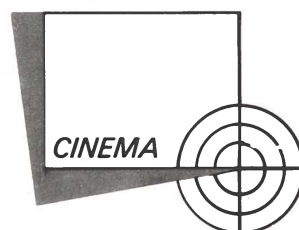


FESTIVAL DE LA ROCHELLE



CAHIER N°7/1986



en collaboration avec la Cinémathèque Française à l'occasion de son cinquantenaire
avec le concours de l'Association des Rencontres Internationales d'Art Contemporain

XIV^e FESTIVAL DE LA ROCHELLE

27 juin - 8 juillet 1986

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

**assisté de Prune Engler, Nicole Karoubi,
Sylvie Pras, Fabien Laboureur,
Bertrand Giujuzza et Bruno Colomb**

Presse : Nicole Lambert et Philippe Laurenceau

**Publicité : Evelyne Caradec
Accueil : Flore-Aline Tison
Administration : Jacques Jaricot
avec la collaboration
d'Edith Perin, Chantal Vetter
et Jean-Claude Robineau**

Maquette : Françoise Lion
Conception et réalisation : Fabien Laboureur

Photo de couverture : Edwige Feuillère dans *De Mayerling à Sarajevo* (1940) de Max Ophüls

Sommaire

Préface par *Jean-Loup Passek* 7

Rétrospectives

Heinosuke Gosho 9

Max Ophuls 12

Hommage

Aleksandar Petrović 20

Bo Widerberg 25

André Delvaux 32

Aleksei Guerman 36

Mircea Veroiu 39

Mario Monicelli 43

Totò 47

Hommage à la Cinémathèque Française 50

Aspects du nouveau cinéma autrichien 53

Le Monde tel qu'il est 57

Répertoire des films présentés au Festival depuis 1973 62

Index des films 67



photo F. Labourer

La Rochelle 1985 (de gauche à droite) :
Raoul Ruiz, Nicole Garcia, Jacques Perrin, Christine Laurent, Robin Renucci, Ken Loach, Magali Noël et Alain Tanner.

D'un Festival l'autre

Le cinéma aura-t-il bientôt vécu ce que vivent les arts fragiles l'espace d'un seul siècle ? On aurait sans doute raison de se scandaliser devant la brutalité de ces propos défaitistes mais il est vrai aussi qu'on ne peut jouer à l'infini la comédie de l'aveuglement. Nous vivons une drôle d'époque, tout à fait marxiste tendance Groucho : alors même qu'on reçoit des bostons vous conviant à assister à la vente aux enchères d'une chaîne nationale de T.V. on vous sert sur la « 5 » de beaux films mutilés sur tranche, alors même qu'on vous chloroforme avec un sabbat d'images agressives qui rend la surinformation aussi débile que la sous-information, on joue à la roulette russe avec le cinéma et avec la culture en général et on nous demande de dire merci et de sourire Pepsodent. Les noces du cynisme et de l'hypocrisie sont célébrées avec faste par les nouveaux marchands du Temple et les malheureux qui osent protester sont élégamment priés d'aller s'époumonner dans le désert. Trop c'est trop. La politique et l'intérêt privé ont beau se faire des crocs-en-jambe et des coups de Jarnac : j'ai bien peur que tout ce beau monde se réconcilie sur le dos d'une certaine culture et puisqu'il s'agit ici de cinéma, sur le dos d'un certain cinéma. Il est grand temps de s'organiser avec les moyens du bord. Le cinéma est une trop belle aventure pour qu'on l'abandonne aux mains des navigateurs bornés. Il devient urgent de réveiller les dormeurs, de secouer les somnolents. Une certaine presse d'abord, celle qui n'a plus la foi — l'a-t-elle jamais eue ? —, celle qui se contente de copier sur le voisin au lieu de provoquer l'intérêt de ses lecteurs et de les entraîner sur des sentiers peu fréquentés, celle qui une fois pour toutes semble avoir oublié son rôle essentiel : informer. Les spectateurs ensuite, qui acceptent à travers la standardisation des films qu'on leur offre leur propre standardisation.

Un Festival de cinéma j'en conviens ne saurait être qu'un nid de résistance bien isolé, destiné à être anéanti dans la tourmente. Mais plusieurs nids de résistance, unis, combatifs, peuvent peut-être faire réfléchir les envahisseurs, les grands idéologues du décervelage et du réflexe conditionné.

Le Festival de La Rochelle a quatorze ans. Ses buts n'ont jamais varié d'un iota : réconcilier le passé du cinéma (les rétrospectives d'auteurs disparus) et son présent (la section Le Monde tel qu'il est) rendre hommage à des cinéastes venus d'horizons très divers et tous placés sur le même plan, qu'ils soient déjà ou pas encore célèbres.

Je crains de me répéter mais je tiens à le faire car c'est un principe essentiel : le Festival de La Rochelle est totalement libre (et donc forcément assez pauvre) et son seul moteur est la passion. Il défend un art qu'il sent menacé de toutes parts. Mais il sait aussi que cette défense est d'ores et déjà assurée par tous ceux qui l'aident dans son combat : les cinéastes, les cinémathèques, les distributeurs français indépendants et les spectateurs fidèles sans lesquels rien n'est possible.

A tous je demande leur soutien moral. En remerciement, mes collaborateurs et moi-même nous vous offrons le programme de ce Festival 1986 et caché dans ce programme un pur joyau la rétrospective de celui que je considère comme le plus brillant, le plus émouvant, le plus « rare » des cinéastes : Max Ophüls.

Jean-Loup Passek
Directeur du Festival de La Rochelle

Jean-Loup Passek et Tadeusz Konwicki à Paris en 1985.
Le cinéaste polonais auquel le festival avait rendu hommage en 1982,
n'avait pu se rendre à La Rochelle



Un pessimisme à visage humain

Des nombreux cinéastes nippons délaissés par les circuits internationaux du cinéma, Gosho est, avec Naruse, le plus prisé des Japonais eux-mêmes. Certes, il n'a pas la stature d'un Mizoguchi ou d'un Kurosawa, ni la cohérence d'écriture d'un Ozu, mais il possède cette qualité d'humanité qui parvient à transcender le matériau le plus faible. Comme le fait remarquer Donald Richie, là où Mizoguchi souligne l'effet esthétique de la photographie pour créer une atmosphère, et tourne en un seul plan, Gosho part des personnages et de leur contexte dramatique, et tourne trois ou quatre plans, s'appuyant beaucoup plus sur le montage — ce que certains jugeront sans doute plus facile, et même « inférior ».

Si Gosho a aujourd'hui plus vieilli que Mizoguchi ou Ozu, c'est qu'il a été plus influencé par le contexte social de son époque, au point de s'y engager parfois avec un minimum de recul artistique. Comme tous les cinéastes de sa génération (celle qui naquit autour de 1900), Gosho a débuté dans le muet (*Le Printemps des îles du Sud*, 1925) et poursuivi une carrière éclectique avec deux temps forts, dans les années trente puis cinquante, pour succomber avec le déclin de « l'industrie du soleil couchant », et tourner son dernier film en 1968, alors qu'il ne disparut qu'en 1981. C'est probablement ce qui serait aussi arrivé à Mizoguchi et Ozu s'ils avaient survécu à la fin des années soixante. Nulle « étiquette » pour Gosho, sinon peut-être celle d'humaniste, déclarant lui-même que « c'est seulement en aimant les êtres humains que l'on peut créer : de l'amour de l'humanité découle toute créativité » — une position proche de celle de Kinoshita, et d'un certain nombre de cinéastes japonais « sentimentaux » un peu méprisés ici.

« Artisan du cinéma » au meilleur sens du terme, Gosho a tourné beaucoup de comédies et de mélodrames, mélangeant souvent les deux pour « faire rire et pleurer à la fois », qualité très prisée du public japonais traditionnel. Admirateur dans sa jeunesse de Chaplin et de Lubitsch (il aurait vu plus de vingt fois *The marriage circle*, de ce dernier), il a eu entre autres le redoutable privilège de signer le premier « tout-parlant-tout-chantant » officiel du cinéma japonais, *Mon amie et mon épouse* (1931), où des bruits divers empêchent un écrivain de terminer sa pièce — prétexte évident à une débauche sonore et à quelques airs « modernes » qui auréolent le film d'un charme désuet. Kinuyo Tanaka, plus tard actrice-fétiche de Mizoguchi, y tenait un de ses premiers rôles importants. Mais c'est en adaptant des œuvres littéraires de qualité et en donnant ses lettres de noblesse à la « jun-bungaku » (« littérature pure ») que le style de Gosho atteindra sa maturité. Curieusement, c'est deux ans après *Mon amie et mon épouse* qu'il tournera sa fameuse version muette du classique de Kawabata, *la Danseuse d'Izu* : la photographie des paysages de la région d'Izu irradiait cette histoire d'amour éphémère entre une danseuse ambulante (toujours Kinuyo

HEINOSUKE GOSHO*



Tanaka) et un jeune étudiant, traitée par le cinéaste avec un lyrisme poignant. C'est sans doute une des plus belles réussites du cinéma muet nippon. C'est aussi l'un des derniers films vraiment lumineux de Gosho, qui, dès la fin des années trente, adoptera souvent un éclairage plus sombre pour créer l'atmosphère de ses mélodrames, comme dans *la Femme de la brume* (1936), un shomin-geki de la grande époque, où un teinturier adopte un bébé indésiré, par amour de l'humanité. C'est aussi un bébé trouvé qui est au centre de *Là où l'on voit les quatre cheminées* (1953), une adaptation de l'écrivain de gauche Rinzo Shiina (de même que le très curieux *Le coq chante deux fois*, tourné l'année suivante). Retrouvant Kinuyo Tanaka vingt ans après *la Danseuse d'Izu*, Gosho décrit avec son pessimisme tempéré d'espoir la vie de petites gens dans un quartier industriel dominé par quatre énormes cheminées, qu'on ne voit jamais sous le même angle (une, deux, trois ou quatre, selon l'endroit où l'on se trouve). On y trouve aussi un lieu de prédilection pour les suicides, et la fin, le long du fleuve brumeux, est bouleversante. Ce chef-d'œuvre du shomin-geki (drame du petit peuple) ne sera égalé que par *Une auberge à Osaka* (1954), où, sur un roman de Takitaro Minakami, Gosho, dans la plénitude de son talent, recrée véritablement un tableau du Japon d'après-guerre, au tout début de la modernisation : atmosphère grise, acuité de l'observation, magistrale direction d'acteurs (Shuji Sano dans le rôle principal) et d'actrices (Nobuko Otowa, Mitsuko Mito, Sachiko Hidari entre autres), *Une auberge à Osaka* est un des films-clés du « néo-réalisme » japonais, qui a si souvent égalé l'italien.

Lui-même fils d'une geisha, Gosho a traité plusieurs fois de ce sujet qui lui était intime : son chef-d'œuvre du genre est indubitablement *Croissance* (1955), encore une adaptation littéraire, cette fois de la femme-écrivain Ichiyo Higuchi, où il donne à la chanteuse populaire Hibari Misora le plus beau rôle de sa carrière. Dans le Japon de Meiji, une

jeune fille du quartier des geisha vit les derniers jours de sa brève adolescence, et se prépare à l'inévitable, aux côtés des anciennes (admirable Isuzu Yamada). Dans ce film, la maîtrise de Gosho atteint ses sommets, et, oscillant entre réalisme poétique et un discret symbolisme des images (l'oiseau dans sa cage), il parvient à nous émouvoir par les moyens les plus simples, comme chez le meilleur Naruse. Gosho abordera de nouveau le problème de l'adolescence dans *le Corbeau jaune* (1957), où un jeune garçon attend de revoir son père prisonnier, dont il s'est fait entretemps une image idéalisée : déception, puis réconciliation finale.

Dans les dizaines de films tournés par Gosho (un des piliers du système des compagnies), on décèle parfois quelques influences étrangères : celle, par exemple, du cinéma français dans *Élégie du nord* (1957), une histoire d'amour romantique située à Hokkaido, où Yoshiko Kuga, qui a la tête de Juliette Gréco et cite à tout bout de champ des auteurs et mots français (« Cocu ! »), séduit un architecte incarné par l'élégant Masayuki Mori. Le style fortement dramatique et « nordique » du film ne sauve pas toujours cette histoire qui paraît aujourd'hui quelque peu démodée. On sait par ailleurs que Gosho n'a fait qu'une incursion dans le domaine du « jidai-geki » (film d'époque), avec *les Lucioles* (1958), une maîtresse adaptation d'un roman de Sakunosuke Oda décrivant les derniers jours du Shogounat et l'histoire de Ryoma Sakamoto dans le cadre d'une auberge où le rebelle s'est réfugié : *les Lucioles* montrait une fois de plus la difficulté des relations humaines et des amours contrariées, dans un contexte historique défini (le film a été montré à La Rochelle en 1985).

Pourtant, progressivement, Gosho céda lui aussi aux « exigences » de la compagnie Shochiku, qui lui demandait de tourner des mélodrames de plus en plus sentimentaux et pathétiques, à mesure que s'imposaient le scope et la couleur : *Marie du village des fourmis* (1958), *Maman, marie-toi* (1962), ou *Une mère et ses onze enfants* (1966), sont quelques-unes des étapes attristantes de cette décadence d'un cinéaste et d'un système, même si des films comme *Une femme sur le mont Epouvante* (1965), ou *la Rébellion du Japon* (1967, sur la tentative de coup d'Etat des officiers loyalistes en 1936) marquent encore des ambitions. Son dernier film, *Le Printemps et l'automne de Meiji* date de 1968, mais Gosho fourmillait encore de projets jusqu'à sa mort : un artisan japonais ne s'arrête jamais, et ne vit sa retraite que contraint et forcé !

Max Tessier

A signaler que Gosho a écrit un livre de souvenirs, *Eiga kantoku (Metteur en scène de cinéma)*, publié en 1977, et qui n'a pas été traduit en français.

* Le nom de Gosho signifie « Les cinq lieux ».

L'auteur

Né à Tokyo en 1902. Fils d'une geisha renommée, il étudie l'économie à l'université Keio de Tokyo, mais choisit bientôt de faire du cinéma.

1923 : il entre comme assistant à la Shochiku.
1925 : il réalise son premier film, *Le Printemps des îles du Sud*.

1931 : il signe le premier film japonais intégralement parlant, *Mon amie et mon épouse*, qui devient un grand succès populaire.

1936 : il s'impose comme l'un des meilleurs représentants du genre « shomin-geki », avec des œuvres comme *La Femme de la brume*.

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 quatre cheminées* et *Une auberge à Osaka*, films typiques du shomin-geki, permettent au cinéaste de faire découvrir son travail en Europe.

1955 : *Croissance* est un des films les plus personnels qu'il ait signés, avec *Le Corbeau jaune* et *Les Lucioles* (présenté à La Rochelle en 1985).

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

Filmographie essentielle

1925 : *Le Printemps des îles du Sud* (Nanto no baru), *Pas de nuages dans le ciel* (Sora wa aretari)

1927 : *Une brute solitaire* (Sabishiki rambomono), *Une fine mouche* (Karakuri musume)

1928 : *La Fiancée du village* (Mura no hanayome)

1931 : *Mon amie et mon épouse*

1933 : *La Danseuse d'Izu*, *L'Amour* (Aibu), *La mariée parle en dormant* (Hanayome no negoto)

1934 : *Au nom de tous les vivants* (Ikutoshi ike-rumono)

1935 : *Le Fardeau de la vie* (Jinsei no onimatsu)

1936 : *La Femme de la brume*, *La Nouvelle Route* (Shindo)

1937 : *Chanson d'un bouquet de fleurs* (Hanakago no uta)

1940 : *L'Objet inanimé* (Bokuseki)

1942 : *La Première Neige* (Shinsetsu)

1944 : *La Pagode* (Gojuno to)

1947 : *Encore une fois* (Ima hitotabino)

1953 : *Là où l'on voit les quatre cheminées*

1954 : *Une auberge à Osaka*, *La Vallée entre l'amour et la mort* (Ai to shi no tanima), *Le coq chantera encore* (Futtabi naku)

1955 : *Croissance*

1957 : *Le Corbeau jaune*, *Banka* (id.)

1958 : *Les Lucioles* (Hotarubi), *Maria, du village des fourmis* (Ari no machi Maria)

1960 : *Mon amour* (Waga ai), *Crocs blancs* (Shi-roi kiba), *Regarde ton fils* (Kuroi karosu)

1961 : *Le Fusil de chasse* (Ryoju), *Quand les nuages se déchirent* (Kumo ga chigireru toki), *Les Liens d'amour* (Aijo no keifu)

1962 : *Maman, marie-toi* (Kaachan kekkon shiroyo)

1963 : *Un million de filles* (Hyakuman nin no musume tachi)

1965 : *Une femme sur le Mont Epouvante* (Oso-rezan no onna)

1966 : *Une mère et ses onze enfants* (Kaachan to juichi-nin no kodomo)

1967 : *Le Banquet* (Utage)

MON AMIE ET MON ÉPOUSE (MADAMU TO NYOBO)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho

Scénario : Komatsu Kitamura

Images : Shiko Mizutani

Musique : Haruo Dobashi

Décors : Yoneichi Wakita

Production : Shochiku

35 mm / N et B / 57 mn / 1931

Interprétation : Kinuyo Tanaka, Satoko Date, Atsushi



Watanabe, Tokuji Kobayashi, Mitsuko Ichimura, Tokio Seki

Un auteur dramatique pense avoir découvert la demeure idéale pour terminer tranquillement sa pièce. Mais son bébé qui pleure, les miaulements des chats, l'importun dans son travail. De plus, les voisins sont bruyants. Excédé et furieux, il se rend chez eux pour protester. Une très jolie femme lui ouvre la porte. Fasciné par sa beauté il en oublie l'objet de sa visite. Peu après, il retourne chez lui et termine son œuvre. La famille retrouve son unité et son harmonie.

LA DANSEUSE D'IZU (IZU NO ODORIKO)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho

Scénario : Akira Fushimi, d'après le roman de Yasunari Kawabata

Images : Joji Ohara

Décors : Ko Kisu

Production : Shochiku

35 mm / N et B / 93 mn / muet / 1933

Interprétation : Kinuyo Tanaka (Kaoru), Tokuji Kobayashi (Eikichi), Den Obinata (Mizuhara), Takeshi Sakamoto, Choko Iida



L'étudiant Mizuhara suit une troupe de comédiens ambulants dans la presqu'île d'Izu. Il s'éprend d'une jeune actrice, Kaoru, et se lie d'amitié avec son frère Eikichi. Mizuhara s'entremet entre Eikichi et un aubergiste auquel celui-ci a vendu une mine de charbon et qui veut marier Kaoru à son fils. Ses vacances finies, Mizuhara s'embarque pour Tokyo, laissant Kaoru seule au bord du quai.

Le film est la première d'une série d'adaptations du célèbre roman de Kawabata.

LA FEMME DE LA BRUME (OBOROYO NO ONNA)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho

Scénario : Tadao Ikeda, d'après une idée de Heinosuke Gosho

Images : Joji Ohara

Musique : Keizo Horiuchi

Décors : Takashi Kanasu

Production : Shochiku

35 mm / N et B / 108 mn / 1936

Interprétation : Choko Iida, Shin Daitokuji, Takeshi Sakamoto, Mitsuko Yoshikawa, Toshiko Iizuka

Deux familles vivent dans les bas-quartiers de Tokyo. Bunkichi et sa femme sont teinturiers. Ils n'ont pas d'enfants. La sœur de Bunkichi, Otoku, est veuve. Travaillant dans une sorte de cantine pour les jeunes, son seul espoir réside dans une brillante carrière pour son fils, Seiichi, qu'elle envoie à l'université. Seiichi a une aventure avec une hôtesse de bar avec qui son oncle Bunkichi était lié dans le passé. Quand celui-ci apprend qu'elle est enceinte de son neveu, Bunkichi, homme naïf et de bonne volonté, essaie de sauver la situation et l'avenir de Seiichi : il décide d'adopter l'enfant qui va naître, pour le bien de tout le monde.

LÀ OÙ L'ON VOIT LES QUATRE CHEMINÉES (ENTOTSU NO MIERU BASHO)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho



Scénario : Hideo Oguni, d'après un roman de Rinzo Shiina

Images : Mitsuo Miura

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Tomoo Shimogawara

Production : Studio 8 Pro/Shin-Toho

35 mm / N et B / 108 mn / 1953

Prix international de la paix au Festival de Berlin (1953)

RÉTROSPECTIVES

Interprétation : Ken Uehara, Kinuyo Tanaka, Hiroshi Akutagawa, Hideko Takamine, Chieko Seki, Haruo Tanaka

Là où on voit quatre énormes cheminées, se trouve la maison de Ryukichi Ogata, un petit employé d'un certain âge. Sa femme, Hiroko, et deux pensionnaires cohabitent chez lui. Un jour, ils ont la surprise de découvrir devant chez eux un bébé abandonné par l'ex-mari d'Hiroko. L'incident sera la cause de beaucoup d'histoires dans la maison, mais finalement le bébé est aimé de tous, qui sont des gens simples au grand cœur.

UNE AUBERGE À OSAKA (OSAKA NO YADO)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho



Scénario : Toshio Yasumi et Heinosuke Gosho, d'après un roman de Takitaro Minakami

Images : Joji Ohara

Musique : Dan Ikuma

Décors : Takashi Matsuyama

Production : Studio 8 Pro/Shin-Toho

35 mm / N et B / 122 mn / 1954

Interprétation : Shuji Sano, Nobuko Otowa, Mitsuko Mito, Hiroko Kawasaki, Sachiko Hidari, Eiko Miyoshi, Toshio Hosokawa, Kamatari Fujiwara

Takashi Mita, employé dans une compagnie d'assurance, est transféré au bureau d'Osaka. Il prend une chambre dans une petite auberge. Mita est le témoin de la vie de la maison dans laquelle trois bonnes sont employées. Chacune raconte ses expériences. Mita est de nouveau renvoyé au bureau de Tokyo. A cause de difficultés financières, l'auberge sera transformée en maison de passes. A la gare, seules les bonnes viennent saluer le départ de Mita.

CROISSANCE (TAKE KURABE)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho

Scénario : Toshio Yasumi, d'après le roman de Ichio Higuchi

Images : Joji Ohara

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Kazuo Kubo

Production : Shin-Toho

35 mm / N et B / 95 mn / 1955

Interprétation : Hibari Misora (*Midori*), Keiko Kishi (*sa sœur*), Koreyoshi Nakamura (*son père*), Mitsuko Yoshikawa (*sa mère*), Isuzu Yamada (*Oyoshi*), Takashi Kitahara (*Shinnyo*), Eijiro Yanagi, Takeshi Sakamoto, Yuko Mochizuki



Les enfants d'une banlieue de Yoshiwara se sont divisés en deux bandes : celle de la rue principale, dirigée par Shotaro, le fils d'un usurier ; et celle des ruelles dirigée par Chokichi, le fils d'un artisan. Midori, dont la sœur est la prostituée la plus connue de Yoshiwara, est aimée de Shotaro, et aussi de Shinnyo, du quartier des ruelles. Un jour de fête, les enfants de la rue principale se réunissent autour de Midori, qui sera battue par Chokichi dans une bagarre entre les deux bandes. Elle se montre cruelle envers Shinnyo qu'elle aime pourtant. Elle prend le même chemin que sa sœur. Shinnyo vient lui dire adieu avant d'entrer au temple afin d'être bonze.

LE CORBEAU JAUNE (KIIROI KARASU)

Mise en scène :
Heinosuke Gosho

Scénario : Kennosuke Tateoka et Keiji Hasebe

Images : Yoshio Miyajima

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Kazuo Kubo

Production : Shochiku

35 mm / couleurs / 104 mn / 1957

Interprétation : Chikage Awashima (*Machiko*), Yunosuke Ito (*son époux*), Koji Shidara (*Kiyoshi*), Kinuyo Tanaka (*Yukiko*), Yoshiko Kuga (*Yasuko*), Jun Tataru, Choko Iida, Zeko Nakamura

Kiyoshi éprouve de la répulsion pour son père



Ichiro qui est revenu de Chine après quinze ans et qui n'arrive pas à s'adapter à la vie actuelle. Sa mère Machiko, qui l'a élevé, lui prête moins d'attention depuis le retour de son père. Kiyoshi va souvent chercher de la tendresse chez une voisine Yukiko et sa fille Haruko. La naissance de sa petite sœur, un peu plus tard, lui cause plus d'angoisse. Sa maîtresse d'école appelle l'attention de Machiko sur le malheur intérieur de Kiyoshi que révèlent les couleurs de ses dessins, et Machiko réfléchira avec Ichiro sur la crise familiale due à la guerre. Bientôt, un tableau de Kiyoshi montrera son épanouissement...

Max mon amour

Ouvrons l'Histoire du Cinéma de Georges Sadoul, qu'y lisons-nous concernant Max Ophuls ? Qu'il restera toujours marqué par une certaine « surcharge baroque », héritée de l'expressionnisme ; que sa sensibilité s'est exprimée dans des films « fort inégaux », *la Ronde* en particulier, témoignant d'une « désinvolture pesante ». Pour René Jeanne et Charles Ford, la base de son talent est « l'ironie et le cynisme » ; pour Henri Colpi, ses penchants « viennois » le poussent vers la mièvrerie et le désuet, avec léger arrière-goût d'amertume ; quant à Bardèche et Brassillach, ils le soupçonnent de n'être que le signataire — abusif — du « charmant » *Liebelei*.

Il est arrivé à Ophuls le sort de la plupart des grands créateurs, du cinéma comme des autres arts : sa gloire a été surtout posthume. Sa mort, en 1957, suivant de peu la sortie de son dernier film, *Lola Montès*, un échec commercial retentissant, ayant suscité les cabales et la levée de boucliers que l'on sait, dans la critique française, cette mort fit apparaître — un peu tard — quelle importance extrême il convenait d'accorder à celui qui fut, dans l'ombre, un véritable prince du septième art. Tous les préjugés peu à peu tombèrent : Ophuls n'avait rien de « viennois », sa prétendue frivolité n'était qu'une façade, son cynisme cachait un authentique tempérament de moraliste. Sans doute, sa place restait malaisée à déterminer ; sa patrie, incertaine ; son style, indéfinissable ; mais le charme qui se dégage de ses films, de tous ses films, quels qu'en soient le sujet, le genre, la nationalité, ce charme s'avérait puissant, irrésistible. On y succombait, avec jubilation, à chaque nouvelle vision. C'est la Nouvelle Vague qui contribua à la redécouverte d'Ophuls. Truffaut, Rivette, Godard, Demy et bien d'autres osèrent affirmer ce qui paraissait, alors, inadmissible : que ce cinéaste déraciné, cet éternel exilé, ce juif errant surclassait incomparablement des réalisateurs sclérosés, académiques, esclaves de la loi des séries et du vedettariat le plus rétrograde. Ophuls avait toujours été — à ses risques et périls — un cinéaste *libre*. C'était un auteur, et pas seulement un metteur en scène. Un virtuose de la technique, certes, mais capable quand il le fallait d'atteindre à un sublime dépouillement : ainsi de *Madame de*, vaudeville froufrouant transformé en pure tragédie. Un de ces artistes enfin, dont la fréquentation et l'exploration pouvaient apporter des joies ineffables. Un créateur, comme l'écrivit Truffaut, « aussi subtil qu'on le croyait lourd, aussi profond qu'on le croyait superficiel, aussi pur qu'on le croyait grivois ». On a coutume — depuis la Nouvelle Vague, justement — d'opposer le cinéma-spectacle et le cinéma-écriture. Cette dichotomie, peut-être insurmontable dans notre système actuel, est la source de bien des mécomptes. Ophuls l'avait admirablement résolue, sans coup férir, en faisant du spectacle une écriture, et de l'écriture un spectacle. Il est vrai que son spectacle est souvent

MAX OPHULS



amer, fallacieux même ; son écriture volontiers fleurie, enjolivée (comme l'annoncent tous ses génériques) ; mais une harmonie suprême, un ordre mystérieux, connu de lui seul, résolvait ces contradictions, une pudeur exquise relevait ce qui aurait pu se glisser là d'exhibitionnisme. Cette façon d'enchanter la matière vulgaire, sans coquetterie ni violence, cela s'appelle la grâce. Au sens profane du terme, et parfois peut-être un peu plus.

Le monde charmeur du plaisir et de la vanité mondaine, où chaque instant emporte ce qu'il avait apporté, Ophuls ne s'y complait pas une seconde. Il le dénonce au contraire, en lui opposant le véritable amour, celui qui ne se trouve « que dans la pureté et la vérité » (ainsi s'exprime le mari de *la Ronde*, au cours d'une séquence où l'humour côtoie finement la gravité), et qui peut aller jusqu'au don total : Madame de est à cet égard une héroïne exemplaire, que toute frivolité abandonne pour ne plus laisser subsister que son cœur mis à nu, itinéraire qui recoupe presque exactement celui de Christine dans *Liebelei*, et de Lisa dans *Lettre d'une inconnue*. A travers ces films admirables, d'un romantisme à la fois étincelant et dépouillé, Ophuls nous livre sa pensée profonde : le bonheur existe pour l'être humain, il ne réside pas dans la consommation béate (telle que la pratiquent, par exemple, les bourgeois repus de *la Tendre ennemie*), ni dans la course effrénée vers les lieux du plaisir, mais dans une quête passionnée et quotidienne, qui s'enracine le plus souvent dans la souffrance. Lola Montès, la courtisane, mérite comme les autres de trouver « l'amour dans un pays neuf ». Elle garde jusqu'à la fin une inexplicable pureté, de même que ses sœurs, les prostituées du *Plaisir*. Toutes aspirent au bonheur, qui n'est peut-être que le repos de la mort.

Max Ophuls disait : « Je veux faire des films vus du centre de l'homme. » Et aussi : « C'est l'imagination qui nous porte. » Et encore : « Je crois que la technique est faite pour être surmontée. Elle doit être l'instrument du jeu, de l'enchantement, du rêve. »

Incorrigible rêveur en effet que Max Ophuls, doté d'une imagination débordante, d'une fantaisie jamais en repos, à l'aise nulle part, sans cesse à la recherche de nouveaux rivages à explorer, de nouveaux visages à modeler (visages de femmes surtout). Sous tous les cieux : Allemagne (*La Fiancée vendue*, *Liebelei*), Italie (*La signora di tutti*), France (*Divine*, *La Tendre ennemie*), Amérique (*Lettre d'une inconnue*), France à nouveau (*Madame de*, *Lola Montès*).

Il est des metteurs en scène qui ambitionnent de prendre la réalité au piège, tels des chasseurs de papillons : Renoir, Lubitsch, par exemple ; d'autres qui ne se préoccupent que d'eux-mêmes, nous font partager leur moi intime, leur secret : Bresson, Tarkovsky. Ophuls combinait avec génie ces deux pulsions : on trouve chez lui une forme d'extraversion fiévreuse, se traduisant par une frénésie de mouvement dont le cinéma (qui en a pourtant l'habitude) offre peu d'exemples ainsi que par le repli sur soi, l'angoisse tragique du lendemain. *La Ronde* nous fait passer progressivement de l'un de ces registres à l'autre, par ce jeu de bascule vertigineux dont le cinéaste avait le secret ; dans *le Plaisir*, ils sont confondus au point que la joie semble n'y être que l'écho de la souffrance, et vice versa.

De cette union parfaite d'euphorie et de mélancolie, je ne connais d'équivalent que la musique de Mozart.

Claude Beylie
(Texte inédit)

« Je suis né le 6 mai 1902. Ma ville natale Sarrebruck a eu le privilège de changer plusieurs fois de nationalité. Elle fut tantôt française, tantôt allemande, au gré de l'histoire. Mon père faisait partie d'une sorte de trust familial dont les magasins étaient implantés à travers toute l'Allemagne. Du côté de ma mère, un ancêtre émigra aux Etats-Unis et devint gouverneur de l'Utah. Aujourd'hui encore, quelque part, du côté du Grand Lac Salé, une compagnie de chemin de fer porte son nom. En somme, je viens d'une famille éminemment respectable. »

Max Ophuls quitte pourtant cette famille à dix-sept ans pour débiter au théâtre comme acteur, puis comme metteur en scène, ce qui le conduit dans différentes villes d'Allemagne, puis à Vienne. Souvent considéré comme Viennois, il ne passera que quelques mois dans cette ville dont il dira plus tard que « l'imagination de ses habitants ne coulait pas de la même source que la mienne. Leur esprit cultivé, brillant, fleurissait dans une ville moribonde toute tournée vers le passé ; le mien tirait sa vie du sol plus rude des grandes cités industrielles de la Rhénanie ». Une proposition l'amène à Berlin où, parlant français, il débute à la UFA comme assistant-traducteur sur la version mixte d'un film d'Anatole Litvak. On lui propose aussitôt d'assurer la mise en scène d'un moyen métrage, avec l'aide d'Eugene Schufftan

pour l'image. Il réalise dans la foulée quatre films dont, en 1932, *Liebelei* d'après Schnitzler. Alors qu'on a souvent reproché à Ophuls d'être mièvre, il refuse d'abord le projet d'un producteur qui voulait évoquer « le vin nouveau et les guinguettes de la forêt viennoise ». « Il nous faudrait aussi des lavandières au décolleté généreux », poursuivait le commanditaire, qui voulait également « trouver le moyen d'y glisser le père Strauss avec son violon : ça fait toujours un effet bœuf »... Bref une montagne de guimauve. *Liebelei* se fait avec un autre producteur et connaît aussitôt un grand succès dans toute l'Europe. En 1933, alors que le film tient l'affiche du plus grand cinéma de Berlin, les origines juives d'Ophuls et la présence d'un jeune directeur nazi dans les studios, obligent le cinéaste à quitter l'Allemagne le jour de l'incendie du Reichstag. « Finalement ce fut rapide, humiliant, affreux. Prendre la fuite, se sauver à l'étranger, n'a jamais été un acte héroïque. »

Il arrive en France où les studios parisiens l'accueillent en lui proposant une version française de *Liebelei*. Il y travaille ainsi qu'à une douzaine d'autres films qui, de *La signora di tutti* à *Sans lendemain*, confirment son talent. En 1938, il choisit la nationalité française. Mais l'exil n'est pas achevé : devant la menace nazie Ophuls doit quitter l'Europe à la fin de 1941.

A Hollywood, après quelques mois de chômage forcé, la rencontre de Douglas Fairbanks Jr lui permet de commencer sa carrière américaine avec un film de cape et d'épée, *l'Exilé* (1947). Suivront *Lettre d'une Inconnue* et deux autres films de genre, éloignés au premier abord de ce qui caractérisera son travail, mais qui seront sans doute déterminants pour la suite de son œuvre.

Ophuls rentre en France dès 1949. Il y réalise ses quatre chefs-d'œuvre, remarquables par leur construction : *la Ronde*, *le Plaisir* et *Madame de* encore de facture classique, s'appuyant sur le théâtre, une nouvelle, un roman, et ils annoncent déjà *Lola Montès*. Ophuls en parlera ainsi : « Lola Montès... Cette femme ne m'intéresse pas, son rôle est à peu près le même que celui des boucles d'oreilles de Madame de. » On sait le scandale que provoqua le film, et sa nouveauté : le cinémascope et la couleur, qu'Ophuls lui-même employa pour la première fois, ont été rarement utilisés avec autant d'audace. On était fort loin des plates adaptations des années 50. Les jeunes critiques qui défendirent le film, n'eurent alors que l'intuition de ce qui en faisait la modernité. Pour Truffaut : « Il s'agit moins d'une histoire à suivre que d'un portrait de femme à contempler ». Mais les producteurs ne comprirent pas le film ; le public non plus. Henri Agel écrira plus tard : « Il arrive à Ophuls ce qui est arrivé à Mozart, et pour des raisons analogues. La grâce et la virtuosité d'une écriture merveilleusement souple, élégante, raffinée, ont empêché des spectateurs superficiels, et qui projetaient précisément cette superficialité sur l'objet de leur réflexion, de voir que l'élégance était ici le voile de la pudeur, le raffinement une ruse de la sensibilité, la souplesse le sens de la vie. »

Tandis qu'Ophuls retourne en Allemagne monter au théâtre un texte de Beaumarchais, les producteurs tentent de remanier *Lola Montès* pour en faire un produit rentable.

Truffaut apporte son témoignage : « Avant son départ, Ophuls avait refusé catégoriquement de modifier le montage de son film. Je lui télégraphiai à Baden qu'on coupait *Lola* dans un laboratoire parisien. Il me répondit aussitôt : « Il doit y avoir un malentendu, je tente sans y parvenir de me dégauger de cette *Lola* qui traverse ici les mêmes orages qu'en France, panique, désespoir, enthousiasme, espoir. » On connaît la suite. Tandis qu'on acclame son spectacle théâtral, Ophuls meurt le 26 mars 1957 dans une clinique des bords de l'Elbe.

Il serait exagéré de reconduire aujourd'hui les clichés sur Ophuls, faisant de lui un cinéaste méconnu et presque maudit par les milieux du cinéma français. Ophuls a été vivement défendu par toute une génération de jeunes critiques (Beylie, Agel), et de cinéastes issus des *Cahiers du Cinéma* (Godard, Rivette, Truffaut, autour de Bazin) et qui allaient poser un regard neuf sur le cinéma. Il a cependant été difficile de définir d'emblée la modernité d'Ophuls, ce qui explique sans doute que ses films aient souvent été disséqués et réduits à leurs prouesses techniques ou à leur originalité formelle. Il est qu'avec ces œuvres on a rarement avec autant de force le sentiment d'être en présence d'un « style ». Certains types de décors — plutôt denses, composés d'escaliers, de cages, de voilages — des effets techniques — les caches, cadres à l'intérieur de l'image et les fameux travellings — par leur fréquence et retours deviennent des figures de style et sont pour l'œuvre entière, des principes formels qui permettent d'en marquer l'évolution.

Dès 1932, la caméra de *Liebelei*, accompagnant le traîneau des amoureux glissant entre les pins d'un paysage enneigé, est maniée avec à peine moins de virtuosité que celle du *Plaisir* (1952), et elle est déjà porteuse de sens. Ce long travelling dans la blancheur du décor distancie l'image du couple et est aussi le véhicule d'un mythe : la séquence entière vient trouer le récit « réaliste » de l'histoire sentimentale et annonce déjà un des thèmes essentiels du cinéma d'Ophuls en confrontant la réalité et sa représentation (contradiction qui sera la structure même de *Lola Montès*). Quelques années plus tard dans *Divine* (1935), certains plans où l'on « traverse » littéralement le décor (l'appartement par exemple), permettent aussi de multiplier les points de vue : on a au minimum celui de Divine, d'Ophuls et du spectateur. Pour Beylie : « le spectateur doit se sentir pris dans le mouvement, sans pour autant être dupe de ses prestiges. L'ébauche d'une théorie ophulsienne du cinéma apparaît là sans illusion possible ». Avant de fonder la construction d'ensemble du film (comme pour *Lola Montès*) la multiplicité des points de vue se retrouve souvent à l'intérieur d'un seul plan. Dans une séquence sur sa jeunesse, *Lola* traverse l'océan avec sa mère ; à la fin du repas, alors qu'un bal est prévu, celle-ci l'envoie se coucher, *Lola* sort et gagne le pont du paquebot. Au travers d'une fenêtre sur laquelle un couple est cadré de façon complètement cinématographique (un plan rapproché) *Lola* assiste désespérée au bal et regarde sa mère valser avec un officier. Ainsi, Ophuls précise que l'image ne dit pas tout (exclue de la fête, *Lola* est malheureuse). D'autre part, au-delà du spectacle mythique qu'il propose, l'écran peut tout simplement montrer des

images non significatives, fausses, puisque le spectateur sait que le couple de danseurs, en fait, ne s'aime pas. On trouve de tels effets de cadre dans *Werther* (1938) et dans *Sans Lendemain* (1939). On a dit qu'Ophuls « proposait une thèse dialectique sur l'Art en tant que propagateur de mythe et vision concentrée de la réalité ». C'est la raison pour laquelle la plupart des films ont pour cadre des milieux où le fait d'être en représentation est une constante : armée, music-hall, cirque.

C'est sans doute cette volonté de proposer différents regards, de croiser différentes vérités qui permettent de structurer l'évolution de l'œuvre : depuis les films de l'avant-guerre, plutôt réalistes, structurés par un récit, aux œuvres des années 50, où un principe d'organisation globale régit la construction du film, et dont *Lola Montès* sera l'aboutissement. Il est de ce point de vue intéressant de se pencher sur la période américaine du cinéaste. Jusqu'alors, Ophuls a travaillé dans le même genre : des mélodrames au sens fort du terme, avec des personnages aux destins tragiques, souvent des héroïnes d'après Schnitzler, Zweig, Goethe. A Hollywood, Ophuls doit se plier aux contraintes du « film de genre » : aventures ou policiers. Il est donc confronté à des univers différents de ceux qu'il connaissait, ce qui marque un tournant dans son œuvre. Ainsi apparaît d'abord, dans le contenu, un véritable « rapport » entre les hommes et les femmes, qui est fixé dans la réalité, et au-delà du mythe de l'amour-fusion. Dans la forme, le tournant apparaîtra plus tard, avec *la Ronde* (1950).

Les films d'Ophuls ont pour figures principales des femmes. Le cinéaste part de l'image-cliché de la femme (l'héroïne romantique, la femme fatale). Elles sont d'abord sacrifiées, déchirées entre l'honneur et l'amour, dans « l'alternative insoluble de l'amourette sans lendemain ou de l'hypocrisie assujettissement bourgeois ». On rejoint ici l'idée d'un Ophuls cinéaste « balzacien », ses héroïnes étant les victimes éternelles de leur destin. Avec *Lettre d'une inconnue* (1948), la vision d'Ophuls bascule : reprenant le destin d'une héroïne de l'Europe à la fin du siècle dernier, il adopte, cette fois, le point de vue de la femme qui cesse d'être une simple image, mais qui devient un regard ; et c'est ce regard qui transfigure sa vie en un itinéraire amoureux. Ophuls va désormais pouvoir aborder de front ce rapport impossible. La figure de Joan Bennett dans *les Désespérés* (1949) est à ce sujet déterminante. Comme précédemment, elle déclenche une prise de conscience chez l'homme (ici James Mason en maître chanteur). Mais cette fois, il y a un retournement grâce à lui et l'héroïne ne sera plus seulement une mère de la middle-class mais une figure de femme plus humaine, plus universelle. Il est possible qu'Ophuls, face à un cas inconnu, ait ressenti la nécessité d'élargir la notion qu'il avait de la femme et de substituer à l'héroïne post-romantique (à l'Eternel Féminin) une figure moderne de femme américaine, seule au foyer et capable de décision. En tous cas, à partir de ce film, une contradiction se dévoilera entre le point de vue d'Ophuls en tant qu'homme et celui du metteur en scène, qui sera représenté par le personnage du meneur de jeu dans les dernières œuvres. Il n'est de toute façon plus question de femmes sacri-

fiées : les héroïnes d'Ophuls sont toujours des femmes légères (prostituées, modèles, courtisanes) mais elles représentent dès lors la vie même, le mouvement contre l'immobilité de l'épouse (la femme du masque et le modèle paralysé du *Plaisir*, Danielle Darrieux en épouse conforme au début de *Madame de*). Désormais les héroïnes s'assument davantage et il leur devient impossible de vivre selon la mythologie masculine. Lola Montès est celle qui « choisit » sans mensonge ni aliénation. Cette évolution se retrouve bientôt dans la forme des films d'Ophuls. Le film de genre tel qu'il est pratiqué à Hollywood à cette époque (et qui influence tout le cinéma) se fonde sur une esthétique réaliste liée de plus à la contrainte du destin. Mais, chez Ophuls, il s'agit essentiellement d'un destin social, qui voit le déploiement logique d'une suite d'événements dans un contexte sociologique déterminé (cf. les duels de *Liebelei* et *Madame de*). Dans *Liebelei*, l'ami de Fritz refuse de participer à ce qu'il considère comme un assassinat en étant témoin du duel : il quitte l'armée. Par ce geste, il échappe à son destin et l'on peut penser que Fritz aurait pu survivre en conquérant une liberté comparable. Pour Ophuls, qui a toujours été épris de vérité et de justesse, il y a au-delà de l'idée de destin une vérité à trouver, vérité qui se donne par le mouvement et la confrontation. Au demeurant, Ophuls a toujours nuancé ses histoires comme le montrent souvent les séquences finales de ses films, de prétendues « happy ends » : Divine épouse le laitier mais la scène est filmée derrière une grille et montre le couple comme définitivement « enfermé ». De même, Joan Bennett débarassée des bandits, a sauvé l'honneur de sa famille et l'annonce au téléphone à son mari, mais en pleurant, derrière les barreaux de l'escalier...

Il y a dans ces films, autant d'excès que dans le reste de la production cinématographique de l'époque. C'est la raison pour laquelle Truffaut, qui avait une conception réaliste et classique du cinéma, a parlé, pour *Lola Montès*, de « néo-réalisme » (selon l'équation de Bazin : plus de réalisme = plus de vérité). Il s'agit sans doute, avec Lola, d'un film radicalement « autre » qui ouvre à la modernité. La construction en flash back du film obéit bien au désir de dresser un bilan : « C'est l'apogée et la presque-fin du cinéma classique modelé par Hollywood ». On se trouve ici devant trois types d'images : le passé, le présent et la représentation de la vie de Lola. Il est impossible de s'identifier à Lola. Le montage, employé ici structure le film à la place du récit. C'est le spectateur qui reconstruit *Lola*, participant au « processus de vérité » du film. A la fin du numéro de trapèze, lorsque Lola saute dans le vide, Ophuls, par un effet de caméra subjective, nous oblige à nous identifier à elle (pour une seule fois dans le film). On a vraiment alors un sentiment de vertige, l'impression, qu'après ce que l'on vient de voir, on ne peut plus reconduire ce type de représentation en impasse, symbolisé ici par le cirque. Elle pourrait être remplacée par une vue plus moderne : le cinéma, tel que le pratique Ophuls, un art à part entière et constamment en évolution. Mais la scène finale où on découvre une foule d'individus payant un dollar pour baiser la main de Lola Montès, qui se trouve derrière une grille-écran avec

Ustinov, son metteur en scène, laisse alors planer le doute sur l'avenir d'un tel cinéma.

Près de trente ans après la mort du réalisateur, le cinéma d'Ophuls pose toujours les mêmes questions cruciales du cinéma moderne : « Je crois, écrivait-il, que le véritable but de l'artiste est de nous donner du monde une vision nouvelle. Tous les sujets finissent par se ressembler. C'est la vision, personnelle que nous avons d'un milieu ou d'un être, c'est la forme que nous leur communiquons, qui les différencient... Un auteur a le droit de se tromper. Il n'a pas le droit de ne pas essayer. Si l'on veut qu'un art conserve intérêt et vitalité, il faut chercher... chercher... sans arrêt. »

Valérie Bregaint

NB : Les citations qui illustrent cet article sont tirées de l'ouvrage de François Truffaut, *Les Films de ma vie*, de celui de Claude Beylie consacré à Max Ophuls et des cours de Denis Levy, enseignant à l'Université de Paris VIII.

Eléments de bibliographie :

- *Max Ophuls*, par Georges Annenkov (Le Terrain Vague, Paris 1962)
- *Max Ophuls*, par Claude Beylie (Seghers, Paris 1963 ; rééd. Lherminier, Paris 1984)
- *Ophuls*, par Paul Willemen (BFI, Londres 1978/New York Zoetrope, New York 1978)

L'auteur

Max Oppenheimer est né à Sarrebrück le 6 mai 1902.

1918 : Alors qu'il décide de consacrer sa vie au théâtre et qu'il fait ses premiers pas sur les planches, il choisit le pseudonyme d'Ophuls.

1920-1929 : Metteur en scène de théâtre, il monte quelques 150 pièces de Shakespeare, Molière, Schiller, Ibsen, Bernard Shaw, Offenbach...

1930 : Il fait ses débuts au cinéma comme assistant de Anatol Litvak sur *Nie wieder Liebe*.

1932 : Après un court essai, il s'affirme avec la réalisation de son premier long métrage, *La Fiancée vendue*, comme un des maîtres du septième art nouvellement parlant.

1933 : Contraint, en tant que juif, de quitter l'Allemagne, il émigre en France.

1940 : Second exil vers les Etats-Unis où son insertion professionnelle est difficile.

1950 : Il reprend le chemin des studios français où il peut enfin s'épanouir et son talent s'exercer de nouveau.

1957 : Après une dernière mise en scène théâtrale en Allemagne (*Le Mariage de Figaro*), Max Ophuls meurt à Hambourg d'une inflammation rhumatismale du cœur.

Filmographie

- 1930 : *Dann schon lieber Lebertran* (mm)
- 1931 : *Die verliebte Firma*
- 1932 : *La Fiancée vendue* (*Die verkaufte Braut*) ; *Die lachenden Erben* ; *Liebelei* (et sa version française, *Une histoire d'amour*)
- 1934 : *On a volé un homme* ; *La signora di tutti* (Italie)
- 1935 : *Divine*
- 1936 : *Valse brillante de Chopin* (cm) ; *Ave Maria de Schubert* (cm) ; *Komodie vom Geld* (Pays-Bas) ; *La Tendresse ennemie*
- 1937 : *Yoshiwara*
- 1938 : *Werther*
- 1939 : *Sans lendemain*
- 1940 : *De Mayerling à Sarajevo* ; *L'Ecole des femmes* (inachevé)
- 1946 : *Vendetta* (Coréal. Preston Sturges, Stuart Heisler, Howard Hughes et Mel Ferrer)

1947 : *L'Exilé* (*The Exile*)

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

1949 : *Caught* ; *Les Désespérés* (*The Reckless Moment*)

1950 : *La Ronde*

1952 : *Le Plaisir*

1953 : *Madame de...*

1955 : *Lola Montès*

- sous réserves -

DIE VERLIEBTE FIRMA Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Hubert Marischkha, Fritz Zeckendorf, Bruno Granichstädten et Max Ophuls

Images : Karl Puth

Musique : Bruno Granichstädten, Grete Walter et Ernst Hauke

Production : D.L.S.

35 mm / N et B / 72 mn / 1931

Interprétation : Gustaf Frölich, Anny Ahlers, Hubert Von Meyerinck, Leonhard Steckel, Ernst Verebes, Werner Finck, Lien Deyers, José Wedorn, Fritz Steiner

Conquis par le charme d'une petite employée des postes d'un village où ils sont venus tourner en extérieurs, les techniciens et figurants d'un film l'entraînent avec eux pour lui faire remplacer l'orgueilleuse vedette, qu'ils détestent. Elle finit, après bien des péripéties charmantes, non par décrocher le rôle, mais, ceci valant bien cela, par épouser un membre de l'équipe ; et tout finit par des chansons...

- sous réserves -

LA FIANCÉE VENDUE (DIE VERKAUFTE BRAUT) Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Curt Alexander et Max Ophuls, d'après l'opéra-comique de Bedrik (Friedrich) Smetana *Prodana Nevesta*

Images : Reimar Kuntze, Franz Koch, Herbert Illig et Otto Wirsching

Son : Friedrich Wilhelm Dustmann

Musique : Théo Mackeben, Robert Vambery (arrangements)

Décor : Erwin Scharf

Production : Reichsliga Film

35 mm / N et B / 76 mn / 1932

Sortie Paris : 5 mai 1933

Interprétation : Max Nadler (*le bourgmestre*), Jarmila Novotna (*Marie*), Hermann Kner (*Micha*), Maria Janowska (*sa femme*), Paul Kemp (*Wenzel*), Willy Domgraf-Fassbender (*Hans*), Otto Wernicke (*Kezal*), Karl Valentin (*Brummer*), Liesl Karlstadt (*sa femme*), Annemie Soerensen (*Esmeralda*)

Marie, jolie fille d'un bourgmestre de village, épousera-t-elle le riche dadaïste qu'on lui destine, ou bien le beau et malicieux jeune homme, au passé incertain, dont elle est amoureuse ? La famille s'en mêle, et aussi le cocasse marieur du village, tout paraît aller de travers, mais voici qu'arrive un cirque ambulancier et qu'à la faveur de la représentation les couples désunis se raccordent...

LIEBELEI

Mise en scène : Max Ophuls

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

Images : Franz Planer

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

Décors : G. Pellon

Production : Elite Tonfilm

35 mm / N et B / 92 mn / 1932

Sortie Paris : 1^{er} mai 1933

Interprétation : Magda Schneider (*Christine Weiring*), Wolfgang Liebeneiner (*lieutenant Fritz Lobheimer*), Luise Ullrich (*Mizzie Schlager*), Willy Eichberger (*Théo Kaiser*), Gustaf Gründgens (*le baron Eggerdorff*), Olga Tschekowa (*la baronne*)

Christine, fille unique d'un modeste violon à l'orchestre d'un petit théâtre de Vienne, tombe amoureuse de Fritz Lobheimer, l'officier de la garde impériale que lui a fait connaître son amie Mizzie Schlager, jeune modiste aimant bien la compagnie des galants militaires. Fritz pour sa part ne prend guère au sérieux cette amourette : le détournera-t-elle du moins d'une liaison qu'il vient de rompre avec une femme du grand monde et qui menace de se terminer fort mal ? Un moment, oui : dans la griserie d'une nuit passée à boire et à danser avec Christine, Mizzie et son ami Théodore Kaizer, il oubliera... Mais le mari de son « grand amour » de la veille le poursuit de sa vengeance et le provoque en duel. L'honneur commande. Fritz est tué et enterré par ses amis à la hâte. Théo ira annoncer la nouvelle à Christine, restée dans l'ignorance du drame.

LA SIGNORA DI TUTTI

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Curt Alexander, Hans Wilhelm et Max Ophuls, d'après le roman de Salvador Gotta

Images : Ubaldo Arata



Son : Giovanni Bittmann

Musique : Danièle Amfitheatrof (chansons de Daniel Max)

Décors : Giuseppe Capponi

Montage : Fernandino Poggioli

Production : Novella Films (Rome)

35 mm / N et B / 97 mn / 1934

Sortie Paris : décembre 1934

Interprétation : Isa Miranda (*Gaby Doriot*), Nelly Corradi (*Anna*), Memo Benassi (*Leonardo Nanni*), Tatiana Pawlova (*Alma*), Federico Benfer (*Roberto*), Franco Coop (*l'imprésario*), Mario Ferrari (*le metteur en scène*)

Une star de cinéma, Gaby Doriot, rendue célèbre par un film sous le sobriquet de « la signora di tutti » (la dame de tout le monde), tente de mettre fin à ses jours ; tandis que l'on s'efforce de la ranimer à l'hôpital, elle revit en pensée, sous le casque du chloroforme, son ascension mouvementée, qui la conduisit de la promiscuité à l'opulence, et les scandales que sa beauté provoqua, notamment la mort tragique de l'épouse infirme d'un de ses amants, torturée par la jalousie ; aucun amour durable ou sincère n'aura illuminé cette vie, qui se solde par un échec.

DIVINE

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Colette, Jean-George Auriol et Max Ophuls, d'après le livre de Colette *L'Envers du music-hall*

Images : Roger Hubert

Son : Fred Behrens

Musique : Albert Wolff (chansons de Roger Féral et Jean-George Auriol)

Décors : Jacques Gotko et Robert Gys

Montage : Léonide Moguy

Production : Eden Productions

35 mm / N et B / 90 mn / 1935

Interprétation : Simone Berriau (« *Divine* »), Catherine Fonteney (*sa mère*), Yvette Lebon (*Roberte*), Georges Rigaud (*Antonin*), Marcel Vallée (*le directeur de « l'Empyrée »*), Paul Azais (*Victor*), Philippe Hériot (*le fakir*), Gina Manès (*Dora*), Sylvette Fillacier (*Gitanette*)

Une petite paysanne à qui une amie de la ville a monté la tête, se croyant douée pour le théâtre, s'en va à Paris tenter sa chance. Elle découvre avec



une horreur croissante la vie malsaine du spectacle, son clinquant, ses coulisses et ses « paradis artificiels ». Elle est impliquée à son corps défendant dans une affaire de drogue. A la fin, lasse du mirage de la grande vie, elle s'en retourne à la campagne avec l'honnête garçon laitier dont elle a fait son mari.

KOMEDIE VOM GELD

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Walter Schlee, Alex de Haas et Max Ophuls

Images : Eugen Schufftan et Fritz Meyer

Son : I.J. Citroën

Musique : Max Tak, Heinz Lachmann (arrangement)

Décors : Heinz Fenschel et Jan Wiegert

Montage : Noël van Ess et Gérard Bensdorp

Production : Cinetone Productie

35 mm / N et B / 81 mn / 1936

Interprétation : Herman Bouer (*Brand*), Rini Otte (*Willie*), Matthew van Eysden (*Ferdinand*), Cor Ruys (*Moorman*), Arend Sandhouse

Un petit employé de banque, Brand, transporte une serviette contenant cinquante mille florins. Un galopin cherche à s'en emparer, mais ne réussit, avec son canif, qu'à fendiller le cuir. Quand Brand va pour déposer l'argent à la banque, il s'aperçoit que la serviette est vide. La police l'arrête, mais le relâche, faute de preuves. Cependant, il perd sa place, de même que sa fille, employée des postes, soupçonnée de complicité. N'ayant plus un sou, ils sont acculés au désespoir. C'est alors qu'un certain Moorman propose à Brand une place inespérée : la présidence d'une importante société immobilière. Dans l'esprit de Moorman, individu peu scrupuleux, les cinquante mille florins ont bien été volés par Brand et lui serviront de capital. Mais Brand est bel et bien innocent : au bout de quelques jours de présidence purement fictive, on en est au même point. Seule, la jeune fille, profitant de cette subite promotion sociale de son père, a trouvé à se recaser. Brand doit finalement démissionner. C'est alors qu'il retrouve l'argent, tombé tout simplement sur le trottoir par l'ouverture pratiquée dans la serviette et bloqué miraculeusement dans un caniveau. Il le restitue à la banque, mais on l'accuse alors d'avoir manigancé toute l'histoire et différé la remise de l'argent pour servir les intérêts adverses. Et il est condamné à deux ans de prison ! Il faudra l'intervention du galopin du début pour que son innocence éclate enfin aux yeux de tous.

LA TENDRE ENNEMIE

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Curt Alexander, André-Paul Antoine et Max Ophuls, d'après la pièce d'André-Paul Antoine *L'Ennemie*

Images : Eugen Schufftan

Son : Antoine Archimbaud

Musique : Albert Wolff

Décors : Jacques Gotko

Montage : Pierre de Hérain

Production : Eden-Productions



35 mm / N et B / 69 mn / 1936

Sortie Paris : 12 novembre 1936

Interprétation : Simone Berriau (*Annette Dupont*), Catherine Fonteney (*sa mère*), Georges Vitray (*son mari*), Marc Valbel (*son amant*), Jacqueline Daix (*Line*), Maurice Devienne (*le fiancé de sa fille*), Lucien Nat (*le marin*)

L'action se déroule entre 1890 et les années vingt et met aux prises sept personnages : une femme, Annette Dupont ; son mari, son amant, le fiancé romantique qu'elle a plaqué autrefois, et qui finissent tous trois par la considérer, avec le recul du temps, comme l'ennemie commune ; un docteur confident (rôle assez bref et sans nécessité, estompé dans le film) ; enfin deux « moins de vingt ans » : la fille de la dame et son amoureux.

Les trois « victimes » masculines se rencontrent dans l'au-delà et se révèlent mutuellement les péripéties de leurs liaisons terrestres. Se greffant sur ce « dialogue des morts » insolite, et point trop encombré de mots d'auteur, un tourbillon de fumée très faustien enveloppant le tout, une deuxième aventure se déroule parmi les vivants : la belle audacieuse qui a berné (et enterré) son mari et ses deux amants, s'apprête, lorsque le film commence, à marier, bourgeoisement, sa fille. Celle-ci va-t-elle subir le même sort tristement (ou délicieusement, selon les goûts) conjugal, avec ses à-côtés, que sa mère ? C'est là que les trois ombres, d'un commun accord, décident d'intervenir. Elles vont infléchir la destinée dans un sens résolument révolutionnaire : l'amour l'emportera sur la raison. Plaquant là les invités ahuris de sa propre noce, la jeune fiancée, se refusant à être « vendue », tout comme l'une des précédentes héroïnes d'Ophuls, parviendra à s'enfuir avec son amoureux sincère (et peu fortuné), échappant du même coup à un milieu frelaté où le bonheur se définit, explicitement, par de vaines promesses qui sont autant de pieux mensonges.

YOSHIWARA

Mise en scène : Max Ophuls

— x x x x

Scénario : Maurice Dekobra, Arnold Lippschutz, Wolfgang Wilhelm, Jacques Companeet et Max Ophuls, d'après le roman de Maurice Dekobra

Images : Eugène Schufftan

Son : Sauvion

Musique : Paul Dessau

Décors : André et Léon Barsacq

Montage : Pierre Meguérien

Production : Milo-Films

35 mm / N et B / 88 mm / 1937

Sortie Paris : 23 juin 1937

Interprétation : Pierre Richard-Willm (*lieutenant Serge Polenoff*), Michiko Tanaka (*Kohana*), Foun-Sen (*sa sœur*), Sessue Hayakawa (*Isamo*), Roland Toutain (*Pawlik*), Camille Bert (*le commandant*), Lucienne Lemarchand (*Namo*), Gabriello (*M. Pô*)

L'histoire se situe vers 1890, à la veille de la guerre sino-japonaise, et conte le destin (pathétique !) d'une jeune geisha de noble naissance, contrainte à se prostituer en vue de racheter le patrimoine familial, puis tombant amoureuse d'un lieutenant de l'escadre russe venu rôder dans le quartier de Yoshiwara. La jalousie d'un coolie provoque la mort des deux amants, séparés par le sort.



WERTHER

ou
LE ROMAN DE WERTHER

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Hans Wilhelm, Fernand Crommelynck et Max Ophuls, d'après le roman de J.W. Goethe *Les Souffrances du jeune Werther*

Images : Eugène Schufftan

Musique : Paul Dessau (d'après Schubert, Haydn, Mozart, Grétry et Beethoven)

Décors : Eugène Louré et Max Douy

Montage : Jean Sacha et Gérard Bensdorp

Production : Nero-Films



35 mm / N et B / 85 mn / 1938

Sortie Paris : 17 novembre 1938

Interprétation : Pierre Richard-Willm (*Werther*), Annie Vernay (*Charlotte*), Jean Périer (*le président*), Jean Galand (*Albert Hochstätter*), Paulette Pax (*tante Emma*), Georges Vitray (*le bailli*), Roger Legris (*Franz*)

Le roman de Goethe, universellement connu, puis l'opéra-comique de Massenet, ont rendu célèbres les souffrances du jeune conseiller à la cour de Wetzlar, qui se suicide par amour pour la fille du bailli, Charlotte, fiancée à son ami Albert, que la fidélité à la parole donnée empêchait d'être sa femme.



SANS LENDEMAIN

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Jean Villème (Hans Wilhelm), André-Paul Antoine, Jean Jacot (Hans Jacobi) et Max Ophuls

Images : Eugène Schufftan

Son : Pierre Calvet

Musique : Allan Gray

Décors : Eugène Louré

Montage : Bernard Séjourné et Jean Sacha

Production : Ciné-Alliance/Inter-artistes films (Paris)

35 mm / N et B / 82 mn / 1939

Sortie Paris : 22 mars 1940

RÉTROSPECTIVES

Interprétation : Edwige Feuillère (*Evelyne Morin*), Michel François (*Pierre, son fils*), Georges Rigaud (*le docteur Brandon*), Paul Azaïs (*Henri*), Daniel Lecourtis (*Armand*), Georges Lannes (*Paul Mazurand*), Gabriello (*Mario*), Pauline Carton (*Ernestine*), Jane Marken (*Mme Michu*)

C'est l'histoire d'une double vie, celle d'Evelyne Morin, petite entraîneuse de boîte de nuit, en réalité ancienne femme du monde élégante et racée, astreinte à ce métier dégradant par suite du décès de son mari, aventurier sans scrupules qui lui a laissé un fils à élever. Elle retrouve un docteur canadien qu'elle a aimé dix ans plus tôt et auquel elle s'efforce de cacher sa déchéance. Va-t-elle remonter la pente ? Des amis fidèles l'y encouragent. Au dernier moment, alors qu'elle doit prendre le train pour Le Havre, à destination de l'Amérique, elle disparaît... La fatalité l'emporte. Sur les quais embrumés de la Seine, on la cherche en vain ; elle s'est évanouie dans le brouillard. On ne saura jamais ce qu'elle est devenue.

DE MAYERLING A SARAJEVO

Mise en scène : Max Ophuls

— x x

Scénario : Carl Zuckmayer, Curt Alexander, Marcelle Maurette, Jacques Natanson et Max Ophuls

Images : Curt Courant et Otto Heller (*supervision*, Eugène Schufftan)

Son : Girardon et Yvonné

Musique : Oscar Straus, Marcel Cariven (*direction*)

Décors : Jean d'Eaubonne

Montage : Jean Oser et Myriam

Production : B.U.P. française

35 mm / N et B / 89 mn / 1940

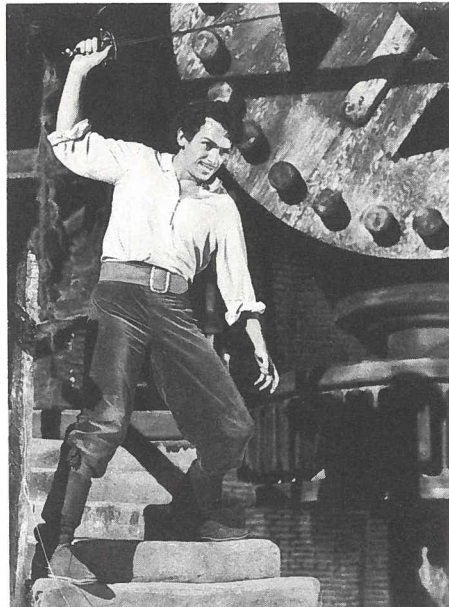
Sortie Paris : 1^{er} mai 1940

Interprétation : Edwige Feuillère (*la comtesse Sophie*



Chotek), John Lodge (*l'archiduc François-Ferdinand*), Gabrielle Dorziat (*l'archiduchesse Marie-Thérèse*), Jean Worms (*l'empereur François-Joseph*), Marcel André (*l'archiduc Frédéric*), Colette Régis (*l'archiduchesse Isabelle*), Aimos (*le cocher*), Aimé Clariond (*le prince de Montenuovo*), Jean Debucourt (*le ministre des Affaires étrangères*)

Le film met en scène l'héritier de la couronne des Habsbourg, François-Ferdinand, Bourbon d'Este, neveu de l'empereur François-Joseph, plein d'idées émancipatrices et généreuses, que son ennemi juré, le prince de Montenuovo, fait expédier dans les protectorats de l'empire autrichien : c'est là, au cours d'une visite à Brunn, qu'il tombe amoureux de la comtesse Sophie Chotek, dont il fera son épouse morganatique ; ils meurent assassinés tous deux à Sarajevo, le 28 juin 1914, par l'étudiant anarchiste Gavrilo Princip.



L'EXILÉ (THE EXILE)

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Douglas Fairbanks Jr. et Max Ophuls, d'après le roman de Cosmo Hamilton *His Majesty, the King*

Images : Frank Planer, David S. Horsley (*effets spéciaux*)

Son : Charles Felstead et William Hedycok

Musique : Frank Skinner

Décors : Russel A. Gausman, Ted Offenbecker, Bernard Herzburn, Howard Hay et Hilyard Brown

Montage : Ted J. Kent

Production : Fairbanks Company Inc.

35 mm / N et B / 97 mn / 1947

Sortie Paris : 11 juin 1948

Interprétation : Douglas Fairbanks Jr (*le roi Charles II Stuart*), Maria Montez (*la comtesse de Courteuil*), Paule Croset (*Katie*), Henry Danniell (*colonel Ingram*), Nigel Bruce (*Sir Edward Hyde*), Robert Coote (*Pinner*), Otto Waldis (*Jan*), Eldon Gorst (*Seymour*), Milton A. Owen (*Wilcox*)

Au XVII^e siècle, le roi d'Angleterre Charles II Stuart est contraint d'abandonner le trône à la suite d'intrigues de cour et de se réfugier en Hollande, où l'attendent mille pièges tendus par les *têtes rondes*, espions anglais à la solde de Cromwell, et aussi de rafraîchissants intermédiaires amoureux. Une délicate fermière, vendeuse de tulipes, ainsi qu'une comtesse intrigante, mais pleine de ressources, occupent, successivement et parfois contradictoirement, les épisodes galants ; cependant qu'à la suite de combats mouvementés et de rebondissements divers, le roi, grâce à l'appui de quelques fidèles, recouvre son trône...

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



Décors : Russel A. Gausman et Ruby R. Levitt

Montage : Ted J. Kent

Production : 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. Kastner*), Sonya Bryden (*Mme Spitzer*), Erskine Sanford (*Porter*)

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.

CAUGHT

Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Arthur Laurents, d'après le roman de Libbie Block *Wild Calendar*

Images : Lee Garmes

Son : Max Hutchinson

Musique : Friedrich Holländer

Décors : Frank Sylos

Montage : Robert Parrish

Production : Wolfgang Reinhardt Entreprise

35 mm / N et B / 88 mn / 1949

Interprétation : Barbara Bel Geddes (*Léonora*), Robert Ryan (*Smith Ohlig*), James Mason (*Larry Quinada*), Franck Ferguson (*le docteur Hoffmann*), Curt Bois

(Franzi), Marcia Mac Jones (la sœur de Léonora), Ruth Brady (Maxime)

Le film conte l'histoire, assez mélodramatique, d'une jeune fille pauvre et ambitieuse, Léonora, qui épouse un multimilliardaire névrosé et paranoïaque, lequel lui rend la vie impossible. Elle a une idylle avec un docteur et cherche à se séparer de son mari. Mais celui-ci ne veut rien entendre. Il succombe opportunément à une crise cardiaque.

LES DÉSEMPARÉS (THE RECKLESS MOMENT) Mise en scène : Max Ophuls

Scénario : Henry Garson, Robert W. Soderberg, Mel Dinelli et Robert E. Kent, d'après le roman d'Elisabeth Sanxay Holding *The Blank Wall*

Images : Burnett Guffey

Son : Russel Malmgren

Musique : Hans Salter

Décors : Frank Tuttle et Cary Odel

Montage : Gene Havlick

Production : Walter Wanger

35 mm / N et B / 79 mn / 1949

Sortie Paris : 16 mai 1950

Interprétation : James Mason (Martin Donnelly), Joan Bennett (Lucia Harper), Geraldine Brooks (Béatrice), David Bair (David), Henry O'Neill (Mr. Harper), Shepherd Strudwick (Ted Darby), Frances Williams (la cuisinière)

Mrs. Harper vit dans un cottage en Californie. Son mari est toujours en voyage et elle habite avec son beau-père et ses deux enfants. Mais sa fille aînée tombe amoureuse d'un homme peu recommandable. Mrs. Harper tente de la raisonner. Son enfant ne l'écoute pas et elle comprend trop tard que cet homme est odieux. Elle l'assomme et s'enfuit. Mais l'homme a un geste maladroit ; il tombe sur une ancre et périt transpercé. Mrs. Harper jette le corps dans l'eau et protège sa fille. Un étrange maître chanteur survient. Il possède les lettres que l'adolescente avait envoyée à la victime. Une curieuse relation s'installe entre Mrs. Harper et lui. Elle ne peut pas trouver les 5 000 dollars du chantage et il cherche à la protéger de ses associés. Finalement, son acolyte viendra menacer en réclamant la somme et le maître chanteur se battra avec lui pour l'étrangler. Il emmènera le corps et périra dans un accident de voiture, heureux d'avoir sauvé l'honneur de Mrs. Harper.

LA RONDE Mise en scène : Max Ophuls

— X X X

Scénario : Jacques Natanson et Max Ophuls, d'après la pièce d'Arthur Schnitzler *Der Reigen*

Images : Christian Matras

Son : Pierre Calvet

Musique : Oscar Straus (chanson de Louis Ducreux)

Montage : Léonide Azar

Production : Sacha Gordine

35 mm / N et B / 97 mn / 1950

Sortie Paris : 27 septembre 1950

Interprétation : Anton Walbrook (le meneur de jeu), Simone Signoret (Léocadie), Serge Reggiani (Franz),



Simone Simon (Marie), Jean Clérieux (le brigadier), Daniel Gélin (Alfred), Robert Vattier (le professeur Schüller), Danielle Darrieux (Emma), Odette Joyeux (la grisette), Jean-Louis Barrault (le poète), Isa Miranda (Charlotte), Gérard Philipe (le comte)

Vienne 1900. Un décor de rêve... Apparaît un meneur de jeu, en frac et haut-de-forme, qui va faire tourner sous nos yeux le carrousel de la ronde des amours. Femmes honnêtes, grisettes tendres, aristocrates ou simples soldats, tous la danseront d'un même pas.

Voici une belle de nuit qui accoste un militaire au coin d'une rue. Leur étreinte est brève ; le soldat n'a qu'une hâte, c'est d'aller le samedi flirter au Prater avec une soubrette. Celle-ci accorde ses faveurs, en semaine, au fils de la maison, qui en est à sa toute première expérience. Ce pas délicat franchi lui permet de réaliser son rêve : séduire une femme du monde qui, après beaucoup d'hésitations et de dérobades, s'abandonne à ses transports. Ce qui n'ira pas sans fausse note, car la nature est capricieuse... Pas un mot au mari, bien sûr ! Ce dernier s'est d'ailleurs amouraché d'une grisette, qui subit sans trop se faire prier ses derniers outrages. Après quoi elle s'en va retrouver un poète, lequel lui préfère, tout bien pesé, une comédienne de haut vol, elle-même davantage sensible aux prestiges de l'uniforme d'un galant officier. Qui, après un dîner bien arrosé, échouera dans les bras accueillants de la belle de nuit. C'est ainsi que finit la ronde. Et le meneur de jeu de conclure philosophiquement : c'est l'histoire de tout le monde...

LE PLAISIR Mise en scène : Max Ophuls

— X X X

Scénario : Jacques Natanson et Max Ophuls, d'après trois contes de Guy de Maupassant (*Le Masque, La Maison Tellier, Le Modèle*)

Images : Christian Matras (I et II) et Philippe Agostini (III)

Son : Jean Rieul et Pierre Calvet

Musique : Joe Hajos et Maurice Yvain

Décors : Jean d'Eaubonne et Jacques Guth

Montage : Léonide Azar

Production : Stéra-Film CCFC (Paris)

35 mm / N et B / 95 mn / 1952



Sortie Paris : 29 février 1952

Interprétation : (I) Claude Dauphin (le docteur), Janine Viénot (son amie), Jean Galland (Ambroise), Gaby Morlay (Denise), Paul Azais, (II) Madeleine Renaud (Mme Tellier), Danielle Darrieux (Rosa), Ginette Leclerc (Flora), Paulette Dubost (Fernande), Mila Parély (Raphaële), Mathilde Casadesus (Louise), Amédée (Frédéric), (III) Daniel Gélin (Jean), Simone Simon (Joséphine), Michel Vadet (le journaliste), Jean Servais (le chroniqueur)

I *Le Masque*. Ancien séducteur, un vieillard court les Palais de la Danse, son visage ridé couvert d'un masque de jeune homme ; victime d'une attaque en plein bal, il est ramené par un docteur chez son épouse résignée.

II *La Maison Tellier*. Des pensionnaires d'une maison close, sous la conduite de leur patronne, la digne Madame Tellier, sont invitées à une première communion à la campagne. Le silence champêtre, la ferveur des communiantes, le souvenir de leur enfance les plonge dans un bain de pureté et d'émotion, qui se communique à tout le village.

III *Le Modèle*. Un couple de jeunes artistes s'aime à la folie... jusqu'au jour où la lassitude s'installe. Il s'enfuit, elle menace de se jeter par la fenêtre, il ne la croit pas, elle s'exécute... Pour réparer, il l'épouse, alors même qu'elle est paralysée à vie. Un narrateur commente chacune de ces histoires et en tire la morale : si le plaisir est chose facile, le bonheur assurément n'est pas gai...

MADAME DE Mise en scène : Max Ophuls

— X X X X

Scénario : Marcel Achard, Annette Wademant et Max Ophuls, d'après le roman de Louise de Vilmorin

Images : Christian Matras

Musique : Georges van Parys et airs de Meyerbeer

Son : Antoine Petitjean

Décors : Jean d'Eaubonne

Montage : Boris Lewyn

Production : Franco-London-Films (Paris)/Indusfilms, Rizzoli (Rome)

35 mm / N et B / 100 mn / 1953

Sortie Paris : 16 septembre 1953

Interprétation : Danielle Darrieux (la comtesse Louise de), Charles Boyer (le général André de), Vittorio de Sica (baron Fabrizio Donati), Mireille Perrey (la nourrice),



Jean Debucoart (*le bijoutier*), Serge Leconte (*son fils*), Jean Galland (*M. de Bernac*), Hubert Noël (*Henri de Maleville*)



nov (*le grand écuyer*), Anton Walbrook (*Louis I^{er} de Bavière*), Ivan Desny (*lieutenant James*), Lise Delamare (*Mrs Craigie*), Henri Guisol (*Maurice*), Paulette Dubost (*Joséphine*), Oscar Werner (*l'étudiant*), Will Quadflieg (*Franz Listz*)

Paris, 1900. Pressée par une dette de jeu, Madame de... coquette et frivole femme d'un général attaché au ministère de la Guerre, vend en secret des boucles d'oreilles offertes par son mari. Quelques jours plus tard au cours d'une soirée à l'Opéra, elle fait mine de les avoir perdues. Le général les fait chercher partout et déclenche un petit scandale. Informé de l'affaire par les journaux, le bijoutier va trouver le général et lui raconte tout. Ce dernier rachète les boucles d'oreilles et les offre à une maîtresse, en cadeau de rupture. Arrivée à Constantinople, cette dernière vend le bijou au baron Donati, lequel, nommé ambassadeur à Paris, s'éprend de Madame de... et lui offre les boucles d'oreilles. Celle-ci feint d'avoir retrouvé les diamants dans une paire de gants. Mais le général qui n'est pas dupe conte l'affaire au diplomate et l'oblige à reprendre son cadeau. Le baron Donati s'éloigne de Madame de... Mais celle-ci est enfin touchée par l'amour et sombre dans la prostration. Le général provoque le baron en duel et le tue. Madame de... en meurt, et fait don des diamants pour orner une statue de la Vierge.

Un cirque gigantesque à la Nouvelle-Orléans, vers 1880. On y représente la vie extraordinaire de Lola Montès, l'une des courtisanes les plus fêtées de son époque, et qui fut anoblée par le roi de Bavière avant d'être chassée de ce pays par des émeutiers. Aujourd'hui, elle est réduite à jouer, sous la conduite d'un écuyer complaisant et lui aussi amoureux d'elle, sa « scandaleuse carrière de femme fatale ».

Défilent sous nos yeux : sa liaison avec Liszt, son mariage manqué avec l'ex-soupirant de sa mère, ses frasques avec un chef d'orchestre italien, et l'épisode le plus fabuleux : son idylle avec le roi Louis I^{er} de Bavière, qui déclencha une révolution. A présent, vieillie, malade, elle continue, contre l'avis de ses médecins, à mimer ses triomphes et sa déchéance. Un jour, le grand plongeon dans le vide qui est le clou de son spectacle lui sera fatal...

En complément de programme, un documentaire de Michel Mitrani sera présenté :

MAX OPHULS,
OU LE PLAISIR DE TOURNER

LOLA MONTES
Mise en scène : Max Ophuls

— x x x x

Scénario : Jacques Natanson, Annette Wademant, Max Ophuls et (pour la version allemande) Franz Geiger, d'après le roman de Cécil Saint-Laurent *La Vie extraordinaire de Lola Montès*

Images : Christian Matras

Son : Antoine Petitjean

Décor : Jean d'Eaubonne, Jacques Guth et William Schatz (vers. all.)

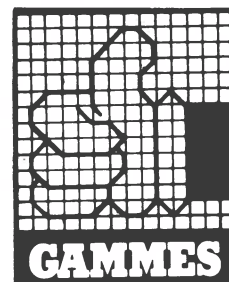
Montage : Madeleine Gug

Production : Gamma-Films/Florida Films (Paris)/Unionfilms (Munich)

35 mm / couleurs / 110 mn / 1955

Sortie Paris : 23 décembre 1955

Interprétation : Martine Carol (*Lola Montès*), Peter Usti-



LA DEFONCE
DU VIDEOPHILE

GAMMES

4^e quai Louis Durand

La Rochelle (46)41.29.20

ALEKSANDAR PETROVIĆ



Aleksandar Petrović est l'auteur d'une œuvre qui, selon l'avis de la critique internationale comme de celle de son pays, a donné une place très honorable à la cinématographie yougoslave dans le monde.

Né à Paris, en 1929, il fait ses études à Belgrade puis se voue à la mise en scène cinématographique, qu'il commence à apprendre à l'Académie du film de Prague à partir de 1947. Rentré à Belgrade en 1948, il travaille comme assistant-réalisateur à « Zvezda-film » tout en étudiant parallèlement l'histoire de l'art. La fin de ses études est marquée par la réalisation, en 1956, d'un documentaire (*Camarades en rangs serrés*, réalisé avec Vicko Raspor). Il tourne ensuite plusieurs documentaires qui tiennent une place remarquée dans la cinématographie serbe et yougoslave : *Vol au-dessus des marais* (1957) ; *Petar Dobrović* (1958) ; *Chemins* [sur le peintre Sava Sumanović] (1959). Le long métrage ne lui fera pas abandonner le documentaire et il réalisera encore, dans ce dernier genre, *Procès-verbal n° 1* (1964) et *Foires* (1965). Il obtiendra l'Arène d'or du Festival de Pula pour ses documentaires et le Prix du 7 juillet pour *Chemins*, en 1960. A partir de 1952, Petrović se consacre aussi à la critique et à des essais sur le cinéma. Il est également auteur de quelques études théoriques qui annoncent ce que pourrait être le « nouveau cinéma yougoslave ». En 1971 il publie le *Film nouveau* (*Novi Film*), recueil de ses écrits importants.

En 1961 Aleksandar Petrović tourne son premier long métrage, *Deux*, d'après un scénario dont il est également l'auteur. Avec les réalisations de quelques autres contemporains (dont Bostjan Hladnik et sa *Danse sous la pluie*), le film de Petrović inaugure un nouveau chapitre de l'histoire de la cinématographie yougoslave. En se tournant vers un thème intimiste, thème jusque-là proscrit du cinéma yougoslave, Petrović rejoint le courant apparu avec « la nouvelle vague » française. La réalisation de *Deux* lui vaut le Prix d'Octobre de la Ville de Belgrade : une révolution vient de se produire dans les thèmes et le langage de cinéma yougoslave.

En 1963, *les Jours*, œuvre tournée également d'après un scénario dont il est l'auteur, soulève aussi bien les louanges que d'après critiques par son traitement audacieux du thème de l'aliénation qui frappe le citadin. On félicite Petrović d'introduire dans le film yougoslave la crise intérieure de l'individu et d'avoir, par son écriture moderne, remis en question les conceptions cinématographiques traditionnelles qui excluaient toute possibilité d'introspection. Mais on l'attaque en même temps sur ses orientations stylistiques qui représentaient, au début des années soixante, une nouveauté absolue parente du « néoréalisme psychique de l'homme » de Fellini et du « pathologisme poétique » d'Antonioni. De ce fait, le film de Petrović n'eut accès qu'à la section d'information du Festival de Pula et il ne fut réhabilité qu'après de longues années, dans le cadre des rétrospectives consacrées à l'auteur au début des années quatre-vingt.

Les controverses provoquées dans la critique

yougoslave par les deux premiers films de Petrović furent balayées par les acclamations qui accueillirent en 1965, *Trois*, œuvre inspirée de nouvelles d'Isaković, *Fougères et feu* (*Paprat i vatra*). Inaugurant une nouvelle interprétation du thème de la guerre de Libération par une approche psychanalytique du héros, Petrović met en œuvre dans *Trois* un nouveau fonctionnement de la structure filmique, qui mobilise tout le potentiel visuel et sonore de la scène afin d'éclairer l'état intérieur du héros. En éliminant les moyens littéraires et en se concentrant sur la formalisation de la situation dramatique selon les exigences de la dramaturgie de l'action et de l'organisation visuelle de l'image, le cinéaste touche aux tréfonds tragiques de l'existence humaine, déchirée par les épreuves d'une guerre cruelle et inhumaine. A Pula, Petrović est donc honoré de l'Arène d'or décernée au meilleur film de l'année, ainsi que du Grand Prix du Festival pour la réalisation. Parmi les distinctions internationales ce film reçut aussi notamment le Premier Grand Prix du Festival à Karlovy Vary ; il fut enfin nommé pour l'Oscar américain. En Yougoslavie, le film valut encore à Petrović l'Ordre du Travail à la couronne d'or.

En 1967, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* marque un sommet de la créativité pour le cinéma yougoslave. Cette œuvre est une synthèse étrange unissant une approche documentaire d'un environnement original et une transposition marquée par une puissante stylisation poétique. Avant tout sur le plan visuel : les cahutes pittoresques des agglomérations gitanes se transforment en masques grotesques de clowns tristes ou en monstres mystérieux dissimulant derrière leurs faces les secrets inaccessibles de la vie gitane. Les éléments romantiques de l'existence du peuple gitan, la richesse visuelle des tentes et des hameaux, la poésie des routes et des règlements de comptes cruels entre des héros passionnés, qui luttent avec acharnement pour leur survie, engendrent un amalgame merveilleux unissant le réalisme et la transposition poétique et donnent une vision ineffable de la misère baignant dans une poé-

sie exotique où les fins tragiques de l'existence humaine et le départ vers l'inconnu semblent prendre l'apparence de la vie normale. Une telle intensité de vision poétique se retrouve rarement au cinéma. Pour Henri Chapier, c'est là « le plus grand hommage à la liberté indomptable de l'individu ». Pour Michel Aubriant, cette « beauté qui coupe le souffle » place l'auteur parmi « la race seigneuriale de grands lyriques ». Le film reçoit à Pula une double Arène d'or pour la réalisation de l'année et pour la mise en scène. Candidat à l'Oscar, il est enfin distingué par le Prix spécial du Jury au Festival de Cannes. En plus de ces hautes distinctions cette œuvre a valu à Petrović le Prix de la critique internationale au Festival de Cannes, la nomination pour le Globe d'or de l'Association internationale de la presse cinématographique à Hollywood, le Prix de la critique tchécoslovaque, décerné au meilleur film de l'année.

Deux ans plus tard (1969) sur un scénario dont il est encore l'auteur, Petrović réalise *Il pleut sur mon village* dans la lignée de sa poésie fantastique inaugurée par *les Tziganes heureux*. Mais, cette fois-ci il met l'accent sur la composante lyrique qui semble dominer les éléments documentaires réalistes, ces derniers cédant devant le scepticisme, l'ironie, la caricature. Le ton critique vise la situation politique internationale, la narration se colorant d'une vision surréaliste du monde. Mais la tonalité tragique des destinées humaines forme toujours l'ossature de l'histoire, tandis que l'amertume atteint par moments les limites de la cruauté. Ce film fait allusion à la situation intérieure et extérieure de la Tchécoslovaquie, tentant de donner au drame de l'histoire un caractère fatal. L'image utilise jusqu'au paroxysme des éléments picturaux, au sens propre (dans l'organisation de la matière picturale mais aussi dans le montage par l'utilisation dramatique des toiles de maîtres à des fins symboliques). Le style de ce film, qui a rapporté à Petrović l'Arène de bronze au Festival de Pula, annonçait celui qui s'affirmera dans son œuvre suivante *le Maître et Marguerite*. Inspiré par certains thèmes du roman de Boulgakov, ce film, tourné en coproduction avec les Italiens, marque le point extrême du lyrisme tragique et du fantastique de Petrović. La Moscou post-révolutionnaire, où Satan s'installe, personnifié par le professeur Voland, n'est plus une ville réelle, appartenant à une époque historique déterminée et définie géographiquement. La cité est devenue l'arène du conflit métaphysique opposant le Bien et le Mal. Le Bien est personnifié par l'écrivain qui s'efforce de préserver son intégrité créatrice et sa liberté personnelle face à une pléiade de bureaucrates et de petits chefs remettant constamment en question cette liberté. Les épreuves morales de l'écrivain fournissent à Voland du matériel pour ses conclusions diaboliques et cyniques sur l'homme. La narration se déroule au milieu de péripéties fantastiques et surnaturelles. Des renversements dramatiques de l'histoire, la beauté du cadre et des visages, la densité elliptique et

le fantastique habillé de grotesque, ainsi que l'élimination délibérée de toute sentimentalité ou d'effets démagogiques faciles, font de cette œuvre une création unique, qui s'inscrit parmi les quelques rares œuvres de la cinématographie mondiale inspirées par le surréalisme. Le film obtint d'excellentes critiques dans le pays et à l'étranger. Ainsi, pour Jacques Doniol-Valcroze « Il a le poids tranquille du chef-d'œuvre. Il existe avec une force qui rend toute analyse logique pour ainsi dire vaine... L'enchevêtrement du réel et de l'irréel, de la satire et de la tragédie, de l'humour et de l'horreur, atteint le sublime. »

Le Maître et Marguerite va accumuler les honneurs : à Pula, de nouveau l'Arène d'or pour le film de l'année et l'Arène d'or pour la réalisation ; le Lion d'argent au festival de Venise ; le Prix de l'Association internationale de la critique de Chicago ; la Grande Médaille de la ville de Pau ; le Prix de la Biennale de Vienne dans la sélection des meilleurs films de l'année.

Avec l'adaptation du roman de Heinrich Böll *Portrait de groupe avec Dame*, en coproduction franco-allemande, Petrović revient au style de *Trois* et des *Tziganes heureux* et à la primauté de l'image, qui est, en apparence, plus réaliste que jamais : la narration présente le destin vécu par une femme de la riche bourgeoisie allemande entre l'avènement du nazisme et la destruction de l'Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Mais, les scènes parfois très raffinées, dans des salons distingués, et celles, dramatiques, de dévastations et de bombardement, recouvrent un fantastique discret et un lyrisme qui atteignent leur pleine mesure en passant dans l'imaginaire pur à la fin du film. Petrović atteint ici le sommet de ce que la critique et la théorie filmique yougoslave dénommaient, au début des années soixante, la « métaphore globale ». La signification symbolique n'y résulte pas de l'accumulation de signes individuels disséminés dans l'histoire, signes que le spectateur doit relier entre eux pour qu'ils trouvent leur explication : le caractère métaphysique des scènes est dévoilé, en fait, par la totalité de l'œuvre. Pour le *Berliner Morgenpost*, « c'est une œuvre qui comporte parfois plus d'atmosphère que le livre ». Heinrich Böll lui-même déclarera à la télévision allemande : « C'est le meilleur des films tournés d'après mes livres. »

Depuis 1977, et bien qu'il ait écrit de nombreux scénarios, Petrović n'a plus tourné. Parmi ses écrits récents il faut citer notamment le scénario du *Faucon* (Banović Strahinja, tourné en 1981 par Vatroslav Mimica). Sur le plan théâtral, on doit encore à Petrović l'adaptation et la mise en scène des œuvres de Boulgakov : *Un cœur de chien* (joué à l'Atelier 212 en 1979) et *le Maître et Marguerite* (Théâtre National, 1982).

Entre 1962 et 1975 Aleksandar Petrović a enseigné la réalisation cinématographique à l'Académie du théâtre, du cinéma, de la radio et de la télévision de Belgrade (actuellement Faculté des arts dramatiques).

Si l'on veut résumer l'apport de Petrović au cinéma yougoslave, on peut souligner les points suivants qui en font l'originalité :

— l'orientation intimiste dans le choix et la manière de présenter les personnages, ce qui, au début des années soixante (lorsque son film *Deux* est apparu sur les écrans), était tout à fait nouveau dans le film yougoslave. Alors, les réalisateurs yougoslaves ne décri-

vaient leurs personnages qu'en fonction de leur situation sociale ou dans leur confrontation avec l'histoire. Le héros agissait en se situant, « positivement » ou « négativement », dans un contexte social et/ou historique. De rares allusions à la vie intime n'apparaissaient qu'à la lumière de « l'image d'une époque » (les jeunes, par exemple, en 1958, dans le film de Pogacić, *Samedi soir*). Avec les films de Petrović, les amoureux (ceux de *Deux*) ou Nina, la solitaire des *Jours*, sont confrontés à eux-mêmes ; le milieu qui les entoure n'est pas sans influence sur leur vie, mais il ne les définit qu'indirectement. Les problèmes, dont ils doivent chercher la solution, expriment leurs conflits avec leurs propres tendances ou avec leur vision du bonheur d'autrui. Cette orientation, dans des films ayant, au début, presque une valeur de « manifeste », se fera ensuite plus discrète et plus souple. Leni, la jeune bourgeoise du roman de Böll sera exposée à des souffrances atroces dans un monde qui s'écroule. Elle subira, évidemment, l'influence de la guerre, mais elle suivra son destin selon son propre choix.

— l'abandon de la motivation dramaturgique explicite des actes du héros. L'action ne peut être comprise qu'à la lumière des conditions conflictuelles dans lesquelles elle baigne et en tenant compte de la conception de la vie que peut avoir le spectateur. C'est le point de vue issu des positions philosophiques de la « nouvelle vague » française des années cinquante (Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Eric Rohmer), inspirées par l'existentialisme, qui a si efficacement déterminé la dramaturgie française, théâtrale et cinématographique, de l'après-guerre. Dans cette optique, le comportement des héros de Petrović est caractéristique, en particulier dans *Deux*, *les Jours*, *les Tziganes heureux* et *Il pleut sur mon village*. Cet état d'esprit des jeunes de l'époque, se retrouve d'ailleurs dans les œuvres d'autres auteurs du « nouveau cinéma » yougoslave (Jimmy Barka dans *Quand je serai mort et livide* de Pavlović, les héros de Rakonjac, etc.).

— l'introduction d'un nouveau type de métaphore dans la structure de l'œuvre cinématographique : contrairement à la métaphore classique, dont les deux éléments sont reliés par un lien temporel et spatial direct, l'allusion symbolique est, pour Petrović, la résultante d'éléments disséminés dans toute la structure narrative. La conscience du spectateur peut, seule, les relier selon les principes de l'assimilation et de la distinction, typiques du jugement logique ou intuitif. C'est la figure que nous avons appelé la *métaphore extensive* ou *métaphore de longue portée*, citant comme exemple la main-presse-papier de bronze, qui, dans *Les Jours*, apparaît sur un meuble, au moment des crises psychiques de l'héroïne. Pour le spectateur, cet objet provoque inévitablement une association lorsque l'héroïne et son partenaire temporaire « saisissent » de leurs mains aux doigts écartés la route qui file sous la voiture roulant à toute vitesse sur la piste de l'aéroport abandonné, comme s'ils tentaient de se libérer de leur désespoir et de leur vide intérieur.

— La *métaphore globale et ouverte*, figure de style qui s'étend sur le film tout entier, et permet au spectateur d'éprouver l'œuvre comme un symbole unique. Sa signification n'est pas due à la comparaison associative

d'éléments métaphoriques précisés au cours de la narration, mais elle provient de l'état d'esprit engendré par la structure entière du film, où le spectateur inscrit librement ses propres obsessions et retrouve l'image de ses propres problèmes émotionnels dans ce que l'écran lui présente. Théoriquement cette figure de style apparaît comme étant la caractéristique essentielle du « nouveau film » aussi bien dans la cinématographie yougoslave que dans la cinématographie européenne. Le film moderne est caractérisé, surtout, par l'*ouverture métaphorique*, qui laisse au spectateur toute la liberté de l'interprétation... Pour Novaković, « le film entier devient ainsi une sorte de signe métaphorique ouvert et c'est le contexte structural qui détermine l'interprétation de certaines scènes ou détails découverts dans ces scènes ». Ce procédé peut être rapproché de la méthode de Pavese : l'unité, en présence de tous les « moments », apparaît dans un « moment absolu », métaphysique. C'est la même idée de l'image « globale » de la réalité : la présentation d'un état à tel point empreint du sens métaphorique qu'une métaphore, ou symbole, particuliers dans le vrai sens du terme, n'y existent plus... La métaphore n'est pas seulement le facteur d'une structure vivante, elle est indissoluble de la métaphore personnelle du spectateur. La course effrénée sur la piste de béton, les scènes des carrefours urbains, celle de l'achat d'un jouet, la séparation des héros à la fin des *Jours*, la transformation progressive de l'environnement esthétique de la deuxième histoire des *Trois*, la mare gelée recevant le cadavre du revendeur des plumes dans les *Tziganes heureux*, et les espaces métaphysiques des salons bourgeois et des cimetières abandonnés du *Portrait de groupe avec dame*, sont autant d'exemples inoubliables de cette « symbolique globale » qui a permis de porter le film yougoslave au niveau des cinématographies les plus élaborées.

Dusan Stojanović

L'auteur

Né à Paris le 14 janvier 1929, de parents ingénieurs. Etudes de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université de Belgrade.

1947-1948 : il s'initie à la mise en scène à l'Académie du cinéma de Prague.

1950-1960 : il travaille comme assistant-réalisateur à la Zvezda Film, tourne plusieurs courts métrages et écrit de nombreux textes critiques et théoriques.

1961 : il réalise son premier long métrage de fiction, *Deux*, où il impose d'ores et déjà un style personnel et moderniste en rompant avec les schémas habituels du cinéma yougoslave des années 50. 1967 : *J'ai même rencontré des tziganes heureux*, nommé notamment pour un Oscar, lui apporte une renommée internationale.

1968 : après avoir signé *Il pleut sur mon village*, film très critiqué en Yougoslavie, Petrović rencontre beaucoup de difficultés pour poursuivre sa carrière dans son pays.

1977 : *Portrait de groupe avec Dame*, une coproduction franco-allemande, est un semi-échec qui freine à nouveau son élan de créateur.

Il a depuis collaboré à l'écriture d'un certain nombre de scénarios et élaboré quelques projets de films qui n'ont pas abouti.

Filmographie

1956 : *Camarades en rangs serrés* (*Uz druga je drug*, coréal. Vicko Raspor [cm, DOC])

1957 : *Vol au-dessus des marais* (*Let nad mocvra- roh* [cm, DOC])

1958 : *Petar Dobrović* (id. [cm, DOC]), *La Seule issue* (Jedeni izlaz, coréal. Raspor)
 1959 : *Chemins* (Putevi [cm, DOC])
 1961 : *Deux* (Dvoje)
 1963 : *Les Jours* (Dani)
 1964 : *Procès verbal n° 1* (Zapisnik [cm, DOC])
 1965 : *Trois* (Tri), *Foires* (Sabori [cm, DOC])
 1967 : *J'ai même rencontré des tziganes heureux* (Skupljaci perja)
 1968 : *Il pleut sur mon village* (Biće skoro propast sveta)
 1972 : *Le Maître et Marguerite* (Majstor i Margarita)
 1977 : *Portrait de groupe avec Dame* (Gruppenbild mit Dame)

DEUX (DVOJE) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović

Images : Ivan Marincek

Musique : Musique d'archives et répertoire populaire

Décors : Zoran Zorčić

Montage : Mirjana Mitić

Production : Avala Film (Belgrade)

35 mm / N et B / 89 mn / 1961

Interprétation : Miha Baloh, Desanka [Beba] Loncar, Milos Zutić, Borislav Radović

Mirko, par hasard, rencontre Jovana ; il tombe amoureux d'elle avant de la perdre. Il se met à sa recherche, finit par la trouver et, alors qu'ils font plus ample connaissance, c'est le coup de foudre. Leur liaison dure un an jusqu'à ce qu'un soir Jovana se rende compte que leur amour s'est effrité et que Mirko ne l'aime plus vraiment.



LES JOURS (DANI) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović

Images : Aleksandar Petrović

Musique : Vasilije Belosević

Décors : Nikola Rajić

Montage : Mirjana Mitić

Production : Avala Film (Belgrade)

35 mm / N et B / 80 mn / 1963

Interprétation : Olga Vujadinović, Ljubisa Samardžić, Mila Dimitrijević, Tatjana Lukijanovna

C'est l'histoire d'une femme mariée à la recherche de sa personnalité, qui n'arrive pas à trouver ni sa place dans le monde, ni le sens de sa vie. Certains événements lui font prendre conscience de ce qu'elle est et l'obligent à se découvrir elle-même. Abandonnée, elle reste seule. Il ne se passe rien d'extraordinaire, rien ne change, si ce n'est son regard sur les événements auxquels elle fait front. Elle rencontre Dragan, un jeune homme qui vient d'apprendre la mort de son père. Ensemble ils vont passer un après-midi en essayant de trouver un nouveau sens à leur vie.

TROIS (TRI) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Antonije Isaković et Aleksandar Petrović, d'après la nouvelle d'Antonije Isaković *Paprat i vatra*

Images : Tomislav Pinter

Musique : musique d'archives

Décors : Vladislav Lasić et Nikola Rajić

Montage : Mirjana Mitić

Production : Avala Film (Belgrade)

35 mm / N et B / 81 mn / 1965

Grand prix de la mise en scène et Arène d'or du meilleur film au Festival de Pula (1965), Grand prix du Festival de Karlovy Vary (1966)



Interprétation : Velimir [Bata] Zivojinović, Senka Veletanlić-Petrović, Voja Mirić, Ali Raner, Slobodan Perovic, Mića Tomić

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le révolutionnaire Milos se trouve confronté trois fois avec la mort. La première fois, il est spectateur d'une exécution ; la seconde fois, il est lui-même en danger de mort, poursuivi par les Allemands ; la troisième fois, à la fin de la guerre, il est amené à décider seul de la vie des autres : condamner ou pardonner. Le dilemme, qui était présent pendant toute la guerre, demeure.

J'AI MÊME RENCONTRÉ DES TZIGANES HEUREUX (SKUPLJACI PERJA) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović

Images : Tomislav Pinter

Musique : musique d'archives et répertoire populaire

Décors : Veljko Despotović

Montage : Mirjana Mitić



Production : Avala Film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 95 mn / 1967

Grand prix de la mise en scène et Arène d'Or du meilleur film au Festival de Pula (1967), Prix spécial du jury au Festival de Cannes (1967)

Sortie en France : Festival de Cannes 1967

Interprétation : Bekim Fehmiu (*Bora*), Velimir [Bata] Zivojinović (*Mirta*), Olivera Vuco (*Lence*), Gordana Jovanović (*Tissa*), Mija Aleksić, Rahela Ferari

Bora est marié à une femme beaucoup plus âgée que lui. Il fait la collecte des plumes, travail qui le mène dans tous les coins de la Voïvodine, d'un village à l'autre, d'une auberge à l'autre. Rentrant d'un de ses voyages, il rencontre une jeune tzigane, Tissa, qui cherche à fuir son beau-père, Mirta, brutal et agressif. Mirta et Bora tiennent tous les deux à la jeune fille et veulent l'un et l'autre vivre avec elle. Bora propose un marché à Mirta, que celui-ci rejette brutalement, en disant qu'il veut garder Tissa pour lui. Finalement, Bora réussit à emmener Tissa chez lui, où elle vit avec sa mère, sa femme et ses enfants, et il continue ses voyages. Lors d'une de ses absences, Tissa s'enfuit pour Belgrade mais la capitale ne lui offre pas ce dont elle rêvait. Lassée, elle rentre chez Mirta. Quand il l'apprend, Bora va chez Mirta et le tue.

IL PLEUT SUR MON VILLAGE (BIĆE SKORO PROPAST SVETA)

Mise en scène :
Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović

Images : Djordje Nikolić

Musique : répertoire populaire

Décors : Veljko Despotović

Montage : Katarina Stojanović

Production : Avala Film (Belgrade) / Artistes Associés (Paris)

35 mm / couleurs / 85 mn / 1968

Arènes de Bronze au Festival de Pula (1969)

Sortie en France : Festival de Cannes 1969

Interprétation : Annie Girardot (*Reza*), Ivan Paluch (*Trisha*), Mija Aleksić (*Joshka*), Eva Ras (*Gotza*), Dragomir Bojanić

La vie dans un petit village reculé de Voïvodine, avec ses haines, ses vengeances, ses mœurs primi-



tives, sa simple d'esprit. L'arrivée d'une jeune institutrice sème le trouble dans le village. Un homme va même jusqu'à commettre un meurtre, obsédé par son amour pour elle. Ses concitoyens eux-mêmes la justice et le condamnent à subir une mort cruelle. Et la vie continue : il y a les élections, l'inauguration d'une nouvelle église, et la jeune institutrice continue à troubler les hommes.

LE MAÎTRE ET MARGUERITE (MAJSTOR I MARGARITA) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović, Romain Weingarten, Amadea et Barbare Pagani, d'après le roman homonyme de Mikhaïl Boulgakov

Images : Roberto Gerardi

Musique : musique d'archives

Décors : Vlastimir Gavrik

Montage : Mihailo Ilić

Production : Dunav Film (Belgrade) / Euro International Film S.p.A. (Rome)

35 mm / couleurs / 96 mn / 1972

Grand prix de la mise en scène et Arène d'Or du meilleur film au Festival de Pula (1972), Lion d'Argent au Festival de Venise (1972), Hugo d'Argent au Festival de Chicago (1972)

Sortie Paris : 25 octobre 1973

Interprétation : Ugo Tognazzi (*le Maître*), Mimsy Farmer (*Marguerite*), Alain Cuny (*Satan*), Velimir [Bata], Zivojinović (*Koroviev*), Pavle Vuisic (*Azazello*), Fabijan Sovagović (*Berlioz*), Tasko Nacić (*Rimsky*), Zlatko Madunić (*Oscar*), Fahro Konjodžić (*Lavrović*), Janez Vrhovec (*Latunski*), Ljuba Tadić, Eva Ras

L'action se passe à Moscou en 1925. L'écrivain Nikolai Maksoudov, Maestro, est publiquement mis en cause par l'Union des écrivains prolétariens pour son œuvre dramatique « Ponce Pilate », ins-



pirée de la Bible, tandis que la première de la pièce est ajournée. Les répétitions doivent néanmoins se poursuivre. Une situation déjà confuse est encore aggravée par l'apparition soudaine d'un professeur de magie noire et de ses collaborateurs. Marguerite, la femme que l'écrivain aime, l'aide dans les moments les plus difficiles. Lorsqu'elle décide de vivre définitivement avec lui, Maestro disparaît soudainement. On découvre qu'il est interné dans un asile psychiatrique. Toute la suite de l'action est-elle réelle, ou est-ce le fruit de l'imagination de Maestro ?



PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME (GRUPPENBILD MIT DAME) Mise en scène : Aleksandar Petrović

Scénario : Aleksandar Petrović et Heinrich Böll, d'après le roman de Heinrich Böll

Images : Pierre William Glenn

Musique : Mozart, Schubert et chants populaires

Décors : Reinhard Sigmund et Vlastimir Gavrik

Montage : Agape Dorstewitz, Marika Radvanyi, Helga Borsche et Anne-Marie Werkmann

Production : Stella Film GmbH (Munich)/Cinema 77 Beteiligungs GmbH and Co. 4 Produktions KG (Berlin)/Zweites Deutsches Fernsehen (Mainz)/Artistes Associés (Paris)

35 mm / couleurs / 95 mn / 1976

Sortie Paris : 25 mai 1977

Interprétation : Romy Schneider (*Leni Gruyten*), Brad Dourif (*Boris*), Michel Galabru (*Pelzer*), Vadim Glowna (*Erhard*), Richard Münch (*Hubert Gruyten*), Vitus Zeplichal (*Heinrich Gruyten*), Milena Dravić (*Sœur Klementine*), Rüdiger Vogler (*Boldig*), Fritz Lichtenhah, Rudolph Schündler

En 1936, Sœur Rachel passe en jugement devant ses mères supérieures pour ses idées trop libérales sur les choses de l'amour. Elle est notamment accusée d'avoir « corrompu » la jeune Leni Gruyten. 1966 : Sœur Rachel est morte. Sur sa tombe fleurissent des roses en plein hiver : miracle ou supercherie voulue par Leni ? Les religieuses s'en inquiètent et interrogent Pelzer, ancien fabricant de couronnes mortuaires chez qui la jeune femme travaillait pendant la dernière guerre. Devenue une femme mûre, Leni a ouvert sa maison à des réfugiés et amis en tous genres. Hoyser, l'homme qu'elle avait hébergé pendant la guerre, devenu son propriétaire, n'hésite pas à vouloir la chasser de chez elle. Pendant la guerre, Leni avait aimé un prisonnier russe, Boris, que la Libération a expédié dans une mine où il est mort. Son fiancé, déserteur, avait été abattu dans les premiers jours des hostilités. Quant à son père « mauvais Allemand », emprisonné par les nazis pour sabotage, il trouva la mort quelques jours après la Libération. Tous ces personnages se retrouvent mêlés dans la mémoire de Leni, dans un rêve de communauté fraternelle.

Enfin, Petrović vint...

Ma première rencontre avec le cinéma yougoslave date des films d'animation de la fameuse Ecole de Zagreb et de Mimica, son génial initiateur. Je me souviens, à la fin des années 50, de *l'Epouvantail* qui était éblouissant et annonçait un nouveau style. Ma seconde rencontre fut celle d'Aleksandar Petrović. Avant et après lui, le cinéma yougoslave, a fait la preuve, malgré des passages à vide, de sa diversité et de sa richesse et il existe aujourd'hui un « jeune cinéma » qui a frappé un coup d'éclat à Cannes en 1985 avec Kusturica, déjà lauréat à Venise en 1981... mais ce fut Petrović qui frappa le premier coup avec *J'ai même rencontré des tziganes heureux* en 1967, et il reste pour moi le symbole de l'émergence du cinéma yougoslave au niveau international.

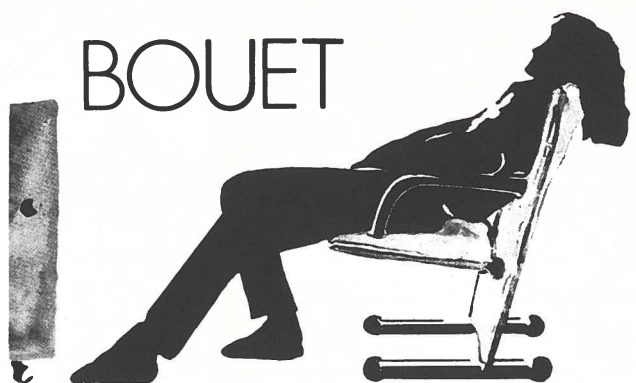
Je n'ai vu ni les courts métrages, ni les trois premiers longs métrages de Petrović, mais les quatre films suivants me paraissent constituer l'ensemble le plus cohérent et le plus significatif du cinéma yougoslave. Peut-être n'en sont-ils pas le reflet le plus « national », mais c'est justement l'universalité de sa réflexion qui me paraît leur aspect le plus intéressant. Est-ce pour cela, qui devrait pourtant être une notion valorisante, que Petrović semble marqué chez lui d'un certain ostracisme ? Je n'en sais rien, mais comment expliquer qu'un cinéaste de ce talent n'ait pas tourné dans son pays depuis si longtemps ?

En fait, toute l'œuvre de Petrović, à travers le problème de pouvoir, traite le thème de l'artiste face aux oppressions, aux censures, aux interdits. Et, à ce titre, c'est *le Maître et Marguerite* qui illustre le mieux cet éternel débat. Boulgakov lui-même, en proie toute sa vie aux persécutions de l'ordre établi, transpose dans cette œuvre admirable les avatars de son propre cas. Petrović reprend la parabole en connaissance de cause. Tous les personnages — le Maître, Marguerite, le Magicien, Yeshua — sont aussi bien de 1930 que des années 60... et d'aujourd'hui. Si le Magicien c'est le Diable il a au moins le mérite de semer le désarroi chez les bureaucrates et si le Maître choisit Ponce Pilate comme héros de son roman la symbolique est claire, car Boulgakov justement, au péril de sa création, a refusé le compromis. Rarement rencontre entre un écrivain et un cinéaste n'a été plus lumineuse, plus évidente. Petrović, qui s'est inspiré aussi de Dostoïevsky pour *Il pleut sur mon village* et d'Henrich Böll pour *Portrait de groupe avec Dame*, n'a pas choisi gratuitement ses modèles : contre la bêtise, la lâcheté et l'appétit de puissance, il joue l'intelligence et la culture.

Ce n'est pas une querelle entre l'Est et l'Ouest. Petrović renvoie tout le monde dos à dos. Je me souviens d'un dîner avec lui en 1973 : finalement, disait-il, les maîtres de la planète sont, d'une façon ou d'une autre, des « gangsters ». Ce qui compte c'est : prendre le pouvoir et comment le garder. Cette fin justifie tous les moyens. Cette problématique, typiquement shakespearienne, est au centre de son œuvre. Message pessimiste ? Ce n'est pas certain, car la « Femme », ultime intercesseur, est là, présence essentielle, et, peut-être, est-ce elle l'espoir de l'homme...

Jacques Doniol-Valcroze

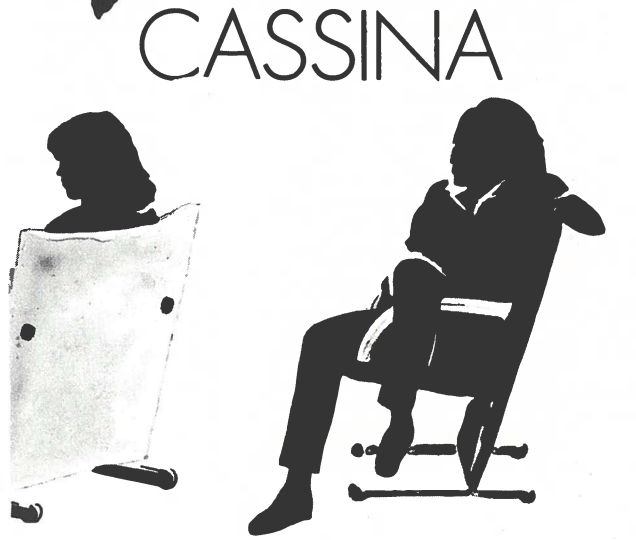
BOUET décoration LA ROCHELLE. 17000 RUE DES 3 FUSEAUX téléphone : (46) 41.46.68



BOUET



KNOLL



CASSINA



TECNO

Il n'est pas excessif d'affirmer que le nouveau cinéma suédois a vu le jour avec Bo Widerberg, qui en est devenu le porte-parole le plus éminent. Ses premiers films ont ouvert la voie à un style plus libre, sortant des modèles stéréotypés auxquels se pliait jusqu'alors le cinéma commercial suédois, avec ses produits bien rodés techniquement mais dont la neutralité ne masquait pas la médiocrité. Selon Widerberg, « la fiction s'y développait au sein d'un univers artificiel que l'on définissait artificiellement comme étant "la" Suède ».

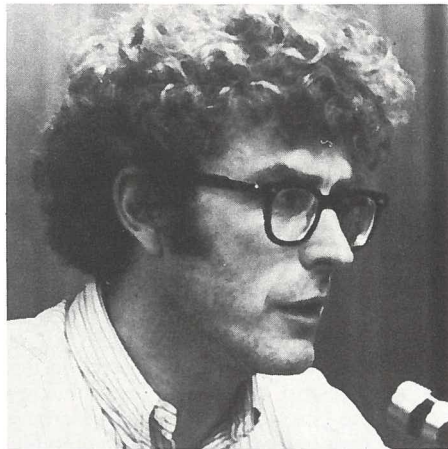
En 1962, en même temps qu'il réalise son premier film, *le Pêché suédois*, Widerberg publie un ouvrage polémique, *Vues sur le cinéma suédois*. « Vue » traduit en fait le terme technique correspondant au « fondu-enchaîné », mais aussi la quête de l'auteur pour aboutir à un renouvellement radical du Septième Art dans son pays.

La vision du cinéma que préconise Widerberg est celle d'un art s'attachant à « épeler » la réalité, à offrir désormais une image plus subtile de la Suède. Il appelle de ses vœux un cinéma qui ne déforme pas la réalité en la plaquant sur des décors en carton-pâte mais qui la peigne sous un jour nouveau et plus vrai.

Le livre de Widerberg plaide aussi en faveur d'un nouveau type de réalisation, d'une production plus économique et moins contraignante que par le passé et d'une esthétique s'adaptant aux nouvelles nécessités. Le nouveau cinéma devrait chercher — et trouver — son utilité et sa justification en dehors des calculs de rentabilité traditionnels. Les modèles de Widerberg ont été les Français de la Nouvelle Vague (Truffaut, Demy, Godard), mais aussi des films américains comme les drames réalistes de Paddy Chayefsky et, surtout, *Ombres*, de Cassavetes sans omettre le cinéma anglais, avec *Samedi soir et dimanche matin* de Karel Reisz. « Des films qui décrivent non seulement les conflits intérieurs de leurs personnages, mais aussi leurs conditions matérielles, leur façon de vivre, ce qu'ils mangent et où ils travaillent. Des films qui abordent les problèmes de la responsabilité et de la dignité de chacun dans son environnement. »

C'est avec *le Pêché suédois* que Widerberg mettra en pratique ses théories. Le film est tourné avec un tout petit budget (l'équivalent de 200 000 F), en extérieurs, à Malmö. Inspiré peut-être par l'heureuse collaboration de Godard et d'Anna Karina, Widerberg confie son premier rôle à une actrice amateur, un modèle photogénique, Inger Taube. Les autres rôles sont donnés à des acteurs alors inconnus. *Le Pêché suédois*, est une œuvre pleine d'atmosphère, de sensibilité, d'intimité... et qui a beaucoup de défauts. Elle fut accueillie (on pouvait s'y attendre) par une critique plutôt sévère. Le film prenait à bras le corps la réalité de la vie quotidienne en Suède. Il fut tourné avec un esprit de recherche, dans l'enthousiasme. Mais le plaisir d'explorer des voies nouvelles, et l'esprit pionnier qui animèrent la réalisation, ne permettent cependant pas de dissimuler

BO WIDERBERG



les défauts de l'œuvre, dans la forme comme dans le fond. Widerberg a d'abord cherché à répondre aux questions dont il pensait qu'elles ne pouvaient pas être soulevées par le cinéma suédois traditionnel : où habitez-vous ? Que faites-vous dans la journée ? Et la nuit ? De quoi parlez-vous pendant la pause-café ? Avez-vous une idée de ce qui rend plus facile ou plus malaisé vos rapports avec les autres ? Le personnage principal, Britt, laisse s'écouler passivement sa petite existence. Elle ne s'accroche à rien, et surtout pas à son travail. Bientôt elle se lasse des tâches monotones auxquelles elle est contrainte par sa formation élémentaire. Elle quitte son emploi lorsque la routine en devient suffocante. Vivant chez sa mère, elle dépend de cette dernière et n'a guère de liens avec son frère cadet. Elle n'a pas de petit ami régulier, mais a des aventures quand elle en a envie. Ses rendez-vous érotiques se passent dans le hall d'entrée délabré de son immeuble et leur aboutissement dépend de la tranquillité des lieux... Britt échange ses petits secrets avec ses collègues de travail, durant les pauses ou aux toilettes, mais elle ne les fréquente guère autrement. La vie de Britt est celle de beaucoup de jeunes femmes plongées dans une existence pathétiquement vide. *Le Pêché suédois* est l'une des premières tentatives qui aient été faites dans le cinéma suédois pour dépeindre la vie d'une femme moderne. Et c'est dans le portrait de Britt que résident les principaux mérites de l'œuvre, qui ne dresse aucun paravent pudique et qui n'offre aucune sentimentalité trompeuse ou condescendante. Britt montre ce qu'elle est, devant la caméra. Mais, en fait, elle n'a aucune possibilité de s'exprimer vraiment : c'est là son problème fondamental. Enceinte, elle est enfin amenée à prendre sa première véritable décision : elle gardera l'enfant... Le film décrit l'évolution de Britt qui, par le choix qu'elle a fait, justifie une existence jusque-là gratuite et qui prend désormais une signification. Elle trouve un compagnon qui cherche à l'élever au-dessus de son milieu. Mais lui-même est trop prisonnier du sien, trop soumis à sa mère : il renonce à Britt. Cette dernière va

pourtant s'en sortir parce qu'elle a réussi à atteindre une certaine maturité. Les scènes finales du film dégagent une conviction et un optimisme certain, mais sans aucune coloration mélodramatique. Simplement, Britt pousse son landau dans des rues lumineuses et ensoleillées. Sur son chemin, les fenêtres brillent de tous leurs éclats. Britt marche seule, mais elle ne cultive pas le suave masochisme que son sacrifice pourrait faire prospérer : elle a acquis son indépendance et la conscience d'être elle-même. Elle réalise que sa place dans l'Univers n'est pas celle d'un pion immobile. Par son réalisme intégral, *le Pêché suédois* s'oppose avec vigueur au cinéma commercial, à ses thèmes, à ses archétypes et à ses constructions artificielles qui traversent l'écran, rigides et cérémonieuses, complètement formelles...

Le cinéma suédois avait trop longtemps négligé tout ce qui fait l'existence même des individus : il traitait ses personnages comme s'ils étaient destinés à être prisonniers de leur classe et de leur système de valeurs. Les films qui décrivaient une évolution personnelle s'efforçaient d'ennoblir l'individu. L'amour et la fidélité étaient les seuls sujets considérés comme dignes d'une description élaborée (comme dans les œuvres de Bergman, par exemple). Parfois, les metteurs en scène faisaient semblant d'épouser des points de vue plus « progressistes » en situant leurs drames dans la classe ouvrière. Mais l'histoire ne se libérait pas du poids du destin pour autant... Peu importe comment celle-ci était traitée, en douceur ou avec vigueur : elle se situait toujours dans le cadre du formalisme et de la tradition propres au cinéma commercial, pour lequel le comportement humain est déterminé par les conditions matérielles qu'impose à chacun une société immuable. En fait, le cinéma suédois a toujours été fort conservateur. *Le Pêché suédois* veut mettre un frein à ce formalisme : il introduit les nuances dans les descriptions de ses personnages. Dans ce but, Widerberg utilise une technique de montage qui lui est propre, non pas pour schématiser l'image de Britt, mais bien pour lui apporter de la profondeur. Lorsqu'il s'agit simplement d'indiquer le déroulement d'une suite d'événements, Widerberg l'abrège en quelques plans rapides. S'il faut marquer une pause et écouter les personnages, Widerberg est généreux du temps qu'il dispense à ses acteurs. La méthode qu'il emploie dans *le Pêché suédois* peut sembler singulière : beaucoup d'éléments du film semblent fortuits et inachevés. Le récit est vague, construit bizarrement ; l'action souvent morcelée et déséquilibrée. Parfois, on souhaiterait que la caméra s'attarde sur les personnages, tandis qu'à d'autres moments on peut juger que certaines longueurs sont inutiles. Pourtant, le « traitement » du film est très efficace et Widerberg développera sa méthode dans ses films suivants.

Amour 65 est un film sur la liberté. Sur la liberté dans l'art et sur celle des individus. Sur la liberté rêvée et sur celle qui accouche dans la douleur. Hommage à la liberté,

Amour 65 est aussi l'œuvre de Widerberg la plus ouverte et la plus accessible. Ce film sur le regard contre l'histoire de Keve, de sa femme Ann-Mari, de leur fille Nina et d'Inger, une actrice. Nina est un « regard », une « caméra », tout comme sa mère, Keve et Inger. Parfois, Widerberg limite le champ de vision de ses acteurs, comme s'il voulait souligner qu'ils peuvent eux-mêmes altérer les limites de leur perception, et donc, également, celles de leurs actes. Un exemple de cette technique se retrouve dans le long dialogue entre Inger et Ann-Mari, qui se déroule dans les toilettes d'un champ de foire : les deux femmes sont assises chacune de leur côté : une cloison de bois les sépare et elles ne peuvent se voir qu'à travers un petit trou. Widerberg transforme le metteur en scène en une sorte de voyeur. Keve erre dans l'existence, en observant ses proches, sa femme, sa fille, ses amis. Un jour, peut-être, pourra-t-il utiliser dans un film quelques-uns des éléments qu'il aura ainsi engrangés : un geste, un regard, une expression... Keve séduit une jeune femme, Evabritt, devant son mari, sans dire un mot ni faire un geste, mais avec un regard si chargé d'impatience et de désir que rien ne semble assez fort pour s'y opposer. Au cours de l'une de ses rencontres amoureuses avec Evabritt, Keve évoque la morale et la vérité du cinéma. Il « joue » avec un objectif avec lequel il étudie comment peut se construire une scène devant une caméra. Il tient là l'instrument de la création artistique, et de sa propre liberté. Il en fait la démonstration devant Evabritt. Pour lui il n'y a aucune limite à ce qu'ils peuvent créer ensemble. Ici apparaît toute la force poétique d'*Amour 65* : la poésie donne un poids unique à la parole et aux émotions de chacun. Elle permet seule de maintenir à distance les devoirs qu'impose la société et magnifie les plaisirs de la vie. Les rencontres érotiques d'Evabritt et de Keve, dans un appartement vide, sont dépeintes avec une chaleur sensuelle et une intensité que bien peu de films suédois peuvent égaler. La plus grande partie du film se déroule dans une maison de villégiature de la Suède méridionale, où se retrouvent Keve, Ann-Mari et Nina, avec Inger, leur invitée. Ils sont rejoints par Ben Carruthers (l'acteur d'*Ombres*), qui doit jouer dans le film que prépare Keve. *Amour 65* décrit une crise affectant la créativité et peut ainsi se comparer à *8 1/2*, mais sans qu'y sévisse l'angoisse émanant du film de Fellini. Le problème de Keve est moins pathologique. Le Suédois éprouve simplement une certaine aversion pour son projet de film, qui ne l'inspire guère : bien que ses pensées s'élèvent aussi haut que les cerfs-volants avec lesquels il joue, Keve semble toujours à la recherche du feu sacré. Mais, dans la scène suivante, on le voit dormir paisiblement, tandis que le cerf-volant, attaché à sa ceinture, essaie en vain de s'élever dans les airs...

Vivre selon ses sentiments, et accepter cette existence, c'est ce que l'on appelle vivre « poétiquement ». Mais cette attitude est un luxe et celui qui l'adopte court le risque d'être incompris et abandonné...

Amour 65 respire la paix, la lumière et la pureté. Les personnages se déplacent dans de vastes paysages et traversent des pièces lumineuses. Mais, sous le calme des apparences, il y a bien des sources de conflits. En fait, le mariage de Keve et d'Ann-Mari n'est pas

heureux. De la méfiance les oppose l'un à l'autre. Ann-Mari doit accomplir ses tâches ménagères et ne peut prendre les mêmes libertés que Keve. Sa rancœur s'accroît avec le refus de son mari d'assumer ses responsabilités pour ce qu'ils ont en commun, leur fille. En même temps, Keve s'irrite de la passivité d'Ann-Mari et du complexe d'infériorité que lui donne son absence de métier. L'attrait du film de Widerberg tient à la hardiesse de ses descriptions lorsqu'il peint la complexité des rapports humains. *Amour 65* aurait pu être tout simplement l'histoire romanesque et sensuelle d'une existence « poétique ». Mais Widerberg perce la surface tranquille et fausse des existences auxquelles il s'attache et révèle les conflits sous-jacents. Il ne le fait pas de façon brutale et ne présente pas des situations donnant naissance à des conflits violents. Les liens qui unissent ses personnages sont dévoilés de manière subtile : ils entament discrètement des conversations qui constituent, en fait, la base même de l'histoire. La discrétion des dialogues ressort du fait que les problèmes ne sont pas posés ouvertement : Widerberg compte bien que les liens que l'on a établis avec ses personnages seront assez étroits pour que l'on puisse comprendre les confidences qui nous sont faites, avec une indifférence calculée. Ici, repose le secret de Widerberg pour ce qui est de la direction des acteurs : il se méfie du « jeu » professionnel et cherche à leur faire intérioriser leur rôle pour que ce soit d'eux-mêmes que jaillisse une « réponse » personnelle, spontanée. Ses acteurs sont souvent le plus justes lorsqu'il les laisse se parler spontanément les uns aux autres, plutôt que d'être les reflets d'un conflit qui leur est soufflé du dehors. Tous les films de Widerberg sont construits autour de cette sorte de confession, d'intimité profonde des acteurs avec le drame, ce qui doit leur permettre de s'intégrer à leur personnage et d'être très proche du public. « Mon principe pour ce qui est du jeu des acteurs, dit Widerberg, se borne à les laisser s'utiliser les uns les autres. » Un autre principe essentiel du cinéaste est qu'aucun acteur ne doit tirer la couverture à lui. L'acteur est seul avec celui qui le regarde dans les yeux. Rien ne doit modifier le lien qu'ils établissent alors. Dans *Amour 65*, Widerberg a été fort loin, non pas seulement dans l'identification des acteurs avec leur personnage mais aussi dans celle du metteur en scène avec les acteurs : ces derniers conservent leur vrai nom dans le film et ils y ajoutent des éléments de leur biographie personnelle. Ainsi Ann-Mari parle à Ben Carruthers de ses expériences d'*Ombres* : elle « est » alors autant Ann-Mari Gyllenspetz que l'actrice qui « est » l'épouse de Keve. *Amour 65* est le film le plus fidèle aux principes esthétiques de Widerberg : le cinéaste veut renoncer ici à tout ce qui est artificiel. La lumière du jour baigne les images et les acteurs ont des personnalités assez fortes pour s'imposer au sein de cette lumière. Le rythme du montage et la musique s'harmonisent parfaitement avec le déroulement de l'action. *Amour 65* marque une sorte d'équilibre entre le *Péché suédois* et *Elvira Madigan* : dans le premier film, les images sont si dépouillées que seules les scènes comiques sont susceptibles de provoquer une émotion ; dans le second, la beauté des images est telle que l'on est tenu, presque de force, à être ému. *Amour 65* est le plus harmonieux des films de Widerberg.

L'œuvre de Widerberg a presque la caractéristique des assolements, des cultures alternées : les motifs, les méthodes et les milieux sont successivement abandonnés, puis recyclés. Ses films peuvent être ainsi regroupés par paires. *Le Péché suédois* et *Amour 65* suivent une même ligne en ce qui concerne l'objectif et la forme, dévoilant clairement quelle est l'ambition fondamentale du cinéaste : confronter le spectateur avec les conflits de l'homme et ses responsabilités, à l'aide d'une mise en scène solidement ancrée dans la réalité. Par ailleurs, deux comédies, *Hello Roland* et *Tom Foot* nous montrent un Widerberg réduit à être un amuseur un peu laborieux. *Hello Roland* a été tourné d'après un roman de Widerberg lui-même. *Green Kite* « le Cerf-Volant vert » qui décrit des aventures vaudevillesques dans le monde de la publicité. Mais, dans le livre comme dans le film, les dialogues sont forcés et les situations souvent artificielles. Les acteurs semblent avoir été dirigés « le livre à la main » et ils ne parviennent nullement à rendre l'intrigue divertissante. *Tom Foot* est l'histoire d'un footballeur de sept ans qui rôde autour des avant-centres suédois. Il réussit à prendre place dans l'équipe et à sauver l'honneur national lors de la Coupe du Monde. Widerberg cherche à exploiter cette idée à fond pour en extraire tout le charme et le non-sens. La plaisanterie se répète sans cesse et les acteurs professionnels du film s'adonnent à cette farce à laquelle le metteur en scène ne met pas de frein, semblant caresser le naïf espoir que l'on puisse être indéfiniment sous le charme de sa fable. L'humour est probablement le point le plus faible de Widerberg...

Les films « historiques » de Widerberg peuvent également constituer une paire : *le Quartier du Corbeau* et *Adalen 31* traitent de thèmes similaires. Ils décrivent la libération de l'homme dans un combat qui s'intéresse autant à l'individu qu'à la collectivité. Pour leur part, *Elvira Madigan* et *Joe Hill* sont des reflets de rêves, rêves d'amour et de justice. L'un exprime des émotions dans un contexte historique mais sans faire référence à une situation sociale définie (*Elvira Madigan*) ; dans *Joe Hill*, les émotions sont également exprimées à un moment historiquement défini, mais à l'intérieur d'une certaine situation sociale et d'un contexte politique. Elvira Madigan, Sixten Sparre et Joe Hill, issus des films de Widerberg, ont beaucoup de traits communs. Ce sont des romantiques, et des révoltés qui défient la société établie et ses normes. Ils ont l'esprit pionnier et se battent pour des valeurs que la société tente d'abolir. Tous manifestent un grand désir d'échapper à l'oppression de la bourgeoisie. Avec Elvira et Sixten, cela prend la forme d'un retour à une vie primitive. Joe Hill est amené à combattre. Les héros des deux films trouvent la mort : par leurs exigences strictes et la résistance que leur oppose la société, Elvira Madigan et Joe Hill sont des personnages de tragédies. Mais la tragédie n'est pas « tragique » en elle-même — elle est belle, tendre et purificatrice. *Elvira Madigan* et *Joe Hill* sont deux tragédies « optimistes ». Ce sont aussi des voyages sentimentaux se référant au « paysage émotionnel » de personnages qui furent sacrifiés. Dans ces deux parcours nostalgiques, Widerberg assimile la sensualité au réalisme, le réalisme n'étant pas le fruit d'une attention et d'une observation

méthodique mais d'une expérience plus immédiate. Il propose une « documentation intuitive » identique pour une période et une suite d'événements donnés avec *le Quartier du corbeau* et *Ådalen 31*. L'histoire du *Quartier du corbeau* commence le Premier Mai 1936. La date n'a pas été choisie au hasard : le film décrit une famille de la classe ouvrière de Malmö. En choisissant le Premier Mai, Widerberg souligne sa solidarité avec le mouvement ouvrier. La social-démocratie est partie prenante dans le pouvoir depuis deux ans, et les fondements d'une certaine égalité sociale et de l'« Etat-providence » sont établis. 1936 est aussi l'année décisive où le Nazisme s'implante de façon tonitruante avec l'énorme propagande qui accompagne les Jeux Olympiques de Berlin. 1936 est enfin l'année de la Guerre Civile en Espagne. Ces menaces extérieures font des intrusions sporadiques dans le récit du *Quartier du corbeau* et de ses locataires. Dans chaque scène, *le Quartier du corbeau* montre sa fidélité à la classe sociale qui y demeure. Ce film est l'expression d'une véritable conscience de classe. C'est une tentative tardive pour constituer un « document » sur une époque. En effet, le cinéma suédois des années 30 était constitué presque exclusivement de comédies de salon et de mélodrames ayant pour cadre la haute société. *Le Quartier du corbeau* cherche à faire la soudure avec le présent. Anders, le personnage principal, souhaite aussi apporter son témoignage sur cette période et sur les gens de son immeuble. Il rêve de devenir écrivain et, le soir, lorsque tout baigne dans le calme, il travaille à son roman. Widerberg ne cherche pas à être didactique lorsqu'il décrit la vie des habitants du quartier. Il ne s'appuie pas sur des sympathies politiques données. Les parents d'Anders ont accumulé trop d'amertume pour pouvoir apprécier une solidarité débouchant sur des arguments politiques. Il y a simplement ce qui va de soi. *Le Quartier du corbeau* décrit un départ : dans les scènes finales, Anders quitte la maison, mais son départ n'est pas la conséquence de la révolte traditionnelle contre les parents. Ce qui est positif dans ce film, c'est que tandis qu'Anders s'engage sur la voie qui mène à la maturité et à la conscience de lui-même, il réalise que sa lutte est semblable à celle qui ressort des efforts de ses parents pour arriver à une vie meilleure. En les quittant, il est non seulement capable de s'affirmer avec plus de force, mais aussi de s'armer suffisamment pour agir et améliorer leur existence. C'est pourquoi, il condamne la démarche de sa mère lorsque cette dernière tente de le retenir sous prétexte qu'il doit aider Elise, une jeune fille qui est enceinte de lui. Anders est convaincu que son départ peut être également une voie de « sortie » pour tous. Il a l'expérience du type d'existence qui a asservi ses parents. Ces derniers sont étouffés par leur pauvreté et se rappellent constamment leurs échecs réciproques. Anders a suffisamment de force pour résister et à l'héroïsme de sa mère vouée aux sacrifices de la vie quotidienne et à la distance que son père cherche à prendre vis-à-vis de la réalité. Des événements encore plus dramatiques amènent le jeune Kjell à la conscience de soi dans *Ådalen 31*. Là aussi, Widerberg essaie de revenir aux racines de la société suédoise actuelle. Mais là, ce sont les vrais révolutionnaires qu'on laisse parler, ceux-là mêmes qui ont

vu leurs idéaux trahis pour les compromis politiques. *Ådalen 31* fait référence à une tragédie qui se produisit le 14 mai 1931 dans une petite cité industrielle du Norland, lorsque cinq ouvriers furent tués au cours d'une manifestation. Les ouvriers de la scierie se mirent en grève durant des mois. La manifestation avait eu lieu après que les autorités conservatrices aient fait intervenir dans une situation déjà critique, des briseurs de grève. La manifestation était un acte de solidarité et une exigence de vie meilleure. Dans *Ådalen 31* également, le conflit est centré sur une famille, Harald Andersson, sa femme et ses enfants. Mais la description de leur vie est plus éclatante et plus optimiste que celle du *Quartier du corbeau*. Ici, le couple tient sa joie de vivre du travail. Ils trouvent dans la communauté une sécurité à la fois interne, celle de la maison, et externe, celle de leurs collègues de travail et de leurs familles, qui connaissent la même vie et les mêmes conditions d'existence qu'eux-mêmes. La menace de l'extérieur est dans ce film, plus forte et plus évidente. La communauté villageoise se divise clairement en une classe privilégiée (dont le directeur d'usine et sa famille sont les représentants les plus forts) et une classe opprimée, celle des travailleurs. Kjell est le point de contact entre les deux camps antagonistes. Il fréquente la famille du directeur. La maîtresse des lieux s'intéresse au jeune ouvrier, sensible et intelligent. Elle lui apprend la musique et l'instruit dans le domaine de l'art. Kjell tombe amoureux de la fille de la maison, Anne. L'histoire d'amour romantique entre Kjell et Anne est l'un des éléments du film pour lequel Widerberg a été le plus attaqué par la critique marxiste orthodoxe. Nombreux ont été ceux qui ont trouvé que Widerberg avait idéalisé et personnalisé trop lourdement les conflits qui constituent le cœur du drame, et par conséquent détourné le public de l'argument politique central sur la lutte des classes. Mais l'approche de Widerberg dans la façon dont il traite les destinées individuelles, renforce l'identification du spectateur et sa pitié vis-à-vis des personnages. Ce que Widerberg cherche à montrer dans l'histoire de Kjell et de Anne, c'est en fait un rêve d'union dans une autre société. Le sentiment de solidarité est aussi fort dans ce film que dans *le Quartier du corbeau*. Kjell apprend à jouer du Chopin chez le directeur, avant de partir interpréter l'Internationale avec l'orchestre des ouvriers à la Maison du Peuple. C'est sur fond d'événements sanglants que se déroulera la cruelle idylle. Le travail prend alors une valeur symbolique à l'effet libérateur. Par son choix des situations et des personnages, Widerberg essaie d'imprégner le drame de réalisme et de lisibilité sans pour autant négliger ses multiples facettes. Il brosse aussi le portrait des briseurs de grève et de leurs conflits internes. Après avoir été expulsés de l'usine et malmenés par les ouvriers en colère, l'un d'eux se réfugie chez les Andersson qui s'occupent de lui avec soin. Le film n'est pas, du point de vue historique, totalement exact, et Widerberg interprète librement les événements politiques. Dans *Ådalen 31*, large fresque fourmillant de détails, il cherche à susciter un engagement émotionnel du public, dans le but de donner davantage de force à son point de vue politique. Le spectateur vient alors à « participer » au combat que mène Kjell, son père

et tous les ouvriers d'Ådalen, y compris les briseurs de grève, qui font aussi partie des exploités. *Ådalen 31* est l'un des films les plus habilement structurés de Widerberg. Comme *le Quartier du corbeau*, il combine avec bonheur, le lyrisme de la fiction et la sévérité du document. La description du cadre est puissante, méticuleuse et fondée sur l'intimité. Dans *le Quartier du corbeau*, ce sont des personnages authentiques que Widerberg filme afin de rendre plus intense l'impression de réalité ; le vieil homme qui abat des arbres dans la cour, la vieille femme qui danse en chantonnant un air populaire, les compagnons de beuverie du père... La même image de la réalité est donnée dans *Ådalen 31*. Les pièces de la maison Andersson qui respirent la propreté et la gentillesse, la campagne en fleurs où les enfants jouent et où se déroule l'histoire d'amour de Kjell et d'Anne. Et ensuite, le bref récit de la grande manifestation et son issue épouvantable. Dans un montage sec chargé d'émotion, Widerberg choisit ainsi un certain nombre de détails pointus qui donnent une grande force à son récit : la fureur et le désespoir de Kjell, les soldats abasourdis, le drap blanc qui recouvre la fille morte et qui est taché de sang... Une certaine ambivalence dans la description sensorielle de la réalité apparaît plus nettement encore dans *Joe Hill* où Widerberg tente de réemployer les effets artistiques utilisés dans *Ådalen 31*.

C'est ainsi que Bo Widerberg a éclairé d'un jour nouveau la réalité des provinces suédoises les plus reculées.

Un flic sur le toit a connu un succès, bien mérité, auprès du public et des critiques. Et quand, huit années plus tard, Widerberg reprend un motif semblable dans le film policier *L'Homme de Majorque*, les louanges des critiques et l'affluence du public sont presque aussi intenses. Mais dans ce cas on est moins enclin à partager l'enthousiasme et les louanges. On a plutôt l'impression que l'accueil positif et les appréciations exubérantes ne sont que l'expression de la joie de voir revenir Widerberg comme réalisateur de films de fiction. Pendant une longue période en effet il s'était surtout occupé de mise en scène théâtrale (notamment pour la télévision) et son absence de la scène cinématographique suédoise a été vécue comme une lacune. *L'Homme de Majorque* aborde les mêmes problèmes que *Un flic sur le toit*, à savoir la corruption au sein de la police et du système politique. Mais la critique est beaucoup moins vive et la logique moins rigoureuse. Le film est également construit sur une base qui, du point de vue littéraire est beaucoup plus faible que celle de *Un flic sur le toit*, et les aspects « critique de la société » font l'effet d'une glaçure épaisse qui saute trop aux yeux au lieu de s'intégrer dans le déroulement même de l'intrigue. *L'Homme de Majorque* en tant que film policier n'est guère plus excitant que n'importe quel film de série B américain, anglais ou français sur le même sujet.

En effet, on en retient que les intentions esthétiques, tant de fois formulées et manifestées par Widerberg en ce qui concerne « la vérité » et « le réalisme ». Le film est conforme à son idéal, tourné en dehors des studios, « en extérieur », dans un style pseudo-documentaire avec un éclairage brut et un rythme de montage souvent plus que fortuit. Dans *L'Homme de Majorque* ce style contra-

rie souvent la visée du récit. Ce dont on se souvient est de ce fait moins « l'histoire » que quelques brèves rencontres entre certains comédiens très talentueux qui, dans quelques scènes, ont su utiliser la liberté créatrice qui leur est offerte. Ils jouent dans cette même atmosphère confiante qui est le critère premier de Widerberg, metteur en scène et directeur d'acteurs. Mais *L'Homme de Majorque* reste un exemple hybride étrange d'un film de divertissement effectif et d'afféterie des années 80 joint à un réalisme à la recherche de la vérité des années 60. Un critique suédois a très bien formulé ce dilemme : « Il est tragicomique que celui qui jadis était la plus grande richesse du jeune cinéma des années 60 en Suède, devienne celui qui met le point final à une époque. *L'Homme de Majorque* met raisonnablement fin à tous les débats qui avaient exigé le retour au cinéma des années 60. »

Stig Björkman

Traduit de l'anglais par Marie Laboureur

L'auteur

Né à Malmö le 8 juin 1930.

Il vient au cinéma par le biais de la critique, après avoir publié plusieurs romans et recueils de nouvelles, ainsi qu'une pièce de théâtre.

1962 : la publication de son *Visionen I svensk film*, où il jette un regard sévère sur la production du moment, soulève de violentes polémiques. Parallèlement, son premier long métrage, *Le Pêché suédois*, par la tonalité nouvelle qu'il apporte au cinéma suédois, connaît une large audience.

1969 : volant de succès commerciaux en succès critiques, il connaît la consécration internationale après le Prix spécial du jury qui couronne *Adalen 31* au Festival de Cannes.

1971 : *Joe Hill*, tourné aux Etats-Unis, est récompensé également.

Ses films suivants, des policiers de facture originale, ne lui ont pourtant pas gardé son audience.

Filmographie

1962 : *Le Petit garçon et le cerf-volant* (*Pöjken och draken*, cm), *Le Pêché suédois*

1963 : *Le Quartier du corbeau*

1965 : *Amour 65*

1966 : *Hello, Roland !* (*Heja Roland !*)

1967 : *Elvira Madigan*, *Adalen 31*

1968 : *Den vita sporten* (DOC, coréal. Group 13)

1970 : *Tvabarnsmor, väntande hennes tredje* (cm)

1971 : *Joe Hill*

1974 : *Tom Foot* (*Fimpen*)

1976 : *Un flic sur le toit*

1979 : *Victoria*

1984 : *L'Homme de Majorque*

1986 : *Le Chemin du serpent* (*Ormens väg pa hälleberget*)

LE PÉCHÉ SUÉDOIS (BARNVAGNEN)

Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

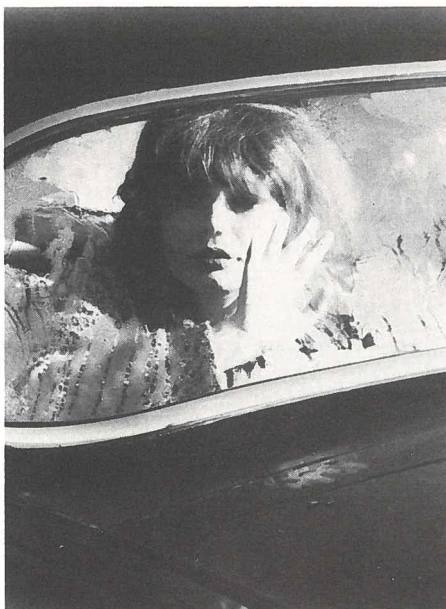
Images : Jan Troell

Musique : Jan Johansson

Décors : C. Friberg

Montage : Wic Kjellin

Production : Europa Film (Stockholm)



35 mm / N et B / 80 mn / 1962

Interprétation : Inger Taube (Britt), Thommy Berggren (Björn), Lars Passgard (Robban), Ulla Akselsson (la mère de Britt), Gunnar Ohlund (le père de Britt), Bill Jönsson

Avec humour, avec objectivité, avec mélancolie, on trace ici le destin de quelques jeunes gens qui forment l'éternel triangle de l'amour. Britt, ouvrière d'usine, a dix-huit ans et elle oscille entre deux jeunes gens : Robban, le blouson noir qui drague à ses moments perdus entre deux séances d'entraînement comme chanteur de rock, et Björn, le jeune homme de bonne famille, qui va au lycée et qui porte à sa mère un amour mêlé de haine. Quand Britt rencontre Björn, elle attend un enfant de Robban. Elle a quitté la maison de ses parents et loue un petit appartement. Pendant un temps, Björn réussit à dissiper le sentiment de solitude que tous deux ressentent. Björn a de la chaleur et une vitalité exubérante, mais il ne sait pas très bien que faire. Björn et Britt cherchent ensemble une voie qui les mène hors de la solitude. Et puis arrive le soir où il essaie de la violer. Elle n'éprouve pas vraiment de colère ni de peur, elle ressent seulement un profond chagrin, comme si elle avait perdu quelque chose de précieux.

LE QUARTIER DU CORBEAU (KVARTERET KORPEN)

Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

Images : Jan Lindström

Musique : Corelli

Décors : Einar Nettelblad

Montage : Wic Kjellin

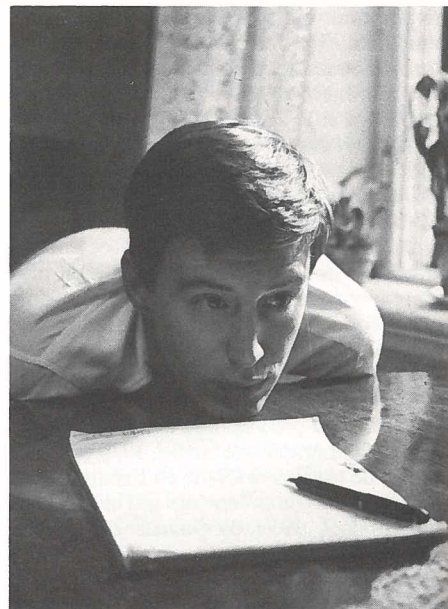
Production : Europa Film (Stockholm)

35 mm / N et B / 100 mn / 1963

Sortie en France : Festival de Cannes (1964)

Interprétation : Thommy Berggren (Anders), Keve Hjelm (son père), Emy Storm (sa mère), Ingvar Hirdwall (Sixten), Christina Frambäck (Elsie).

Nous sommes en 1936, au seuil de l'ère démocrate-socialiste en Suède. Le chômage pèse sur les logements ouvriers tandis qu'Hitler hurle dans les radios. Bo Widerberg n'était alors lui-même qu'un enfant, mais il a su parfaitement faire revivre la réalité grisâtre de la vie quotidienne en Suède au cours des années 30.



Il pleut. La cour s'emplit de flaques d'eau. Le père, rêvant d'alcools fins, se gargarise de tord-boyaux ; la mère, par ses ménages, assure le loyer et le pain quotidien. Un jour, il y a treize ans, le père s'est assis sur une grande tarte à la crème qui avait coûté une petite fortune. De rage, sa femme s'est donnée au voisin, Torngren, qui la convoitait. Depuis, abruti d'eau de vie, le père s'enfoncé chaque jour un peu plus dans la déchéance. Anders, le fils, refuse cette existence. Il part, fuyant le quartier du Corbeau, les copains et la fille qui attend son enfant.

Dans le film de Bo Widerberg, la vie nous est présentée comme une suite d'images tourbillonnantes, insaisissable et pourtant sinistrement présente. Le dialogue est magistral par la force de son langage quotidien, empreint d'humour et de gaieté.

AMOUR 65 (KÄRLEK 65)

Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

Images : Jan Lindström



HOMMAGES

Musique : Vivaldi, Bill Evans

Montage : Bill Evans

Production : Europa Film (Stockholm)

35 mm / N et B / 96 mn / 1965

Interprétation : Keve Hjelm (*Keve*), Inger Taube (*Inger*), Björn Gustafson (*Björn*), Evabritt Strandberg (*Evabritt*), Ann-Marie Gyllenspetz (*Ann-Marie*)

« Je voudrais faire un film aussi simple qu'une conversation autour de la table du petit-déjeuner. »

C'est en ces termes que s'exprime Keve, le metteur en scène, figure principale du film, qui décrit la vie d'un groupe, la vie de tous les jours et celle des jours de fête. Il le montre dans la joie et dans le désespoir, dans le jeu, dans l'amour. Mais l'amour, pour Keve, n'est qu'une compensation éphémère, où il se jette avec désespoir lorsqu'il n'arrive pas à trouver l'inspiration, la faculté de créer un film. Il trouve en Evabritt, la femme d'un conférencier, un amour passager. Ensemble ils oublient pour un temps qu'ils ne sont pas libres. Mais leur liaison ne leur laisse rien de durable, ils disparaissent chacun de la vie de l'autre — et la vie continue comme par le passé. Keve recherche en vain un sens à la vie, mais il se heurte aux difficultés du contact avec les autres. Sa femme, Ann-Marie, s'écarte de plus en plus de lui. Elle cherche de son côté à s'approcher de Benito, l'acteur venu de Londres pour participer au film que doit réaliser Keve ; en vain : c'est Inger — ancienne maîtresse de Keve — que Benito rejoindra. Keve et Ann-Marie ont une petite fille, Nina. C'est, en fait, le seul lien commun entre ces deux êtres. Ils parviendront grâce à elle à une sorte de communion, qui permet d'attendre l'avenir avec espoir.

ELVIRA MADIGAN

Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

Images : Jorgen Persson

Musique : Mozart, Ulf Bjorlin (arrangement)

Montage : Bo Widerberg

Production : Europa Film (Stockholm)

35 mm / couleurs / 95 mn / 1967

Sortie en France : Festival de Cannes (1967)

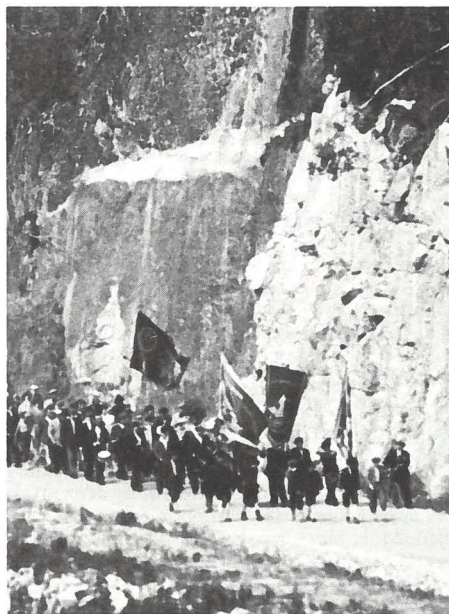
Interprétation : Pia Degermark (*Elvira Madigan*), Tommy Berggren (*Sixten Sparre*), Lennart Malmer (*un ami*), Nina Widerberg (*la petite fille*), Cléo Jensen



Le comte Sixten Sparre, jeune lieutenant de l'armée suédoise en 1889, fait la connaissance d'Elvira Madigan, une jeune danseuse de cirque. Il déserte l'armée et son foyer — sa femme et ses deux enfants —, tandis qu'elle quitte cirque et famille. Fuyant la Suède, ils se réfugient au Danemark. Dans la nature qui les entoure ils goûtent pleinement leur amour, mais autour du couple le piège se resserre : ils doivent lutter contre une société qui les condamne et les pourchasse. Ils ne trouveront leur dernier refuge que dans la mort. Cette histoire romantique basée sur un événement réel n'a pas été oubliée par la Suède où l'on chante toujours la triste ballade d'Elvira Madigan.

ÅDALEN 31

Mise en scène : Bo Widerberg



Scénario : Bo Widerberg

Images : Jorgen Persson

Musique : Chopin et l'Internationale

Montage : Bo Widerberg

Production : AB Svensk Filmindustri (Stockholm)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1967

Prix spécial du jury au Festival de Cannes (1969)

Sortie Paris : juillet 1969

Interprétation : Peter Schildt (*Kjell*), Kerstin Tidelius (*la mère*), Roland Hedlund (*le père*), Stefan Feierbach (*Ake*), Marie de Geer (*Anna*), Olof Bergström, Anita Bjork, Jonas Bergström

Ce film raconte une histoire fictive, qui se situe sur un arrière-plan historique et véridique. Deux familles forment le centre de cette fresque : les Andersson (le père, qui est docker, la mère, trois fils de 17, 12 et 3 ans), et la famille d'un directeur d'usine dont l'unique enfant est une fille de 17 ans. Les événements, eux, sont inspirés par la réalité et se déroulent en 1931, au nord de la Suède. Au cours de la première grève déclenchée dans le pays, la région entière demeura paralysée, et l'on dut faire appel à des « jaunes » pour assurer le travail. Les grévistes se révoltèrent contre cette intervention, et environ deux cents d'entre eux investirent un bateau apportant du bois que les « jaunes » déchargeaient. Une véritable émeute éclata. Pour réprimer et éviter de nombreux désordres, l'armée dut intervenir. Quelques jours plus tard, le capitaine Mesterton, pour donner l'exem-

ple, ordonna d'ouvrir le feu sur les révoltés : il y eut cinq tués et cinq blessés. Dans le même temps, une idylle se nouait entre la fille du directeur et le fils d'un gréviste...

JOE HILL

Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg

Images : Petter Davidsson et Jörgen Persson

Musique : Stefan Grossman

Décors : Ulf Axen

Montage : Bo Widerberg

Production : Bo Widerberg/Sagittarius Productions Inc. (New York)

35 mm / couleurs / 110 mn / 1971



Prix spécial du jury au Festival de Cannes (1971)

Sortie Paris : 22 octobre 1971

Interprétation : Tommy Berggren (*Joe Hill*), Anja Schmidt (*Lucia*), Kelvin Malave (« le renard »), Evert Anderson (*Blackie*), Cathy Smith (*Cathy*), Hasse Persson (*Paul*), David Moritz (*David*), Richard Weber (*Richard*)

En 1902, deux immigrants suédois, Joel et Paul Hillstrom, arrivent aux Etats-Unis, remplis d'espoir pour l'avenir. Ils doivent faire face aux amères réalités, une langue nouvelle, de sales boulots, l'effroyable pauvreté qui règne dans les quartiers de l'East Side à New York. Paul quitte la ville, Joel y reste, amoureux d'une jeune Italienne, mais l'aventure est de courte durée. Rien ne le retenant plus à New York, Joel, devenu Joel Hill, se met en route vers l'Ouest pour retrouver son frère. C'est une nouvelle vie qui commence, celle d'un travailleur itinérant et d'un troubadour ambulant. Il traverse les Etats-Unis, nation déchirée par de violents troubles sociaux. Les adhérents des « Industrial Workers of the World », les « Wobblies », mènent des combats d'avant-garde. Leur organisation idéaliste, utopiste, lutte en faveur de la grande union de tous les travailleurs du monde. Joe Hill va errer de ville en ville, comme agitateur « wobbly », écrivant des chants révolutionnaires que chanteront les ouvriers du monde entier. Comme d'autres wobblies, il sera jeté dans d'immenses cellules de prison, victime d'agressions brutales. Organisant une grève des mineurs à Salt Lake City, Joe est devenu un personnage

important. Il y retrouve sa petite Italienne de New York, mais cette brève rencontre finit mal : Joe est blessé par un amant jaloux. Les autorités de l'Utah saisissant l'occasion, l'accusent de meurtre. Le procès provoque un mouvement mondial de protestation. Pour protéger l'honneur de sa maîtresse, Joe n'expliquera jamais l'origine de ses blessures. Clamant son innocence, il sera exécuté. Conformément à ses dernières volontés, ses cendres furent réparties entre les diverses sections de son organisation.

UN FLIC SUR LE TOIT (MANNEN PA TAKET) Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg, d'après un roman de Maj Sjöwall et Max Wahlöo

Images : Odd Geir Saether, Per Källberg et Lars-Ake Pahlen

Musique : Björn Jason Lindh

Décors : Ulf Axen

Montage : Bo Widerberg et Sylvia Ingemarsson

Production : M.G.R./Svenska Filminstitutet/Svensk Filmindustri (Stockholm)

35 mm / couleurs / 118 mn / 1976

Sortie Paris : 6 juillet 1977

Interprétation : Carl-Gustav Lindstedt (*Martin Beck*), Sven Wollter (*Lennart Kollberg*), Eva Remaeus (*Mme Kollberg*), Thomas Hellberg (*Gunvald Larsson*), Hakan Serner (*Einar Rönn*), Birgitta Valberg, Ingvar Hirdvall

Chez lui, dans l'ombre, un homme se livre à des préparatifs minutieux. Au milieu de la nuit, dans un hôpital, un malade est assassiné à coups de baïonnette d'un fusil Mauser. La victime était un policier et le meurtre est le plus sanglant de l'histoire criminelle suédoise. Puis, coup sur coup, deux autres policiers sont sauvagement assassinés. Le commissaire Beck et ses adjoints mènent l'enquête non sans quelques brutalités et un faux esprit de corps. On soupçonne Eriksson, un ancien policier, dont on apprend par bribes que sa femme et sa fille ont eu à souffrir de la police.

Tout à coup, c'est l'alerte générale. Un homme, perché sur le toit d'un immeuble au centre de Stockholm, tire dans la rue. C'est Eriksson, armé d'un puissant fusil. Un policier tombe, grièvement blessé. Les gens hurlent, paniqués, se sauvent à l'abri des balles. Un enfant sur un tricycle traverse la zone dangereuse, mais le tueur ne réagit pas, il ne s'intéresse qu'aux policiers. Plusieurs sont tués mais, après de nombreuses tergiversations et tentatives où les forces de l'ordre se révèlent peu efficaces, Eriksson est finalement cerné et abattu sur son toit.

L'HOMME DE MAJORQUE (MANNEN FRAN MALLORCA) Mise en scène : Bo Widerberg

Scénario : Bo Widerberg, d'après le roman de Leif G.W. Persson, *Grisfesten*

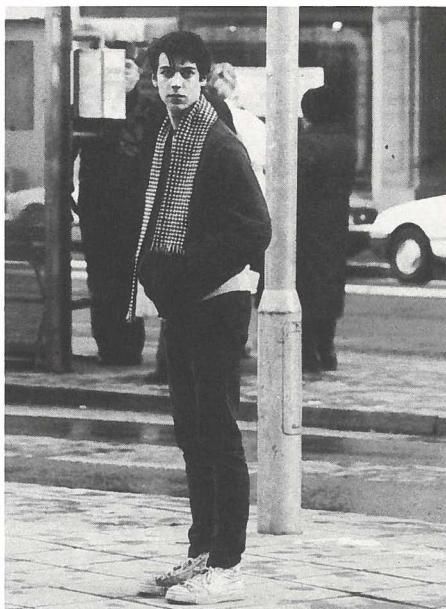
Images : Thomas Wahlberg, Gunnar Nilsson et Hans Welin

Musique : Björn Jason Lindh

Décors : Jan Öquist

Montage : Bo Widerberg

Production : Drakfilm/Svensk Filmindustri/Svenska Fil-

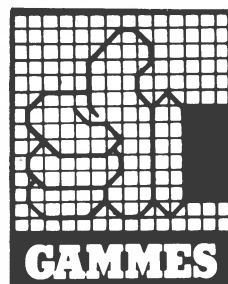


minstitutet/Télévision suédoise SVT2/Filmhuset KB /Stockholm)/Crone Film Sales (Copenhague)

35 mm / couleurs / 104 mn / 1984

Interprétation : Sven Wollter (*Jarnebring*), Tomas von Brömssen (*Johansson*), Hakan Serner (*Andersson*), Ernst Günther (*Dahlgren*), Ingvar Hirdvall (*Fors*), Thomas Hellberg (*Berg*), Tommy Johnson (*Rundberg*), Sten Lonnert, Tord Nordlund, Margreth Weivers

Les deux inspecteurs Johansson et Jarnebring sont envoyés en intervention à la suite d'un hold-up dans un bureau de poste. Johansson se lance à la poursuite du gangster armé, qui s'enfuit avec un sac bourré de billets de banque avant de disparaître dans les dédales d'une école. La police se perd en conjectures et les nombreux témoins oculaires ne font qu'augmenter la confusion par leurs témoignages contradictoires. Détachés à la Brigade Criminelle, les deux inspecteurs établissent, au cours de leur enquête, des liens étroits entre deux affaires apparemment sans rapports entre elles : un alcoolique, mort depuis, et un homme qui sera écrasé par une voiture ont été les deux témoins de l'agression du bureau de poste. Alors que les soupçons s'abattent sur un membre des services secrets, le commissaire Dahlgren reçoit subitement l'ordre de classer l'affaire. Mais Johansson et Jarnebring, lassés du dossier, refusent d'abandonner l'enquête et, en policiers intègres, rassemblent de leur propre initiative des preuves accablantes contre l'individu suspect.



LA DEFONCE
DU VIDEOPHILE

4^e quai Louis Durand

La Rochelle (46)41.29.20

Parce qu'il a fait des études de droit et de philologie, parce qu'il enseigne le cinéma à l'université, parce que ses scénarios ne fournissent pas de clefs en forme de passe-partout, parce que, aussi et surtout, nous aimons bien répertorier les cinéastes comme les vins sous des appellations contrôlées, on a voulu classer André Delvaux cinéaste intellectuel. Ce qui le fait s'insurger (et sourire) : « Lorsqu'on dit ça, on est simplement porté sur un rail conventionnel, celui de l'intellectualité bourgeoise. Cette idée conventionnelle veut qu'il y ait deux catégories opposées : l'intelligence et la sensibilité. (...) Qu'est-ce que cette espèce de réaction qui refuse l'alliage de la sensibilité et de la raison ? Je pense que ça permet de rédiger des étiquettes à bon marché et c'est un moyen comme un autre de nier les problèmes ou de les déplacer. Pourquoi refuserait-on à un film d'être chaleureux et intelligent ? »¹

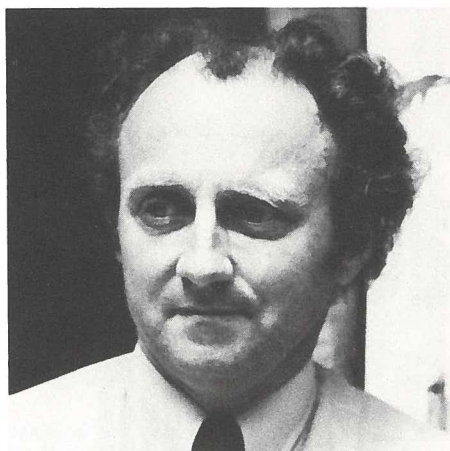
De fait, si on ne peut nier l'intelligence d'André Delvaux, le soin apporté à la construction de ses scénarios, au subtil jeu de miroirs qui les anime, on s'interdirait bien des joies, sinon la compréhension de son œuvre, en refusant de voir qu'il est avant tout un cinéaste sensuel.

Cette sensualité imprègne ses films tant à l'image qu'au son. C'est la présence des matières, la rugosité d'un mur, la chaleur d'un bois, la caresse d'une brosse, la couleur d'un vin, la lumière feutrée d'un hiver. C'est aussi la beauté magnifiée des lieux, l'attirance soudaine d'un feu dans le paysage crépusculaire de *Un soir, un train*, l'image dure, directe de la Fagne entre automne et hiver dans *Belle* ou le superbe regard sur la Belgique de *Babel opéra*. C'est encore l'apport primordial des bandes son, de toute évidence parmi les plus belles du cinéma contemporain. Cela est d'abord sensible au niveau de la musique : André Delvaux n'a pas mené pour rien des études de piano et de composition au Conservatoire de Bruxelles. La musique a toujours une fonction importante dans ses films, même si elle revêt parfois la ténuité de « La vie s'en va, la vie s'en est allée au vent », le beau thème chanté à capella de *Belle*. Elle peut aussi être un des fils conducteurs, tel le piano de *Rendez-vous à Bray* et de *Benvenuta* ou le « Don Giovanni » de *Babel opéra*, ou s'affirmer avec une violence contenue comme dans la remarquable danse de mort de *Un soir, un train*, menée avec une économie de moyens qui n'a d'égale que son efficacité.

Mais, chez Delvaux, la musique ne s'en tient pas à la seule partition instrumentale. Elle inclut aussi les bruits, rarement abstraits, nés au studio après coup, mais le plus souvent captés au réel et retravaillés. Ils peuvent alors devenir eux-mêmes musique, ce qui est, par exemple, le cas de ceux de la Fagne dans *Belle*, ou, isolés, acquérir une résonance affectivement signifiante : déchirement d'une mandarine qu'on épluche, glissement ouaté d'un train dans la neige ou coloration de la voix d'un conférencier.

La sensualité de Delvaux s'exerce encore au niveau des objets et, surtout, à celui des repas. Pour lui, le repas est un échange, un

ANDRÉ DELVAUX



rituel, une façon de donner et de recevoir et souvent une des clefs du film. Pendant le tournage, les repas sont toujours de vrais repas, parce que, comme pour les bruits, il y a un besoin de réalité des choses ; la scène du dîner de *Rendez-vous à Bray* n'aurait certainement pas la même densité si ce dîner n'avait pas été réellement délicieux. Dans le même esprit, la scène de la dispute de Sandra et François, dans *Babel opéra*, est aussi signifiante par ce qu'ils mangent et la façon dont ils le mangent que par ce qu'ils disent. Ainsi, à travers cette sensualité omniprésente, André Delvaux parvient-il à ce que Jean-Claude Guiguet a joliment défini comme : « ce qu'on entend par poésie, cet art évidemment difficile qui consiste non pas à mettre des guirlandes ou de la barbe à papa entre l'objectif et le sujet, mais à capter l'invisible à force de patience devant les choses si insignifiantes, si banales soient-elles, cette attitude d'humilité qui peut aider à découvrir quelque chose d'ancien dans une mélodie, la saveur d'un met particulier, ou l'éclat d'un rayon de soleil glissant derrière les rideaux d'une chambre au petit matin ».²

Cette sensibilité n'apparaît pas comme un appendice, une sorte de plus offert au spectateur, greffé sur le scénario, mais elle est partie intégrante de la démarche de Delvaux qui cherche constamment « un certain regard sur la réalité, une osmose entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre l'espace imaginaire et l'espace physique autour de nous ». C'est cette fusion de la vie imaginaire et du concret, de la vie extérieure quotidienne et de la vie imaginaire intérieure, qui constitue la vie réelle que Delvaux entend traquer et restituer dans ses films. Sans les dissocier, puisqu'elles sont parties d'une même réalité, et en allant même jusqu'à effacer, dans *Belle* notamment, toute ponctuation cinématographique signalant le passage de l'une à l'autre. De ce point de vue, *Belle* est sans doute le film le plus révélateur de Delvaux. Celui où apparaît le plus clairement le refus de la dichotomie concret/imaginaire pour, au contraire, donner une vision totale des êtres, des choses et de leurs rapports dans ce mélange intime d'inconscient et de cons-

cient, de concret et d'imaginaire, qui est notre réalité. Alors, l'effacement des signes aidant, nous entrons dans un monde, le nôtre pourtant, qui échappe généralement à nos écrans plus pressés de s'en tenir à des analyses et des comportements évidents.

Si cette démarche est particulièrement décelable dans *Belle*, elle court tout au long de l'œuvre du cinéaste, depuis son premier film, *L'Homme au crâne rasé*, où il serait bien aventureux de chercher une intrigue linéaire, en passant par l'énigmatique *Un soir, un train*, l'absence de chronologie de *Rendez-vous à Bray*, les temps, les lieux et les cultures mêlés de *Benvenuta*, jusqu'à *Babel opéra* qui se donne presque pour un reportage et, pourtant, plonge les chanteurs dans la fiction de leurs rôles et conserve leurs vrais noms aux acteurs de la fiction. Seul, peut-être, *Femme entre chien et loup* y échappe. Mais il est vrai que, là, André Delvaux avait choisi un langage différent pour traiter d'un sujet qui lui tient aussi particulièrement à cœur : celui, à travers la position des Flamands pendant la guerre, de son pays.

Car André Delvaux est aussi un cinéaste belge. Profondément. Au point d'avoir toujours refusé de tourner ailleurs, à une exception près, mais si proche de bien des points de vue : l'Île-de-France du *Rendez-vous à Bray*. Ce qui se traduit par la présence des paysages, urbains ou ruraux, toujours magnifiquement transmis (la Belgique n'a sans doute jamais été mieux filmée que dans *Babel opéra*), mais aussi dans les influences, diffuses comme celles d'un patrimoine commun, des peintres ou écrivains belges et, sur un ton plus grave, à travers les traces de la coexistence parfois difficile de la Flandre et de la Wallonie, toujours présentes par un nom, un lieu, un langage, même si elles ne sont pas soulignées avec insistance. Ce qui l'amènera, dans *Babel opéra*, à dépasser le seul problème belge pour l'étendre, par métaphore, à l'Europe et à « cette accumulation de richesses que nous devons assumer et défendre, cette idée de cultures mélangées, contre celle des ghettos culturels liés à des fiefs de pouvoir ». Cela « sans prétention normative », mais pour préserver une identité dont « les différences spécifiques de langues, de traditions culturelles et de nationalités font la richesse ». Dans le respect aussi des différents moyens d'expression. Ce qui le conduit, toujours dans *Babel opéra*, à condamner François, cinéaste à la recherche d'un « Don Giovanni » en décors naturels et qui n'a pas compris que « l'opéra se fait dans les rituels de l'opéra et pas ailleurs »³, faute de quoi on le détourne de sa beauté originelle. La meilleure façon de l'approcher repose sans doute dans ce regard discret et attentif porté sur les répétitions de « Don Giovanni », la préparation des décors, le lieu de la représentation.

Peut-être, finalement, tout Delvaux est-il là : dans le respect et l'attention à l'autre, le souci de le joindre pour s'en enrichir, de s'ouvrir à lui, de savoir recevoir (ce qui, selon le cinéaste, est plus difficile que de savoir donner), mais aussi dans l'acuité du regard, le refus de la superficialité, la recherche de la

réalité. On dira que tout ceci est intelligent, donc intellectuel. Sans doute. Mais cela n'interdit pas pour autant la sensualité. « Pourquoi refuserait-on à un film d'être chaleureux et intelligent ? »

François Chevassu

1. Entretien avec André Delvaux. François Chevassu. « La Revue du cinéma ».
2. Jean-Claude Guiguet, *Rendez-vous à Bray*. « La Saison cinématographique ».
3. Entretien avec André Delvaux. Jean-Marie Piemme. Dossier de presse de *Babel opéra*.
4. André Delvaux. Réponse au questionnaire du programme du Festival de Rimini 1985.

L'auteur

Né à Hervérlé, près de Louvain, le 21 mars 1926, il étudie la philosophie germanique et le droit à l'université de Bruxelles tout en poursuivant au Conservatoire royal des études musicales. Professeur de langue, il se passionne pour le cinéma et anime, à partir de 1956, la réalisation par ses élèves de plusieurs courts métrages en 16 mm. 1958 : il écrit la musique de deux courts métrages pour son ami Jean Brismée. 1960-1962 : il dirige plusieurs émissions télévisées, dont des séries sur Fellini et Rouch et anime un séminaire sur le langage cinématographique à l'université de Bruxelles. 1963 : il est chargé de cours de langage et de réalisation cinématographique à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles. 1966 : il réalise son premier long métrage de fiction, *L'Homme au crâne rasé*, avec l'aide de la télévision flamande. 1968 : *Un soir un train*, produit en France, élargit son audience et lui ouvre désormais les portes du cinéma international. Depuis 1963, son activité se partage entre l'enseignement théorique du cinéma, la réalisation de ses films et celle de séries télévisées.

Filmographie

1953 : *Forges* (coréal. Jean Brismée et André Bettendorf, cm)
 1958 : *Cinéma, bonjour !* (coréal. J. Brismée [cm, DOC])
 1959 : *La Planète fauve* (coréal. J. Brismée, cm)
 1960 : *Fellini* (TV)
 1962 : *Jean Rouch* (coréal. J. Brismée, TV), *Le Temps des écoliers* (Haagschool, cm)
 1964 : *Cinéma polonais* (TV)
 1966 : *L'Homme au crâne rasé*, *Derrière l'écran* (coréal. François Beukelaers, TV)
 1968 : *Un soir un train*
 1969 : *Interprètes* (Tolken, cm)
 1971 : *Rendez-vous à Bray*
 1973 : *Belle*
 1975 : *Avec Dieric Bouts* (Met Dieric Bouts, cm)
 1979 : *Femme entre chien et loup*
 1980 : *To Woody Allen, from Europe with love*
 1983 : *Benvenuta*
 1985 : *Babel Opéra*

L'HOMME AU CRÂNE RASÉ (DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN) Mise en scène : André Delvaux

Scénario : André Delvaux et Anna De Pagter, d'après le roman homonyme de Johan Daisne

Images : Ghislain Cloquet

Musique : Frédéric Devreese

Montage : Suzanne Baron

Décors : Jean-Claude Maes

Production : B.R.T. (Télévision flamande)/Ministère de l'Éducation nationale

35 mm / N et B / 94 mn / 1966

Grand Prix du Festival du Jeune Cinéma à Hyères (1966), Prix spécial du jury au Festival de Mannheim, Prix de la jeune critique au Festival de Pesaro (1966)

Interprétation : Senne Rouffaer (*Govert Miereveld*), Beata Tyszkiewicz (*Franne*), Hector Camerlynck, Hilde Uitterlinden, Annemarie Van Dijk, Hilda Van Rooze, Luc Philips, François Bernard

Comment Govert Miereveld, avocat dans une ville flamande, conçoit un amour secret pour sa jeune élève Franne, beauté inaccessible et bientôt disparue.

Comment plus tard l'imperceptible dérèglement mental de Govert s'accroît sous le choc d'une autopsie à laquelle il est contraint d'assister.

Comment il retrouve — ou croit retrouver — Franne, et ce qui s'ensuit.

Comment on ne saura jamais s'il l'a vraiment tuée.

André Delvaux

UN SOIR UN TRAIN Mise en scène : André Delvaux

Scénario : André Delvaux, d'après le roman de Johan Daisne *De Trein der Traagheid*

Images : Ghislain Cloquet

Musique : Frédéric Devreese

Décors : Claude Pignot

Montage : Suzanne Baron

Production : Parc Film/Fox Europa (Paris)/Les Films du Siècle (Bruxelles)

35 mm / couleurs / 92 mn / 1968

Sortie Paris : 22 novembre 1968

Interprétation : Anouk Aimée (*Anne*), Yves Montand (*Mathias*), François Beukelaers (*Val*), Hector Camerlynck (*Hernhutter*), Adriana Bogdan (*Moirra*), Don De Gruyter (*Werner*), Senne Rouffaer (*Elkerlyk*)

La province flamande en automne. Mathias a un peu plus de quarante ans. Il connaît Anne depuis plusieurs années. Il ne sait pas qu'il ne l'a pas rendue heureuse : sûr de lui dans une vie professionnelle universitaire agitée, il ne songe pas à remettre son mode de vie en question. Décoratrice de théâtre, Anne mène en fait une existence silencieuse et presque recluse : elle s'est vouée à Mathias. Un après-midi d'automne, une série d'événements quotidiens et d'apparence anodine, dus (semble-t-il) au hasard vont placer Mathias devant sa vérité : Anne le force à faire le bilan de leur existence. Ils se réconcilieraient peut-être si la présence des voyageurs dans le train qui les emmène ne les forçait à se taire. Le malentendu persiste ; Anne disparaît. Mathias entreprend, avec deux compagnons de route que le train abandonne avec lui en rase campagne, dans une région crépusculaire qu'ils ne parviennent pas à identifier, une marche



interminable pendant laquelle l'obsession de sa vie antérieure avec Anne ne le quitte plus. Au terme du voyage, ses compagnons disparus, il aura peut-être dressé à son insu ce bilan que tout homme est contraint de faire un jour. Mais quand il se sentira enfin prêt à retrouver Anne, il sera trop tard.

RENDEZ-VOUS À BRAY Mise en scène : André Delvaux

Scénario : André Delvaux, d'après une nouvelle de Julien Gracq *Le Roi Cophetua*

Images : Ghislain Cloquet

Musique : Brahms, César Frank et Frédéric Devreese

Décors : Claude Pignot

Montage : Nicole Berckmans

Production : Studios Mathomet/Cinevog Films (Bruxelles)/Taurus Films (Münich)/Parc Film/O.R.T.F. (Paris)

35 mm / couleurs / 90 mn / 1971

Prix Louis Delluc (1972), Silver Hugo (Grand Prix) au Festival de Chicago



Sortie en France : 22 décembre 1971

Interprétation : Anna Karina (*la servante*), Bulle Ogier (*Odile*), Mathieu Carrière (*Julien*), Roger Van Hool (*Jacques*), Martine Sarcey (*Mme Hausmann*), Pierre Vernier (*M. Hausmann*), Boby Lapointe (*l'aubergiste*)

1917. Julien, jeune Luxembourgeois venu à Paris, pour étudier le piano, remplace comme chroniqueur musical dans un journal de la capitale, un ami (Jacques) appelé au front. Jacques demande un jour à Julien de venir le rejoindre à Bray au domaine de la Fougeraie ; une brève permission est à l'origine de ce rendez-vous. Le jeune homme s'y rend. Il est reçu par une jeune femme qui fait office de servante. Les premières heures de la soirée passent dans l'attente de Jacques. Au cours de ces heures silencieuses, Julien se souvient des jours d'autrefois quand il était près de Jacques et d'Odile, l'amie de ce dernier. Tout cela brisé aujourd'hui par la séparation et la guerre. Les heures s'écoulent... Le permissionnaire n'est toujours pas là. Après le dîner, la jeune femme invite Julien à rejoindre sa chambre. Ils passeront la nuit ensemble. Le lendemain, Julien s'apprête à reprendre le train pour Paris, croyant son ami mort au cours d'un combat aérien. Dans le hall de la gare un journal lui apprend que le mauvais temps n'a pas permis aux avions de décoller comme prévu et les aviateurs ont été consignés dans leurs casernes.

BELLE

Mise en scène : André Delvaux

— x x

Scénario : André Delvaux

Images : Ghislain Cloquet, Charlie Van Damme, Peter Anger

Musique : Frédéric Devreese, Claude Lombard (chant)

Décor : Claude Pignot

Montage : Emmanuelle Dupuis

Production : Albina Productions/La Nouvelle Imagerie

35 mm / couleurs / 93 mn / 1973

Sortie en France : Cannes 1973

Interprétation : Jean-Luc Bideau (*Mathieu*), Danièle Delorme (*Jeanne*), Adriana Bogdan (*Belle*), Roger Cogio (*Victor*), René Hinaux (*le substitut*), Stéphane Excoffier (*Marie*), John Dobrynne (*le fiancé*), Valeriu Popesco (*l'étranger*)



L'action se déroule dans les Hautes Fagnes et à Spa. Dans une vieille masure abandonnée, perdue en pleine nature, un écrivain de province, Mathieu Grégoire, rencontre une jeune étrangère dont il ne comprend pas la langue. Il la nomme « Belle », et s'en éprend. Sa vie familiale et publique s'en trouve bouleversée et il en arrive à (faire) tuer l'amant de la jeune femme. C'est alors qu'elle disparaît. Et le poète, qui n'écrira plus, s'en va vivre en ermite dans la maison délabrée de l'inconnue, ne sachant plus si elle a vraiment existé...

FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP

(EEN VROUW TUSSEN HOND EN WOLF)

Mise en scène : André Delvaux

x x x

Scénario : Ivo Michiels et André Delvaux

Images : Charlie Van Damme

Musique : Etienne Verschuere

Décor : Claude Pignot

Montage : Pierre Gillette

Production : N.I.M. (Bruxelles)/Gumont/La Guéville (Paris)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1979

Sortie Paris : 16 mai 1979

Interprétation : Marie-Christine Barrault (*Liève*), Roger Van Hooel (*François*), Rutger Hauer (*Adriaan*), Bert Andre (*le boucher*), Raf Reymen (*l'oncle Georges*), Senne Rouffaer (*le curé*), Hector Camerlynck (*oncle Odilon*), Tine Balder (*tante Mélanie*)

La Belgique flamande. A la veille de la guerre, Liève, vingt ans, rencontre Adriaan, fougueux idéaliste, militant du parti nationaliste flamand, très influencé par l'abbé de la paroisse. Le mariage précède de peu l'entrée en guerre de la Belgique, le 10 mai 1940. Adriaan est mobilisé. Quelques mois plus tard, c'est la défaite, Adriaan revient de France amer, dressé contre « les gens du Sud », décidé à s'enrôler parmi les Allemands. Le curé l'approuve. Il repart peu après, laissant sa femme seule une nouvelle fois dans leur grande maison dont le jardin donne sur la forêt. Liève vit recluse : aux yeux des habitants, elle est l'épouse d'un « collabo ». Mais Liève est heureuse. Les jours, les mois passent. Un soir, un homme poursuivi par une patrouille allemande la contraint de le cacher : c'est François, un résistant. Il s'en va, revient, s'installe. L'hostilité de Liève disparaît peu à peu. Une tentative pour aller chercher de la nourriture chez les cousins de la campagne échoue. Liève est humiliée. Au retour, elle se jette dans les bras de François, et découvre l'amour, la passion... Le temps passe. Les nouvelles d'Adriaan se font de plus en plus rares. François participe à la libération d'Anvers. Un boucher collabo se suicide après avoir abattu ses enfants. Liève serait tondu si François n'intervenait pas... Elle apprend qu'Adriaan a été arrêté à la frontière : il est emprisonné à Anvers. François aide Liève à trouver de bons avocats pour Adriaan, puis à monter une boutique d'antiquités. Lui-même, maintenant, fait de la politique : il a perdu son enthousiasme ; Liève se détache un peu de lui. Quand Adriaan est libéré, il regagne la maison. Liève voudrait qu'il l'aide, mais Adriaan est un homme brisé, désabusé, incapable de faire retour sur lui-même. Il est resté profondément fasciste. Il a une vive altercation avec le curé qui l'avait poussé à s'engager aux côtés des Allemands puis l'avait abandonné. Il commence à écrire ses mémoires. Il exige que Liève l'écoute en silence.

Un fils — Patrick-Georges — naît. Peu à peu, Liève se consacre entièrement à lui. Elle s'éloigne de François, puis rompt avec Adriaan. Elle part avec son fils. Nous sommes en 1952.

TO WOODY ALLEN, FROM EUROPE WITH LOVE

Mise en scène : André Delvaux

Scénario : André Delvaux

Images : Michel Baudour et Walther Van den Ende

Musique : Egisto Macchi et diverses

Montage : Jean Reznikov et Annette Wauthoz

Production : Iblis Films / B.R.T. (Télévision flamande)

16 mm / couleurs / 90 mn / 1980

Grand Prix de Florence (1980)

Interprétation : Marie-Christine Barrault et Jessica Harper

Portrait de Woody Allen à New York pendant la réalisation de *Stardust Memories*.

BENVENUTA

Mise en scène : André Delvaux

— x x x

Scénario : André Delvaux, d'après le roman de Suzanne Lilar *La Confession anonyme*

Images : Charlie Van Damme

Musique : Frédéric Devreese, Mozart, Schumann et Brahms

Décor : Claude Pignot

Montage : Albert Jurgenson

Production : La Nouvelle Imagerie (Bruxelles)/UGC/Europe 1/FR3 (Paris)/Opéra Film (Rome)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1983

Prix spécial du jury au Festival de Montréal (1983)

Sortie Paris : 7 septembre 1983

Interprétation : Fanny Ardant (*Benvenuta*), Vittorio Gassman (*Livio Carpi*), Françoise Fabian (*la romancière*), Mathieu Carrière (*le cinéaste*), Claire Wauthion (*Inge*), Armando Marra (*le chanteur*), Renato Scarpa (*le journaliste*)



Un jeune cinéaste, François, se rend à plusieurs reprises chez l'auteur de *Benvenuta*, Jeanne, une dame de Gand, en vue de tirer de son roman un scénario, qui se réalise peu à peu sous nos yeux : « Une jeune pianiste, Gantoise, Benvenuta, rencontre à Milan un homme d'âge mûr, Livio, Napolitain d'origine, magistrat de profession. Violamment éprise de lui, elle décide d'en faire son amant. Après un temps, ils prennent la résolution de renoncer à l'amour physique, ce qui accroît leur passion en un amour mystique l'un pour l'autre. Livio, don Juan endurci, reprend néanmoins ses aventures ; Benvenuta apprendra bien plus tard sa mort — par un retour de courrier. Jeanne la romancière, dont François ne tombe pas moins amoureux, perd également la vie, dans un accident de la rue. Demeurent François, le réalisateur, et Benvenuta, sa créature dans l'imaginaire.

Scénario : André Delvaux, Denise Debbaut et Jacques Sojcher

Images : Charlie Van Damme et Walther van den Ende

Musique : Orchestre Symphonique et chœurs de l'Opéra national, sous la direction de Sylvain Cambreling

Décor et costumes : Karl-Ernst Herrmann

Montage : Albert Jurgenson

Production : La Nouvelle Imagerie (Bruxelles)

35 mm / couleurs / 90 mn / 1985

Interprétation : Chanteurs : José van Dam (*Don Giovanni*), Pierre Than (*Commendatore*), Ashley Putnam (*Donna Anna*), Stuart Burrows (*Don Ottavio*), Christiane Eda-Pierre (*Donna Elvira*), Malcolm King (*Leporello*), Marcel Vanaud (*Masetto*), Patricia Schuman (*Zerlina*).
Acteurs : François Beukelaers, Stéphane Excoffier, Sandra Vandernoot, Ben van Ostade, Jacques Sojcher

Une rêverie, dans la forme d'une comédie musicale autour du Don Giovanni de Mozart. A l'Opéra national (Théâtre royal de la Monnaie), des chanteurs et un orchestre répètent sous la direction de Sylvain Cambreling, pendant que Karl-Ernst Herrmann prépare sa mise en scène. Autour d'eux gravitent des personnages imaginaires (ou presque) qui épousent, comme en un miroir, les situations de l'opéra : ils se croisent, s'aiment, se quittent, et se retrouvent à la Première. On y parle plusieurs langues, comme dans *Babel* — comme en Belgique.

Rêves et réalités, l'Escaut et les Fagnes, scènes de villes et scènes d'opéra, autant de contrepoints à Mozart.

(André Delvaux)

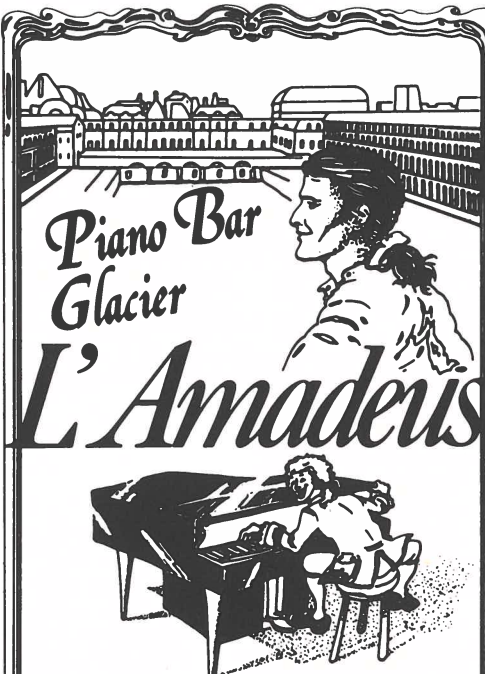
Le court métrage suivant sera également présenté :

AVEC DIERIC BOUTS
(MET DIERIC BOUTS)

Réalisation : André Delvaux
Scénario : André Delvaux et Ivo Michiels
Images : Charlie Van Damme
Musique : Frédéric Devreese
Décor : Françoise Hardy
Grand Prix du scénario au Festival du Film d'Art de Paris

Un « portrait » du peintre par le cinéaste.

BABEL OPERA — X
ou
LA RÉPÉTITION DE
DON JUAN DE WOLFGANG
AMADEUS MOZART
Mise en scène : André Delvaux



Piano Bar
Glacier
L'Amadeus

TERRASSE (FACE A LA MER)
SUR LES REMPARTS
RUE SUR LES MURS
LA ROCHELLE

TEL. 46 50 51 99



RESTAURANT
La
Corderie

DANS UN CADRE EXCEPTIONNELLE :

- 1 menu express
- 1 menu avec buffet (vin à volonté)
- Ses volailles, ses viandes au feu de bois
- Sa carte
- Ses desserts

SERVICE APRES MINUIT

15, RUE DE LA CHAÎNE
LA ROCHELLE TEL. 46 50 51 98

ALEKSEÏ GUERMAN

Lorsqu'on découvre les films d'Alekseï Guerman, on est saisi par le frémissement de la vie et l'accent de la vérité. Certes, on a éprouvé une semblable impression, il y a déjà bien longtemps, devant les premiers films de Tarkovski (*L'Enfance d'Ivan*), de Kontchalovsky (*Le Premier maître*), de Panfilov (*Pas de gué dans le feu*), de Mikhalkov (*L'Esclave de l'amour*) ou de Iosséliani (*La Chute des feuilles*), pour ne citer que les plus brillants représentants de la « nouvelle vague » soviétique des années 60 et 70.

Et nous aurions dû découvrir Guerman beaucoup plus tôt, il y a près de quinze ans, si divers blocages ne nous avaient maintenus dans l'ignorance quasi totale d'un cinéaste de première grandeur. Certes son second film, *Vingt jours sans guerre*, a été sélectionné en 1977 par la Semaine de la Critique de Cannes et couronné la même année du Prix Georges Sadoul*. Mais, pour de mystérieuses raisons, ce chef-d'œuvre aura dû attendre près de dix ans sa sortie commerciale et durant cette décennie les spécialistes n'ont pu juger si ce film n'était qu'un heureux accident dans la carrière d'un auteur de second plan ou la confirmation d'un talent déjà reconnu par ses pairs.

Bien sûr, ces mêmes spécialistes connaissent, mais seulement par ouï-dire, l'existence dans la carrière de Guerman d'un premier film, *la Vérification* (1971), qui avait fait du bruit dans les cercles bien informés de l'intelligentsia soviétique avant d'être totalement interdit par les autorités. Puis j'ai eu l'occasion de voir à Moscou, l'année dernière, en marge du Festival du film, la troisième œuvre de Guerman, *Mon ami Ivan Lapchine* (1982), qui allait être distribué après quelques années de purgatoire mais dont l'exportation était encore bloquée, un autre chef-d'œuvre qui m'a confirmé le grand talent du cinéaste.

Et voilà qu'on a appris, il y a quelques mois, que *la Vérification* et *Lapchine* étaient libres pour la vente commerciale à l'étranger et qu'ils seraient projetés à Cannes dans le cadre du marché. C'est ainsi que j'ai pu découvrir, quinze ans après sa réalisation, un troisième chef-d'œuvre, le coup d'essai, mais déjà coup de maître, du cinéaste, si l'on excepte le tout premier film qu'il a réalisé, en collaboration avec Aronov, *le Septième compagnon de route* (1967) dont on ne sait rien jusqu'à ce jour et qu'il faudra voir avant de décider si on peut le lui attribuer, son co-auteur étant resté complètement inconnu par ailleurs.

Entre-temps, on en avait appris un peu plus sur lui. Né en 1938 à Leningrad, diplômé de l'Institut de théâtre Alexandre Ostrovsky de cette ville en 1961, Guerman a commencé à travailler aux studios Lenfilm comme assistant puis réalisateur de deuxième équipe en 1966. Il est le fils de Youri Guerman (1910-1967), écrivain réputé en URSS où il a été parfois contesté, et qui a écrit pour lui, d'après l'un de ses propres récits, le scénario de *la Vérification*. D'autre part, le scénario de *Vingt jours* est dû à un autre écrivain, très célèbre celui-ci, Constantin

Simonov, qui s'est inspiré lui aussi d'un de ses récits, et le scénario de *Lapchine* est également l'œuvre d'un littéraire, Edouard Volodarski.

Ce constant recours à des écrivains-scénaristes semble donc être l'une des caractéristiques du travail créateur de Guerman, ce qui n'est pas sans signification. Certes, le système de production soviétique attache beaucoup d'importance au scénario, considéré comme une étape décisive de la création filmique et souvent publié comme tel, avant même le tournage, sous l'appellation de « scénario littéraire ». Mais il est évident que le recours à des scénarios déjà élaborés sous forme de textes relevant de la littérature procure au cinéaste une sécurité non négligeable en lui fournissant de solides structures dramatiques et narratives qui se trouvent être des facteurs importants dans la réussite d'un film.

Solidité dramaturgique, donc, sobriété plastique aussi. Guerman a réalisé ses deux premiers films en noir et blanc et quelles qu'aient pu être les raisons, économiques ou esthétiques, de ce choix, le résultat est là : des œuvres d'une grande sévérité plastique, l'absence de couleurs neutralisant tout risque de pittoresque superficiel et s'accordant parfaitement avec la gravité du thème, la guerre. Dans *la Vérification*, les paysages de forêts sous la neige n'appelaient évidemment pas la couleur et dans *Vingt jours* la saison hivernale à Tachkent et près de Stalingrad n'exigeait pas non plus de pimpants coloris. Quant à *Lapchine*, il est traité en couleurs neutres justifiées à la fois par la grisaille du décor et la tonalité dramatique du récit.

Le seul luxe, si l'on peut dire, que se permet Guerman, c'est son style de mise en scène, qui ne peut que susciter l'admiration. Le trait le plus frappant en est la prise de vues : souvent tenue à la main, sa caméra participe à l'action au cœur des événements et au plus près des personnages, suscitant dans les plans une extrême tension interne, une relation captivante entre le spectateur et le spectacle. D'autant que, refusant la sacro-sainte objectivité de la prise de vues, le cinéaste n'hésite pas, à l'occasion, à demander à ses comédiens de regarder au passage la caméra comme si elle incarnait furtivement un personnage de l'action.

Cette subjectivité de la caméra permet des effets dramatiques d'une grande force visuelle. Ainsi, dans *Vingt jours*, lorsque les deux protagonistes se retirent et vont faire l'amour, la caméra, qui les suivait, voit se refermer devant elle, comme devant un gêneur indiscret, la porte de leur chambre. Dans *la Vérification*, un officier nazi observé par un partisan à travers le réticule d'une paire de jumelles, regarde par hasard vers la caméra, sans voir la mort qui le guette. Cette matérialisation visuelle, par l'utilisation subjective de la caméra, d'un regard porté sur

l'action mais pas nécessairement personnalisé (ce qui fait que le spectateur peut le prendre à son compte sans avoir à s'identifier à tel ou tel personnage) est parfois justifiée par la présence dans l'action d'un témoin un peu en marge des événements et qui est censé en faire ou en écrire le récit : c'est le cas du correspondant de guerre de *Vingt jours* (on entend « off » la voix de Simonov au début du film) et du journaliste, ami du politicien, dans *Lapchine* (c'est son fils qui, d'après les souvenirs de son propre père, introduit le récit). Ainsi mis en cause dans son statut habituel par ce regard au second degré, le spectateur cesse d'être un témoin passif des événements.

Facteur important de crédibilité, le décor naturel est utilisé par Guerman au maximum de son expressivité. Avec lui, on n'a jamais le sentiment d'être dans un studio et c'est pourquoi la séquence du tournage du film de propagande, dans *Vingt jours*, paraît si artificielle sans même que le protagoniste ait besoin de dénoncer la fausseté de ce décor trop coquet et de ces uniformes trop propres qui ne rendent pas compte de l'atroce réalité de la guerre. Attentif au cadre, le réalisateur l'est aussi aux hommes dans leurs attitudes les plus naturelles, leurs réactions les plus spontanées : ainsi, dans *la Vérification*, le paysan qui court après sa vache, reconnue dans un troupeau emmené par l'ennemi, et qui tombe sous les balles, ou l'actrice de *Lapchine* qui, devant jouer le rôle d'une prostituée, pousse la conscience professionnelle jusqu'à demander conseil à une péripatéticienne.

Enfin, l'œuvre de Guerman frappe par sa vision humaniste fondée sur une approche anti-héroïque de l'Histoire. Dans *Vingt jours*, où l'on découvre la dureté de la vie à l'arrière au pire moment de la bataille de Stalingrad, on ne voit de la guerre que des scènes plus suggestives qu'impressionnantes et l'on entend le protagoniste évoquer « la peur de la mort » plus que « l'ivresse du combat ». Dans *la Vérification*, la guerre des partisans sur les arrières de l'ennemi apparaît dans son enchaînement impitoyable de harcèlements et de représailles : on y voit un ancien sergent de l'Armée rouge, passé au service des nazis après avoir été fait prisonnier, se racheter de sa trahison (c'est sans doute la raison pour laquelle le film fut interdit) en se sacrifiant dans une audacieuse opération de commando. Quant à *Lapchine*, il met en scène un policier en lutte contre un gang dans une petite ville au milieu des années 30 : ici non plus l'atmosphère n'est pas à l'exaltation et le film a suscité des réticences en haut lieu avant d'être distribué. Ainsi Guerman apparaît comme un cinéaste non conformiste à la fois dans sa thématique (il a toujours évité l'optimisme et le triomphalisme de commande) et dans son style (le « réalisme » n'est jamais chez lui une vision enjolivée de la réalité). Mais ses films, sombres et tragiques, sont illuminés par une petite flamme intérieure, celle de la confiance en l'homme. « Je veux nettoyer la terre et planter un verger », dit le policier de *Lap-*

chine et cette formule pourrait être le symbole de l'humanisme discret et fervent d'Alekseï Guerman.

Marcel Martin

* Et présenté également à La Rochelle en 1977 (N.D.L.R.).

L'auteur

Né à Leningrad le 20 juillet 1938.

Il est le fils d'un célèbre écrivain soviétique aux récits plus ou moins controversés, Youri Guerman. 1961 : Il passe son diplôme de fin d'études à l'Institut d'Art théâtral Alexandre Ostrovsky de Leningrad.

D'abord assistant, puis réalisateur de deuxième équipe.

1967 : Il signe son premier film en coréalisant avec Aronov, *Le Septième compagnon de route*.

1971 : sa première réalisation personnelle, *La Vérification*, attend quinze ans avant d'être montrée au public soviétique.

1977 : *Vingt jours sans guerre* est présenté au Festival de La Rochelle.

Filmographie

1967 : *Le 7^e compagnon de route* (Coréal. Aronov)

1971 : *Opération Bonne année / Vérification sur les routes / La Vérification*

1976 : *Vingt jours sans guerre*

1982 : *Mon ami Ivan Lapchine*

LA VERIFICATION (PROVERKA NA DOROGAH) Mise en scène : Alekseï Guerman

Scénario : Eduard Volodarski, d'après les récits de guerre de Youri Guerman

Images : Valery Fedossov

Musique : Isaak Schvarz

Décor : Valeri Yourkevitch

Production : Studio Lenfilm

35 mm / N et B / 98 mn / 1971

Interprétation : Roland Bykov, Vladimir Zamanski, Anatoli Solonitsyne, Oleg Borissov, Anda Zaitze

En 1942, dans la région nord-est de la Russie occupée par les nazis, le détachement de partisans commandé par le lieutenant Ivan Lokotkov, ancien milicien de village est sur le pied de guerre. Toute la région est ravagée par l'ennemi. Epuisés par la famine et les rafles, les partisans décident d'attaquer un convoi de produits alimentaires stationné dans une gare de triage. mais comment y pénétrer ? Seul Lazarev peut le faire car tous les gardes nazis le connaissent (avant de passer du côté des partisans il travaillait pour les Allemands).

Lokotkov a mis longtemps pour confier à Lazarev cette mission. Il a compris cette âme en peine de l'ancien sergent de l'Armée rouge, son ardent désir d'expier sa faute. Et Lokotkov ne s'est pas trompé malgré l'opposition farouche de la part du commandant Pétouchkov, un homme fort méfiant et intransigeant qui n'admettait même pas l'idée d'avoir confiance en un ex-traître. Un grave conflit éclate entre lui et Lokotkov qui n'a pas hésité à envoyer Lazarev dans la tanière ennemie.

Cette opération audacieuse a réussi, le convoi a été détourné mais en couvrant ses camarades, Lazarev trouve la mort expiant ainsi sa faute devant sa patrie...

VINGT JOURS SANS GUERRE (DVADSIAT DNEI BEZ VOJNY)

Mise en scène : Alekseï Guerman

Scénario : Constantin Simonov

Images : Valery Fedossov

Son : T. Silaev

Décor : Evgueni Goukov

Montage : E. Makhankhova

Production : Studio Lenfilm

35 mm / N et B / 100 mn / 1976

Sortie Paris : 30 avril 1986

Interprétation : Youri Nikouline (*Lopatine*), Liudmilla Gourtchenko (*Anna*), Alekseï Petrenko (*le pilote*)

Ecrivain renommé et correspondant de guerre, Vassili Lopatine obtient de passer « vingt jours sans guerre ». Il arrive de Stalingrad à Tachkent où nombre de Moscovites et de Russes se sont repliés devant la percée allemande. Dans le train qui le débarque dans la capitale ouzbègue, il remarque une femme qui ne parvient pas à réprimer ses sanglots. Vassili va revoir cette femme, Anna Nikolaevna, dont le père est à l'agonie et dont le mari l'a laissée avec leur enfant. Dans le studio

de cinéma où il pénètre, Vassili découvre que les cinéastes, réfugiés de Moscou, réécrivent à leur façon la guerre ; il sent bien que la guerre, c'est autre chose, dont les mots ne pourront jamais rendre compte. Mais, par leur façon de filmer, les cinéastes soutiennent le moral des combattants et de l'arrière. Anna Nikolaevna travaille comme costumière dans un théâtre — également replié — de Moscou. Lopatine et elle apprennent à se connaître et, avant qu'il ne reparte pour le front, Anna Nikolaevna s'offre un soir à lui : ensemble, ils oublient la guerre, son horreur quotidienne. Ils ne savent pas s'ils vont se revoir un jour — la guerre les aura peut-être balayés —, mais ils se seront du moins aimés comme si cet amour avait été celui d'une existence entière — et pourtant il n'aura duré que trois jours.

MON AMI IVAN LAPCHINE (MOJ DRUG IVAN LAPŠIN) Mise en scène : Alekseï Guerman

Scénario : Eduard Volodarski

Images : Valery Fedossov

Musique : Arkadi Gagulachvili

Décor : Yuri Pougatch

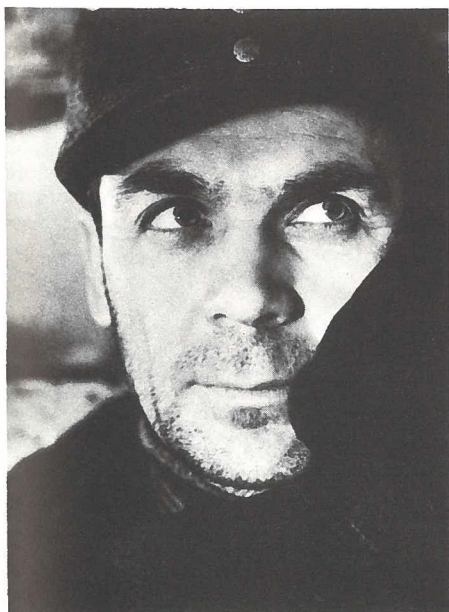
Production : Studios Lenfilm

35 mm / couleurs / 95 mn / 1982

Interprétation : Andrei Boltnev, Nina Rouslsnova, Andrei Mironov, Alekseï Jarkov

Au milieu des années 30, Ivan Lapchine, sorti de la guerre civile, travaillait comme chef de l'Instruction criminelle dans une petite ville éloignée. C'était un homme bon et gentil mais impitoyable à l'égard des criminels. C'est seulement Soloviev, chef d'une bande responsable de nombreux meurtres cruels, qui arrivait toujours à s'enfuir. L'ennemi était rusé et perfide.

C'est un jour que dans une petite ville, Ivan Lapchine rencontre Natacha Adachova, actrice de théâtre régional, qui semble avoir de la sympathie pour lui. Il apprend un jour que Natacha aime depuis longtemps son ami, le journaliste Khanin. Lors de l'arrestation de la bande de Soloviev, Khanin insiste pour y prendre part. Malheureusement il est gravement blessé malgré tous les efforts des miliciens pour le protéger contre les bandits. Après avoir accompagné son ami jusqu'à l'hôpital, Ivan Lapchine se trouve face à face avec le chef de la bande...



MIRCEA VEROIU

Parfois, un festival révèle un film. Que dans la même manifestation une demi-douzaine de films, tous du même réalisateur, soient autant de révélations, voilà qui doit sûrement tenir du miracle.

C'est pourtant ce qui s'est produit au printemps de 1985, à San Remo, lorsque l'intransigeant directeur de festival, Nino Zucchini proposa à son public la rétrospective d'un réalisateur roumain, inconnu pour la plupart d'entre nous, Mircea Veroiu. La série s'achevait sur le dernier film de Veroiu, *Adela*, auquel un jury enthousiaste, composé de cinéastes occidentaux décerna le Grand Prix, sans difficultés, ce qui est très inhabituel dans ce genre de compétition. J'avais été moi-même quelque peu sceptique devant cette rétrospective. Mis à part l'intelligent animateur, Popescu Gopo, qui travaille la plupart du temps comme administrateur, je pensais que le Cinéma roumain n'avait jamais eu d'attraits particuliers. De fait, pour moi comme pour la plupart des cinéphiles, la Transylvanie est avant tout liée au comte Dracula et, plus ou moins, aux films de vampires. J'allais pourtant voir le premier film de la série. Après, plus moyen de reculer : les huit films qui suivirent me clouèrent sur mon siège.

Qui est donc Mircea Veroiu, âgé aujourd'hui de 45 ans... ?

Après avoir enseigné la physique, il change d'orientation et obtient un diplôme de l'Ecole du Cinéma de Bucarest en 1970. La même année, il tourne avec quelques camarades étudiants un long métrage documentaire sur une inondation catastrophique, *L'Eau telle un buffle noir*.

Ce film attire l'attention sur Veroiu au-delà des frontières roumaines mais le cinéaste connaît son premier grand succès avec *Fefe-leaga*, le premier épisode de *Noce de pierre* (1972, le second étant réalisé par Dan Pita), « film-poème » en noir et blanc. Il s'agit de l'histoire d'une veuve travaillant dans une carrière des Carpates. Son mari et deux de ses enfants ont déjà été emportés par la silicose. Elle est réduite à se séparer de sa seule richesse, un cheval aveugle, qui lui permettra d'acheter une robe de mariage. Ce vêtement sera en fait, la dernière parure, le linceul, de sa fille, rongée également par le mal qui a décimé la famille.

Cette histoire évoque Dreyer et Bresson, mais elle est, stylistiquement, plus inspirée par Visconti, auteur que Veroiu considère comme étant peut-être le plus éminent des metteurs en scène. On retrouve l'influence de Visconti dans toute l'œuvre de Veroiu, qui est marquée par les mouvements de balancier oscillant du néo-réalisme au film noir, de la nostalgie romantique à la fresque peignant une époque condamnée.

Mais Veroiu n'évoque pas seulement Visconti : la grande variété d'inspiration du Roumain contribue à donner du poids à son œuvre. Pour lui, la littérature classique roumaine a beaucoup compté : elle lui offre des descriptions subtiles de l'homme et de son environnement. La musique joue également un grand rôle dans ses films, où des chants folkloriques, nouveaux et traditionnels, des

ballades et des romances, font souvent partie intégrante du récit. On peut encore trouver dans l'œuvre de Veroiu, qui dépasse ainsi Visconti, des références proprement picturales, comme chez Troell, Wajda ou John Ford : il est significatif que, lorsque Veroiu apprit que j'étais Suédois, il cita Bo Widerberg et Jan Troell avant Bergman. Il me dit aussi qu'avait vu trois fois *le Vol de l'aigle* (Troell), et m'avoua son admiration pour Widerberg, qui est capable de faire deux films aussi différents qu'*Elvira Madigan* et *Un flic sur le toit*. Pour Veroiu en effet, un réalisateur ne peut être considéré comme un vrai professionnel que s'il parvient à maîtriser tous les genres. Il doit pouvoir se manifester dans les styles qui sont aussi éloignés que peuvent l'être une sonate pour piano et une symphonie. De cette ambition, Veroiu est un exemple vivant, selon ses objectifs avoués.

Après *Noce de pierre*, moyen métrage de 40 minutes, Veroiu signe *Mirza*, élément de ce qui devait constituer un film à épisodes, *le Maléfice de l'or* (1974). C'est encore une œuvre en noir et blanc qui chante le destin d'un chercheur d'or recherché par la police. Il est recueilli par une femme sans scrupules qui cherche à connaître ses secrets en utilisant les charmes de sa superbe fille. La mère le trahit dès qu'elle a pris possession de l'or convoité et il est tué. La richesse stylistique du film apparaît notamment par l'absence presque complète de dialogues, remplacé par les commentaires de chanteurs folkloriques. Ces deux films furent remarqués lors de quelques festivals de courts métrages à l'étranger, mais en raison de contraintes d'ordre politique en Roumanie, les contacts avec l'Occident se réduisirent à peu de choses et, parmi les onze longs métrages ultérieurs de Veroiu, seul le dernier, *Adela* a été présenté à l'étranger.

Les motifs fondamentaux de cette censure nous sont cachés mais ils ne sont guère difficiles à comprendre. Nous les avons rencontrés souvent aux dépens d'autres réalisateurs, dans d'autres pays et à d'autres époques. La liberté d'un artiste est toujours scrutée attentivement par le pouvoir car qui peut savoir quel sera l'impact de son œuvre... ? Comme l'a dit l'acteur suédois Keve Hjelm, « l'art doit tirer tout ce qu'il peut de votre subconscient et le porter au-devant de la scène ». Cela peut parfois être dangereux...

Cependant, Veroiu affirme que sa liberté de création dans son pays natal n'a pas été réduite. Il est aujourd'hui solidement établi et considéré comme le réalisateur le plus marquant de la Roumanie d'aujourd'hui. De fait, choisissant le plus souvent des sujets historiques, il s'appuie sur une idéologie fondamentalement socialiste et il soutient les divers processus de libération dont son pays a fait l'expérience, sous le féodalisme agraire du 19^e siècle, comme sous le fascisme et pendant les deux guerres mondiales. Il a pu ainsi exprimer en toute liberté son humanisme et s'est efforcé en même temps de s'attirer les

faveurs du grand public. Ceci était tout à fait délibéré. « J'ai toujours pensé que faire des films que le public ne va pas voir était dénué de sens » dit-il franchement lors d'une conférence de presse, répondant à un autre réalisateur qui parlait sur un ton péremptoire du droit de l'artiste à négliger le jugement du grand public.

Veroiu a choisi de suivre la tradition populaire, de conter des histoires dont les pivots sont l'amour, l'argent et le pouvoir, où les liens de la famille et des amis jouent un rôle important et où la mère, la douairière, est la figure centrale.

Mais si ses films concernent des époques de bouleversements, entre le féodalisme du 19^e siècle et l'industrialisation, le capitalisme et le socialisme, le fascisme et le pacifisme, l'homme, l'individu, sont toujours au centre. Une autre caractéristique marquante des films de Veroiu est son emploi fréquent de deux « héros », le rôle le plus éminent étant tenu, paradoxalement, par le personnage le plus faible, celui qui hésite, l'incrédule, l'infatigable chercheur de vérité... Une solide trame philosophique parcourt en effet ses films qui font assez souvent des allusions directes aux questions philosophiques classiques de Kant et Schopenhauer lesquelles n'apparaissent jamais comme des commentaires scolastiques et ennuyeux.

Ce qui est encore plus frappant chez Veroiu, c'est son art d'utiliser totalement les moyens dont il dispose. En cela, maint réalisateur contemporain aurait beaucoup à apprendre de lui. En général, d'emblée, Veroiu défie, excite la curiosité de son public.

Le déroulement de l'histoire suit un rythme rigoureux et l'on n'observe guère d'image superflue. Ses films, étonnamment courts, durent rarement plus d'une heure et demi. J'ai déjà mentionné l'importance de la musique dans l'œuvre du cinéaste : sa « cinématographie » proprement dite est évidemment très importante mais ne donne jamais lieu à un esthétisme vide : c'est toujours l'image qui raconte l'histoire... *Au-delà du pont* (1975) se passe dans un village de Transylvanie, de 1835 à 1948, et rejoint le thème de « Roméo et Juliette ». Le film décrit les dissensions entre deux familles, mettant l'accent sur deux portraits de femmes énergiques, « Juliette » et sa mère, et sur l'amitié du faible « Roméo » pour son amie révolutionnaire. Le problème pour chacun est de se montrer fort, de conserver son intégrité et néanmoins de savoir choisir son camp, une rive du village. *A travers les miroirs* (1978) traite de questions similaires mais se passe dans les années précédant la Première Guerre mondiale. Deux étudiants très liés l'un à l'autre vont suivre chacun leur destin. L'un est mené par sa passion pour une femme ; il fait un héritage et est entraîné à sa perte dans le monde des affaires. L'autre s'accroche à ses idéaux révolutionnaires, publie un journal socialiste et dirige une organisation de sabotage qui cherche à garder la Roumanie en dehors de la guerre. Leur amitié et leurs idéaux humanitaires sont gravement mis à l'épreuve et leurs miroirs « opposés » symbolisent la théorie de la

volonté selon Schopenhauer. Mais le plus important reste la *recherche* de la vérité. Ce film est pour moi l'un des plus fascinants qui soient, et des plus profonds, mais la fresque colorée, *le Signe du serpent* (1981) est aussi l'une des œuvres de Veroiu que je préfère. Pour un Suédois, c'est la plus bergmanienne : « western de l'Est », elle peint les conflits entre différentes familles, clans et classes, dans un petit village roumain situé près de la frontière serbe, à la fin de la dernière guerre. D'un style moins homogène que les autres films, *le Signe du serpent* est d'une façon plutôt surprenante un film baroque, avec une luxuriante galerie de portraits. Les trois films suivants de Veroiu n'ont pas la même noblesse, mais ils ne manquent pas d'intérêt.

En attendant le train (1982) décrit un hold-up sur le réseau ferré, peu après la guerre. C'est un film d'action, mais réalisé « pour remettre les choses en place » dira Veroiu. De fait, ce film est centré sur le destin d'une femme sur le point d'accoucher d'un enfant qu'elle a eu d'un officier allemand. Tourné en noir et blanc pour la télévision roumaine, *la Fin de la nuit* (1982) n'est pour le commanditaire qu'un « thriller du samedi soir ». C'est l'histoire d'un avocat qui essaie d'obtenir l'acquiescement d'un jeune homme, injustement accusé d'avoir provoqué la mort d'un autre garçon. C'est l'un des rares sujets de Veroiu inspirés par une actualité immédiate. Si l'auteur n'a peut-être pas été très inspiré par le thème, ses descriptions sont d'une grande valeur. Veroiu réalise ensuite un « film noir » avec *Mourir par amour de la vie* (1983) sur la montée du fascisme dans les années 30. Ce n'est pas un hasard si l'acteur principal ressemble à Harold Lloyd, ni si le film contient un extrait de *Mata Hari* avec Greta Garbo.

L'histoire est une fois de plus, liée à l'un des thèmes favoris de Veroiu, l'amitié entre deux hommes : l'un est un intellectuel, l'autre un homme d'action.

La même structure se retrouve dans le dernier film de Veroiu, *Adela* (1984), situé à la fin du siècle aux confins de la Roumanie et de l'Empire. Un médecin d'âge mûr, retourne en été dans la région où il a passé sa jeunesse. Il y recherche son passé, et peut-être la clef de son avenir. Etant célibataire, il sent la vie lui filer entre les doigts. Deux femmes habitent là : la veuve d'un grand ami et sa fille de vingt ans, récemment divorcée. Aux environs, un original vit sur une péniche : c'est un ami d'enfance du médecin, un marginal, grand dragueur, qui n'a jamais voulu se fixer.

Ici, Veroiu a voulu construire un film uniquement sur les sentiments et sur le développement des conflits intérieurs de ses personnages et il y est largement parvenu. On peut juger que le thème est très fortement marqué par l'héritage de Tchekov ou de Tourgueniev, ce qui n'ôte rien à son intérêt. Mais on ne peut résister à la sensualité du film et à son atmosphère. Au demeurant, les œuvres de Veroiu parlent encore et toujours au cœur, au regard et à l'âme. Lorsque finalement, le Docteur s'en va seul, sans avoir osé demander en mariage la jeune femme qu'il aime et qui l'aime (l'ami de la péniche a, avec quelques difficultés, neutralisé la veuve...), il constate avec nostalgie, « Maintenant, mon passé commence à être nouveau ». C'est une parfaite et tragique

illustration de la phrase classique : « il pensait... maintenant ou jamais — mais n'a jamais choisi. » Avec *Adela*, Veroiu s'est retourné vers la littérature roumaine dans ses descriptions très approfondies de la nature humaine. Et en même temps, le film nous prouve quel brillant auteur il est lui-même : sa vision de la vie, les vastes perspectives qu'il ouvre laissent une marque indélébile sur tous ses films et les rendent incomparables. Pour moi, Veroiu est l'un des plus grands réalisateurs européens actuels.

Bengt Forslund

Traduit de l'anglais par Marie Laboureur

L'auteur

Né à Tîrgu Jiu le 29 août 1941. Enseignant jusqu'à 1965.

1965-1967 : Etudes de mise en scène et réalisation de plusieurs courts métrages (*Prélude*, *Le Cercle*), qui reçoivent un bon accueil, tant dans son pays qu'à l'étranger.

1971 : Il participe à la réalisation d'un long métrage documentaire, *l'Eau telle un buffle noir*, primé à Cannes l'année suivante lors des Rencontres internationales Film et Jeunesse.

1972 : Il signe l'un des deux épisodes de *Noce de pierre*, le second étant réalisé par Dan Pita.

Il poursuit ensuite seul à partir de 1975, une carrière qui lui a donné une place privilégiée parmi les cinéastes roumains des années 70 et 80.

1985 : Il obtient sa première récompense internationale, avec le Grand Prix du Festival de San Remo attribué à *Adela*.

Filmographie

1971 : *L'Eau telle un buffle noir* (Apă ca un bivoli negru, Coréal. Dan Pita, Iosif Demian et Dinu Tanas [DOC])

1972 : *Noce de pierre* (Coréal. Pita)

1973 : *Sept jours* (7 zile)

1974 : *Le Maléfice de l'or* (Coréal. Pita)

1975 : *Au-delà du pont* ; *Hyperion*

1977 : *La Chronique de quelques empereurs aux pieds nus* (Minia, première partie d'une série TV)

1978 : *A travers les miroirs*

1979 : *L'Actrice, les dollars et les Transylvaniens* (Artista, dolarii si Ardelanii)

1981 : *Le Signe du serpent*

1982 : *En attendant le train* (Ateptînd un tren) ;

La Fin de la nuit (Sfîrşitul nopţii)

1983 : *Mourir par amour de la vie*

1984 : *Adela*

NOCE DE PIERRE :
épisode FEFELEAGA
(NUNTĂ DE PIATRĂ)
Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Ion Agârbiceanu et Mircea Veroiu

Images : Iosif Demian

Musique : Dorin Liviu Zaharia

Production : Romaniafilm (Bucarest)

35 mm / N et B / 37 mn / 1972

Interprétation : Leopoldina Bălănuță, Radu Borzescu, George Calboranu Jr, Ursula Nussbächer

Dans un pauvre cimetière, trois croix semblables se dressent côte à côte. Devant la dernière, face à une tombe fraîchement refermée, se tient une jeune femme, grande, le visage empli de douleur, Fefelega. Dans le village, les ragots affluents. Après le décès de son mari, ce fut celui de ses enfants, morts de silicose avant d'avoir atteint les quinze



ans... N'ayant plus de raison de travailler pour nourrir une famille, elle se rend au marché pour vendre ses derniers biens. Avec l'argent de la vente de son cheval, elle se met à acheter de curieux objets, des bougies, avant de rentrer chez elle...

LE MALÉFICE DE L'OR :
épisode MÎRZA
(DUHUL AURULUI)
Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Mircea Veroiu

Images : Iosif Demian

Musique : Dorin Liviu Zaharia

Décors : Radu Borzescu et Helmuth Stürmer

Production : Romaniafilm (Bucarest)

35 mm / N et B / 45 mn / 1974

Prix Spécial du Jury au Festival de Bergame (1975)

Interprétation : Eliza Petrichescu, Liviu Rozorea, Dora Ivanciuc

Un petit bourg perdu quelque part dans la zone aurifère des Carpates Occidentales. Un univers



mystérieux, silencieux dominé par une paix étrange. Les hommes parlent peu et lentement comme s'ils craignaient que les roches aux entrailles desquelles gisent les filons d'or, ne s'éboulent et ne les écrasent. De temps en temps, cette paix menaçante est déchirée par le martèlement des sabots des chevaux et par les cris effrayants des gendarmes traquant quelque pauvre hère qui fouille les mines d'or abandonnées, à la recherche de filons non découverts du temps où l'on exploitait encore la mine.

Un beau jour, un personnage nouveau, un inconnu, fait son apparition dans le cabaret, au centre de la petite ville. Il s'appelle Mirza et il est lui aussi parti chercher fortune, croyant, comme tous les autres, que la chance, ça peut s'acheter avec de l'or. La cabaretière achète d'abord de lui quelques fils de métal précieux, après quoi persuadée que c'était l'homme dont elle avait besoin, elle lui dévoile l'emplacement de lieux où les chercheurs d'or d'autrefois avaient planqué leurs richesses, pour que Mirza aille les retrouver et les partager avec elle. Epris de la fille de la cabaretière, Mirza accepte le marché sans se douter de la destinée cruelle qui l'attendait. La vieille cabaretière avait pris à sa charge un homme de peine, ancien forçat, qui lui devait sa liberté. Devenu le complice de la vieille femme, l'ancien forçat poursuivait les chercheurs d'or que la charmante fille de sa maîtresse avait pris dans ses rets pour les tuer au moment où ceux-ci s'emparaient de l'or retrouvé...

Un coup de feu dont l'écho prolonge le bruit à travers les montagnes, Mirza s'écroule dans le gouffre. L'ancien forçat emporte sa large ceinture pleine d'or. La fille de la cabaretière pleure. Peut-être avait-elle vraiment aimé Mirza. Qui saura le dire ? Mais voilà, devant le zinc du cabaret un nouveau chercheur d'or a fait son apparition qui regarde émerveillé le beau visage de la fille de la cabaretière...

**AU-DELÀ DU PONT
(DINCOLO DE POD)**

Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Mircea Veroiu, d'après le roman de Ioan Slavici *Mara*

Images : Calin Ghibu

Musique : Romeo Chelaru (arrangements)

Décor : Nicolae Drăgan

Production : Romaniafilm (Bucarest)

35 mm / couleurs / 100 mn / 1975

Interprétation : Leopoldina Bălănuță, Maria Ploae, Andrei Finti, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Ion Caramitru, Irina Petrescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Jean Reder, Monica Ghiuță

Dans une petite ville de Transylvanie, vers 1835, Mara, une commerçante qui a amassé une belle fortune, sans toutefois tenir compte de la respectabilité, attend sa fille, Sida, qui doit revenir du couvent. C'est là que Sida a parfait son éducation sous la direction de la Mère Aegidia ; une éducation choisie que peut se permettre une fille ayant une mère riche comme Mara.

Sur le chemin du retour Sida a revu Hans, le fils du boucher Hüber, qui était le rival en affaires de Mara. Sida a vu Hans pour la première fois de la fenêtre du couvent, se rendant compte d'emblée qu'un grand et impétueux amour la liera à lui à tout jamais. C'est pour cet amour qu'elle ignorera plus tard l'opposition de Mara, en passant même outre ses propres doutes et l'hostilité des habitants de la ville. L'amour tenace de Sida devra affronter le désespoir et les hésitations de Hans, incapable de se séparer de Sida, de renoncer à son amour accaparateur, afin de se joindre à son ami Burdea. Ce dernier a pris le chemin de la lutte pour conquérir la liberté, une action menée par de vrais hommes tant dans le pays, qu'en dehors de celui-ci, en pré-



parant la révolution de 1848. Hans n'était pas au courant des activités de son ami.

La mort de Burdea — tué avec ses hommes à l'occasion d'une bataille avec les soldats de l'empire — attriste infiniment Hans, mais en même temps il se rend compte des raisons pour lesquelles son ami a sacrifié sa vie...

**À TRAVERS LES MIROIRS
(ÎNTRE OGLINZI PARALELE)**
Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Camil Petrescu et Mircea Veroiu

Images : Calin Ghibu

Musique : Tiberiu Borcoman (arrangements)

Production : Romaniafilm (Bucarest)

35 mm / couleurs / 96 mn / 1978

Interprétation : Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Elena Albu, Dorel Vișan, Rodica Tapalagă, Forj Etterle, Virgil David, Adrian Pinte, Corado Negreanu, Cornel Ciupescescu

L'histoire se déroule en 1915. Deux amis, Gore et Stef, étudiants en philosophie, ont des conceptions sur la vie qui se reflètent dans les miroirs parallèles de l'attitude de chacun d'entre eux envers le milieu d'où il vient, la manière dont chacun entend lutter pour ce milieu, conformément à ses idéaux. Au début, leur chemin est le même : c'est la lutte pour l'existence, dans l'espoir qu'un beau jour justice sera faite pour tous. La vie agitée autour d'eux, l'entrée possible du pays dans la guerre, mais surtout l'hésitation et le manque d'assurance de Stef vont dresser une barrière entre lui et Gore. Pour le moment, Stef se réfugie dans son aveugle passion pour sa femme Ela en partageant sa vie entre les incertitudes d'un amour « absolu » et la jalousie malade qui le ronge.

Un héritage inattendu éloigne davantage Stef de son ami, lui coupant presque toute possibilité de comprendre et d'accepter les idées pour lesquelles Gore se bat, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, dans les pages des journaux socialistes. Devenu riche du jour au lendemain, Stef se trouve de nouveau à un carrefour. Le monde d'où il venait et dont il était exclu à cause de sa pauvreté lui réouvre ses portes. Mais ni ceci, ni la fabrique qu'il va administrer avec son oncle Tache Gheorghidiu, ni l'amour pour Ela ne parviennent à dissiper son mépris, son ennui devant ce monde et à l'arracher à la solitude et au désespoir qui l'accablent. La nostalgie d'une véritable amitié, le désir de se confes-



ser à quelqu'un de proche lui font se rappeler sans cesse les jours où Gore était à ses côtés, prêt à lui donner des réponses, à lui servir des arguments. C'est ainsi que Stef dirige ses pas de temps à autre vers la rédaction du journal où travaille Gore, devenu entre-temps un des leaders socialistes, luttant pour une justice en faveur des masses, non pas pour la justice « absolue » dont rêve Stef.

Ces rencontres rares et brèves (à cause de son activité politique Gore est poursuivi par la police) réussissent à rendre à Stef son équilibre et à lui faire comprendre que les socialistes sont ceux qui représentent les intérêts du prolétariat et du peuple, en s'opposant à la participation de la Roumanie à la guerre et en se prononçant seulement pour la défense de la neutralité. Peu à peu, Stef adoptera les idées de Gore, en passant même à l'action. Lui et le collaborateur le plus proche de son ami vont faire sauter la grande grue qui devait décharger un nouveau transport d'armes dans le port de Braila.

Sans cesse inquiet en ce qui concerne la femme aimée, déçu par celle-ci aussi bien que par le monde où ils vivent tous les deux, privé de l'amitié de Gore (torturé et tué par la police), Stef décide de partir pour le front, à la recherche de « l'expérience définitive ».

**LE SIGNE DU SERPENT
(SEMNUL ȘARPELUI)**

Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Mircea Veroiu

Images : Calin Ghibu

Musique : Adrian Enescu

Décor : Aurelian Ionescu

Montage : Mircea Ciociltei

Production : Romaniafilm

35 mm / couleurs / 95 mn / 1981

Interprétation : Leopoldina Bălănuță (*Handrabur*), Ovidiu Iuliu Moldovan (*Alimandru*), Ion Vilcu, Dorel Vișan, Aristide Teică, Mircea Diaconu (*Flondor*), Dorina Lazăr, Costel Constantin

En utilisant les moyens du film d'action et de suspense, le réalisateur nous montre l'histoire d'un village roumain situé à la frontière de la Yougoslavie (Otlaca), qui est confronté — comme tout le pays — pendant les années 1945-1946 aux profondes transformations, lors de la mise en place des nouvelles structures sociales.



Dès la fin de la guerre, les vieilles inimitiés éclatent avec violence ; revenu du front, Flondor se voit obligé de dominer les anciens conflits engendrés par la fortune. Ainsi, la haine que porte aux représentants des institutions officielles la vieille Handrabur, personnage marquant du village, et qui craint pour son intransigeance et son caractère hors du commun.

Un rôle important va aussi être joué dans la fièvre de ces événements, par un personnage mystérieux ; Alimandru que le destin conduira à la condition du héros justicier...

**MOURIR PAR AMOUR
DE LA VIE
(SĂ MORI RĂNIT DIN
DRAGOSTE DE VIAȚĂ)**

Mise en scène : Mircea Veroiu

Scénario : Anghel Mora

Images : Doru Mitran

Musique : Adrian Enescu

Décors : Nicolae Schiopu

Montage : Mircea Ciocîltei



Production : Romaniafilm (Bucarest)

35 mm / N et B / 82 mn / 1983

Interprétation : Claudiu Bleonț (Horatiu), Gheorghe Visu (Sarca), Marcel Iureș (Mironescu), Tora Vasilescu (Lola), Mariana Buruiană (Marie), Andrei Codarcea, Dragoș Pîslaru

Au début des années 30 la grande crise économique alliée à la montée du fascisme furent des éléments décisifs qui conduirent la classe ouvrière à réagir avec vigueur. Au cours de leurs activités clandestines, Horatiu et Sarca, deux membres des Jeunesses Communistes, viennent à être en relations avec les travailleurs en grève et à découvrir les brutalités policières. Les risques qu'ils prennent, les dures conditions de vie qui sont désormais les leurs, renforcent leur amitié. Un jour, on les charge d'une mission capitale : faire évader de prison un membre important du Parti Communiste roumain et assurer sa sécurité. Les deux amis parviennent à surmonter tous les obstacles et à mener à bien leur tâche. Mais, au cours d'une vaste chasse à l'homme organisée par la police, Horatiu est tué...

ADELA

Mise en scène : Mircea Veroiu



Scénario : Mircea Veroiu

Images : Doru Mitran

Musique : Adrian Enescu

Production : Romania Film

35 mm / couleurs / 90 mn / 1984

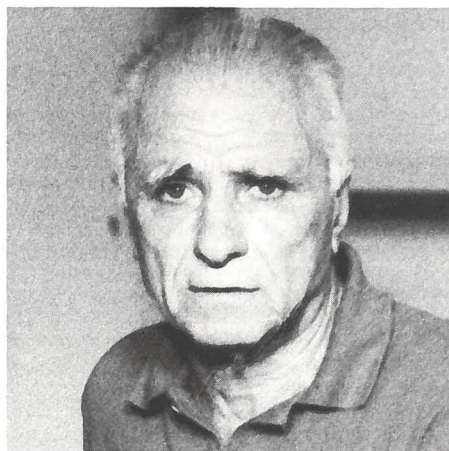
Grand prix du Festival de San Remo (1985)

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

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.

La « comédie italienne » obtient cette année une nouvelle consécration internationale : de mai à août le Musée d'Art Moderne de New York présente 64 films produits entre 1949 et 1980. Ce festival du « Comedy italian style » va être également diffusé par cinq musées des plus grandes villes américaines. Les coordinateurs, Adriano Apra et Patrizia Pistagnesi, ont inclus dans leur sélection tous les auteurs d'un genre très riche : leur choix comprend deux films de Renato Castellani, un précurseur, un de Rossellini, interprété par Totò, deux des premiers Fellini, deux de Blasetti, une œuvre de Vittorio de Sica, une de Giuseppe De Santis, une de Luciano Salce et une de Luigi Magni, trois de Pietro Germi et de Marco Ferreri, quatre de Scola, cinq de Lattuada, six de Comencini, neuf (plus un épisode) de Dino Risi et dix (plus un épisode) de Mario Monicelli qui se trouve être l'auteur le mieux représenté. Dans une telle synthèse il était inévitable que Monicelli dépassa tous les autres puisqu'il fut l'un des premiers (avec Steno, son collaborateur) à s'affirmer dans le genre de la « comédie italienne », soit comme scénariste, soit comme metteur en scène des acteurs les plus prestigieux des années 50. En outre, il est lui-même à l'origine de l'évolution de ce genre très prolifique. De passage à New York pour l'inauguration de cette manifestation Mario Monicelli fut invité à l'une des premières, à Broadway, du grand show musical écrit et réalisé par Bob Fosse, *Big Deal*, tiré du chef-d'œuvre monicellien *Le Pigeon* (1958) (*Big Deal on Madonna Street*). Le réalisateur italien fut très impressionné par la réussite du show, qui transpose son histoire parmi les Noirs de Chicago, et aussi par la fidélité du spectacle aux dialogues et aux gags comiques de son film. Monicelli a même défendu le show contre certains critiques mondains de la presse new-yorkaise qui voyaient dans le spectacle de Broadway une adaptation vulgaire d'un film « délicat » : selon lui, point de vue que je partage, le succès du show était justement dû à l'agressivité satirique par laquelle se trouvaient détournés les clichés héroïques de style « Rifi » . Celle de Bob Fosse était la quatrième adaptation de ce classique. Louis Malle en avait dirigé une autre en 1983, à Hollywood (*Crackers*), avec Donald Sutherland, Jack Warden et Sean Penn. Son insuccès avait convaincu Universal de ne pas distribuer le film en dehors des États-Unis. En 1985 l'ancien assistant de Monicelli, Amanzio Todini, débuta dans la mise en scène avec *I soliti ignoti vent'anni dopo* (*Le Pigeon vingt ans après*), une intelligente suite qui réunit les survivants du premier film, Mastroianni, Gassman, Tiberio Murgia et les confronta à la très brutale réalité de la pègre actuelle. Trop amer peut-être, et trop plein de références nostalgiques au *Pigeon*, ce film n'eut guère de succès, bien que parrainé par Monicelli. Rappelons qu'une interprétation philologique du scénario du *Pigeon* vient de paraître dans la belle collection de scripts publiés par les services culturels de la province de Mantoue. L'ouvrage mentionne bien entendu la première suite réalisée par

MARIO MONICELLI



Nanni Loy en 1959, *Audace colpo dei soliti ignoti*, la moins intéressante de toutes, probablement.

La fortune d'autres films de Monicelli est singulière. *Mes chers amis* en est déjà à la troisième suite (dirigée elle aussi par Nanni Loy) et menace de durer encore malgré la disparition d'un des interprètes principaux, Adolfo Celi. *L'Armée Brancaleone* avait engendré en 1970 *Brancaleone aux croisades*, puis, dans le domaine littéraire, le best-seller *Il romanzo di Brancaleone* (éditions Longanesi, 1984), qui devrait bientôt se prolonger par un « musical » théâtral pour Gassman. *La Grande Guerre* — le plus grand succès de la saison 1959-1960 — avait eu aussi sa descendance, d'autres films socio-historiques ambitieux, et constituait en outre, pour Dino De Laurentiis un élément essentiel pour l'internationalisation de sa carrière. Et combien de pamphlets politiques plus ou moins réussis ont été inspirés par *les Camarades*, qui avaient commencé leur carrière essentiellement dans les réunions des partis de gauche et des ciné-clubs... ?

Selon un exégète, Fabrizio Borghini (dans son intéressante étude *Mario Monicelli cinquant'anni di cinema*, éditions Master, Pise, 1985) « la longévité de l'œuvre cinématographique de Monicelli est étroitement liée à sa contingence... au fait qu'elle s'est toujours accrochée à certains aspects révélateurs de la société italienne ». Même si on peut contester cette opinion en vérifiant la cohérence intérieure et stylistique des choix du réalisateur, il est cependant vrai que la carrière de Monicelli n'a jamais procédé par a priori idéologiques ou esthétiques : le cinéaste s'est adapté soit à l'évolution de la société, soit à celle de la structure industrielle et commerciale du cinéma italien.

Analysons par exemple sa dernière période marquée par *Un bourgeois tout petit tout petit* (1977). Une comédie noire et terrifiante transforme le personnage burlesque de Sordi en un assassin vengeur, qui révèle la brutalité d'une période marquée par un terrorisme dévastateur. Avec ce film Monicelli entame sa collaboration avec Luigi et Aurelio De Laurentiis, le frère et le neveu de Dino, producteurs de la nouvelle génération. L'année

suivant pour la PEA d'Alberto Grimaldi, Monicelli enchaîne avec deux comédies situées hors de l'actualité : *Voyage avec Anita*, conçu aussi pour le marché américain grâce à l'interprétation de Goldie Hawn, est tiré d'un ancien sujet de Fellini et Tullio Pinelli ; *Rosy la Bourrasque*, adapte un roman de Carlo Brizzolare sur le milieu du catch féminin, et offre à Gérard Depardieu un rôle de boxeur fanfaron. Ces deux films, qui sont des échecs commerciaux, seront les derniers produits par Grimaldi (avant son retour en Italie pour *Ginger et Fred*). En 1981 Monicelli travaille pour la Gaumont italienne (connue par sa politique de grands spectacles « d'auteur ») et dirige *le Marquis s'amuse*, une farce historique interprétée par Sordi, qui est aussi une fresque corrosive décrivant la Rome napoléonienne sous le pape Pie VII. D'un film à gros budget et qui connaît un grand succès, Monicelli passe à une comédie modeste, *Chambre d'hôtel*, produite par Luigi et Aurelio De Laurentiis, et qui reprend un ancien projet des années 50 sur le thème un peu vieilli du « cinéma dans le cinéma ». Les De Laurentiis le convainquent ensuite de revenir à ses héros de *Mes chers amis*, avec *Amici miei, Atto II* : une occasion pour Monicelli de se moquer de leur décadence, mais surtout d'explorer une fois encore les beautés de Florence et de la Toscane. L'énorme succès de cette suite permet à Monicelli d'obtenir des De Laurentiis un gros budget pour une satire historique qui évoque ses deux *Brancaleone* : *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, réunit trois générations d'acteurs comiques, mais sera boudée par le public italien, peut-être à cause de ses références intellectuelles excessives. En 1985 Monicelli accepte pour la première fois une commande de la télévision et dirige une adaptation de Pirandello, *la Double vie de Mathias Pascal*. Il en fera trois versions, une pour le Festival de Cannes, une plus resserrée pour la distribution commerciale et une beaucoup plus longue pour la diffusion sur le petit écran. Ce film ne trouvera pas, en général, une audience très favorable (probablement parce qu'il s'attaque à l'œuvre de l'intouchable Pirandello). En 1986 Monicelli retrouve le grand succès populaire et critique avec *Pourvu que ce soit une fille*, un film qui n'est ni une comédie ni un drame, et qui est réalisé après une longue attente grâce à un jeune et intelligent producteur indépendant, Gianni Di Clemente. Le casting est international mais les thèmes et les personnages sont tout à fait personnels — au point de constituer ce que l'on pourrait appeler le premier film « autobiographique » (dans le sens le plus ambigu du mot) de Monicelli. Et un rappel, en outre, de sa rare production non comique...

Cachés comme des arbrisseaux dans la forêt, on pourrait bien se délecter en découvrant les « enfants oubliés » de Monicelli. Le premier était *les Infidèles* (1953), un portrait à plusieurs niveaux de la haute bourgeoisie romaine, qui est contemporain des premiers films d'Antonioni (et « pas du tout influencé par lui », souligne Monicelli). Mélo de dénonciation, *les Infidèles* restera sans suite

jusqu'en 1976, lorsque l'auteur décide d'adapter un très beau roman épistolaire de Natalia Ginzburg, *Caro Michele*. Ici il s'agit de la dégénérescence morale et de la disparition physique de la bourgeoisie classique, de la désagrégation inexorable d'une grande famille face à la crise de l'après-68. Si de *Caro Michele* ne devait survivre qu'un seul personnage de femme indépendante, le thème de *Pourvu que ce soit une fille*, engendre un nouveau modèle de communauté féminine progressiste : l'entreprise collective ouvre de nouvelles perspectives.

Totò, ... ce comique génial : en plusieurs occasions Monicelli a regretté de l'avoir « réduit, limité, obligé à se transformer en un homme quelconque, en lui rognant les ailes ». Le Totò première manière était en effet une marionnette surréelle, un acteur tout à fait libéré des entraves des scénarios, habitué par le théâtre à improviser chaque soir un spectacle différent. Avec leur premier film, *Totò cherche un appartement* (1949), Monicelli et Steno (en collaboration avec les couples d'écrivains satiriques Metz et Marchesi, Age et Scarpelli) font du personnage de Totò le chef d'une famille évacuée à cause de la guerre : c'est là un thème social grave, engendré par le climat « néoréaliste » du moment. Ce film fut le plus grand succès commercial de l'année. Sans doute à cause de l'identification collective qui viendra magnifier l'esprit vengeur du personnage de Totò, déchaîné contre les bureaucrates, politiciens, et qui, dans un final follement anarchique, démollira avec sa petite voiture rien moins que la statue de la Reconstruction — symbole sacré de l'époque d'après-guerre. Dans les quatre films suivants conçus pour Totò, *Gendarmes et voleurs*, *Totò e i re di Roma*, *Totò e le donne*, *Totò e Carolina*, Monicelli approfondit ce rôle de victime expiatoire de la classe prolétaire, une victime sans conscience politique mais qui réagit en faisant la guerre aux abus. Totò est un personnage subversif tellement contestataire que *Totò e Carolina* subira des dizaines de coupures du fait de la censure ; et le film ne sortira qu'avec deux ans de retard complètement mutilé. Monicelli avait (trop) bien compris le rôle éminemment anarchiste de son acteur populaire. On doit reconnaître que ni les critiques de l'époque, ni d'autres réalisateurs n'avaient évalué son pouvoir corrosif : le « phénomène Totò » ne sera à nouveau apprécié que par les soixante-huitards. La dérision envers les institutions n'est qu'une des constantes de l'humour monicellien. L'amour pour les exploits voués à la faillite en est une autre. Ainsi que le renversement des rôles (pensons aux gendarmes et aux voleurs ou bien aux femmes qui remplacent les hommes) et des clichés historiques. Plus énorme est l'ennemi — le dogme, l'héritage scolaire, la convention petit-bourgeoise — et plus l'auteur se délecte et se moque, sans pitié. Mais aussi sans hargne, et sans respecter des illusions idéologiques progressistes (l'exemple le plus probant est fourni par ses malheureux *Camarades*). Par comparaison avec son ami Pietro Germi, Monicelli reste imperturbable, même devant les situations les plus absurdes : il n'abandonne jamais son sourire canularique, et cherche, en fait, à réduire la gravité des conflits qu'il expose.

Lorenzo Codelli

P.S. Certaines réflexions de cet article sont inspirées par des conversations avec Mario Monicelli, dont la teneur doit être publiée en 1986 chez Dedalo Libri de Bari.

L'auteur

Né à Rome le 15 mai 1915.

Il étudie l'histoire et la philosophie aux universités de Pise et de Milan et collabore à diverses revues littéraires.

1935 : Il réalise en 16 mm son premier long métrage, *I ragazzi della via Pal*, en collaboration avec Alberto Mondadori.

1936-1945 : Il travaille comme assistant des réalisateurs Machaty, Genina, Camerini, Bonnard, Poggioli et autres.

1949 : Il dirige avec Steno (Stefano Vanzina), son premier vrai film de fiction, *Au diable la célébrité*, début d'une fructueuse collaboration, qui verra notamment la réalisation de quatre des plus originaux films de Totò.

1953 : Il met en scène son premier film sans Steno, *Totò e Carolina*.

1958 : Avec *le Pigeon*, film pivot de la « comédie à l'italienne » qui connaît un succès mondial, il réalise sa première œuvre d'envergure.

Parvenu au rang des plus grands dans le genre, il a signé depuis de nombreux films dans lesquels il s'est permis d'aborder les sujets les plus variés pour donner à l'ensemble de son œuvre une rare cohérence esthétique et idéologique.

Filmographie

1935 : *I ragazzi della via Pal* (Coréal. A. Mondadori, mm) ; *Il cuore rivelatore* (cm)

1949 : *Au diable la célébrité* (*Al diavolo la celebrità*, Coréal. Steno) ; *Totò cherche un appartement* (*Totò cerca casa*, Coréal. Steno)

1950 : *Dans les coulisses* (*Vita da cani*, Coréal. Steno) ; *E arrivato il cavaliere* (id.)

1951 : *Gendarmes et voleurs* (*Guardie e ladri*, Coréal. Steno) ; *Totò e i re di Roma* (id.)

1952 : *Totò e le donne* (Coréal. Steno)

1953 : *Les Infidèles* (*Le infedeli*, Coréal. Steno) ; *Totò e Carolina*

1955 : *Du sang dans le soleil* (*Proibito*) ; *Un héros de notre temps* (*Un eroe dei nostri tempi*)

1956 : *Donatella*

1957 : *Père et fils* (*Padri e figli*) ; *Le Médecin et le sorcier* (*Il medico e lo stregone*)

1958 : *Le Pigeon* (*I soliti ignoti*)

1959 : *La Grande Guerre* (*La grande guerra*)

1960 : *Larmes de joie* (*Risate di gioia*)

1962 : *Renzo e Luciana* (épisode de *Boccace 70*)

1963 : *Les Camarades* (*I compagni*)

1964 : *Haute infidélité* (*Alta infedente*, épisode *Gente moderna*)

1965 : *Casanova 70*

1966 : *L'Armée Brancaleone* (*L'armata Brancaleone*) ; *Les Ogresses* (*Le fate*, épisode *Fata Armenia*)

1968 : *Capriccio all'italiana* (épisode *La bambinaia*) ; *La ragazza con la pistola*

1969 : *Toh, è morta la nonna*

1970 : *Brancaleone aux croisades* (*Brancaleone alle crociate*) ; *Drôle de couple* (*Le coppie*, épisode *Il frigorifero*)

1971 : *La mortadella*

1973 : *Nous voulons les colonels* (*Vogliamelo i colonnelli*)

1974 : *Romances et Confidences* (*Romanzo popolare*)

1975 : *Mes chers amis* (*Amici miei*)

1976 : *Caro Michele* ; *Mesdames et Messieurs, bonsoir* (*Signore e signori buonanotte*, Coréal. Comencini, Loy, Magni et Scola)

1977 : *Un bourgeois tout petit* (*Un borghese piccolo piccolo*) ; *Les Nouveaux monstres* (*I nuovi mostri*, Coréal. Risi et Scola)

1979 : *Voyage avec Anita* (*Viaggio con Anita*)

1980 : *Rosy la Bourrasque* (*Temporale Rosy*)

1981 : *Chambre d'hôtel* (*Camera d'albergo*)

1982 : *Le Marquis s'amuse* (*Il marchese Del Grillo*) ; *Mes chers amis, numéro 2* (*Amici miei atto II*)

1984 : *Bertoldo, Bertoldino e Cacasennò*

1985 : *La Double vie de Mathias Pascal* (*Le due vite di Mattia Pascal*)

1986 : *Pourvu que ce soit une fille* (*Speriamo che sia femmina*)

- sous réserves -

LA GRANDE GUERRE (LA GRANDE GUERRA) Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli, Age et Scarpelli

Images : Giuseppe Rotunno et Roberto Gerardi

Musique : Nino Rota

Décor : Mario Garbuglia

Montage : Adriana Novelli

Production : Dino De Laurentiis Cinematografica (Rome)/Gray Film (Paris)

35 mm / N et B / 142 mn / 1959

Interprétation : Vittorio Gassman (*Giovanni Busacca*), Alberto Sordi (*Oreste Jacovacci*), Silvana Mangano (*Costantina*), Folco Lulli (*Bordin*), Bernard Blier (*le capitaine Castelli*), Romolo Valli, Vittorio Sanipoli, Nicola Arigliano



Oreste et Giovanni, les deux protagonistes de cette histoire, font connaissance dans un district militaire, en 1917. Oreste, un opportuniste et un lâche, s'est embusqué dans les bureaux, tandis que Giovanni, qui veut être réformé, lui offre, précisément à lui, cent lires pour qu'il l'aide. Mais Oreste empêche l'argent et ne fait rien. Giovanni est admis au service. Quelques temps après, ils se retrouvent et, naturellement, Giovanni veut se venger d'Oreste ; mais après quelques escarmouches, les deux jeunes gens deviennent amis.

A Tigliano, un village de l'arrière, Giovanni rencontre Costantina, une fille légère, qui, lui jouant la comédie du grand amour, lui vole son portefeuille.

Tout à coup, le détachement est envoyé en première ligne, et nos deux amis apprennent ce qu'est la vie des tranchées. Giovanni rencontre un jour à nouveau Costantina.

Une bataille terrible fait de nombreuses victimes. L'ennemi attaque avec violence, sur toute la ligne, et les troupes italiennes sont forcées de se replier. Pendant la retraite, dans le chaos d'une colonne de réfugiés, Giovanni et Costantina se revoient et leur adieu est sans espoir. Le détachement, décimé, s'installe sur les bords de la Piave. Pendant qu'on organise la défense, Giovanni et Oreste sont char-

gés de porter des ordres à un poste avancé. Sur le chemin du retour, ils se réfugient dans une ferme, pour se reposer ; mais, pendant la nuit, les Autrichiens occupent la région. Pour s'enfuir, les deux soldats revêtent des uniformes ennemis ; découverts, ils sont pris pour des espions. On leur promet la vie sauve s'ils révèlent une importante information militaire ; ils se consultent et décident d'abord de parler, plutôt que d'être fusillés. Mais, à la fin, ils préfèrent mourir plutôt que de se sauver au prix d'une infamie. Leur sacrifice ne sera du reste pas vain, et les troupes italiennes parviendront à repousser l'ennemi.

LES CAMARADES (I COMPAGNI)

Mise en scène : Mario Monicelli

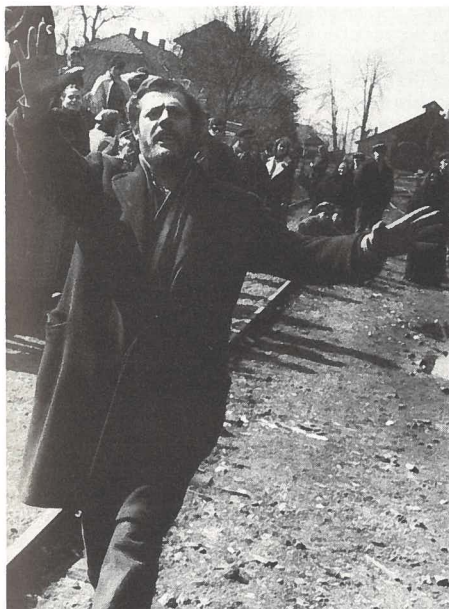
Scénario : Age, Scarpelli et Mario Monicelli

Images : Giuseppe Rotunno

Musique : Carlo Rustichelli

Décors : Mario Garbuglia

Montage : Ruggero Mastroianni



Production : Lux-Vides (Rome)/Méditerranée Cinéma Productions (Paris)/Avala Film (Belgrade)

35 mm / N et B / 130 mn / 1963

Sortie en France : 7 janvier 1966

Interprétation : Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Annie Girardot, Folco Lulli, Gabriella Giorgelli, Bernard Blier, François Périer, Vittorio Sanipoli, Giuseppe Cadeo, Elvira Tonelli, Giampiero Albertini, Pippo Starnazza, Pippo Mosca, Mario Pisu, Kenneth Kove...

A la fin du XIX^e siècle, les ouvriers d'une filature de Turin connaissent la misère : quatorze heures de travail quotidien dans des conditions matérielles qui n'évitent pas les accidents. A la suite de l'un de ceux-ci, les ouvriers élisent un comité d'entreprise et demandent à la direction une amélioration des conditions de travail. Le refus du directeur de l'usine fait germer l'idée de grève chez les ouvriers. Un premier arrêt de travail échoue mais bientôt c'est la grève générale avec sa cohorte d'exaltation et de difficultés. Un agitateur socialiste orchestre la grève et stimule l'organisation de la classe ouvrière. La famine entraîne des chômeurs à céder devant la force. L'arrivée d'ouvriers venus d'ailleurs à la demande du patron fait éclater des bagarres. Sinigaglia, l'agitateur, parvient à soulever les

ouvriers et les décide à occuper l'usine. Mais, l'armée est là. Les deux blocs s'affrontent. Un jeune ouvrier est tué par une balle. C'est la débâcle. Le lendemain, vaincus par la faim, les ouvriers reprennent le travail. Le patron a gagné la bataille.

BRANCALEONE S'EN VA-T-AUX CROISADES (BRANCALEONE ALLE CROCIATE)

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Mario Monicelli, Age et Scarpelli

Images : Aldo Tonti

Musique : Carlo Rustichelli

Décors : Mario Garbuglia

Montage : Ruggero Mastroianni

Production : Fair Film (Rome)/ONCIC (Alger)

35 mm / couleurs / 133 mn / 1970

Interprétation : Vittorio Gassman (Brancaleone De Norcia), Stefania Sandrelli (la sorcière), Adolfo Celli (le roi Beomondo), Sandro Dori (Rozzone), Beba Loncar (la princesse Berthe), Luigi Proietti, Gianrico Tedeschi

Après de rocambolesques et, en définitive, fâcheuses aventures (cf. *L'Armée Brancaleone*), Brancaleone et ses compagnons partent pour la croisade sous la houlette d'un moine fanatique. Dieu leur envoie une embarcation fort vétuste, la traversée est étonnamment courte. En effet, la Méditerranée n'était qu'un lac, l'autre rive est la Sicile. Déclarés hérétiques par les partisans du pape Grégoire, les croisés sont décimés. Brancaleone et sa troupe minable poursuivent leur route. Brancaleone a son premier rendez-vous avec la mort puis ils délivrent une ravissante sorcière que l'Inquisition allait faire brûler, sauvant de la Mort un bébé brailard, fils du Roi Bohémond, s'adjoignent un lépreux fort gai, un pêcheur masochiste et finissent par arriver en Terre-Sainte. Bohémond a quelque peine à reconnaître son fils, la sorcière aidant il y parvient. Forme bien spéciale de Guerre Sainte, un grand tournoi est organisé : nobles infidèles contre nobles chrétiens. Brancaleone en est écarté ; il se voyait chevalier, il n'est que fils de boucher. C'est pourtant lui qui, en dernier ressort, combat vaillamment les infidèles. Il s'éloigne dans le désert avec sa jolie sorcière et rencontre, fidèle au rendez-vous, la Mort ; la Sorcière s'offre en holocauste. Brancaleone est sauvé ; solitaire, il marche dans les sables, quand une pie vient se poser sur son épaule, c'est la fidèle sorcière, réincarnée.

ROMANCES ET CONFIDENCES (ROMANZO POPOLARE)

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Mario Monicelli, Age et Scarpelli

Images : Luigi Kuveiller

Musique : Enzo Jannacci

Décors : Lorenzo Baraldi

Montage : Ruggero Mastroianni

Production : Capitolina Produzioni Cinematografiche (Rome)

35 mm / couleurs / 95 mn / 1974

Sortie Paris : 8 mars 1978

Interprétation : Ugo Tognazzi (Giulio Basletti), Ornella Muti (Vincenzina), Michele Placido (Giovanni Pizzulo), Pippo Starnazza, Gaetano Cuomo, Nicoline Papetti, Luigi Alonzo

Giulio Basletti, la cinquantaine, est contremaître dans une usine. Il a épousé Vincenzina, sa toute jeune filleule et le ménage est installé dans la banlieue de Milan. C'est le bonheur pour Giulio et Vincenzina qui viennent d'avoir un enfant. Mais un agent de police, Giovanni Pizzulo qui a été blessé au cours d'une manifestation opposant les ouvriers aux forces de l'ordre, déclarant que son agresseur est le voisin de Giulio. Ce dernier, délégué syndical, accomplit son devoir de militant : il défend l'accusé avec tant de conviction et d'éloquence que le policier renonce à sa plainte, devient l'ami des Basletti et leur rend souvent visite. Pendant une absence de Giulio, appelé au loin pour un décès dans sa famille, Vincenzina finit par se laisser séduire par le jeune et bel agent. Au retour, Giulio comprend son infortune et parvient à obtenir des aveux de sa femme qui lui promet de ne plus jamais revoir Giovanni. Malgré son pardon magnanime, Giulio est torturé par la jalousie. Il épie continuellement la sage Vincenzina : ses doutes sont sans fondements. Mais, le jour où il reçoit une lettre anonyme, Giulio chasse sa femme du foyer conjugal. Désespérée, Vincenzina passe chez Giovanni où Giulio fait immédiatement irruption. Déçu par l'attitude des deux hommes, la jeune femme les quitte et part avec son enfant. Des années après, Giulio traîne sa solitude et ses remords dans les rues de Milan.

MES CHERS AMIS (AMICI MIEI)

Mise en scène : Mario Monicelli et Pietro Germi

Scénario : Pietro Germi, Piero de Bernardi, Leo Benvenuti et Tullio Pinelli

Images : Luigi Kuveiller

Musique : Carlo Rustichelli

Décors : Lorenzo Baraldi

Montage : Ruggero Mastroianni

Production : Rizzoli Film RPA (Rome)

35 mm / couleurs / 95 mn / 1975

Sortie Paris : 18 août 1976

Interprétation : Philippe Noiret (Giorgio Perozzi), Ugo Tognazzi (Lello Mascetti), Gastone Moschin (Rambaldo Melandri), Bernard Blier (Righi), Adolfo Celli (Dr Sassaroli), Duilio Del Prete (Mecchi), Olga Karlatos (Donatella)

Cinq quinquagénaires, Perozzi, journaliste, Mecchi, patron de café, Melandri, architecte, Sassaroli, chirurgien et Mascetti noble ruiné et oisif, forment un groupe d'amis. Lorsque l'ennui les gagne, ils font une « virée tzigane ». Entendez par là qu'ils partent en fugue d'adolescents, nourrie de blagues plus ou moins drôles exécutées au détriment d'autrui. Un soir, de retour chez lui, Perozzi meurt d'une crise cardiaque après avoir fait une dernière plaisanterie en recevant l'extrême-onction. Pendant qu'ils suivent le corbillard ses amis sont secoués d'un éclat de rire à l'évocation d'une de ses blagues...

CARO MICHELE

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Suso Cecchi D'Amico et Tonino Guerra, d'après le roman de Natalia Ginzburg

Images : Tonino Delli Colli

Musique : Nino Rota

Production : Flag Film (Rome)

35 mm / couleurs / env. 100 mn / 1976

Interprétation : Mariangela Melato, Delphine Seyrig, Aurore Clément, Lou Castel

Ce film nous montre deux mondes différents, très éloignés l'un de l'autre : le premier, plein d'imagination, se réfugie dans les traditions ; le second, le nouveau monde, jeune et irresponsable, a une envie irrésistible de vivre. La famille de Michele appartient au premier de ces mondes ; Mara et Simon appartiennent au second. Entre les deux, se place Michele, un caractère ambigu. Adriana, sa mère, ne vit que pour ses enfants. Toutefois, quand Michele quitte la maison pour aller vivre avec des jeunes, elle ne perd rien de son calme et poursuit son existence en ignorant l'absence de son fils ; elle entretient du reste une correspondance avec lui. Tout à coup, Michele doit quitter l'Italie et demande à sa mère de prévenir Mara, une fille avec laquelle il a vécu un certain temps. Mara, une fille libre de préjugés, a eu de Michele un enfant, Simon ; en fait, elle n'a pas les idées très claires et n'est pas très sûre que le père soit bien Michele. Adriana se charge de cet enfant, qui pourrait bien être son petit-fils. Mais Mara n'accepte pas le monde d'Adriana et devient la maîtresse d'un éditeur, Colarosa, qui ne tarde pas à rompre avec elle. Elle va alors vivre avec un homosexuel qui a été amoureux de Michele... Soudain, on apprend que ce dernier est mort. Pour la mère, cette perte n'apporte guère de changement, car elle continue de vivre loin de la réalité. Pour Mara, elle signifie la libération. Et le film finit sur une image de la jeune femme et de l'enfant qui s'en vont... on ne sait où.

UN BOURGEOIS TOUT PETIT, PETIT (UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO)

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Sergio Amidei et Mario Monicelli, d'après le roman de Vincenzo Cerami

Images : Mario Vulpiani

Musique : Giancarlo Chiamarello

Décors : Lorenzo Baraldi

Montage : Ruggero Mastroianni

Production : Auro Cinematografica (Rome)

35 mm / couleurs / 118 mn / 1977

Sortie Paris : 31 août 1977

Interprétation : Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelley Winters (Amalia Vivaldi), Vincenzo Crocitti (Mario Vivaldi), Romolo Valli (Spaziani), Renzo Carboni (l'assassin)

Petit fonctionnaire, Vivaldi a un fils, Mario, qui vient d'être reçu à ses examens de comptabilité. Il faut le faire entrer au ministère et pour cela réussir un difficile concours. Flatteuses, bassesses, tout est bon au père pour assurer l'avenir de ce fils unique. Guidé par son chef de bureau, Vivaldi est admis dans une loge maçonnique, il obtient le sujet de l'écrit et fait travailler durement Mario. Le matin de l'examen, Mario est tué dans la rue par une balle perdue tirée par les braqueurs d'une banque. Sa mère, voyant le meurtre à la télévision, devient paralytique. Vivaldi est appelé plusieurs fois par le juge pour confrontation. Le jour où il reconnaît le meurtrier, il ne dit rien. Il le suit longuement en auto, le guette, l'assomme et l'entraîne dans sa cabane à la campagne. Il le ficelle sur un fauteuil et part. Lorsqu'il revient, il assomme de nouveau le jeune homme et s'en va. Il revient avec sa femme Amalia dans la cabane. Le jeune meurtrier meurt, Amalia aussi. Vivaldi est seul. Un soir on le voit suivre en auto un jeune homme qui ressemble au meurtrier...

ROSY LA BOURRASQUE (TEMPORALE ROSY)

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Age et Scarpelli, Mario Monicelli et Carlo Brizzolara, d'après son roman

Images : Tonino Delli Colli

Musique : Gianfranco Plenizio

Décors : Lorenzo Baraldi et Massimo Tavazzi

Montage : Ruggero Mastroianni

Production : PEA (Rome)/Artistes Associés (Paris)/Artemis Film (Berlin)

35 mm / couleurs / 118 mn / 1979

Sortie Paris : 20 août 1980

Interprétation : Gérard Depardieu (Raoul Lamarre), Faith Minton (Rosy Spelman), Roland Bock (Mike), Gianrico Tedeschi (le comte), Helga Anders (Charlotte), Claudia Polley (la panthère de Harlem), Kathleen Thompson (Trudy), Dolores Garcia Queiruga (Jeanne), Claudia Rencich (Milady), Arnaldo Tagliatti (Zac)

Le boxeur Raoul Lamarre, au cours d'une fête qui célèbre un de ses succès, accepte le défi d'un karatéka de briser une planche avec ses poings ; il fait sa tentative sur une porte qui lui broie la main et compromet son avenir sportif.

Quelques mois après, une troupe de catch féminin donne un spectacle, des anciennes « gloires » sont là parmi lesquelles Raoul. Ce dernier est séduit par une immense fille, Rosy, qu'il avait auparavant rencontré dans une fête foraine ; le manager de cette dernière, Mike, s'en aperçoit et en éprouve une vive jalousie. Raoul et Rosy se mettent en ménage mais leurs relations sont difficiles car l'ex-boxeur supporte mal d'être un « parasite » et vit difficilement la carrière ascendante de sa compagne. Les nombreuses disputes entraînent la séparation du couple, Rosy se fiance à Mike et Raoul sort avec une manucure. Raoul décide de reprendre la boxe mais, dès son premier combat, il est durement battu par son adversaire ; Rosy qui a assisté au match, encore amoureuse du jeune homme, démolit son adversaire à la sortie. Mike vit mal cette situation et est terrassé par une crise cardiaque.

Ce n'est que de longs mois plus tard que Raoul et Rosy, devenue serveuse dans un bar, se retrouveront...

BERTOLDO, BERTOLDINO E CACASENNO

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi D'Amico et Mario Monicelli

Images : Camillo Bazzoni

Musique : Nicola Piovani

Production : Filmauro (Rome)

35 mm / couleurs / env. 120 mn / 1984

Interprétation : Ugo Tognazzi, Maurizio Nichetti, Lello Arena, Alberto Sordi

L'histoire commence lorsque Bertoldo, condamné à payer une amende pour avoir « assaisonné » son pain avec la fumée des perdrix sortant des cuisines royales, la paye avec le son d'une monnaie frappée contre une pierre. Impressionné par l'astuce du paysan, le roi, après un échange de répliques, lui assure sa protection. Mais Bertoldo connaît l'humeur changeante d'un homme qui a le pouvoir de vie et de mort sur ses sujets et préfère, à la vie de cour, la pauvreté paysanne, malgré le décor de marécages, la compagnie des moustiques et la dif-

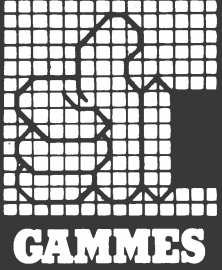


ficulté de trouver sa nourriture (sans compter la charge de son épouse, Marcolfa, et de son fils, Bertoldino).

Mais, pour s'être lié à un faux moine, Frà Cipolla da Frosolone, le voilà ramené, enchaîné, par devant le roi. Et, de nouveau, il fait preuve de son astuce, en mettant fin à un soulèvement, pour une question idéologique, des femmes du royaume. Ses trouvailles sont extraordinaires, ses mots d'esprit irrésistibles, sa dialectique invincible. En outre, il ne renonce jamais à sa dignité ; or, c'est précisément celle-ci qui risque de le perdre.

Le roi décide de le faire pendre, et Bertoldo s'éloigne avec le bourreau. Cependant Alboin se sent tout triste : ni les magiciens, ni les « fous », ni même Frà Cipolla ne parviennent à le tirer de sa mélancolie. Et voilà que Bertoldo revient : il n'a pas trouvé d'arbre à son goût pour y être pendu et le roi l'accueille les bras ouverts.

C'est ainsi que tous vécurent heureux et contents. Mais le pauvre Bertoldo, transplanté à la cour, s'étiole lentement, juste au moment où va naître Cacasecnno, le fils de Bertoldino.



**LA DEFONCE
DU VIDEOPHILE**

GAMES

4^e quai Louis Durand

La Rochelle (46) 41.29.20

TOTÒ, POÈTE NAPOLITAIN

Poésie, chansons et cinéma

Tout le monde connaît Totò, le petit bonhomme hilarant qui traverse une bonne partie du cinéma italien. Il a travaillé avec les plus grands : Steno et Monicelli, Rossellini, De Sica, Lattuada, Pasolini, Risi. Qui donc sait que ce descendant des empereurs de Byzance — il s'appelait en fait Antonio Furst de Curtis Gagliardi Ducas Comneno di Bisanzio (!) — était un vrai poète napolitain ? Franco Nico, qui dirige à Naples la compagnie Sancarluccio (un petit théâtre à la Totò) a mis en musique ces poèmes tendres et nostalgiques.

La voix de Pina Cipriani fait le reste. Accompagnée sur scène d'un violon et d'une guitare elle nous fait découvrir, dans le plus pur style de la chanson napolitaine, l'autre visage de Totò, tandis que défilent sur l'écran mille et une images rocambolesques et loufoques. Un programme réalisé avec la participation de l'Institut Français de Naples (direction : Jean Digne).

Claude Hudelot

L'acteur

Antonio Furst de Curtis Gagliardi Ducas Comneno di Bisanzio, dit Totò, est né à Naples en 1898. Descendant des empereurs de Byzance, il est né d'une prolétaire célibataire liée au fils d'un marquis. Il débute très jeune comme comique et chansonnier parodique. A Rome, il devient une vedette en usant de son physique particulier, menton allongé, pupilles très mobiles, vieux chapeau melon sur la tête, jaquette noire trop large, chemise élimée, lacet en guise de cravate, pantalon trop long et chaussures noires à talons plats. Ce pantin désarticulé, dénommé « l'homme de caoutchouc », obtient, vers la fin des années 20, un énorme succès. Devenu directeur de la troupe dans les années 30, il fait des tournées dans toute l'Italie en présentant des « avanspettacoli » (variétés qui précèdent la projection d'un film) aux côtés des soubrettes populaires. Son extraordinaire carrière sur scène se poursuivra jusqu'en 1956. En 1937, il paraît au cinéma dans *Fermo con le mani* ! (Gero Zambuto), où il reprend ses « machiettes » déjà célèbres. Dès lors, il s'imposera à l'écran où un public des plus larges suivra avec passion les déambulations de cette silhouette familière dans plus d'une centaine de films jusqu'à la fin des années 60.

Totò meurt à Rome en 1967.

Filmographie abrégée

1939 : *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia)
1940 : *Totò apôtre et martyr* (San Giovanni decollato, Amleto Palermi)
1947 : *I due orfanelli* (Mario Mattoli)
1948 : *Fifa e arena* (M. Mattoli) ; *Totò al Giro d'Italia* (id.)
1949 : *I pompieri di Viggiu* (id.) ; *Totò cherche un appartement* (*Totò cerca casa*, Mario Monicelli et Steno)
1950 : *Totò cerca moglie* (C. L. Bragaglia) ; *Totò Tarzan* (M. Mattoli)
1951 : *Gendarmes et voleurs* (*Guardie e ladri*, M. Monicelli et Steno)
1952 : *Totò a colori* (Steno) ; *Où est la liberté ?* (*Dov'è la libertà*, Roberto Rossellini)

TOTÒ



1953 : *Totò e Carolina* (M. Monicelli)
1954 : *Totò, misère et noblesse* (*Miseria e nobiltà*, M. Mattoli) ; *L'Or de Naples* (sketch *Il guapo*, Vittorio De Sica)
1955 : *Totò all'inferno* (Camillo Mastrocinque)
1959 : *Arrangiatevi !* (Mauro Bolognini)
1960 : *Larmes de joie* (*Risate di gioia*, M. Monicelli)
1965 : *La Mandragore* (*La Mandragola*, Alberto Lattuada)
1966 : *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellini e uccellini*, Pier Paolo Pasolini) ; *Opération San Gennaro* (*Operazione San Gennaro*, Dino Risi)

FERMO CON LE MANI

Mise en scène : Gero Zambuto

Scénario : Guglielmo Giannini

35 mm / N et B / 90 mn / 1937

Interprétation : Totò, Erzy Paal, Tina Pica

Dans ce premier film, les producteurs donnent au personnage la possibilité de jouer sur ce qui fit son succès dans les revues des théâtres de variétés : la mimique, l'attitude, une gestuelle drôlatique, une diction colorée, parfois très rapide et soumise à certains dérapages burlesques. En ce qui concerne l'atmosphère et la dramaturgie, le cinéaste songe sans doute à Charlot, à Ben Turpin, aux gags chers à Mack Sennett ; l'intervention d'une fillette renvoie indirectement et peut-être involontairement au *Kid* ou aux comédies jouées par Shirley Temple, cependant que plusieurs situations offrent, vues près de quarante années plus tard, un surprenant climat pré-zavattinien.

Totò est un vagabond qui vit dans une maison vide promise à la pioche des démolisseurs. Il se réveille, prend une douche (dont la construction au moyen de bouteilles n'est pas indigne des inventions de Buster Keaton). Puis il se rase devant un miroir brisé : tout à coup la paroi s'affaisse ; les ouvriers et les patrons sont surpris de découvrir Totò dans ce coin de chantier.

Le scénario, après cette entrée en matière centrée sur les rapports de l'interprète avec les objets, varie ensuite les possibilités de mise en place de sketches destinés à multiplier les costumes : Totò porte la livrée du domestique, se déguise en masseuse, revêt le smoking, coiffe la casquette d'un gardien

de nuit, hante les milieux du music-hall et remplace à l'improviste un chef d'orchestre, ce qui fournit le prétexte d'un éblouissant numéro juste avant le point final du film : Totò qui, pauvre, fut obligé d'accepter de l'argent pour recevoir des gifles en public se trouve être l'héritier d'une riche famille ; puisqu'il en a la possibilité, il rend donc le salaire à son employeur et pour que le compte soit juste lui renvoie aussi les gifles... Ce genre de notations fut rare dans le cinéma italien de l'époque et c'est à la faveur du rire que cet Arlequin peut aussi montrer, contrastant avec le luxe cher au romanesque artificiel du fascisme, le clochard obligé de pêcher à la ligne, du haut d'un mur, le poulet trônant parmi les victuailles étalées sur la table du jardin familial de gens fortunés à l'occasion d'une fête, ou la chambre misérable de la petite fille.

Freddy Buache
in *Totò, portrait d'un acteur*
(Festival de Locarno 1975)

GENDARMES ET VOLEURS
(GUARDIE E LADRI)

Mise en scène :

Mario Monicelli et Steno

XXX

Scénario : Piero Tellini, Steno, Mario Monicelli, Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano et Ruggero Maccari

Images : Mario Bava

Musique : Alessandro Cicognini

Décor : Flavio Mogherini

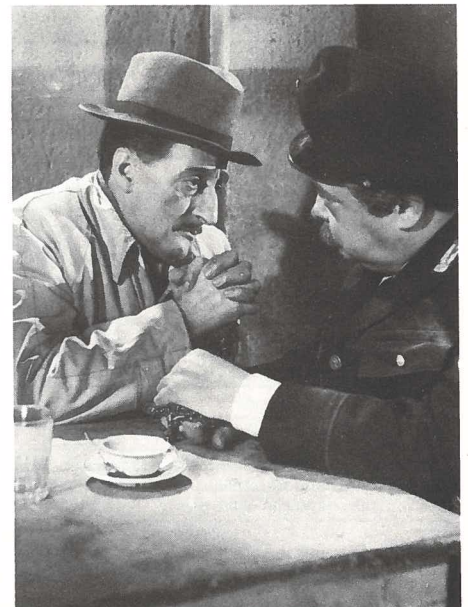
Montage : Franco Fraticelli

Production : Golden Film (Rome)

35 mm / N et B / 95 mn / 1951

Sortie Paris : 25 novembre 1981

Interprétation : Totò (*Ferdinando Esposito*), Pina Piovani (*Mme Esposito*), Aldo Fabrizi (*Bottoni*), Ave Ninchi (*Mme Bottoni*), Rossana Podesta (*Liliana*), Ernesto Almirante (*père d'Esposito*), Carlo Delle Piane (*Liberio*), Gino Leolini (*Alfredo Tarentelli*), Mario Castellani (*Amalcare*)



Ferdinando Esposito vit de petits larcins et d'expédients. Un jour, il vend une fausse pièce de monnaie antique à un touriste italo-américain, M. Locuzzo. Ce dernier reconnaît Ferdinandino à l'occasion d'une nouvelle tentative d'escroquerie. Poursuite. Le voleur est arrêté par le policier Bottoni mais réussit à s'enfuir grâce à un stratagème. Le policier est alors menacé de perdre son poste s'il ne rattrape pas Ferdinando dans un délai de trois mois. Bottoni, vêtu en civil, cherche à retrouver l'escroc. Il découvre son adresse et lie connaissance avec sa famille.

Au cours d'un repas « amical » qui réunit les familles Esposito et Bottoni, le gendarme est sur le point d'arrêter le voleur. Puis, frappé de remords, il est tout prêt à le laisser échapper. Mais Ferdinando sait que Bottino sera puni et suspendu ; c'est donc lui qui décide d'aller en prison où il est conduit par son nouvel ami. Les deux familles continuent de tout ignorer et le policier promet de s'occuper de la famille Esposito tant que Ferdinando séjournera derrière les barreaux.

L'OR DE NAPLES (L'ORO DI NAPOLI)

Mise en scène : Vittorio De Sica

Scénario : Cesare Zavattini et Vittorio De Sica, d'après Giuseppe Marotta

Sketches : Il Guaio

35 mm / N et B / 30 mn / 1954

L'Or de Naples est un film qui témoigne d'une trop haute possession de ses moyens d'expression pour ne pas mériter, en tout état de cause, l'admiration qui lui a été injustement refusée à Cannes. D'autant que cette admiration lui fut refusée justement pour ce qu'il avait de meilleur, c'est-à-dire l'intelligence du récit et la cruauté latente, sinon révélée, dans chacune de ses histoires napolitaines. Le malentendu vient sans doute du préjugé qui voudrait que la bonne humeur et la facilité à vivre progressent avec la latitude méridionale. Aussi bien dans *Carrousel napolitain* pouvait-on croire à un super-Marseille, Mais chez De Sica, c'est autre chose : le méridionalisme poussé assez loin révèle ses virtualités tragiques, le goût de la vie y devient une familiarité de la mort, sa jovialité une sorte de folie mystique capable d'évoquer paradoxalement Dostoïevsky et Tolstoï.

André Bazin in *France Observateur* 2.6.1955

LE PIGEON (I SOLITI IGNOTI)

Mise en scène : Mario Monicelli

Scénario : Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Age et Scarpelli

Images : Gianni di Venanzo

Musique : Pietro Umilano

Production : Lux Vides (Rome)

35 mm / N et B / 95 mn / 1958

Sortie en France : 11 septembre 1959

Interprétation : Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Rosana Rory, Memmo Carotenuto, Carla Gravina, Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni, Totò

Quand on n'a pas les moyens d'organiser un fric-frac scientifique comme dans le célèbre *Rififi* chez les hommes de Jules Dassin, on improvise avec ce



que l'on a sous la main. C'est ainsi que des savoureux personnages picaresques, organisent un cambriolage tout à fait insolite. Dans un des décors les plus misérables du néo-réalisme, ils partent pour le grand coup avec une valise (qui ferme mal) contenant entre autres outils un débouche-évier, un cric et quelques pincettes en mauvais état. Au préalable, ils ont organisé rationnellement le coup et ont pris des leçons du grand spécialiste en coffres-forts, Totò...

TOTÒ DIABOLICUS

Mise en scène : Steno

Scénario : Metz, Gianviti, Fondato, Corbucci, Grimaldi

Images : Enzo Barboni

Musique : Picioni

35 mm / N et B / 95 mn / 1962

Interprétation : Totò, Raimondo Vianello, Beatrice Altariba, Nadine Sanders, Luigi Pavese, Mario Castellani, Peppino de Martino, Giulio Marchetti, Franco Giacobini

Un matin, le Marquis Galeazzo est découvert assis derrière son bureau, le cœur transpercé d'un poignard qui porte cette carte de visite : « Diabolicus ». Les soupçons pèsent sur la famille du mort : ses trois frères (Scipione, général en retraite, Carlo, chirurgien et Monseigneur Antonino del Campo) et sur sa sœur (la baronne Laudomia). Les enquêteurs devinent que le motif du meurtre est l'héritage du Marquis. Monseigneur possède un alibi parfait, ce qui, en plus de sa position, l'innocente immédiatement. Ce sont donc les trois autres qu'il s'agit d'épier, d'interroger, de faire avouer. Le général, nostalgique du fascisme (« c'était le bon vieux temps »), entraîne des milices dans son jardin et son bras mécanique remplaçant celui qu'il a laissé sur le front russe ne l'empêche pas de commander ni de jouer au billard (il fait songer au *Docteur Folamour* ou à l'officier d'*Harold et Maude*). Le professeur, chirurgien fou, se comporte autour de la table d'opération comme dans un cauchemar de Walter Mitty. Quant à la baronne, elle paraît confondre dangereusement les élixirs et les poisons. Or, tous les trois sont assassinés dans des conditions aussi mystérieuses que le Marquis.

Le chassé-croisé des aventures est habilement composé pour relancer l'intérêt policier de l'intrigue ; et les séquences, grâce à des éclairages volontai-

rement contrastés ou à un accompagnement musical appuyé, parodient celles des films de Hitchcock ou des *Diaboliques* de Clouzot. L'ironie sous-jacente et le comique affirmé proviennent de l'interprétation : les quatre frères et leur sœur se ressemblent à s'y méprendre puisque Totò joue les cinq rôles. Ce qui lui donne l'occasion de caricaturer d'un trait sûr quelques figures typiques de ce que l'on nomme la bonne société.

La clé de l'énigme, on s'en doute, est révélée par un coup de théâtre in extremis (qui précède pourtant le point final donné par un visiteur dont le « cette fois vous ne m'échapperez pas ! » n'est pas une clause de style).

F.B.

TOTO CONTRO I QUATRO

Mise en scène : Steno

Scénario : Corbucci, Grimaldi

Images : Clemente Santoni

Musique : Gianni Ferrio

35 mm / N et B / 95 mn / 1963

Interprétation : Totò, Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Peppino de Filippo, Erminio Macario, Gianni Agus, Moira Orfei, Rossella Como, Mario Castellani, Piero Carloni, Ugo d'Alessio, Nino Terzo

Lorsque le Commissaire Saracino sort de chez lui frais et pimpant, il doit constater qu'on vient de lui voler sa voiture. Ce fâcheux incident que, pour le consoler, ses subordonnés déclarent être singulièrement banal à Rome, ne le met pas dans la meilleure humeur pour se rendre à son bureau, où l'attendent quelques affaires complexes qui vont former la trame anecdotique du film.

Un homme, arrêté pour injures, se trouve être le fils d'un général et le neveu d'un cardinal. D'où les pressions opérées sur le Commissaire pour obtenir une procédure aboutissant à un non-lieu. Simultanément, un maître-chanteur exigeant une rançon l'oblige à se déguiser en balayeur puis, plus tard, en femme de petite vertu. Sur les indications d'un détective, il se fait passer pour plâtrier-peintre en vue d'inspecter une maison dont le propriétaire, sosie de Landru, paraît déployer une activité criminelle digne de son illustre prédécesseur. Un prêtre, Don Amilcare, très proche des chapardeurs de la banlieue spécialisés dans le démontage des voitures pour en vendre ensuite les pièces détachées, rend au Commissariat l'argenterie dérobée, ce qui ne simplifie pas l'enquête. Un mari jaloux, croyant que sa femme le trompe avec un vétérinaire a reçu d'elle un apéritif qu'il dit empoisonné. C'est, à la suite d'un quiproquo, le Commissaire qui le boit... Un agent des douanes pointilleux veut infliger une amende au Commissaire, soupçonné de trafic illégal avec la Suisse, mais finalement, par ruse, Saracino parvient à faire avouer à ce haut fonctionnaire de nombreuses histoires de pots-de-vin. Le hasard va lui permettre de retrouver sa voiture. Mais la conversation qu'il a, dans un parc, avec Don Amilcare, et que surprennent de mauvais garçons est ambiguë. Cachés derrière des buissons, ces mauvais garçons ne manquent pas de s'étonner : « Dire, déclarent-ils, scandalisés en entendant le prêtre, qu'on organise des conciles œcuméniques ! » Puis, réconfortés de la sorte dans leur résolution, ils concluent : « Allons voler ! ». Steno, sauf pour de brefs passages, laisse au dialogue le soin d'exprimer l'ironie des situations.

F. B.

HOMMAGES

En complément de programme, un film de montage de Jean-Louis Comolli sera présenté :

TOTÒ - ANTONIO DE CURTIS

115 mn / couleurs / 1978

Portrait du grand acteur comique italien, à travers des extraits d'une vingtaine de ses films de 1937 à 1967, avec la participation d'Anna Magnani, Peppino de Filippo et Dario Pò.

TOTÒ, APÔTRE ET MARTYR — x x
(SAN GIOVANNI DECOLLATO)

Mise en scène : Amleto Palermi

N et B / 1940

Interprétation : Totò, Titina De Filippo, Franco Coop



HOMMAGE À LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Le bel âge

La Cinémathèque Française a cinquante ans. Le bel âge... ?

On n'assènera pas ici au lecteur un de ces assommants rappels historiques qui, à force de détailler dans le menu les actions entreprises, ne voient pas la pensée qui a animé la création d'une institution.

Le 2 septembre 1936, Henri Langlois, Georges Franju et Jean Mitry, avec l'aide financière de Pierre-Auguste Harlé, fondent la Cinémathèque Française. Au-delà des péripéties historiques, tout le « programme » de la future institution est déjà inscrit. Ce n'est pas la première cinémathèque au monde, d'autres voient le jour aux alentours des années 36, au moment où quelques courageux prennent conscience de la disparition accélérée du cinéma muet, dont les marchands n'ont plus utilisé.

C'est là que tout le génie de Langlois apparaît. Moins dans cette prise de position maintenant connue et reconnue universellement (il faut tout sauver), que dans cette volonté acharnée de le faire, malgré les difficultés financières, malgré l'absence, voulue au fond, de gestionnaire qui aurait mis une goutte d'ordre dans le génie.

De le faire dans les pires conditions, par exemple au moment de l'Occupation, mais de le faire néanmoins avec cette idée que cet amoncellement, que ce travail initial de collectionneur, en tous domaines (film et ce que nous appelons par une antiphrase drôle le non-film), conduisait à la constitution d'un Musée du Cinéma.

De le faire, de savoir le faire, et de le faire savoir. Il faut tout sauver, dans sa baignoire ; mais il y a baignoire et baignoire. Si l'idée de cinémathèque a si rapidement et si universellement été reconnue, c'est bien que très vite s'y est fait jour un discours de programmation, ouvert sur le cinéma le plus contemporain, de parti pris, de choix, de choc entre la présentation de films, y compris ceux du répertoire, ceux qui, par strates successives, ont enrichi notre histoire et notre mémoire pas toujours si collective que ça. Dans cet art où le symbolique joue une place si forte, où le sacré détermine la place de tel ou tel, Henri Langlois a su confédérer par choix raisonnés successifs et écrire une histoire du cinéma. Il a su dépasser le talent de collectionneur, et inscrire comme projet, tout de suite, ce musée qu'il a fini par constituer, comme un artisan visionnaire, dans les dernières années de sa vie.

Ainsi s'est créée, envers et contre tous, ou en tout cas contre le plus grand nombre, l'esquisse de cette Maison du cinéma. Cette Maison a erré pendant cinquante ans, s'est accrochée à des lieux qu'elle a investis de sa mythologie : la rue de Courcelles, la rue d'Ulm, le Palais de Chaillot, bientôt le Palais de Tokyo.

Preuve qu'elle n'est pas une collection, elle n'est pas répertoriée. Elle n'a disposé d'aucune rationalité dans l'inventaire, le catalogue. Qu'on pense, par exemple, qu'une équipe d'inventaire des collections films n'est



au travail que depuis dix-huit mois, et a achevé, pour l'instant, la lettre A, que sur les deux millions de photos, un million seul est inventorié, et avec des entrées incommodes.

Après la mort de Langlois, le 13 janvier 1977, qui en avait été l'unique âme — il est piquant de constater combien les présidents successifs de la Cinémathèque sont inconnus, et pourtant ce ne sont pas de minces personnalités, Jean Grémillon d'abord, président jusqu'à sa mort, en 1957 — la Cinémathèque a connu une période de violentes turbulences dont elle n'est sortie que grâce à la présidence apaisée de Costa-Gavras et à l'augmentation importante de subventions. Que reste-t-il du projet initial ?

D'abord sauver les films. Depuis quatre ans, la Cinémathèque Française est enfin redevenue ce qui est sa vocation première : la conservation, dans de bonnes conditions, du patrimoine cinématographique. Grâce aux échanges d'information, notamment entre cinémathèques francophones, le programme de restauration est élaboré sans qu'il y ait maintenant de doublon (ce qui hélas, est arrivé dans le passé). Donner une liste exhaustive des films sauvés, serait fastidieux. Une statistique simplement : depuis quatre ans, 100 à 150 films sauvés par an. Il faut s'entendre d'ailleurs sur ce qu'on appelle « sauvé ». La sauvegarde la plus simple, techniquement maîtrisée, mais qui demande argent, hommes et temps, est le transfert du support nitrate, très dangereux, et pourtant utilisé jusqu'en 1953, sur support acétate. Beaucoup plus compliquées sont les restaurations, évidemment moins nombreuses, qui combinent la technique ci-dessus mentionnée à des recherches historiques beaucoup plus approfondies.

Prenons deux exemples :

— celui de *l'Hirondelle et la mésange* d'André Antoine. Réalisé en 1920 par le célèbre metteur en scène de théâtre avec ce que, de nos jours, on appellerait une modernité étonnante, en particulier dans le jeu des acteurs, ce film avait, comme cela arrive trop souvent, déplu à ses producteurs et était resté, devant le découragement d'Antoine, à l'état de rushes. Heureusement bien conservés, bien qu'ils soient en support nitrate, ces rushes ont permis un montage du film après qu'Henri Colpi se fut transformé en détective, vérifiant de canal en canal, de Bruges à la frontière française, la continuité du récit. Après le travail effectué, cas peu banal,

soixante-deux ans après le tournage, une musique a été commandée à Raymond Alexandrini pour accompagner le film. Tous ceux qui l'ont vu jusqu'à présent prennent conscience de la nécessité, de l'urgence à écrire une histoire du cinéma.

— celui de *Casanova* d'Alexandre Volkoff, avec Ivan Mosjoukine. Ce film à grand spectacle de la fin du muet (1927), avec des parties teintées, était conservé à la Cinémathèque, mais invisible, tant en raison de l'état de la copie que parce que cette copie était incomplète. Après des recherches dans douze cinémathèques, dont la principale a été celle de Prague, une version complète restaurée du film est disponible, après quatre ans de travail, avec deux bobines teintées sur une durée de 2 heures 15' (à bonne vitesse). Une musique, comme dans le cas précédent, a été commandée à Georges Delerue, et doit être présentée, après la première mondiale à Los Angeles les 23 et 24 janvier derniers, en fin d'année, à Paris.

On remarquera que les deux exemples choisis touchent le cinéma français. C'est qu'une spécialisation s'est créée de fait entre les cinémathèques et qu'il serait bien évidemment absurde de restaurer un film, américain par exemple, dont les éléments seraient sauvés aux Etats-Unis.

Par ailleurs, le programme de restauration prévoit, après une longue période de dispersion des efforts, un recentrage sur des thèmes, des périodes, des auteurs (Ophüls par exemple — on en reparlera —), mais surtout des ensembles peu connus du grand public pour lesquels un travail historique et critique permettra une redécouverte : l'école de l'émigration russe importante dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres, et pour laquelle la Cinémathèque est particulièrement riche, l'école burlesque française des débuts du cinéma, etc.

Ce travail ne serait rien sans l'ouverture du « non-film » au public. Tout amoureux du cinéma sait maintenant combien il est difficile de trouver une place à la bibliothèque, qui réunit au Palais de Chaillot notre fonds et celui de l'IDHEC.

On a le sentiment d'un immense navire, dont le public n'aurait connaissance que de la proue, défiant orgueilleusement la tour Eiffel, un peu du pont inférieur, la grotte, l'ancre, le « Musée », et pas du tout des soutes, des réserves de documents de toutes sortes (scénarios, affiches, costumes, maquettes, etc.). Et pourtant, à Chaillot, ou dans l'entrepôt de Pantin, un travail scientifique approfondi s'effectue. Le cinéma dans sa totalité se retrouve, fragment par fragment. La Cinémathèque a pour ambition d'investir le Palais de Tokyo, progressivement à partir de la fin de l'année, avec trois salles d'abord, puis avec une bibliothèque-médiathèque-musée, puis avec des espaces d'expositions temporaires, surtout avec un projet culturel. Je pense en effet que, dans la crise actuelle que connaît le cinéma — crise économique à une époque où la consommation domestique d'images (cinquième et sixième chaînes, satellites, vidéo) ne peut que s'accroître au détriment de la consommation

HOMMAGE À LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

en salles, seule pourtant capable d'assurer notoriété à un film, et aussi crise esthétique (je ne vois plus guère d'inventeurs de formes et d'idées participant à un mouvement, comme l'ont été les nouvelles vagues, et au contraire je vois une distorsion croissante entre un cinéma populaire, pas nécessairement mal fait et un cinéma « élitaire ») — place est toute trouvée à la Cinémathèque pour réunir autour d'elle tous ceux qui ont une vision du cinéma non mercantile, tous ceux qui savent qu'un plan de film s'inscrit dans l'histoire d'un peuple et fait référence, même inconsciente, au cinéma du passé. Langlois faisait en permanence interaction entre le passé et l'avenir du cinéma. A nous de retrouver cette veine.

A nous d'être la Maison des cinéastes. En renouvelant la formule de la Rencontre entre un cinéaste et un public (à notre échelle, faire ce qui est une des qualités de La Rochelle : cette discussion de qualité) renouvelé, en particulier chez les jeunes et en gardant — pour la première fois depuis cinquante ans ! — une archive filmée. Ont ainsi été reçus à Chaillot Mikhaïlov, Boorman, Godard, Schröeter, Wenders, Kazan, Demy, Chabrol, Alekan, Polanski, Leone et Trauner. Liste sans exclusive, dont j'espère qu'elle dégagera une ligne de politique cinématographique (je garde, avec un brin de provocation, cet horrible mot).

A nous de gérer sur le long terme un pro-

gramme digne d'un musée, regroupant dans les mêmes forces programmation, exposition, édition. A nous de dépasser le court terme du programmeur.

A nous d'ouvrir la Cinémathèque sur l'extérieur, sur les forces vives du cinéma et des autres arts. En acceptant, dans nos murs, les collaborations et apports extérieurs — ce qui fait la force d'une « école » ; en travaillant avec des partenaires à l'étranger (nos homologues, cinémathèques étrangères, les grandes institutions culturelles, les festivals) ou en province.

C'est peu de dire que la Cinémathèque adhère totalement aux intentions et au travail de Jean-Loup Passek depuis des années à La Rochelle. Nous avons voulu cette année y participer pleinement, avec nos invités, et en nous associant à l'hommage à un des créateurs les plus féconds et les plus originaux de l'histoire du cinéma : Max Ophüls. A cette occasion, cinq copies neuves seront montrées. C'est aussi le travail d'une cinémathèque de montrer comme on n'a jamais vu. Je suis sûr qu'à La Rochelle, beaucoup de spectateurs découvriront Ophüls, au plein sens du terme, le plaisir d'Ophüls.

Que ceux qui auront aimé suivent avec bienveillance nos efforts, comme nous épaulerons, tant que ce sera nécessaire, ceux de notre ami Jean-Loup Passek.

Michel David



Sans lendemain (1939) de Max Ophüls

Madame de (1953) de Max Ophüls



ASPECTS DU NOUVEAU CINÉMA AUTRICHIEN

Situation du cinéma autrichien

Ils sont autrichiens, mais on ne le sait pas suffisamment : Maximilian Schell, auteur célèbre mais aussi producteur et metteur en scène de cinéma, Herbert Vesely, un des pionniers du cinéma d'auteur en Allemagne fédérale, Xaver Schwarzenberger, un des plus grands directeurs de la photographie européens. Ils sont les compatriotes de quelques grands anciens : Pabst, von Sternberg, Fritz Lang, Preminger, Joe May, Billy Wilder, Fred Zinnemann. Et encore Luis Trenker, Romy Schneider, Maria Schell (sœur de Maximilian), Fritz Kortner, Oskar Werner, Nadja Tiller, Helmut Berger...

La fameuse exposition de Beaubourg *Vienne 1880-1938* a eu, entre autres mérites, celui d'avoir révélé au public français au-delà d'une histoire, d'un esprit, la nationalité exacte de quelques grands noms des lettres et de l'écran. Beaucoup parmi ceux-ci ont eu un statut d'émigré. Souvent, dans les années 1930, pour des raisons politiques. Mais pour ce qui concerne le cinéma, il pouvait s'agir de simples raisons économiques ou d'un souci de reconnaissance internationale. Avant Hitler, la puissance et le prestige des studios de Berlin ont attiré des personnalités qui avaient travaillé pour les écrans ou le théâtre à Vienne : G.W. Pabst, le producteur Erich Pommer, Otto Preminger, Wilhelm Thiele, Edgar G. Ulmer. Au demeurant c'est à Berlin qu'ont débuté Joe May, Fritz Lang, Fred Zinnemann, Billy Wilder, tous quatre nés à Vienne. Pour tous ces hommes de cinéma l'émigration vers l'Allemagne n'était que le prélude à une autre émigration qui sauf dans le cas de Pabst, se prolonge en direction d'Hollywood.

On peut donc se demander si la célébrité et l'audience internationale n'ont pas été nécessairement liés à ce statut d'émigré. A ceux qui restaient sur place semblait devoir être confiée la simple tâche d'amuseur, de préférence dans la tradition superficielle de la viennoiserie musicale : Willi Forst en a été après 1933 l'artisan le plus brillant. Dans un contexte politique différent, entre 1950 et 1970, la même observation pouvait être faite. Les plus grands acteurs tournaient à l'étranger, quelques réalisateurs obstinés faisaient le va et vient entre l'Allemagne et l'Autriche, et ceux qui restaient au pays acceptaient bon gré mal gré les règles banales d'une très ordinaire production commerciale. Willi Forst, alors en fin de carrière, Franz Antel, ou l'illustre Ernest Marischka (responsable de la série *Sissi impératrice*) ont représenté le cinéma autrichien de cette époque. Echap-paient toutefois à ce destin commun quelques pionniers du cinéma expérimental, tels que Peter Kubelka, très connu depuis comme directeur de la Cinémathèque de Vienne, Ferry Radax ou Herbert Vesely.

La trajectoire de ce dernier est tout à fait significative. Né à Vienne en 1931 il a réalisé de 1951 à 1960 une douzaine de films expérimentaux et de courts métrages avant d'adapter, en Allemagne fédérale, le livre d'Heinrich Böll *le Pain des jeunes années*

(*Das Brot der frühen Jahre*, 1962) qui est le premier long métrage du jeune cinéma allemand. C'est ensuite la télévision qui l'accapare et il ne reviendra au cinéma qu'à titre exceptionnel. On lui doit une variation baroque sur la vie du peintre Egon Schiele : *Egon Schiele, enfer et passion* (*Egon Schiele - Exzess und Bestrafung*, 1979). D'autres Autrichiens, au même titre que plusieurs Suisses germanophones ont apporté leur contribution au développement du jeune cinéma allemand, comme Alf Brustellin (1940-1981), arrivé à Munich en 1964, critique, chef-opérateur puis réalisateur, ou les « berlinois » Elfi Mikesch et Wolfgang Tümler. Ou encore Maximilian Schell, adaptateur d'un roman de Joseph Roth à l'écran (*Trotta* de Johannes Schaaf, 1971), et passé à la réalisation à Munich dès 1970. Ses trois premiers films en tant que metteur en scène ont été tournés en Allemagne mais c'est à Vienne qu'il réalise son quatrième, d'après la célèbre pièce de théâtre d'Ödön von Horváth *Histoires de la forêt viennoise* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1979). Quant à Xaver Schwarzenberger (né à Vienne en 1946), chef opérateur de *Berlin Alexanderplatz* et des quatre derniers longs métrages de Fassbinder, il a quitté la télévision autrichienne pour Munich en 1978 où il signera ses premiers films en tant que réalisateur.

Une Renaissance

Il était sans doute inévitable que l'attraction du grand voisin s'exerce sur les cinéastes autrichiens. Le marché des films des deux pays est plus ou moins homogène et le jeune cinéma d'Allemagne fédérale tentait vers 1970 de sortir de la crise en privilégiant l'expression d'auteur. Le cinéma autrichien, durement touché par le déclin de la fréquentation et de l'exploitation, voyait en 1970/1973 sa production chuter jusqu'à ne présenter que trois ou quatre films par an au lieu d'une trentaine vers 1955. C'est le triste constat qui a convaincu le gouvernement social-démocrate de créer à partir de 1973 un système d'aide au cinéma dont l'efficacité se mesure pleinement depuis 1981-1982.

Les cinéastes eux-mêmes avaient mis en place divers modes d'auto-organisation, en particulier sous forme de coopératives. Ces groupements sont toujours très actifs, ainsi les coopératives animées par Hans Scheufl (Austria Filmmakers Coopérative) et Michael Bilic (Osterreichische Kinocooperative, à Salzburg), auxquelles il faut ajouter l'Association des réalisateurs présidée par Ernst Josef Lauscher.

A l'origine les groupements de cinéastes étaient très orientés vers le cinéma expérimental et vers le film d'intervention politique et sociale. Ceux que tentaient le long métrage de fiction devaient résoudre d'immenses difficultés. Ainsi Jörg Eggers, un Allemand établi à Vienne où il fut d'abord acteur et metteur en scène de théâtre, auteur d'une œuvre échappant à toute compromission, a-t-il dû consacrer cinq années à l'élaboration de son film sur les handicapés *Je veux vivre* (*Ich will leben*, 1976) malgré le succès d'estime de son film précédent : *le*

Dernier joueur d'orgue de barbarie (*Der letzte Werkelman*, 1971).

Parmi les pionniers de ce cinéma d'auteur, plusieurs présentent la particularité d'être des immigrés : John Cook, né au Canada en 1935, établi à Vienne en 1968 ; Mansur Madavi, Arménien originaire d'Iran ; Robert Dornhelm, né en Bulgarie ; Antonin Lepe-niotis né à Athènes en 1932, à Vienne depuis 1957.

Les premiers films de John Cook *la Lenteur de l'été* (*Langsammer Sommer*, 1976, tourné à l'origine en Super 8) et *l'Etuve* (*Schwitzkasten*, 1978) sont représentatifs des débuts du mouvement des années 1970. Le réalisme et une forme d'humour amère et ironique contribuent à une approche fondée en premier lieu sur une volonté de critique sociale. Une démarche analogue a été appliquée à certaines questions plus ouvertement politiques. Ainsi Peter Patzak, dont le premier film, *la Licorne* (*Das Einhorn*, 1977) était tiré d'un roman quelque peu déroutant de Martin Walser, évoque dans *Kassbach* (1978), la résurgence du fascisme et l'activité des groupes néo-nazis. Il décrit la situation d'un petit bourgeois qui pense ainsi pouvoir dépasser ses insatisfactions psychologiques et sociales. *L'Elève Gerber* (*Der Schüler Gerber*, 1981) de Wolfgang Gluck débusque des comportements fascisant dans l'expérience lycéenne. Une des articulations essentielles de *Schmutz*, premier film de Paulus Manker (1985) est dans le portrait d'un jusqu'au-boutiste de la Sécurité. A la fois plus profond et moins réaliste que *Kassbach* il nous montre un vigile qui ne peut admettre que sa mission sacrée, la surveillance, puisse être interrompue pour de quelconques raisons contractuelles ou à cause de nouveaux projets d'urbanisme.

L'engagement par rapport au passé récent, et tout particulièrement à la période nazie, constitue elle aussi une des sources de la revitalisation du cinéma autrichien. *Operation Hydra* (Antonin Lepeniotis, 1977) évoque une famille d'industriels qui profite, sans fanatisme certes, mais en bon ordre, de l'Etat nazi et de l'état de guerre. *Histoires de la Forêt viennoise* de Maximilian Schell (1979) insiste sur un décor historique et social qui est celui de la montée du nazisme.

Il s'agit là d'une évolution strictement contemporaine de la tendance constatée en Allemagne où les cinéastes les plus exigeants scrutaient ce même passé avec lucidité : Théodor Kotulla, Helma Sanders-Brahms, Peter Lilienthal, Alexander Kluge, Michael Verhoeven, Percy Adlon, Edgar Reitz*. Le vétéran Franz Antel lui-même, qui ne nous avaient pas habitués à de telles références, présentait en 1981 *Der Bockerer*, dont le héros est un petit commerçant viennois dépassé par la tourmente nazie, l'antisémitisme et la guerre.

Heidenlöcher (1985), premier film de Wolfram Paulus décrit un village des Alpes pendant la guerre, et un déserteur qui se cache dans la montagne. S'y opposent des serviteurs zélés de l'Etat nazi, des villageois presque indifférents et quelques-uns capables de solidarité, et les prisonniers de guerre fran-

çais ou polonais. Le plus beau film de cette série, le plus profond peut-être, est *Welcome in Vienna* d'Axel Corti qui traite du retour des émigrés dans la Vienne de 1945 et des contradictions d'un pays que les auteurs semblent percevoir comme condamné à l'opportunisme.

Bien entendu des tendances très diverses s'expriment au sein de la nouvelle production autrichienne. L'œuvre de Titus Leber, non dépourvue de références historiques très précises est orientée vers la poésie, le recours à l'inconscient, une volonté de créer des images nouvelles, de renouer avec certains trucs parfois désuets (surimpressions par exemple). Ses films de 1977 et 1981 consacrés à la musique — *Schubert (Feind bin ich eingezogen)* et *Anima* (évocation de Berlioz et de la *Symphonie fantastique*) — séduisent par leur non-réalisme, une mise en scène intuitive, leur théâtralité musicale et d'impressionnantes recherches plastiques. Robert Dornhelm, connu internationalement par une co-production américano-autrichienne *Seule elle danse* (*She dances alone*, 1980), semble fasciné par l'art du spectacle, le ballet, le théâtre. Après avoir travaillé à l'étranger, il est revenu en Autriche en 1984 où il a réalisé *Echo Park* (1985), une comédie mettant aux prises une jeune femme qui veut devenir une star avec deux autres rêveurs, un poète livreur de pizza et un jeune inventeur.

Milan Dor semble représenter une autre voie de la comédie et de la réflexion sur le spectacle. Né à Vienne, d'origine yougoslave, ayant partagé ses études entre Belgrade et Vienne, il a offert avec *Malambo* (1984) une savoureuse comédie, drôle et sensible, qui sait mêler l'utopie d'un jeune saltimbanque qui rêve d'être le nouvel Houdini et la débrouillardise dont il faut savoir faire preuve dans la société — débrouillardise incarnée par un pittoresque Yougoslave qui s'improvise manager.

Moins réussie, la fusion entre la comédie musicale et l'évocation très distante et très référencée des mythes du cinéma, et tout particulièrement du film noir a été tentée en 1986 par Niki List avec *Müllers Büro*. Ce dernier film n'est pas exempt de concessions commerciales, dans certains aspects de son humour, notamment. Il est vrai que l'économie du cinéma autrichien a besoin de films qui puissent toucher un public relativement large. De telles orientations intéressent essentiellement la comédie de mœurs et le récit policier (encore que certains fassent semblant d'en respecter les règles pour mieux les contourner). Les autres genres constitués semblent très rarement illustrés. *Schizophrenia* de Gerhard Karge, un pur film d'épouvante semble constituer une exception.

Les dispositifs autrichiens

Une section cinéma et télévision a été créée en 1952 au sein de l'Ecole supérieure de musique et d'art dramatique ; ce qui est nouveau aujourd'hui, c'est la promotion dont bénéficient les travaux des étudiants, qui sont programmés aux Journées du cinéma autrichien organisées annuellement à Wels (et qui ont présenté en 1985 environ 200 films dont 18 nouveaux longs métrages). Un atelier cinématographique a été créé en 1979 par la ville de Linz, et un Studio pour le film d'animation expérimental a été fondé en 1982 au sein de l'Ecole des arts appliqués de Vienne. Plusieurs autres structures plus ou moins

officielles interviennent dans la production de vidéogrammes.

Dans le domaine de la production, c'est bien entendu la politique d'intervention de l'état central qui est devenue déterminante avec l'adoption en novembre 1980 d'une loi qui a créé un fonds spécial (Österreichischer Filmförderungsfonds, ou Ö.F.F.). Les critères d'intervention mêlent le souci de la qualité cinématographique et l'espoir d'assurer un minimum de rentabilité au film aidé. Chaque année 5 ou 6 films bénéficient ainsi de crédits représentant 20 à 40 % des coûts de production. La création de l'Ö.F.F. n'a pas supprimé la possibilité d'une intervention du Ministère de l'Education, des Beaux-Arts et du Sport, qui avait la charge d'aider la création cinématographique depuis 1973.

Sur les 18 nouveaux longs métrages présentés à Wels en 1985, 6 ont reçu l'aide de l'Ö.F.F., 3 une aide directe du ministère, 2 une aide de la ville de Vienne, 2 une autre aide régionale. Les 6 films aidés par l'Ö.F.F. ont également reçu des subsides du Fonds spécial, la chaîne TV étant aussi coproductrice de quelques autres films, en particulier avec les chaînes allemandes.

Bien que les fonds de l'Ö.F.F. ne puissent satisfaire en moyenne qu'une demande sur sept, la production de longs métrages s'est nettement renforcée. En 1984, 17 nouveaux films autrichiens ont été mis sur le marché sur un total de 350 films pris en distribution, dont 55 étaient allemands, 5 suisses, 139 américains et 59 français.

L'étroitesse du marché national reste néanmoins la contrainte majeure. Ce pays qui compte un peu plus de 7 millions d'habitants n'offrait en 1984 que 536 salles de cinéma dont la fréquentation globale ne dépassait pas 18 millions d'entrées dans l'année. A titre de comparaison : la France, soit 54 millions d'habitants, disposait à la même date de 4 900 écrans réalisant 187 millions d'entrées. L'Allemagne fédérale est donc un enjeu important pour la production autrichienne, d'où les nombreuses co-productions avec Berlin, Hambourg et surtout Munich (Munich n'est jamais qu'à 130 km de Salzbourg). La participation de techniciens autrichiens aux films tournés en Allemagne n'est donc pas sans logique. Xaver Schwarzenberger, directeur de la photographie de nombreux films tournés dans les studios de la Bavière a toutefois réalisé son premier film *Der stille Ozean* (1983) produit à Munich, avec le concours de l'Ö.R.F.

Valie Export (de son vrai nom Waltraud Lehner), une des pionnières du jeune cinéma autrichien a cumulé pour son dernier film *Die praxis der Liebe* : une production indépendante, les aides autrichiennes et une subvention de Hambourg. Maria Knilli, née à Graz, en 1959 a fait ses études à l'école de cinéma de Munich. Son beau film *Lieber Karl* (1984) a été financé par un producteur autrichien établi à Munich, la télévision bavaroise et la télévision autrichienne. Le cas de Wolfram Paulus, né en 1957 près de Salzbourg, diplômé de l'Ecole de cinéma de Munich, et scénariste de *Lieber Karl*, apparaît lui aussi comme exemplaire. *Heidenlöcher* (1985) son premier film a été produit par la même société que celle qui avait produit *Lieber Karl*, en co-production avec un producteur viennois et avec la télévision bavaroise. Il a reçu le prix bavarois du cinéma en janvier 1986, qui a été décerné pour la septième fois. Etonnante coïnci-

dence, tous les prix bavarois cette année portent sur des coopérations avec l'Autriche puisque les autres récompenses sont allées à l'image, à la réalisation, à l'actrice principale du troisième film de Xaver Schwarzenberger *Donau Walzer* et à l'interprète masculin du film de l'Autrichien Peter Keglevic *le Flic et la fille* (*Der Bulle und das Mädchen*).

Le public français quant à lui n'a eu que rarement l'occasion de voir des films autrichiens contemporains. Quelques-uns ont connu une petite distribution commerciale : *Schubert* de Titus Leber en 1979, *Kassbach* de Patzak et *l'Etuve* de Cook en 1981, *Seule elle danse* de Dornhelm en 1982, *Egon Schiele* de Vesely en 1983, *Marlene* de Maximilian Schell en 1985 et *Lieber Karl* de Maria Knilli en 1986.

Daniel Sauvaget

* Cf. « Le passé nazi dans le cinéma allemand contemporain » in *Revue du Cinéma*, n° 381 (mars 1983).

LE POIRIER (KOPFSTAND) Mise en scène : Ernst Josef Lauscher

Scénario : Ernst Josef Lauscher, d'après une idée de Goetz Hagmüller

Images : Toni Peschke

Musique : Karl Ratzer et Chopin

Décor : Michael Aichhorn

Montage : Juno Sylva Englander

Production : Götz Hagmüller et Herbert Koller (Vienne)

35 mm / N et B / 102 mn / 1981

Interprétation : Christoph Waltz (*Markus Dorn*), Ingrid Burkhard (*sa mère*), Elisabeth Epp (*Lydia Mohn*), Pavel Landovsky (*Stunk*), Alfred Solm (*Karl*), Bert Breit (*Dr Melzer*), Rosemarie Müller-Melchers (*Dr Rene*), Hermann Schmid (*Brenner*), Krista Posch (*Barbara*), Heinz Petters (*Hubert Kohlmann*)



Il s'agit de l'histoire d'un garçon qui, après une querelle avec sa mère, est arrêté par la police avant d'être interné dans un hôpital psychiatrique. A la suite d'un traitement violent que lui impose un terrible psychiatre, il finit peu à peu à perdre réellement la raison. Pourtant, malgré l'acharnement qu'on met à tenter de le détruire, il parvient lentement à refaire surface...

L'auteur

Ernst Josef Lauscher est né à Vienne en 1947. Après des études à l'Académie du cinéma de Prague en 1969-1970, il poursuit jusqu'en 1975 une formation de metteur en scène à l'Ecole supérieure de musique et d'Art dramatique de Vienne. Auteur de nombreux courts métrages et dramatiques pour la télévision autrichienne, il réalise encore en 1981

une série de fictions pour cette chaîne. Outre *Kopfstand*, on lui doit également : *Woyzeck* (1973) ; *Padhie* (1974) ; *Comeback* (1975) et *Drei Tage Einer Nacht*.

LA BELLE JOURNÉE (SCHÖNE TAGE)

Mise en scène : Fritz Lehner

Scénario : Fritz Lehner, d'après un roman de Franz Innerhofer

Images : Toni Peschke

Musique : Bert Breit

Décor : Anna Gasior

Montage : Juno Sylva Englander

Production : Teamfilm/ORF (Vienne)/SFB (télévision suisse)/SRG (Berlin)

16 mm / couleurs / 149 mn / 1982

Interprétation : Andreas Umrig (Franz enfant), Martin Fritz (Franz adulte), Johann Woschitz (le fermier), Veronika Dovjak (sa femme), Josef Holister (Moritz), Regina Maurer (Maria), Richard Martin (Hoeller)

Franz passe de « belles journées » à la ferme de son père, où sa mère et son beau-père, qui vivent dans de misérables conditions, ont envoyé le garçon de six ans. Son père est content d'avoir un ouvrier qui ne lui coûte rien, mais le garçon est embarrassé et troublé par les gens inconnus, les grands animaux et le travail qu'il ne comprend pas. Les seules communications qu'il ait avec les autres se bornent aux ordres et aux remontrances dont il est l'objet.

L'auteur

Fritz Lehner est né à Freistadt en 1948. Instituteur de 1968 à 1970, puis enseignant jusqu'en 1975 à l'Ecole supérieure de musique et d'art dramatique de Vienne, il se tourne vers la télévision pour réaliser quelques films, avant de signer *la Belle journée* en 1982, une co-production cinéma/télévision.

MALAMBO

Mise en scène : Milan Dor

Scénario : Milan Dor

Images : Toni Peschke

Musique : Flora Saint Loup

Décor : Christoph Kanter

Montage : Eliska Stibrova

Production : Milan Dor Filmproduktion (Vienne)

35 mm / N et B / 92 mn / 1984

Grand Prix du Festival de Mannheim (1984)

Interprétation : Klaus Rohmoser (Chris), Miodrag Andrić (Mischa), Nirit Sommerfeld (Nada), Dietrich Siegel (Hans), Oliver Stern (Anatol), Dagmar Schwarz (Rita), Georg Trenkwitz (Martin)

Chris, un garçon venu de province, veut faire carrière à l'instar du grand Houdini. Il fait la connaissance de Mischa, un Yougoslave charmeur et expert dans l'art de vivre, qui se propose de l'aider à accéder au succès et à la gloire. Mais le succès tarde à venir. Les idées de Mischa ne se réalisent pas. Sa sœur, Nada, veut échapper à son milieu, celui des immigrés, en se mariant avec Hans, un



concessionnaire de voitures. Mais son affection pour Chris, désinvolte au début, grandit et lui fait réaliser que son union avec Hans n'exaucera pas ses rêves d'avenir. Une action spectaculaire doit aider Chris à se faire une réputation : il veut se jeter dans le Danube, ligoté dans une camisole et se libérer lui-même sous l'eau. Tous ses amis l'aident à préparer la performance, mais c'est en vain qu'ils attendront les journalistes et les caméras de télévision. Chris ne veut plus attendre : il plonge et réussit effectivement à se libérer. Il aura conquis l'amour de Nadia et appris à croire en lui-même.

L'auteur

Milan Dor est né à Vienne en 1947. De 1952 à 1965, il vit à Belgrade (Yougoslavie) où il réalisera ses premiers films en 16 mm. Après des études d'architecture, il rentre à Vienne où il s'inscrit à l'Ecole du cinéma. Il travaille pour la télévision autrichienne et a réalisé depuis 1971 de nombreux films documentaires. *Malambo* est son premier long métrage de fiction.

SCHMUTZ

Mise en scène : Paulus Manker

Scénario : Paulus Manker

Images : Walter Kindler

Musique : Yello

Décor : Tommy Vögel

Montage : Marie Homolkova

Production : MR TV-Film (Vienne)

35 mm / couleurs / 100 mn / 1986

Interprétation : Fritz Schediwy (Joseph Schmutz), Hans Michael Rehberg, Siggie Schwientek

L'existence c'est le devoir !

C'est la maxime de l'agent Joseph Schmutz, employé d'un service de garde et de surveillance. Une mission importante, la surveillance d'une ancienne usine de papier lui donne l'occasion de vivre ses convictions. Il accomplit cette mission plein de zèle et de dévouement y prêtant toute son énergie. Mais bientôt on essaie de l'en empêcher par tous les moyens possibles : la brutalité quotidienne — l'absence de discipline et la bureaucra-



tie ainsi que le mépris et la sottise, le manque d'intérêt et la volonté de destruction menacent son œuvre et sa vie. Schmutz ne voit qu'une seule issue : le recours à la violence. Et plus la brutalité augmente, plus le recours à la violence s'impose... Il sera le premier employé à entrer dans la liturgie.

L'auteur

Paulus Manker est né à Vienne en 1958. De 1977 à 1979, il suit des cours d'art dramatique au Conservatoire Max Reinhardt de Vienne, s'orientant vers une carrière d'acteur. Après une apparition dans un téléfilm, puis dans le film de Frantz Novotny, *Exit Nur Keine Panik* (1979), il est engagé comme comédien et assistant metteur en scène au Landestheater de Salzbourg. Suivent des collaborations en tant qu'interprète, au Burghtheater de Vienne, au Schauspielhaus de Francfort et au Thalia-Theater de Hambourg. Parallèlement, il tourne sous la direction de Franz Novotny (*Die Ausgesperrten*, 1982), de Alexander Kluge (*Die Macht der Gefühle*, id.) et Michael Haneke pour des téléfilms. Egalement assistant-réalisateur sur des films publicitaires et sur une dramatique TV, il signe en 1985 son premier long métrage, *Schmutz*.

WELCOME IN VIENNA

Mise en scène : Axel Corti



Scénario : Axel Corti et Georg Stefan Troller

Images : Gernot Roll

Musique : Hans Georg Koch

Décors : Fritz Hollergschwandtner

Montage : Ulrike Pahl et Claudia Rieneck

Production : Thalia Film GesmbH (Vienne)

35 mm / N et B / 121 mn / 1986

Interprétation : Gabriel Barylli (*Freddy Wolff*), Nicolas Brieger (*sergent Adler*), Claudia Messner (*Claudia Schütte*), Hubert Mann (*capitaine Karpeles*), Liliana Nelska (*la femme russe*), Kurt Sowinetz (*Stodola*), Karlheinz Hackl (*Treschensky*), Joachim Kemmer (*lieutenant Binder*), Heinz Trixner (*Schütte*)

C'est l'histoire de juifs autrichiens et allemands qui, réfugiés aux Etats-Unis avant la Seconde Guerre mondiale, retournent dans leur pays sous l'uniforme des GI's.

Noël 1944, en Alsace. Freddy Wolff, originaire de Vienne, et Adler, un intellectuel communiste de Berlin, appartiennent à une section chargée d'interroger les prisonniers ; à sa tête, le lieutenant Binder, un germano-américain de vieille souche, antisémite et antisoviétique. Au cours d'une attaque, la section capture un déserteur allemand, Treschensky, que Freddy identifie rapidement comme étant un nazi qu'il avait connu autrefois à Vienne.

Mai 1945, à Salzburg, le dernier jour de la guerre. Claudia, une jolie Autrichienne, arrive avec un message de son père, colonel de l'Abwehr (contre-

espionnage nazi), offrant sa reddition et une masse importante de documents, en échange d'un accueil honorable de la part du général américain. Freddy tombe rapidement amoureux de Claudia, mais celle-ci doit rentrer à Vienne, tandis que son père est envoyé aux USA où il va vraisemblablement intégrer la CIA.

Fin 1945, tous les protagonistes se retrouvent à Vienne, dans une cité à moitié détruite et divisée en plusieurs zones d'occupation. Le commerce reprend et c'est le temps de la reconstruction, du marché noir, où chacun tente d'oublier...

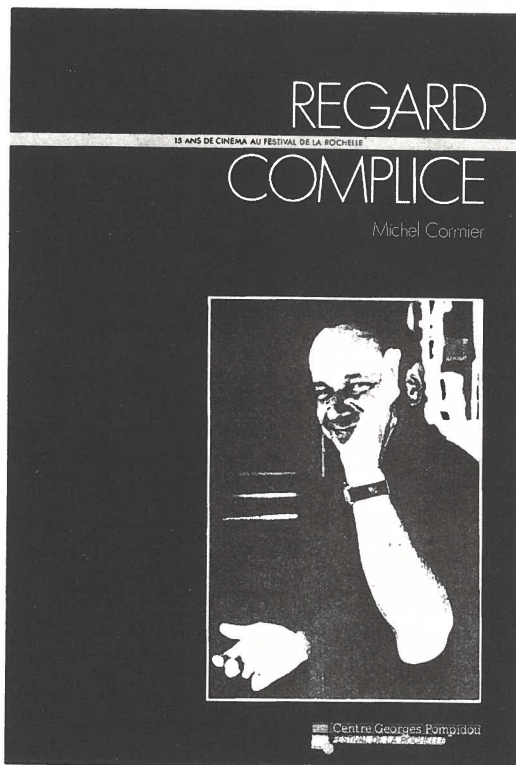
L'auteur

Axel Corti est né à Paris en 1933. Naviguant entre la France, l'Italie, la Suisse, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et l'Autriche, il fait des études de littérature germanique, avant de débiter à la radio autrichienne (ORF) comme reporter. Producteur de feuilletons radiodiffusés depuis 1968, il avait parallèlement fait ses débuts comme assistant metteur en scène au Burgtheater de Vienne en 1960, avant de mettre en scène un grand nombre de pièces, aussi bien à Vienne, Cologne, Oberhausen ou Berlin, qu'à Londres ou Bruxelles. Enseignant à l'université d'art dramatique de Vienne, il a également donné des cours de réalisation cinématographique, activité qu'il exerce avec assiduité depuis 1960. Auteur de nombreuses réalisations télévisuelles et cinématographiques, Axel Corti a été plusieurs fois primé pour son travail de cinéaste.

Editions du
Centre
Pompidou



VIENT DE PARAÎTRE



sous la direction de Jean-Loup Passek
96 pages - 73 illustrations
110 F

LE MONDE TEL QU'IL EST

Turquie

L'AGHA FAUCHÉ (ZÜĞÜRT AĞA) Mise en scène : Nesli Çölgeçen

Scénario : Yavuz Turgul

Images : Selçuk Taylaner

Musique : Atilla Özdemiroğlu

Production : Kadri Yurdatap

35 mm / couleurs / 90 mn / 1986

Interprétation : Sener Sen, Erdal Özyağcılar, Nilgan Nazlı, Atilla Yiğit, Bahri Selin, Can Kolukisa, Füsün Demirel, Kemal İnci, Ayla Aslançan, Sabah Aysavki

Traité sur le mode de la comédie, il s'agit de l'histoire d'un riche propriétaire terrien que l'hostilité à toute forme de progrès conduira à la ruine. L'agha est le maître tout puissant d'un petit village aride du Sud-Est de la Turquie. Confronté à la nouveauté et à l'émergence de méthodes « révolutionnaires », son conservatisme allié à une forte dose de romantisme, l'enfoncé chaque jour davantage dans son univers féodal archaïque. Alors que ses amis comprennent les avantages qu'ils peuvent tirer du changement en s'insérant dans le nouveau système, l'agha farouchement attaché au passé, finira tout de même par accepter le progrès. Mais pour lui il sera trop tard et, face à un ordre social et économique nouveau, il ne pourra que courber l'échine et prendre sa retraite...

L'auteur

Nesli Çölgeçen est né en 1955. Il fait des études de journalisme à l'Université d'Ankara avant de suivre des cours de sciences politiques. Assistant metteur en scène de 1974 à 1979, il réalise cette même année un premier documentaire, *le Toit (Çati)*. Auteur d'une série de films documentaires sur les civilisations d'Anatolie, il travaille pour la télévision avant de signer son premier long métrage de fiction en 1983, *Kardeşim Benim*. *L'Agha fauché* est son second film.

Turquie/RFA

LE MIROIR (AYNA/DER SPIEGEL) Mise en scène : Erden Kiral

Scénario : Erden Kiral, d'après le roman de Osman Sahin

Images : Kenan Ormanlar

Musique : Brynmor Jones

Décors : Nikos Perakis

Montage : Agape Dorstewitz

Production : Von Vietinghoff Filmproduktion GmbH/ZDF/Channel Four

35 mm / couleurs / 88 mn / 1984

Interprétation : Nur Sürer (Zeliha), Suavi Eren (Necmettin), Hikmet Celik (Küçük Aga), Nikos Skiadas (Aga), Vasilis Tsaglos, Vera de Ludi

Dans un petit village, Zeliha et Necmettin vivent de façon misérable au service d'un seigneur féodal. Le jeune couple, qui partage la cabane avec un bœuf, dépend entièrement d'Aga, le seigneur qui leur procure le travail et le toit qui les protège des saisons et des événements naturels.

Au beau milieu de cette situation de misère et de solitude, Küçük Aga, le frère cadet d'Aga, essaye de conquérir la belle et jeune Zeliha. Mais la femme n'a jamais appris à avoir ses propres sentiments et à les exprimer : « penser est un dommage pour l'âme et pour l'esprit », lui enseigne son mari. Küçük Aga lui donne de l'argent, quelque chose qu'elle n'a jamais possédé. Son état d'épouse lui interdit cependant de l'accepter et, effrayée, elle fuit. Mais les rencontres se succèdent : la deuxième fois, Zeliha est pétrifiée et dans un état de confusion totale ; la troisième fois, elle est déjà ensorcelée. Küçük Aga lui a tendu un petit miroir dans lequel elle voit son visage troublé, épouvanté, confus. Elle accepte l'argent cette fois. Mais Necmettin, qui ne possède rien d'autre que son honneur et sa femme et, par conséquent, n'a rien à perdre, ne voit pas d'autre solution que d'éliminer son adversaire.

Mais le mort ne le laisse pas tranquille : enseveli dans la cabane, sous le bœuf, l'esprit de Küçük Aga poursuit la femme à travers le comportement inquiet de l'animal. Zeliha est agitée, épouvantée. Elle ne se donne plus à son mari. Mais un jour, surmontant sa peur, elle caresse le bœuf sous les sabots duquel repose Küçük Aga. Et pour Necmettin, la seule façon de se libérer de cette humiliation est de tuer également le bœuf.

L'auteur

Erden Kiral est né le 10 avril 1942 à Gölcük, en Turquie. Il suit des cours d'art graphique et de céramique à l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul, avant de débiter au cinéma comme assistant réalisateur pour Lütfü Akad et Osman Seden. Il signe en 1969 un premier court métrage, *Kumcu Ali*, suivi de *Unutulmuşlar* (1971, cm), *Carte de travail* (1972, cm) et *Hashas* (1974, mm). Il passe au long métrage en 1978 en réalisant *Kanal*. On lui doit encore : *Berektli topraklar* (1980) ; *Une saison à Hakkari (Hâkkar'de bir mevsim)*, (1983) et *le Miroir*.



Montage : Andrija Zafranović

Production : Neoplanta film (Novi Sad)/Slavija film/OOUR Union film (Belgrade)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1985

Interprétation : Rade Šerbedžija, Sonja Savić, Dragan Nikolić, Ljubiša Samardžić, Pavle Vuisić, Predrag Laković, Milan Erak, Snežana Savić

Dans une auberge de campagne défile toute une galerie de personnages : travailleurs saisonniers, petits voyous, retraités, ménagères, prostituées et musiciens, mais aussi des politiciens locaux et des hommes influents. Ils se retrouvent dans cette auberge, certains pour leur bon plaisir, d'autres forcés par les circonstances, et, en peu de temps, ils vont vivre ensemble toute une série d'événements. Soudain, la tragédie survient...

L'auteur

Boro Drašković est né à Sarajevo en 1935. Après des études de philosophie à Sarajevo, il apprend la mise en scène de théâtre à l'Ecole d'art dramatique de Belgrade. Il travaille comme assistant réalisateur en 1962 avec Wajda et, en 1966, avec Kawalerowicz. Au théâtre, il met en scène les auteurs yougoslaves ainsi que Shakespeare, Ionesco, Adamov, Sartre, etc. et, très rapidement, il devient un des plus importants metteurs en scène de théâtre en Yougoslavie. Il tourne ses premiers documentaires au Groenland, en Islande et en Chine. En collaboration avec le joueur d'échecs Bobby Fisher et le compositeur John Cage, il réalise un essai cinématographique, *le Paradoxe des échecs (Paradoks o šahu)*. Pour la télévision, il réalise des dramatiques d'après Arnold Wesker, Behan et Hemingway. *L'Horoscope (Horoskop)*, en 1969, est son premier long métrage de fiction. En 1971, il tourne *Knock-out (Nokaut)* et, en 1979, *Incandescence (Usijanje)*. Entre-temps, il signe plusieurs documentaires et dramatiques pour la télévision et enseigne à l'Ecole d'art dramatique de Novi Sad. Son dernier film, *La vie est belle (Život je lep)*, de 1985, a été présenté aux festivals de Pula et de Venise.

Yougoslavie

LA VIE EST BELLE (ŽIVOT JE LEP) Mise en scène : Boro Drašković

Scénario : Boro Drašković

Images : Božidar Nikolić

Musique : Vojislav Kostić

Décors : Milenko Jeremić

Pologne

**JOURNAL INTIME
D'UN PÊCHEUR
(OSOBIŚTY PAMIĘTNIK
GRZESZNIKA PRZEZ NIEGO
SAMEGO SPISANY)**

Mise en scène : Wojciech Jerzy Has

Scénario : Michał Komar, d'après un roman de James Hogg

Images : Grzegorz Kędzierski

Musique : Jerzy Maksymiuk

Décors : Andrzej Przedworski

Montage : Barbara Lewandowska-Conio

Production : Zespoly Filmowe (Varsovie)

35 mm / couleurs / 125 mn / 1985

Interprétation : Piotr Bajor, Maciej Kozłowski, Janusz Michałowski, Hanna Stankówna, Ewa Wiśniewska, Franciszek Pieczka

L'action se déroule au début du XVIII^e siècle, dans un pays protestant indéterminé. Un gardien à la campagne effectue l'exhumation de la dépouille d'un jeune homme décédé il y a peu de temps. Il recherche le journal intime du garçon, Robert. C'est ainsi que celui-ci commence à narrer sa vie. Sa mère, mariée à un propriétaire foncier, se sépare de son mari juste après la naissance de son fils Gustav qu'elle laisse à la garde de son mari. Elle-même se met en ménage avec le pasteur Prudencjusz. Elle lui donne un fils, Robert. Elevé par sa mère bigote et le pasteur très pieux, Robert est indigné par la



conduite de son frère — impie et noceur qui aime la vie, le vin et les filles. Robert se laisse persuader par un inconnu que la mort de son frère sera l'exécution du décret de la Providence. Il défie son frère en duel, lutte contre lui, mais le coup mortel n'est pas donné de sa main, mais de celle de l'inconnu qui a pris son apparence.

Au cours d'un bal donné chez ses parents, Robert est accusé de viol et d'ivrognerie. Robert ne sait pas comment il a vécu les six mois suivants, et lorsque le domestique lui déclare que les dépouilles de sa mère et du pasteur ont été découvertes et que la population des environs veut le lyncher pour ces meurtres, il est persuadé cette fois encore qu'il n'est pas l'auteur de ces atrocités. L'inconnu fait encore une fois son apparition et l'aide à fuir devant la foule hostile. Le jeune homme, fou de désespoir

et convaincu que c'est l'inconnu le meurtrier, le tue. Mais c'est la dépouille de Robert qui reste sur la place et non celle de l'inconnu. Robert achève le récit de sa triste existence. Au cimetière, c'est le défilé des personnes sorties de leur tombeau : Gustaw, la mère, le pasteur, Robert rejoint ce triste cortège et jette son journal au feu.

L'auteur

Wojciech J. Has est né à Cracovie en 1925. Il étudie la peinture à l'Académie des Beaux-Arts et parallèlement le cinéma à l'Institut cinématographique de Cracovie. De 1947 à 1955 il tourne de nombreux courts métrages documentaires. Il réalise son premier film de fiction, *le Nœud coulant* (*Petla*) en 1958. Depuis, il a signé : *Les Adieux* (*Pozegnania*, 1958) ; *Chambre commune* (*Wspólny pokój*, 1960) ; *Adieu jeunesse* (*Rozstanie*, 1961) ; *L'Or de mes rêves* (*Złoto*, 1962) ; *L'Art d'être aimée* (*Jak być kochana*, 1963) ; *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Rekopis znaleziony w Saragossie*, 1965) ; *Les Codes* (*Szyfry*, 1966) ; *La Poupée* (*Lalka*, 1968) ; *La Clepsydre* (*Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973) ; *Une histoire banale* (*Nieciekawa historia*, 1982) ; *L'Ecrivain* (*Pismak*, 1985).

USA

SHE'S GOTTA HAVE IT
Mise en scène : Spike Lee

Scénario : Spike Lee

Images : Ernest Dickerson

Musique : Bill Lee

Décors : Ron Paley

Montage : Spike Lee

Son : Barry Alexander Brown

Production : Forty Acres and a Mule (New York)

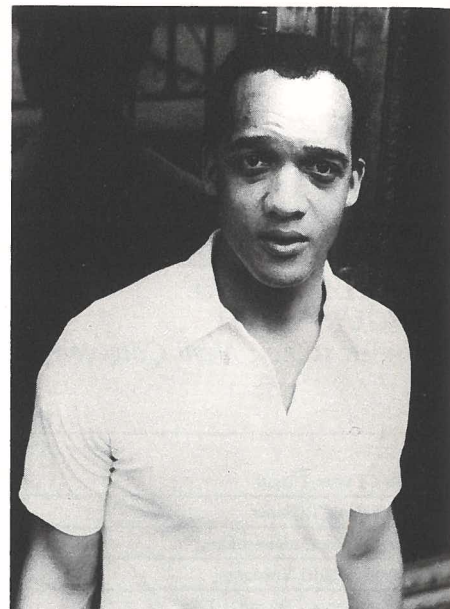
35 mm / N et B et couleurs / 90 mn / 1986

Interprétation : Tracy Camilla Johns (*Nola Darling*), Redmond Hicks (*Jamie Overstreet*), John Terrell (*Greer Childs*), Spike Lee (*Mars Blackmon*), Raye Dowell (*Opal Gilstrap*), Joie Lee (*Clorinda Bradford*), Epatha Merkison (*Dr Jamison*), Bill Lee (*Sonny Darling*)

She's Gotta Have It est le portrait d'une ravissante jeune femme noire, dans le New York des années 80, et de ses relations avec les trois hommes très différents qu'elle aime.

« 20 mars 1986, Brooklyn, New York. Aujourd'hui j'ai 29 ans et je viens de recevoir un beau cadeau d'anniversaire. Mon premier long métrage, *She's Gotta Have It* a été invité à participer à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes. Je pense à présent — et plus que jamais — que réaliser et achever un film est l'une des tâches les plus difficiles qui soient données à l'homme, et lorsque vous êtes un cinéaste indépendant, ça tient d'un véritable petit miracle. Je remercie Dieu et tous ceux qui ont été à mes côtés depuis le début. Mais venons-en au fait. Dans l'Histoire du cinéma américain, les Noirs ont souvent, trop souvent, dû compter sur Hollywood pour raconter leurs histoires. Je suis décidé à changer cela, ne serait-ce que dans la mesure de mes modestes moyens. Nous ne devons pas dépendre des Spielberg et consort pour définir notre existence. Les Noirs doivent produire leurs propres films, un point c'est tout. »

Spike Lee



L'auteur

Spike Lee est né à Atlanta (Georgie), le 20 mars 1957. Après des études au Morehouse College d'Atlanta, il s'inscrit en 1979 à la New York University Graduate Film School (NYU). Dans le cadre de ses études, il réalise deux courts métrages (*The Answer*, 1980 ; *Sarah*, 1981), tandis que son film de fin d'études, *Joe's Bed - Stuy Barber Shop : We Cut Heads* (1982) est présenté et primé dans de nombreux festivals internationaux. Après un vidéo clip en 1983, il signe en 1986 *She's Gotta Have It*, son premier long métrage de fiction.

Portugal

- sous réserves -

**UN ADIEU PORTUGAIS
(UM ADEUS PORTUGUES)**
Mise en scène : João Botelho

Scénario : João Botelho et Leonor Pinhao

Images : Acácio de Almeida

Musique : Olivier Messiaen et chants africains

Production : Produções Off (Lisbonne)

35 mm / N et B et couleurs / 85 mn / 1985

Interprétation : Rui Furtado (*Raul*), Isabel de Castro (*Piedade*), Maria Cabral (*Laura*), Fernando Heitor (*Alexandre*), Cristina Hauser (*Rosa*), Antonio Sequeira Lopes, Luis Lucas, Diogo Dória (*les soldats*)

Il s'agit du récit à deux niveaux, d'un détachement militaire perdu quelque part en territoire portugais africain en 1973 et, d'une famille de Lisbonne en 1985. Perdus dans la brousse, traqués par un ennemi invisible, les soldats représentent simplement l'humble adieu d'une génération à cinq siècles de présence portugaise en Afrique : délivrés de toute trace de doute, ressentiment ou esprit vindicatif, ils entreprennent méthodiquement l'ultime pèlerinage. Douze ans plus tard, une famille ordinaire a pratiquement effacé de sa mémoire toutes traces du passé. A la veille de son éclatement final, chaque membre de la cellule familiale, affronte sans amertume la réalité : telle est la vie et chaque chose a une fin...

L'auteur

João Botelho est né à Lamego le 11 mai 1949. Il abandonne des études avancées d'ingénieur pour suivre à partir de 1974 les cours de cinéma au Conservatoire National de Lisbonne. Durant cette période il s'intéresse à la critique cinématographique et fonde la revue *M*. En 1978 il signe en collaboration avec Jorge Alves da Silva, un court métrage, *Alexandre e Rosa*. Trois ans plus tard il réalise son premier long métrage de fiction, *Conversa acabada*, qui connaît un grand succès critique et reçoit plusieurs récompenses.

**LE MOUVEMENT
DES CHOSES
(O MOVIMENTO DAS
COISAS)**

Mise en scène : **Manuela Serra**

Scénario : Manuela Serra

Images : Gérard Collet

Musique : José Mário Branco

Son : Richard Verthé

Montage : Dominique Rolin

Production : Manuela Serra

16 mm / couleurs / 90 mn / 1985

Des histoires d'un quotidien fait de silence. Dans un village du Nord, sur des chemins déserts au vent inquiétant, trois familles traversent une journée de travail. Quatre vieilles femmes : les champs, le pain, les poules, et pour raviver notre mémoire, de très vieilles histoires de gestes savourés par des paroles minéralogiques. Dans une ferme, une famille de dix enfants plonge dans le temps ; tout le travail se retrouve dans un geste. Le père scie un arbre. Plus loin, l'eau de la rivière habitée par des gens, sur une barque, le Soleil, et la place du village, le pont en construction, la véranda, le repas, la densité et le mysticisme du dimanche, la Messe et la foire rituelles des samedis. C'est dans ces fragments de décor que se meut Isabel, les yeux tournés elle aussi, vers l'avenir, au-delà des autres pour qui vivre est le seul sens de la vie. Le temps traverse le lever et le coucher du soleil. C'est respirer la vie, dans un village du Nord, en se servant des champs comme moyen, par des gestes antiques et posés. C'est un arrêt sur la vie à travers des choses et leur déplacement dans le temps ; des valeurs ; des silences.

Teresa Sá

L'auteur

Manuela Serra est née à Lisbonne en 1948. Elle poursuit des études de cinéma à l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) de Bruxelles, entre 1971 et 1974. Assistante à la réalisation sur plusieurs courts métrages et assistante-monteuse sur divers longs métrages, elle tourne à partir de 1978 *le Mouvement des choses*, son premier long métrage qu'elle achève en 1985.

Inde

CHIDAMBARAM

Mise en scène :
Govind Aravindan

Scénario : Govind Aravindan, d'après C.U. Sreeraman

Images : Shaji

Musique : Devarajan

Production : Suryakanthi Filmmakers

35 mm / couleurs / 103 mn / 1985

Interprétation : Smita Patil (*Sivakami*), Gopi (*Sankaran*), Sreenivasan (*Muniyandi*), Mohan Das (*Jacob*)

Muniyandi, pauvre vacher d'une importante exploitation agricole, a des liens privilégiés avec l'intendant Sankaran, son puissant chef. Un jour, invité à prendre un verre chez Sankaran, Muniyandi très ému, chante en guise de remerciements, des hymnes traditionnels adressés à Shiva. Alors que Sankaran est un personnage sympathique, Jacob son collègue, est un tyran impitoyable, qui emplit la campagne des pétarades de sa moto.

Muniyandi fait venir de son village natal Sivakami, sa timide jeune femme, qui s'émerveille rapidement de la beauté du paysage qui s'offre à ses yeux. Après ses travaux ménagers, elle prend l'habitude de faire de longues promenades dans la campagne. C'est là que Sankaran et Jacob la rencontrent, inévitablement... Fou de jalousie, persuadé d'avoir été trompé, Muniyandi se suicide. Sankaran, rempli de remords et très affecté par la mort de son ami le vacher, part se livrer à l'oubli dans l'alcool et dans l'errance...

L'auteur

Govind Aravindan est né à Kottayam (Kerala) en 1935. Après des études scientifiques, il a des activités de peintre, de dessinateur, de musicien et de dramaturge. Il réalise son premier film en 1974, *Uttarayanam*. Il a encore signé en langue malayalam : *Kanchana sita* (1977) ; *Le Chapiteau* (*Thampu*, 1978) ; *Le Croquemitaine* (*Kummatty*, 1979) ; *Esthappan* (1980) ; *Crépuscule* (*Pokkuvayil*, 1981) et *Chidambaram*.

Pays de Galles

COMING UP ROSES

Mise en scène : **Stephen Bayly**

✕ ✕ ✕

Scénario : Ruth Carter

Images : Dick Pope

Musique : Michael Storey

Montage : Scott Thomas

Son : Simon Fraser

Production : Red Rooster Films/S4C (Cardiff)

35 mm / couleurs / 90 mn / 1986

Interprétation : Dafydd Hywel (*Trevor*), Iola Gregory (*Mona*), Olive Michael (*Gwen*), Mari Emlyn (*June*), W. J. Phillips (*Eli Davies*), Glan Davies (*Dino*), Gillian Elisa Thomas (*Sian*), Ifan Huw Dafydd (*Dave*), Rowan Griffiths (*Pete*), Bill Paterson (*Mr. Valentine*)

Par une pluvieuse soirée d'hiver, le dernier cinéma de la ville ferme définitivement ses portes. Finis les rendez-vous quotidiens avec Jean Simmons et Marlon Brando, fini le goût fade des pop-corns... Dans cette vallée galloise perdue, il reste peu d'espoir d'emploi pour Trevor, l'ancien projectionniste. Acculé à des problèmes financiers, il est de plus menacé, avec ses trois fils et son épouse, Sian, d'expulsion en raison de dettes impayées. Trevor entreprend alors de trouver de l'argent, et parvient à emprunter 700 livres à Eli, l'ex-directeur du cinéma. En échange, il s'engage par écrit à organiser et payer des funérailles royales à Eli si celui-



ci venait à disparaître avant le remboursement de ses dettes.

Subitement, la santé d'Eli vient à s'aggraver. Face au désastre imminent, Trevor, assisté de Mona, la marchande de glaces, élabore un plan qui l'amène à redonner mystérieusement vie au vieux cinéma...

L'auteur

Après une formation littéraire aux Etats-Unis, il étudie l'architecture à Londres. Il débute au cinéma en 1971 comme producteur au British Film Institute, avant de monter sa propre maison de production, Scott Free Enterprises, en collaboration avec Tony Scott en 1972, puis avec Ridley Scott à partir de 1974. Il signe un premier film en 1976, *Dream City*, dans le cadre de la National Film School, puis réalise en 1982, *Joni Jones*, une série dramatique pour la télévision galloise, Channel Four Wales (S4C). Co-fondateur avec Linda James, de Red Rooster Films en 1983, il met en scène une comédie, *And Pigs Might Fly*, présentée dans plusieurs festivals internationaux. Il a réalisé depuis : *Dream Factory* (un épisode, DOC, 1984) ; *The Works* (1984) et *Coming up Roses*.

Italie

**LA MESSE EST FINIE
(LA MESSA E FINITA)**

Mise en scène : **Nanni Moretti**

✕ ✕

Scénario : Nanni Moretti et Sandro Petraglia

Images : Franco Di Giacomo

Musique : Nicola Piovani

Décors : Amedeo Fago

Montage : Mirco Garrone

Production : Faso Film (Rome)

35 mm / couleurs / 96 mn / 1985

Interprétation : Nanni Moretti (*Don Giulio*), Margherita Lozano (*la mère*), Ferruccio de Seres (*le père*), Enrica Maria Modugno (*la sœur*)

Le jeune abbé Giulio exerce son ministère dans un village perdu dans la montagne. Lorsqu'on le rap-

pelle à Rome, il est tout heureux de pouvoir participer plus activement à la réalité ; animé des meilleures intentions, il se réjouit de revoir les siens après dix ans de séparation, ce qui l'encourage à s'engager davantage dans une vie certainement plus dynamique que celle de son village.

Mais, très vite, la tâche s'avère au-dessus de ses forces. Tout a changé en ville, les gens sont devenus arides, sa famille et ses amis ont acquis une sorte de dureté nouvelle qui le blesse. Son père, tombé amoureux d'une autre femme, plus jeune que lui, a quitté la famille ; sa sœur, qui attend un enfant, veut avorter ; sa mère sombre dans une crise qui deviendra bientôt irréversible.

Quant aux amis dont, autrefois, Giulio avait partagé les opinions politiques, les espoirs et les doutes d'une époque riche en ferments, ils sont maintenant déchirés par mille incertitudes et s'adressent à lui, dans leur angoisse, pour obtenir des réponses, une force d'âme, une pureté d'intentions et de cœur qu'ils ont perdues.

Le jeune prêtre, pourtant bien occupé dans sa paroisse, est sans cesse appelé au secours moral des uns et des autres, se persuadant finalement qu'il n'y peut rien. On lui demande des sacrifices, pour supporter l'infamie des temps, les nouvelles barbaries de la ville, sans que nul sache expliquer la raison de ce mal qui ronge tout et tous. Mais pourquoi ? Lui-même est déchiré par le doute, se demandant avec stupeur si son dévouement, ses efforts incessants contre le mal ont un sens.

L'auteur

Nanni Moretti est né à Brunico en 1953. Il débute par un certain nombre de courts et moyens métrages (*Come parlò frate ?*, 1974 [mm]), avant de faire une entrée remarquée avec un premier long métrage réalisé en super-huit : *Je suis un autarcique* (*Io sono un autarchico*) en 1977, film à l'humour corrosif qui obtient un franc succès. En 1978 il présente au Festival de Cannes *Ecce Bombo*, où son sens de l'observation fait encore merveille. Depuis, il a tourné : *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1984) et *La Messe est finie*.



détérioré 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 logement 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 *Illuminazione* 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*.



Les auteurs

Avant de collaborer à la mise en scène du dernier film de Paradjanov, Dodo Abachidzé a fait une importante carrière comme comédien et décorateur.

Serguei Paradjanov est né à Tbilissi (Georgie) en 1924. Etudiant au conservatoire de sa ville natale pendant la guerre, il est diplômé de la section de réalisation du VGIK de Moscou en 1951. D'abord assistant, il passe à la mise en scène en co-signant en 1954 avec Yakov Bazelian, *Andrieș*. Après quelques courts métrages puis trois films de fiction purement alimentaires, il réalise en 1965 son chef-d'œuvre, *les Chevaux de feu* (*Teni zabytyh predkov*). Il met en scène par la suite, *Sayat Nova* (1968), film très mal reçu par les autorités et qui devra être totalement remanié pour être montré, très discrètement, en URSS en 1971 sous le titre *Couleur de la grenade* (*Cvet granata*). Personnage excentrique et désinvolte, très mal vu des officiels, arrêté et condamné en 1974 à cinq ans d'internement dans un camp de travail, pour « trafic d'obets d'art et homosexualité », Paradjanov finira par être libéré sous la pression d'intellectuels étrangers. Après plusieurs projets de films avortés, il ne tourne qu'un étonnant court métrage en 1979, *le Signe du temps*, avant de réaliser sa luxueuse *Légende de la forteresse de Souram*.

RFA/Pologne

AMÈRE RÉCOLTE ✕ ✕ ✕
Mise en scène :
Agnieszka Holland

Scénario : Agnieszka Holland et Paul Hengge

Images : Josef Ort-Snep

Musique : Jörg Strassburger

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

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

URSS

**LA LÉGENDE DE LA
FORTERESSE DE SOURAM
(LEGENDA O SURAMSKOJ
KREPOSTI)**

Mise en scène : Serguei
Paradjanov et Dodo Abachidzé

Scénario : Vaja Guigachvili

Images : Youri Klimenko

Musique : Djansoug Kakhidzé

Production : Grouzia Films

35 mm / couleurs / 89 mn / 1984

Interprétation : Lévan Outchanékhvili, Zourab Kipchidzé, Lela Alibégachvili, Dodo Abacuidzé, Vériko Andjapardidzé, Sofiko Tchiaouréli

Ce film, dédié aux vaillants guerriers géorgiens de tous les temps qui donnèrent leur vie pour leur patrie, s'inspire d'une vieille légende : pour se protéger des envahisseurs, les Géorgiens construisirent une forteresse ; mais, au niveau du toit, le mur s'écroula. La voyante dit alors : « pour que le mur tienne, il faut emmurer un beau garçon ». On trouva ce beau garçon qui, au nom de la Liberté de sa Patrie, se laissa emmurer vivant. La forteresse put être construite.

Grande-Bretagne

**MY BEAUTIFUL
LAUNDRETTE**
Mise en scène : Stephen Frears

✕ ✕

Scénario : Hanif Kureishi

Images : Olivier Stapleton

Musique : Ludus Tonalis

Montage : Mick Audsley

Production : Working Title/SAF Productions/Channel Four (Londres)

35 mm / couleurs / 94 mn / 1985

Interprétation : Gordon Warnecke (*Omar*), Daniel Day-Lewis (*Johnny*), Saeed Jaffrey (*Nasser*), Roshan Seth (*Papa*), Derrick Branche (*Salim*), Rita Wolf (*Tania*), Richard Graham (*Genghis*), Shirley Ann Field (*Rachel*), Stephen Marcus (*Moose*), Souad Faress (*Cherry*), Gérard Horan, Badi Uzzaman

Il s'agit de l'histoire de deux jeunes gens, camarades d'école, de leur vie et, au-delà de leurs rapports personnels, du portrait des relations interethniques dans la Grande-Bretagne d'aujourd'hui.

Johnny, blanc, ouvrier, est membre d'un groupuscule fasciste. Omar vit avec son père veuf, dans une maison délabrée près d'une voie ferrée. Depuis peu, il a obtenu un petit emploi par son riche oncle, Nasser, dont la fortune est sur le point d'atteindre les deux millions de livres. Nasser aime bien le jeune Omar ; un jour il lui fait cadeau d'une vieille blanchisserie, qu'il ne tarde pas avec son ami Johnny à transformer en un véritable palace, avec matériel vidéo et autre équipement sophistiqué...

L'auteur

Stephen Frears est né à Leicester le 20 juin 1941. Après des études de droit à l'Université de Cambridge de 1960 à 1963, il s'intéresse quelque temps à la mise en scène théâtrale comme assistant de production au Royal Court Theatre. Il fait ses débuts au cinéma en 1966 comme assistant metteur en scène sur *Morgan* de Karel Reisz, puis collabore avec Albert Finney (*Charlie Bubbles*) et Lindsay Anderson (*If*). En 1967 il signe un premier court métrage, avant de travailler ensuite pour diverses chaînes de télévision. Parallèlement, il passe à la mise en scène de longs métrages de fiction et réalise en 1971, *Gumshoe*. Outre son importante production télévisuelle, on lui doit encore pour le grand écran : *Bloody Kids* (1979) ; *Saigon*, *Year of the Cat* (1983) et *The Hit* (1984). Il a également mis en scène au théâtre *Television Times*.



Le rédacteur en chef demande à Matthies de se mettre au travail et celui-ci part à la recherche de Bodo Wawerka, le metteur en scène inconnu. Cela commence de manière bien banale dans la bibliothèque nationale puis Matthies interroge un historien du cinéma, des producteurs de l'époque, un metteur en scène qui a vécu en Amérique, mais en vain. Le hasard fait bien les choses. Il y a quelqu'un, en Angleterre, qui possède la main originale de King Kong et les documents de la production...

Une semaine plus tard, le festival est fini, Matthies est à Londres. Il découvre une première piste qui le mène chez Mr. Conway, dans son extraordinaire collection d'accessoires, celui-ci possède effectivement la main de King Kong et une photo de deux hommes dont l'un doit être Wawerka. Seules les archives du RKO, à Los Angeles, pourraient permettre de faire la clarté dans cette affaire. Matthies compte l'argent qui lui reste, prévient le rédacteur en chef de l'état de ses recherches et s'envole pour Hollywood.

Au bout de dix jours, son entreprise a pris forme. Il rencontre l'un des cameramen de *King Kong* qui se souvient très bien d'il y a cinquante ans et qui reconnaît les deux hommes de la photo, ce sont les frères Delgado. Quant à Bodo Wawerka, il n'en a jamais entendu parler. Matthies, à bout de nerfs, est en train de boire son quatrième verre dans un café près de Hollywood Boulevard, quand il a une idée...

L'auteur

Heiner Stadler est né à Pilsting, en Basse Bavière, le 28 novembre 1948. Après des études de journalisme et de cinéma à Munich, il est chargé de cours d'histoire du cinéma et des médias au centre de formation des enseignants de 1974 à 1976. Depuis cette date, cameraman indépendant, il a été directeur de production pour différentes émissions de télévision. Après deux films documentaires consacrés à l'Albanie, il réalise en 1984 *King Kongs Faust*, son premier film de fiction.

- sous réserves -

RDA

**LA MAISON DU FLEUVE
(DAS HAUS AM FLUSS)**
Mise en scène : Roland Gräf



Scénario : Roland Gräf

Images : Roland Dressel

Musique : Günther Fischer

Son : Werner Krehbiel

Montage : Monika Schindler

Production : DEFA

35 mm / couleurs / 90 mn / 1986

Interprétation : Katrin Sass (*Agnes Eckert*), Manfred Gorr (*Jupp Eckert*), Jutta Wachowiak (*la Mère Voss*), Rolf Hoppe (*Heinz Hüsgen*), Corinna Harfouch (*Emmi Voss*)

Le film relate divers genres de subordinations. D'abord, la subordination de masse qui, par exemple, laisse croire à la mère Voss et à sa famille que cette guerre contre la Russie a lieu de bon droit et qu'elle sera bien vite terminée, peut-être même avant l'hiver 1941/1942. Des cadeaux en provenance du front viennent réjouir les chers parents au foyer : un joli corsage paysan ukrainien pour Emmi, la bru de la mère Voss, un beau manteau de fourrure soyeux pour Agnès. Ce manteau, son mari Jupp s'y est agrippé en Russie pour l'avoir, comme s'il s'agissait de sa propre vie. Mais le prix en sera élevé. Ce genre de subordinations peut facilement coûter la vie.

Et il en est d'autres encore : comment, en tant qu'employée, se défendre contre un homme, sous-directeur de la firme, qui s'intéresse à elle. Comment Agnès, la fille de la mère Voss, pourra-t-elle résister aux séductions de Heinz Hüsgen, tandis que Jupp est si loin, en Russie, et qu'elle a un si profond besoin de caresses. Un instant de faiblesse peut coûter cher ici aussi. Pourtant, Agnès n'a nullement l'intention de renoncer à Jupp, à son amour, à sa vie et, partant de cette misère et ce désespoir si profonds, elle commence à se révolter. C'est la force du faible tout juste en éveil.

Ce film raconte des destinées prises dans le quotidien des Allemands à l'ère du fascisme.

L'auteur

Roland Gräf est né à Meuselbach le 13 octobre 1934. Après des études à l'Ecole supérieure d'art cinématographique de Babelsberg de 1954 à 1959, il travaille comme opérateur sur des films documentaires aux studios de la DEFA. Chef opérateur pour des films de fiction depuis 1961, il participe à de nombreux tournages, essentiellement sur des films à sujets contemporains. Il fait ses débuts comme metteur en scène en 1971 avec *Mein Lieber Robinson*. Il a réalisé depuis : *Bankett für Achilles* (1975) ; *Die Flucht* (1977, Premier Prix au Festival de Karlovy Vary) ; *P.S.* (1978) ; *Märkische Forschungen* (1982) ; *Fariaho* (1983) et *la Maison du fleuve*.

RFA

KING KONGS FAUST
Mise en scène : Heiner Stadler

Scénario : Heiner Stadler, Ulrich Enzensberger et Lilly Targownik

Images : Heiner Stadler et Markus Dürr

Musique : Gerhard Stäbler

Son : Toni Sulzbeck

Décor : Claus Jürgen Pfeiffer et Monika Grube

Montage : Rolf Basedow et Angelique Fiedler

Production : Katrin Seybold Film, NDR (Hambourg) / Independent Feature Project (New York)

16 mm / couleurs / 80 mn / 1984

Interprétation : Leonard Lansink (*Uwe Matthies*), Werner Grassmann (*Fritz Ackrewa*), Heinz van Nouhuys (*le rédacteur en chef*), Wim Wenders (*le cinéaste*), Peter Przygodda (*le monteur*), Laslo Benedek (*le collectionneur anglais*), Burt Willis (*l'ancien d'Hollywood*)

Le festival de film de Berlin en 1984. Klaus Uwe Matthies est un journaliste indépendant boudé par le succès ; il aimerait bien réussir mais ne sait comment s'y prendre. Au centre de presse de la Berlinale, il tape un collègue qui lui donne un billet gratuit. Et il se retrouve non pas à une séance de film en compétition, comme il le désirait, mais à une projection de la rétrospective du « cinéma allemand des années vingt » où passe un film d'un réalisateur inconnu.

Le lendemain, les critiques sont tous fous de ce film. Personne ne sait de qui il est et il n'y a pas de générique. Matthies, lui, l'a vu. Le jour suivant, Matthies rend visite à un vieil ami, Fritz Ackrewa, qui est projectionniste depuis 1925 et lui donne un bon tuyau : il connaît le réalisateur du film, de l'époque où il faisait son apprentissage à Berlin. Voilà de quoi écrire une histoire, d'autant plus que le réalisateur en question a été mêlé à la production de *King Kong*.

Index des films

- Adalen 31* /B. Widerberg, 1969/p. 29
Adela /M. Verouiu, 1984/p. 42
Agha fauché (L') /E. Kiral, 1984/p. 57
Amère récolte /A. Holland, 1984/p. 60
Amour 65 /B. Widerberg, 1965/p. 28
À travers les miroirs /M. Verouiu, 1978/p. 41
Au-delà du pont /M. Verouiu, 1975/p. 41
Avec Dieric Bouts /A. Delvaux, 1975/p. 35

Babel Opera /A. Delvaux, 1985/p. 35
Belle /A. Delvaux, 1973/p. 34
Belle journée (La) /F. Lehner, 1982/p. 55
Benvenuta /A. Delvaux, 1983/p. 34
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno /M. Monicelli, 1984/p. 46
Brancaleone aux croisades /M. Monicelli, 1970/p. 45

Camarades (Les) /M. Monicelli, 1963/p. 45
Caro Michele /M. Monicelli, 1976/p. 45
Caught /M. Ophuls, 1949/p. 17
Chidambaram /G. Aravindam, 1985/p. 59
Coming up Roses /S. Bayly, 1986/p. 59
Corbeau jaune (Le) /H. Goshö, 1957/p. 11
Croissance /H. Goshö, 1955/p. 11

Danseuse d'Izu (La) /H. Goshö, 1933/p. 10
De Mayerling à Sarajevo /M. Ophuls, 1940/p. 17
Désespérés (Les) /M. Ophuls, 1949/p. 18
Deux /A. Petrović, 1961/p. 22
Die Verliebte Firma /M. Ophuls, 1931/p. 14
Divine /M. Ophuls, 1935/p. 15

Elvira Madigan /B. Widerberg, 1967/p. 29
Exilé (L') /M. Ophuls, 1947/p. 17

Femme de la brume (La) /H. Goshö, 1936/p. 10
Femme entre chien et loup /A. Delvaux, 1979/p. 34
Fermo con le mani /G. Zambuto, 1937/p. 47
Fiancée vendue (La) /M. Ophuls, 1932/p. 14

Gendarmes et voleurs /M. Monicelli, 1951/p. 47
Grande Guerre (La) /M. Monicelli, 1959/p. 44

Homme au crâne rasé (L') /A. Delvaux, 1966/p. 33
Homme de Majorque (L') /B. Widerberg, 1985/p. 30

Il pleut sur mon village /A. Petrović, 1968/p. 23

J'ai même rencontré des tziganes heureux /A. Petrović, 1967/p. 22
Joe Hill /B. Widerberg, 1971/p. 29
Journal intime d'un pêcheur (Le) /W.J. Has, 1985/p. 58
Jours (Les) /A. Petrović, 1963/p. 22

King Kongs Faust /H. Stadler, 1984/p. 61
Komödie vom Geld /M. Ophuls, 1936/p. 15

Là où l'on voit les quatre cheminées /H. Goshö, 1953/p. 10
Légende de la forteresse de Souram (La) /S. Paradjanov et D. Abachidzé, 1984/p. 60
Lettre d'une inconnue /M. Ophuls, 1948/p. 17
Liebelei /M. Ophuls, 1932/p. 15
Lola Montès /M. Ophuls, 1955/p. 19

Madame de /M. Ophuls, 1953/p. 18
Maison du fleuve (La) /R. Gräf, 1986/p. 61
Maître et Marguerite (Le) /A. Petrović, 1972/p. 23
Maléfice de l'or (Le) /M. Verouiu, un épisode 1974/p. 40
Malombo /M. Dor, 1985/p. 55
Max Ophuls ou le plaisir de tourner /M. Mitrani, DOC 1978/p. 19
Mes chers amis /M. Monicelli, 1975/p. 45
Messe est finie (La) /N. Moretti, 1986/p. 59
Miroir (Le) /E. Kiral, 1984/p. 57
Mon amie et mon épouse /H. Goshö, 1931/p. 10
Mon ami Ivan Lapchine /A. Guerman, 1985/p. 37
Mourir par amour de la vie /M. Verouiu, 1983/p. 42
Mouvement des choses (Le) /M. Serra, 1985/p. 59
My Beautiful Laundrette /S. Frears, 1985/p. 60

Noce de pierre /M. Verouiu, un épisode 1972/p. 40

Or de Naples (L') /M. Monicelli, un sketch 1954/p. 48

Péché suédois (Le) /B. Widerberg, 1962/p. 28
Pigeon (Le) /M. Monicelli, 1958/p. 48
Plaisir (Le) /M. Ophuls, 1952/p. 18
Poirier (Le) /E.J. Lauscher, 1981/p. 54
Portrait de groupe avec Dame /A. Petrović, 1977/p. 23

Quartier du corbeau (Le) /B. Widerberg, 1963/p. 28

Rendez-vous à Bray /A. Delvaux, 1971/p. 33
Romances et confidences /M. Monicelli, 1974/p. 45
Ronde (La) /M. Ophuls, 1950/p. 18
Rosy la Bourrasque /M. Monicelli, 1980/p. 46

Sans lendemain /M. Ophuls, 1939/p. 16
Schmutz /P. Manker, 1985/p. 55
She's Gotta Have It /S. Lee, 1986/p. 58
Signe du serpent (Le) /M. Verouiu, 1981/p. 41
Signora di tutti (La) /M. Ophuls, 1934/p. 15

Tendre ennemie (La) /M. Ophuls, 1936/p. 15
Totò, Antonio de Curtis /J.-L. Comolli, DOC 1978/p. 49
Totò contro i quattro /Steno, 1963/p. 49
Totò diabolicus /Steno, 1962/p. 48
Totò, apôtre et martyr /A. Palermi, 1940/p. 49
To Woody Allen, From Europe with Love /A. Delvaux, 1980/p. 34
Trois /A. Petrović, 1965/p. 22

Un adieu portugais /J. Botelho, 1985/p. 58
Un bourgeois tout petit petit /M. Monicelli, 1977/p. 46
Une auberge à Osaka /H. Goshö, 1954/p. 11
Un flic sur le toit /B. Widerberg, 1976/p. 30
Un soir un train /A. Delvaux, 1968/p. 33

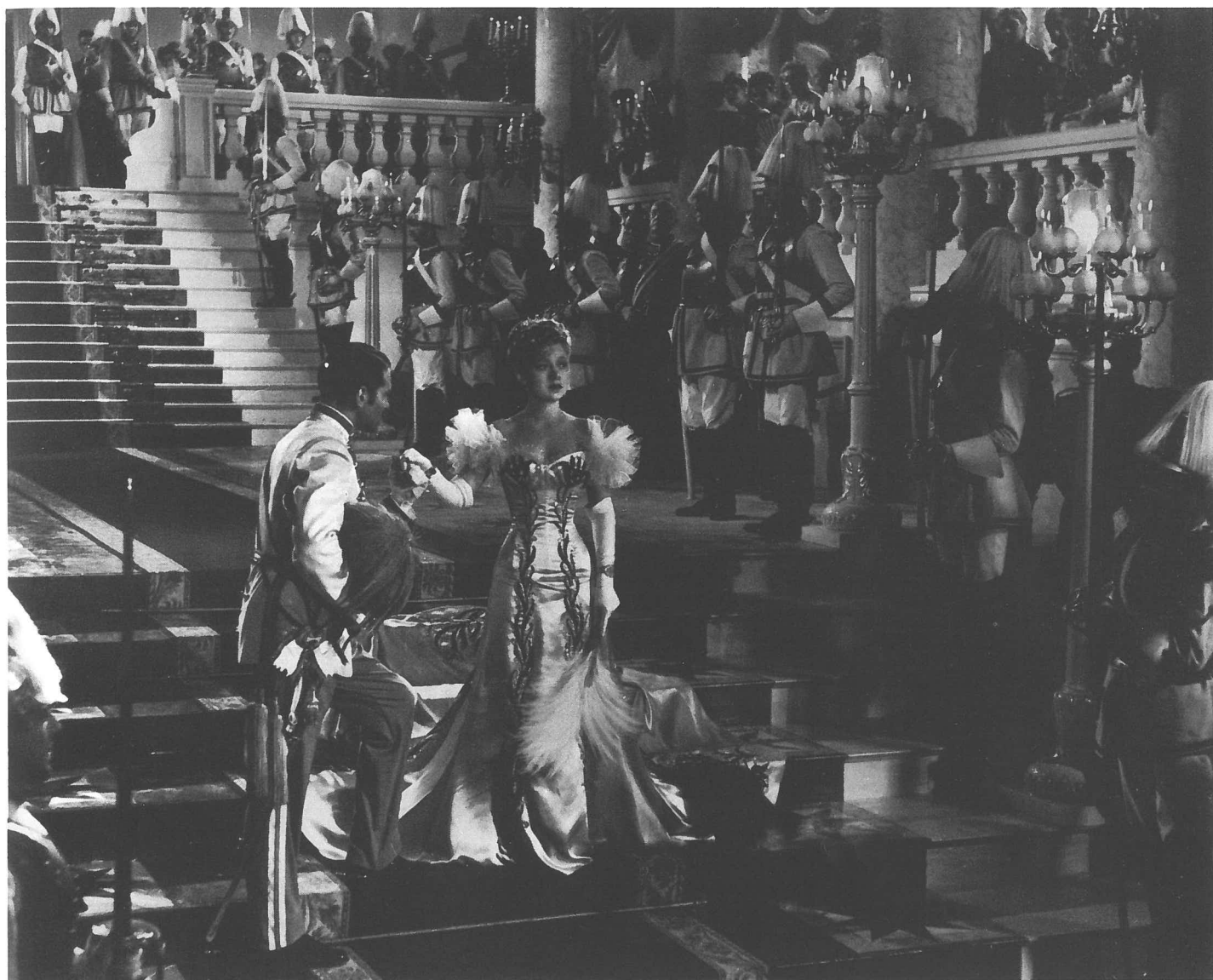
Vérification (La) /A. Guerman, 1973/p. 37
Vie est belle (La) /B. Drašković, 1985/p. 57
Vingt jours sans guerre /A. Guerman, 1976/p. 37

Welcome in Vienna /A. Corti, 1986/p. 55
Werther /M. Ophuls, 1938/p. 16

Yoshiwara /M. Ophuls, 1937/p. 16

Crédit photographique :

Les photos de ce catalogue proviennent des collections de Mme Govaers, de MM. Beylie, Petrović, Tessier, de la Cinémathèque Française, des distributeurs des films programmés et de la collection privée de Jean-Loup Passek.



De Mayerling à Sarajevo(1940) de Max Ophüls



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

Costa-Gavras, Michel David, Bernard Latarget, Bernard Martinand,
Alain Marchand, Jean-Philippe Jonchère, Catherine Lecoq, Catherine Ficat,
Christine Petiteau, Vincent Pinel et la Cinémathèque Française.

Freddy Buache et la Cinémathèque Suisse, Claude Beylie et la Cinémathèque
Universitaire, Raymond Borde et la Cinémathèque de Toulouse,
Guido Cincotti et la Cinémathèque Italienne, Bernard et Alice Chardère et
l'Institut Lumière de Lyon, M. Ledoux et la Cinémathèque Royale de
Belgique, Bengt Forslund et le Swedish Film Institute, Godfried Talboom et
le Centre Culturel suédois, Jan de Vaal et le Filmmuseum (Amsterdam),
Elaine Burrows et le National Film Archives (Londres), MM. Konlechner
et le Österreichisches Filmmuseum (Vienne), Schmidt et les Archives du Film
de Bois d'Arcy.

Krzyszczina Marszalek-Mlinczyk et le Centre Culturel polonais,
Pascale Dauman et Parifilm, Francine Brücher et Munichfilm, Linda James
et les Films du Sabre, Agnès Chagnolot et l'INA, Claude Eric Poiroux et
Forum Distribution, Marin Karmitz et MK 2, Pierre-Ange Le Pogam et
Gaumont, Pierre Braunberger et les Films du Jeudi, Dominique Paini et
DOPA, Richard Delmotte et les Films Cosmos, Jean Labadie et Bac Film,
Albina Productions, Les Films du Sémaphore, Jugoslavija Film (Belgrade),
Film Polski (Varsovie), Romania Film (Bucarest), la DEFA (Berlin-Est), Mine
Film (Istanbul), MM. Simsi et les Films Acacia, Novikov et Sovexport Film,
Christopher Abele et UIP (Londres), Daniel Goldman (CIC), Rubin,
Dominique Blatin et la Warner-Columbia (Los Angeles).

Gilles Jacob, Nadave Silber, Pierre-Henri Deleau et le Festival de Cannes.

Mmes Elena Bossis, Valérie Brégaïnt, Denise Breton, Hiroko Govaers,
Fabienne Hinrie et Koukouchanska
MM. Mehmet Basutçu, Stig Björkman, Jean Boyenval, François Chevassu,
Lorenzo Codelli, Jacques Doniol-Valcroze, Sacha Goldman,
Sylvain Laboureur, Marcel Martin, Michel Mitrani, Simon Mizrahi,
Marcel Ophuls, Jean Radvanyi, Richard Rosenfeld, Daniel Sauvaget, Dušan
Stojanović,
Max Tessier, Charles Tesson et Adolphe Viezzi,

ainsi que

M. Jérôme Clément, Directeur du Centre National de la Cinématographie,
M. Auclair (CNC), M. Patrick Olivier (Service des relations internationales,
Ministère de la Culture).

M. le Préfet de la Charente-Maritime.

L'Association des Rencontres Internationales d'Art Contemporain,
le Conseil Général de Charente-Maritime,
le Conseil Régional de Poitou-Charentes.

La Ville de La Rochelle,
l'Office du tourisme de la Ville de La Rochelle, l'Office départemental du
tourisme de la Charente-Maritime, la STCR, le SIVOM de La Rochelle,
les parfums Chanel, France-Culture et Radio La Rochelle.

Nous tenons également à remercier tout particulièrement la Direction générale
des Douanes et M. Merlat

sans omettre

Claude Hudelot et toute 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) 46.33.79.48

Administration et publicité

Maison de la Culture
4, rue Saint-Jean-du-Pérot
17025 La Rochelle
tél. : 46.41.37.79

Photogravure et impression : Imprimerie Quotidienne, Fontenay-sous-Bois
Photocomposition : Cicero, Paris III^e