle, Lupino Lane, un comique qui eut son heure de gloire au temps du « muet », sa sœur cadette Rita et son cousin Richard acteurs également. Après s'être fait remarquer dans *Peter Ibbetson*, d'Henry Hathaway, Ida illuminera de son beau visage grave trois films de Raoul Walsh : *Une femme dangereuse*, *La Grande Evasion* (High Sierra, avec Humphrey Bogart) et *The Man I Love*. Elle sera Charlotte Brontë dans *Devotion* (1944), et on la retrouvera, toujours aussi émouvante, dans *La Maison dans l'ombre* (Nicholas Ray), *Le Grand Couteau* (Robert Aldrich) et *La Cinquième victime* (Fritz Lang). Entre-temps, elle est passée à la production indépendante (« The Filmakers »), à l'écriture de scénarios et à la mise en scène : *Avant de t'aimer* (Not Wanted, 1949), *Faire face*, *Outrage* (1951), *The Bigamist* (1953, inédit en France) et *Le Voyage de la peur* (1954) témoignent d'un talent exceptionnel, dans la grande tradition du film noir psychologique, relevée par une optique « féministe » toute en nuance et une gestuelle remarquable. Appréciée seulement de quelques initiés, son œuvre de cinéaste est à redécouvrir entièrement.

(D'après Claude Beylie et Philippe Carcassonne, « Le Cinéma », Ed. Bordas, 1983.)

THE MAN I LOVE

Mise en scène : Raoul Walsh

Scénario : Catherine Turney et Jo Pagano, d'après le roman de Maritta Wolff

Images : Sid Hickox

Musique : Max Steiner (direction musicale : Leo F. Forbstein)

Décor : Eddie Edwards

Montage : Owen Marks

Production : Warner Bros

35 mm / N et B / 96 mn / 1947

Interprétation : Ida Lupino (doublee pour les chansons par Peg Lacentra) (*Petey Brown*), Robert Alda (*Nicky Toresca*), Andrea King (*Sally Otis*), Bruce Bennett (*Sam Thomas*), Marta Vickers (*Virginia Brown*), Don McGuire (*Johnny O'Connor*), Alan Hale (*Riley*), Dolorès Moran (*Gloria O'Connor*)

Scénario

Retournant passer Noël dans sa ville natale, une chanteuse de night club aide ses sœurs à résoudre des problèmes familiaux et redonne espoir à un pianiste de jazz prêt à sombrer dans l'alcoolisme.

Commentaire

« Walsh épure l'action de quantité de "scènes à faire", mais se garde de gommer les détails qui assure le "rendu" d'une atmosphère... Il fournit un exemple de sa fameuse "efficacité", sur un sujet aussi peu passionnant que possible, d'une manière presque abstraite et dépouillée de tout recours à la violence, puisque deux courtes scènes seulement révèlent la folie et l'obsession érotique qui couvent sous les rapports humains les plus conventionnels. Puis, par une sorte de deuxième mouvement progressif, Walsh peint le passage d'Ida Lupino d'une insolence presque masculine à la tendresse meurtrie qui est aussi le fond de son caractère. Dans cette tendresse, Ida Lupino se préfigure telle qu'elle tentera de s'imposer derrière la caméra, avec son très beau mélodrame *Not Wanted*. »

(Gérard Legrand, « Positif », été 1966.)

THE BIGAMIST

Mise en scène : Ida Lupino

Scénario : Collier Young, d'après un sujet de Larry Marcus et Lou Schor

Images : George Diskant

Musique : Leith Stevens (chants : Matt Dennis et Dave Gillan)

Décor : Edward G. Boyle

Montage : Stanford Tischler

Production : Collier Young, pour Filmakers

35 mm / N et B / 80 mn / 1953

Interprétation : Edmond O'Brien (*Harry Graham*), Joan Fontaine (*Eve Graham*), Ida Lupino (*Phyllis Martin*), Edmund Gwenn (*Mr. Jordan*), Jane Darwell (*Mrs. Connelley*), Kenneth Tobey (*Tom Morgan*), John Maxwell (*le juge*), Mack Williams (*le procureur*), James Todd (*Mr. Forbes*), Lillian Fontaine (*Miss Higgins*)

Scénario

Mariés depuis huit ans, Harry et Eve Graham n'ont pu avoir d'enfants. Eve s'est étourdie dans une carrière de femme d'affaires, négligeant un peu son mari. Le couple désire adopter un enfant. Un

enquêteur prend des renseignements, constate de bizarres réticences chez Harry et découvre bientôt que celui-ci a un deuxième ménage. Au cours d'une de ses tournées de représentant, Harry Graham a rencontré à Los Angeles une serveuse de restaurant, Phyllis Martin. Elle s'est trouvée enceinte de lui. Il l'a épousée. Un enfant est né. L'affaire devra être portée devant les tribunaux.

Commentaires

« Ida Lupino n'a pas accablé son personnage, imprudent et faible, sous un féminisme agressif. Ses trois héros se heurtent, en fait, aux accidents de la vie, et le désir de maternité chez la femme prend un peu l'aspect d'un destin social. L'étude de comportement ne va pas sans une délicate étude de sentiments, de rapports de sexe, qui donne une subtile résonance à une intrigue portée également à l'état de crise. »

(Jacques Siclier,

« Les Cahiers de la Cinémathèque » n° 28, « Pour une histoire du mélodrame au cinéma ».)



Interprétation : Corey Allen (*Duke*), Warren Oates (*Boots*), Kate Manx (*Ann Carlyle*), Robert Wark (*Joe Carlyle*), Jerome Cowan (*Ed Hogate*)

HOMMAGE A LESLIE STEVENS

Né en 1924, Leslie Stevens — bien avant *Easy Rider* — révolutionna la production hollywoodienne en réalisant pour 60 000 dollars, dans sa propre maison et avec sa femme, *Private Property* (1960). La critique française accueillit froidement ce film, remarquable malgré quelques effets « expressionnistes » un peu forcés, qui conte l'invasion d'une villa isolée par deux voyous. La critique passa également à côté des qualités d'*Incubus* (1961), film démonologique parlé... espéranto, admirablement photographié à Big Sur par Conrad Hall. Une indéniable force d'expression compensait certaines préciosités de style. Il passait dans les meilleures scènes un courant, un ton évoquant les romanciers américains du XIX^e siècle, notamment l'école de la Nouvelle Angleterre. Comme *Private Property*, *Incubus* tourne autour du thème du viol, de la possession, thème que l'on retrouve, avec tous ses prolongements moraux, dans *Hero's Island* (1962, avec James Mason et Kate Manx, inédit en France sauf un passage à la télévision) : cette « exploration adulte de l'Amérique des pionniers », selon les propres termes de Stevens, fut un tel échec aux U.S.A. qu'il contraignit l'auteur à se tourner presque exclusivement vers la télévision. Il réalisa cependant encore *Della* (1964), *I Love a Mystery* (1966) et *Fanfare for a Death Scene* (1967).

PROPRIÉTÉ PRIVÉE (PRIVATE PROPERTY)

Mise en scène : Leslie Stevens

Scénario : Leslie Stevens

Images : Ted McCord

Montage : Jerry Young

Production : Stanley Kolber, pour Kana Productions/Citations Films

35 mm / N et B / 79 mn / 1960

Scénario

Une femme seule des journées entières dans une villa isolée. Elle n'a apparemment rien à faire — bien qu'elle soit sans domestiques — qu'à attendre l'heure du dîner qui lui ramène son mari, un homme charmant, mais peu empressé à remplir ses devoirs conjugaux. Deux voyous passent par là. Ils rencontrent la dame. L'un des deux, un peu simple d'esprit, est également complexé sur le plan sexuel. Son ami promet de lui offrir la dame. Ils se cachent dans la maison voisine inoccupée, et commencent par jouer les voyeurs avant de passer à l'offensive. Le premier des deux fait du charme et parvient en quarante-huit heures, à faire céder la fragile vertu de sa proie. Mais fidèle à sa promesse, il cède la place à son ami... Cette histoire s'achève dans le sang, la raison du premier voyou se révélant plus chancelante encore que celle du second.

Commentaire

Voici, en exclusivité, un témoignage sur le film dû à... Françoise Sagan ! Elle écrivait à l'époque de la sortie du film en France : « *Propriété privée* réussit le tour de force d'être plus violent et plus obsédé que n'importe quel film que j'aie pu voir. Je dis bien "obsédé" et non "érotique", car la naïveté des Américains à ce sujet est assez célèbre, et la malheureuse héroïne de *Propriété privée*, vue de dos, d'en dessus ou d'en dessous, l'œil trouble et la bouche ouverte, relève plus du strip-tease que de Laclos. Ce n'en est pas moins un très beau film, très bien fait et très envoûtant, malgré quelques niaiseries qui l'empêchent d'être un chef-d'œuvre... C'est un film qui vous fige sur votre fauteuil, vous effraye et provoque par moments votre admiration. Ce n'est pas si courant. » Plus sévère et plus laconique, Claude-Marie Trémois décréta dans « Radio-Cinéma Télévision » : « *Propriété privée* n'est rien d'autre qu'un petit film de voyeurs assez sordide. »

INCUBUS (INCUBUS)

Mise en scène : Leslie Stevens

Scénario : Leslie Stevens

Images : Conrad Hall

Musique : Dominic Frontier

Montage : Richard K. Brockway

Production : Day-Star/Contempo III

35 mm / N et B / 73 mn / 1961

Interprétation : William Shatner (*Marc*), Allyson Ames (*Kia*), Eloïse Hardt (*Amaël*), Robert Fortier (*Olin*), Ann Atmar (*Arndis*), Milos Milos (*Incubus*)

Scénario

De singuliers démons hantent les plages de Californie : la blonde Kia noie ignominieusement un vagabond mais échoue dans une tentative de corruption chez les moines, puis se fait violer par un ancien militaire, Marc. Pour se venger, elle fait appel à un autre démon, Incubus... Mais la grâce touche Kia qui renonce aux Lucifériens et à leurs pompes. Marc chasse Incubus et entraîne Kia sur la voie de la vertu.

Commentaire

« Soumis à l'influence bergmanienne, plus lointainement à celle d'Antonioni (l'éclipse, les oiseaux qui ont fui le lac empesté), le film se ressent d'un certain amateurisme, plus gênant ici que dans *Private Property* (dont on retrouve d'ailleurs certains thèmes). C'est surtout le jeu des acteurs qui laisse parfois à désirer ; mais quelques scènes (la messe noire, l'évocation d'Incubus) sont belles et fortes. J'avoue moins aimer le bouc en rut, encore qu'il réponde directement à une démonologie familière, celle du "bouc aux mille chevaux" invoqué dans le hideux "Necronomicon" de l'Arabe dément Abdul Alhazred. »

Paul-Louis Thirard, « Midi-Minuit Fantastique », décembre 1966/janvier 1967.

En complément de programme, les films de court et moyen métrages suivants seront projetés :

Les Mystères du château du De (Man Ray, 1929)

Hearts of age (Orson Welles, 1934)

Tentative de suicide (Michelangelo Antonioni, 1953)

Le Cœur révélateur (Ted Parmelee et Stephen Busustow, 1954)

Pourvu qu'on ait l'ivresse (Jean-Daniel Pollet, 1957)

Gala (J.-D. Pollet, 1961)

Les Genoux d'Ariane (Pierre Rissient, 1961)

Concours (Konkurs) (Milos Forman, 1963)

Fermière à Mautfaucou (Eric Rohmer, 1968)

La direction de la Cinémathèque Universitaire se réserve le droit de modifier ce programme en cas d'empêchement majeur de dernière minute.

Entrées et Fruits de la Mer

Huîtres Spéciales de France n° 2 (les 12)

Terrine de Crustacés

Cocktail de Gambas à la Julienne de Champignons

Saumon Cru à l'Aneth

Foie Gras Frais de Canard fait au Rabelais

Gratin de Queues de Langoustines

Salade Tiède de Fruits de Mer aux Salicornes

Feuilleté de Lavagnons à la Crème d'Échalotes

Huîtres Chaudes au Coulis de Langoustines

Poissons et Crustacés (selon arrivage)

Fricassé de Saumon aux Petits Légumes

Escalopes de Lotte au Safran

Émincé de Turbot à l'Écorce d'Orange

Filets de Sole au Miel et au Vinaigre de Xerès

Bar Braisé au Vin de Bordeaux accompagné de Pâtes à l'Encre

Steack de Lotte au Poivre Rose

Homard au four sauce Corail

PRIX NETS

RESTAURANT



Le Rabelais

MENU
à 170 F. TTC

MENU
à 100 F. TTC

Rôtis, Viandes et Volailles

Pigeonneau Farci au Foie Gras, sauce Périgueux

Magret de Canard aux Baies de Cassis

Filet de Bœuf à la Moelle et son Feuilleté aux Champignons

Carré d'Agneau Rôti au Thym

Rognon de Veau Braisé à la Moutarde Blanche

Tournedos Poêlé au Poivre Vert

Salade au choix assaisonnée à votre goût

Fromages

Le Plateau

Chabi Tiède sur Aiguilles de Pin

Desserts

Les Gourmandises du Pâtissier

Assiette de Sorbets aux Fruits Frais

Soufflé Glacé Café-Cognac

Feuilleté de fraises avec son Coulis

Tulipe de Poire au Coulis de Framboises

PRIX NETS

LES ŒUVRES MÉCONNUES DES MAÎTRES DU CINÉMA JAPONAIS

Visions fugitives dans une épaisse forêt

Nous savons depuis longtemps que trois grands arbres vénérables, qui ont nom Mizoguchi, Ozu et Kurosawa (en y ajoutant deux pousses de bambou plus jeunes : Oshima et Imamura) cachent à nos yeux l'immense forêt du cinéma japonais. Peu à peu défrichée — et déchiffrée —, cette forêt recèle des variétés peu exportées ou inconnues dans nos contrées. Certes, de temps à autre, au hasard des distributions, sort un film pour nous rappeler que dans l'ombre du passé se cachent encore bien des noms parfois connus par un film ou deux (Shindo et son *Ile nue*, Kobayashi et *La Condition de l'homme*, *Harakiri* et *Kwaidan*, Ichikawa et ses *Feux dans la plaine* et *L'Etrange Obsession*, Imai et ses *Ombres en plein jour*, Satsuo Yamamoto et son *Quartier sans soleil*, pour ne citer que quelques classiques des années cinquante/soixante). Il existe bien sûr une poignée de nippocinéphiles parisiens qui a pu profiter de l'avantage de suivre depuis plus d'un an la méga-rétrospective japonaise de plus de cinq cents films, pas encore terminée, et ceux qui découvrent à la télévision les éternels classiques (*Contes de la lune vague*, *Rashômon*, *Les Sept Samouraïs*, *Vivre ou Voyage à Tokyo*) usés jusqu'à la corde. Mais qu'en est-il de la « face cachée » de cette lune vague ?

Voici en tout cas l'occasion de (re)découvrir quelques films signés de noms plus ou moins connus et dont presque tous sont inédits en France (d'où la rareté des copies sous-titrées en français, la langue véhiculaire des films japonais à l'étranger, étant automatiquement l'anglais).

Surgis des temps fastes du Muet, et du premier « âge d'or » des images électriques nippones, Heinosuke Gosho, Daisuke Ito et Shiro Toyoda (tous disparus aujourd'hui) ont encore tourné des œuvres marquantes dans le second âge d'or des années cinquante, époque où qualité et quantité faisaient encore bon ménage face à une télévision déjà bourgeonnante. L'un des plus beaux films de Gosho (auteur de deux classiques un peu oubliés : *La d'où l'on voit les quatre chemins* en 1953 et *L'Auberge d'Osaka* en 1954) est aussi l'un des plus négligés : peu d'années après ce chef-d'œuvre qu'est *Croissance* (1955), Gosho adaptait *Les Lucioles* (*Hotarubi*, 1958), un roman de Sakunosuke Oda, tournant autour du personnage historique de Ryoma Sakamoto, l'un des partisans de l'Empereur alors opposé aux forces conservatrices du Shogunat, avant 1868. Pourtant, avec infiniment de délicatesse et de lyrisme, le cinéaste a recentré son film sur la patronne de l'auberge où s'est réfugié Sakamoto avec ses partisans, et sur sa fille adoptive (l'adorable Ayako Wakao) qui, amoureuse du héros, l'aidera à fuir les sbires du shogun dans le clair-obscur magnifique d'un dépôt de bois. On appréciera le talent avec lequel Gosho traite cette anecdote d'un fait historique, sur un ton élégiaque proche de certains films de Mizoguchi, et le sens de sa direction d'acteurs(-trices). Une véritable perle du

Japon à découvrir.

Totalement ignoré en France, Daisuke Ito (1898-1981) a eu une carrière prolifique, proche de celle de Kinugasa (*La Porte de l'enfer*) par la quantité impressionnante de films produits (plus de cent) et par son attachement particulier au genre « jidai-geki » (film d'époque). Parmi les multiples versions du classique de Tanizaki, *Okoto et Sasuke* (une histoire d'amour sublimé entre une jeune fille aveugle et son élève de musique), celle de Ito, intitulé *L'Histoire de Shunkin* (1954) est sans doute la plus belle, non seulement par son sens de la narration et sa beauté plastique, mais aussi parce que les interprètes de ce mélodrame-type parviennent à nous émouvoir jusqu'aux larmes. Un des grands films de la période classique de la Daiei, à l'époque où Mizoguchi y tournait ses derniers films, et d'où se détache singulièrement la beauté de la célèbre Machiko Kyo.

La littérature nationale était alors une source inépuisable d'inspiration pour les cinéastes japonais, et, un peu plus tard, Shiro Toyoda (1906-1977) adaptait un des romans majeurs de Yasunari Kawabata, *Pays de neige* (*Yukiguni*, paru en français), une de ces innombrables histoires d'amour contrarié entre une geisha et un artiste qu'affectionne le public japonais traditionnel. Dans le décor classique d'une station thermale, lieu favori des conflits amoureux, la geisha Komako (Keiko Kishi, alors Mme Yves Ciampi) aime le peintre Shimamura (Ryo Ikebe) qu'elle refusera pourtant de suivre à Tokyo, pour se consacrer à sa sœur accidentée. Paysages de neige magnifiquement photographiés et lyrisme intense font de ce film un classique du genre, malheureusement gâché en partie par une musique envahissante. Présenté à Cannes en 1957, le film ne fut pourtant jamais exploité en France : encore une lacune à combler. De la génération suivante, celle qui commença à filmer juste avant, pendant ou après la guerre, se détachent entre autres Keisuke Kinoshita (né en 1912, contemporain de Kurosawa), Tadashi Imai (1912) et Kon Ichikawa (1915) ; chacun à leur manière, ils marquèrent de leur personnalité un cinéma en pleine mutation dans les années cinquante. Kinoshita, qui avait révélé des dons de satiriste dès son premier film (*Le Port en fleurs*, 1943) devait par la suite alterner comédies et mélodrames sentimentaux, dont nous parvint par exemple *Comme une fleur des champs* (1955). Une de ses œuvres les plus marquantes de cette époque est *La Tragédie du Japon* (*Nikon no higeki*, 1953), où il montre le destin tragique d'une mère, Haruko (l'actrice Yuko Mochozuki, spécialiste de ce genre de rôles) aux prises avec ses enfants « ingrats » dans un Japon socialement et politiquement bouleversé : le portrait de ces personnages populaires s'inscrit d'ailleurs dans un arrière-plan composé de documents d'actualités contemporains de l'action. La fin, où Haruko se suicide est un grand moment d'émotion, et le mélange subtil entre sentiments et poids du destin font du film une œuvre maîtresse de Kinoshita. Ce que l'on sait moins, c'est qu'il a été aussi un expérimentateur technique et artistique, et que

dans plusieurs de ses œuvres, Kinoshita (qui était un des piliers de la Shochiku avec le scribe Ozu) a innové et cherché des moyens d'expression artistique non-conformistes. C'est dans la première version de *La Ballade de Narayama* (1958) qu'il alla sans doute le plus loin, en théâtralisant complètement le roman de Fukazawa que devait adapter 25 ans plus tard Imamura, de façon totalement différente. Utilisant toutes les ressources du studio et les techniques du Kabuki, Kinoshita, jouant des éclairages et des changements de décor à vue, a donné sa version de l'œuvre dans le style classique du Joruri. La qualité de l'interprétation (Kinuyo Tanaka en tête) contribue à faire de ce film l'un de ses plus accomplis et bouleversants : encore un chef-d'œuvre inédit en France ! Kon Ichikawa, le plus inventif des satiristes japonais avec Kinoshita, n'est pourtant connu ici que par ses drames : *Feux dans la plaine*, *La Harpe de Birmanie* (qu'il vient de refaire trente ans après !) ou *L'Etrange obsession*. Depuis l'après-guerre, il avait pourtant tourné un nombre appréciable de comédies écrites avec son épouse Natto Wada, comme *Mr. Lucky*, *Mr. Pou*, *Un milliardaire*, ou ce film stupéfiant qu'est *Le Train bondé* (*Man'in densha*, 1957), une métaphore ahurissante de la société japonaise : dans un style d'une irrésistible drôlerie, et bourré d'idées de mise en scène, *Le Train bondé* conte avec un humour noir la dégradation d'un jeune diplômé d'université, qui descendra jusqu'aux derniers degrés de l'échelle sociale, pour finir concierge : une des charges les plus mordantes du « système » japonais, comme personne n'en fait plus aujourd'hui.

Sympathisant du PCJ, Tadashi Imai offre une production indépendante à fort contenu social, de *Nous sommes vivants !* (1951) jusqu'au fameux *Ombres en plein jour* (1956), basé sur une affaire judiciaire en cours pendant le tournage du film. Dans *Kiku et Isamu* (1959), il montre le sort d'un frère et d'une sœur métis, « souvenirs » laissés par les GI's noirs américains pendant l'Occupation. Les réactions des villageois et leurs préjugés envers ces enfants nés d'un croisement impensable jusqu'en 1945, et l'attitude de leur grand-mère (Tanie Kitabayashi, l'une des « mémés » les plus populaires du cinéma nippon) font l'objet d'une description solide par le cinéaste, qui s'intéressait à tous les cas sociaux particuliers : le film s'inscrit dans le courant du néo-réalisme japonais né de la défaite.

De Masaki Kobayashi (né en 1916), nous ne verrons pas l'un des classiques, mais une œuvre récente de la maturité, *Kaseki* (litt. *Fossiles*), tourné en 1975, et qui reprend plus ou moins le thème du *Vivre* de Kurosawa, dans un autre contexte : le périple d'un homme riche (Shin Saburi), qui se sait condamné par le cancer, est l'occasion d'une réflexion sur la mort. Ce film, condensé d'une version pour la télévision, est la dernière œuvre marquante de l'auteur de *La Condition de l'homme*, avant son imposant documentaire *Jugement à Tokyo* (1983) sur les procès des criminels de guerre après 1945,

qui vient d'être primé à Berlin. Enfin, il nous semblait qu'il fallait montrer au moins un film d'un des auteurs de ladite « nouvelle vague » japonaise issue des compagnies à la fin des années cinquante, et moins connu en France qu'Oshima ou Imamura. Réalisateur inégal mais très personnel, Yasuzo Masumura (né en 1924), qui fit ses classes au Centro Sperimentale Cinematografico de Rome, avant d'être assistant de Mizoguchi et d'Ichikawa, imposa un ton neuf dès ses premiers films (*Un baiser, Courant chaud*, de 1957, ou surtout *Géants et jouets*, 1958), en peignant notamment avec force et crudité des personnages de femmes modernes, dont les rapports avec les hommes relevaient plus ou moins de la lutte des sexes. Femme marquée, et marquante, par excellence, l'infirmière Sakura (Ayako Wakao, actrice-fétiche de Masumura) devient un *Ange rouge*, puisque en pleine guerre sino-japonaise, tous les hommes qu'elle connaît finiront par mourir : le cinéaste y développe une thématique sado-masochiste dans un scope noir et blanc superbe, avec un sens du réalisme parfois insoutenable : l'ange du bizarre habite aussi cet *Ange rouge* (*Akai tenshi*, 1966). Le film fut distribué en France en 1969, ainsi que *La Chatte japonaise* du même Masumura (tiré de *L'Amour d'un fou* de Tanizaki).

Au-delà des disparités de cette sélection assez éclectique (dont les choix furent dictés autant par la disponibilité de copies souvent difficiles à obtenir que par des goûts excessivement personnels), on entreverra des aspects encore mal connus du cinéma japonais inscrit en caractères sang et or dans la société qui l'a secrété. C'était avant la décadence et les derniers feux de « l'industrie du soleil couchant », selon les dires des Japonais eux-mêmes...

Max Tessier

Bibliographie élémentaire

En français :

— *Pour un observateur lointain, Formes et significations dans le cinéma japonais*, par Noël Burch (Ed. Cahiers du cinéma/Gallimard).

— *Écrits 1956-1978, Dissolution et jaillissement*, par Nagisa Oshima (Ed. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980).

— *Images du cinéma japonais*, par Max Tessier (Henri Veyrier, 1981).

— *Le cinéma japonais au présent* (ouvrage collectif sous la direction de Max Tessier), Nlle édition Lherminier, 1984.

— *Le cinéma japonais de ses origines à nos jours*, par Hiroko Govaers (deux catalogues parus, 1984/1985).

En anglais :

— *The Japanese film, art and industry*, par Joseph Anderson et Donald Richie (réédition, Princeton, 1982).

— *Currents in Japanese cinema*, par Tadao Sato (Ed. Kodansha International, Tokyo/New York, 1982).

— *Japanese film directors* (sur dix cinéastes japonais), par Audie Bock (Ed. Kodansha International, 1978).

L'HISTOIRE DE SHUNKIN (SHUNKIN MONOGATARI) Mise en scène : Daisuke Ito

Scénario : Fuji Yahiro, d'après le roman de Junichiro Tanizaki

Images : Yasuichiro Yamazaki

Musique : Akira Ifukube

Décor : Takeo Kimura

Production : Daiei

35 mm / N et B / 110 mn / 1954

Interprétation : Machiko Kyo (*Shunkin : Okoto*), Yoshiaki Hanayagi (*Sasuke*), Eiji Funakoshi (*Ritaro, son élève*), Sugisaku Aoyama (*le maître de Shunkin*), Haruko Sugimura (*sa femme*)

Scénario

Okoto est une jeune aveugle qui apprend la musique. Elle est accompagnée à ses leçons par un domestique, Sasuke, seule personne en qui elle ait confiance. Une étrange relation s'établit entre eux ; ils s'installent dans une maison, elle comme professeur de musique et lui comme disciple. Un jour, Okoto est défigurée par un de ses élèves, dont elle a refusé les avances. Afin de garder éternellement en lui l'image d'une Okoto rayonnante de beauté, Sasuke se rend aveugle.

L'auteur

Daisuke Itô est né dans la préfecture de Ehime en 1898.

Il exerce d'abord diverses professions dont celle d'écrivain pour enfants.

1920 : Il entre à l'Institut du cinéma de la Shôchiku.

1921-1923 : Il écrit plus d'une cinquantaine de scénarios.

1924 : Il réalise son premier film, *Journal d'un alcoolique* (*Shuchû nikki*).

1926 : Il entre à la Nikkatsu et y devient spécialiste des « jidai-geki » à tendance anarchisante et nihiliste : avec la vedette Denjiro Okochi, il tourne certains des plus célèbres muets comme *Journal de voyage de Chuji* (*Chuji tabi nikki*, 1927), *Le Serviteur* (*Gero*, 1927) ou la fameuse série de *Tange Sazen*, sous des titres divers et le plus souvent en épisodes.

1934 : Il tourne une des innombrables versions des *47 ronins* (*Chushingura*).

Après une période moins brillante, il retrouve son souffle au lendemain des hostilités avec *Le Joueur d'échecs* (*Osho*, 1948), dont il fera deux remakes



en 1955 et 1962, puis *L'Histoire de Shunkin* (1954). Jusqu'à 1970, époque où il cesse ses activités, Itô a tourné près d'une centaine de films. Il meurt à Kyôto en 1981.

PAYS DE NEIGE (YUKIGUNI)

Mise en scène : Shiro Toyoda

Scénario : Toshio Yasumi, d'après le roman de Yasunari Kawabata

Images : Jun Yasumoto

Musique : Ikuma Dan

Décor : Kisaku Ito et Shin Sono

Production : Toho

35 mm / N et B / 133 mn / 1957

Interprétation : Ryo Ikebe (*Shimamura*), Keiko Kishi (*Komako*), Yaoru Yachigusa (*Yoko, sa belle-sœur*), Hisaya Morishige, Daisuke Kato, Akira Kubo

Scénario

Le peintre Shimamura retrouve chaque hiver Komako dans une station thermale. Ils ne peuvent pas se voir plus souvent parce qu'il est marié et qu'elle travaille comme geisha pour faire vivre sa



famille adoptive. Même lorsqu'elle se voit enfin libérée de ses obligations, malgré l'amour qu'elle a pour Shimamura, Komako refuse de le suivre à Tokyo. Il décide alors de ne plus jamais la revoir et elle reprend son métier de geisha pour aider sa sœur qu'un accident a défigurée.

L'auteur

Shiro Toyoda est né à Kyôto en 1906.

D'abord destiné à la carrière d'auteur dramatique, il est encouragé par Tanaka à devenir réalisateur. 1925 : Formé à la Shôchiku, il débute au cinéma comme scénariste et assistant de Yasujiro Shimazu. 1929 : Il fait ses débuts de metteur en scène avec *Les Lèvres peintes* (*Irodoraru Kuchibiru*). Il s'impose rapidement par une grande maîtrise dans la direction des acteurs, vestige de ses débuts de théâtre. De sa filmographie abondante traitant souvent, parfois avec humour, des questions de liberté individuelle face au système social, on peut retenir : *Trois femmes* (*Sannin no josei*, 1935), *Le Rossignol* (*Ugisi*, 1938), *Printemps sur l'île des lépreux* (*Kojima no hary*, 1940), *Quatre histoires d'amour* (*Meoto zanzai*, 1955), *Pays de neige* (1957), *Le Fantôme de Yotsuya* (*Shinpan Yotsuya*

Kaidan, 1965), *Entre épouse et femme* (Tsuma to onno no aida, 1976).
Toyoda meurt en 1977.

LE TRAIN BONDÉ (MAN'IN DENSHA)

Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Natto Wada et Kon Ichikawa

Images : Iroshi Murai

Musique : Koji Taku

Décor : Tomoo Shimogawara

Production : Daiei

35 mm / N et B / 100 mn / 1957

Interprétation : Hiroshi Kawaguchi, Michiko Ono, Chishu Ryu, Haruko Sugimura, Eiji Funakoshi, Keizo Kawasaki

Scénario

Dans un Japon surpeuplé et effervescent, un jeune diplômé de l'université se bat désespérément pour vivre. Il affronte de dures épreuves successives : la folie de son père, une maladie professionnelle, l'amnésie et enfin le chômage... Il descend de plus en plus bas pour finir par être concierge d'une école élémentaire dans une région reculée.

L'auteur

Kon Ichikawa est né à Uji Yamada (aujourd'hui Ise) en 1915.

Après des études de commerce à Osaka, il entre aux studios Jenkins-Ōsawa de Kyōto en 1933 comme créateur de dessins animés.

1937 : Il devient assistant-réalisateur à la Tōhō.

1945 : Il réalise son premier film, *La Fille du temple Dōjō* (Musume Dōjōti), une animation de marionnettes adaptée du kabuki ; le film est immédiatement interdit par la censure américaine pour « esprit féodal ».

1948 : Il signe *La Fleur éclore* (Hana hiraku), son premier film de fiction.

A la fin des années 40 et au début de la nouvelle décennie, il tourne un grand nombre de mélodra-

mes délirants avant de se spécialiser dans les comédies satiriques vives, au rythme rapide.

1957 : *Le Train bondé*, une de ses meilleures réalisations dans le genre, l'impose définitivement comme le « Frank Capra japonais » auprès du public et de la critique.

A partir de 1955 il se tourne vers la mode des adaptations littéraires de prestige en n'hésitant pas à s'exercer dans des styles très différents : chroniques de guerre avec *La Harpe de Birmanie* (Biruma no tategoto, 1956) ou *Feux dans la plaine* (Nobi, 1959), drames humains avec *La Chambre du châiment* (Shokei no heya, 1956), *Le Brasier* (Enjo, 1958) ou *L'Étrange obsession* (Kagi, 1959), récompensé en 1960 à Cannes du Prix Spécial du Jury. Reconnu en dehors des frontières de son pays comme un auteur à part entière soucieux d'exprimer des ambiguïtés psychologiques nouvelles, Ichikawa fait preuve tout au long de son œuvre d'un sens de l'humour caustique, qui triomphera dans le dernier grand film de cette période, *La Vengeance d'un acteur* (Yukinojo Henge, 1963), remake somptueux du film de Kinugasa (1935). 1964-1965 : Il réalise le film officiel des Jeux Olympiques, *Tōkyō Olympiades* (Tōkyō Orimpikku). Par la suite il ne donnera plus que des œuvres secondaires et des compromis, en dehors de quelques rares films plus personnels comme, par exemple, *Errances* (Matatabi, 1973) ou *Les Quatre Sœurs Makioka* (Sasame Yuki, 1983).

LES LUCIOLES (HOTARUBI)

Mise en scène :

Heinosuke Gosho

Scénario : Toshio Yasumi, d'après un roman de Sakunosuke Oda

Images : Yoshio Miyajima

Musique : Yasushi Akutagawa

Décor : Totetsu Hirakawa

Production : Shochiku

35 mm / N et B / 122 mn / 1958

Interprétation : Chikage Awashima (Tose), Junzaburo Ban (Ise), Miki Mori (Ryoma Sakamoto), Ayako Wakao (Oryo), Sadako Sawamura, Eijiro Tono

Scénario

Alors que s'affrontent partisans du maintien des Tokugawa et ceux de l'empereur, la patronne d'une auberge, Otose, femme de tête, est aux prises avec une belle-mère trop exigeante et un mari inconstant. Le hasard voudra que Ryoma Sakamoto, l'un des chefs du parti de l'empereur, poursuivi par la police shogunale, se réfugie chez elle. La fille adoptive d'Otose, Oryo, réussit habilement à protéger la fuite de Ryoma qui voue à la jeune fille un amour sincère. Peu de temps après, la famille apprendra l'assassinat de Ryoma Sakamoto.

L'auteur

Heinosuke Gosho est né à Tōkyō en 1902.

Fils d'une geisha renommée, il étudie l'économie à l'université Keio de Tōkyō, mais choisit bientôt de faire du cinéma.

1923 : Il entre comme assistant à la Shōchiku.

1925 : Il réalise son premier film, *Le Printemps des îles du Sud* (Nanto no haru).

1931 : Il signe le premier film japonais intégralement parlant, *Madame et voisine/Mon amie et mon épouse* (Madamu to nyōbo), qui devient un grand succès populaire.

1935 : Il s'impose comme l'un des meilleurs représentants du genre « shomin-geki », avec des œuvres comme *Le Fardeau de la vie* (Jinsei no onimotsu).

Après une longue période où la maladie et la guerre ralentissent son rythme de travail, il refait surface à la fin des années 40.

1953-1954 : *Là d'où l'on voit les cheminées* (Entotsu no mieru basho) et *Une auberge à Osaka* (Osaka no yado), films typiques du shomin-geki, permettent au cinéaste de faire découvrir son travail en Europe.

1958 : *Les Lucioles* est un des films les plus personnels qu'il ait signé, avec *Croissance* (Takekurabe, 1955) et *Le Corbeau jaune* (Kiroyi karasu, 1957).

Gosho, qui meurt à Tōkyō en 1981, était président de l'Association des cinéastes japonais.

QUARTZ

DU VERRE LE PLUS QUOTIDIEN AU VERRE DE CRÉATION
UN ESPACE ENTIÈREMENT CONSACRÉ AU VERRE CONTEMPORAIN

42 bis, rue des Merciers

17000 LA ROCHELLE

☎ 41.22.02

LA BALLADE DE NARAYAMA (NARAYAMA BUSHI-KO) Mise en scène : Keisuke Kinoshita

Scénario : Keisuke Kinoshita, d'après le roman de Shichiro Fukazawa

Images : Hiroshi Kusuda

Musique : Matsunosuke Nozawa et Rokuzaemon Kineya

Décors : Kisaku Ito

Production : Shochiku



35 mm / couleurs / 97 mn / 1958

Interprétation : Kinuyo Tanaka (Orin), Teiji Takahashi (Tatsuhei), Yuko Mochizuki (Tamayan), Seiji Miyaguchi (Matayan), Yunosuke Ito, Ken Mitsuta

Scénario

Dans les régions perdues du Japon d'autrefois, une coutume voulait que toute personne atteignant l'âge de soixante-dix ans aille mourir sur le flanc d'une montagne. Elle devait y être portée sur le dos de son fils aîné.

Orin va atteindre l'âge fatidique. Les rations de riz étant limitées, elle sait que sa mort va permettre de nourrir un nouveau-né ; cette pensée la comble de bonheur. Malheureusement, Orin est pourvue d'une dentition encore parfaite. Pour paraître vieille, elle n'hésite pas à se briser les dents. L'heure du départ approche. Orin dévoile tous ses secrets à sa belle-fille. Elle peut partir tranquille, l'héritage traditionnel est transmis. Le fils d'Orin, Tatsuhei, la transporte à Narayama alors que la neige commence à tomber. Orin, les yeux fermés, prie sous la neige.

L'auteur

Keisuke Kinoshita est né à Hamamatsu en 1912. 1933 : Après des études de photographie, il entre à la Shōchiku, d'abord comme assistant-caméraman puis comme assistant-réalisateur. Il écrit ensuite de nombreux scénarios de mélodrames familiaux.

1943 : Il réalise son premier films, *Le Port en fleurs* (Hanasaku minato) qui reçoit en commun avec Akira Kurosawa, un autre débutant, le Prix des Jeunes Cinéastes.

Au lendemain de la guerre il entreprend une série de films comiques et de satires ayant trait au nouveau mode de vie des Japonais, comme *Bravo mademoiselle/A votre santé mademoiselle* (Ojōsan kampai, 1949).

1951 : Il s'impose à la critique et au public en signant le premier film japonais en couleurs, *Le Retour de Carmen* (Karumen kokyō in kaeru). 1953 : C'est pourtant par ses films dramatiques comme *La Tragédie du Japon* que Kinoshita se fera connaître en Occident.

1958 : *La Ballade de Narayama* reflète la fidélité de l'auteur à un style de cinéma simple et pudique, fortement empreint d'humanisme, qu'il développera dans de nombreux autres films.

1965 : Il quitte la Shōchiku et, à l'image de la décadence certaine du cinéma japonais, il ne réalisera plus que des mélodrames très inférieurs à ses œuvres précédentes.

Après une longue période à la télévision, il revient à la fin des années 70 au cinéma. Il a ainsi réalisé : *Les Enfants de Nagasaki* (Kono ko o noko, 1983).

Parmi ses autres films : *Le Jardin des femmes/Génération éternelle* (Onna no sono, 1954), *Jour de joie et de tristesse/Le Phare* (Yorokobi mo kanashimi mo ikutoshitsuki, 1957), *Un amour éternel* (Eien no kito, 1961), *Le Parfum de l'encens* (Kōge, 1964).

KIKU ET ISAMU (KIKU TO ISAMU) Mise en scène : Tadashi Imai

Scénario : Yoko Mizuki

Images : Shunichiro Nakao

Musique : Masao Oki

Décors : Jungi Eguchi

Production : Daito Eiga

35 mm / N et B / 116 mn / 1959

Interprétation : Emiko Takahashi, George Okunoyama, Tanie Kitabayashi, Seiji Miyaguchi, Eijiro Tono, Rentaro Mikuni

Scénario

Durant l'occupation américaine, de nombreux enfants métis sont nés notamment de soldats noirs. Kiku et Isamu, enfants métis, sont élevés par leur grand-mère. Leur apparence fait l'objet de la curiosité des villageois qui se moquent d'eux. Kiku surtout car elle est grande et forte. Un médecin conseille à la vieille dame de remplir une demande d'adoption pour des familles américaines. Le jour où Isamu part, ils se séparent à la gare en larmes.



La vieille dame décide de garder Kiku pour toujours. Toutes deux partent aux champs le matin.

L'auteur

Tadashi Imai est né à Tōkyō en 1912.

Fils d'un bonze, il sympathise avec le mouvement communiste japonais pendant ses années d'études à l'université de Tōkyō.

1935 : Il entre comme assistant aux studios Jenkins-Ōsawa de Kyōto.

1937 : Il passe à la réalisation avec *L'Ecole militaire de Numazu* (Numazu heigakko), qu'il ne terminera qu'en 1939.

Pendant la guerre il réalise pour la Tōhō des films destinés à contribuer à l'effort national et militaire du Japon.

Après 1945 il entre de nouveau au parti communiste et signe des films s'inscrivant dans une ligne plus pacifique et plus démocratique comme *L'Ennemi du peuple* (Minshu no teki, 1946).

1950 : Il finit par s'imposer avec *Jusqu'à notre prochaine rencontre* (Mata au hi made), histoire d'amour romantique librement inspirée de Romain Rolland.

1951 : *Nous sommes vivants* (Dokkoi ikiteru) marque une date dans l'histoire de la production indépendante progressiste dans laquelle Imai s'inscrit, après avoir quitté la Tōhō. Pendant plusieurs années il poursuivra dans cette voie, avant de travailler à partir de 1957 pour la Tōei, avec des films de prestige : *Le Riz* (Kome, 1957) ou *Histoire d'un amour pur* (Jun ai monogatari, 1957).

1959 : *Kiku et Isamu* prolonge la tradition d'un certain néo-réalisme né avec la fin des hostilités. Par la suite, Imai ne tourne plus d'œuvres de l'importance des précédentes.

Parmi ses autres films : *L'Ecole des échos* (Yamabiko gakko, 1952), *La Tour des lys/Les Lys d'Okinawa* (Himeyuri no to, 1953), *Eaux troubles* (Nigorie, 1953), *Ombres en plein jour* (Mahiru no ankaku, 1956), *Vengeance* (Adauchi, 1964), *La Rivière sans pont* (Hashi no nai kawa, 1969).

L'ANGE ROUGE (AKAI TENSHI) Mise en scène : Yasuzo Masumura

Scénario : Ryozo Kasahara, d'après le roman de Yori-chika Amira

Images : Setsuo Kobayashi

Musique : Sei Ikeno



Décors : Tomo Shimogawara

Production : Daiei

35 mm / N et B / 95 mn / 1966

Sortie Paris : 1969

Interprétation : Ayako Wakao (*infirmière Nishi Sakura*), Shinsuke Ashida (*docteur Okabé*), Yusuke Kawazu (*soldat Orihara*), Jotaro Senba (*soldat Sakamoto*), Ayako Ikegami (*infirmière Tsurusaki*), Ranko Akagi (*infirmière en chef*)

Scénario

En 1939, pendant la guerre sino-japonaise, Nishi Sakura, infirmière de l'Armée Impériale du Japon, est transférée à l'hôpital militaire de Tien-Tsin, à un moment où les Japonais subissent de lourds revers. Travaillant au bloc opératoire du chirurgien en chef, le Dr Okabé, elle se rend vite compte de l'horreur de la situation, au milieu des amputations en série. Elle, l'une des rares femmes de l'endroit, se trouve en proie au désir des soldats, qui savent qu'il ne leur resté que peu de temps à vivre. Dès la première nuit, elle est violée par un groupe d'hommes, « dirigés » par le soldat Sakamoto, qui mourra bientôt. Plus tard, dans l'enfer des salles d'opérations, Sakura rencontre le soldat Orihara, amputé des deux bras : le sachant condamné, elle s'offre à lui, mais apprend son suicide le lendemain. Elle retrouve enfin le Dr Okabé, qu'elle accompagne au front, dans un fortin sacrifié. Surprise qu'il n'ait pas tenté de la séduire au début, elle découvre son secret : rendu impuissant, il s'est adonné à la morphine. La nuit précédant l'assaut final, elle l'attache à son lit lors d'une crise, et réussit à le guérir de son impuissance, alors que les bombes explosent alentour. Le bastion est pulvérisé, et Sakura, seule survivante, retrouve le cadavre de son dernier amant dans les ruines, tandis qu'un détachement japonais arrive trop tard sur les lieux : ange de l'amour, elle a cependant semé la mort autour d'elle.

L'auteur

Yasuzo Masumura est né à Kofu en 1924. Après des études de droit à l'université de Tôkyô, il entre à la Daiei en 1947 comme assistant-réalisateur. 1951 : Après obtention d'une bourse du gouvernement italien, il étudie le cinéma au Centro Spérimentale de Rome. 1953 : Il est assistant de Carmine Gallone pour *Madame Butterfly*, une coproduction nippon-italienne. 1954 : De retour au Japon, il redevient assistant à la Daiei. 1957 : Il tourne son premier film, *Un baiser* (*Kuchizuke*). 1958 : *Géants et jouets* (*Kyojin to gangu*), l'impose comme un des cinéastes les plus remarquables de sa génération. 1966 : Avec l'actrice Ayako Wakao devenue la star la plus populaire de la Daiei, il renouvelle l'image de l'héroïne japonaise dans, notamment, *L'Ange rouge*. Parmi la cinquantaine d'autres films qu'il a réalisés, retenons encore pour leurs qualités plastiques et l'insolite de la narration : *Manji* (1964), *Tatouages* (*Irezumi*, 1966), *La Bête aveugle* (*Moju*, 1969).

KASEKI
(KASEKI)

Mise en scène :
Masaki Kobayashi

Scénario : Shun Inagaki et Takeshi Yoshida, d'après Yasushi Inoue

Images : Kouzo Okazaki

Musique : Touru Takemitsu

Production : Masayuki Sato



35 mm / couleurs / 220 mn / 1974

Interprétation : Shin Saburi (*Tajihei Itsuki*), Keiko Kishi (*Mme Marcellin*), Hisashi Igawa (*Funazu*), Kei Yamamoto (*Kishi*), Orié Sato (*Mme Kishi*), Komaki Kurihara, Mayumi Ogawa, Shigeru Kouyama

Scénario

Tajihei Itsuki, président d'une société de constructions, ses deux filles « casées », ses affaires en bon train, décide, pour la première fois de sa vie, de prendre du bon temps, un petit peu seulement : il part visiter l'Europe, où l'attendait la nouvelle d'une maladie mortelle : commence alors une existence étrange, vécue sous l'angle d'une fin prochaine. Tout désormais se rapporte à cette intruse : la belle Madame Marcellin, le cours de la Saône, les cerisiers en fleurs de Takatô, et jusqu'à sa société qu'une soudaine faillite menace. Dans ce temps nouvellement instauré, tendu mais troublant, de quoi Itsuki s'est-il réellement affligé, ou réjoui, qu'a-t-il le plus instamment désiré ?

L'auteur

Masaki Kobayashi est né à Otaru, préfecture de Hokkaidô, en 1916. Etudes d'art oriental et de philosophie à l'université de Waseda. 1941 : Il entre aux studios de la Shôchiku comme assistant-réalisateur. Rapidement mobilisé, prisonnier, il ne rentre au Japon qu'en 1946 et devient l'assistant de Kinoshita. 1952 : Il réalise son premier film, *La Jeunesse du fils* (*Musuko no seishun*), un mélodrame social. 1953 : *La Pièce aux murs épais* (*Kabe atsuki heya*), sa première œuvre importante, adapte des carnets secrets de criminels de guerre. 1959-1961 : Il obtient la considération de l'Occident avec sa gigantesque trilogie, *La Condition de l'homme* (*Ningen no jôken*) qui exprimait au cours de près de dix heures de projection, à travers un personnage d'idéaliste, des conceptions humanistes. 1963 : Il signe un des films japonais les plus significatifs de la période, *Harakiri* (*Seppuku*), Prix Spécial du Jury à Cannes, où il s'attaque au mythique bushido, le code moral des samourais dans le Japon médiéval. 1964 : Adaptant Lafcadio Hearn, il réalise *Kwaidan* (*Kaidan*), également primé à Cannes, qui sera pourtant un échec commercial au Japon. 1968 : Il participe avec Kurosawa, Kinoshita et Ichikawa, à la création de la société « Yonki no kai » (« Club des quatre chevaliers »). Subissant les effets de la crise économique et artistique du cinéma japonais, il ne tourne plus que des films honorables mais parfois décevants par rapport aux précédents. 1971 : *Kaseki*, version cinéma d'un feuilleton télévisé, demeure la dernière réelle création du

Kobayashi humaniste et idéaliste du Japon d'après-guerre.

Parmi ses autres films : *Le Cœur sincère* (*Magokoro*, 1953), *Les Jours magnifiques* (*Uruwashiki saigetsu*, 1955), *Rivière noire* (*Kuroi Kawa*, 1957), *Amour amer/L'Héritage* (*Karami-ai*, 1962), *Rébellion* (*Jôichi*, 1967), *La Jeunesse du Japon/Pavane pour un homme épuisé* (*Nippon no Seishun*, 1968).

LE MONDE TEL QU'IL EST

URSS

- sous réserves -

LE DÉFILÉ DES PLANÈTES (PARAD PLANET)

Mise en scène :

Vadim Abdrachitov



Scénario : Alexandre Mindadzé

Images : Vladimir Chevtzik

Musique : Viatcheslav Ganéline

Décors : Alexandre Tolkatchev

Production : Mosfilm

35 mm / couleurs / 95 mn / 1984

Interprétation : Oleg Borissov, Piotr Zaïtchenko, Sergueï Chakourov, Alexei Jarkov, Sergueï Nikonenko, Alexandre Pachoutine

Scénario

Dans une petite ville de province, un astrophysicien, un serrurier et un boucher font connaissance au rappel des réservistes du service militaire. Toujours dans les mêmes circonstances, mais deux ans plus tard, ils se retrouvent et font équipe avec un architecte et un conducteur de trolleybus. Loin de leurs préoccupations, hors du temps et de l'espace, ils entreprennent un voyage dans l'irréel...

L'auteur

Diplômé de l'Institut Supérieur de Cinéma (VGIK) de Moscou en 1974, il est l'auteur de plusieurs autres longs métrages : *La Parole est la défense* (Slovo dlja zascity, 1974), *Le Tournant* (Povorot, 1978), *La Chasse aux renards* (1980), *Le Train s'est arrêté* (Ostanovilsia poezd, 1982).

Yougoslavie

PAPA EST EN VOYAGE D'AFFAIRES (OTAC NA SLUZBENOM PUTU)

Mise en scène : Emir Kusturica

Scénario : Abdulah Sidran

Images : Vilko Filač

Musique : Zoran Simjanović

Son : Ljubomir Petek

Montage : Andrija Zafranović

Production : Forum (Sarajevo)

35 mm / couleurs / 120 mn / 1985

Palme d'Or au Festival de Cannes (1985)

Interprétation : Moreno d'e Bartolli, Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Mustafa Nadarević, Pavle Vuisić, Mira Furlan, Predrag Laković

Scénario

Papa est en voyage d'affaires est un film sur un garçon de six ans. Les tumultueuses années 50 se reflètent à travers sa conscience et son monde émotionnel. L'époque à laquelle vite ce petit héros, Malik Malkoč, est peu favorable, à lui et à son père, employé au ministère du Travail. Suite aux intrigues, le père de Malik est emprisonné. Il est la victime de l'époque à laquelle la Yougoslavie — s'opposant au dogmatisme stalinien, avait commis elle-même certaines erreurs.

Cependant, ce film ne s'occupe pas de reconstruction et d'analyse de l'histoire, ni des faits qui déterminaient la vie des Yougoslaves. C'est une somme de situations de conflit vues par le petit garçon. Les rêveries de Malik sont son voyage dans l'espace hors de la sphère de la gravitation, c'est-à-dire hors de l'histoire et de l'ordre rigide des choses qui est établi sur la Terre. Ses yeux curieux verront beaucoup de choses encore, ils seront les témoins des moments importants dans la vie de la famille au sens le plus large du mot, mais ils ne l'amèneront qu'au merveilleux sentiment du premier amour et c'est ainsi que ce personnage restera là où il appar-



tient : dans le monde de la poésie et des rêves. A la fin, le garçon sourira, il s'élèvera au-dessus des spectacles du quotidien ordinaire, il s'envolera au-dessus des paysages et des fronts des conflits et des litiges des hommes, et ce sourire moqueur dit peut-être qu'il voit tout clairement, et que pourtant il n'est pas triste. Car son temps vient.

L'auteur

Emir Kusturica est né à Sarajevo en 1955. Formé à l'école de cinéma de Prague (la FAMU), il reçoit, pour son film de fin d'études *Guernica*, le premier prix au festival des films d'étudiant de Karlovy-Vary en 1978. De retour à Sarajevo, il travaille pour la télévision, avant de réaliser en 1981, *Te souviens-tu de Dolly Bell ?* (*Sjecas li se Dolly Bell*), primé dans de nombreux festivals.

Hongrie

FLEURS DE CHIMÈRE (SZIRMOK, VIRÁGOK, KOSZORÚK)

Mise en scène : László Lugossy

Scénario : László Lugossy et István Kardos

Images : Elemér Ragályi

Musique : György Selmeczi

Son : György Pintér

Décors : Attila Kovács

Production : Mafilm (Budapest)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1984

Interprétation : György Cserhalmi (*Ferenc Majláth*), Grazyna Szapulowska (*Maria*), Jiří Adamira (*Oncle Heinrich*), Bogosław Linda (*Kornél*), Péter Malcsiner (*Miklós*), Lajos Óze (*le colonel*)

Scénario

Dans la Hongrie de 1849, marquée par l'échec de la révolution et de la guerre d'indépendance, Ferenc Majláth, ex-officier de Hussards, vit dans l'amertume et la déception. Echecs militaires, compromis avec l'ennemi, puis avec sa propre famille, lui ont fait perdre tout espoir de réussite, jusqu'à ce que surgisse de façon inattendue son ancien supérieur, le colonel, qui lui fait miroiter l'espace d'une nuit la perspective de nouveaux combats pour la liberté. Mais trahis, Ferenc et tous les membres de sa famille sont arrêtés au matin ; ces derniers ne doivent leur libération que grâce à l'intervention de l'oncle Heinrich, officier supérieur fidèle à la cour. Incarcéré pendant de longs mois, Ferenc sombre dans la dépression et est finalement interné dans un asile d'aliénés. Peu après, il se suicide par le feu...

L'auteur

Né en 1939, il obtient son diplôme d'opérateur à l'Ecole de Théâtre et de Cinéma de Budapest avant de poursuivre ses études à Moscou où il s'oriente vers la mise en scène. De retour en Hongrie, il réalise d'abord un court métrage, *Mélodie particulière* (*Különös melódia*, 1968) avant de tourner son



premier long métrage de fiction en 1975 : *Identification* (*Azonosítás*), primé au Festival de Berlin. Il a également signé *Merci, ça va...* (*Köszönöm, megvagyunk*, 1980).

Brésil

INOCENCIA (INOCENCIA)

Mise en scène :
Walter Lima Junior

Scénario : Walter Lima Jr et Lima Barreto, d'après le roman homonyme de Visconde de Taunay

Images : Pedro Farkas

Musique : Wagner Tiso

Montage : Raimundo Higino

Production : Lucy et Luiz Carlos Barreto

35 mm / couleurs / 115 mn / 1983

Interprétation : Fernanda Torres, Edson Celulari

Scénario

L'histoire se passe en 1860 dans un Brésil colonisé et rural. Elle est centrée sur l'amour défendu de deux jeunes gens, Cirino et Inocencia. Lui est médecin ambulant. Au cours de ses pérégrinations à la recherche de clients, il fait la connaissance d'Inocencia, une jeune et jolie fille qui souffre d'accès de malaria. Ils tombent aussitôt amoureux, mais Inocencia, qui vit sous la tutelle sévère de son père, un homme fidèle aux coutumes rigides et aux principes d'honneur, n'est pas libre de ses propres décisions. Un mari lui a déjà été choisi et son amour pour Cirino est condamné. Alors qu'elle guérit elle s'épanouit et leur amour va en grandissant. Cirino décide de lutter pour elle, mais les obstacles sont innombrables. Le fiancé promis arrive ; Inocencia le rejette. Son père menace de la tuer...

L'auteur

Walter Lima Jr est né à Niteroi (Etat de Rio) en 1938. Journaliste et universitaire, il fait ses débuts au cinéma en 1964 comme assistant d'Adolfo Celi,

pour *Marafa* (inachevé). Assistant la même année de Glauber Rocha sur *Le Dieu noir et le diable blond*, il tourne son premier film en 1965, *L'Enfant de la plantation* (*Menino de Engenho*) d'après José Lins do Régio. Il a encore réalisé : *Brésil, an 2000* (*Brasil ano 2000*, 1969), *O Assalto* (1970), *Au cœur de la nuit* (*Na boca de noite*, 1972), *La Lyre du délire* (*La Lyra do delirio*, 1978), *Joana Angelica* (mm, 1979) et *Chico Rei* (1981).

Roumanie

ADELA (ADELA)

Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Mircea Veroiu

Images : Doru Mitran

Musique : Adrian Enescu

Production : Romania Film

35 mm / couleurs / 90 mn / 1984

Interprétation : Marina Pricopie, George Motoi, Valeria Seciu, Stefa Sileanu

Scénario

Le film est une métaphore de l'amour. Après plusieurs années, Emil et Adela se rencontrent de nouveau ; cette donnée sert de base à l'analyse minutieuse de leurs sentiments. Pourtant, leur différence d'âge, vingt ans, est un obstacle déterminant qui conduit Emil à partir pour Vienne et à se séparer ainsi d'un amour impossible.

L'auteur

Mircea Veroiu est né en 1941.

Il étudie la mise en scène de 1965 à 1971, période durant laquelle il dirige un certain nombre de courts métrages. En 1971 il participe avec Dan Pita, à la réalisation d'un long métrage documentaire, *L'Eau telle un buffle noir*. Ensembles, ils tournent encore l'année suivante, *Noce de pierre* (*Nunta de piatra*, mm), qui reçoit un accueil très favorable de la critique et du public, et *Le Maléfice de l'or* (*Duhul aurului*, mm 1974). Parmi ses autres films : *Au-delà du pont* (*Dincolo de pod*, 1975), *A travers les miroirs* (*Intre oglinzi paralele*, 1978), *Le Signe du serpent* (*Semnul sarpelui*, 1981), *En attendant le train* (*Asteptind un tren*, 1982), *La Fin de la nuit* (*Sfirsitul noptii*, 1982), *Blessé pour l'amour de la vie* (*Sa mori ranit din dragoste viata*, 1983).

Venezuela

ORIANE (ORIANA)

Mise en scène : Fina Torrès

Scénario : Fina Torrès et Antoine Lacomblez, d'après une nouvelle de Marvel Moreno

Images : Jean-Claude Larrieu

Musique : Eduardo Marturet

Montage : Christiane Lack

Production : Arion Productions (Paris)/Pandora Film C.A. (Caracas)

35 mm / couleurs / 88 mn / 1985

Prix de la Caméra d'Or au Festival de Cannes (1985)

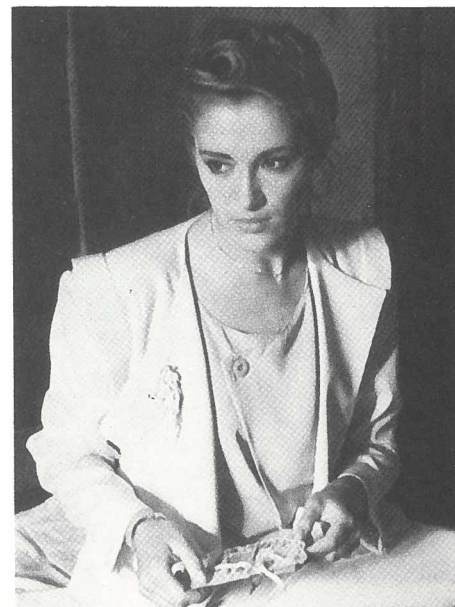
Interprétation : Doris Wells, Daniela Silverio, Rafael Briceño, Mirta Borges, Maya Oloe, Philippe Rouleau, Claudia Venturini, Luis Armando Castillo, Martha Canelon

Scénario

Après vingt ans d'absence, Marie retrouve l'hacienda où elle avait passé quelques jours de son adolescence. En fouillant la maison, redécouvrant les ombres, les doubles jeux, les faux semblants de cette époque-là, Marie redevient la petite fille inquiète qui dévalait les escaliers, forçait les coffres, déterrait les souvenirs de sa tante Oriane, prenant ainsi possession d'un étrange héritage. Par bribes, dans le décor qui peu à peu se reconstruit, apparaissent et disparaissent les personnages qui ont peuplé l'enfance de sa tante... un père... une servante, Fidélia... et Serge, le demi-frère d'Oriane... Soigneusement dispersés dans l'hacienda par Oriane elle-même, les fragments du passé viennent se rassembler sous les yeux de Marie... Un amour interdit... la violence à demi mots... et toujours présent comme un refrain, le désir entêtant d'Oriane.

Dans la chaleur d'une fin d'après-midi, le drame éclate enfin. L'hacienda s'est arrêté de vivre. Le père d'Oriane et Serge sont morts. Les femmes se sont effacées. Il n'y a plus qu'Oriane et son secret... Un secret destiné à hanter la maison... jusqu'à ce que Marie adolescente, à son tour prise dans ce tourbillon de désirs interdits, vienne lui redonner chair et fasse revivre l'hacienda.

Vingt ans plus tard Marie redécouvre ce qu'elle avait déjà découvert pendant ces quelques jours passés dans l'univers d'Oriane, univers dont elle hérite une deuxième fois, comme d'un destin, sans hésiter.



L'auteur

Fina Torrès est née à Caracas en 1951. Ses études supérieures la conduisent des arts graphiques au journalisme. Elle travaille comme photo-reporter pour des magazines vénézuéliens. Entrée à l'IDHEC en 1973, elle réalise en 1978 un moyen métrage sur Véronique Sanson, *De l'autre côté du rêve*. Elle est ensuite successivement scripte ou monteuse sur des longs métrages et des émissions produites par FR3. Elle a enfin réalisé une série d'émissions culturelles pour les chaînes de télévision colombienne et vénézuélienne.

France

VERTIGES

Mise en scène : Christine Laurent

Scénario : Christine Laurent et Patrick Laurent

Images : Acadio De Almeida

Musique : Orchestre du Collegium Academicum de Genève, sous la direction de Eric Bauer

Montage : Francine Sandberg

Production : Les Films du Passage

35 mm / couleurs / 108 mn / 1985

Interprétation : Magali Noël (*Constance*), Krystina Janda (*Maria*), Paulo Autran (*Eric Hardmour*), Hélène Lapiower (*Anne*), Henri Serre (*Marius Poudesoie*), Thierry Bosc (*Frantz Kirkmayer*)

Scénario

Une grande diva insurpassable quitte à jamais la scène. Un chef d'orchestre va en mourir. Une simple cantatrice est passée à côté de la chance. Une autre fait des débuts stupéfiants, puis perd sa voix. Un chanteur distille sa vengeance, tandis qu'un autre rumine un projet de meurtre...

Nuit après nuit, ces étrangers nous mèneront du théâtre à l'hôtel International, en passant par les rues d'une ville lointaine. Dans leur sillage scintillent des accents de mort, des relents de frites et de bière, des éclats de rire. Les motifs amoureux et les arias des « Noces de Figaro » s'entrelacent. Il n'y aura qu'une seule et unique représentation.



L'auteur

Travaillant pour le théâtre et pour l'opéra, elle a créé depuis 1969 de nombreux costumes, tant pour des productions en France qu'à l'étranger. En 1977, elle écrit et réalise *Alice Constant*, qui, après une sélection à Cannes, connaît un certain succès dans différents festivals (Berlin, Lisbonne...). En 1981 elle écrit le scénario de *Vertiges*, qui obtient l'avance sur recettes en juillet 1982.

PEAU D'ANGE

Mise en scène :

Jean-Louis Daniel



Scénario : Jean-Louis Daniel et Philippe Setbon

Images : Richard Andry

Musique : Philippe Servain

Son : Jean-Marcel Milan

Montage : Isabelle Rathery

Décor : Denise Cohen

Production : Danièle Molko pour Zora Production

35 mm / couleurs / 80 mn / 1985

Interprétation : Robin Renucci (*Milo*), Alexandra Stewart (*Hélène*), Véronique Delbourg (*Angéline*), Jean-Paul Muel (*Alexandre*)

Scénario

A partir d'un événement, somme toute, assez peu commun, d'un homme qui se serait pendu, après avoir assisté à la trahison de la femme qu'il aime, Jean-Louis Daniel nous plonge dans un monde charnière entre le réel et l'imaginaire, sans qu'on sache vraiment très bien, tout au long du film, de quel côté du miroir on se trouve.

La culpabilité est trop forte dans la vie d'Hélène pour qu'à un moment ou à un autre, consciemment ou inconsciemment, n'intervienne pas la nécessité d'une expiation... Et elle arrive sous les traits d'un jeune homme, Milo, qui, sous prétexte d'entrer au service d'Hélène, comme secrétaire particulier, à revêtu l'habit de l'archange justicier et le masque du pendu. Dès son entrée il referme la porte derrière lui et l'interdit à tous ceux qui vivent dans l'entourage d'Hélène : l'amant de service, fade à souhait — l'infirmière aux piqûres libératoires — l'ami qui propose de changer d'air — comme si l'on pouvait échapper dans le plaisir, l'oubli ou la fuite, aux persécutions sornioises de la conscience. Tout se joue désormais à deux et à huis clos. L'enfantement est violent, douloureux

dans un univers rouge sang et sombre. L'intervention d'Angelina (« On m'appelle Ange ») qui vient aimer Milo — car seuls les anges s'accouplent entre eux — boucle la boucle. A son tour Hélène connaît la trahison. Mais la rédemption est proche...

L'auteur

Jean-Louis Daniel est né à Bordeaux en 1955. Il réalise son premier long métrage pour le cinéma en 1977, *Trottoir des allongés*, qui est primé à Hyères et présenté la même année au Festival de Pesaro. Parallèlement, il est lauréat du Prix de Rome du Cinéma. Il est également l'auteur de : *Même les mômes ont du vague à l'âme* (1979) et *Les Fauves* (1984).

RDA

**LA FEMME ET L'ÉTRANGER
(DIE FRAU
UND DER FREMDE)**

Mise en scène : Rainer Simon

Scénario : Rainer Simon

Images : Roland Dressel

Musique : Rainer Bredemeyer

Montage : Helga Gentz

Production : DEFA

35 mm / couleurs / 95 mn / 1985

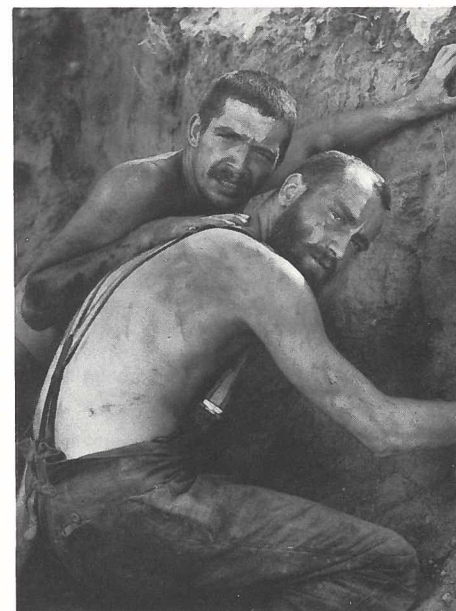
Ours d'Or au Festival de Berlin (1985)

Interprétation : Joachim Lätsch (*Karl*), Kathrin Waligura (*Anna*), Peter Zimmermann (*Richard*)

Scénario

C'est d'après le récit de Leonhard Frank *Karl et Anna* qu'a été tournée cette histoire d'amour quelque peu inhabituelle touchant trois êtres durant la Première Guerre mondiale.

Karl et Richard, attachés l'un à l'autre dans la solitude aliénante des prisonniers de guerre, se racontent tous les détails de leur vie. Les souvenirs lourds de désirs de Richard pour sa femme Anna finissent par éveiller en Karl un sentiment grandissant de jour en jour pour cette inconnue qu'il connaît pourtant si bien.



Il réussit à s'enfuir de sa prison. Un jour il se présente à Anna comme son époux qu'elle avait cru mort. Anna, désarçonnée jusqu'aux limites de la folie par les connaissances détaillées de Karl sur sa vie, écarte de sa conscience, dans sa soif d'amour et de bonheur, le fait qu'elle sache parfaitement que Karl n'est pas Richard et commence à aimer Karl comme elle n'avait jamais aimé Richard plus tôt.

Elle attend un enfant. Or, une lettre vient annoncer le retour de Richard. Une rencontre et une décision sont devenues irrémédiables. Les deux hommes marqués par la guerre se retrouvent face à face et luttent pour l'amour d'Anna.

L'auteur

Rainer Simon est né à Hainichen (Saxe) en 1941. Après son baccalauréat, il étudie la mise en scène à l'Ecole Supérieure pour le cinéma et la télévision de Potsdam-Babelsberg (1961-1965). D'abord assistant de Konrad Wolf sur *J'avais dix-neuf ans* (*Ich war 19*) en 1967, il passe à la mise en scène l'année suivante avec *Comment épouse-t-on un roi ?* (*Wie heiratet man einen König*). Parmi ses autres films : *Hommes imberbes* (*Männer ohne Bart*, 1971), *Till l'Espiegle* (*Till Eulenspiegel*, 1974) et *L'Aéronef* (*Das Luftschiff*, 1982).

(Kimiko), Ryota Nakamoto (*Ryota*), Norihei Miki (*Yamakawa*), Rikiya Yasuoka (*Toshio*)

Scénario

Dans une province japonaise, au bord de la mer, travaillent et s'opposent les pêcheurs et les « hommes de la montagne » (des bûcherons) dont Tatsuo est le plus lié aux forces naturelles. L'arrivée de Kimiko, une fille qui revient au pays, va déclencher des rivalités enfouies de part et d'autre, où pollution, communion avec la nature et le surnaturel, par le biais de la Déesse de la montagne, jouent un rôle de catalyseur des désirs. La fête du feu précipite les événements, et la décision ultime de Tatsuo. Du haut de la montagne, quatre chiens blancs regardent la mer s'embraser...

L'auteur

Mitsuo Yanagimachi est né en 1944 à Ibaraki (près de Tokyo). Diplômé de droit à l'Université de Waseda, il produit lui-même son premier long métrage, *Black empereur*, en 1966, film documentaire qui eut un grand succès. Il est encore l'auteur de : *Le Plan de ses dix-neuf ans* (*Jukyu-sai no chizu*, 1979), présenté à Cannes l'année suivante, et *Adieu à la terre* (*Saraba itoshiki daichi*, 1982), sélectionné au Festival de Berlin en 1982.

Scénario

Gao Jialin, instituteur de village, est remplacé de façon inattendue par le fils du secrétaire local du Parti. Sans emploi il doit retourner chez lui et travailler aux champs. Amer devant une telle injustice, il se consacre aux travaux les plus durs et les plus sales. Alors qu'une idylle amoureuse naît entre lui et Qiaozhen, sa jeune voisine paysanne illettrée, Gao redoute le mariage et les liens inévitables qui le lieraient à la terre. Peu après, il a l'opportunité de quitter le village et d'aller à la ville. Il devient journaliste et peu à peu, gravit les échelons de la société. A l'apogée de sa carrière, accusé d'avoir obtenu illégalement son emploi, il est à nouveau déchu de toutes ses responsabilités et contraint de retourner aux champs et de retrouver son village natal...

L'auteur

Wu Tianming est né en 1940 et suit la vie itinérante de son père, chef de partisans. Il étudie la mise en scène à l'Institut du cinéma et aux studios de Pékin. Pendant un an il se forme aux côtés de Cui Wei, en participant en particulier au tournage de *Hongyu* (1975). En collaboration avec Tang Wenji il réalise aux studios de Xi'an en 1979, *Les Trémolos de la vie* (*Shenghuo de chanyin*). Ensemble de nouveau, ils signent l'année suivante : *Une seule famille* (*Qinyuan*). Seul, il a réalisé depuis : *Le Fleuve sans balise* (*Meiyong hangbiao de heliu*, 1983) et *La Vie*.

Japon

LES FEUX D'HIMATSURI (HIMATSURI)

Mise en scène : Mitsuo Yanagimachi



Scénario : Kenji Nakagami

Images : Masaki Tamura

Musique : Toru Takamitsu

Décors : Takeo Kimura

Montage : Sachiko Yamaji

Production : Gunro/Seibu Group/Cine Saison (Tokyo)

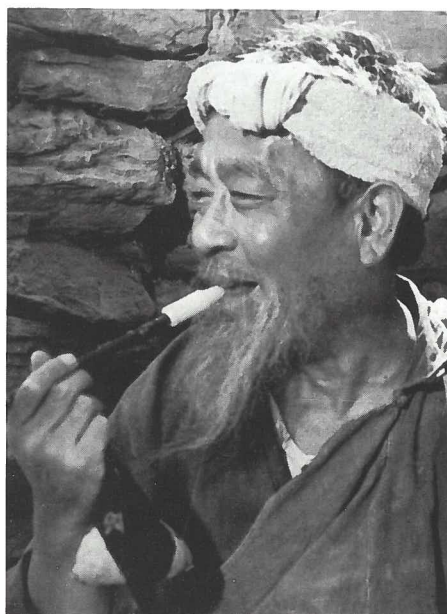
35 mm / couleurs / 120 mn / 1984

Interprétation : Kinya Kitaoji (*Tatsuo*), Kiwako Taichi

Chine

LA VIE (RENSHENG)

Mise en scène : Wu Tianming



Scénario : Lu Yao

Images : Chen Wanchai et Yang Baoshi

Production : Xi'an Film Studio

35 mm / couleurs / deux parties / 1984

Interprétation : Zhou Lijing (*Gao Jialin*), Wu Yufang (*Liu Qiaozhen*), Li Xiaoli (*Huang Yaping*), Qiao Jianhua (*Zhang Kenan*), Gao Baocheng (*Grand-Père Deshun*)

Espagne

STICO (STICO)

Mise en scène : Jaime de Armiñán

Scénario : Jaime de Armiñán et Fernando Fernán Gómez

Images : Teo Escamilla

Musique : Alejandro Masso

Décors : Tony Cortés

Production : Serva Films (Madrid)

35 mm / couleurs / 109 mn / 1984

Interprétation : Fernando Fernán Gómez (*Leopoldo Contreras/Stico*), Agustín González (*Gonzalo*), Carmen Elias (*Maria*), Amparo Baró (*Felisa*), Manolo Zarzo (*Claudio*)

Scénario

Après une longue absence, Leopoldo Contreras, ancien professeur de droit romain, revient à Madrid pour travailler sur quelques textes classiques. Mais il lui reste tout juste de quoi vivre et pour comble de malheur, son appartement est vendu. Ses seuls biens sont donc ses livres de droit auxquels il tient d'ailleurs beaucoup.

Une rencontre inattendue avec l'un de ses anciens élèves, Gonzalo Bárcena, et sa femme, María, riche propriétaire d'une exploitation avicole, donne à Don Leonardo — que ses élèves surnommaient Don Leopardo c'est-à-dire Le Léopard — une idée géniale qui le sortira d'affaire : il propose à Bárcena de devenir son esclave et demande seulement en échange d'être nourri, logé et vêtu.

Mais avoir un esclave chez soi n'est pas de tout repos, surtout lorsqu'il est malin et prompt à la répartie. Le professeur Contreras, qui se fait appeler Stico, fait bientôt la loi dans la maison des Bárcena et qui plus est, il leur est terriblement difficile de s'en débarrasser, en effet, et comme ils auront

l'occasion de s'en apercevoir s'il n'y a rien de plus simple que d'acquiescer un esclave, en l'an 1985, il s'avère particulièrement difficile de s'en défaire, d'autant plus qu'un contrat scelle le lien entre maître et valet.

L'auteur

Jaime de Armiñán est né à Madrid en 1927. Collaborateur aux revues *Fotos* et *Digame*, il écrit avec succès un certain nombre de pièces de théâtre avant de faire ses débuts comme scénariste, tant pour la télévision que pour le cinéma. On lui doit ainsi comme metteur en scène : *Carola de día*, *Carola de noche* (1969), *La Lola dicen que no vive sola* (1970), *Mi querida señorita* (1971), *Un casto varón español* (1973), *El amor del capitán Brando* (1974), *Ijo, papá !* (1975), *Nunca es tarde* (1977), *Al servicio de la mujer española* (1978), *El nido* (1980), *En septiembre* (1981), *Andar Bulgaria* (cm, 1983).

Turquie

UNE GOUTTE D'AMOUR (BIR YUDUM SEVGI)

Mise en scène : Atif Yilmaz

Scénario : Atif Yilmaz, Fehmi Yaşar et Latife Tekin, d'après son livre

Images : Çetin Tunca

Musique : Yalcin Tura

Production : Yeşilçam Film

35 mm / couleurs / 95 mn / 1984

Primé aux Journées Cinématographiques d'Istanbul (1985)

Interprétation : Kadir Inanir, Hale Soygazi, Macit Koper, Meral Çetinkaya

Scénario

Une goutte d'amour est l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune femme venus s'installer dans la grande ville. Mal mariés, ils cherchent chacun de leur côté une issue à leurs problèmes sentimentaux vécus au milieu des difficultés matérielles et sous le poids des coutumes. Ils se rencontreront, se plairont et la femme, « bravant » toutes traditions, se prendra en charge, assumera sa sexualité, congédiera son mari impuissant dans tous les sens du terme, et cherchera à retrouver l'équilibre indispensable dans l'amour.

Atif Yilmaz porte sur ses personnages un regard plein d'humour et de tendresse ; en mettant le doigt sur beaucoup de points sensibles, il nous présente un aspect de la société turque qui est bien différent de ce à quoi nous ont habitué d'autres films.

L'auteur

Atif Yilmaz est né à Mersin en 1926. Après des études de droit, il fonde avec des amis une école de peinture. Parallèlement, il écrit des critiques de films et devient assistant-réalisateur avant de signer ses propres œuvres pour sa compagnie de production, « Yeşilçam Film » : *Le Sacrifice* (Adak, 1978), présenté à La Rochelle en 1982, *L'Ouvrier chanceux* (Takili Amele, 1980), *L'Echarpe rouge* (Selviboylum, 1981) et *Une goutte d'amour*.

Syrie

LES FRONTIÈRES (AL HODOUD)

Mise en scène : Dourid Lahham

Scénario : Dourid Lahham et Mohamed El Maghout

Images : Mohamed Rawas Mn

Musique : Samir Helmi

Montage : Mohamed Ali El Maleh

Production : Nader Atassi

35 mm / couleurs / 100 mn / 1984

Interprétation : Dourid Lahham, Raghda, Hani El Roumani, Omar Heggo, Sabah Al Salem

Scénario

Que faire lorsque l'on perd son passeport à la frontière de deux pays et que l'on est donc dans l'impossibilité d'aller dans l'un plutôt que dans l'autre ? C'est ce qui arrive à Abdel Wadoud, soudain privé d'identité...

L'auteur

Licencié de physique à l'université de Damas en 1958, il enseigne pendant deux ans avant de se consacrer à la carrière d'acteur. Il interprète de nombreuses pièces de théâtre, dramatiques TV et films de cinéma. *Les Frontières* est sa première réalisation.

RFA/Pologne

- sous réserves -

AMÈRE RÉCOLTE

Mise en scène : Agnieszka Holland

Scénario : Agnieszka Holland et Paul Hengge

Images : Josef Ort-Snep

Musique : Jörg Strasburger

Montage : Barbara Kunze

Production : CCC Filmkunst GmbH & CO KG (Berlin)/Admiral Film GmbH (Munich)

35 mm / couleurs / 102 mn / 1984

Interprétation : Armin Müller-Stahl, Elisabeth Trisenaar, Käthe Jaenicke, Hans Beerhenke, Isa Haller, Margit Carstensen, Wojtech Pszoniak, Gerd Baltus, Kurt Raab

Scénario

A l'époque de l'occupation allemande de la Pologne et l'année de la dissolution du ghetto, un paysan rencontre un soir dans la forêt une jeune fille juive en fuite. Il la recueille chez lui pour une nuit. Elle restera jusqu'à la fin de la guerre... Célibataire quinquagénaire, aigri et moralisateur, la fière et jolie étudiante en médecine lui cause bien des soucis. Ils finissent par tomber amoureux l'un de l'autre. Mais tout les sépare. Leur tempérament, leur éducation, leur âge, fait que leur situation se détériore chaque jour davantage. L'un devient un obstacle toujours plus grand dans la vie de l'autre. En fin de compte, alors qu'il cherche un autre loge-

ment pour la jeune fille, la situation de recluse lui devenant trop pénible, elle se suicide. Il enterre son cadavre dans la cave...

L'auteur

Agnieszka Holland est née à Varsovie en 1948. Diplômée de l'Ecole de cinéma de Prague (la FAMU), elle débute comme assistante de Krzysztof Zanussi pour *Illumination* en 1973 et co-scénariste de Andrzej Wajda pour *Sans anesthésie* (1978). Parallèlement, elle signe quelques mises en scène théâtrales et tourne plusieurs films de télévision, avant de réaliser sa première œuvre pour le cinéma, *Acteurs provinciaux* (Aktorzy prowincjonalni) en 1979. Elle a ensuite tourné : *Fièvre* (Goraczka, 1980), *Une femme seule* (Kobieta samotna : chromy, 1982) et *Amère récolte*.

Bulgarie

- sous réserves -

HÔTEL CENTRAL (HOTEL TSENTRAL)

Mise en scène : Vesselin Branev

Scénario : Vesselin Branev

Images : Yatssek Todorov

Musique : Bozhidar Petkov

Décors : Anastas Yanakiev

Montage : Nedejda Tseneva

Production : Studios Boyana

35 mm / couleurs / 1984

Interprétation : Irene Krivochieva (Tina), Jivko Garvanov (Yontchev), Renata Draltcheva (Nelli), Anton Raditchev (Stavri), Boriana Pountcheva (Lena), Valentine Gadjokov (Stefo), Tsoyan Stoev (Benio)

Scénario

1934. Tina, une femme que la Brigade des mœurs a assigné à résidence forcée arrive dans une petite ville de province. Elle n'a commis en réalité aucune faute : ce n'est que le bouc émissaire d'une situation qui la dépasse. Mais personne ne croit à son innocence : ni le chef de la police, ni le propriétaire de l'hôtel Central où elle travaille comme femme de chambre. Et ils ont tous les deux fini par abuser d'elle.

Quelques mois s'écoulent. Désormais Tina s'est résignée à son triste sort de femme de chambre vouée à la prostitution. Bien qu'elle soit tout à fait étrangère aux événements qui l'entourent, elle présente la montée de la violence et l'affirmation progressive du fascisme. Découragée, elle se réfugie dans un monde imaginaire qu'elle s'est construit en s'entourant de cartes postales illustrées de couples d'amoureux avec lesquels elle parle la nuit. Mais le monde n'a pas fini d'exercer son influence sur Tina : autour d'elle se déclenche une sarabande infernale qui démontre que la déchéance humaine est sans limite et qu'avoir honte est désormais un privilège réservé à peu de gens.

Tina décide alors de quitter l'hôtel : elle s'en va ainsi, sans but. Elle connaîtra un homme qui, bien que destiné à un sort bien plus dur que le sien, lui apprendra qu'il est possible de renoncer à tout sauf à l'espérance.

Index des films

Adela /M. Verouiu, 1984/p. 51
Âge des illusions (L') /I. Szabó, 1964/p. 22
Amère récolte /A. Holland, 1984/p. 55
Ange rouge (L') /Y. Masumura, 1966/p. 49
Années-lumière (les) /A. Tanner, 1981/p. 15

Ballade de Narayama (La) /K. Kinoshita, 1958/p. 48
Bandits à Orgosolo /V. de Seta, 1961/p. 29
Bigamist (The) /I. Lupino, 1953/p. 43
Black Jack /K. Loach, 1979/p. 17
Bravo maestro /R. Grlić, 1978/p. 37

Charles mort ou vif /A. Tanner, 1969/p. 13
Chemin du ciel (Le) /A. Sjöberg, 1942/p. 9
Chute de la maison Usher (La) /R. Corman, 1960/p. 42
Classe nationale (La) /G. Marković, 1979/p. 36
Colonel Redl /I. Szabó, 1985/p. 24
Confiance /I. Szabó, 1979/p. 23
Contes de Budapest /I. Szabó, 1976/p. 23
Couronne de Pétria (La) /S. Karanović, 1980/p. 35
Coûte que coûte /R. Grlić, 1974/p. 37

Dans la ville blanche /A. Tanner, 1983/p. 15
Défilé des planètes (Le) /V. Abdrachitov, 1984/p. 50
Dents de la vie (Les) /R. Grlić, 1984/p. 37
Dernière femme (La) /M. Ferreri, 1976/p. 31
Désert des Tartares (Le) /V. Zurlini, 1976/p. 31
Destins de Manoel (Les) /R. Ruiz, 1984/p. 28
Dialogue d'exilés /R. Ruiz, 1974/p. 28

Education spéciale /G. Marković, 1977/p. 35
Eveillé du pont de l'Alma (L') /R. Ruiz, 1985/p. 28
Expropriation (L') /R. Ruiz, 1971/p. 27

Family life /K. Loach, 1972/p. 17
Femme et l'étranger (La) /R. Simon, 1985/p. 52
Feux d'Himatsuri (Les) /M. Yanagimachi, 1985/p. 53
Fleurs de chimère /L. Lugossy, 1984/p. 50
Frontières (Les) /D. Lahham, 1984/p. 55

Gamekeeper (The) /K. Loach, 1980/p. 19
Général de l'armée morte (Le) /L. Tovoli, 1983/p. 32

Histoire de Shunkin (L') /D. Ito, 1954/p. 46
Hôtel central /V. Branev, 1984/p. 55
Hypothèse du tableau volé (L') /R. Ruiz, 1978/p. 26

Incubus /L. Stevens, 1961/p. 43
Inocencia /W. Lima Jr, 1984/p. 51
Iris et le cœur du lieutenant /A. Sjöberg, 1946/p. 10

J'ai vécu l'enfer de Corée /S. Fuller, 1951/p. 42
Jeu de société (Le) /S. Karanović, 1972/p. 34
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 /A. Tanner, 1976/p. 14

Karin Månsdotter /A. Sjöberg, 1954/p. 10
Kaseki /M. Kobayashi, 1975/p. 49
Kes /K. Loach, 1969/p. 17
Kiku et Isamu /T. Imai, 1958/p. 48

Lettre d'une inconnue /M. Ophuls, 1948/p. 41
Lucioles (Les) /H. Gosho, 1958/p. 48

Mademoiselle Julie /A. Sjöberg, 1961/p. 10
Maître, maître /G. Marković, 1980/p. 36
Man I Love (The) /R. Walsh et I. Lupino, 1946/p. 43
Méphisto /I. Szabó, 1981/p. 24
Messidor /A. Tanner, 1978/p. 15
Mi-figue, mi-raisin /S. Karanović, 1983/p. 35
Milieu du monde (Le) /A. Tanner, 1974/p. 14

Odeur des fleurs des champs (L') /S. Karanović, 1978/p. 34
Oiseaux sauvages (Les) /A. Sjöberg, 1954/p. 11
On n'aime qu'une seule fois /R. Grlić, 1981/p. 37
Oriane /F. Torrès, 1985/p. 51

Pain et chocolat /F. Brusati, 1973/p. 30
Papa est parti en voyage d'affaire /E. Kusturica, 1985/p. 50
Pays de neige /S. Toyoda, 1957/p. 46
Peau d'ange /J.-L. Daniel, 1985/p. 52
Père /I. Szabó, 1966/p. 22
Père (Le) /A. Sjöberg, 1969/p. 11
Plus fort (Le) /A. Sjöberg, 1929/p. 9
Profession : reporter /M. Antonioni, 1975/p. 30
Propriété privée /L. Stevens, 1960/p. 43

40^e rugissants (Les) /C. de Chalonge, 1982/p. 32

Regards et sourires /K. Loach, 1981/p. 19
Règne de la terreur (Le) /A. Mann, 1949/p. 41
Retour d'Afrique (Le) /A. Tanner, 1973/p. 14
Rien qu'une mère /A. Sjöberg, 1949/p. 10

Salamandre (La) /A. Tanner, 1971/p. 13
Stico /J. de Armíñan, 1985/p. 53

Ténèbres /D. Argento, 1982/p. 32
Territoire (Le) /R. Ruiz, 1981/p. 26
Train bondé (Le) /K. Ichikawa, 1957/p. 47
Tourments /A. Sjöberg, 1944/p. 9
Trois couronnes du matelot (Les) /R. Ruiz, 1982/p. 26
Trois tristes tigres /R. Ruiz, 1968/p. 27

Une goutte d'amour /A. Yilmaz, 1985/p. 55
Une riche affaire /N.Z. McLeod, 1934/p. 41
Un film d'amour /I. Szabó, 1970/p. 22

Variola vera /G. Marković, 1982/p. 36
Vertiges /C. Laurent, 1985/p. 52
Vie (La) /Wu Tianming, 1984/p. 53
Ville des pirates (La) /R. Ruiz, 1983/p. 27
25, rue des Sapeurs /I. Szabó, 1973/p. 23

Which side are you on ? /K. Loach, 1984/p. 19

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

Mme Barbara Dent et le British Council, M. Bucević et le Centre Culturel Yougoslave de Paris, M. Lu Jun et l'Ambassade de Chine à Paris, M. Machado et l'Ambassade du Brésil à Paris, M. Pataky et l'Institut Culturel Hongrois, M. Marinović et Jugoslavija Film (Belgrade), M. Todoric et la JAT, M. Milojević.

Pascale Dauman et Parifilm, Nella Banfi Bouisson et Citévox, Danièle Molko et Zora Production, Yasmine Flyemi et les Films du Sémaphore, Claude Eric Poiroux et Forum Distribution, Marin Karmitz et MK2, Roger Diamantis et le Saint-André-des-Arts, Pierre-Ange Le Pogam et Gaumont, Manfred Durniok et Film und Fernsehen (Berlin),

Claude Beylie et la Cinémathèque Universitaire de Paris, Freddy Buache et la Cinémathèque Suisse, Bengt Forslund et le Swedish Film Institute, Godfried Talboom et le Centre Culturel Suédois, Bernard Latarget, Michel David, Bernard Martinand et la Cinémathèque Française, Gilles Jacob, Nadave Silber et le Festival de Cannes.

Sovexportfilm (M. Novikov), Hungarofilm (Budapest), Romaniafilm (Bucarest), Greenwich Film (M. Silbermann), Géric Distribution, le BFI, la DEFA (RDA)

ainsi que

M. Jérôme Clément, Directeur du Centre National de la Cinématographie, M. Auclair (CNC), M. Pascal Leclercq (Ministère des Relations Extérieures), M. Patrick Olivier (Service des relations internationales, Ministère de la Culture), Mmes Hiroko Govaers, Keriman Ulas Ulusoy, Chantal Poupaud et Danièle Rivière,

Gunnar Lundin, Michel Boujut, Philippe Pilard, Jean-Pierre Jeancolas, Jacques Perrin, Ranko Munitić, Max Tessier, Zoran Tasić, Guy Belfond, Alain Martin, Nader Atassi, Dominique Paini,

M. le Préfet de la Charente-Maritime

l'Office du tourisme de la ville de La Rochelle, l'Office départemental du tourisme de la Charente-Maritime, la Régie des autocars Aunis et Saint-Onge, la STCR (Société des Transports Collectifs Rochelais), le SIVOM

de La Rochelle, la SNCF, Radio La Rochelle, le Conseil Général de Charente-Maritime, le Conseil Régional de Poitou-Charentes, la ville de La Rochelle

Nous tenons également à remercier tout particulièrement M. Merlat (Direction Générale des Douanes de Paris)

sans omettre

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

Organisation et programmation

7, rue Gozlin
75006 Paris
tél. : (1) 633.79.48

Administration et publicité

Maison de la Culture
4, rue Saint-Jean-du-Pérot
17025 La Rochelle
tél. : (46) 41.37.79

Crédits photographiques :

Les photos de ce catalogue proviennent des collections de Mmes Govaers, Poupaud, Rivière, Simonet, MM. Beylie, Lundin, Tasić, de *l'Avant-Scène Cinéma*, de *Télérama*, des distributeurs des films programmés et de la collection privée de Jean-Loup Passek.

Photo de couverture : *Le Défilé des planètes* de Vadim Abdrachitov (1984)

Photogravure et impression : Imprimerie Quotidienne, Fontenay-sous-Bois
Photocomposition : Cicero, Paris III^e

Maquette : Françoise Lion
Conception et réalisation : Fabien Laboureur