

# FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE



CAHIER N°8/1987

XV<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU FILM DE LA ROCHELLE



Le XV<sup>e</sup> Festival de La Rochelle est dédié à la mémoire de Smita Patil

# **XV<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE**

28 juin-8 juillet 1987

Direction artistique et programmation :  
Jean-Loup Passek

assisté de  
Prune Engler, Sylvie Pras,  
Bruno Colomb, Bertrand Giujuzza,  
Fabien Laboureur et Jean-Claude Robineau

Direction de la Maison de la Culture :  
Claude Hudelot

Accueil : Flore-Aline Tison  
Administration : Jacques Jaricot  
avec la collaboration de  
Brigitte Peudupin et Edith Perin

JEAN-LOUP PASSEK et la MAISON DE LA CULTURE  
présentent  
le FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM  
DE LA ROCHELLE  
avec le soutien de  
l'Association pour le Festival de Cinéma (RIAC)

Maquette : Françoise Lion  
Conception et réalisation : Fabien Laboureur

Couverture exécutée d'après l'affiche  
du XV<sup>e</sup> Festival International du Film de  
La Rochelle réalisée par Camille Scalabre

## **Sommaire**

**Préface** par *Jean-Loup Passek* 9

### **Rétrospectives**

Les Frères Lumière 11

Mauritz Stiller 14

Anna Magnani 19

### **Hommages**

Kon Ichikawa 25

Jerzy Kawalerowicz 30

Adoor Gopalakrishnan 35

John Cassavetes 37

Ermanno Olmi 42

**Panorama du cinéma géorgien** 49

**Les 20 ans du Studio Action** 59

**Le Monde tel qu'il est** 61

**Index des films** 69



Photo Alain Le Hors

**Smita Patil**

En décembre 1986, nous avons appris, avec autant de tristesse que de stupeur, la mort de Smita Patil, la grande actrice indienne, qui nous avait rendu visite à La Rochelle en 1984. Sa mère nous a envoyé une lettre, nous demandant de la faire paraître dans notre catalogue, en souvenir de Smita. Cette lettre, la voici :

Mon mari Shivajirao et moi-même avons tous deux participé, à notre modeste manière, au combat de l'Inde pour sa liberté en 1942. Notre fidélité est restée intacte malgré les années et il n'est pas dans notre nature de nous plaindre de notre malheur ni d'avoir été troublés par les difficultés nombreuses. L'âge n'a pas flétri notre détermination et, dans la maturité de la soixantaine, nous sommes toujours attachés à nos convictions. Smita partageait notre ardeur. Mon mari et moi appartenions au Parti socialiste Praja. Les portes de notre maison étaient ouvertes aux ouvriers de ce parti. Chez nous, la division des tâches était souple. Mon mari consacrait son temps et son énergie au travail du parti pendant que je m'occupais de faire marcher la maison. Je ne pouvais me glorifier d'aucun diplôme, et il fut souvent difficile de joindre les deux bouts. Mais nos parents nous avaient légué un héritage essentiel. Celui de la foi dans l'honnêteté, dans l'ardeur du travail accompli avec dévouement.

J'encourageais Smita à participer avec son groupe culturel, aux camps Sevadal. Rashtra Seva Dal (RSD) était l'Organisation des Volontaires du Congrès du Parti socialiste qui démarrait, avec pour objectif, de sensibiliser les jeunes esprits au sens de la discipline, à servir la communauté, au patriotisme et par dessus tout de leur apprendre à dédier leurs vies à la laïcité. Ce dernier but avait pris de l'importance du fait que les musulmans et les hindous organisaient leurs propres mouvements de volontaires, comme « Muslims National Guards » et « R.S.S. ».

Le RSD possédait également une branche culturelle qui, à travers les programmes de danse, de théâtre et de musique, diffusait le message du RSD. Smita a fait activement partie de cette branche, dès l'âge de 6 ans.

A cet âge impressionnable, Smita allait d'un endroit à l'autre, soutenant le message de l'intégration nationale. Toutes les fois qu'il en trouvait le temps, son père lui portait un déjeuner à l'école. Souvent aussi, il la coiffait et l'emmenait au parc. Pendant les fêtes religieuses, mon mari s'occupait des enfants tout en continuant à travailler autant que possible. Toutes ces expériences contribuèrent à enrichir la vie de Smita. Les nombreux aspects de l'activité humaine : arts, musique, littérature, sports, politique, social, faisaient partie de son environnement. Il est probable que personne n'a aussi bien compris son père que Smita.

Quand Smita eut 16 ans, elle voulut se marier. Je rencontrai le garçon et lui demandai s'il accepterait que sa femme joue sur une scène. Il me répondit par un non définitif. Aussi, je conseillai à Smita d'attendre encore les quatre années jusqu'à l'obtention de son diplôme. Le garçon comprit ce que je voulais réellement dire.

Mon mari devint membre du Cabinet Maharashtra, nous partîmes pour Bombay. Smita préférait rester à Poona pour poursuivre ses études au collège Ferguson. Finalement, nous la convainquîmes de nous rejoindre et de s'inscrire au collège Saint-Xavier. Elle opta pour des cours de communications, psychologie et philosophie. En même temps, elle faisait partie d'un groupe de garçons et filles qui s'occupaient d'aider tous ceux que le Maharashtra attirait.

Un jour, Smita et sa sœur Anita allèrent au centre de télévision de Bombay. Smita passa une audition, une chanson bengali, le directeur de la station fut très impressionné et aussitôt après, elle devint lectrice d'actualités. Sans doute ses yeux et son visage expressifs attirèrent-ils l'attention du réalisateur Shyam Benegal, car un jour de 1974, un jeune Bengali vint à la maison pour nous apprendre que « Shyambabu » désirait rencontrer Smita afin qu'elle joue dans sa prochaine production, un film pour enfants. Nous ne connaissions rien au monde du cinéma. Moi-même, je n'avais vu aucun film. J'avais mes propres opinions sur l'éducation des femmes et leur émancipation, j'ai toujours pensé qu'un esprit oisif est l'atelier du diable aussi désirais-je que mes enfants fassent de bonnes études et soient au service de ceux qui sont dans le besoin. Avant l'âge de 16 ans, Smita n'avait pas vu plus de 8 films dans sa vie, et c'étaient des classiques comme *Sant Tukaram*, *Ramaraj* et *Bharat Bhet*. Si j'avais pu imaginer à cette époque que Smita deviendrait actrice un jour, je serais tombée des nues. Nous nous laissâmes persuader d'autoriser Smita à jouer dans le film de Shyam. Quand Monsieur Benegal me montra *Charandas Chor* je fus très impressionnée par le jeu de Smita dans le rôle de la reine. La simplicité avec laquelle Shyam et toute son équipe travaillaient me frappa également. Ils ressemblaient à une famille ou à un groupe de gens qui poursuivent le même idéal, comme ceux du Rashtra Sevadal. Cela me confirma qu'avec eux, Smita était en aussi bonnes mains qu'à la maison. Ce fut le début inattendu de sa carrière cinématographique, sous la houlette d'un réalisateur de la stature de Shyam Benegal ; aussi personne ne nous reprocha le choix de Smita de faire des films. Au contraire, tout au long de ces années, elle fut grandement appréciée. Film après film, elle n'était pas Smita, l'actrice, mais le personnage qu'elle incarnait à l'écran.

Ma fille a tourné avec les plus grandes personnalités du cinéma indien : Satyajit Ray, Mrinal Sen, G. Aravindan, Kumar Shahani, Govind Nihalani, Jabbar Patel, Ketan Mehta pour n'en citer que quelques-uns.

En 1980, elle entra dans le monde du cinéma commercial où elle connut également un grand succès. Son but n'était pas de gagner beaucoup d'argent. Elle se sentait surtout concernée par le genre de rôles qu'on lui proposait et par le contenu social des films. Elle avait toujours le sentiment de n'avoir pas fait assez, par le biais puissant du cinéma, pour que changent les attitudes envers les femmes, pour dénoncer les injustices qu'elles ont sans cesse à subir. Smita excellait dans les personnages de femmes luttant pour leurs droits. Ce fut particulièrement vrai pour le film de Jabbar Patel *le Seuil* (présenté au Festival de La Rochelle en 1983 et 1984). Je me souviens que quand j'étais sur le point de partir à New York, en 1981, Jabbar Patel vint à la maison. Je le connaissais bien car j'avais travaillé dans le même hôpital que lui (Jabbar est médecin). Il raconta l'intrigue du film à Smita, convaincu qu'elle seule pourrait jouer le rôle de cette femme qui choisit de quitter le confort de sa maison pour combattre la corruption qui règne dans un hôtel de femmes. Quand il eut terminé son récit, Smita le manœuvra de le tuer s'il donnait le rôle à une autre comédienne. Ils rirent de bon cœur tous les deux. Le film obtint un très grand succès public et beaucoup de récompenses.

On décerna à Smita de nombreux prix. Elle fut la première actrice indienne à être invitée par le Festival de La Rochelle, la Cinémathèque française, et, pendant l'année de l'Inde, par le Centre Georges Pompidou. Ses films ont été vus dans le monde entier.

Le 9 décembre 1986, onze jours après avoir accouché, Smita eut une forte fièvre. Un médecin s'occupait d'elle et la soignait sur les conseils d'un spécialiste. Ni l'un ni l'autre ne jugèrent utile de la faire examiner par un gynécologue et la fièvre continua de monter. Le 12 décembre, elle fut admise à l'hôpital Jaslok dans un état très grave. Elle sombra dans le coma ce même jour et ne reprit jamais connaissance. Smita quitta ce monde sans revoir son enfant qui lui était si cher.

A l'âge de 31 ans, après avoir, en seulement 10 années, atteint un succès mérité dans le monde du cinéma, après avoir été désignée deux fois comme la meilleure actrice indienne, reçu le prix Padmashree à 28 ans, avoir été déléguée à la Conférence internationale des femmes à Nairobi, jury du Festival International du Film de Montréal, après avoir assisté à plus de 15 festivals de films internationaux dans le monde entier, et par dessus tout, gagné le cœur de millions de spectateurs dans son pays et à l'étranger, sa merveilleuse clarté s'est éteinte. Smita n'est plus.

Madame Vidya Patil  
(Traduit de l'anglais par Prune Engler.)



Photo Fabien Labourer

Jean-Loup Passek et André Delvaux au Festival de La Rochelle 1986



## Le baiser de l'araignée

Le cinéma si l'on s'accorde à le faire naître en 1895 sera donc centenaire dans huit ans. Atteindra-t-il intact et en toute lucidité cet âge soi-disant respectable, mais néanmoins bien juvénile encore, pour un Art — fut-il le Septième — ou bien ne sera-t-il bientôt plus que sa propre caricature, cédant à la panique de ses propres images, miné de l'intérieur, agressé de l'extérieur, vendu à vil prix aux marchands du Temple, courtoisé, trahi et enfin dévoré par une télévision — araignée soumise à la loi du profit immédiat. On peut craindre le pire après avoir assisté, médusé, au déroulement du Festival de Cannes 1987 qui fêtait ses quarante printemps et qui en lieu et place de l'euphorie promise nous offrit bien innocemment le spectacle déprimant d'une duperie perverse. Nous avons été les témoins impuissants d'un Art à la dérive, manipulé jusqu'à plus soif par le narcissisme éhonté des médias, gagné par la fièvre du frivole et du superficiel, voire du veule et du vain. Nous attendions des films, nous avons eu droit à une invasion anarchique de séquences informes, entrecoupées d'interviews-bidon, de flashes d'ambiance, d'explications oiseuses et vaseuses, le tout complaisamment répercuté dans les chaumières du monde entier par le canal d'innombrables chaînes TV acharnées à se copier les unes les autres. Résultat de ce capharnaüm : plus personne n'avait, une fois le Festival achevé, de vrais désirs de films. Nous avons l'impression d'avoir tout vu, tout compris, tout digéré. L'effet de promotion s'était métamorphosé en effet de saturation voire de répulsion. Nous attendions des stars. Nous avons aperçu entre deux courants d'air Liz Taylor et Paul Newman. Jane Russell et Jean Simmons ont été escamotées lors d'une clôture digne d'Helzappopin. Quant à la délicieuse et toujours verte Lillian Gish elle est restée constamment hors de portée de l'affection cinéphilique. En revanche sur la Croisette nous avons sans cesse « croisé » une foultitude de présentateurs télé et d'animateurs radio. Ils occupaient le terrain en effigie d'abord sur des affiches mégalomaniaques mais aussi en chair et en os bravant la popularité d'une foule d'autant plus admirative qu'elle savait depuis peu leur véritable valeur « marchande ». Certes il était possible de se promener dans un anonymat reposant aux côtés du Prix Spécial du Jury (Tenguiz Abouladze) et du Prix de la Mise en scène (Wim Wenders) puis l'instant d'après de manquer périr étouffé parce qu'une speakerine quelconque apparaissait dans le champ de tir des badauds. Je vous parle en connaissance de cause et je vous épargne la description du délire du public lorsque par un malin hasard l'imperméable de Columbo a daigné frôler mon insignifiante personne. Columbo, Columbo murmurait-on de toutes parts. Où était donc passé Peter Falk, oui l'acteur de cinéma ? La morale de cette histoire c'est que la télévision au lieu d'assurer la promotion du cinéma, lui a coupé les ailes, l'a rétréci, s'en sert maintenant comme d'un punching-ball. On comprend pourquoi et comment la TV « couvre l'événement » comme on dit. Ce baiser de la télévision au cinéma est un baiser de mort.

Pauvres metteurs en scène acharnés à expliquer le sens de leur œuvre devant un parterre de journalistes tirailés par l'envie du scoop, du dérapage, de la petite phrase malheureuse. Pauvres comédiens néophytes qui punaient consciencieusement leurs photos pour être remarqués par un talent-scout improbable. Pauvre public roulé dans la farine et parfois content de l'être. On me rétorquera que tout cela existe depuis belle lurette et que je ne fais qu'enfoncer des portes ouvertes. Pas si sûr. Je ne crois pas être le seul à tirer la sonnette d'alarme. La presse — celle du moins qui n'est pas « aux ordres », celle qui appelle encore un chat un chat et Rolet un fripon, s'est fait l'écho de cette étrange passation de pouvoir. Je veux bien vivre avec mon temps, celui du clip et du zapping. Mais l'esprit de démission a ses limites. Le cinéma résistera-t-il encore longtemps aux assauts nés de l'alliance des hommes d'argent et des hommes de pouvoir (ce sont bien entendu parfois les mêmes). Méfiez-vous donc. Pour célébrer le centenaire du cinéma on vous invitera à la projection de *Citizen Kane* dans sa version couleurs entrelardée de spots publicitaires ménagers ou automobiles. Est-ce bien encore le cinéma si c'est malgré tout du cinéma ?

Le cinéma méritait-il pareil mépris ? A vous de répondre. A nous tous de construire des îlots de résistance. Le festival de la Rochelle a depuis quinze ans choisi sa voie. Une voie étroite sans doute. Mais une voie sans compromissions. Une voie où les mots liberté, complicité, convivialité ont encore un sens. Nous avons la faiblesse de croire au cinéma, art de plaisir et art de connaissance. Nous voulons toujours jeter ce pont-levis entre le passé et le futur, marier les rétrospectives et les paris sur l'avenir, inviter les frères Lumière à la même table que Mauritz Stiller, Anna Magnani, Kon Ichikawa, Adoor Gopalakrishnan, Ermanno Olmi, John Cassavetes, Tenguiz Abouladze, Henri Alekan, Jean-Pierre Denis, Jerzy Kawalerowicz. Leur culture est différente, elle est par-là même enrichissante. Une fois pour toutes nous refusons les ghettos qu'ils soient géographiques, thématiques, politiques, religieux ou sexistes. Pendant quinze ans le Festival de La Rochelle (qui Dieu merci est resté non-compétitif) a accueilli plus de mille longs métrages tous choisis parce que nous avions simplement envie de faire partager notre enthousiasme. Nous avons pu nous tromper dans notre choix mais nous savons pertinemment que ces erreurs nous seront pardonnées par ceux qui n'oublieront pas que ce Festival c'est aussi celui qui a contribué à l'épanouissement des Wenders, Fassbinder, Oliveira, Cavalier, Abouladze, Has, Lenica, Kutz, Sen, Pavlovic, Avati, Hauff et autres Guerman, et qui a ouvert largement ses portes aux cinémas allemand, hongrois, polonais, chinois, indien, yougoslave, japonais, portugais, soviétique, suédois alors qu'au même moment la sacro-sainte et très anglo-saxonne télévision leur fermait les siennes. Le spectateur égaré qui en 1973 venait voir frileusement le superbe *Saint Michel avait un coq* des frères Taviani a été remplacé par des milliers d'autres qui en 1986 applaudissaient, debout, un film-culte devenu quasi mythique : *la Ronde* de Max Ophuls. Notre récompense, nous n'irons pas la chercher très loin : elle est là.

# RÉTROSPECTIVES

## Lumière, à bâtons rompus

« La scène se passe sur un quai de la gare de La Ciotat en 1895 : un homme derrière une étrange boîte fixée sur un trépied tourne une manivelle sur le côté de la boîte. Un train de voyageurs entre en gare.

— “Monsieur Lumière, pourquoi filmez-vous ?”

— “S’il vous plaît, répondez !”

— “Je n’ai pas le temps de vous répondre, occupé que je suis à tourner la manivelle !”

— “Monsieur Lumière, répondez, nos lecteurs veulent savoir...”

— “Eh bien... J’ai inventé cet appareil qui permet de prendre des vues animées, il faut bien qu’il serve à quelque chose.”

J’ai l’audace de suggérer cette réponse du premier des cinéastes, au cas où on lui aurait posé cette fameuse question. C’est une simple hypothèse, et effrontée. Et pourtant je n’arrive pas à imaginer Louis Lumière répondre : “Je ne sais rien faire d’autre, je ne saurais m’en passer... C’est une nécessité intérieure... Il n’y a pas de réponse à cette question... etc.”

En tant qu’un des milliers d’arrière-petit-fils de Louis Lumière, j’ose affirmer qu’il devait aimer s’asseoir dans une salle de projection pour voir les rushes. Ce qui est un plaisir inexplicable. Tous les plaisirs ne le sont-ils pas d’ailleurs ? »

N’est-elle pas bienvenue, cette allègre réponse de l’ami Rozier (à la question de *Libération* « Pourquoi filmez-vous ? ») sur le bord de l’océan où l’on s’intéresse à Lumière ? Pertinente aussi, car « Monsieur Louis », qui parlait peu, surtout « pour ne rien dire », préférerait en effet le titre d’inventeur à celui de cinéaste. Son rôle, nécessaire et suffisant, il le tint pour terminé après la mise au point de certain « petit moulin » qui, après le 28 décembre 1895, ne s’arrêta plus jamais. Faire des films, il l’avait permis et passait la main aux suivants.

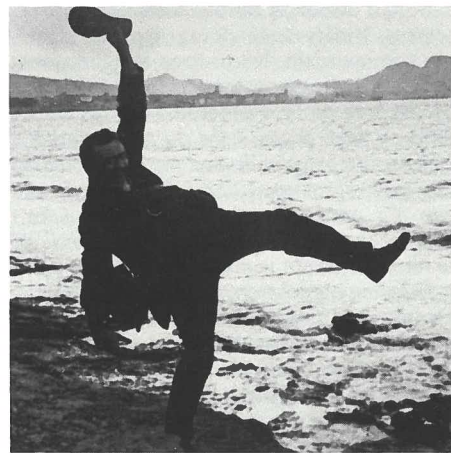
Pourtant, il avait bien tourné personnellement une cinquantaine de bandes (ou plus, mais quand l’Histoire, sous les traits de Georges Sadoul, commença à souhaiter des précisions, le grand âge était venu). Les Lumière pratiquaient la photographie, des amis peintres fréquentaient Montplaisir, Louis avait suivi des leçons aux Beaux-Arts : ses films reflètent un souci constant de composition expressive de l’image (on y analysera plus tard les premiers plans-séquences), de cadrage (malgré les difficultés, les caméras d’origine n’ayant pas de viseur), de direction des interprètes.

*La Sortie des usines, l’Arrivée du train, l’Arroseur arrosé* ont été filmés plusieurs fois — d’où certaines variantes — et d’abord parce qu’à l’origine, on ne tirait pas de multiples copies d’après le négatif : on tournait un remake ! *La Sortie des usines Lumière*, réalisée (le 19 mars 1895, avons-nous pu préciser) en hâte, profitant du beau temps, pour être projetée à Paris le 22 mars, fut cependant répétée, dirigée : les ouvriers, visiblement, *tiennent leurs rôles*. Quant au hangar

## FILMS LUMIÈRE



Auguste Lumière



Louis Lumière

aux poutres de bois, qui semble situé tout près du portail, il est en réalité en retrait d’une trentaine de mètres : l’effet d’optique résulte d’un choix, d’une mise en scène.

C’est ce qu’a illustré, avec autant d’humour que d’intelligence, le *Premier Film*, court-métrage réalisé en 1981 par Josef Pivkowsky : sans sémantique ni sémiologie, ce brillant élève, au sortir de l’Ecole de Lods, tirait un coup de chapeau aux jeunes frères Lumière, au cinématographe, aux autochromes (en s’imposant de ne pas recourir à la couleur !), à la mise en scène — et, pour faire le bon poids, à l’image électronique. Il démontre une thèse, celle de Langlois et de Sadoul, communément admise aujourd’hui : Louis Lumière ne fut pas uniquement un inventeur, mais, aussi, le premier metteur en scène.

Quant au plaisir à visionner les rushes dont parle Jacques Rozier, au côté « premier spectateur » du réalisateur, il n’a pas dû rester étranger à ce cadet prodige, chef d’une entreprise à laquelle des dizaines d’opérateurs Lumière à travers le monde faisaient parvenir leurs bandes de 17 mètres en fin d’exploitation locale, Monsieur Louis choisissant le meilleur pour constituer un catalogue de distribution qui atteignit 1 400 titres, et 12 éditions. Surtout, ne pas tenir pour articles de foi les boutades du style : « Si j’avais

su ce qu’il allait devenir, je ne l’aurais pas inventé » (et pas davantage celle d’Antoine, leur père : « Cette invention n’a aucun avenir... »). Savoir plutôt qu’à Bandol, Louis Lumière fréquentait beaucoup la salle locale ; à Lyon, Raymont Chirat se souvient de son fauteuil réservé au Royal.

En 1913, Louis Lumière, qui n’a pas encore 50 ans, répond au *Progrès* (radical, et non pas au *Nouvelliste*, le journal des bien-pensants. Le père Antoine était maçon, le clan Lumière ne sera jamais vraiment intégré à la bourgeoisie lyonnaise) :

« Pourquoi nous n’avons exploité le cinématographe ? Tout simplement parce que ce n’est pas notre métier. Nous avons inventé un appareil, nous avons fabriqué cet appareil. Notre rôle se bornait à démontrer ce qu’on pouvait en obtenir et à fournir aux entrepreneurs de spectacles tout le nécessaire pour produire à leur tour des films et les projeter.

Nous ne pouvions songer à nous improviser impresarii, éditeurs de films, directeurs de théâtres. Et puis l’on ne pouvait prévoir vraiment cet engouement universel pour des spectacles qui nous paraissaient au début à la fois si peu populaires, si coûteux à réaliser, si difficiles à varier. Nous avons produit l’appareil, nous avons répandu son usage dans le monde entier. Nous avons semé, d’autres récoltent. C’est la vie !

Nous sommes des industriels, des fabricants de plaques, de pellicules, de papiers photographiques : nous ne pouvions tout être à la fois...

Et puis enfin, ce qui est possible à Paris, ne l’est pas ici. Au début, toutes les fois que nous voulions prendre un nouveau film, il fallait trouver le scénario et improviser les artistes. Car les vrais artistes dédaignaient de répondre... sinon en stipulant des cachets exorbitants.

A Paris, au contraire, dès qu’on a voulu faire ce que nous avons tenté de réaliser ici, des artistes sont accourus et les écrivains et tous ceux qui portent des idées. Et les éditeurs de films ont trouvé immédiatement, automatiquement pour ainsi dire, tous les concours possibles.

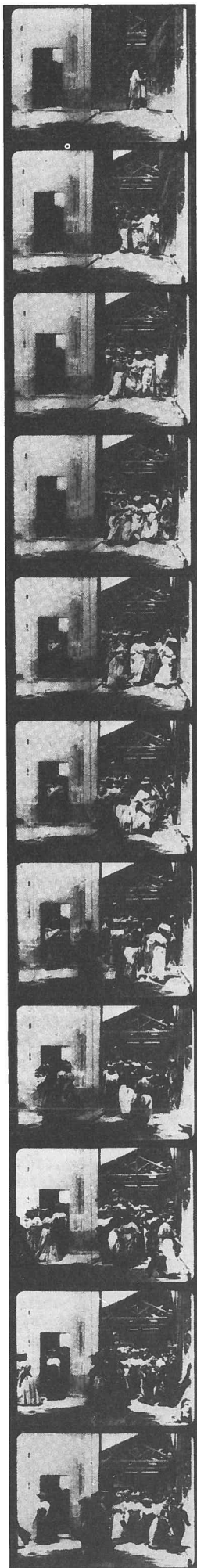
Au fond, remarquez-le, à Lyon, les artistes, les gens de valeur ne sont pas connus... simplement parce qu’ils négligent eux-mêmes de se faire connaître.

Il n’y a pas ici cette fièvre de production qui fait que l’offre et la demande se trouvent nécessairement parce qu’elles se cherchent sans cesse.

Nous n’avons pas de regrets. Le cinéma amuse le monde entier. Il enrichit beaucoup de gens, que pouvions-nous faire de mieux... et qui nous donne plus de fierté ?

Mais je crois aussi que le “ciné” n’a pas dit son dernier mot. »

« Cet appareil permet de recueillir, par des séries d’épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l’objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran. »



Légendant ainsi son appareil en 1895, Lumière marque à la fois ses sources — la chronophotographie : Muybridge, Marey, Demeny — et le progrès décisif sur le Kinetoscope d'Edison : grandeur naturelle, salle entière... Ce dont l'auteur était le plus satisfait, la réversibilité manuelle de son appareil, semble d'abord un pas en arrière : l'avenir était à l'électricité, qui bien sûr équipait l'appareil de prise de vues d'Edison. Mais du coup, avec ses quelque 500 kilos, il ne pouvait guère bouger du studio Black Maria, tandis que la maniabilité du « petit moulin » Lumière allait permettre à une centaine d'opérateurs de tourner sans problèmes leur manivelle aux quatre coins du monde.

Il n'est pas interdit de penser que, poussés par leur père Antoine et son sens du show-business, les frères Lumière aient fait une invention d'amateurs... Après des essais sur papier, ils importèrent de la pellicule (en plaques), testèrent la résistance de diverses perforations, commandèrent à l'ingénieur Jules Carpentier 25 cinématographes (en octobre 1895) puis 200 (début janvier 1896) destinés au départ à être vendus aux concessionnaires des papiers photographiques Lumière et à quelques clients passionnés. C'est le succès de l'exploitation tentée par Antoine au Grand Café qui décida la famille à *exploiter directement*. Reflet de ce changement de stratégie commerciale, les propos apparemment contradictoires tenus par Antoine à Georges Méliès lors de la « générale » de décembre 1895 : « *Mon invention n'est pas à vendre... Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique ; en dehors de cela elle n'a aucun avenir commercial.* » Et : « *C'est un grand secret que cet appareil, et je ne veux pas le vendre ; je désire en faire moi-même et exclusivement l'exploitation.* » De fait, les Lumière — Auguste et Louis en tout cas — ne s'attendaient pas à autre chose qu'à un certain succès de curiosité initial, débordant peut-être du « scientifique » au « parisien ». « *Loin de nous douter du succès rapide* », dira plus tard Clément Maurice, ancien collaborateur de Monplaisir, devenu photographe à Paris et premier concessionnaire de salle. Louis, elliptique comme d'ordinaire : « *On ne savait pas ce qui se passerait...* » Si ce manque de prescience nous étonne, voyons si le titan Edison a été meilleur augure. Il a amélioré son Kinetoscope après une visite au laboratoire parisien de Marey, l'a fait breveter en 1891 et, tandis que son collaborateur Dickson poursuit des recherches personnelles pour projeter des images de grande dimension, en commence l'exploitation publique à Chicago en 1893, à New York l'année suivante. Parmi les premiers exploitants sous licence, les frères Latham voulaient projeter de grandes images à des salles entières. Mais Edison était contre : « *Si nous faisons cette machine à écran que vous demandez, cela gâcherait tout. Nous fabriquons la machine actuelle en quantité et nous la vendons avec un confortable bénéfice. Si nous sortons une machine à écran, on en vendra peut-être dix exemplaires pour la totalité des Etats-Unis. Et ces dix exemplaires suffiront pour que tout le monde voie les images — et puis ce sera fini. Il ne faut pas tuer la poule aux œufs d'or.* »

Edison fut donc furieux lorsque les Latham présentèrent leur « Panoptikon » à New York le 21 avril 1895. Il s'empressa néanmoins d'acheter à Thomas Armat le brevet

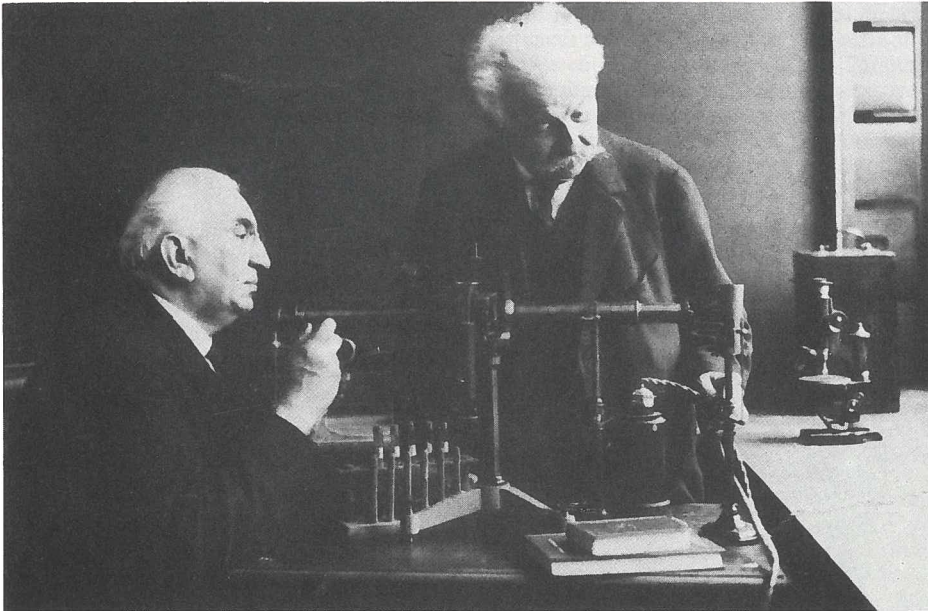
pour un dispositif à came permettant le défilement du film avec arrêt de la pellicule sur l'image, qui lui permit de mettre au point un nouvel appareil, le vitascope. A partir du 23 avril 1896, Edison projetait en salles.

Il y eut des projections de grandes images animées avant celle des Lumière le 28 décembre 1895 : Le prince et Le Roy aux Etats-Unis, Friese Greene et Acres en Grande-Bretagne, les frères Skladanowski en Allemagne... La différence — de taille — entre les appareils de ces précurseurs et le cinématographe étant, comme disait Louis Lumière après leur avoir rendu hommage, que « *leurs appareils ne marchaient pas* ». Ils ont pu marcher une fois, ou même plusieurs fois : rien de commun avec le dispositif simple et fiable qui, à partir du prototype de Montplaisir (Moisson) et des exemplaires de Carpentier, allait s'imposer à travers le monde en quelques semaines. L'amateur (en amateur bien équipé, il est vrai !) devançait même Edison le super pro.

Dans *Edison, l'artisan de l'avenir* (1977, traduit en 1986, ne serait-ce pas le premier livre en français sur Edison ?) R. W. Clark définit l'invention non tant par un caractère d'innovation technique absolue que par la mise au point d'un système global viable. Edison n'a pas inventé, *stricto sensu* et *ex nihilo*, la première lampe à incandescence : il a bâti, de la douille à la publicité, l'ensemble industriel de l'électricité. *Idem* pour le télégraphe, le phonographe... Dernier géant du formidable XIX<sup>e</sup> siècle — qui dont le trouvait stupide ? — chercheur tous azimuts, libre penseur au vrai sens du terme, le « sorcier de Menlo Park » était un personnage complexe, bouillonnant mais lucide : « *Je ne me considère pas comme un pur homme de science, contrairement à ce que tant de gens ont affirmé. Je n'explore pas les lois de la nature et je n'ai pas fait de grandes découvertes dans cette voie. Je ne suis pas un savant comme Newton, Kepler, Faraday et Henry, dont les recherches visaient seulement à la découverte de la vérité. Je suis seulement inventeur de profession. Mes recherches et mes expériences ont toujours eu pour objet des inventions commercialisables...* ». La vérité pratique, comme le poète.

Pourquoi ne pas ici « faire le point » (terme de marine) sur l'Institut Lumière, m'assure Jean-Loup Passek, personnage-phare, lumineux tel Edison — tant d'irremplaçables rétrospectives dans sa « Folie » du Docteur Tube, un dictionnaire-bible testament, mille hommages à La Rochelle, tournez manège, que nous réserve-t-il encore ? — Il faut s'exécuter.

Le patrimoine inaliénable de l'Institut Lumière, la carte de crédit en laquelle il a mis toutes ses espérances, c'est son adresse : « Rue du Premier-Film » — ils ne l'ont pas en Amérique. Qu'ajouter ? Que dans 9 ans, le monde célèbrera le centenaire du cinématographe... Que la colline de Chaillot attire davantage les subventions que la plaine de Montplaisir (mais comme la roche tarpéienne est proche du Capitole...) Que nul n'est prophète en son pays... Que la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié — rendons à son auteur, un professeur de Khâgne à Lyon nommé Herriot, l'hommage d'une citation exacte : « ... c'est ce qui reste quand on a tout appris et tout oublié », ce qui élimine *radicalement* pas mal de monde du champ des



enfants d'Edouard, n'est-il pas vrai ? Pour être aussi documentaire qu'un film Lumière, il faudrait dire encore que l'Institut a été créé fin 1982, aux côtés de la Fondation Nationale de la Photographie installée depuis 1987 à Montplaisir, dans la demeure d'Antoine le patriarche (1901). Dix ans bientôt... Une petite équipe, présidée prestigieusement (et minutieusement : 9 conseils d'administration !) par Bertrand Tavernier, a redonné vie à la maison. Des cerisiers ont été replantés dans le parc, le couvert refait ; on propose en alternance au public (nombreux : 30 000 visiteurs-spectateurs par an) des expositions, qui « tournent » ensuite ; des projections, quotidiennes désormais ; la préfiguration d'un musée d'appareils anciens ; des rencontres, conférences et accueils de cinéastes de passage. Une bibliothèque/médiathèque, centre de ressources pour les étudiants du Département cinéma de Lyon II, est ouverte aussi à des chercheurs plus lointains avec ses chambres d'hôtes, l'Institut Lumière se présente comme une Villa Médicis de l'image, dont le propos est de mettre à disposition, sur les films — ou plutôt sur les auteurs, en commençant par des œuvres complètes — documentation écrite et cassettes (15 000 dossiers, 1 500 titres sont disponibles). La cinémathèque (sur support pellicule) est encore modeste : une centaine de copies, permettant notamment rue du Premier-Film des projections d'initiation, à la carte, pour le jeune public. Merci aux déposants qui viendront l'enrichir. L'Institut Lumière ne peut en effet se dispenser de tenir le rôle de Conservatoire de l'image-film que l'on regarde ensemble — l'invention même de Lumière, dont nous dressons la statue de Commandeur contre les pseudo enseignants para, peri, post ou préscolaires ayant tendance à parler de tout, comme les précieuses ridicules, sans avoir rien appris, par exemple du cinéma à partir de la télévision. Tandis que Raymond Chirat anime la bibliothèque, Barthélémy Amengual, autre dieu-lare, poursuit ses cours sur les cinémas français, soviétique, allemand. L'Institut Lumière organise chaque année des Festivals-Carte blanche aux Cinémathèques (cette année, à la Cinémathèque de Luxembourg : du 2 au 6 septembre, puis du 4 au 8 novembre 1987, Fred Junck présentera 50 films de Walsh,

Guitry, Sirk, John Berry, Stroheim acteur...) ; il s'occupe de mémoire régionale, recueillie en 16 mm ; il édite, dès qu'il en a les moyens, catalogues, fiches, affiches, volumes... Il cherche aussi des parrains. Balayant devant sa porte, faisant de nécessité vertu et commençant par le commencement, il va s'occuper des droits des films Lumière. Outre l'aspect commercial de la chose, ne serait-ce pas un beau geste (en français dans le texte) que d'offrir aux Cinémathèques, à travers le monde, un tirage de l'œuvre complète des Lumière ? En attendant, ville, région, département, Etat, subventionnent — modestement — l'Institut Lumière ; une cinquième source, bientôt égale aux autres, consistant en « ressources propres » induites par ses activités. Activités de fonctionnement — diffusion culturelle, formation pédagogique — mais aussi d'équipement : en dix années, un patrimoine transmissible a été constitué, participant au rayonnement de la cité. A condition bien sûr de ne pas s'impatienter : le n° 1 de *Positif* ne date que de 1952. Vivre et travailler au pays... Et quand nous avons conscience d'être un peu seuls à en avoir conscience, écoutons ces voix venues de derrière l'écran, bouches fermées, comme dans Verdi. C'est pour le centième anniversaire, le chœur, le cœur des élus. C'est trop !

Bernard Chardère

ANTHOLOGIES LUMIÈRE  
(CINÉMATÈQUE FRANÇAISE / 1987)

LES OPÉRATEURS LUMIÈRE AUX  
ÉTATS-UNIS (1896-1897)

1 bobine - env. 15 mn à 18 images/sec.  
Intertitres bilingues français/anglais

LES FILMS DE LUMIÈRE (1895-1898)  
3 bobines - env. 80 mn à 18 images/sec.  
Intertitres français. Six parties.

- I. Louis Lumière cinéaste (1895-1896)
- II. Les opérateurs Lumière à travers la France (1896)
- III. La France quotidienne : les travaux et les jeux (1896-1897)
- IV. Les opérateurs Lumière à la conquête du monde (1896-1898)
- V. Premières actualités, premiers reportages (1896-1898)
- VI. Premières mises en scène : vues comiques et vues historiques (1896-1898)

LUMIÈRE (1895-1902)

Réalisation : Marc Allégret  
Collaboration technique : Marie Epstein  
Musique : Henri Sauguet  
Montage : Mireille Mauberna et Fabienne Lenoir  
Production : Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade)  
35 mm / 60 mn / 1968

LE PREMIER FILM  
(PIERWSKY FILM)

Réalisation : Josef Piwowski  
Musique : Janusz Hadjun  
Décors : Janusz Rosot  
35 mm / 12 mn / 1981  
Production : Se-ma-for (Lods)  
Interprétation : Andrej Falber, Peter Vajda, Bozena Rogalska

Le moyen métrage suivant sera également présenté :

LOUIS LUMIÈRE, par Eric Rohmer / TV, 1966

**CINÉMATOGRAPHE**

**LUMIÈRE**

Véritable Maison LUMIÈRE  
CRÉE EN 1896

**GRAND CAFÉ**

14, Boulevard des Capucines, 14  
Entrée : 1 fr.

La situation de la Salle, l'installation des appareils pour l'exécution parfaite des projections animées, éclairées par l'eau et l'électricité (nouvelle invention remplaçant la lentille), le choix et le nombre variés des vues, rendent ce spectacle incomparable.

Séances de 2 h. à 6 h. et de 8 h. 1/2 à 11 h.

Ne pas confondre avec les Établissements similaires qui n'ont pas été créés par la  
**MAISON LUMIÈRE**

Tous les Samedis, changement du programme à 8 h. 1/2 du soir.

**PROGRAMME**

12 TABLEAUX  
dont plusieurs sont d'une durée de 10 à 15 minutes

**CORTÈGES, DÉFILES MILITAIRES, DANSES,  
VUES COMIQUES, ETC.**

Les Familles peuvent assister aux Séances dont la moralité est assurée

**SÉANCES EN VILLE & EN PROVINCE**

Le Cinématographe peut fonctionner dans les Salons

Piano de la Maison GAVEAU  
Tenu par M. Emile MARAVALL, Pianiste-Compositeur.

## MAURITZ STILLER



Mauritz Stiller est avec Victor Sjöström le grand nom du cinéma muet suédois. Mais ni l'un ni l'autre n'ont édifié leur statue de grand créateur. Il leur a fallu plusieurs années et un grand nombre de films pour qu'ils maîtrisent le nouvel art et soient mûrs pour leur grande œuvre : construire le cinéma muet suédois, celui qui est entré dans l'histoire et qui a créé un style.

En ce qui concerne Stiller, ces années au cours desquelles il a sans arrêt développé son savoir-faire et travaillé ardemment pour apprendre à maîtriser la technique narrative du cinéma, se situent entre 1912 et 1916. En 1917, il est mûr pour les tâches qui se proposent à lui. Il a réalisé trente-trois films en cinq ans. A part quelques fragments insignifiants de certains d'entre eux, nous n'avons conservé que le trente et unième\*. A partir de 1917, par contre, les onze films suivants faits en Suède sont entièrement ou en grande partie conservés (sauf deux), ce qui permet de suivre presque dans les moindres détails son travail.

Mauritz Stiller est né le 17 juillet 1883 à Helsinki, en Finlande. Il n'avait pas une goutte de sang suédois ou finnois dans les veines : il était russe, d'origine juive, et appartenait à l'univers russe, même si ses relations directes avec l'empire tsariste sont restées peu importantes. Il a réalisé presque tous ses films suédois en tant que citoyen russe. Il est devenu citoyen suédois, en plein tournage des *Emigrés*, en 1921 seulement.

Stiller a été éduqué au sein de la communauté juive d'Helsinki. Ses études et sa formation n'ont pas été très approfondies et il s'est rapidement tourné vers l'école de la vie.

Depuis son apparition dans le cinéma suédois, Stiller montre des dons très divers. En 1912 il écrit six scénarios qui seront réalisés par lui ou par d'autres. Il joue dans au moins quatre films et réalise la mise en scène de six. De ceux-ci, quatre sont des pièces dramatiques et deux des comédies. De ses quatre rôles cinématographiques deux sont des rôles dramatiques, tous deux des séducteurs, et deux des figures comiques, tous deux des « pasteurs-adjoints ».

En trois ans, Stiller réalise dix-neuf films. Il en entame un qu'il confiera plus tard à Victor Sjöström et il en abandonne deux. Les sujets rocambolesques l'emportent. Mais à côté d'histoires à sensations, il continue dans la voie comique avec un style de jeu burlesque, auquel il était familiarisé depuis longtemps.

Il abandonne le comique caricatural, pour ne plus y revenir. Une certaine ironie fine commence à apparaître avec *Amour et journalisme* (1916) ; elle se précise dans les films qui racontent l'histoire de Thomas Graal, *le Meilleur film de Thomas Graal* (1917) et *Leur premier né* (1918) et, surtout, avec *Erotikon* (1920).

Dans *Amour et journalisme*, Stiller raconte, en utilisant comme instrument charmant et docile la jeune Karin Molander, une historiette banale. Mais avec *Thomas Graal*, écrit directement pour Karin Molander par son mari Gustaf Molander, des possibilités toutes nouvelles apparaissent et induisent un

récit d'un style intellectuel et raffiné. Avec Sjöström dans le rôle principal, celui d'un incurable étourdi, l'écrivain Thomas Graal, cela donne une comédie pleine de charme, (*Le Meilleur film de Thomas Graal*) où Stiller a oublié le comique burlesque d'autrefois pour raconter une histoire totalement invraisemblable, d'une façon si spirituelle que nul ne songe à y chercher une quelconque logique.

Le succès auprès du public fut immédiat et triomphant. La critique, qui depuis des années n'avait guère aimé ce que Stiller réalisait, se répandit en éloges. Le film eut immédiatement une suite, *Leur premier-né* également un succès auprès du public et bien vu des critiques.

Ces deux films sont intéressants parce que Stiller, grâce à des comédiens à l'esprit ouvert et un scénario souple, a eu ici l'occasion de développer une technique de récit qui aura son expression la plus caractéristique dans *Erotikon*. Ici, le côté burlesque est presque complètement mis en veilleuse. Les situations sont comiques plutôt en raison du contexte dans lequel elles s'insèrent, mais non par le jeu des acteurs.

L'exemple dont s'inspire Stiller a dû être celui des comédies légères étrangères, surtout américaines, qui à cette époque suscitaient l'enthousiasme dans le monde entier. Mais il a donné à la comédie légère une nouvelle dimension, en la rendant insinuante de manière sophistiquée et équivoque d'une façon très spirituelle.

Stiller fait précéder les différentes scènes par des textes, qui dirigent l'attente des spectateurs dans une direction déterminée, mais quand la scène se déroule, elle s'avère avoir un sens tout à fait différent. Dans cette rupture entre l'attente et l'accomplissement réside une grande partie de l'impact du film. Dans d'autres cas, une situation comique devient encore plus drôle, quand les spectateurs savent quelque chose d'un contexte ignoré des personnages du film. Et la situation n'a parfois même pas besoin d'être drôle pour que le contexte même ou ce qui était

sous-entendu ou suggéré donne au récit cette atmosphère spirituelle qui surgit tout d'un coup, sans que l'on puisse l'expliquer.

C'est là une technique du récit typiquement cinématographique, et c'est celle-là même qui a profondément impressionné plusieurs cinéastes étrangers, notamment Lubitsch qui a été conduit à l'essayer après qu'il eut échoué à Hollywood avec le style dramatique « sérieux » qu'il avait importé d'Allemagne. L'accueil versatile, enthousiaste ou critique, réservé par la presse et le public à ses films durant ces années, avait appris à Stiller qu'un film doit être construit sur une action solide, un récit simple et clair, qu'il doit surtout raconter une histoire. C'était la condition essentielle et bien sûr ce n'était pas là une invention de Stiller seul. Victor Sjöström avait déjà fait la même expérience de son côté et on ne risque guère de se tromper si derrière l'un et l'autre on devine à cet égard l'influence du producteur Charles Magnusson. Car cette préoccupation est dans la ligne de la nouvelle politique de production appliquée par ce dernier au Svenska Bio, à partir de 1916-17. La production jusque là très variée (vingt-cinq films de fiction en 1915 et vingt-quatre en 1916) s'est tout d'un coup réduite à quatre films de fiction en 1917 et trois en 1918.

Mais à cette production très réduite on apportait en revanche des ressources techniques et économiques beaucoup plus importantes. Et, ce qui est encore plus intéressant, on investissait désormais dans des films construits sur une base littéraire de qualité. Dans le cas de Sjöström, il s'est agi de Selma Lagerlöf. Pour Stiller différents écrivains finlandais et suédois, précéderont les personnages de Selma Lagerlöf.

Johannes Linnankoski est le premier des écrivains finlandais vers lequel Stiller a été attiré. Dans *les remous* ou *le Chant de la fleur écarlate* (1918) est réalisé d'après un roman adapté au cinéma par Gustaf Molander et Stiller lui-même : il y avait là une matière solide, ancrée dans un milieu tout aussi défini, avec des tensions fortes et dramatiques. A partir de là Stiller a réalisé un film qui, de la même façon que *Terje Vigen* (1916) et *les Proscrits* (1917) de Victor Sjöström, introduit la nature nordique dans le récit dramatique et suscite des rapports constants entre les hommes et la nature. Sur un fond lyrique, avec comme décor une nature très présente, se déroulent entre autres une rocambolesque descente de rapides, brillamment tournée, et nombre de scènes d'amour. C'est l'opposition de la force primordiale et de la faiblesse, de la passion et de la mélancolie dans un univers nordique spécifique, très « exotique » pour le spectateur étranger.

Stiller, hôte étrange d'une terre sauvage, avait été conquis pas le roman de Linnankoski qui lui proposait une saga populaire, une ballade de gens simples dans une histoire obéissant à un fatalisme rigoureux. Il a trouvé le même fond de résonance dans le sujet de son film suivant, peut-être le plus connu et sans doute le plus apprécié de toute son œuvre *Le Trésor d'Arne* (1919), réalisé d'après le roman de Selma Lagerlöf. Ici le mythe est gravé avec des traits nets ; les personnages noirs ou

blancs de la saga avancent sur le décor dramatique et puissant de la nature. Le film de Stiller tient fortement le nœud du récit et son conflit intérieur. Il se concentre sur quelques scènes-clefs très expressives, mais qui se haussent de temps en temps jusqu'à des sommets dramatiques avec des scènes de masse, toiles de fond de la tragédie humaine individuelle : l'incendie du presbytère de Solberga avec la fuite des voleurs et la terreur de Elsalill, ou la grande scène finale avec le cortège funèbre des femmes sur la glace accompagnant la dépouille d'Elsalill pendant la tempête de neige.

Après *le Trésor d'Arne* suivent trois films, où Stiller décrit à nouveau des milieux très caractéristiques, aux conditions de vie dramatiques et avec des sujets qui sont intimement liés à ces milieux.

Un seul a survécu, *A travers les rapides* (1921). Ce film, tourné d'après le roman de l'écrivain finnois Juhani Aho, a été transplanté par Stiller dans un environnement lapon austère. Il a été tourné presque entièrement (pas seulement les extérieurs mais presque tous les intérieurs) dans la région de Morjärv et près d'un affluent sauvage du fleuve Kalix, dans le nord de la Suède. Ce film comporte également une descente de rapides brillamment mise en scène.

Stiller aimait à revenir sur ses succès : il y eut deux *Thomas Graal* ; la descente des rapides que nous montre *Dans les remous* revient avec *A travers les rapides*.

Le succès remporté auprès de la critique et du public avec *Erotikon* n'incite cependant pas Stiller à continuer dans le même genre. Une nouvelle fois il aborde un sujet d'un caractère tout à fait nouveau avec le conte de Selma Lagerlöf *Une légende du manoir*. Pour lui, ce film qu'il a intitulé *le Vieux manoir* (1923), est une adaptation libre. Et ce fut là à peu près le seul élément pour lequel il fut en accord avec Selma Lagerlöf. Le film, qui n'est conservé malheureusement qu'à moitié, est une production très ambitieuse et coûteuse, mise en scène et photographiée d'une manière extraordinaire. Mais il a pris un côté mélodramatique et relève plutôt de la littérature de gare que de Selma Lagerlöf. « Stiller a lu trop de mauvais romans », aurait dit à son propos Selma Lagerlöf. Elle avait des mots durs aussi bien à l'égard de Stiller, que de son adaptation du sujet et de la réalisation du film. Elle avait en grande partie raison : les gens, leurs caractères et leurs destinées profondes s'étaient trouvées emprisonnées par une technique brillante du récit sans que cela aboutisse comme dans *le Trésor d'Arne*, à un résultat aux qualités indéniables. Les critiques en Suède furent en général indulgents mais ils signalèrent cependant qu'ils considéraient que le film n'avait rien à voir avec le livre.

Cela ne rendit pas Selma Lagerlöf plus indulgente et elle se battit de toutes ses forces pour que Stiller n'adapte pas à l'écran *la Légende de Gösta Berling*, mais sans y réussir. Elle avait le pressentiment que si Stiller tournait ce roman cruel il le ferait suivant sa seule imagination.

Ce qui fut. Encore aujourd'hui le résultat est éclatant, majestueux, avec des parties magnifiques. La nature sauvage encadre d'une façon aride et âpre une série de profils puissamment sculptés : la « commandante » a la puissante force de volonté de Gerda Lundequist, le cavalier sous les traits de Lars Hans-

son est facilement entraîné au milieu de ces existences perdues. Un personnage extraordinairement têtue est interprété par Torsten Hammarén. Sur ce fond sombre, courent comme une frise légère trois jeunes femmes : Jenny Hasselqvist dans le rôle de Marianne Sinclair, Mona Martensson dans celui de Ebba Dohna et Greta Garbo dans celui de Elisabeth Dohna.

Ceci dit, on hésite à définir les qualités durables du film. Est-ce le jeu, qui, il est vrai, était lié à son époque, mais parfaitement exécuté ? Ou les sommets dramatiques, tel l'incendie de Ekeby, ou les lousps sur la glace, le tout mis en scène avec une furia étonnante ? Ou est-ce tout simplement l'atmosphère du film, le jeu d'ensemble entre ses différentes composantes, rendu par une photographie sensible, fidèle et très expressive ?

Reste que *la Légende de Gösta Berling* sera le dernier « grand » film muet suédois. Son succès international ouvre à Stiller le chemin vers une carrière mondiale. Il ouvre également cette même voie à la jeune actrice qui tenait le rôle de Elisabeth Dohna, Greta Garbo.

Avec elle, Stiller part pour Hollywood. Mais après cinq films (trois seulement seront achevés), il rentre en Suède, déçu, gravement malade. Il meurt le 8 novembre 1928.

Stiller était une âme inquiète, un chercheur, peut-être un sceptique, mais en même temps l'exemple d'une affirmation enthousiaste de la vie, un homme d'imagination, de feu et de glace, la Gehenne et Niflheim dans une âme d'artiste inquiète, au tempérament facilement enthousiaste plongeant ses racines dans la profondeur des mélanges des races et des peuples.

Il est venu de quelque contrée inconnue, propre à nourrir notre imagination. Il a trouvé une nouvelle patrie en Suède et y a rencontré une terre de résonance à ses forces puissantes et originales. Dans ses films de l'âge mûr, il a fait vivre des sentiments, des ambiances et des manières d'être avec une intensité et une sensibilité vis-à-vis du monde suédois qui lui font dépasser de loin ce dont la plupart des Suédois étaient eux-mêmes capables.

Le Russe déraciné a trouvé une patrie quand il est parti pour le Nouveau monde. Quand il y a renoncé, lorsque tout s'est désagrégé, il est retourné en Suède, cette terre qui était pour lui avant tout celle de son cœur. C'est là que repose aujourd'hui cet inquiet qui fut Mauritz Stiller, reflet de l'éternel juif errant.

Un poète suédois a écrit sur ces âmes inquiètes et sans foyer :

*Ne mettez ni fleurs, ni couronnes  
sur la tombe au-dessus de leurs ossements.  
La vie ne leur a pas donné de couronnes vertes  
mais des pierres. Sur la tombe, mettez des pierres.*

Sur la tombe de Stiller on mettra donc, selon une coutume juive ancienne, des pierres.

Gösta Werner

(Traduit du suédois par Gunilla de Ribaucourt et Godfried Talboom.)

## L'auteur

Mauritz Mosche (de son vrai nom) Stiller est né à Helsingfors, aujourd'hui Helsinki (Finlande), le 17 juillet 1883.

Polyglotte, musicien, ce passionné de théâtre, afin d'échapper à la conscription, s'exile en Suède, pays qui deviendra vite sa vraie patrie. Remarqué par le producteur Charles Magnusson, il débute, avec son ami Victor Sjöström, comme acteur avant de se voir confier ses premières mises en scène.

1912 : il réalise son premier film, *Mère et fille*, qui sera le point de départ d'une longue série de petites œuvres très remarquées par leur qualité technique. 1916 : avec *Amour et journalisme*, qui semble avoir été sa première œuvre d'envergure, il s'engage avec talent dans une voie nouvelle et signera avec succès quelques comédies qui resteront parmi ses meilleurs films.

1919 : comme Sjöström, il s'engage dans la voie de l'adaptation littéraire en signant *Le Trésor d'Arne*, d'après Selma Lagerlöf, œuvre majeure dans l'histoire du cinéma suédois.

1924 : dans *La Légende de Gösta Berling*, il révèle au monde un futur monument du cinéma, Greta Garbo.

1925 : le couple Stiller/Garbo se rend aux Etats-Unis sur l'invitation pressante du producteur Louis B. Mayer. Mais des incompatibilités d'humeur l'écarte des grandes productions hollywoodiennes.

1927 : il ne parvient qu'à contrôler réellement la réalisation de deux films, *Hôtel Impérial* et *Confession*. 1928 : découragé, malade, il retourne en Suède, et meurt à Stockholm le 8 novembre.

## Filmographie

1912 : *Mère et fille (Mor och dotter)* ; *Les Masques noirs (De Svarta maskerna)* ; *Lorsque retentit le toc-sin (När larmklockan ljuder)* ; *Lorsque la belle-mère gouverne (När svärmor regerar)* ; *Lorsque l'amour tue (När kärleken dödar)* ; *Le Fiancé tyrannique (Den tyranniske fästmannen)* ; *La Vampire ou l'esclave d'une femme (Vampyren eller en Kvinns slav)* ; *L'Enfant (Barnet)*

1913 : *Les Conflits de la vie (Livets konflikter)* ; *Modernes Suffragettes (Den Moderna suffragetten)* ; *Les Frères (Bröderna)* ; *Une querelle de frontières / Les Frontaliers (Gränsfolken)* ; *A cause de son amour (För sin kärleks skull)* ; *Sur les chemins du destin (På livets ödevägar)* ; *Le Mannequin (Mannekängen)* ; *Le Grand Camérier (Kammarjunkaren)* ; *L'Inconnue (Der ökända)*

1914 : *Quand les artistes sont amoureux (När konstnärer älska)* ; *Les Camarades de jeux (Lekkamraterna)* ; *L'Épine rouge (Det röda tornet)* ; *L'Abri (Skottet)* ; *L'Oiseau de la tempête / Le Tourmentin (Stormfågeln)* ; *Le Poignard (Dolken)*

1915 : *L'As des voleurs (Mästertjuven)* ; *Le Mouilleur de mines (Minlotsen)* ; *Le Passé de son épouse (Hans hustrus förflutna)* ; *Madame de Thèbes (id.)* ; *Les Ports (Hämnaren)* ; *Sa nuit de noces (Hans bröllopsnatt)* ; *La Broche du bonheur (Lyckonnalen)*

1916 : *La Lutte pour son amour (Kampen om hans hjärta)* ; *Les Ailes (Vingarna)* ; *Amour et journalisme (Kärlek och journalistik)* ; *L'Etoile du ballet/Wolo (Balettprimadonnan)*

1917 : *Alexandre le Grand (Alexander den store)* ; *Le Meilleur film de Thomas Graal (Thomas Graals bästa film)*

1918 : *Leur premier né (Thomas Graals bästa barn)*  
1919 : *Le Chant de la fleur écarlate / Dans les remous (Sangen om den eldröda blomman)* ; *Le Trésor d'Arne (Herr Arnes pengar)* ; *La Vengeance de Jakob Vindas (Fiskebyn)*

1920 : *Vers le bonheur (Erotikon)*  
1921 : *A travers les rapides (Johan)* ; *Les Emigrés (De landsflyktige)*

1923 : *Le Vieux manoir (Gunnar Hedes saga)*  
1924 : *La Légende de Gösta Berling (Gösta Berlings saga)*

1926 : *La Tentatrice (The Temptress, terminé et signé par F. Niblo)*

1927 : *Hôtel Impérial (id.)* ; *Confession (The Woman on Trial)*

1928 : *La Rue du péché (The Street of Sin, complété par von Sternberg)*

\* Le lundi 1<sup>er</sup> juin 1987, une copie quasi complète, teinte à la main et en excellent état des *Ailes* (1916), a été retrouvée en Norvège. On pourra la redécouvrir l'année prochaine, après transfert sur support « sécurité », lors de sa présentation au Centre culturel suédois de Paris. (N.D.L.R.)

**AMOUR ET JOURNALISME  
(KARLEK OCH  
JOURNALISTIK)**

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Harriet Bloch

Images : Gustaf Boge

Musique : Umberto Prandini (arrangements)

Décors : Axel Esbensen

Production : Svenska Biografteatern  
35 mm / N et B / 875 m (32 mn\*)/ 1916

Interprétation : Karin Molander (*Hertha Weye*), Richard Lund (*Eric Bloomé*), Jenny Tschernichin-Larsson (*sa mère*), Stina Berg (*Stina*), Gucken Cederborg (*Rosika Anunds*), Julius Hälsig



Le célèbre explorateur Eric Bloomé, de retour d'une expédition en Antarctique, est désireux de garder son arrivée confidentielle. Mais ce serait méconnaître la presse et particulièrement Herta Weye, jeune journaliste pleine d'ambition, qui fera tout pour interviewer Eric. Elle parvient, à la suite d'une annonce passée par la mère du jeune homme, à se faire employer chez lui comme domestique. Sur place, elle recueille alors un matériel important en vue de son article. Alors qu'elle tente de subtiliser des photos pour illustrer son travail, elle est surprise par Stina, la vieille bonne, qui la renvoie de la maison. D'abord incrédule et incapable de penser que Herta a pu les tromper, Eric doit bien se rendre à l'évidence et admettre que sa jeune servante est belle et bien une journaliste, le jour où il la rencontre dans un restaurant. Ils s'expliquent alors, se déclarent leur amour et, finalement, Eric la ramène chez lui pour avertir sa mère qu'il a l'intention de l'épouser.

\* Les durées indiquées correspondent à une cadence de projection de 24 images/seconde.

**LE MEILLEUR FILM  
DE THOMAS GRAAL  
(THOMAS GRAALS  
BÄSTA FILM)**

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Harald B. Harald (pseudonyme de Gustaf Molander)

Images : Henrik Jaenzon

Musique : Rudolf Sahlberg (arrangements)

Décors : Axel Esbensen

Production : Svenska Biografteatern  
35 mm / N et B / 1 853 m (69 mn) / 1917

Interprétation : Victor Sjöström (*Thomas Graal*), Karin Molander (*Bessie*), Albin Lavén (*son père*), Jenny Tschernichin-Larsson (*sa mère*), Axel Nilsson (*Johan*), Adolf Blomstedt (*Beyron*), William Larsson

Thomas Graal, écrivain, s'efforce de travailler à l'écriture d'un scénario, en dépit de son manque d'imagination. Le producteur et le metteur en scène attendent avec impatience le résultat de son travail. Thomas rencontre une jeune fille, Bessie, et l'engage comme dactylo. Quand il essaie de l'embrasser, elle se met en colère et s'enfuit. Soudain, Thomas se sent en veine d'inspiration et se met à écrire un nouveau scénario intitulé « *La Petite Aventurière* », basé sur la « vie véritable » de Bessie, qui raconte son histoire misérable et la tragédie d'un père alcoolique. Mais en fait, Bessie est une jeune fille très riche qui s'est enfuie de chez elle. Poursuivie par son père, elle a rencontré subitement un homme qui était en train



d'attaquer une jeune femme ; alors qu'elle se mit à le fouetter avec rage, elle comprit qu'elle venait de faire irruption au beau milieu du tournage d'un film. Bessie retrouve alors Thomas qui veut en faire l'héroïne de son prochain film.

**LEUR PREMIER NÉ  
(THOMAS GRAALS  
BÄSTA BARN)**

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Harald B. Harald (pseudonyme de Gustaf Molander) et Mauritz Stiller

Images : Henrik Jaenzon

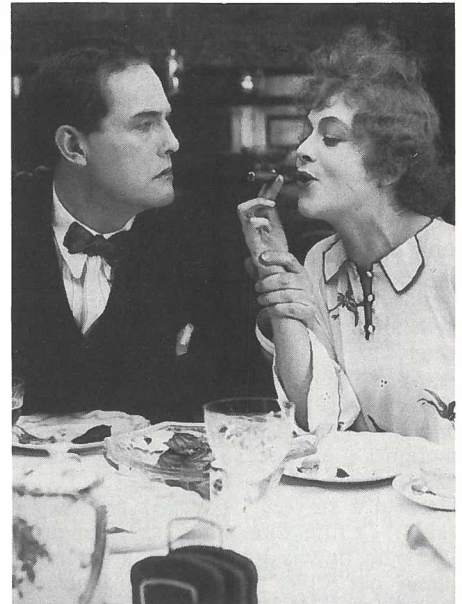
Musique : Rudolf Sahlberg (arrangements)

Décors : Axel Esbensen

Production : Svenska Biografteatern  
35 mm / N et B / 1 836 m (68 mn) / 1918

Interprétation : Victor Sjöström (*Thomas Graal*), Karin Molander (*Bessie*), Josef Fischer (*son père*), Jenny Tschernichin-Larsson (*sa mère*), Axel Nilsson (*John*), Tors-ten Winge (*Rudolf P.*)

Dans un temple plein à craquer, tout le monde est prêt à célébrer le mariage de Thomas et de Bessie. Suite à un contre-temps, Thomas arrive bon dernier pour la cérémonie. Peu de temps après, la jeune Mme Graal est enceinte et, plus elle s'épanouit, plus Thomas devient jaloux. Bessie s'entoure d'objets d'art pour avoir de belles choses à contempler durant sa grossesse. Bientôt l'enfant naît et elle se met à faire



preuve d'une rigueur malade au sujet de l'hygiène, à tel point qu'elle interdit à Thomas de les embrasser, son fils et elle. Parallèlement, elle se néglige chaque jour davantage sur le plan vestimentaire. Furieux, Thomas écrit une nouvelle dans laquelle il raconte l'histoire d'un mari qui se détourne de sa femme, parce qu'elle refuse de s'habiller avec coquetterie. Puis il s'arrange pour que Bessie tombe « par hasard » sur le manuscrit au cours d'une de ses absences. A son retour, son stratagème ayant réussi, il retrouve son épouse transformée, rayonnante et aussi élégamment parée que dans les débuts de leur union.

**DANS LES REMOUS  
ou LE CHANT DE LA FLEUR  
ÉCARLATE  
(SANGEN OM DEN  
ELDRODA BLOMMAN)**

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Mauritz Stiller et Harald B. Harald (pseudonyme de Gustaf Molander), d'après le roman homonyme du Finlandais Johannes Linnankoski (alias Vihtori Peltonen)

Images : Ragnar Westfelt et Henrik Jaenzon

Musique : Armas Järnefelt

Décors : Axel Esbensen



## RÉTROSPECTIVES

Production : Svenska Biografteatern  
35 mm / N et B / 2 704 m (100 mn) / 1919

Interprétation : Lars Hanson (*Olof Koskela*), Axel Hultman (*son père*), Louise Fahlman (*sa mère*), Greta Almroth (*Annikki*), Lillebil Christensen (*Elli*), Edith Erastoff (*Kyllikki*), Doris Nelson

Un fils de fermier, Olof, quitte le domicile familial, en pensant ainsi se fuir lui-même. Il s'engage successivement comme marin sur un cargo et comme bûcheron dans un campement de floteurs de bois. Autour de lui s'agitote toute une ronde de belles jeunes femmes : des servantes de ferme et une prostituée, rencontrée dans un port, au cours d'une escale. Chacune s'éprend éperdument de lui, mais il ne s'attache à aucune d'entre elles. La seule fille qu'il ait jamais désiré, Kyllikki, se dérobe à ses avances, car elle veut que, au-delà de la simple attirance physique, il soit également capable de l'aimer avec son cœur. Lorsqu'il lui revient, fatigué de toutes ses pérégrinations inutiles, elle comprend qu'il n'est plus le même homme et consent à le revoir. Alors, il se décide enfin à lui demander sa main.

### LE TRÉSOR D'ARNE (HERR ARNES PENGAR)

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Mauritz Stiller et Gustaf Molander, d'après le roman de Selma Lagerlöf

Images : J. Julius (pseudonyme de Julius Jaenzon)

Musique : Helmer Alexandersson

Décors : Alexander Bako et Axel Esbensen

Production : Svenska Biografteatern  
35 mm / N et B / 2 275 m (84 mn) / 1919

Interprétation : Richard Lund (*Sir Archie*), Hjalmar Selander (*Arne*), Concordia Selanger (*son épouse*), Mary Johnson (*Elsalill*), Wanda Rothgardt (*Berghild*), Axel Nilsson (*Torarin*), Jenny Ohrström-Ebbesen (*sa mère*), Erik Stocklassa (*Sir Filip*), Bror Berger (*Sir Donald*), Stina Berg (*l'aubergiste*)

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les armées de mercenaires écossais rebelles, sont révoquées par le roi de Suède. Leurs chefs sont emprisonnés, mais trois d'entre eux, Sir Archie, Sir Donald et Sir Filip, parviennent à s'échapper de leur cellule ; ils se réfugient au Danemark, dans le petit port de Marstrand, où ils espèrent trouver un bateau pour l'Écosse. Les navires sont emprisonnés par les glaces et les soldats doivent attendre le dégel pour regagner leur pays. Poussés par la faim, les trois hommes s'introduisent dans la ferme isolée de messire Arne et font main basse sur son trésor



avant d'assassiner tous les témoins de leur méfait, à l'exception d'une jeune fille, Elsalill, qui a assisté au meurtre de sa famille. Torarin, qui habite une cabane au bord de la mer, la recueille chez lui. Au cours des mois qui suivent, les trois meurtriers impunis rencontrent souvent Elsalill qui, comme chacun au village, ne soupçonne rien. Elle tombe amoureuse du beau Sir Archie. Au cours d'une de leurs rencontres, il lui avoue qui il est réellement. Alertés, les soldats arrivent. Sir Archie essaie alors de s'enfuir en se servant d'elle comme d'un bouclier. La jeune fille est transpercée de coups de lance ; son bourreau abandonne le frère cadavre et se sauve. Un peu plus tard, il est rattrapé ainsi que ses deux complices. Les femmes de Marstrand transportent le corps d'Elsalill dans une longue procession au-dessus de l'océan gelé.

### EROTIKON (EROTIKON)

Mise en scène : Mauritz Stiller



Scénario : Stiller & Co (pseudonyme de Mauritz Stiller et Arthur Nordén), d'après la pièce *Riddaren av i går*, de Ferenc Herczeg

Images : Henrik Jaenzon

Musique : Kurt Atterberg

Chorégraphie : Carina Ari

Décors : Axel Esbensen

Production : Svensk Filmindustri  
35 mm / N et B / 2 179 m (81 mn) / 1920

Interprétation : Anders de Wahl (*Leo Charpentier*), Tora Teje (*Irène*), Elin Lagergren (*sa mère*), Karin Molander (*Marthe*), Lars Hanson (*Preben Wells*), Wilhelm Bryde (*Baron Felix*), Bell Hedqvist, Torsten Hammarén, Wilhelm Berndtson, Carina Ari, Stina Berg

Le professeur Charpentier, un entomologiste, consacre plus de temps à sa science qu'à sa charmante jeune épouse, Irène. Parallèlement, celle-ci flirte avec le baron Félix, tandis qu'elle est secrètement amoureuse du sculpteur Preben. Ce dernier, qui pense qu'Irène est la maîtresse du baron, tente d'organiser un duel entre le professeur et l'aristocrate. Mais, dans la demeure du baron, Preben se rend compte de sa méprise. Irène a toujours été fidèle à son mari, mais maintenant, elle demande le divorce pour épouser Preben. Finalement, le professeur convole avec Marthe.

### À TRAVERS LES RAPIDES (JOHAN)

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Mauritz Stiller et Arthur Nordén, d'après le roman homonyme de Juhani Aho

Images : Henrik Jaenzon

Musique : Rudolf Sahlberg (arrangements)

Décors : Axel Esbensen

Production : Svensk Filmindustri  
35 mm / N et B / 2 260 m (84 mn) / 1921

Interprétation : Mathias Taube (*Johan*), Jenny Hasselquist (*Marit*), Urho Somersalmi (*Vallavan*), Hildegard Harring (*mère de Johan*), Lilly Berg (*sa servante*), Nils Fredrik Widegren

Johan vit dans une ferme retirée où sa mère le traite sévèrement. Il est attiré par Marit, une orpheline qui a été mise en pension à la ferme. Lorsqu'il se casse la jambe, elle lui vient en aide. La mère de Johan comprend qu'ils sont amoureux l'un de l'autre et essaie de se débarrasser de Marit, mais Johan prend le dessus et finit par épouser sa bien-aimée. Il se montre un bon mari mais reste très froid. Un jour, surgit Vallavan, un étranger beau parleur, qui se met à courtiser Marit. Exaspérée par sa belle-mère, la jeune femme s'enfuit avec l'étranger en empruntant la voie fluviale. Lorsque Johan parvient à les rattraper, il se bat avec Vallavan. Et quand Marit lui apprend qu'elle l'a suivi de son plein gré, il sombre dans la dépression. Finalement, prêt pour un nouveau départ, le couple s'en retourne vers son foyer.

### LE VIEUX MANOIR (GUNNAR HEDES SAGA)

Mise en scène : Mauritz Stiller

Scénario : Mauritz Stiller et Alma Söderhjelm, d'après le roman *En herrgardssägen*, de Selma Lagerlöf

Images : J. Julius (pseudonyme de Julius Jaenzon)

Musique : Helmer Alexandersson

Décors : Axel Esbensen

Production : Svensk Filmindustri  
35 mm / N et B / 2 083 m (77 mn) / 1923





## RÉTROSPECTIVES

*Interprétation* : Einar Hansson (*Gunnar Hede*), Pauline Brunius (*sa mère*), Mary Johnson (*Ingrid*), Adolf Olchansky (*Blomgren*), Stina Berg, Hugo Björne, Thecla Ahlander, Gösta Hillberg

Gunnar Hede, un jeune châtelain, tyrannisé par sa mère et amoureux de Ingrid, la fille de deux saltimbanques, veut sauver de la ruine son vieux manoir, en ramenant du Grand Nord des rennes sauvages. Pour guider le troupeau rebelle, il attache le vieux chef à sa ceinture. Mais l'animal est plus fort que l'homme et il se met à galoper sur la neige, traînant Gunnar, qui heurte un arbre et perd alors la raison. A ce moment même, Ingrid, qui dort au château, voit arriver chez elle dans un traîneau attelé de deux ours noirs, la Dame du Chagrin, une vieille femme ricanante drapée de crêpes mouillés. Elle lui annonce le malheur et, soulevant une couverture, lui montre le dément ligoté et terrifié. Finalement Gunnar recouvre la raison devant la parade des saltimbanques.

### LA LÉGENDE DE GÖSTA BERLING

(en deux parties)

(*GÖSTA BERLINGS SAGA*)

Mise en scène : Mauritz Stiller

*Scénario* : Mauritz Stiller et Ragnar Hylltén-Cavallius, d'après le roman homonyme de Selma Lagerlöf

*Images* : J. Julius (pseudonyme de Julius Jaenzon)

*Musique* : (arrangements) Rudolf Sahlberg (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie), Gaston Boch (1<sup>re</sup> partie), Eric Bengtsson (1<sup>re</sup> partie)

*Décors* : Ragnar Brattén, Erik Jerken et Vilhelm Bryde

*Production* : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 2 754 m (102 mn part. 1), 2 192 m (81 mn part. 2) / 1924

*Interprétation* : Lars Hanson (*Gösta Berling*), Gerda Lundquist (*Margaretha Samzelius*), Hilda Forsslund (*la mère*), Otto Elg-Lundberg (*Major Samzelius*), Sixten Malmerfelt (*Melchior Sinclair*), Karin Swanström (*Gustafva*), Jenny Hasselquist (*Marianne*), Ellen Cederström (*Martha Dohna*), Torsten Hammarén (*son époux*), Greta Garbo (*Elisabeth*), Mona Martenson (*Ebba Dohna*)

Gösta Berling, pasteur défroqué, est précepteur de la jeune Ebba Dohna. Sa mère pense que c'est un brave homme en dépit de son comportement et manigance avec sa belle-fille, Elisabeth, un plan pour qu'il épouse Ebba. Pourtant, il s'enfuit pour se réfugier au château voisin d'Ekeby, où le major Samzelius et sa femme, hébergent en permanence quelques spadassins sans fortune. Quand Gösta est sur le point de se suicider, il est sauvé de justesse par Margaretha, l'épouse du major. Après une querelle d'intérêt avec celui-ci, elle est chassée du château en vertu d'un testament démoniaque. Parallèlement, Gösta tombe amoureux de la fille de riches bourgeois, Marianne Sinclair, qu'il ramène avec lui à Ekeby. Un soir, rôdant autour de son ancienne demeure, Margaretha se venge de ceux qui l'ont abandonné en mettant le feu au château. Si Gösta parvient à sauver Marianne des flammes, il n'arrivera pas à la sauver de la mort qui survient peu après. Dans sa fuite loin de la maison dévastée, il rencontre Elisabeth, construit avec elle de fugitifs projets, avant de la reconduire à son manoir. Finalement, il retourne à Ekeby et prend une part active à la reconstruction du château.

Le moyen métrage suivant sera également présenté :  
*MAURITZ STILLER (The Story of his Life told by Gösta Werner)*

*Réalisation* : Gösta Werner

*Production* : Bengt Forslund (Swedish Film Institute)  
16 mm / 58 mn / 1986



La Légende de Gösta Berling

## Magnani, légende fermée

Qu'on me permette de reprendre ce que j'avais écrit sur Anna Magnani dans le *Dictionnaire du Cinéma* (Larousse) : (...) « le grand public qui l'a aimée (...) l'a transformée en un symbole de l'Italie ressuscitée de ses cendres. » En effet, autour d'elle s'est créée — déjà de son vivant, mais bien plus encore après sa disparition — toute une mythologie, presque étouffante. Biographies cinématographiques à clés "féministes", fictions romanesques destinées au grand public et pleines d'inventions (bonnes ou mauvaises), essais hagiographiques d'une rare hypocrisie, offrandes à sa mémoire délivrées en grande pompe dans les palais officiels... On n'est pas loin de ce qui est advenu à son ancien camarade, Luchino Visconti, censuré et décrié dans sa période la plus féconde, encensé et embaumé dans des drapeaux nationaliste après sa mort.

Quand Magnani a-t-elle commencé à dépasser sa réalité d'actrice et à vivre son mythe ? Peut-être avant même *Rome ville ouverte*, dans ce milieu du théâtre de variétés, dont nous conservons malheureusement peu de traces. Revoilà les photos des spectacles qu'elle a interprétés aux côtés de Totò : elle se transforme de manière sublime en Petit Chaperon Rouge, elle est Isa Miranda, Malombra, Anna Karénine ou Salomé, mais en même temps elle reste la diva très séduisante (son corps de Salomé dissimule à peine sa poitrine), et son nombril s'affiche. Elle ne craint pas, ainsi, de montrer la confiance qu'elle a en elle-même, sincère ou affectée. Son sourire est effronté et ses longs bras s'ouvrent en un défi permanent. Son allure est toute entière provocatrice, et ses "mille voix", que la critique théâtrale de l'époque exaltait, ne devaient pas être moins évocatrices.

Les petits rôles cinématographiques qu'elle interpréta avant la guerre ne la portent certes pas au sommet, même si elle se fait remarquer dans celui de la chanteuse de *Cavalleria*, de Goffredo Alessandrini, son mari à l'époque, et du personnage plus élaboré de *Teresa Venerdì*, de Vittorio De Sica. De ses films interprétés avec Aldo Fabrizi — très populaire aussi au théâtre — ce sont sans doute les deux premiers (les moins connus) qui dessinent l'essentiel de son caractère de "femme du peuple" : l'hilarant *Campo de' Fiori*, dirigé par Mario Bonnard (avec la patte de Fellini dans le scénario), et le crépusculaire *Ultima carrozzella* de Mario Mattoli.

Retenue, presque secrète, elle apparaît discrètement dans *Rome ville ouverte*, comme si Rossellini lui avait ordonné de ne pas exploser avant sa grande scène de colère envers les nazis, qui cause sa mort. Ici, elle "joue" parfaitement, se débarrassant de ses manières frustrées et même de son parler romain : c'est une garantie de succès. L'identification avec les malheurs subis par la nation tout entière se noue spontanément dans une veine dépouillée à laquelle la diva s'abreuvait trop rarement par la suite. Elle va abandonner cette tension intérieure et véritablement

## ANNA MAGNANI



s'américaniser dans *le Bandit*, d'Alberto Lattuada. A partir de ce film, elle se veut le pivot de l'action et n'hésite pas à défier ses partenaires masculins, multipliant les exhibitionnismes et les astuces du métier. D'ailleurs, Rossellini lui-même la pousse à exploiter toutes ses ressources gestuelles dans sa double performance d'*Amore*. On n'en doute plus désormais : elle est devenue le nec-plus-ultra du « divisme » italien ; non pas grâce à sa beauté mais bien pour sa « furia » puissante et irrésistible. Ses réalisateurs ont le devoir d'exacerber encore la tension de ce volcan en éruption constante : *Vulcano* de William Dieterle est conçu pour le marché international, et la fin, typique du genre catastrophe, canalise le mythe magnanien.

Si Visconti réussit à montrer de façon réaliste les coulisses de Cinecittà dans *Bellissima*, il encourage par ailleurs la diva à composer le portrait sans nuances de la mamma par excellence. Le personnage est critiqué pour ses excès sentimentaux, tandis que l'humanité profonde de Magnani continue à se cacher derrière une exhibition presque hallucinante. Par ce film, elle rejoint le niveau des grandes divas de l'opéra mélodramatique. Jean Renoir l'encourage dans cette voie avec *le Carrosse d'or*, et ne veut pas fondre le phénomène Magnani dans le reste du carrousel qui l'entoure. Elle ironise à peine sur ses attitudes et ses manies de primadonna dans l'épisode viscontien de *Nous les femmes* et elle confirme dans la chanson romaine finale son image de vedette adorée du public. Son jeu se fige dans la prosaïque période hollywoodienne. Après cette consécration sans renouvellement, elle n'obtient plus que quelques rôles stéréotypés, dont la mise à jour de *Bellissima*, par Pier Paolo Pasolini, Mamma Roma « (...) Et ils m'ont cassé les pieds — reconnaît-elle à la sortie du film — avec ces éternels personnages de femme du peuple hystérique et bruyante. » La décadence est sanctionnée par la télévision, qui lui offre une courte série de feuilletons axés sur les aspects les plus surfaits du cliché magnanien.

Fellini seul, fera ressortir sa réalité derrière le masque de sa fulminante apparition dans

*Roma*, où elle refuse brusquement d'être, pour la énième fois, la "louve et vestale" de la capitale : refus assez inhabituel dans une carrière mythique.

Le caractère uniforme de sa présence à l'écran soulève, à posteriori, nombre de problèmes. Pourquoi les meilleurs créateurs italiens et américains n'ont-ils pas osé détourner Magnani de sa trajectoire prédéterminée ? Est-ce l'industrie du spectacle qui a imposé sa "monumentalisation" prématurée ? Quelles raisons psychologiques avait-elle pour continuer à suivre une voie sans retour ? Seul, un Mankiewicz aurait pu donner vie à une nouvelle version de *la Comtesse aux pieds nus* en s'inspirant des rapports totalement ambigus entre la "vraie" Magnani, la diva et le piédestal sur lequel elle s'est trouvée perchée.

Lorenzo Codelli

## L'actrice

Anna Magnani est née à Alexandrie, Egypte, le 7 mars 1908.

1925 : installée à Rome depuis l'âge de cinq ans, elle fait ses débuts cette année-là dans le spectacle de variétés, avant de jouer au théâtre dans de nombreuses pièces et de fonder sa propre troupe.

1928 : dans *Scampolo* d'Augusto Genina, elle fait une première incursion au cinéma.

1935 : elle se marie avec le réalisateur Goffredo Alessandrini, qui lui donne un rôle dans *Cavalleria*.

1945 : son personnage de la femme du peuple persécutée par les nazis, dans *Rome ville ouverte*, lui vaut un succès mondial.

Elle poursuit sa carrière dans des films, oscillant du mélodrame à la comédie, souvent teintés de notes autobiographiques.

1953 : elle interprète ainsi le rôle d'une grande comédienne dans *Le Carrosse d'or*, le chef-d'œuvre de Jean Renoir.

1955 : avec l'Oscar qu'elle obtient pour *La Rose tatouée*, elle entame une brève carrière à Hollywood.

De retour dans son pays, elle crée, sous la direction notamment de Monicelli et Pasolini, des personnages plus ancrés dans sa propre culture, puis se retire quelque temps du métier.

1972 : sollicitée par Fellini, elle sort de sa retraite pour une apparition dans *Roma*.

1973 : après quatre émissions de télévision à succès, Anna Magnani s'éteint à Rome le 26 septembre.

## Filmographie

1928 : *Scampolo* (Augusto Genina)

1934 : *La cieca di Sorrento* (Nunzio Malasomma) ; *Tempo massimo* (Mario Mattoli)

1936 : *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini) ; *Trenta secondi d'amore* (Mario Bonnard)

1938 : *La principessa Tarakanova* (Fedor Ozep et Mario Soldati)

1940 : *Una lampada alla finestra* (Gino Talamo)

1941 : *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica) ; *La fugitiva* (P. Ballerini)

1942 : *La fortuna viene dal cielo* (Akos Rathoni) ; *Finalmente soli* (G. Gentilomo)

1943 : *Campo de' fiori* (M. Bonnard) ; *L'avventura di Annabella* (Leo Menardi)

1944 : *Le Diamant mystérieux* (*L'ultima carrozzella*, M. Mattoli) ; *La vita è bella* (Carlo Ludovico Bragaglia) ; *T'amerò sempre* (Mario Camerini) ; *Il fiore sotto gli occhi* (Guido Brignone)

1945 : *Roma, ville ouverte* (Roma, città aperta, Roberto Rossellini) ; *Abbasso la miseria* (Gennaro Righelli) ; *Quartetto pazzo* (Guido Salvini)

1946 : *Un uomo ritorna* (M. Neufeld) ; *Devant lui tremblait tout Rome* (*Davanti a lui tremava tutta Roma*, Carmine Gallone) ; *Au diable la richesse !* (*Abbasso la ricchezza !*, G. Righelli) ; *Le Bandit* (*Il bandito*, Alberto Lattuada)

1947 : *Lo sconosciuto di San Marino* (Vittorio Cottafavi et Michael Waszynski) ; *L'Honorable Angelina* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa)

1948 : *Molti sogni per le strade* (M. Camerini) ; *Amore* (R. Rossellini, épisodes *La Voix humaine* et *Le Miracle*)

1949 : *Assunta Spina* (M. Mattoli, RE 1947)

1950 : *Vulcano* (William Dieterle)

1951 : *Bellissima* (Luchino Visconti)

1952 : *Les Chemises rouges* (*Camicie rosse*, Goffredo Alessandrini)

1953 : *Le Carrosse d'or* (*La carrozza d'oro*, Jean Renoir) ; *Nous les femmes* (*Siamo donne*, épisode « Magnani » de Luchino Visconti)

1954 : *Questa è la vita* (G. Pastina, L. Zampa, M. Soldati et A. Fabrizi)

1955 : *La Rose tatouée* (*The Rose Tattoo*, Daniel Mann)

1957 : *Car sauvage est le vent* (*Wild Is the Wind*, Georges Cukor) ; *Suor Letizia* (M. Camerini)

1958 : *L'Enfer dans la ville* (*Nella città l'inferno*, Renato Castellani)

1960 : *L'Homme à la peau de serpent* (*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet) ; *Larmes de joie* (*Risata di gioia*, Mario Monicelli)

1962 : *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini)

1963 : *Le Magot de Josefa* (Claude Autant-Lara)

1964 : *Volles Herz und leere Taschen* (Camillo Mastrocinque)

1965 : *A l'italienne* (*Made in Italy*, Nanni Loy)

1969 : *Le Secret de Santa Vittoria* (*The Secret of Santa Vittoria*, Stanley Kramer)

1971 : *La sciantosa* (Alfredo Giannetti, TV) ; *1943 : un incontro* (id., TV) ; *L'Automobile* (id., TV)

1972 : *Fellini Roma* (Federico Fellini) ; ... *correva l'anni di grazia* (A. Giannetti, TV)

Décor : Ottavio Scotti

Production : ACI - Europa  
35 mm / N et B / 94 mn / 1941

Interprétation : Adriana Benetti (*Teresa Venerdi*), Irasema Dilian (*Lilli Passalacqua*), Anna Magnani (*Loletta Prima*), Clara Autieri Pepe (*Giuseppina*), Zaira La Fratta (*Alice*), Olga Vittoria Gentili (*Lola Passalacqua*), Elvira Betrone, Giuditta Rissone, Sandra Adar

Un médecin, qui travaille dans un orphelinat de jeunes filles, a une liaison avec la chanteuse Loletta Prima. Mais une des jeunes pensionnaires, Teresa Venerdi, à l'esprit très romantique, parvient à faire croire à Loletta que l'homme est criblé de dettes. Par ce stratagème, elle le libère (et se libère d'elle), et réussit à conduire le médecin devant l'autel.

**LE BANDIT  
(IL BANDITO)**  
Mise en scène :  
Alberto Lattuada

Scénario : Alberto Lattuada, Piero Tellini, Oreste Biancoli, Ettore Margadonna et Mino Caudana

Images : Aldo Tonti

Musique : Felice Lattuada

Décor : Luigi Borzone

Production : Lux Films / De Laurentiis  
35 mm / N et B / 95 mn / 1946

Interprétation : Amadeo Nazzari (*Ernesto*), Anna Magnani (*Lydia*), Carla Del Poggio (*Maria*), Carlo Campanini (*Carlo*), Eliana Bonducci (*Rosetta*), Mino Doro, Folco Lulli, Gianni Appellius, Mario Perrone

Tandis que son ami Carlo, au retour des camps, reprend sa vie de paysan et retrouve sa petite Rosetta, Ernesto, lui, va suivre un autre chemin. Sa mère est morte, leur maison a été détruite, sa sœur, Maria, se prostitue. Ernesto veut l'arracher de la rue, mais l'amant de la jeune fille la tue. Ernesto la venge. Dès lors, recherché pour meurtre, il devient un hors-la-loi, en compagnie de Lydia. Pourchassé par la police, il est trahi par son amie. Il réussit à fuir. Avec quelques camarades il vole une voiture ; il y découvre la fille de Carlo, Rosetta. Il abandonne alors ses complices, décidé à la sauver, à la ramener à son ami. Il sait que ce sera au prix de sa vie.

**DEVANT LUI TREMBLAIT  
TOUT ROME  
(DAVANTI A LUI  
TREMAVA TUTTA ROMA)**  
Mise en scène :  
Carmine Gallone

Scénario : Gherardo Gherardi, Gaspar Calpalto et Carmine Gallone

Images : Anchise Brizzi

Musique : Puccini

Décor : Gastone Medin

Production : Excelsa Film  
35 mm / N et B / 98 mn / 1946

Interprétation : Anna Magnani (*Ada*), Tito Gobbi (*Marco*), Gino Sinimberghi (*Franco*), Edda Albertini (*Lenà*), Giuseppe Varni, Antonio Grassi, Bruno Gobel, Steffen Bode-Wab, Carlo Duse, Joop von Hulzen

Opéra et résistance dans Rome occupée par les Allemands... Deux vedettes du bel canto, Marco et Ada — épris l'un de l'autre —, sont mêlées à des actions antinazies. Marco aide un parachutiste britannique en le cachant dans un souterrain. Ada, qui ignore les activités de Marco, croit qu'il aime quelqu'un d'autre. Un officier allemand l'emmène

chez Marco en voiture, et aperçoit le chanteur sortant du souterrain. Une perquisition permet aux nazis de découvrir la vérité. Ils cernent l'opéra. Marco est sur le point d'être interpellé, alors qu'avec Ada ils chantent : « La Tosca » de Puccini sur la scène. Un vieux musicien polonais est arrêté. Marco et Ada, eux, réussissent à s'échapper grâce à l'aide des machinistes. Les Allemands ne peuvent les poursuivre : les troupes alliées entrent dans Rome.

**AU DIABLE LA RICHESSE  
(ABASSO LA RICCHEZZA)**  
Mise en scène : Gennaro Righelli

Scénario : Gennaro Righelli, Vittorio Calvino, Fabrizio Sarazani, Vittorio De Sica, Pietro Solari et Nicola Fausto Neroni

Images : Aldo Tonti

Musique : Bixio et Montagnini

Production : Lux Film  
35 mm / N et B / 105 mn / 1946

Interprétation : Anna Magnani (*Gioconda*), Vittorio De Sica (*comte Gherani*), Virgilio Riento (*Don Nicola* (Zora Piazza (*Lucia*), Laura Gore (*la bonne*), Lauro Gazzolo (*Bonifazio*), Vito Chiari, Galeazzo Benti, Domenico Gambino, Giuseppe Porelli

Boutiquière nouvellement riche, Gioconda loue une partie de sa maison au comte Gherani qui, lui, est ruiné. Elle n'écoute pas les conseils de ce dernier et se laisse entraîner par un affairiste, Don Nicola, qui lui fait miroiter ses nombreuses hautes relations et lui fait pénétrer le monde des spéculations et salons de jeux. Ainsi perd-elle peu à peu sa fortune, tandis que le comte, redevenu riche, quitte la demeure pour suivre une nouvelle vie.

**AMORE  
(en deux épisodes)**  
Mise en scène :  
Roberto Rossellini

Scénario : Roberto Rossellini, d'après *la Voix humaine* de Jean Cocteau (I) - Federico Fellini et Roberto Rossellini (II)

Images : Robert Juillard (I) et Aldo Tonti (II)

**TERESA VENERDI**  
Mise en scène :  
Vittorio De Sica

Scénario : Gherardo Gherardi, Franco Riganti, Vittorio De Sica et Margherita Maglione, d'après un roman de Rudolf Török

Images : Vincenzo Seratrice

Musique : Renzo Rossellini





Amore

Musique : Renzo Rossellini (I et II)

Décors : Christian Bérard (I)

Production : Tevere Film  
35 mm / N et B / 79 mn / 1948

Interprétation : Anna Magnani (I et II), Federico Fellini (II)

**I La Voix humaine**

Dans un long monologue, une femme désespérée accrochée à un combiné de téléphone, tente de sauver un amour qui lui échappe. Sous l'objectif inquisiteur de Rossellini qui pousse à l'extrême la technique du plan-séquence, Anna Magnani parvient notamment ici à dépasser le rôle stéréotypé de femme du peuple qui lui colle à la peau.

**II Le Miracle**

Une paysanne un peu simple est séduite par un inconnu qu'elle prend pour saint Joseph. Lorsque quelque temps après elle s'aperçoit qu'elle est enceinte, elle croit à une intervention divine, et attend, comme un miracle, la naissance de l'enfant. La pauvre femme, en proie aux railleries de tout le village, rejetée par la société, accouche finalement dans un clocher.

**MOLTI SOGNI  
PER LE STRADE**

Mise en scène : Mario Camerini



Scénario : Piero Tellini et Mario Camerini

Images : Aldo Tonti

Musique : Nino Rota

Décors : Alberto Boccianti

Production : Lux Film  
35 mm / N et B / 86 mn / 1948

Interprétation : Anna Magnani, Massimo Girotti, Checco Rissone, Dante Maggio, Checco Durante, Luigi Pavese

Un mécanicien au chômage, après avoir demandé en vain du travail à un riche industriel, suit les conseils d'un ouvrier du garage où il parque sa voiture, et vole une splendide automobile. Le lendemain, un incident imprévu alerte son épouse, qui, mise au courant de la situation, le conjure,

au nom de leur enfant, de ne pas gâcher sa vie et d'aller dénoncer son geste à la police. Mais le mécanicien tente en vain de vendre la voiture, pour finalement la remettre à sa place au garage, où sa disparition était passée inaperçue. Entre-temps, sa femme, pour éviter que son mari ne se perde, l'avait dénoncé, et, lorsque la police constate sur place que le véhicule n'a pas été volé, elle ne peut que se repentir en déclarant n'avoir agi que par jalousie. Finalement, le mécanicien est embauché dans le garage et sa famille peut de nouveau recouvrer une vie tranquille.

**ASSUNTA SPINA**

Mise en scène : Mario Mattoli

Scénario : Eduardo De Filippo et Gino Capriolo, d'après le drame homonyme de Salvatore Di Giacomo

Images : Gaber Pogany

Musique : Renzo Rossellini

Production : Ora Film  
35 mm / N et B / 1949 (RE 1947)

Interprétation : Anna Magnani (Assunta Spina), Antonio Centa, Eduardo De Filippo, Titiana De Filippo

Assunta Spina est une jolie Napolitaine, passionnée et coquette. Un jour, Michele, son amant, la blesse sévèrement au visage dans une crise de jalousie. Arrêté, il est condamné à deux ans de prison, bien qu'Assunta ait tout tenté pour le sauver. Après le procès, elle est abordée par un jeune greffier du tribunal, qui lui propose de l'aider à obtenir que Michele puisse purger sa peine à Naples. Lorsqu'elle découvre ses intentions réelles, Assunta refuse d'abord son aide, avant de l'accepter en dernier recours. Désormais, elle va tous les jours à la prison rendre visite à Michele, tandis qu'elle devient la maîtresse du greffier, un homme marié et père de famille. Quand celui-ci, par lassitude, manifeste le désir de rompre, elle se révolte. Une nuit, alors qu'elle attend désespérément son amant, elle rencontre Michele qui vient de sortir de prison. Loin de tout soupçon, il loue la bonté et la générosité du greffier : exaspérée, Assunta lui dévoile la vérité. Michele s'empare alors d'un couteau et tue son rival avant de s'enfuir. Quand la police arrive, Assunta s'accuse du meurtre.

**BELLISSIMA**

Mise en scène :  
Luchino Visconti

Scénario : Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi et Luchino Visconti

Images : Piero Portalupi et Paul Ronald

Musique : Franco Mannino

Décors : Gianni Polidori

Production : Bellissima Films  
35 mm / N et B / 100 mn / 1951

Interprétation : Anna Magnani (Maddalena Ceconni), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Ceconni), Gastone Renzelli (Spartaco Ceconni), Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Alessandro Blasetti

Maddalena, épouse d'un contremaître, a une fille unique, Maria, une enfant de huit ans à laquelle elle voue une passion sans borne. Maria n'est pas vraiment belle, mais aux yeux de sa mère elle est « bellissima ». Lorsque Maddalena apprend que Cinecittà est à la recherche d'enfants de Rome

pour interpréter un film de Blasetti, elle décide de faire participer sa fille au concours et sacrifie dès lors tout son temps et son argent pour l'y préparer. Parvenue aux studios, alors qu'elle erre, perdue dans les dédales des décors et des bureaux, elle tombe sur Annovazzi, soi-disant ami de Blasetti, qui, profitant de la naïveté de Maddalena, lui offre son appui, pour lui soutirer ensuite 60 000 livres. Finalement, Maria parvient à faire son « bout d'essai », qui se solde par un échec. En voyant la petite fille si maladroite, le metteur en scène et ses assistants éclatent de rire. Maddalena, qui a réussi à se faufiler dans la cabine de l'opérateur et a assisté à la scène, explose de colère et entraîne Maria. Pourtant, en revoyant la scène en projection, Blasetti découvre chez la fillette des qualités expressives peu communes : mais lorsqu'il propose un contrat avantageux à Maddalena, celle-ci refuse.

**LE CARROSSE D'OR  
(LA CARROZZA D'ORO)**  
Mise en scène : Jean Renoir

Scénario : Jean Renoir, Renzo Avenzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland et Ginette Doynel, d'après Prosper Mérimée

Images : Claude Renoir et Ronald Hill

Musique : Vivaldi, Corelli et Olivier Metra

Décors : Mario Chiari et Gianni Polidori

Montage : Mario Serandrei et David Hawkins

Production : Panaria Films/Roche Productions  
35 mm / couleurs / 100 mn / 1953

Interprétation : Anna Magnani (*Camilla/Colombine*), Duncan Lamont (*le vice-roi*), Odoardo Spadaro (*Don Antonio*), Riccardo Rioli (*Ramon*), Paul Campbell (*Felipe*), Nada Fiorelli (*Isabella*), Georges Higgins (*Martinez*), Dante (*Arlequin*), Rino (*le docteur*)...

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une troupe de comédiens italiens se transporte dans une lointaine colonie espagnole, où elle réussit à conquérir les faveurs du public. La nouvelle du succès qu'ils remportent, arrive aux oreilles du vice-roi, qui décide d'inviter toute la compagnie au palais. Particulièrement attiré par Camilla, la première actrice, le souverain en fait sa maîtresse. Les privilèges dont elle jouit, attirent l'envie et la colère des nobles ; le vice-roi en est tant affecté, qu'il est bientôt sur le point de céder aux injonctions de ses conseillers. Mais quand Camilla lui lance à la figure son mépris, il se reprend et tente en vain de la reconquérir. Se sentant de nouveau libre, la comédienne prête alors



quelque temps attention aux déclarations d'amour d'un cavalier et d'un torero, qui se battent en duel pour elle, avant de comprendre que sa seule raison de vivre est le théâtre. Elle se débarrasse alors du carrosse d'or, cadeau très prisé qu'elle avait reçu du vice-roi, et l'offre à l'évêque, pour qu'il l'utilise afin de porter le Saint Sacrement aux moribonds.

**ROME, VILLE OUVERTE  
(ROMA CITTÀ APERTA)**  
Mise en scène :  
Roberto Rossellini

Scénario : Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini et Roberto Rossellini

Images : Ubaldo Arata

Musique : Renzo Rossellini

Décors : R. Megna

Montage : Eraldo da Roma

Production : Excelsa Film  
Grand Prix du Festival de Cannes (1946)  
35 mm / N et B / 100 mn / 1945

Interprétation : Anna Magnani (*Anna*), Aldo Fabrizi (*Don Pietro*), Marcello Pagliero (*Giorgio Manfredi*), Harry Feist (*Major Bergman*), Maria Michi, Francesco Grandjaquet, Giovana Galetti, Nando Bruno

Manfredi dit « l'ingénieur », l'un des chefs de la Résistance à Rome, échappe aux SS et se réfugie chez son ami Francesco, un typographe. Celui-ci doit épouser Anna, une veuve, mère du petit Marcello, qui joue à la Résistance avec ses copains. Anna met l'ingénieur en contact avec Don Pietro, le curé de la paroisse, qui accepte de l'aider. Marina, la maîtresse de Manfredi, est manipulée par Ingrid qui lui fournit des stupéfiants et travaille pour la gestapo... Le jour du mariage de Francesco et d'Anna, les Allemands cernent la cité ouvrière où habite le jeune homme. Celui-ci et ses amis sont arrêtés. Anna, qui court derrière la voiture qui l'emporte, est abattue. Mais les partisans attaquent le convoi et délivrent les prisonniers. Marina accepte de cacher Francesco et Manfredi. Celui-ci découvre que son amie se drogue : il lui dit son mépris. Elle décide de se venger. Le lendemain, Don Pietro doit conduire en lieu sûr les deux résistants et un déserteur autrichien. Les SS interviennent. Francesco, qui s'est attardé auprès du petit Marcello, échappe à l'arrestation. « L'ingénieur » est torturé jusqu'à la mort, l'Autrichien se pend dans sa cellule et Don Pietro est fusillé.



**LA ROSE TATOUÉE  
(THE ROSE TATTOO)**  
Mise en scène : Daniel Mann

Scénario : Tennessee Williams et Hal Kanter

Images : James Wong Howe

Musique : Alex North

Production : Paramount  
35 mm / N et B / 117 mn / 1955

Interprétation : Anna Magnani (*Serafina*), Burt Lancaster (*Alvaro*), Marisa Pavan, Ben Cooper, Virginia Grey, Jo Van Fleet, Sandro Giglio, Mimi Aguglia, Florence Sundstrom, Dorrit Kelton, Rosanna San Marco

Serafina, une modeste couturière, vit avec son mari Rosario et sa fille Rosa, dans un petit village de Floride. A la mort de ce dernier, elle exige qu'il soit incinéré et que ses cendres soient gardées dans sa maison. Pour Rosa, avec sa mère, prisonnière du souvenir obsessionnel de Rosario, la vie est



devenue un calvaire, jusqu'au jour où elle tombe amoureuse de Jack, un marin, et qu'elle le présente à Serafina. La vénération de l'époux défunt se transforme en désespoir et ressentiment quand Serafina découvre que Rosario avait eu longtemps une relation illégitime avec une femme aux mœurs légères. Une fois détruite l'urne funéraire, et le cœur débarrassé du souvenir de son défunt époux, Serafina est libre de répondre aux avances d'Alvaro, un vagabond excentrique qui lui rappelle, malgré tout, son mari. Un soir, Alvaro s'introduit dans la maison de Serafina. Rosa, qui le découvre, accuse sa mère, laquelle à son tour, redoute que l'homme ait abusé de sa fille. Finalement, tout revient dans l'ordre : Rosa épousera Jack et Serafina trouvera en Alvaro un nouveau compagnon.

**CAR SAUVAGE  
EST LE VENT  
(WILD IS THE WIND)**  
Mise en scène : George Cukor

- sous réserves -

Scénario : Arnold Schulman, d'après le roman *Furia*, de Vittorio Nino Novarese

Images : Charles B. Lang Jr et Loyal Griggs

## RÉTROSPECTIVES

*Musique* : Dimitri Tiomkin et Ned Washington (lyrics)

*Décors* : Hal Pereira et Tambi Larsen

*Production* : Paramount

35 mm / N et B / 114 mn / 1957

*Interprétation* : Anna Magnani (*Gioia*), Anthony Quinn (*Gino*), Anthony Franciosa (*Pietro*), Dolores Hart (*Angie*), Joseph Calleia (*Alberto*), Lili Valenty (*Teresa*), James Flavin, Dick Ryan, Joseph Vitale

Gino, riche éleveur du Nevada d'origine italienne, a perdu sa femme Rossana, qu'il aimait tendrement. Après quelque temps, il décide d'épouser la sœur de la défunte, Gioia, nouvellement débarquée d'Italie. D'abord désorientée, elle est ensuite pleine de désillusion lorsqu'elle s'aperçoit que Gino n'aime en elle que l'image de sa sœur disparue. De là à céder à l'amour de Pietro, un jeune homme que Gino considère comme son fils, il n'y a qu'un pas, que Gioia et Pietro franchiront lors d'une absence prolongée de Gino. Les deux amants décident alors de tout révéler à Gino qui, fidèle à son caractère impétueux et blessé dans son orgueil, frappe Pietro avant de se renfermer en lui-même. L'immense douleur de Gino accable Pietro qui s'éloigne alors de Gioia. Désespérée, alors qu'elle est sur le point de retourner en Italie, Gino lui offre son pardon et lui propose, de nouveau, de reconstruire ensemble leur existence.

### LARMES DE JOIE (RISATE DI GIOIA)

*Mise en scène* : Mario Monicelli

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

*Images* : Leonida Barboni

*Musique* : Lelio Luttazzi

*Production* : Titanus (Rome)

35 mm / N et B / env. 90 mn / 1960

*Interprétation* : Anna Magnani (*Tortorella*), Totò (*Umberto*), Ben Gazzara (*Lello*), Fred Clark, Edy Vessel

Gioia, une petite actrice étourdie que l'on appelle « Tortorella » est bien décidée à s'amuser le soir de la Saint-Sylvestre ; mais au dernier moment le groupe qui l'avait invitée lui fausse compagnie. Elle rencontre Umberto, lui-même ex-acteur et actuellement associé de Lello, un filou insouciant et sans scrupules. Malgré leurs tentatives pour se débarrasser de la jeune femme, Gioia suit les deux compères à un bal masqué. Elle se flatte d'être l'objet d'une cour sérieuse de la part de Lello, mais celui-ci a autre chose à faire et, à un moment donné, il se voit obligé de faire disparaître une broche qu'il a volée. Umberto, à qui son ami avait glissé dans la poche un étui à cigarettes en or, laisse à son tour tomber l'objet. Après quoi, pour dépister les soupçons, il ne leur reste rien de mieux à faire que de se faufiler hors la salle avec Gioia. Les deux vauriens espèrent avoir plus de chance dans un autre endroit, où ils font la connaissance d'un Américain, auquel Gioia ne semble pas être tout à fait indifférente. Ils décident de se rendre tous ensemble à Piazza di Trevi, où la police intervient en empêchant l'Américain de plonger dans la fontaine et Lello de lui voler son portefeuille. Puis, par un hasard fâcheux et favorable à la fois, ils terminent leur soirée dans une maison princière, où cependant Lello réussit à amasser un butin considérable. Umberto, révolté, en informe Gioia qui à son tour s'indigne contre Lello, qui lui inspire pourtant une certaine sympathie. Le jour se lève... et elle se réfugie dans une église avec Umberto. Lello la rejoint et soudain passe à son cou un collier qu'il a volé à la Sainte Vierge sur l'autel. C'est en vain que Gioia essaye de sauver la situation en criant au miracle : « La Vierge, la Vierge elle-même m'a donné son collier !... » Cinq mois de prison marqueront pour elle la fin de cette nuit mouvementée.

### MAMMA ROMA

*Mise en scène* :

Pier Paolo Pasolini

*Scénario* : Pier Paolo Pasolini

*Images* : Tonino Delli Colli

*Musique* : Vivaldi et Carlo Rustichelli (arrangements)

*Décors* : Flavio Mogherini

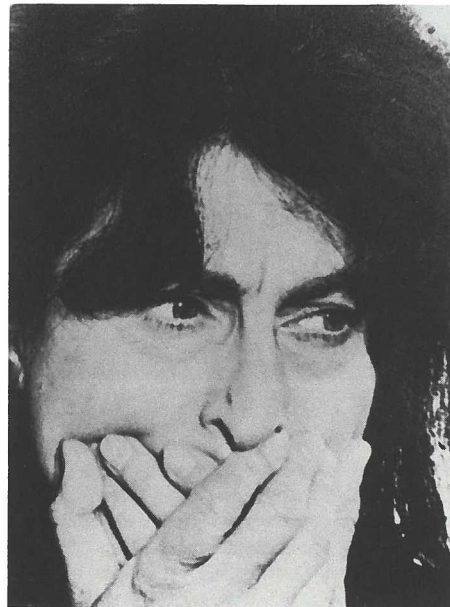
*Montage* : Nino Baragli

*Production* : Arco Film

35 mm / couleurs / 114 mn / 1962

*Interprétation* : Anna Magnani (*Mamma Roma*), Ettore Garofolo (*Ettore*), Franco Citti (*Carmine*), Silvia Corsini (*Bruna*), Paolo Volponi (*le prêtre*), Luisa Orioli, Luciano Gonini, Piero Morgia

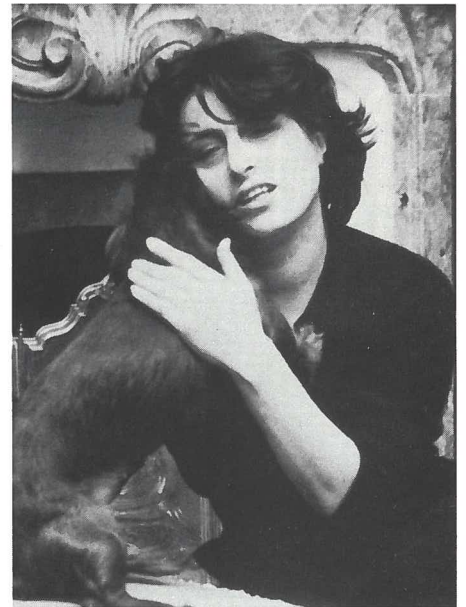
Mamma Roma est une prostituée qui se retrouve libre quand son protecteur, Carmine se marie. Elle fait alors venir chez elle son fils, Ettore, qui a été élevé par des paysans. Le garçon qui a seize ans, ignorant de tout, considère sa mère comme une étrangère. Avec son caractère exubérant, elle cherche à attirer sa sympathie. Sur le marché, elle possède un commerce prospère. Désireuse d'un avenir meilleur pour son fils, elle s'oppose à lui lorsqu'il a de mauvaises fréquentations, et fera tout pour tenter de lui obtenir un emploi dans un restaurant. Mais Carmine veut que Mamma Roma recommence à travailler et il la met à nouveau sur le trottoir en la menaçant de révéler à son fils toute la vérité. Lorsqu'il découvre la triste réalité, il se met à se livrer à de petits larcins. Arrêté, il meurt en prison, en proie à une fureur démente. De nouveau seule, Mamma Roma cherche désespérément à comprendre pourquoi la vie n'a pas voulu leur accorder, à elle et à son fils, un avenir meilleur.



### IO SONO ANNA MAGNANI (IK BEN ANNA MAGNANI)

*Mise en scène* :

Chris Vermorcken



*Scénario* : Gianfranco Transunto (interview de 1979) et Romano Scavolini (interview de 1974)

*Musique* : Willy de Maesschalk

*Commentaires* : Léonor Fini et Liliane Becker

*Montage* : Eva Houdova

*Production* : Pierre Film (Bruxelles)

35 mm / N et B - couleurs / 105 mn / 1980

*Interprétation* : Anna Magnani, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Claude Autant-Lara, Marco Bellochio, Laura Betti, Federico Fellini, Eduardo De Filippo, Alfredo Giannetti, Marcello Mastroianni, Giulietta Masina, Tina Reali, Antonello Trombadori, Franco Zeffirelli.

*Anna Magnani, actrice italienne de dimension internationale. Diva de la scène et femme du peuple. Indisciplinée, imprévisible, adorée pour sa générosité spontanée.*

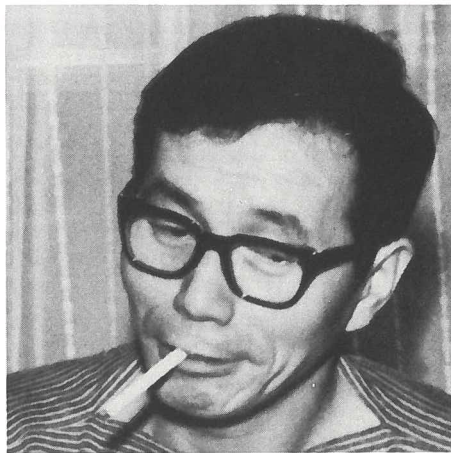
*Ce film veut apporter un maximum d'informations sur la comédienne, et si toute la vérité n'est pas dévoilée, à travers les témoignages, il exprime néanmoins des sentiments vrais.*

*Ceci fait du spectateur d'aujourd'hui un observateur passionné. Il est amené à connaître la nostalgie du cinéma, de la vie, au rythme de la Magnani. C'est un film d'amour.*

Chris Vermorcken

# HOMMAGES

## KON ICHIKAWA \*



En 1956, un film japonais, *la Harpe de Birmanie*, obtenait le Prix San Giorgio, à Venise et, en pleine renaissance du cinéma nippon après la guerre, attirait l'attention sur un « jeune cinéaste », Kon Ichikawa. Ce dernier avait tout de même 41 ans, et avait dirigé un nombre confortable de films depuis ses débuts à la Shintoho en 1947. Plus tard, il devait devenir célèbre à l'étranger avec sa (fausse) « trilogie » : *Enjo*, *Kagi*, *Nobi* (*le Brasier*, 1958 ; *la Clé ou l'Étrange obsession*, 1959, Prix spécial du Jury à Cannes ; et *Feux dans la plaine*, 1959, Voile d'or de Locarno en 1961). A cause de ces quatre films, qui étaient tous des adaptations littéraires de renommée, on l'a pris en Occident pour un cinéaste sérieux et profond, une sorte de William Wyler japonais. En vérité, Ichikawa s'était fait au Japon une réputation d'auteur de comédies et de mélodrames, où on le surnommait alors... « Le Frank Capra japonais », ce qui dénotait une coloration très différente : des films comme *M. Lucky* (1952), *la Femme qui touche les jambes* (1952), et surtout *M. Pou* (1953), *Un milliardaire* (1954) et l'étonnant *Train bondé* (1957) (présenté à La Rochelle en 1985) témoignent de son talent de satiriste, dans la lignée de Kinoshita, à une époque où le Japon, sortant de la défaite et de la ruine, avait un intense besoin de dérision et de recul comique. A noter que ces deux éminents représentants de la comédie à la japonaise étaient de grands admirateurs de René Clair, cinéaste très prisé au Japon par cette génération (qui est aussi celle de Kurosawa). Mais, dit aussi Ichikawa : « C'est mon côté Walt Disney » comme pour s'excuser de l'invasion américaine... En fait, Kon Ichikawa avait fait ses débuts cinématographiques aux studios des films d'animation de Kyoto, au début des années trente. Il était aussi peintre : « Je suis peintre et pense comme tel. » Il fit ses premières armes juste après la guerre, en 1945, avec un film de marionnettes adapté d'une pièce de Kabuki, *la Fille du temple Dojo* (*Musume Dojoji*), qui fut purement et simplement interdit par la censure américaine parce que le scénario ne lui avait pas été soumis avant la production... Aujourd'hui, le film semble être perdu, mais Ichikawa considère qu'il s'agit d'un de ses meilleurs films. Dans le difficile contexte de l'après-guerre, Ichikawa entre à la Cie Shintoho (« Nouvelle Toho »), formée de dissidents de la Toho en grève, et y réalise un nombre remarquable de comédies et de mélodrames assez délirants, comme *Passion éternelle* (1949), ou *Sanshiro à Ginza* (1950), dont on ignore encore l'importance dans sa jeune carrière. Avec sa femme, Natto Wada — dont le rôle a été occulté ici au nom de la politique des auteurs —, il concote des scénarios ingénieux traduits par une inventivité de la mise en scène tout à fait neuve dans le cinéma japonais. Dès 1953, ils signent un de leurs chefs-d'œuvre du genre, le désopilant *M. Pou* (*Pu-san*), d'après une bande dessinée de Taizo Yokoyama, dont le personnage ahuri est interprété par le merveilleux comédien Yunosuke Ito, surnommé le « Michel Simon japonais » à cause de son visage.

Dans *Un milliardaire* (*Okuman choja*, 1954), une jeune fille pauvre, croyant au réarmement du Japon, fabrique une bombinette atomique dans un taudis où vivent 23 frères et sœurs, « car le Japon n'a pas de planning familial ». Cette comédie de l'absurde était aussi signée Kobo Abe, le futur auteur de *la Femme des sables*. Et le *Train bondé* (1957) est une extraordinaire et roborative satire du Japon moderne dont la société est vue métaphoriquement comme un train trop plein où n'arrivent en gare que les plus forts, les plus conformistes ou les moins scrupuleux... Ce n'est donc qu'en 1955 qu'Ichikawa, passé à la Cie Nikkatsu, commence à aborder ce que les Japonais appellent la « jun bungaku » (« Littérature pure »), avec un roman célèbre de Soseki Natsume, *le Cœur* (*Kokoro*) — traduit en français par *le Pauvre cœur des hommes* —, dont le héros est un professeur obsédé par le souvenir d'une trahison amoureuse : intériorité et lyrisme marquent cette adaptation littéraire ambitieuse, la première d'une longue série dont certaines font découvrir Ichikawa à l'étranger. C'est aussi à cette époque que les critiques japonais l'affublent du surnom de « cinéaste mannequin », pour bien souligner que ce n'est pas un « auteur » comme Mizoguchi, Ozu, Naruse ou Kurosawa, mais un artisan habile qui sait se tirer à son avantage de tous les genres abordés. Le succès de *la Harpe de Birmanie* (*Biruma no tategoto*, 1956) marque un tournant : ce roman de Michio Takeyama, dont le personnage central est un soldat qui décide de rester après la guerre en Birmanie pour donner une sépulture bouddhique à ses camarades morts, indique déjà, dix ans après la défaite, une tendance à l'absolution des responsabilités du Japon, sous un voile humaniste où tout le monde communique par des chants : le remake, réalisé en couleurs en 1985, ne fera qu'accentuer cet aspect, à l'attention « des jeunes spectateurs qui n'ont pas connu la guerre » — et le film a visé juste, qui a rem-

\* avec la collaboration de :

Fondation du Japon, Kawakita Memorial Film Institute (Japan Film Library Council), Fuji Television

porté le plus gros succès commercial de l'année.

Plus intéressante est l'adaptation du remarquable roman de Shohei Ooka, *Feux dans la plaine* (*Nobi*, 1959), qui, à travers l'expérience de l'écrivain, met en scène un soldat de l'Armée impériale en déroute aux Philippines en 1945, qui passera par toutes les épreuves, y compris celle de manger de la chair humaine (du « singe ») avec ses compagnons affamés et à demi-fous. Comme souvent dans ses films, Ichikawa regarde ses personnages un peu comme un entomologiste des insectes, les cadrant de loin, dans des paysages désolés, sous un ciel éternellement gris et pluvieux. C'est une fois encore le sort de l'individu qui le préoccupe, plus que le destin d'une communauté, et les responsabilités de cet individu dans la guerre elle-même : filmé dans de magnifiques images en scope noir et blanc par l'opérateur Setsuo Kobayashi, *Nobi* est indiscutablement une des grandes réussites du cinéaste. Plus curieux est aujourd'hui le fameux *Kagi* (*l'Étrange obsession*), d'après Jun'ichiro Tanizaki, où le sens parodique d'Ichikawa est en conflit avec le côté dramatique de l'impuissance sexuelle, un des thèmes de prédilection de l'écrivain. C'est surtout la peinture de la bourgeoisie d'Osaka qui est intéressante dans ce film assez hybride dont le succès est dû au caractère « scandaleux » du thème (il fut à l'époque distribué par Warner Bros en France).

Plus réussis sont par exemple *la Chambre de punition* (*Shokei no heya*, 1956), d'après un roman à scandale de Shintaro Ishihara, montrant le désarroi d'une certaine jeunesse revenue de tout, ou *Nihonbashi* (1956), une adaptation de Kyoka Izumi située dans les milieux des geisha, où Ichikawa fait preuve d'un sens plastique inné, et nous rappelle sa formation de peintre. C'est d'ailleurs à partir de 1957/1958, lorsque fut généralisé au Japon le format Cinémascope importé des USA, qu'Ichikawa et ses opérateurs (Setsuo Kobayashi et Kazuo Miyagawa en particulier) surent le mieux tirer parti d'un format qui n'était finalement que la transposition cinématographique de la scène large du Kabuki : *la Vengeance d'un acteur* (*Yukinojo henge*, 1963), produit par la Daiei pour la trois-centième apparition à l'écran de l'acteur Kazuo Hasegawa (un record !) est dans ce domaine une parfaite réussite, où, grâce à une stylisation ingénieuse de l'esthétique théâtrale, Ichikawa investit un espace souvent imaginaire. Pourtant, au début, l'utilisation du scope est encore malhabile : *les Hommes du Nord* (*Tohoku no zummutachi*, 1957), adapté d'une curieuse nouvelle de Shichiro Fukazawa, est une expérience encore indélicte. Mais, dès le célèbre *Brasier* (*Enjo*, 1958), d'après Yukio Mishima, Ichikawa et Kazuo Miyagawa morcellent l'écran rectangulaire, et utilisent le côté esthétique des « shoji » (parois de papier coulissantes) pour isoler certains personnages, comme ce sera le cas dans *l'Étrange obsession*.

En ce qui concerne le problème des adaptations littéraires, dont Ichikawa fut l'un des adeptes les plus prolifiques au Japon, avec

Toyoda et Yoshimura, le cinéaste rappelle qu'il bénéficie d'une assez grande liberté par rapport à l'Europe : « *En général, les auteurs disent au metteurs en scène : "Débrouillez-vous, je vous laisse faire !"*, ce qui est une attitude sans doute très différente de ce qui se passe en Europe, où souvent l'auteur participe à la rédaction du scénario. Pas au Japon. Même pour Ooka ou Tanizaki, on a beaucoup changé l'histoire. Pour le Brasier, on a été plus fidèle à l'original, mais peut-être parce que Mishima lui-même était parti d'un fait divers authentique, l'histoire du jeune pyromane qui avait effectivement mis le feu au Pavillon d'Or de Kyoto. Par contre, pour l'Etrange obsession, l'histoire originale était très nettement une fiction, et je l'ai beaucoup transformée pour le cinéma. Pour Feux dans la plaine, Ooka s'était basé sur son expérience personnelle aux Philippines, mais j'ai beaucoup modifié l'histoire : par exemple, le soldat Tamura était dans le roman un soldat chrétien, mais ça ne me semblait pas plausible de montrer un soldat japonais qui disait "Amen", et j'ai donc changé la trame originale\* »

Pourtant, dans le cas d'un roman aussi fameux que le Pavillon d'Or, il semble que Mishima ait assisté au tournage, et suivi de plus près la fabrication du film. « *Pour ce film, dit Ichikawa, il a été très difficile d'écrire le scénario, car le style de Mishima était trop somptueux, brillant, et c'est le producteur, M. Fujii, qui nous a apporté les cahiers de notes que Mishima avait pris au cours de son enquête sur le pyromane, Goichi. Grâce à lui, nous avons donc laissé de côté le roman, et nous sommes plus basés sur ces notes de travail : c'est cela qui nous a permis d'écrire un scénario plus réaliste.* » En outre, Ichikawa s'est battu pour imposer une esthétique du noir et blanc : « *Déjà, à l'époque, on tournait beaucoup en couleurs, et le président de la Daiei, Masaichi Nagata, voulait absolument que l'on tourne en couleurs, pour rendre le film plus spectaculaire, notamment dans la scène de l'incendie final : je m'y suis opposé, et voulu le tourner en noir et blanc pour éviter la banalité colorée. J'ai travaillé avec l'opérateur de Rashomon, Kazuo Miyagawa, avec qui j'ai eu de nombreuses disputes professionnelles, mais le résultat a été, je crois, excellent\** »

Après cette série de films dramatiques, il n'est pas étonnant qu'une nouvelle incursion dans la comédie romantique, avec *Mon frère cadet* (ou *Tendre et folle adolescence / Ototo*, 1960, d'après Aya Kōda) n'ait pas été comprise en Europe : « *Le film a été sélectionné à Cannes, et j'étais sûr qu'il y obtiendrait un prix. Mais il a été assez mal accueilli, et je me demandais vraiment si les spectateurs français comprenaient quelque chose au cinéma ! J'avais beaucoup travaillé sur la couleur avec Miyagawa, et je n'ai rien compris à cet échec cannois : la France avait-elle perdu la tête du cinéma ? !\** »

Cela n'empêcha pas Ichikawa de revenir souvent aux comédies satiriques, avec par exemple *Bonchi (Un fils de famille)*, 1960, *J'ai deux ans (Watashi wa nisai)*, 1962, dont le héros est un bébé à travers les yeux de qui est vue toute l'histoire, ou encore *Je suis un chat* (1975), remake en couleurs d'un classique de Kajiro Yamamoto (1938) d'après Soseki Natsume. Après la commande officielle du film sur les *Tokyo Olympiades* (1965), dont il se tira brillamment, Ichikawa a dû céder du terrain devant le déclin de l'industrie cinéma-

tographique japonaise, tournant des sujets souvent indignes de lui. Mais, alors que ses collègues, Kinoshita, Kobayashi et Kurosawa (avec qui il créa l'éphémère Société des Quatre Mousquetaires vers 1969) ont les plus extrêmes difficultés à tourner, il semble qu'Ichikawa ait réussi à s'accommoder du système, en tournant, bon an mal an, son film annuel. Malgré quelques échecs patents, il réussit encore à tourner quelques films personnels, comme *l'Actrice (Eiga Joyu)*, 1986, une biographie de l'actrice Kinuyo Tanaka et un hommage à l'âge d'or du cinéma japonais, ou ce remake de *la Harpe de Birmanie* (1985), qui atteste de la profonde nostalgie pour cet âge d'or, perdu.

Alors, Kon Ichikawa, auteur ou « cinéaste-mannequin » ? Ni l'un ni l'autre, mais un véritable artisan, de ceux qui ont fait du cinéma japonais l'un des plus forts du monde.

Max Tessier

\* (Extrait d'un entretien inédit avec Ichikawa, recueilli à Kyoto [avril 1987]. Traduction de C. Cadou.)

### L'auteur

Kon Ichikawa est né à Uji Yamada, aujourd'hui Ise, le 20 novembre 1915.

Etudes commerciales à Osaka.

1933 : il entre aux studios Jenkins-Osawa de Kyoto.

1937-1944 : il est assistant-réalisateur à la Toho, entre autres pour Tamizo Ishida et Yutaka Abe.

1945 : son premier film, *La Fille du temple Dojo*, animation de marionnettes adaptée du Kakubi, est interdit par la censure américaine pour « esprit féodal ».

1948 : il signe son premier film de fiction, *La Fleur éclos*.

1951-1957 : il se spécialise dans des comédies satiriques « à la Capra ».

1955-1964 : cédant à la mode des adaptations littéraires, il adapte les auteurs les plus divers dans des styles souvent différents.

1960 : *L'Etrange obsession*, tourné l'année précédente, obtient le prix spécial du jury au Festival de Cannes.

Depuis 1965, victime d'un encombrant système de production, il ne donnera plus que des œuvres secondaires, en dehors de quelques rares films plus personnels.

1985 : Il réalise une nouvelle version de *La Harpe de Birmanie*.

### Filmographie essentielle

1945 : *La Fille du temple Dojo (Musume Dojot)*  
1947 : *Mille et Une Nuits avec la Toho (Toho sen-ichi-ya)*

1948 : *La Fleur éclos (Hana hiraku)* ; *365 nuits (Sanbyaku rokujogo-ya)*

1949 : *Passion éternelle (Hateshinaki jonetsu)*

1951 : *Coule la rivière Solo (Bungawansolo)* ; *La Marche nuptiale (Kekkon Koshinkyoku)*

1952 : *La Femme qui touche les jambes (Ashi ni sawa onna)* ; *M. Lucky (Raky-San)*

1953 : *M. Pou (Pu-San)* ; *La Révolution bleue (Aoiro Kakumei)*

1954 : *Un milliardaire (Okuman Choja)*

1955 : *Le Cœur/Le Pauvre cœur des hommes (Kokoro)*

1956 : *La Harpe de Birmanie (Biruma no tategoto)* ; *La Chambre de punition/La Chambre de torture (Shokei no heya)* ; *Nihonbashi*

1957 : *Le Train bondé (Manin densha)*

1958 : *Le Brazier (Enjo)* ; *Les Hommes du nord / Les Hommes de Tohoku (Tohoku no zunmu-tachi)*

1959 : *Feux dans la plaine (Nobi)* ; *L'Etrange obsession (Kagi)*

1960 : *Bonchi (id.)* ; *Mon frère cadet/Tendre et folle adolescence (Ototo)*

1962 : *Serment rompu/Le Paria (Hakai)*

1963 : *La Vengeance d'un acteur (Yukinojo Henge)*

1964 : *Seul sur l'océan Pacifique (Taiheijo hito-ribochi)*

1965 : *Tokyo Olympiades (Tokyo Orimpikku)*

1973 : *Errances (Matatabi)*

1975 : *Je suis un chat (Waga hai wa neko de aru)*

1976 : *La Famille Inugami (Inugami-ke no ichizoku)*

1983 : *Les Quatre sœurs Makioka (Sasame Yuki)*

1985 : *La Harpe de Birmanie (Biruma no tategoto)*

## MONSIEUR POU (PU-SAN)

Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Natto Wada, d'après une bande dessinée de Taizo Yokoyama

Images : Asakazu Nakai

Musique : Toshiro Mayuzumi

Décors : Iwao Akune

Production : Toho

35 mm / N et B / 97 mn / 1953

Interprétation : Yunosuke Ito, Fubuki Koshiji, Kamatari Fujiwara, Eiko Miyoshi, Keiji Kobayashi, Isao Kimura



Noro enseigne dans une petite école. Célibataire et timide, il s'est résigné à son sort jusqu'au jour où il tombe amoureux de Kanko, la fille de son propriétaire. Mais la jeune fille est indifférente à son amour. Lors d'une manifestation d'étudiants, il est arrêté et jeté en prison. A sa sortie, Noro, renvoyé de son école, se met à la recherche d'un nouveau travail...

## LE COEUR

ou LE PAUVRE COEUR DES HOMMES (KOKORO)  
Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Katsuhito Inomata et Keiji Hasebe, d'après le roman homonyme de Soseki Natsume

Images : Takeo Ito

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Kazumi Koike

Production : Nikkatsu (Tokyo)

35 mm / N et B / 122 mn / 1955

Interprétation : Masayuki Mori (le professeur), Michiyo Aratama (son épouse), Tatsuya Mihashi (Kaji), Shoji





Yasui (*Hioki*), Akiko Tamura, Tanie Kitabayashi, Tsutomu Shimomoto

Le professeur Nobuchi est obsédé par le souvenir d'une trahison dont il s'est rendu coupable alors qu'il était étudiant : lui et son meilleur ami, Kaji, étaient tous deux amoureux de la fille d'une veuve chez qui ils logeaient. Nobuchi ayant obtenu la main de la fille, Kaji s'était suicidé. Nobuchi finira par se suicider à son tour, après s'être confié à un de ses étudiants.

**LA HARPE DE BIRMANIE**  
(*BIRUMA NO TATEGOTO*)  
Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Natto Wada, d'après un roman de Michio Takeyama

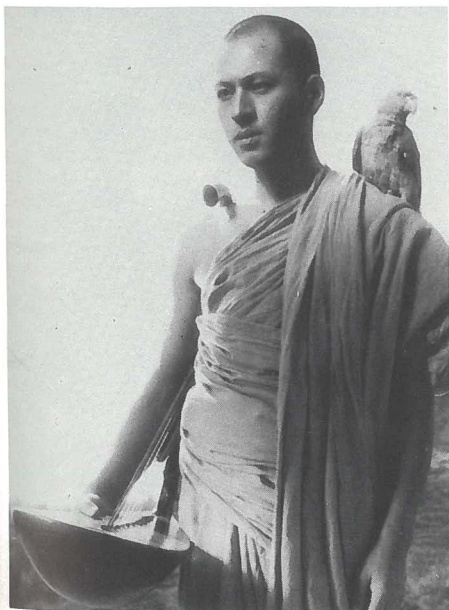
Images : Minoru Yokoyama

Musique : Akira Ifukube

Décors : Takashi Matsuyama

Montage : Masonori Truju

Production : Nikkatsu (Tokyo)



35 mm / N et B / 116 mn / 1956  
Prix « San Giorio » au Festival de Venise (1956)

Interprétation : Rentaro Mikuni (*Capitaine Inoue*), Shoji Yasui (*Soldat Mizushima*), Jun Hamamura, Taketoshi Naito, Ko Nishimura, Hiroshi Ubukata, Tatsuya Mihashi, Tanie Kitabayashi

Eté 1945 : au sein de l'armée impériale japonaise vaincue qui essaie de passer en Thaïlande en traversant la frontière birmane, il y a la compagnie du capitaine Inoue qui chante à tue-tête. Le soldat Mizushima les accompagne avec un instrument qui ressemble fort à une harpe birmane. Plus tard, tandis que la troupe se rend dans un camp situé plus au sud, Mizushima rejoint une autre compagnie. Un jour, Inoue et son groupe rencontrent un prêtre birman portant un perroquet bleu sur l'épaule, qui ressemble à Mizushima. L'homme s'enfuit. Mizushima, car il s'agissait bien de lui, avait décidé de rester sur cette terre pour servir les âmes des soldats morts.

**LA CHAMBRE DE PUNITION**  
ou **LA CHAMBRE**  
**DE TORTURE**  
(*SHOKEI NO HEYA*)  
Mise en scène : Kon Ichikawa



Scénario : Natto Wada et Keiji Hasebe, d'après le roman homonyme de Shintaro Ishihara

Images : Yoshihisa Nakagawa

Musique : Koji Taku

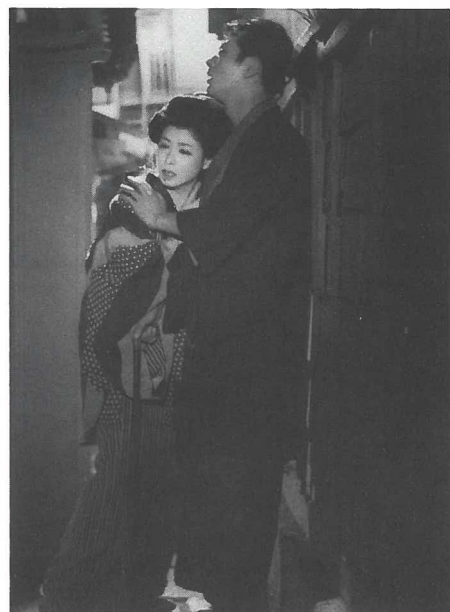
Décors : Tomoo Shimogawara

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / N et B / 96 mn / 1956

Interprétation : Hiroshi Kawaguchi (*Katsuni*), Ayako Wakao (*Akiko*), Masayoshi Umewaka (*Ito*), Keizo Kawasaki (*Takehima*)

Katsuni, un étudiant qui hait sa famille, se prépare à une soirée avec Ito, fils d'un bourgeois, en empruntant de l'argent à la banque de son père. A la suite de cette soirée, où ils boivent beaucoup, ils rencontrent deux étudiantes dont l'une, Akiko, a été remarquée par Katsuni : ils abusent des filles après les avoir endormies en mêlant un somnifère à leur boisson.

**NIHONBASHI**  
Mise en scène : Kon Ichikawa



Scénario : Natto Wada, d'après le roman homonyme de Kyoka Izumi

Images : Kimio Watanabe

Musique : Koji Taku

Décors : Atsuji Shibata

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / couleurs / 112 mn / 1956

Interprétation : Eijiro Yanagi, Ryuji Shinagawa, Chikage Awashima, Fujiko Yamamoto

L'époque Meiji, dans le quartier de Nihonbashi, à Tokyo. Il s'agit de l'histoire de deux femmes, Otaka, patronne d'une maison de geisha, et de Kioba, une beauté fameuse. Leur rivalité et leurs affrontements rendent les hommes fous et est la cause de leur malheur.

**LE BRASIER**  
(*ENJO*)  
Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Natto Wada et Keiji Hasebe, d'après le roman de Yukio Mishima, *Le Pavillon d'or*

Images : Kazuo Miyagawa

Musique : Toshiro Mayuzumi

Décors : Yoshinobu Nishioka

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / N et B / 96 mn / 1958

Interprétation : Raizo Ichikawa (*Goichi Mizoguchi*), Ganjiro Nakamura (*le bonze*), Tatsuya Nakadai (*Togari*), Michiyo Aratama, Yoki Uraji, Tamao Nakamura, Yoichi Funaki, Tanie Kitabayashi

Goichi Mizoguchi, conformément aux dernières volontés de son père, est pris en charge par le bonze Tayama du temple Shukaku à Kyoto. Mizoguchi a été élevé par son père dans la vénération de Shukaku. Des touristes visitent le temple. Un couple s'amuse. Pour le jeune homme, ces gens souillent l'image idéale qu'il a du temple. Togari, son cama-



rade, le critique et met en question la vie privée du bonze. Peu après, Mizoguchi aperçoit Tayama accompagné d'une geisha. Plein de désillusion, il décide de mettre le feu au temple pour garder l'image de sa beauté idéale.

**LES HOMMES DU NORD**  
ou **LES HOMMES DE TOHOKU**  
(**TOHOKU NO ZUNMU-TACHI**)

Mise en scène : Kon Ichikawa



Scénario : Shitei Kuri (pseudonyme d'Ichikawa), d'après le roman homonyme de Shichiro Fukazawa

Images : Kazuo Yamada

Musique : Ikuma Dan

Décors : Satoru Chuko

Production : Toho (Tokyo)  
35 mn / N et B / 59 mn / 1958

Interprétation : Hiroshi Akutagawa (*Risuke*), Hajime Izu (*Jinsaku*), Chieko Naniwa (*Oei*), Eiko Miyoshi (*Okane*), Bokuzen Hidari, Makoto Sato, Minoru Chiaki

Dans un village très pauvre du Tohoku, au nord de Hondshu, seul l'aîné peut hériter du minuscule terrain cultivé par chaque famille. Sales et vêtus de haillons, les cadets sont des esclaves au service de leur frère. Pire que les autres, Risuke possède en outre une haleine pestilentielle qui éloigne tout le monde, même Oei, qui doit obéir au testament

de son mari en couchant avec tous les *zunmu* (corruption de *jinmu*, le fondateur mythique de la lignée impériale). Risuke finira par franchir les montagnes entourant le village.

**L'ÉTRANGE OBSESSION**  
(**KAGI**)

Mise en scène : Kon Ichikawa



Scénario : Natto Wada et Kon Ichikawa, d'après le roman de Junichiro Tanizaki

Images : Kazuo Miyagawa

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Tomo Shimogawara

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / couleurs / 107 mn / 1959

Interprétation : Machiko Kyo (*Ikuko*), Ganjiro Nakamura (*Kenmochi*), Junko Kano (*leur fille*), Tatsuya Nakadai (*Kimura*), Ichiro Sugai, Tanie Kitabayashi

Pour le vieux Kenmochi, seule la jalousie peut être encore un stimulant sexuel. C'est pourquoi il tente de rapprocher sa femme, Ikuko, d'un ami de la famille, Kimura, qui est déjà fiancé à sa fille Toshiko. Tout en étant au courant du plan du père, personne ne fait rien pour s'y opposer ; chacun n'est-il pas complice ? A la mort de Kenmochi, tous les trois sont empoisonnés par une servante. Mais la justice conclura à un suicide collectif.

**FEUX DANS LA PLAINE**  
(**NOBI**)

Mise en scène : Kon Ichikawa

Scénario : Natto Wada, d'après le roman homonyme de Shohei Ooka

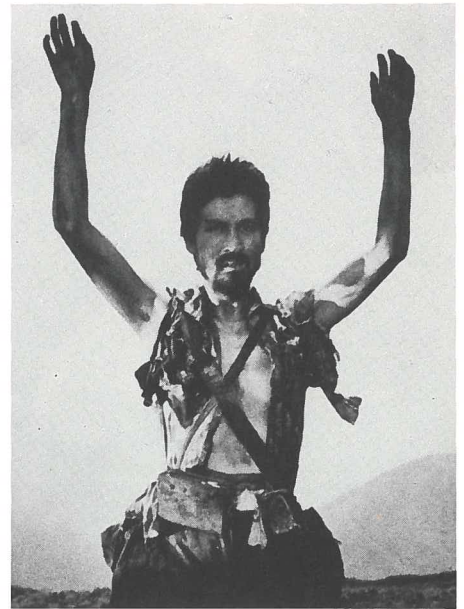
Images : Setsuo Kobayashi

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Atsuji Shibata

Montage : Tatsuji Nakashizu

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / N et B / 104 mn / 1959



Interprétation : Eiji Funakoshi (*Tamura*), Mickey Curtis (*Nagamatsu*), Osamu Takizawa (*Yasuda*), Kyo Sazanka, Jun Hamamura

Les derniers jours de l'armée impériale japonaise aux Philippines en 1945. Au centre de l'histoire, le soldat Tamura, qui fuit désespérément dans les plaines, comme tant de ses compagnons traqués par les guérilleros qui les signalent au moyen de feux. Les derniers survivants s'entretuent pour survivre. Tamurur, resté seul, décide de se rendre.

**MON FRÈRE CADET**  
ou **TENDRE ET FOLLE**  
**ADOLESCENCE**  
(**OTOTO**)

Mise en scène : Kon Ichikawa

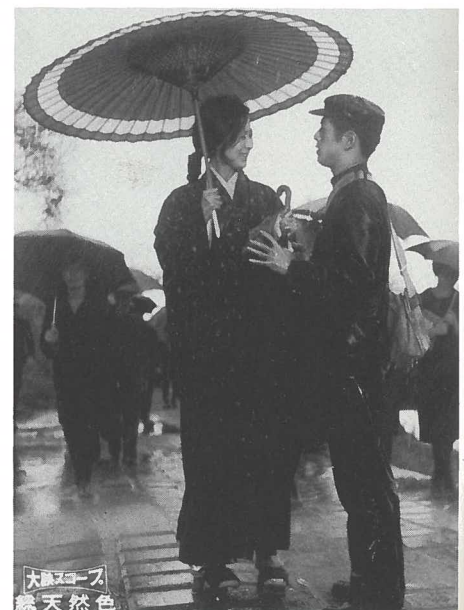
Scénario : Yoko Mizuki, d'après le roman homonyme de Aya Koda

Images : Kazuo Miyagawa

Musique : Yasushi Akutagawa

Décors : Tomoo Shimogawara

Production : Daiei (Tokyo)  
35 mm / couleurs / 98 mn / 1960



## HOMMAGES

*Interprétation* : Keiko Kishi, Hiroshi Kawaguchi, Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Kyoko Kishida, Noburo Nakaya, Kyoko Enami

Une sœur et son frère cadet s'entendent bien, malgré un foyer peu chaleureux. Leur père, écrivain, s'est remarié. Cependant, le frère est atteint de tuberculose et s'attriste à l'idée que sa sœur va se marier. Lorsqu'il meurt, elle tâche de supporter courageusement son chagrin.

### LA VENGEANCE D'UN ACTEUR (YUKINOJO HENGE)

*Mise en scène* : Kon Ichikawa

*Scénario* : Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa et Natto Wada, d'après un roman de Otokichi Mikami

*Images* : Setsuo Kobayashi

*Musique* : Yasushi Akutagawa

*Décors* : Yoshinobu Nishioka

*Production* : Daiei (Tokyo)  
35 mn / couleurs / 114 mn / 1963

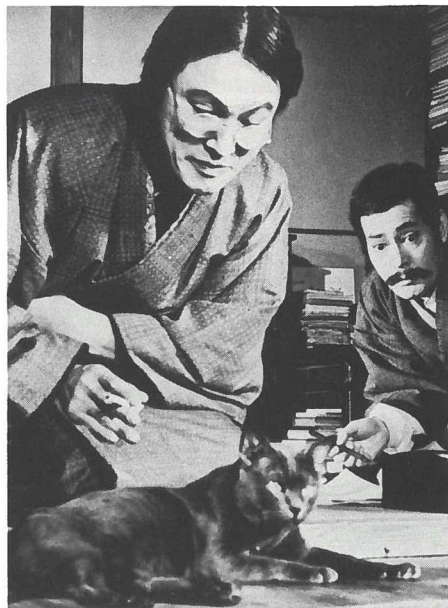
*Interprétation* : Kazuo Hasegawa (*Yukinojo / Yamitaro*), Fujiko Yamamoto (*Ohatsu*), Ayako Wakao (*Namiji*), Ganjiro Nakamura (*son père*), Raizo Ichikawa, Shintaro Katsu



Yukinojo est un célèbre acteur de Kabuki, qui interprète des rôles féminins. Durant une représentation donnée à Edo, il reconnaît parmi les spectateurs, le magistrat et les deux marchands qui ont jadis provoqué la ruine et le suicide de ses parents. Il fait servir à ses projets de vengeance l'amour qu'il inspire à la fille du magistrat. Ces projets sont tour à tour contrecarrés et favorisés par les agissements des voleurs qui infestent la ville. Yukinojo échappera à tous les pièges et laissera ses ennemis s'entretuer.

### JE SUIS UN CHAT (WAGA HAI WA NEKO DE ARU)

*Mise en scène* : Kon Ichikawa



*Scénario* : Toshio Yazumi, d'après le roman homonyme de Soseki Natsume

*Images* : Kozo Okazaki

*Production* : Toho (Tokyo)  
35 mn / couleurs / 116 mn / 1975

*Interprétation* : Tatsuya Nakadai, Juzo Itami, Mariko Okada, Kuriko Namino

Peinture, sur un ton léger et sarcastique de la vie quotidienne vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le film trace, à travers le regard du chat d'un professeur, un portrait ironique du milieu étroit des intellectuels et petits fonctionnaires de la fin de l'ère Meiji. Découragé par la mort de son « amie » chez les voisins, et par son incapacité à communiquer avec les humains, le chat se noie dans un baquet...

### LA HARPE DE BIRMANIE (BIRUMA NO TATEGOTO)

*Mise en scène* : Kon Ichikawa

*Scénario* : Natto Wada, d'après un roman de Michio Takeyama

*Images* : Setsuo Kobayashi

*Musique* : Naozumi Yamamoto

*Décors* : Iwao Akune

*Montage* : Chizuko Osada

*Production* : Fuji Television / Hakuodo / Kinema Tokyo  
35 mn / couleurs / 133 mn / 1985

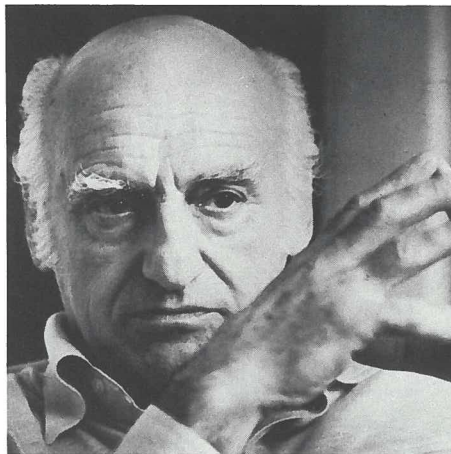
*Interprétation* : Koji Ishizaka (*Capitaine Inoue*), Kiichi Nakai (*Soldat Mizushima*), Takuzo Kawatani (*Sergent Ito*), Atsushi Watanabe (*Kobayashi*), Nenji Kobayashi (*Okada*), Hirokazu Inoue (*Baba*), Jun Hamamura, Fujio Tokita, Tanie Kitabayashi

Le film est un « remake » fidèle de *La Harpe de Birmanie* réalisé par Ichikawa en 1956, qui raconte l'itinéraire, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, d'un ex-soldat de l'armée impériale japonaise et ses élans mystiques qui le mènent à revêtir l'habit d'un prêtre birman.

La Harpe de Birmanie



## JERZY KAWALEROWICZ



Jerzy Kawalerowicz est né le 19 janvier 1922 à Gwozdzic (ou Gwozdets, Galicie, aujourd'hui Ukraine). En ces années-là, la population d'une ville de cette importance comprenait 60 % de juifs, 30 % d'Ukrainiens, 10 % de Polonais. De ce fait le jeune Jerzy avait beaucoup de collègues et d'amis juifs. Ce monde, car il s'agit bien d'un monde avec toutes ses spécificités, ce monde n'existe plus, détruit par les nazis, et par la politique d'extermination et de destruction qu'ils y ont mené. Mais Kawalerowicz, lui, ne l'a pas oublié, et il lui consacrera un film, dont nous parlerons plus loin.

Après la guerre à laquelle il a participé, Kawalerowicz étudie la peinture et les beaux-arts et suit les cours de l'École du cinéma de Cracovie, où il a pour collègue Wojciech Has. Des projets d'essais cinématographiques n'aboutissent pas. L'un doit cependant retenir notre attention : une étude de « la Bataille de Grünwald » du peintre Matejko (à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en Hongrie et en Pologne, des peintres non dénués de talent évoquent, dans un style passablement académique, et sous forme d'immenses fresques, de grands moments de l'histoire nationale : la suite le confirmera, ce qui retient là l'intérêt de Kawalerowicz, c'est l'étude du mouvement qui emporte la bataille, et celle de la fresque où les personnages ne sont pas noyés dans la masse). Puis très vite, Kawalerowicz devient un assistant très demandé sur tous les films importants de l'époque : *Cœurs d'acier* (S. Urbanowicz, 1947), *la Dernière étape* (W. Jakubowska, 1948), *le Défilé du diable* (T. Kanski et A. Vergano, dont il est également scénariste avec K. Sumerski, 1949), *la Maison solitaire* (J. Rybkowski, 1949). Enfin, au terme de ces apprentissages multiples, l'occasion lui vient d'être son propre maître, secondé par son collègue, Kazimierz Sumerski. Avec enthousiasme les deux jeunes gens se mettent au travail. Ils racontent dans *le Moulin du village / la Commune*, (1952) la lutte que doivent mener des paysans pauvres contre un meunier égoïste, prototype du « capitaliste » campagnard. Kawalerowicz et Sumerski avaient travaillé non seulement avec enthousiasme, mais avec conviction, or le film, déjà schématique, est réalisé dans les pires années stalinienne. Les deux jeunes gens sont durement attaqués par leurs supérieurs et il leur faut retourner un tiers du film, soit 900 mètres. *Le Moulin du village* est, entre autres, interprété par Ludvik Benoit, un excellent acteur qu'on reverra plus tard dans de nombreux films. Dans les deux films suivants, tournés après la mort de Staline, tout se passe comme si Kawalerowicz veut inconsciemment régler ses comptes avec les responsables du cinéma polonais. « *Vous voulez du "réalisme socialiste", vous en aurez, mais à ma manière à moi, qui prends l'expression à la lettre et qui exclut toute tricherie avec la réalité...* » Il adapte d'abord avec l'auteur, un roman qui a eu un grand retentissement : *Cellulose* (1954). Le film montre avec une émotion contenue l'évolution d'un jeune paysan mal dégrossi qui devient ouvrier et militant. Si Szczesny apprend, ce n'est pas grâce à l'intervention

providentielle d'un secrétaire de parti omniscient, mais par lui-même, par le compagnonnage de sa femme et de ses camarades de lutte. Il apprend à maîtriser la violence qui est en lui, alors que plus jeune il n'avait pas hésité à assommer un flic qui voulait lui dresser un procès verbal pour « outrage aux bonnes mœurs », alors qu'il était couché dans l'herbe avec la femme de son patron... S'il n'a pas pu réaliser son étude sur « la Bataille de Grünwald » de Matejko, Kawalerowicz réussit dans ce film en deux parties une très belle fresque ouvrière qui débute à la campagne dans une paysannerie des plus démunies. Et l'ampleur de cette fresque, comme chez le peintre, ne nous fait jamais perdre de vue l'individu, saisi ici dans sa complexité, ni le détail significatif (gestes, attitudes, mais aussi décors et costumes).

Un des stéréotypes du cinéma stalinien, avec « l'ennemi de classe » que représentait le meunier dans *le Moulin du village*, était le saboteur, le provocateur travaillant, évidemment, pour une puissance étrangère. Partant d'un scénario d'Aleksander Scibor-Rylski (qui écrira plus tard celui de *l'Homme de marbre*), Kawalerowicz règle son compte, avec *l'Ombre* (1956), au mythe dangereux de « l'ère du soupçon », ne niant pas pour autant que des saboteurs aient pu ou peuvent exister. Un individu tombe d'un train et meurt à l'hôpital où il a été transporté. Son visage est écrasé et il ne porte, par ailleurs, aucun papier sur lui... Trois histoires racontées par trois personnes réunies par le circonstances, trois histoires qui semblent emboîtées les unes dans les autres finissent par révéler l'identité de la victime qui a sévi à trois époques : pendant la guerre, après et pendant les années du plan. Mais on sait quelle marge d'inconnu subsiste...

Après avoir évoqué le retour tragique d'un déporté dans *la Vraie fin de la guerre* (1957), film qui comporte des essais de caméra subjective inédits, après avoir réglé ses comptes avec un passé multiforme qu'on veut croire

révolu(?), Kawalerowicz aborde avec *Train de nuit* (1959) l'époque contemporaine. Plus de romantisme épique ici comme dans *Cellulose*, plus de réalité saisie de façon fragmentaire par des retours en arrière comme dans *l'Ombre* et *la Vraie fin de la guerre*, mais dans la continuité apparente d'un récit, plusieurs histoires qui se croisent, les unes occupant le premier plan, les autres insignifiantes, mais d'apparence seulement, suggérant tout un arrière-plan. Dans ce Varsovie-Baltique, avec son atmosphère particulière qui est celle de tout train de vacances et où les êtres se regardent, s'observent, se frôlent, l'écho de trois drames purement circonstanciels. Il y a d'abord celui d'une jeune femme qui quitte un amant passablement immature, mais qui, très attaché à elle, ne la quitte pas. Arrive à la dernière minute un voyageur portant des lunettes fumées, dissimulant ses yeux dans un premier temps. L'homme a loué tout un compartiment, or dans celui-ci, la femme a sa couchette. Sous le regard des voyageurs plus ou moins discrets, et du contrôleur qui tente d'arranger les choses, le conflit entre l'homme et la femme dure un bon moment avant d'arriver à son terme : il accepte sa présence... La porte du compartiment fermé, l'homme ôte ses lunettes et va éclairer pour la voyageuse son comportement : il est chirurgien et sa dernière opération a échoué. Il avait besoin d'être seul, c'est pourquoi il avait loué un compartiment entier. Il s'en va rejoindre sa femme en vacances, dira-t-il plus tard. Finalement nos deux voyageurs finissent par cohabiter... Mais l'histoire de ces deux êtres est inscrite dans le contexte plus vaste et collectif du train, où va s'amorcer un drame. Le train s'arrête à une petite gare de campagne, et des policiers montent à bord pour y arrêter, si possible, un criminel. Dans le train, les recherches commencent et quand l'homme est découvert, elles se transforment en poursuite. L'homme réussit à tirer un signal d'alarme et à s'enfuir dans la campagne, traqué peu après par une bonne partie des voyageurs du train qui forment une véritable meute. Il est finalement arrêté par l'ex-amant de la jeune femme, qui suit la foule à distance, en compagnie du chirurgien. Il y a entre elle et le « criminel », auquel on passe les menottes, un échange de regards pathétiques. Les voyageurs s'en reviennent dans une atmosphère de malaise... Il y a dans *Train de nuit* un rare équilibre entre la représentation des personnages de premier plan et ceux de second plan. Dans le microcosme du train, on pourrait en citer des dizaines, graves ou drôles. Nous n'en citerons qu'un : celui de l'ancien déporté atteint d'insomnie, et qui s'étonne à l'arrivée d'avoir enfin pu dormir. Au terminus chacun va son chemin : le chirurgien retrouve son épouse, la jeune femme sa solitude... Mais *Train de nuit*, l'œuvre jusque-là la plus accomplie de Kawalerowicz, se termine sans artifice sur une note ironique et tendre.

Inaugurant ensuite une collaboration très fructueuse avec le grand écrivain et cinéaste Tadeusz Konwicki, Kawalerowicz porte à l'écran un roman de Jaroslaw Iwaskiewicz, inspiré par l'affaire des « Possédées de Lou-

dun », *Mère Jeanne des Anges* (1961). Le décor choisi sied à l'histoire par son exemplaire sobriété : un terrain sableux, presque lunaire ; sur une éminence le couvent aux lignes sobres et pures, plutôt roman que gothique ; en bas une auberge avec ses remises et ses écuries. Entre les deux les restes noirs, calcinés d'un bûcher où fut brûlé le précédent exorciste, lequel a prétendument succombé aux « démons », dans l'exercice de ses fonctions. Le nouvel envoyé, l'abbé Joseph Suryn passe pour très pieux et pour être un exorciste particulièrement efficace. Il rencontre le curé de la paroisse, un brave homme charitable, mais passablement sceptique sur ce qui se passerait au couvent, ou du moins sur l'interprétation des faits. Il mène l'abbé Suryn au couvent, et le laisse en compagnie de la sœur tourière qui est d'humeur gaie et détendue. Le Père Joseph est mis en présence de la Mère Jeanne, qui d'origine noble, est victime d'un exil qu'elle n'a pas voulu. Sous ses vêtements et sous son voile, elle semble d'une grande beauté. Présentant très vite des « pièges du démon », le Père Joseph propose à la Mère Jeanne de prier. Ils le font avec fervor. Mais à un moment donné la Mère Jeanne retombe sous la coupe de prétendus « démons ». Le Père Joseph essaie de les exorciser, mais en vain... Il regagne l'auberge épuisé, mange sobrement, subissant les sarcasmes d'un bourgeois du coin. Regagnant sa chambre, il se livre à une séance de flagellation. Un peu plus tard, une séance d'exorcisme collective, avec une kyrielle de prêtres, d'abbés, de religieux, tourne à la confusion : ce n'est pas seulement la Mère Jeanne, mais toutes les religieuses qui semblent la proie des « démons »... Voyeur, le bourgeois de l'auberge, s'est hissé sur le toit du couvent pour assister au « spectacle » : en fait, il n'y a pas grand chose à voir, si ce n'est une agitation extrême. Il est mis fin, dans la mesure du possible, à ces débordements. Le Père Joseph veut alors voir la Mère Jeanne, mais seule. On installe une sorte de cloison de bois destinée à les séparer ; puis ce sont des prières, des exhortations, des séances de flagellation. Les « démons » continuent à se manifester, et l'affaire se termine dans la plus imprévisible des tragédies. Ce que suggère là Kawalerowicz, c'est que chacun des protagonistes refoule, comme il le peut, ses pulsions les plus intimes, en particulier ses pulsions sexuelles, alors qu'un amour très humain commençait à naître entre ces deux êtres d'exception qu'étaient la Mère Jeanne et le Père Joseph. Mais rien n'est dit formellement. Ce qui, en outre, est mis ici en question, c'est toute forme de pensée globalisante, totalisante, totalitaire. Avec le grand opérateur Jerzy Wojcik (*Cendres et diamant*), Kawalerowicz raconte cette histoire dans des images expressives et splendides qui évoquent tantôt Georges de La Tour ou Le Caravage, tantôt le peintre français René Guiffrey (dans les cas où l'on a pratiquement des blancs sur des blancs). *Mère Jeanne des Anges*, véritable chef-d'œuvre (mot que nous n'osions pas prononcer encore à propos du très beau *Train de nuit*) est suivi d'un autre qui le prolonge, le complète dans le voyage cinématographique de son auteur. C'est une adaptation du roman classique de Boleslaw Prus, *Pharaon* (1966) où Kawalerowicz fait de nouveau équipe avec Tadeusz Konwicki (pour le scénario) et Jerzy Wojcik (pour les images). Le film nous plonge dans l'ancienne Egypte, mais toute différente de celle de *Cléopâtre* de

Joseph L. Mankiewicz, de shakespearienne mémoire. Ces deux films rares nous donnent d'ailleurs l'impression que ceux qui les ont conçus sont allés jusqu'au bout d'eux-mêmes. L'Égypte de Mankiewicz est « récente », opulente, fastueuse et baignée d'eau : on y sent la proximité du Nil et de la Méditerranée. Celle de *Pharaon* est plus ancienne, plus méridionale, sableuse et pauvre en apparence. En fait ses prêtres, assurés du pouvoir que leur donnent leurs immenses richesses, gardent jalousement leur trésor au lieu d'en faire profiter le pays. Il y a encore une différence fondamentale avec *Cléopâtre* : en raison de la chaleur, les corps sont pratiquement nus, ou légèrement voilés dans le cas des femmes, et la couleur des chairs comme la blancheur des robes portées par les prêtres, se détachent sur l'ocre des sables, et sur les intérieurs parfois dorés, parfois bleutés... A la mort de son père, le jeune Ramsès XIII accède au trône. Il constate la pauvreté de ses sujets et, par ailleurs, mesure la menace que représente pour l'Égypte, l'Assyrie, le grand voisin de l'Est qui progresse dans ses conquêtes. Il veut améliorer les conditions de vie de ses sujets, procéder à des réformes et se préparer à une guerre éventuelle. Il est franchement soutenu par son ami Tutmosis et, plus discrètement — ainsi l'exige son rôle — par le prêtre Pentuer qui comprend d'autant mieux la situation qu'il est lui-même d'origine paysanne. Mais où trouver l'argent nécessaire à ces projets si ce n'est dans le trésor croissant et prétendument sacré des prêtres. Ramsès ne tarde pas à se heurter au grand prêtre d'Amon, Herhor, d'abord respectueusement, puis de plus en plus violemment... Kawalerowicz se livre ici à une extraordinaire méditation sur l'exercice du pouvoir, ses aléas et ses triomphes, ses grandeurs et ses bassesses, ses arcanes ténébreuses. Il met l'accent sur les rapports de forces, un temps en équilibre, puis déséquilibrés au profit du plus fort, du plus adroit, du plus expérimenté. En même temps, et c'est ce qui va très loin, Kawalerowicz met en question tout ce qui peut être *état dans l'état* — ici les prêtres, ailleurs police ou prétoriens, conférant à ce film commune à tous ceux qu'il a réalisés depuis 1954 les éléments d'une réflexion de portée universelle.

*Le Jeu* (1969) et *Maddalena* (1971) sont, reconnaît Kawalerowicz, « des œuvres mineures, mais utiles pour moi, car elles m'ont permis de trouver des solutions à des problèmes d'expression qui se posaient à moi, des moyens propres à exprimer ce que j'appelle "la subjectivisation de la narration" ; mon mode d'expression cinématographique »... Telles sont les réflexions que Kawalerowicz a tirées de ses expériences. En 1965, j'avais assisté aux Studios de Lodz aux travaux de post-synchronisation du *Pharaon*, et malgré la dureté de la tâche qu'il menait avec ses collaborateurs (tous très fatigués par le tournage), Kawalerowicz donnait l'impression d'une force que je ne peux comparer qu'à celle de grands metteurs en scène américains comme Henry Hathaway ou Anthony Mann. Dix ans plus tard je retrouvai Kawalerowicz à Budapest chez notre ami commun Karoly Makk (dont l'itinéraire ressemble à celui du Polonais). Il y avait toujours en lui cette attitude du lion prêt à bondir. Mais sur quelle proie ? Il y avait en lui le sentiment douloureux de ne pas comprendre ce qui lui arrivait, la perplexité de quelqu'un qui sent des forces l'habiter, mais ne sait plus com-

ment les utiliser. Il voulait refaire une adaptation de « Quo Vadis ? » de Sienkiewicz, en coproduction avec l'Amérique et l'Italie, mais bien sûr rien de comparable avec l'honorable peplum de Mervyn Le Roy et Anthony Mann. Non, c'est dans la fidélité à Sienkiewicz et à son esprit qu'il voulait puiser. Le projet, sans doute trop coûteux n'eut pas de suite.

« *Après sept ans de silence, j'ai réussi à tourner de nouveau, mais c'était pour moi très dur*, nous a dit Kawalerowicz. Et ce fut *la Mort du Président* (1917). N'ayant pas encore eu la chance de voir ce film, je cite Isabelle Jordan et Jacques Demeure de la revue *Positifs* (n° 207 et 243). Demeure parle à son propos d'un « très grand film », d'un « plaidoyer pour la tolérance et pour la démocratie » et d'un « cinéma de la conscience morale ». Isabelle Jordan de recherches d'expression extrêmement convaincantes. Le noyau de l'histoire est l'assassinat par un jeune homme, en 1922, du premier Président de la République polonaise, un ingénieur d'esprit démocrate, *non politicien*, Narutowicz. Ainsi, après avoir peiné et rongé son frein pendant des années, Kawalerowicz a trouvé son second souffle. *L'Auberge du vieux Tag / Austéria* (1982), adapté par son auteur, Julian Strykowski, Konwicki (toujours) et Kawalerowicz, nous ramène un cinéaste en pleine forme, inventif, dynamique, inspiré. Le premier jour de la guerre de 1914, prise entre les feux russes et austro-hongrois, la communauté juive d'un bourg de Galicie panique et finit par échouer dans l'auberge de Tag. Lui ne bouge pas, n'attend pas non plus : il sait à quoi s'en tenir. Sur la vie, la mort, la guerre, les cosaques et les soldats en général. Sur Dieu et sur les siens. Sur lui-même. Ironique mais solidaire. *Austéria*, inédit en France\*, est un des films les plus nobles qui aient été réalisés, ces dernières années. Du cinéma, physique, charnel, intelligent. Il faut avoir vu de *l'intérieur* de l'auberge, la charge des cosaques pour comprendre l'effroi des juifs ; les échanges entre Tag et sa servante-maîtresse ukrainienne pour savoir ce qu'un cinéaste peut dire de l'amour. Nous sommes à mille lieues du « cinéma » en plan fixe, de l'écran vide avec voix off, ou « déconstruit », mais au niveau d'un King Vidor. En renouant avec ses racines galiciennes, en dressant un vivant mémorial en souvenir d'un monde disparu, Kawalerowicz réalise un nouveau chef-d'œuvre. Il serait bien difficile (et ridicule) de dire qui, de Wajda, Has, Munk ou Kawalerowicz est le plus grand des cinéastes polonais. Chacun d'eux a son propre univers. Tout au plus peut-on constater chez Kawalerowicz une impression d'instabilité formelle mais féconde, fruit d'une perpétuelle recherche dans l'expression. Mais il y a chez lui un trait particulier, comme le souvenir du jeune homme qui voulait faire un film sur « La Bataille de Grünwald » de Matejko. Maître dans l'art de la fresque, il n'oublie jamais l'individu, la personne — bien au contraire. Et tout se passe comme si presque tous ses films constituaient chacun un microcosme.

Philippe Haudiquet

\* Mais présenté au Festival de La Rochelle en 1983 (NDLR.)

**L'auteur**

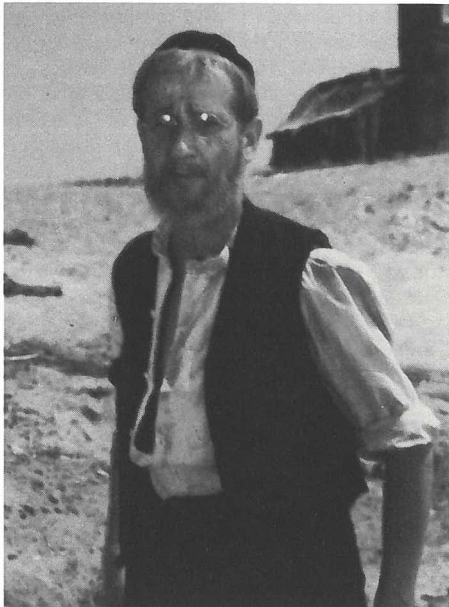
Jerzy Kawalerowicz est né à Gvozdets, Ukraine, le 19 janvier 1922. Il étudie la peinture et l'histoire de l'art et suit les cours de l'Institut du cinéma de Cracovie. Il est assistant-réalisateur à partir de 1947. 1948 : il obtient le diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. 1948-1950 : il écrit plusieurs scénarios de films expérimentaux qui ne seront jamais réalisés. 1952 : il réalise avec Kazimierz Sumerski, *La Commune* d'après un scénario original. 1954 : il adapte en deux parties, un des plus célèbres romans polonais de l'après-guerre, deux films rassemblés en France sous le titre *Cellulose*. 1959 : avec *Train de nuit*, il connaît un premier succès international. 1961 : la consécration vient avec le prix obtenu au Festival de Cannes pour *Mère Jeanne des Anges*. 1955-1968 : il dirige l'équipe de réalisation Kadr. Depuis 1972, il en est le directeur artistique. Il est président de l'Association des cinéastes polonais depuis 1969. 1979 : *La Mort du président* est présenté au Festival de la Rochelle.

**Filmographie**

1952 : *La Commune (Gromada)*, coréal. K. Sumerski)  
 1954 : *Une nuit de souvenirs (Celuloza)* ; *Sous l'étoile phrygienne (Pod gwiazda frygijska)*  
 1956 : *L'Ombre (Cien)*  
 1957 : *Tout n'est pas fini / La Vraie fin de la guerre (Prawdziwy koniec wielkiej wojny)*  
 1959 : *Train de nuit (Pociag)*  
 1961 : *Mère Jeanne des Anges (Matka Joanna od Aniolow)*  
 1966 : *Pharaon (Faraon)*  
 1969 : *Le Jeu (Gra)*  
 1971 : *Maddalena (id. coprod. It/Youg.)*  
 1977 : *La Mort du président (Smierc Prezydenta)*  
 1979 : *Rencontre sur l'Atlantique (Spotkanie na Atlantyku)*  
 1982 : *Austéria / L'Auberge du vieux Tag (Austeria)*

**CELLULOSE :  
 UNE NUIT DE SOUVENIRS  
 et SOUS L'ÉTOILE  
 PHRYGIENNE  
 (CELULOZA / POD  
 GWIAZDA FRYGIJSKA)  
 Mise en scène :  
 Jerzy Kawalerowicz**

- sous réserves -



*Scénario* : Jerzy Kawalerowicz et Igor Newerly, d'après son roman

*Images* : Seweryn Kruszynski

*Musique* : Henryk Gzyz (1<sup>re</sup> partie) et Stanislaw Skrowaczewski (2<sup>e</sup> partie)

*Décors* : Roman Mann et Jozef Galewski  
 35 mm / N et B / 250 mn (126 et 124 mn) / 1954

*Interprétation* : Josefa Nowak, Stanislaw Milski, Zbigniew Skrowonski, Teresa Szmigielowna, Lucyna Nowak, Stanislaw Jasiukiewicz, Halina Przybylska, Zbigniew Josefowicz

Pauvre paysan mal dégrossi venu travailler à la ville par nécessité, Szczesny fait le dur apprentissage de la vie à travers de multiples expériences qui le mènent à l'armée comme à l'usine de cellulose. Mais son caractère rebelle, sensible aux injustices, s'affermi chaque jour davantage, jusqu'à ce qu'une rencontre et une confession inattendue déterminent en lui une orientation décisive : Szczesny devient militant d'une organisation politique clandestine et lutte, aux côtés de la femme qu'il aime, pour un monde qu'il espère plus juste. Mais toute l'évolution de Szczesny, sa longue prise de conscience sont hérissées d'obstacles, et rien ne dit qu'il n'en sera pas ainsi dans l'avenir.

**L'OMBRE  
 (CIEN)  
 Mise en scène :  
 Jerzy Kawalerowicz**

*Scénario* : Aleksander Scybor-Rilski, d'après son récit

*Images* : Jerzy Lipman

*Musique* : Andrzej Markowski

*Décors* : Roman Mann  
*Production* : Groupe Kadr  
 35 mm / N et B / 89 mn / 1956

*Interprétation* : Zygmunt Kestowicz, Emil Karewicz, Ignacy Machowski, Adolf Chronicki, Boleslaw Plotnicki, Antoni Jurasz

Un inspecteur de police enquête sur la mort d'un inconnu dont on a découvert le cadavre le long d'une voie ferrée. L'optimisme du détective, malgré l'absence d'indice permettant d'identifier la victime, suscite les confidences de deux personnages mêlés à l'enquête. Chacun d'eux, en effet, connaît une affaire où la police dut s'avouer vaincue. L'inspecteur aboutit cependant dans ses recherches. L'homme de la voie ferrée n'est autre que l'insaisissable criminel apparu dans les deux récits précédents.



**LA VRAIE FIN  
 DE LA GUERRE  
 ou TOUT N'EST PAS FINI  
 (PRAWDZIWIY KONIEC  
 WIELKIEJ WOJNY)  
 Mise en scène :  
 Jerzy Kawalerowicz**



*Scénario* : Jerzy Kawalerowicz et Jerzy Zawieyski, d'après son récit

*Images* : Jerzy Lipman

*Musique* : Adam Walacinski

*Décors* : Roman Mann

*Production* : Groupe Kadr  
 35 mm / N et B / 90 mn / 1957

*Interprétation* : Roland Glowacki, Lucyna Winnicka, Janina Sokolowska, Andrzej Szalawski

Quelques années se sont écoulées depuis la fin des hostilités. En apparence la vie est normale. Mais pas pour tous. Dans une maison d'aspect confortable végète un ancien ingénieur, qui fut détenu dans un camp de concentration nazi et qu'assaillirent par moment les souvenirs d'un passé heureux mais aussi ceux d'un passé de souffrances inouïes. Physiquement indemne, l'homme est comme mort sur le plan psychique : enfermé dans un mutisme qu'on croirait définitif, il est en proie à des crises d'épilepsie. Pendant toutes ces années, sa femme se dévoue auprès de lui, bien qu'il lui soit possible de connaître le bonheur auprès d'un ancien amant. Mais pour l'ex-ingénieur, il n'est pas d'espoir de guérison. Sa femme, dont seul l'amour le fait survivre, se décide à l'envoyer à la campagne. En apprenant la nouvelle, il se suicide.

**TRAIN DE NUIT  
 (POCIAG)  
 Mise en scène :  
 Jerzy Kawalerowicz**

*Scénario* : Jerzy Lutowski et Jerzy Kawalerowicz

*Images* : Jan Laskowski

*Musique* : Andrzej Trzaskowski

*Décors* : Ryszard Potocki

*Production* : Groupe Kadr  
 35 mm / N et B / 102 mn / 1959



Train de nuit

*Interprétation* : Lucyna Winnicka, Leon Niemczyk, Teresa Szmigielowna, Zbigniew Cybulski, H. Dabrowska, I. Machowski, R. Giowacki, A. Sewaruk, Z. Zintel, M. Gazda

Ce drame psychologique retrace l'histoire d'une nuit dans un compartiment de wagons-lits, qu'un jeune homme et une jeune fille sont obligés de partager par suite d'une méprise.

**MÈRE JEANNE DES ANGES  
(MATKA JOANNA  
OD ANIOŁOW)**

*Mise en scène* :  
**Jerzy Kawalerowicz**

*Scénario* : Tadeusz Konwicki et Jerzy Kawalerowicz, d'après une nouvelle de Jaroslaw Iwaszkiewicz

*Images* : Jerzy Wojcik

*Musique* : Adam Walacinski

*Décors* : Roman Mann

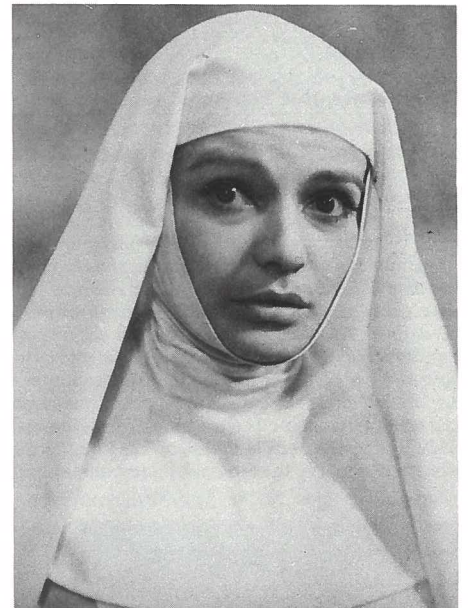
*Montage* : Wieslawa Otocka et Felicija Ragowska

*Production* : Groupe Kadr  
35 mm / N et B / 110 mn / 1961

Prix spécial du Jury au Festival de Cannes (1961)

*Interprétation* : Lucyna Winnicka (*Mère Jeanne*), Mieczyslaw Voit (*Père Jozef Suryn*), Anna Ciepiewska (*Sœur Malgorzata*), Zygmunt Zintel (*Wolodkowicz*), Kazimierz Fabisiak (*Père Brym*), Franciszek Pieczka (*Odryl*), Stanislaw Jasiukiewicz (*Chrzaszczewski*), Maria Chwalibog (*Awdosia*)

Pharaon



Entre une religieuse et un prêtre qui s'aiment, s'engage un combat où s'affrontent les sens et la vertu. L'action de ce drame se déroule au XVII<sup>e</sup> siècle dans un couvent dont on dit que les sœurs et la mère supérieure seraient possédées du démon.

**PHARAON  
(FARAON)**  
*Mise en scène* :  
**Jerzy Kawalerowicz**

*Scénario* : Tadeusz Konwicki et Jerzy Kawalerowicz, d'après le roman de Boleslaw Prus

*Images* : Jerzy Wojcik et Wieslaw Zdort

*Musique* : Adam Walacinski

*Décors* : Jerzy Skrzepinski

*Production* : Groupe Kadr  
35 mn / couleurs / 140 mn (186 mn initialement) / 1966

*Interprétation* : Jerzy Zelnik (*Ramsès XIII*), Piotr Pawloski, Leszek Herdegen, Jerzy Buczacki, Stanislaw Milski, Wieslawa Mazurkiewicz, Krystyna Mikolajewska, Barbara Brylska, Ewa Krzyzewska

Le jeune prince-héritier Ramsès, observe avec inquiétude le long déclin de l'Égypte et de sa puissance, déclin dont il attribue la cause au pouvoir absolu exercé par les prêtres. Fort de sa jeunesse et de sa foi en un renouveau nécessaire, il décide de leur livrer un combat implacable. Son adversaire, l'archiprêtre Herhor, est le représentant d'une institution séculaire. Le heurt de leurs deux conceptions politiques est aussi celui de deux personnages aux caractères violemment opposés, et de deux attitudes psychologiques qui s'affrontent dans le tourbillon des sentiments et des passions humaines.

**LA MORT  
DU PRÉSIDENT  
(SMIERC PREZYDENTA)**

*Mise en scène* :  
Jerzy Kawalerowicz

*Scénario* : Boleslaw Michalek et Jerzy Kawalerowicz

*Images* : Witold Sobocinski et Jerzy Lukaszewicz

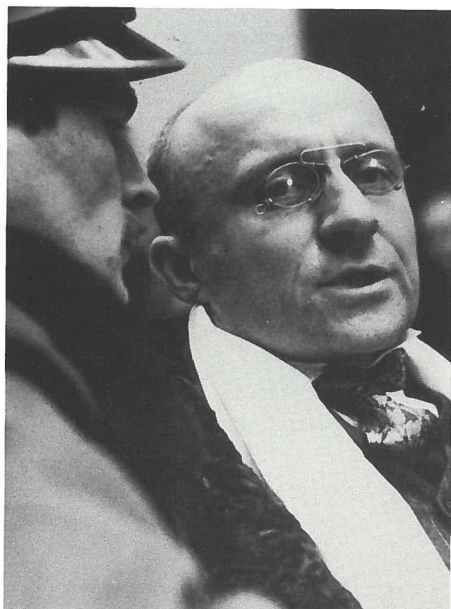
*Musique* : Adam Walacinski

*Décors* : Wojciech Krzysztofiak et Adam Nowakowski

*Production* : Zespoly Filmowe / Groupe Kadr  
35 mn / couleurs / 144 mn / 1978

*Interprétation* : Zdzislaw Mrozewski (*président Gabriel Narutowicz*), Marek Walczewski, Czeslaw Byszewski, Jerzy Dunszynski, Zbigniew Krynski, Tomasz Zalinski, Erwin Kohlund, Hans-Gerd Kübel

L'élection de Gabriel Narutowicz à la présidence de l'Etat polonais, le 9 décembre 1922, provoque une grande surprise. Voyant s'évanouir leurs espoirs, les factions de droite passent à l'attaque et c'est la première grande tempête politique dans la République qui vient de naître. Elle s'étend bientôt dans les rues de Varsovie, où la violence fait rage pendant quelques jours. La Constitution est en danger. Pourtant le calme ne tarde pas à revenir. Sept jours après son élection, le président Narutowicz est abattu par un nationaliste fanatique. Le film est une reconstitution de ces événements qui se sont déroulés en cette semaine de décembre 1922, qui virent pour la première fois l'ombre du fascisme menacer la scène politique polonaise.



**RENCONTRE  
SUR L'ATLANTIQUE  
(SPOTKANIE NA  
ATLANTYKU)**

*Mise en scène* :  
Jerzy Kawalerowicz



*Scénario* : Boleslaw Michalek et Jerzy Kawalerowicz

*Images* : Jerzy Lukaszewicz

*Musique* : Piotr Figiel et Lucyna Winicka (lyrics)

*Montage* : Maria Kuzminska-Lebiedzik

*Production* : Groupe Kadr / Zespoly Filmowe  
35 mn / couleurs / 120 mn / 1980

*Interprétation* : Teresa Budzisz-Krzyzanowska (*Magda*), Ignacy Gogolewski (*Novak*), Marek Walczewski (*Walter*), Malgorzata Niemirska (*Irena*), Feliks Parnell (*le vieil homme*), Wacław Ulewicz (*le prêtre*), Marek Lewandowski (*Zbyszek*)

Un grand paquebot transatlantique au cours d'une liaison régulière entre l'Amérique et la Pologne. Sur le chemin du retour après un séjour de labeur aux Etats-Unis, le professeur Nowak, accompagné par Magda, rencontre un matin sur le pont un individu qui le trouble. Des souvenirs confus lui reviennent en mémoire, sans qu'il puisse les ordonner et mettre un nom sur le visage de l'inconnu. Bien qu'il cherche d'abord à l'éviter, il essaie ensuite de l'aborder. De son côté, l'homme, nommé Walter, refuse visiblement le tête-à-tête. Cadencé par le lent rythme de la vie du bateau, un conflit s'installe, qui devient de plus en plus oppressant. Magda ne comprend rien aux événements et assiste impuissante à l'angoissante situation. Walter, d'abord pondéré, devient agressif et de plus en plus insupportable, non seulement vis-à-vis de Nowak, mais aussi pour l'ensemble des passagers, la chanteuse Irena et le prêtre débonnaire. L'atmosphère du voyage, qui aurait dû être reposante, devient vite irrespirable jusqu'à ce qu'un événement inattendu se produise...

**AUSTÉRIA  
(AUSTERIA)**

*Mise en scène* :  
Jerzy Kawalerowicz



*Scénario* : Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz et Julian Strykowski, d'après son roman

*Images* : Zygmunt Somosiuk

*Musique* : Leopold Kozlowski

*Décors* : Jerzy Skrzepinski

*Montage* : Wieslawa Otocka

*Production* : Zespoly Filmowe / Groupe Kadr  
35 mn / couleurs / 104 mn / 1982

*Interprétation* : Franciszek Pieczka (*Tag*), Wojciech Pszoniak (*Shamiz*), Jan Szurmiej, Ewa Domanska, Liliana Glabczynska, Golda Tencer, Marek Wilk, Wojciech Stanello, Szymon Szurmiej

Le premier jour de la Première Guerre mondiale en Galicie, aux confins de l'empire Austro-Hongrois. Les habitants d'une petite ville fuyant face aux Cosaques, passent devant l'auberge du vieux Tag : hasidims avec leurs caddiks et leurs shames, femmes, enfants et juifs européens, commerçants et intellectuels. Le vieux Tag ne veut pas partir ; il ne fuira pas son destin. Refusant l'aide de la baronne et de son ami le curé, il reste à l'auberge avec sa belle-fille, sa petite-fille et sa servante ukrainienne qui est aussi sa maîtresse. Les fuyards reviennent d'ailleurs le soir même, n'ayant nulle part où aller. Le Front se rapproche. L'auberge où tout le monde se barricade, devient le théâtre d'événements dramatiques, prières démentes, grandes passions, amours rapides et tragédies. Tout en remplissant ses devoirs de maître de maison, Tag fait le point : le fanatisme des hasidims lui est étrange tout comme la soif de vie de l'un de ses hôtes. Juif orthodoxe, grand-père conscient de l'absurdité de son sacrifice, il ira sauver un jeune homme dont la bien-aimée est tombée sous les balles de l'ennemi.

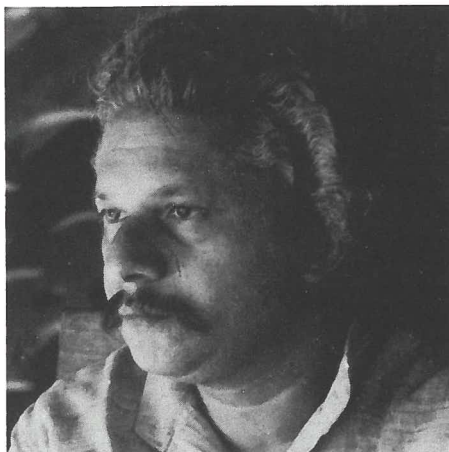




## L'inquiétante douceur de vivre

Adoor Gopalakrishnan fait partie de cette génération, la première en Inde, à ne pas avoir appris le cinéma sur le terrain, via l'assistant, mais à l'école et à la Cinémathèque de son pays. Un peu par hasard. Issu d'une famille d'acteurs du théâtre Kathakali, Adoor — c'est le nom d'un petit village du Kérala, célèbre pour ses activités théâtrales — désire s'inscrire dans une école de théâtre, la Delhi's National School of Drama, mais y renonce pour un problème de langue : on y parle hindi, lui le malalayam. En 1962, ils sont dix à s'inscrire au Film Institute de Poona et ils seront cinq à en sortir plus tard, dont lui. Les années 60 sont une période charnière dans le cinéma indien en ce qu'elles voient la faillite d'un cinéma commercial et de qualité, conçu en studio (symptomatique à cet égard, le suicide de Guru Dutt en 1964), qui va déboucher sur l'explosion, au Sud, d'un cinéma régional, au seuil des années 70. Adoor Gopalakrishnan, par rapport à ce mouvement, fait figure de pionnier. A l'Institut de Poona, il bat en brèche la nature de l'enseignement : « *Le Directeur a tenté de nous décourager, de nous conseiller de devenir assistants des metteurs en scène commerciaux pour y acquérir d'abord une expérience. J'étais terriblement déçu. Beaucoup de critiques disaient que l'Institut, qui se trouve à 250 kms de Bombay, aurait dû être là-bas et que son rôle était de produire des techniciens dont l'industrie avait besoin*<sup>1</sup>. » Il est vrai qu'à cette époque, le seul cinéma d'auteur indépendant se limitait à quelques noms (Ray, Ghatak, puis Sen) issus d'une seule région du Nord, le Bengale : « *Jusqu'au milieu des années 60, le cinéma bengali a été ressenti comme le seul bon cinéma fait en Inde. Ensuite, il y a eu des gens sortis de l'Institut du cinéma, créé en 1961 par le gouvernement. Son éloignement des grands centres du cinéma indien, Bombay, Madras, a profité au cinéma indien parce que l'influence et la pression du cinéma commercial y était moins ressentie. C'est là, grâce aussi au National Film Archive fondé en 1964, que les étudiants se sont familiarisés avec le cinéma du monde entier*<sup>2</sup>. » Quand Adoor Gopalakrishnan sort de cette école et revient à Trivandrum, il se fixe avec un groupe d'amis trois objectifs principaux qui rappellent étrangement la voie suivie par Satyajit Ray, à partir de la fin des années 40, pour arriver au cinéma : créer et animer des ciné-clubs pour montrer des films indiens et étrangers, publier des textes critiques, dont ceux de Ray et d'André Bazin<sup>3</sup>, fonder une Unité de Production Indépendante, la Chitralekha Film Cooperative, qui assurerait au cinéaste une entière autonomie, dont celle de la post-production (laboratoire, montage, mixage).

En 1972<sup>4</sup>, Adoor Gopalakrishnan réalise son premier film, *Son propre choix* (*Swayamvaram*), grâce à une subvention de la Film Finance Corporation, et son œuvre compte à ce jour cinq films de fiction — dont *Anantharam*, achevé au printemps 1987 et inédit à ce jour — et de nombreux documentaires.

ADOOR  
GOPALAKRISHNAN

Ses films ont été tous montrés dans des festivals en Europe (Berlin, Cannes, Locarno, Nantes, La Rochelle) mais c'est la première fois qu'un hommage intégral lui est rendu. Il permettra de saisir la grande rigueur plastique et scénographique de son œuvre et surtout la force et la rare cohérence de son univers thématique. Chaque film d'Adoor Gopalakrishnan est le portrait et l'itinéraire d'un homme face aux autres, sa femme (*Son propre choix*), sa famille (*le Piège à rats*, 1981), son entourage (*Ascension*, 1977) et ses amis politiques (*Face à face*, 1984) dont le sujet évoque celui de la nouvelle de Borgès *le Thème du traître et du héros*, adapté par Bertolucci dans *la Stratégie de l'araignée*. Cet homme, c'est un peu l'alter ego du cinéaste, son double inconscient : « *Je suppose que tous mes films ont quelques éléments autobiographiques. Mon premier film tourne autour de la mort d'un idéaliste. Le second décrit un personnage qui se laisse aller, porter par le courant. Mais des trois films que j'ai faits, le Piège à rats est le plus proche. J'ai presque peint ma propre famille. La maison que vous voyez dans le film est la reproduction de l'ancienne maison où j'ai grandi. D'une certaine façon, le personnage est un peu moi. Pas entièrement, juste ce qu'il faut pour qu'il m'attire, pour que je me sente forcé, malgré moi, de le regarder*<sup>5</sup>. » Les héros masculins des films d'Adoor Gopalakrishnan sont volontiers égoïstes, individualistes, narcissiques. Ils vivent en complète autarcie, n'obéissent qu'à leurs « propres choix » et, dans le « face à face » perpétuel aux autres, ils sont complètement déphasés, déconnectés par rapport au réel et au monde du travail (ce sont des oisifs, des paresseux qui, à l'instar de Sreedharan, le héros de *Face à face*, s'abandonnent à une sorte de léthargie autodestructrice, de régression fœtale dans l'enveloppe protectrice du sommeil) et qui sont généralement incapables de se prendre en charge eux-mêmes, à l'image de Sankarankutty dans *Ascension*, adulte éternellement enfant, impuissant à maîtriser sa destinée, ballotté par ceux qui l'entourent et dont

les mésaventures tragiques et naïves évoquent le Apu adulte peint naguère par Satyajit Ray. La trajectoire des personnages s'aligne sur un strict programme psychanalytique qui a généralement pour toile de fond une inexorable névrose d'échec : les personnages sombrent tous dans la folie ou dans la mort. *Le Piège à rats* constitue le point limite de ce mouvement, l'étude d'un cas (« L'Homme aux rats ») décliné à travers une série de glissements progressifs d'un délire paranoïaque. Cet attachement indirect à la psychanalyse qui traverse tout le cinéma d'Adoor Gopalakrishnan fait un peu penser au Bunuel de *El*, mais un Bunuel doux et tendre, jamais réellement cruel — ce serait plutôt une insondable ironie amusée — vis-à-vis des personnages qu'il filme. Chaque image, chaque plan, relève d'un stade du miroir qui ne ferait pas le plein du moi, le verrouillerait, mais accentuerait sa scission à travers son double, autre lui-même, refoulé inconscient de son propre moi. C'est cette relation filmique et physique qu'entretient Adoor Gopalakrishnan avec ses personnages qui donne à son cinéma un ton si étrange et si particulier, aux confins du fantastique (les fantômes du moi). Ni jamais pleinement avec eux, ni réellement contre eux, il les observe à la bonne distance, avec ce mélange d'attention forcée et de passion rentrée. Il les accompagne jusqu'au bout, sur le bon rythme (cette fausse lenteur, cette inertie et cette nonchalance des caractères qui bascule soudain dans le drame), qui donne à son cinéma une curieuse teneur à travers le double regard qu'il porte sur les gens, mixte d'insouciance enfantine toujours à deux pas de basculer dans l'horreur clinique. Un cinéma libre et envoûtant, unique en son genre.

Charles Tesson

1. Entretien *Positif*, n° 249, déc. 1981, p. 47.
2. Entretien *Cahiers du cinéma*, n° 320, février 1981, p. 24.
3. « *D'abord créer des ciné-clubs. Ensuite publier en langue malalayam un ensemble de textes sérieux sur le cinéma, parce que rien n'existait encore et que nous étions très influencés par Les Cahiers du cinéma, André Bazin.* » *Positif*, entretien.
4. En 1950, le Kérala produisait un à deux films par an. En 1965, 32 films et en 1980, 99 films par an. La progression suit son cours (137 en 1985) et le cinéma kéralais, avec une moyenne de 150 films par an est en passe de rejoindre l'intouchable production hindi.
5. Documentation N.F.D.C. sur *le Piège à rats*.

## L'auteur

Adoor Gopalakrishnan est né à Adoor, Etat du Kérala, en 1941.

Dès l'âge de huit ans, il fait ses débuts au théâtre comme acteur amateur. Il poursuit des études d'économie politique, tout en écrivant pour la scène et dirigeant de nombreux spectacles.

1962 : il quitte son travail de statisticien pour le gouvernement et s'inscrit à l'Institut du Film de Poona, dont il sort diplômé en 1965.

## HOMMAGES

1972 : il réalise, grâce à la Coopérative Chitralakha, à Trivandrum (Kerala), dont il est le président, son premier film, *Swayamvaram*.

1979 : *Ascension* est présenté au Festival de La Rochelle.

1981 : *le Piège à rats*, son troisième film, une production indépendante, est également projeté dans le cadre du Festival.

1983 : il écrit *The World of Cinema*.

Il est également l'auteur de nombreux courts métrages et documentaires.

### Filmographie

1972 : *Son propre choix* (*Swayamvaram*)

1977 : *Ascension* (*Kodiyettam*)

1981 : *Le Piège à rats* (*Elippathayam*)

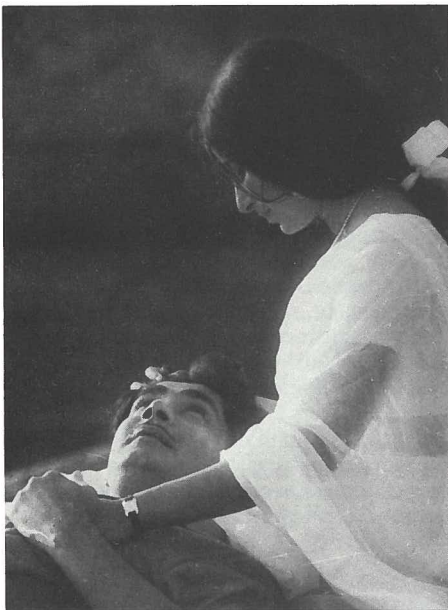
1984 : *Face à face* (*Mukhamukham*)

1987 : *Anantharam* (*id.*)

### SON PROPRE CHOIX (SWAYAMVARAM)

Mise en scène :

Adoor Gopalakrishnan



Scénario : Adoor Gopalakrishnan

Images : Ravi Varma

Musique : M. B. Srinivasan

Montage : Ramesan

Production : Chitralakha Film Cooperative (Trivandrum)  
35 mm / N et B / 120 mn / 1972

Interprétation : Madhu (*Viswam*), Sarada (*Sita*), Thikhurissi, V. Nair.

A travers l'histoire d'un homme et d'une femme qui luttent pour la vie, le film raconte le destin d'un couple, ses extases, ses désaccords, ses occupations et ses malheurs.

### ASCENSION (KODIYETTAM)

Mise en scène :

Adoor Gopalakrishnan

Scénario : Adoor Gopalakrishnan

Images : Ravi Verma

Décors : Sivan

Production : Chitralakha Film Cooperative (Trivandrum)  
35 mm / N et B / 118 mn / 1977

Interprétation : Gopi, Lalitha, Aziz, Kaviyoor, Ponamma

Sankarankutty est un jeune homme futile qui ne pense qu'à s'amuser. Mais le mariage lui apprendra à vivre. Il devient assistant d'un chauffeur de camion et parvient enfin à communiquer avec son épouse.

### LE PIÈGE À RATS (ELIPPATHAYAM)

Mise en scène :

Adoor Gopalakrishnan

Scénario : Adoor Gopalakrishnan

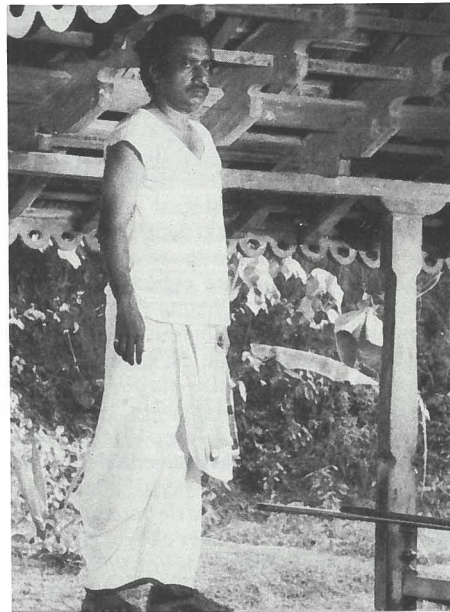
Images : Ravi Varma

Musique : M. B. Srinivasan

Décors : Sivan

Montage : M. Mani

Production : General Pictures (Trivandrum)  
35 mm / couleurs / 121 mn / 1981



Interprétation : Karamana (*Unni*), Sarada (*Rajamma*), Jalaja (*Sridevi*), Rajam K. Nair (*Janamma*), Prakash (*son fils*), Soman (*Zacharia*), John Samuel (*Mathew*), B. K. Nair, Thampi, Joycee, Balakrishnan Nair

Unni est un homme d'âge moyen, grisonnant, héritier d'une lignée de propriétaires terriens, d'une société féodale qui achève de se désintégrer. Il vit avec ses deux sœurs cadettes, Rajamma et Sridevi ; leur sœur aînée est partie gagner sa vie avec son mari et ses enfants, déjà grands. Rajamma est soumise à son frère ; à trente ans elle n'est pas mariée et ne vit que pour Unni, qui ne saurait se passer d'elle. Sridevi est plus pratique ; elle saura se défendre dans le monde qui l'entoure. Dans cette décadence, Unni est incapable de faire face aux problèmes. Au lieu de lutter, il se renferme sur lui-même, sombre dans l'apathie et bientôt la paranoïa. Il se retire dans son trou, comme un rat.

### FACE À FACE (MUKHMUKHAM)

Mise en scène :

Adoor Gopalakrishnan

Scénario : Adoor Gopalakrishnan

Images : Ravi Varma

Musique : M. B. Srinivasan

Montage : M. Mani

Production : General Pictures (Trivandrum)  
35 mm / couleurs / 107 mn / 1984

Interprétation : P. Ganga, Ponnamma, B. K. Nair, Asokan, Karamana, Lalita, Thilakan, Viswanathan, Krishnakumar

C'est l'histoire de gens ordinaires qui espèrent vaguement des changements, mais qui ne font rien pour cela. Ils conservent en eux précieusement l'histoire d'un révolutionnaire du passé, un messager qui a délivré son message et qui a disparu. Maintenant, ils espèrent son retour. Ils évoquent l'image de cet homme et se trouvent amèrement déçus lorsqu'ils se rendent compte qu'il n'est en fait qu'une vue de l'esprit. Alors, le réel est aussitôt détruit et l'image est ressuscitée.

En complément de programme, le film suivant, photographié par Adoor Gopalakrishnan, sera présenté : *EAU, GANGA* de Viswanadhan (voir p. 66)

Face à Face



In et Off  
Présentation de John Cassavetes

Gloria : « C'est dur, de se battre contre le système. »

Phil : « C'est quoi, le système ? »

Gloria : « Je ne sais pas. »

(Dialogue de Gloria, de John Cassavetes).

« Je n'improvise pas, tout est écrit, le moindre mot ! »

« Sans improvisation, il n'y a pas d'art possible. »

« Gena Rowlands, qui tient le rôle de Sarah (dans *Love Streams/Torrents d'amour*), est dans la vie, mère de trois enfants et comédienne ; elle est ma femme et possède de nombreux amis. Elle tient la maison, elle cuisine et se comporte généralement comme une personne équilibrée. »

(Propos de John Cassavetes.)

Comme pour faire pardonner quelque effronterie de goût, les admirateurs de Cassavetes essaient trop souvent de défendre son cinéma en lui donnant des excuses. On s'efforce de justifier un défaut technique par une qualité d'émotion, un balbutiement à rallonge par l'apologie de l'improvisation, l'incongruité d'un raccord par la volonté de « déranger »... De tels arguments ne prêchent que les convaincus et entretiennent, hélas, un clivage : d'un côté les pro-Cassavetes, de l'autre les anti.

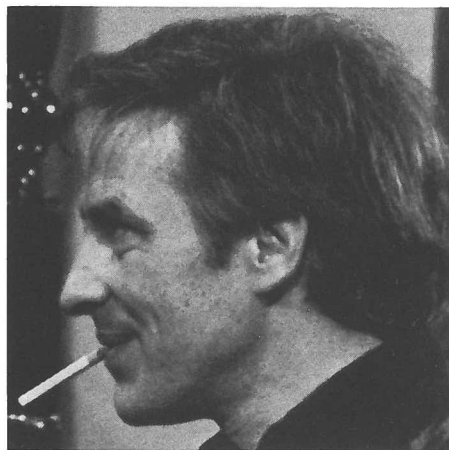
Parce que Cassavetes provoque et surprend sans cesse, tout en donnant l'impression de se répéter, ses défenseurs comme ses détracteurs sont périodiquement dérouterés. Les malentendus, les revirements datent de ses débuts de réalisateur : le montage initial de *Shadows*, son premier film, fut brandi comme un manifeste par l'avant-garde new-yorkaise, puis dénigré par ses thuriféraires dans son montage définitif, accusé de compromis avec la narration traditionnelle !<sup>1</sup>.

### Les trois Cassavetes

Ces avatars ont été cultivés par la triple image de Cassavetes, tour à tour emmêlée jusqu'à la confusion ou scindée de manière schizoïde : l'homme, l'acteur, le metteur en scène. Contradictoire, mais jouant de ses contradictions, le personnage est à l'opposé d'un Paul Newman, dont la sérénité « sportive » stabilise les conflits intérieurs (ils sont de la même génération, tous deux comédiens et cinéastes, mariés à des actrices « de composition » et inspiratrices).

Chez Cassavetes, point de stabilité possible, mais une sorte de fluctuation incessante, dans le propos comme le style, et qui finit par bâtir un univers équilibré. Cassavetes ou l'art du va-et-vient : le ton est celui de la rupture de ton, la disposition celle du changement d'humeur perpétuel. Du coup, le paradoxe ne s'efface pas, il constitue la source vive d'un style : devant et derrière la caméra, in et off Hollywood, anarchiste et père de famille, brillant dialoguiste et improvisateur obstiné,

## JOHN CASSAVETES



acteur taciturne et cabotin. Un flux et reflux continuels caractérisent la thématique du cinéaste, ses parti-pris formels et son jeu d'acteur. Cette cohérence remarquable s'applique d'ailleurs autant à des œuvres dites personnelles qu'aux ouvrages « de commande », ou à ses interprétations dans les films des autres. Ainsi la touche d'ambiguïté qu'il apporte à ses rôles détermine volontiers l'efficacité d'une narration (*Libre comme le vent* de Parrish, *A bout portant* de Siegel, *Douze salopards* d'Aldrich, *Rosemary's baby* de Polanski, *Furie* de De Palma), sans parler des protagonistes auxquels il imprime directement son univers de cinéaste (la série *Johnny Staccato*, dont il réalisa quelques épisodes, ou *Mikey et Nicky* d'Elaine May). Les aventures de Cassavetes avec les producteurs, la critique et le public témoignent également de cet inventif va-et-vient...

### Premières grimaces

A la fin des années 50, John Cassavetes (né en 1929) est un acteur « qui monte ». Pendant la promotion d'un polar racial où il excelle (*L'Homme qui tua la peur* de Martin Ritt, avec Sidney Poitier), il lance un provocant appel radiophonique à la souscription. Quelques jours plus tard, il reçoit des auditeurs les premiers dollars qu'il investit dans la production de *Shadows* ! Tourné en 16 mm noir et blanc avec des acteurs inconnus ou non professionnels, ce jalon du cinéma underground, cependant, le ruine. Il y expérimentait de façon presque instinctive ce qui deviendra son « style » : mobilité et dérive de la caméra et des visages, mélodrame quotidien filmé en « temps réel » et, déjà, apparence de cinéma-vérité démentie par la radiance d'une figure féminine : ici celle de l'héroïne métisse, noire et blanche comme le grain de l'image, comme le titre du film. *Shadows* n'est qu'un brouillon, une ébauche. Mais aussitôt, on cherche à le cataloguer, on lui donne un prix redoutable (Independent Film Award) ; l'intelligentsia prend ses maladresses pour de l'audace et son sens du drame

le renfloue, mais lui permet de réaliser deux pour de la timidité. Adoré ou renié, en tout cas Cassavetes est sans le sou. La popularité télévisée de Johnny Staccato non seulement films « hollywoodiens », sous le regard horrifié de l'élite underground.

Une évidence s'impose aujourd'hui : le « clash » de Cassavetes avec les systèmes de production traditionnels a produit deux œuvres superbes et sous-estimées, *la Ballade des sans-espoir*, tragédie anodine imprégnée de jazz West-Coast à la Johnny Staccato, catastrophe financière illuminée par le visage de Stella Stevens (1961) et *Un enfant attend*, apologie de l'enfant anormal face aux parents attardés et aux enseignants handicapés (1962). Cassavetes y évite la sensiblerie et confirme sa position (a)morale de cinéaste : ne jamais s'apitoyer, ne jamais mépriser, ne jamais juger. Au passage, il règle ses comptes avec la mythologie hollywoodienne (Lancaster est bavard, Judy Garland est grosse), installe son petit monde (Gena Rowlands, son épouse qu'il dirige pour la première fois, est bouleversante dans un rôle insupportable) et se voit refuser le « final cut » par le producteur Stanley Kramer : outrage ! C'est décidé, le réalisateur, désormais, sera indépendant ou ne sera pas.

Après une longue traversée du désert, il lui faudra attendre six ans pour que sorte son film suivant, *Faces*.

### Visages nouveaux

1968 est l'année charnière : John Cassavetes, au sommet de sa célébrité en tant qu'acteur, est même nommé aux Oscars pour *les Douze salopards* (tourné l'année précédente) ; il joue dans *Rosemary's baby* (est-il bon ? est-il méchant ? depuis le Cary Grant de *Souppçons*, jamais séducteur n'avait exercé pareille ambivalence), alors que *Faces* est encensé par la critique. Révolution narrative : de dix-sept heures de rushes, d'un premier montage de six heures qu'il refuse de « condenser », Cassavetes extrait quelques « séquences blocs » qui constituent le film final. Le sensationnalisme de son impudeur — double adultère dans une middle-class en déroute — fait du film un modeste succès commercial et épate même l'académie des Oscars qui le sélectionne pour... son scénario ! Le *vérisme* de la mise en scène est un *vérisme* au sens « lyrique » du terme, comme on a pu qualifier de *vériste* l'outrance puccinienne. Il rend fluidité les tremblements de la caméra portée, tendresse les hésitations du dialogues, violence les changements incongrus d'axe ou de focale.

De chaque côté de la caméra, le « clan » Cassavetes s'enrichit d'amis et de collaborateurs fidèles, et la famille (parents, enfants, cousins) y sera de plus en plus active, dans un climat de « home movies » ; enfin le calembour du titre révèle une constante essentielle : *Faces*, visages et grimaces, nudité et représentation, document et spectacle. Tous les films ultérieurs se souviendront du jeu de mots.

Deux ans plus tard (1970) sort *Husbands*, qu'on pourrait intituler *Faces II* : même

mélange entre comédiens amateurs et professionnels, même intrigue prétexte (là l'incommunicabilité d'un couple, ici les frasques de trois copains essayant d'oublier la disparition d'un quatrième), même attachement à la métaphysique du mâle américain moyen de quarante ans. Beuveries, aventures insignifiantes, mélancoliques ou cocasses, fous-rires tristes et sanglots heureux, passions miteuses et sauvetages bouffons, images choc côtoyant tranquillement d'interminables temps morts... Le symbolisme des vieux mélos s'inscrit dans la réalité du cinéma de Cassavetes : dans *Faces*, les marches d'un escalier séparaient deux personnages voués à l'incommunicabilité, comme dans la première version d'*Imitation of Life*. Dans *Husbands*, des trombes de pluie londonienne arrosent une relation impossible (adultère ici, plus tard incestueuse, dans *Torrents d'amour*). Peut-être parce qu'il ne met en scène que des hommes et non des couples, *Husbands* arbore, malgré son unité de temps et d'action, un récit plus relâché, plus exagérément futile que *Faces*. Les femmes, chose rare chez Cassavetes, y sont réduites à des accessoires sans âme, entrevues sur une photo au générique, limitées à une vocifération (l'épouse au couteau et sa mère), une particularité physique (l'Anglaise est grande) ou même raciale (la Chinoise est fragile). En revanche, le cinéaste, pour la première fois, se donne un rôle — trois rôles, pourrait-on dire, tant ses deux compères font figures d'*alter ego* (Peter Falk et Ben Gazzara). Le retour final au foyer est filmé sans ironie, mais sans intention moralisatrice non plus : il a simplement l'allure d'un réveil calme après une nuit agitée. L'issue d'un rêve macho, comme l'épilogue de *The Women* de Cukor, trente ans avant, mettait fin à un « cauchemar féministe ». Irrités, cette fois, critique et public américain s'abstiennent. Seule l'Europe continue d'assurer le prestige du cinéaste. Cassavetes, qui a galvaudé sa carrière de vedette pour réaliser ses propres films, gagne sa vie à la télévision ou dans des ouvrages sans intérêt, tout en montant ses projets personnels.

#### Hors-la-loi du genre

*Ainsi va l'amour* (1971), au titre français si bien trouvé, est une sorte de « comédie loufoque » à la Cassavetes. Des figures familières (Seymour Cassel et Gena Rowlands, qui ne se rencontraient jamais dans *Faces* ; Cassavetes dans un rôle peu flatteur, en clin d'œil) évoluent dans une trame des années 30, happy end à l'appui, actualisées par une sociologie fantaisiste : une employée de musée et un hippie sur le retour, réunis par la cinéphilie, fournissent ici la matière-prétexte d'une chronique encore pleine de visages et de grimaces, où le désespoir se déploie comme un jeu, avant de tirer sa révérence.

Étonnamment, Cassavetes change de « genre » à chaque nouveau film : *Une femme sous influence* (1975) est un « drame psychologique », *Meurtre d'un bookmaker chinois* (1976-1978) un film noir, *Opening Night* (1978) une satire de mœurs, *Gloria* (1980) un film de gangsters-poursuite. Les milieux sociaux, eux aussi, se diversifient, faisant de la marginalité des personnages le fruit de démarches individuelles. Et si la manière reste identique — le style Cassavetes est main-

tenant instauré une fois pour toutes — la matière est variée, inégale, sujette plus que jamais au goût et à la subjectivité de chacun. Soyons donc subjectifs : *Une femme sous influence* me paraît être le chef-d'œuvre de la série (si « série » il y a). Cette peinture de la déraison dans un environnement modeste livre avec humilité les secrets d'une mise en scène : la lucidité tempérée de tolérance, le refus de démontrer pour mieux montrer. Comme ses personnages, la mise en scène de Cassavetes se « livre » sans afféterie, avec un sens aigu du spectacle non comme mensonge, mais comme révélation (cf. le « délire » de Gena Rowlands devant les enfants du voisinage). « *Au mépris des canons arbitraires de la psychologie, le film épouse la mouvance de comportements imprévisibles, parcourant toute la gamme des émotions, de la comédie la plus débridée au mélodrame le plus strident. Comme Faces, il nous convie à une aventure existentielle unique, exténuante et parfois terrifiante lorsque le regard s'attache aux seuls épiphénomènes (grimaces, larmes, bouffées d'angoisse, crises d'hystérie) là où attendait une perspective sociologique ou psychanalytique par exemple* » (Michael Henry) <sup>2</sup>.

*Meurtre d'un bookmaker chinois*, film très estimé en France, me semble une tentative plus laborieuse d'adapter les errances « glauques » de *Husbands* à l'univers codifié du thriller. Solitaire, noyé dans l'ambiance nocturne d'une image « grenouillante », Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) se vautre dans la perdition comme unique refuge à sa médiocrité. Sans compagnie autre que les girls de sa minable boîte de nuit, sans autres amis que les truands qui cherchent à l'abattre, Cosmo, dépourvu de l'énergie qui anime les anti-héros de Fuller ou la Gena Rowlands de *Gloria*, est un des rares protagonistes de Cassavetes à solliciter notre indulgence plutôt que notre tolérance. Après cette descente aux enfers, on goûte presque avec soulagement le monde factice et brillant d'*Opening Night*, celui du théâtre : il s'agit d'une étourdissante mosaïque d'intrigues et de personnages, un ballet soigneusement réglé autour de la crise existentielle d'une femme (encore une, et encore une fois interprétée par Rowlands). Intrigues de coulisses, névrose d'une star mûrissante déclenchée par le comportement d'une jeune admiratrice, dialogue ciselé d'épigrammes, stéréotypes pittoresques de l'univers « Broadway » ; *Opening Night* est à Cassavetes ce qu'*All About Eve* fut à Mankiewicz : une parabole sur le masque et la représentation des rapports humains. Comme à son habitude, le cinéaste procède par juxtapositions et ruptures de ton, s'autorisant même à représenter (de façon percutante) les fantasmes et les hallucinations de l'héroïne. Cocteau disait que le « vérisme » du cinéma était compatible avec l'irréel : la peinture de ce théâtre intérieur évoque Bergman, tout en annonçant ce qui fera la force de *Torrents d'amours*, aller-retour permanent entre l'imaginaire et le palpable. Malheureusement, la rigueur et la poésie d'*Opening Night* sont affaiblies par les longs extraits, singulièrement dénués de magie, de la pièce que sont censés jouer les protagonistes : dans cet espace restreint et imposé, le cabotinage ingénieux de Rowlands et Cassavetes tourne à vide ; *Torrents d'amour* lui rendra plus tard son authenticité. Entre temps, *Gloria* (1980) aura apporté la preuve éblouissante que Cassavetes, à partir

d'un sujet imposé, peut réussir un film d'action sans rien renier de ses options formelles : personne ne sait filmer comme lui les chauffeurs de taxi ou les patrons de bistrot, mais il se permet ici le luxe d'une image et d'un cadre exceptionnellement « travaillés », d'une construction au suspense sans faille et de la *happy end* la plus éhontée de sa carrière. Il serait hypocrite de boudier son plaisir, simplement parce que c'est le film préféré des détracteurs du cinéaste. D'autant que Gena Rowlands, flanquée d'un gamin portoricain persécuté par la mafia, glamourisée à souhait, incarne de façon époustouflante une « dure » de film noir ; elle donne ainsi chair au « fantasme cinéphilie » de son personnage d'*Ainsi va l'amour* (Minnie Moore, fan de Bogart).

#### Courants de maturité

Mais *Gloria* est une parenthèse avant *Torrents d'amour*, mots qui traduisent incorrectement le plus beau titre original de Cassavetes, *Love Streams* — « courants d'amour » : *Love Streams*, c'est le raz-démarée affectif comme remède à la monotonie des sentiments. Un sujet tabou (l'inceste frère-sœur) y est non seulement dédramatisé, mais « dépsychanalysé », comme dans le *Scarface* de Hawks. Quant au pessimisme, il est sans cesse trahi par le sens de l'humour, comme le confiait Cassavetes au *New York Times* (août 1984) : « ... *Le film nous a semblé si périlleux sur le plan psychologique, si désespéré, si terrifiant et si anticommmercial que Ted Allan (auteur de la pièce autobiographique dont le script est tiré), nos deux producteurs (Golan et Globus) et moi-même nous sommes regardés et avons bravement déclaré qu'il ferait... une excellente comédie.* » Dans ce film testamentaire où il reprend le rôle de l'écrivain errant et dragueur créé par John Voight à la scène, Cassavetes réussit parfaitement ce mélange de loufouquerie et de désarroi. Gena Rowlands, dans un résumé de tous ses rôles antérieurs, passe avec génie et naturel de l'enjoué au pathétique, du rêve au réel. Emaillé de bons mots et de gags visuels (les bagages, la ménagerie), le film fait un pied-de-nez au psychodrame : « *A la vision lugubre de la passion comme manie, ce cliché, il oppose d'abord la peinture d'un amour abondant et inventif : inépuisable et brusque, le sentiment saisit les personnages et les mène à l'imprévisible* » (Alain Masson) <sup>3</sup>.

Imprévisible ? Cassavetes l'a toujours été. Inclassable ? Il le reste probablement, mais au même titre que tous les grands cinéastes, indépendamment des systèmes et des contraintes. Comme il existe un cirque fellinien, extraverti et tapageur, il y a un cirque « cassavetesien », reflété par un goût de l'exhibition, du coq-à-l'âne et de la juxtaposition des « numéros » ; un cirque inscrit dans un Cinecittà intérieur qui aurait pour décor sa propre maison (où furent tournées des scènes de *Shadows* et *Torrents d'amour*), investi de chimères quotidiennes mais fertiles. Et puisqu'ici le paradoxe est roi, risquons, sacrilège, de comparer le rebelle au patriarche. Faisons du regard de Cassavetes l'héritier inattendu de celui de John Ford, dans sa prédilection pour le mélange des genres et son sens de la tribu, dans sa dialectique jamais tranchée entre la séduction et la solitude, le convivial et le secret, l'égoïsme et la générosité, l'individu et l'institution — et, surtout, dans sa

## HOMMAGES

résolution inébranlable à ne pas juger.

N. T. Binh (Yann Tobin)

1. Voir, pour plus de précisions, *John Cassavetes*, par Laurence Gavron et Denis Lenoir, Editions Rivages Cinéma (1986).
2. *Larousse du Cinéma*, 1986.
3. *Positif*, n° 287, janvier 1985

### L'auteur

John Cassavetes est né à New York le 9 décembre 1929.

Fils d'un homme d'affaires grec, il débute comme comédien en 1953.

1957 : dès son premier film en tant que réalisateur, il se démarque par une rupture complète avec l'idéologie et les structures d'Hollywood ; *Shadows* est salué comme le véritable manifeste de la jeune école new-yorkaise.

1962-1963 : ses premières expériences hollywoodiennes sont des échecs et il revient pour un temps au cinéma de ses débuts.

1974 : il signe son œuvre maîtresse, *Une femme sous influence*, et continue d'affirmer son indépendance.

1984 : il obtient le grand prix du Festival de Berlin avec *Love Streams*.

### Filmographie (réalisations)

1959 : *Shadows* (RE 1957)

1962 : *La Ballade des sans espoir* (*Too Late Blues*)

1963 : *Un enfant attend* (*A Child is Waiting*)

1968 : *Faces*

1970 : *Husbands*

1971 : *Ainsi va l'amour* (*Minnie and Moskowitz*)

1974 : *Une femme sous influence* (*A Woman Under the Influence*)

1976 : *Le Bal des vauriens / Meurtre d'un book-maker chinois* (*The Killing of a Chinese Bookie*)

1978 : *Opening Night*

1980 : *Gloria*

1983 : *Torrents d'amour / Love Streams* (*Love Streams*)

1985 : *Big Trouble*

### SHADOWS

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Images : Erich Kollmar

Musique : Charlie Mingus et Shafi Hadi (saxophone)

Décor : Randy Liles et Bob Reeh

Montage : Maïrice McEndree

Production : Gena Production  
16 mm (gonflé en 35 mm) / N et B / 87 mn / 1959

Sortie Paris : avril 1961

Interprétation : Ben Carruthers (*Ben*), Lelia Goldoni (*Lelia*), Hugh Hurd (*Hugh*), Antony Ray (*Tony*), Dennis Sallas (*Dennis*), Tom Allen (*Tom*), Davis Pokitillow (*David*), Rupert Crosse (*Rupert*), Davey Jones (*Davey*), Victoria Vargas (*Vickie*)

Ben est un adolescent qui s'habille en noir, garde ses lunettes de soleil la nuit et rêve de devenir trompettiste. Après avoir retrouvé ses copains Dennis et Tom dans un café, il rejoint dans un studio de répétition, son frère aîné, Hugh, à qui il emprunte de l'argent.

Hugh, chanteur de blues noir, essaie de concilier sa carrière débutante et ses responsabilités familiales. Accompagné de sa sœur, Lelia, on le retrouve à une gare routière d'où il partira pour auditionner dans une autre ville.

Seule dans Broadway, Lelia se fait agresser par un

homme. Hugh prépare son passage dans les coulisses du cabaret avant de chanter sur scène, totalement ignoré du public : le patron interrompt sa prestation.

De leur côté, Ben, Lelia, Dennis et Tom se joignent à une fête au cours de laquelle la jeune fille abandonne David, un intellectuel, pour Tony. Chez elle, le couple danse, interrompu bientôt par l'arrivée de Hugh.

Lors d'une fête où les invités sont presque tous Noirs, Lelia rencontre Davey. Ben, mal à l'aise, déclenche une bagarre et s'en va.

Finalement, alors que l'on voit pour la dernière fois Lelia danser avec Davey, Hugh prend un train pour une nouvelle audition, tandis que Ben, après s'être bagarré dans un café, traîne seul dans Broadway la nuit.

### LA BALLADE DES SANS-ESPOIR (TOO LATE BLUES)

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : Richard Carr et John Cassavetes

Images : Lionel Lindon

Musique : David Raksin

Décor : Hal Pereira et Tambi Larsen

Montage : Frank Bracht

Production : Paramount  
35 mm / N et B / 103 mn / 1961

Sortie Paris : 28 mars 1962

Interprétation : Bobby Darin (*George « Ghost » Wakefield*), Stella Stevens (*Jess Polanski*), Everett Chambers (*Benny Flowers*), Nick Dennis (*Nick*), Rupert Crosse (*Baby Jackson*), Vince Edwards (*Tommy*), Val Avery (*Friolobe*), Marilyn Clark (*la comtesse*), James Joyce (*Reno*)

George Wakefield dirige un orchestre de jazz. Les musiciens sont ses copains et ils ont confiance en lui et en sa musique. Mais l'orchestre, jusqu'à présent, n'a pas obtenu d'engagement ni de contrat régulier. Un soir, lors d'une fête, George rencontre une jeune chanteuse, Jess, qu'il accompagne leur impresario commun, Benny. Les deux jeunes gens sympathisent. Jess se joint au quintette de George et chante un blues de sa composition. Bientôt ils signent un contrat pour un premier disque et tout le groupe va célébrer l'événement dans un bistrot. Une bagarre éclate : les musiciens attaqués font front, à l'exception de George. Jess est prête à pardonner la lâcheté de son ami, mais celui-ci ne peut pas accepter ce pardon. Une veulerie entraîne une autre : il abandonne Jess et ses amis et annule l'enregistrement prévu.

Un an plus tard, devenu quelque temps l'amant d'une vieille comtesse riche, George part à la recherche de ses anciens amis : Jess, prostituée, rassemble des clients dans un bar, tandis que les musiciens jouent dans un dancing. Le groupe se reforme et de nouveau, Jess chante, accompagné par George et le quintette, plein d'amertume.

### UN ENFANT ATTEND (A CHILD IS WAITING)

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : Abby Mann

Images : Joseph La Shelle

Musique : Ernest Gold

Décor : Rudolph Sternad

Montage : Gene Fowler Jr



Production : United Artists  
35 mm / N et B / 102 mn / 1963

Sortie Paris : 24 octobre 1979

Interprétation : Burt Lancaster (*Dr Matthew Clark*), Judy Garland (*Jean Hansen*), Gena Rowlands (*Sophie Widdicombe*), Steven Hill (*Ted Widdicombe*), Bruce Richey (*Reuben Widdicombe*), Gloria McGehee (*Mattie*), Paul Stewart (*Goodman*), Elisabeth Wilson, Barbara Pepper

Souhaitant donner un sens nouveau à sa vie, Jean Hansen trouve un engagement dans l'institution pour enfants retardés qui dirige le professeur Clark. Elle se prend très vite d'affection pour un enfant de douze ans, Reuben Widdicombe, qui refuse de s'intégrer à la vie de l'institut. Contrairement à la plupart des autres pensionnaires, Reuben ne porte pas physiquement les signes de sa déficience. Et le docteur Clark pense que l'affection que manifeste Jean à son égard ne peuvent que le renforcer dans son sentiment de différence, et ainsi l'empêcher définitivement de s'intégrer. Contre l'avis du docteur, Jean écrit à la mère de Reuben pour lui demander de venir voir son enfant, alors qu'elle a cessé ses visites depuis deux ans. Pour cela, elle lui fait croire que Reuben est malade. A l'arrivée de la mère, le drame éclate. Reuben la voit bientôt s'éloigner sans qu'elle soit allée le voir. La nuit, il s'enfuit. On le ramène le lendemain, et Jean présente alors sa démission, que le docteur Clark refuse. Jean entreprend alors de monter avec les enfants un petit spectacle théâtral, auquel elle tente d'intégrer Reuben...

### FACES

Mise en scène : John Cassavetes

- sous réserves -

Scénario : John Cassavetes

Images : Al Ruban

Musique : Jack Ackerman (direction)

Décor : Phedon Papamichael

Montage : Al Ruban et Maurice McEndree

Production : Maurice McEndree  
35 mm / N et B / 129 mn / 1968

Interprétation : John Marley (*Richard Forst*), Gena Rowlands (*Jeannie Rapp*), Lynn Carlin (*Maria Forst*), Seymour Cassel (*Chet*), Fred Draper (*Freddie*), Val Avery (*Jim McCarty*), Dorothy Gulliver (*Florence*), Joanne Moore Jordan (*Louise*), Darlene Conley (*Billy Mae*)

Trente-six heures de la vie d'un couple américain à la recherche de plaisirs extra-conjugaux, mani-

## HOMMAGES

festation d'une crise violente après quatorze années de vie commune. Le film suit chacun des personnages dans ses errances nocturnes, ses flirts, ses conversations et épanchements que procurent l'alcool et la mauvaise conscience. Puis ils se retrouvent et font le bilan de leur aventure.

### HUSBANDS

Mise en scène : John Cassavetes



Scénario : John Cassavetes

Images : Victor Kemper

Musique : Stanley Wilson (direction)

Décors : René d'Auriac

Montage : Peter Tanner

Production : Faces Music Inc.  
35 mm / couleurs / 142 mn / 1970

Sortie en France : 24 mars 1972

Interprétation : Ben Gazzara (*Harry*), Peter Falk (*Archie*), John Cassavetes (*Gus*), Jenny Runacre (*Mary Tynan*), Jenny Lee Wright (*Pearl Billingham*), Noelle Kao (*Julie*), Leola Harlow (*Leola*), John Kullers (*Red*), Meta Shaw (*Annie*)

Après l'enterrement de leur ami commun, trois quadragénaires de la bourgeoisie de Long Island, mariés et respectables, passent quatre jours ensemble dans ce qui se révèle être un mélange de bordée marine et de veillée funèbre. C'est pour Archie, Harry et Gus, l'occasion unique de tenter de vivre tout ce que la vie qu'ils se sont fait ne leur donne plus. Ceci les amène à jouer au basket, à nager dans un club, à se déplacer en métro, à se chamailler dans la rue comme des écoliers, à se saouler dans un bar après avoir organisé un concours de chant et, finalement, à s'envoler pour Londres claquer leurs dollars dans un casino puis avec des call-girls, tout en parlant beaucoup, de la vie, de la mort et de la liberté, dans les endroits les plus incongrus.

### AINSI VA L'AMOUR (MINNIE AND MOSKOWITZ)

Mise en scène : John Cassavetes

- sous réserves -

Scénario : John Cassavetes

Images : Alric Edens, Arthur J. Ornitz et Michael Margulies

Musique : Bo Harwood (direction)

Montage : Robert Heffernan

Production : Al Ruban  
35 mm / couleurs / 115 mn / 1971

Interprétation : Gena Rowlands (*Minnie Moore*), Seymour Cassel (*Seymour Moskowitz*), Val Avery (*Zelmo Swift*), John Cassavetes (*Jim*), Tim Carey (*Morgan Morgan*), Katherine Cassavetes (*Sheba Moskowitz*), Elsie Ames (*Florence*), Elisabeth Deering, Lady Rowland, Holly Near

Seymour Moskowitz est gardien de parking à New York. Il a trente ans, les cheveux longs et porte une magnifique moustache « à la gauloise ». Sa vie à New York ressemble à celle de beaucoup d'autres : terne et sans fantaisie, dénuée de tout enthousiasme. Alors un beau jour, lassé de sa condition de citadin, il vole de l'argent à sa mère et part pour Los Angeles. Une nouvelle ville, un nouvel emploi de gardien de parking.

Minnie Moore travaille au musée. Elle vient d'avoir une liaison malheureuse avec Jim, un homme marié. Elle n'a qu'une vieille amie, Florence, qui travaille avec elle.

Un fait anodin rapproche leurs deux solitudes. Il s'ensuivra bien des souffrances et des luttes avant qu'au terme de tendres batailles, Minnie et Seymour ne se rejoignent enfin...

### UNE FEMME SOUS INFLUENCE (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE)

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Images : Mike Ferris et David Nowell

Musique : Bo Harwood

Décors : Phedon Papamichael

Montage : Tom Cornwell

Production : Faces international Films  
35 mm / couleurs / 146 mn / 1974

Sortie Paris : 14 avril 1976

Interprétation : Gena Rowlands (*Mabel*), Peter Falk (*Nick*), Matthew Cassel (*Tony*), Matthew Laborteaux (*Angelo*), Christina Grisanti (*Maria*), Katherine Cassavetes (*Mama Longhetti*), Lady Rowlands.



Nick est contremaître dans une entreprise de travaux publics et termine une longue journée de travail. Mabel, sa femme, prépare ce qui va être pour eux une soirée longuement attendue, sans les enfants, dont elle se sera gentiment débarrassée en les confiant à sa mère. De retour dans sa maison vide, elle attend Nick, en vain, car celui-ci lui téléphone qu'il doit rester sur le chantier en raison d'un accident qui vient de se produire. Désespérée, Mabel erre dans la ville, s'enivre dans un bar et finit la nuit en ramenant, sans trop savoir ce qu'elle fait, un inconnu dans le lit conjugal. Le lendemain matin, n'osant pas affronter Mabel seule, Nick débarque avec une dizaine d'ouvriers de son équipe qu'il a invités à déjeuner chez lui. Après leur avoir préparé des spaghettis, Mabel va tenter d'être aimable. Les tensions dans le ménage ne cessent de s'accroître. A la suite d'une longue scène de famille, Mabel est hospitalisée. Six mois plus tard, pour son retour au foyer, Nick a très maladroitement organisé une fête en son honneur. Mabel renvoie ses amis avant de tenter de se suicider devant ses enfants. Nick l'en empêche à temps. Désormais leurs rapports seront différents. Mais à quel prix ?

### MEURTRE D'UN BOOKMAKER CHINOIS ex LE BAL DES VAURIENS (THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE)

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Images : Mitchell Breit, Fred Elmes et Mike Ferris

Musique : Bo Harwood et Anthony Harris (arrangements)

Décors : Phedon Papamichael

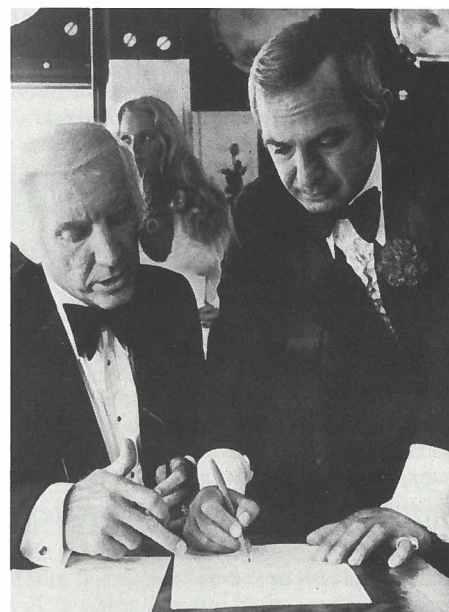
Montage : Tom Cornwell

Production : Faces Distribution Corporation  
35 mm / couleurs / 108 mn / 1976

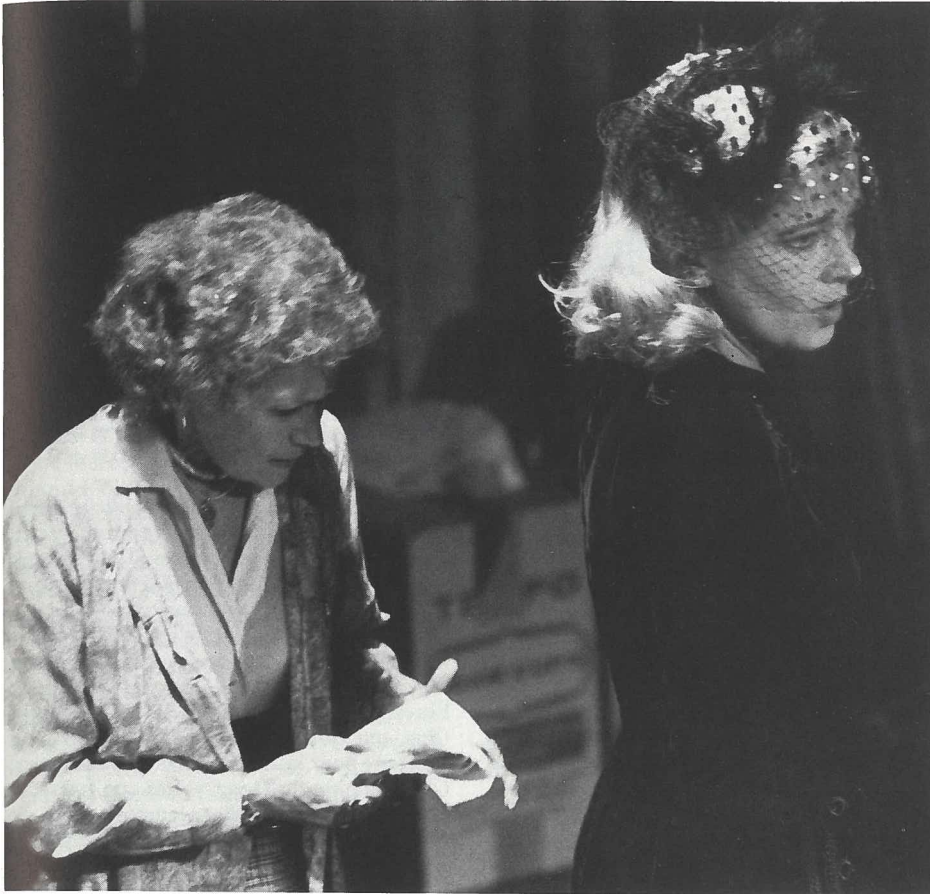
Sortie Paris : 19 avril 1978

Interprétation : Ben Gazzara (*Cosmo Vitelli*), Timothy Agoglia Carey (*Flo*), Seymour Cassel (*Mort Weil*), Robert Phillips (*Phil*), Morgan Woodward (*John*), John Red Kullers (*Eddie-Red*), Al Ruban (*Marty Reitz*), Azizi Johari (*Rachel*), Virginia Carrington (*Betty*)

Cosmo Vitelli vient de rembourser la dernière somme qui hypothéquait sa boîte de nuit. Chaque soir il y présente un spectacle insolite composé de



sketches où se mêlent les danses érotiques de strip-teaseuses, les monologues et les chansons d'un amateur, Mister Sophistication. Pour fêter l'événement, Cosmo se rend en compagnie de ses danseuses dans un cercle de jeux. Au matin, il a perdu une très grosse somme d'argent. Le patron du cercle l'oblige à signer une reconnaissance de dette. Très vite les truands exigent le remboursement. Cosmo demande des délais qui lui sont refusés. Ils lui proposent alors un marché : s'il accepte de tuer un vieux bookmaker chinois dont la présence le gêne, ils annuleront sa dette. Cosmo est contraint de céder au chantage sous peine de voir sa boîte détruite. Il se rend compte que le vieux Chinois est bien plus qu'un simple bookmaker : il est alors convaincu que les truands l'abattent dès qu'il aura rempli son contrat. Il tente au dernier moment une manœuvre pour se protéger, mais il ne peut éviter une balle. Blessé, il retourne dans sa boîte, où il présente, peut-être pour la dernière fois, son spectacle.



Opening Night

**OPENING NIGHT**

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Images : Al Ruban

Musique : Bo Harwood et Booker T. Jones (arrangements)

Décors : Verna Bagby

Montage : Tom Cornwell

Production : Al Ruban  
35 mm / couleurs / 144 mn / 1978

Interprétation : Gena Rowlands (*Myrtle Gordon*), John Cassavetes (*Maurice Adams*), Ben Gazzara (*Manny Victor*), Joan Blondell (*Sarah Goode*), Paul Stewart (*David Samuels*), Zohra Lampert (*Dorothy Victor*), Laura Johnson (*Nancy Stein*), John Tuell (*Gus Simmons*), Ray Powers (*Jimmy*)

Myrtle Gordon est une actrice entre deux âges qui tient la vedette dans une pièce de théâtre répétée et rôdée à New Haven avant la première new-yorkaise. Un jour, Myrtle est par hasard témoin de la mort accidentelle d'une de ses admiratrices. C'est sans doute ce qui va déclencher chez elle une grave crise où se heurtent et se mêlent vie privée et vie professionnelle : tandis que Maurice Adams, son partenaire, est un ancien amant qui interprète ce même rôle dans la pièce, Manny Victor, le metteur en scène, prend autant soin d'elle pendant les répétitions qu'après. Ajouter à cela que son rôle est celui d'une femme qui traverse une crise comparable à la sienne, et l'on comprendra aisément les durs moments que vit Myrtle.

**GLORIA**

Mise en scène : John Cassavetes



Scénario : John Cassavetes

Images : Fred Schuler

Musique : Bill Conti

Décors : René d'Auriac

Montage : George C. Villaseñor

Production : Columbia Pictures  
35 mm / couleurs / 110 mn / 1980

Grand Prix du Festival de Venise (1980)  
Sortie Paris : 31 décembre 1980

Interprétation : Gena Rowlands (*Gloria Swenson*), Julie Carmen (*Jeri Dawn*), Buck Henry (*Jack Dawn*), John Adames (*Phil*), Jessica Castillo (*Joan*), Lupe Garcia (*Margarita Vargas*)

Jack Dawn, comptable à la mafia, a remis au FBI une liste de personnalités compromises. Il craint pour sa vie et celle de sa famille. Lorsque Gloria, la voisine, en manque de café, vient sonner à leur porte, il a l'idée de lui confier son fils Phil, qui ainsi échappera peut-être à la mort qui lui semble promise. Réticente, Gloria accepte à contrecœur et emmène Phil, auquel son père a confié un livre important, chez elle. Quelques instants plus tard, la fusillade éclate. Gloria et Phil partent dans New York. Ancienne amie d'un des pontes de la mafia, Gloria est obligée d'abattre en pleine rue certaines de ses anciennes relations, qui veulent à tout prix récupérer le livre de Jack Dawn. Elle cherche à plusieurs reprises à se débarrasser de Phil, mais lorsque celui-ci est enlevé, elle le retrouve et tue ses ravisseurs. Elle décide finalement d'essayer de négocier avec la mafia. Lorsqu'elle quitte l'appartement où a eu lieu la rencontre, les mafiosi déchargent leurs armes dans la cage de l'ascenseur qu'elle vient d'emprunter...

**TORRENTS D'AMOUR**

ou **LOVE STREAMS**  
(**LOVE STREAMS**)

Mise en scène : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes et Ted Allan, d'après sa pièce

Images : Al Ruban

Musique : Bo Harwood

Décors : Phedon Papamichael

Montage : George C. Villaseñor

Production : Cannon Group Inc.  
35 mm / couleurs / 141 mn / 1983

Ours d'Or au Festival de Berlin (1984)  
Sortie Paris : 9 janvier 1985

Interprétation : Gena Rowlands (*Sarah Lawson*), John Cassavetes (*Robert Harmon*), Diahne Abbott (*Susan*), Seymour Cassel (*Jack Lawson*), Margaret Abbott (*Margarita*), Jakob Shaw (*Albie Swanson*), Al Ruban (*Milton Krawitz*), Tom Badal, Michele Conway, Joan Foley, Martha Blewitt

A Los Angeles, l'écrivain Robert Harmon vit dans sa belle maison, entouré de ses « petites poulettes », de jolies filles vénales. Sa sœur, Sarah Lawson est séparée de son mari Jack et, lors du règlement du divorce, Debbie, leur fille, préfère vivre avec son père. Sur les conseils de son psychiatre, Sarah voyage en Europe, mais elle ne peut oublier Jack et Debbie. Elle regagne les Etats-Unis et s'installe chez son frère. Celui-ci vient de se voir confié par son ex-femme, pour une nuit, la garde d'Albie, un fils de huit ans dont il s'est désintéressé. Un rapprochement entre le père et le fils s'esquisse, mais Robert emmène Albie à Las Vegas où il l'abandonne durant toute la nuit pour rejoindre des prostituées. Albie se fait ramener chez sa mère, et Eddy, son beau-père, flanque une râclée à Robert. Sarah s'efforce en vain de rencontrer Jack et Debbie. Elle fait la connaissance de Ken dans un bowling, tandis que Robert se rend chez Susan, une de ses amies. Sarah achète des animaux qu'elle amène chez son frère. Puis elle décide de partir. Ken l'emmène sous la pluie. Robert reste seul.

**BIG TROUBLE**

Mise en scène : John Cassavetes

- sous réserves -

Scénario : Warren Bogle

Images : Bill Butler

Musique : Bill Conti

Montage : Donn Cambern et Ralph Winters

Production : Columbia Pictures  
35 mm / couleurs / 93 mn / 1985

Interprétation : Peter Falk (*Steve Rickey*), Alan Arkin (*Leonard Hoffman*), Beverly d'Angelo (*Blanche Rickey*), Charles Durning (*O'Mara*), Paul Dooley (*Noozel*), Robert Stack (*Winslow*), Valerie Curtin (*Arlene Hoffman*), Richard Libertini (*Dr Lopez*)

Leonard Hoffman est un placier en assurance qui a bien réussi dans la vie. Pas assez cependant, pour réunir les 42 000 dollars nécessaires pour envoyer ses trois fils, des triplés, à l'université de Yale. Arlene, son ambitieuse épouse et lui, sont désespérés à l'idée que leurs enfants vont aller s'enterrer à UCLA. Leonard est un jour convoqué dans une luxueuse propriété de Beverley Hills où il est reçu par la pulpeuse Blanche Rickey. Celle-ci est catastrophée car Steve, son mari, n'a pas renouvelé l'assurance de la maison alors qu'il n'a plus, selon elle, qu'une semaine à vivre. De fil en aiguille, Leonard finit par vendre à Blanche une assurance sur la vie très spéciale : double indemnité si Steve tombe d'un train et rien si c'est d'un avion...

## Vive Olmi

Pourquoi « Vive Olmi » ? La première réponse, bien entendu, fleurit dans la sphère des sentiments : quand un ami vient tout juste de sortir d'une mauvaise passe et commence à regarder à nouveau vers l'avenir, on ne peut manquer de le fêter. Mais il existe un cercle assez large de cinéastes, de critiques et de simples spectateurs qui, pour s'écrier « Vive Olmi » n'a pas eu besoin d'attendre la circonstance bruyamment positive de la Palme d'Or à Cannes, non plus que la circonstance négative de la grave maladie qui a atteint le metteur en scène. Pour nous, olmiens de haute époque — mais le culte d'Olmi compte aussi des prosélytes parmi les jeunes —, « Vive Olmi », cela a toujours signifié une certaine façon de dire « Vive le cinéma ». Car Olmi est la preuve vivante de l'immortalité du cinéma, phénomène capable de ressurgir de ses cendres sous des formes variées, toujours renouvelées.

Je tenterai d'expliquer les raisons pour lesquelles ce contemporain qui nous est cher n'est pas seulement une figure marquante parmi les nombreux cinéastes de grande valeur que l'Italie nous a donnés au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler. Il ne s'agit pas ici d'établir des échelles de valeur qui dans le domaine de l'art comme dans la vie sont toujours sujettes à caution : on ne veut pas affirmer par là qu'Olmi est le meilleur ni qu'il est plus solide ou plus profond que tel ou tel de ses collègues ; et il ne s'agit pas non plus d'exalter l'originalité absolue de son œuvre qui révèle sans nul doute, dans sa formule de composition incontestablement insolite, des ascendants comme Flaherty, Ivens, Rossellini, De Sica, Zavattini et d'autres encore. Mais le caractère à peu près unique de l'expérience olmienne réside dans la façon dont celle-ci s'est formée, complètement à l'extérieur du cinéma considéré comme légitime, dans une continuelle réinvention des moyens de production et dans cet acharnement avec lequel l'intéressé a su défendre sa petite boutique artisanale contre les alléchantes propositions d'absorption nationale ou multinationale qui l'auraient dénaturée en l'alignant sur les pratiques conformes à la norme.

Olmi a à peine plus de vingt ans lorsqu'il est recruté par la société Edisonvolta<sup>1</sup> comme employé au bureau des approvisionnements ; à ses heures animateur de la section théâtre et peintre du dimanche, il devient cinéaste dans la seconde moitié des années 50, convaincu qu'il est que la réalité du monde du travail pourrait apparaître avec plus de netteté si on l'observait à travers l'œil carré de la caméra. Sur la façon dont le metteur en scène Olmi a spontanément grandi, on n'a pas su grand chose et on n'a guère écrit : mais est-il possible de coucher sur le papier la chronique d'une vocation ?

Né à Treviglio en 1931, de souche paysanne, fils d'un cheminot qui se transfère à Milan, ses universités, Olmi les a faites dans les rues et dans les cours de ferme de la Bovisa, dans les colonies de vacances à l'usage des enfants

## ERMANNNO OLMI



des employés, au milieu des aventures de l'exode et des raids aériens. Pour un type de ce genre-là, Rome est un domaine *in partibus infidelium*<sup>2</sup>, qu'il n'a jamais particulièrement haï, mais qu'il n'a jamais non plus considéré comme La Mecque : le rapport viscéral qui lie la capitale au cinéma, loin de l'émerveiller, le laisse indifférent. La tentation de franchir les portes de Cinecittà, dans un contexte où un tel pas est officiellement consacré comme incontournable préliminaire à l'initiation aux images, ne l'a jamais effleuré. Au moment de tourner son premier film on ne le voit pas faire marche sur le Tuscolano<sup>3</sup> mais en sens opposé, pour s'arrêter à presque trois mille mètres d'altitude, sur l'Adamello.

Dans un premier temps Olmi ne songe même pas à changer de travail : il s'emploie plutôt à transformer son patron en commissionnaire de films. Faisant lever sur quelques dirigeants imprégnés de nostalgies humanistes, il utilise Edison comme les documentaristes anglais pendant les premières années du sonore utilisèrent la General Post Office. A travers une quarantaine de documentaires il raconte les usines, les centrales électriques, les barrages, les produits-maisons, le nord et le sud d'un pays en transformation industrielle rapide. Mais surtout il raconte les hommes. Il a constamment en tête un grand film sur le travail des Italiens, des Alpes au Cap Passero, et il ne s'aperçoit pas qu'il est déjà dessus. Et qu'il le tourne chapitre par chapitre, par épisodes, sous l'urgence des nécessités de l'entreprise.

Son premier film de fiction, *le Temps s'est arrêté* (1959) naît de l'aspiration à la fable présente de bout en bout dans les documentaires : le producteur qui n'est au courant de rien, s'imagine que la petite troupe, là-haut dans les montagnes, est occupée à tourner le traditionnel documentaire sur le fonctionnement d'une installation hydraulique, mais Olmi s'est concentré sans préavis sur le dialogue entre deux êtres humains. Un vieux et un jeune, duo typique qui reviendra dans *l'Or dans la montagne*, dans *l'Arbre aux sabots* et dans *A la poursuite de l'étoile*. Ce ne sont pas des acteurs, et ce ne sont pas non plus les

personnages réels : ce sont deux types extraordinaires et anonymes choisis avec un flair magistral, mais sur l'écran ils deviennent d'emblée les personnages de l'histoire inventée (pour autant qu'on puisse parler d'invention...). Dès ce premier film, qui a déjà la perfection d'un chef-d'œuvre, la méthode du metteur en scène apparaît dans toute sa maturité et sa pureté formelle : une contemplation du vrai qui conjugue le paysage et la psychologie, l'ironie et les ressorts d'une mise en scène si efficace qu'elle constitue un défi aux rythmes de la comédie américaine.

Le jeu d'un dramaturge de l'implicite apparaît encore plus affiné dans le film successif, *Il posto* (1961), premier essai d'autobiographie saisie à son point d'arrivée et à son point de départ. Né non loin d'une gare de triage, l'auteur conçoit volontier ses récits comme l'enchevêtrement des voies multiples de la réalité et de l'imaginaire, de la chronique et de l'invention, du passé et de l'avenir. Dans ce film, qui devient immédiatement un petit classique pour les cinéphiles du monde entier, Olmi raconte de façon voilée son passé de petit employé poussé dans la lutte pour la vie à rechercher tout ce que l'auteur, dans sa carrière, a obstinément refusé : la sécurité, un point d'arrivée, le salaire qui tombe tous les mois. A travers l'histoire d'un personnage appréhendé dans le passage de la mélasse juvénile à la farsesque maturité de la vie de bureau, le film esquisse le portrait d'une ville et d'une condition historique. Sur le Milan d'il y a un quart de siècle, *Il posto* dit aujourd'hui davantage qu'une enquête sociologique. Mais pour le metteur en scène ce film est profondément tissé d'hypothèses pour l'avenir : qu'il suffise de dire que Loredana, la toute jeune protagoniste, deviendra sa femme.

L'amour et le mariage sont racontés dans *les Fiancés* (1963), histoire de la nostalgie qui s'empare d'un ouvrier lombard pendant son déplacement en Sicile. Nostalgie de la salle de bal, du brouillard, du dialecte, des femmes de la maison, d'une neutralité qui est aux antipodes de ce qu'est le Midi ; mais symptôme aussi de l'incompréhension obstinée d'une culture différente, vue dans l'optique d'une usine du nord transplantée au sud, dans ces années des « cathédrales dans le désert<sup>4</sup> ». Alors qu'il nous emporte dans sa fougue sentimentale, comme dans sa valse, lorsqu'il touche le sol bien-aimé de la Lombardie, le film est mal à l'aise, sur ses gardes et comme aveuglé, peut-être névrotiquement inachevé dans sa partie sicilienne. Au cours du tournage l'auteur s'identifie au point de vue, aux résistances et aux idiosyncrasies de son personnage.

Immédiatement adopté par Rossellini et ses disciples français, Godard en tête, *les Fiancés* ne trouve pas grâce en son pays. Chez nous, une culture devenue hégémonique, en dépit d'une hégémonie politique de signe opposé, parle de l'ouvrier comme les lettrés du XVIII<sup>e</sup> siècle parlaient du Turc. Se trouver tout d'un coup en face d'un type comme Carlo Cabrini de Sant'Angelo Lodigiano, qui a l'air d'être né en bleu de travail, avec ses grognements à peine compréhensibles, ses



contradictions, son irréductible diversité par rapport à ceux qui le regardent, cela engendre quelque perplexité : qu'est-ce que c'est que cet ouvrier qui n'a pas lu Gramsci ? Le film bat des records historiques de non-recettes et d'impopularité : peu de gens savent que la RAI avait prévu son passage à l'antenne la nuit du débarquement sur la Lune, au cas où l'entreprise aurait échoué. Et cependant que la critique, déçue de ne pas retrouver la typologie gogolienne de *Il posto*, le liquide tout au plus respectueusement, Olmi tourne la page. Avec *les Fiancés* il a clos le premier chapitre de son film idéal sur le travail et il clôt aussi ses relations avec Edison qui, sous des formes de participation mixte a jusque-là appuyé la productivité du metteur en scène. Chose curieuse, c'est l'entreprise qui fut sans doute le plus souvent vouée aux gémonies par la gauche, jusqu'au décret de nationalisation de l'industrie électrique objet de tant de polémiques, qui a rempli cette fonction de quasi-mécénat à l'égard d'un artiste assurément tout autre que docile à la voix de son maître, y compris pour les documentaires commandités par la direction. Au cours de ces années, tout en n'ayant aucune certitude devant lui, Olmi ne se contente pas de couper les ponts derrière lui, mais refuse des offres alléchantes d'intégration dans le cinéma professionnel. Les producteurs lui offrent de filmer des romans à succès, des comédiens célèbres, américains y compris, subordonnent leur acceptation de tel ou tel projet au choix d'Olmi comme metteur en scène. Cinecittà multiplie les signes d'ouverture en direction de l'ex-petit employé lombard : viens nous voir, il faut qu'on en parle, signe, voilà un acompte... Olmi refuse avec le sourire : ce sont des propositions qui lui font plaisir mais qui ne le concernent pas. Elles lui imposeraient d'entrer dans une mêlée dont il ne partage pas la philosophie, et il ne veut pas connaître les règles d'une vision du cinéma si différente de la sienne. Paradoxalement, alors qu'il s'approche du « milieu du chemin »<sup>5</sup> Olmi ressent un besoin d'isolement, de réflexion, de grands espaces ouverts. Le projet d'abandonner la ville prend corps au cours des années 60, cependant que ses trois enfants voient le jour l'un après l'autre. Emigré de la Bovisa à l'avenue Mac Mahon puis à San Siro<sup>6</sup>, Ermanno se détache sans regrets de son beau « Milanin » désormais devenu irrémédiablement « Milanon » (il lui consacra des années plus tard un portrait cinématographique empreint de ressentiment et d'attribution) et il se construit un foyer sur le Haut-Plateau d'Asiago. *Incipit vita nova*<sup>7</sup>.

La seule offre d'un producteur « véritable » qu'Olmi accepte, pour le seul film de sa vie qu'il ait tourné dans les formes traditionnelles, émane de l'Anglais Harry Saltzman, l'un des créateurs de James Bond, pour un hommage au Pape Jean XXIII qui venait de disparaître. Au mépris des foudres de la critique engagée, Olmi n'a jamais caché sa formation catholique et a assisté avec une participation fervente à l'expérience du Pape Jean. Il n'a pas besoin de se détacher beaucoup de ses racines autobiographiques pour retracer l'enfance du petit Roncalli dans une ferme du pays bergamasque qui, vue aujourd'hui, semble la bande-annonce de *l'Arbre aux sabots*, déjà mûr à l'époque dans l'esprit et dans les notes de l'auteur. Mais le film reflète le malaise d'un cinéaste habitué à des méthodes de travail plus personnelles ;

l'incompréhension entre Olmi et ses acteurs, ses collaborateurs techniques, rend les choses plus difficiles et le résultat est un échec. Au Festival de Venise, qui s'était révélé une excellente rampe de lancement pour ses premiers films, *E venne un uomo...* (1965) est accueilli avec froideur.

La carrière d'Olmi semble du reste s'organiser et repartir davantage sur les défaites que sur les triomphes. L'insuccès du film sur le Pape Jean fait glisser le metteur en scène vers un temps de silence et de réflexion dont il avait probablement besoin. On voit se multiplier les réalisations de caractère documentaire ou télévisuel : la série consacrée aux *Giovani* est cependant d'un résultat incertain et est jugée trop avare en signaux prémonitoires de la crise qui va bientôt ébranler la jeunesse. Ce qui est certain, c'est qu'Olmi n'abandonne pas l'idée de la caméra comme poste d'observation privilégié de la réalité en mouvement et qu'il est parmi les premiers à s'efforcer de comprendre la suggestive promiscuité inhérente au langage télévisuel, auquel il s'est appliqué depuis 1964 avec une intéressante série sur Saint Antoine de Padoue (*Settecento anni*), dans laquelle il confie à l'acteur comique Carlo Campanini le soin de lire des morceaux choisis du saint. Dans la même voie il rencontrera un moraliste de la trempe de Corrado Stajano, avec lequel il réalisera en binôme une série d'émissions et de reportages exemplaires, de caractère historico-politique.

Le nouvel Olmi, qui a recommencé à décrire le monde où il vit avec *Un certain jour*, enquête sur la bourgeoisie, partagé entre sa prédilection pour les problèmes de la jeunesse et les mélancolie de l'âge mur. Dans son film, consacré au milieu milanais de la publicité, l'auteur réinvente la vérité avec les mots mêmes de ses protagonistes. Plus que jamais, le scénario se réduit à une simple trace, à une carte sommaire dressée avant tout en raison d'exigences logistiques. Mais les situations naissent jour après jour, comme s'articule le dialogue, un instant avant de tourner : et ainsi le film prend les commandes et parfois semble échapper aux mains de l'auteur, comme fait la vie qui n'autorise guère de prévision. *Un certain jour* est une sonde posée au cœur d'une culture qui se réduit de plus en plus à sa propre annonce publicitaire ; mais c'est aussi, de façon imprévisible, une histoire d'amour sans amour vécue sur le fil de la sénilité. Peut-être le film insinue-t-il une critique implicite du culte arrogant de l'efficacité, critique d'une société qui a vite fait de se refuser aux examens de conscience et court à perdre haleine vers le succès, le pouvoir et l'infarctus.

Cette fois-ci c'est l'Ente di Stato<sup>8</sup> qui produit (et qui continuera à produire Olmi en alternance ou en association avec la RAI), mais Olmi s'assure les pleins pouvoirs sur le travail du film. Minute après minute, en souverain absolu, il prétend faire les films comme il l'entend. Il ne tolère aucune interférence. Il tente même parfois de refuser de faire lire les synopsis aux fonctionnaires responsables, et assurément il serait bien en peine de leur présenter des découpages qui sont exclus de sa pratique. Mais après les mauvais résultats de *E venne un uomo...*, qui a suivi le désastre commercial des *Fiancés*, les échos de la bonne recette réalisée par *Il Posto* sont trop lointains pour susciter la confiance des exploitants. *Un certain jour* a une mauvaise sortie, entourée de septicisme, et il est immédiate-

ment classé « film maudit ». Si bien que les deux titres qui suivent, *I recuperanti* (1969) et *Durante l'estate* (1971) ne sortent même pas en salle et passent directement à la télévision (seul le premier, rebaptisé *l'Or dans la montagne*, rebondira avec bonheur dans les cinémas parisiens à l'issue de *l'Arbre aux sabots*). Ce sont des films qu'Olmi, d'une certaine façon, ressent comme moins personnels, en tant qu'ils sont liés à la collaboration d'autres écrivains. Pourtant *l'Or dans la montagne* est un véritable « intermezzo rusticano » sur les montagnes de chez lui, une promenade sur les hauts pâturages avec son ami Mario Rigoni Stern. Le paysage idyllique porte en lui la tragédie, la paix couve le souvenir de la guerre, dans l'authentique saga des « récupérateurs » : ces montagnards qui dans les périodes — qui ne sont pas rares — de crise économique, reviennent fouiller la terre à la recherche d'éclats de métaux et d'explosifs de la guerre. Un fait tragique vient démontrer que le sujet est tout autre chose qu'un prétexte : repris par la fièvre de la recherche, les « spécialistes » appelés comme experts pour le film, vieux récupérateurs comme Danilo Micheletto et Oreste Strazzabosco, ont par la suite perdu la vie en sautant sur des bombes qu'ils avaient retrouvées. Ils furent les dernières victimes de la Première Guerre mondiale.

Dans *Durante l'estate*, film léger écrit avec Fortunato Pasqualino, Olmi s'amuse à agrandir l'une de ses figurines de comédie lombarde en lui donnant comme fond la métropole vide au moment du 15 août. Sans forcer le trait, le film revendique la dignité et la nécessité de l'attitude consistant à aborder la vie en rêveur.

On retrouve quelque chose de ces confusions entre l'imaginaire et le réel dans le film le plus articulé et le plus significatif de la deuxième manière d'Olmi, *La circostanza* (1973). Il s'agit d'une Nativité contemporaine, sujet qui sera affronté de façon plus classique dans *A la poursuite de l'étoile*, et autour de cet événement se coagulent douleur de la bourgeoisie et problèmes de l'entreprise, frustrations des adultes et fureur des jeunes. Une écriture verbale et visuelle à la limite de l'ineffable pour une œuvre qui a la structure du cristal : le groupe familial au centre du film est comme une petite tribu d'explorateurs en marche sur les sentiers escarpés de ces terribles années 70, dont Olmi perçoit cette foisci distinctement les sinistres présages. A son tour, *La circostanza* passe dans les salles comme un météore et est même traité avec moins d'égards que *Un certain jour* ; et c'est encore une fois un film maudit, qui ne manque pas de susciter, chaque fois qu'on le revoit, un sentiment d'admiration pour sa densité et la qualité de son style.

Alors qu'autour de lui la confusion augmente, Olmi ressent le besoin urgent de retourner vers son passé. Il est désormais isolé, par moments il a l'impression d'être oublié : ses amis l'appellent « Le Bresson italien », ceux qu'il indiffère se demandent « mais qu'a bien pu devenir ce pauvre Olmi ? » Le « pauvre Olmi » est occupé à reprendre son projet de film sur les récits que lui faisait sa grand-mère paysanne, il sait déjà que ses personnages parleront bergamasque et il ne vise certes pas, ni ne planifie, l'immense succès qui lui tombera sur le dos à l'issue de la projection de *l'Arbre aux sabots* (1978) à Cannes. Un succès planétaire, discuté uniquement en Italie où certains juge-

ront le film trop catholique, trop manzonien, trop étranger à une perspective de lutte de classe.

Mais le retour à la terre, ou du moins la reconsidération du destin agricole du monde, est un thème culturel si fort et si crucial que partout il suscite des résonances immédiates. Il s'agit d'un chapitre trop connu de l'œuvre olmienne pour qu'on le liquide ici en quelques mots. Mais on se contentera de dire qu'une fois de plus l'auteur a travaillé sans documentation, sans experts, sans spécialistes. Il s'est seulement assuré de la validité des souvenirs familiaux, transmis par une culture orale, auprès des vrais paysans qu'il a mis devant la caméra : pas de philologie, pas de reconstructions pédantes, simplement la reconquête quotidienne de milliers de petits éclats de réalité qui, rassemblés, composent la fresque grandiose que nous connaissons. Pour *A la poursuite de l'étoile* (1983), l'ambition est plus haute : sur le mythe de la Nativité qui lui est cher, l'auteur organise le premier « mini-colossal » artisanal de l'histoire du cinéma. Se référant à la tradition populaire des fêtes de Mai, il songe à impliquer toute la population, si fermée, d'une ville de Toscane comme Volterra et à transformer en studio tout ce patrimoine des mémoires ancestrales. C'est aussi l'occasion pour Olmi d'exprimer de façon ouverte la défiance que lui inspirent depuis toujours les intellectuels. Sans avoir jamais lu Julien Benda, il les considère comme des « clerics qui ont trahi » ; et les figures des Rois Mages sont identifiées aux prêtres d'une église tantôt trop vieille et tantôt trop nouvelle, trop éloignée en tout cas de l'idée d'un corps mystique à mesure d'homme, tel que le pape Jean l'avait conçue. Un tel film est fait pour heurter tout le monde : les non-catholiques parce qu'Olmi persiste à proposer les mythes et les rites de sa confession religieuse, les catholiques parce que souffle sur ce film un vent d'hérésie. Mais le drame se situe sur le terrain de la réalisation, où Olmi tient à tout faire de ses propres mains, y compris les costumes, les armures et les armes. Et par dessus le marché sa petite troupe doit inclure des chameaux et des éléphants comme dans les gigantesques entreprises milliardaires de Cecil B. De Mille. Si la pauvreté artisanale des moyens atteint presque toujours l'effet de suggestion désiré par les metteurs en scène, la régie craque sous le poids des exigences d'un plateau surchargé. Omniprésent, rognant sur ses heures de sommeil, se dépensant pour dix, le metteur en scène s'efforce de sauver la situation en se projetant au-delà du raisonnable. A la fin il a la conscience en paix : il a dit ce qu'il voulait, de la façon qu'il le voulait, comme toujours. Mais il est exténué : l'épreuve physique de ce film l'a mis par terre et, voir son enfant trébucher sur les mauvaises humeurs d'un festival comme Cannes, soudain redevenu hostile pour la raison que rien ne se paye plus cher que le succès, n'est pas fait pour lui remonter le moral. En Italie le film sort quelques jours à peine puis est retiré avec l'annonce d'une reprise pour Noël, qui ne se produira pas.

Le coup est dur, l'injustice est cruelle, les années (combien ? quatre ? cinq ?) passées sur ce grand projet crient vengeance. La première chose que fait Olmi est de se retirer à nouveau dans l'enceinte de la télévision : il a en vue *Ragazzo*, un film de huit heures qui ne sortirait pas en salle. Voilà qui formerait avec *L'Arbre aux sabots* et *A la poursuite de*

*l'étoile* une sorte de trilogie du passé : la terre des aïeux, la religion des ancêtres, l'éducation sentimentale du personnage d'aujourd'hui, le « moi », qui s'est formé sur cet arrière-fond. Le nouveau film, tel qu'il est écrit, est une étonnante évocation de la vie milanaise entre 1940 et 1945, de l'entrée en guerre aux bombardements, de l'exode aux convulsions de la République sociale et aux bals dans les cours après la Libération. Au milieu de tout cela il y a un garçon qui s'occupe davantage de regarder ce qui se passe autour de lui, des filles et de tout ce qui fait la vie, que des désastres de la guerre. C'est un témoignage de première main qui aurait enthousiasmé Truffaut ; on y respire un air à la Radiguet : tendre, violent, parfois impitoyable, on y trouve aussi, pudiquement tenu hors-champ, l'épisode de la mort du père. Au seuil de cette descente aux enfers, sur le point de rencontrer les fantômes heureux ou redoutables de son premier âge, Ermanno se bloque. Ses futurs biographes, s'ils recourent à la psychanalyse, auront de quoi réfléchir sur la maladie qui s'empare du metteur en scène à l'été 1984. Mais pour lui c'est une sorte de rideau de fer qui tombe et qui vient couper son existence en un « avant » et un « après », attisant le mordant regret de ne pas avoir mené à terme au bon moment ce voyage à rebours de *Ragazzo*<sup>1</sup>. Par bonheur l'histoire de notre héros ne s'arrête pas là : au bout d'un an, la maladie régresse. Olmi a recommencé à marcher et à vivre. Quant à parler, il l'a toujours pu, et pour ce qui est de penser, les longs mois de souffrance et de ségrégation ont affiné sa dialectique d'intellectuel sauvage, fils du peuple, catholique hétérodoxe, perpétuel révolté et autocrate de l'imaginaire.

Il m'est arrivé de dire un jour, à l'occasion d'une interview télévisée : Olmi est le genre d'homme qui, quand il a envie de s'asseoir, doit dessiner lui-même la chaise sur laquelle il va s'asseoir, choisir le bois, contrôler l'artisan qui l'exécute. Après quoi il doit faire le plan de la pièce qui contiendra cette chaise et de la maison qui contiendra la pièce. Aujourd'hui j'ajouterais qu'Olmi continuerait de plus belle : qu'il modifierait le paysage où doit s'insérer la maison, la région à laquelle appartient le paysage, la nation, le continent, la planète, le cosmos... et ainsi à l'infini. Avec une sorte de frénésie à remettre tout à neuf, à rendre tout meilleur et plus personnel que jamais. Imaginez un peu ce qu'il peut en être à présent, après un si long repos forcé, avec la quantité de projets et d'idées qu'Olmi a devant lui : un film qui est au montage, *Lunga vita alla Signora* ; un autre film qu'il doit tourner d'ici quelques mois à Paris : *La leggenda del Santo Bevitore*. Ermanno le bergamasque rencontre Joseph Roth sous les ponts de la Seine... On n'est pas au bout de nos surprises, car c'est un autre grand film à épisodes qui commence : *Olmi, deuxième partie*.

Tullio Kezich

(traduit de l'italien par Christian Depuyper)

4. C'est ainsi qu'on désigne en Italie la politique volontariste d'implantation de grosses unités industrielles dans le sud, qui marque le tournant des années 50/60 (N.d.T.).

5. Cf. Dante, *Divine Comédie*, ch. I, 1 de l'Enfer.

6. C'est-à-dire du centre de Milan à un quartier plus périphérique (N.d.T.).

7. Cf. Dante, *Vita Nova*, I.

8. L'« Ente di Stato » désigne le secteur public du cinéma italien. Il s'agit en l'occurrence de *l'Italno-leggito*, organisme auquel la loi 1213 de 1965 a confié une double mission de production et de distribution (N.d.T.).

9. *Ragazzo* a été par la suite publié sous forme de roman par l'éditeur Camunia, avec le titre *Ragazzo della Bovisa*.

### L'auteur

Ermanno Olmi est né à Bergame le 24 juillet 1931. Après des études au lycées des beaux-arts, il suit des cours pour acteur à Milan, puis entre comme employé chez Edisonvolta, la compagnie d'électricité.

1953-1961 : au sein de cette société, il réalise près d'une quarantaine de courts métrages documentaires, et signe beaucoup de films publicitaires. 1959 : un de ces documentaires, *le Temps s'est arrêté*, se transforme au cours du tournage en un long métrage de fiction.

1961 : avec *Il posto*, qui connaît un énorme succès critique international, il réalise son premier vrai film qui l'impose comme le chef de file de la « vague » des années 60.

Depuis 1963 il travaille, parallèlement à ses activités cinématographiques, pour la télévision italienne (RAI) pour laquelle il dirige de nombreuses enquêtes et documentaires.

1978 : *L'Arbre aux sabots*, qui reçoit la Palme d'or au Festival de Cannes, lui vaut une consécration mondiale.

### Filmographie

1959 : *Le temps s'est arrêté (Il tempo si è fermato)*

1961 : *Il posto*

1963 : *Les Fiancés (I fidanzati)* ; *In occasione del VII centenario Antoniano : Settento anni* (MM, TV)

1964 : *Dopo secoli* (CM, TV, DOC)

1965 : *E venne un uomo*

1967 : *Racconti di Giovani Amori* ; *Giovani* (TV) ; *Centi anni della Galleria* (TV, DOC) ; *Quest'estate : ritorno al paese* (TV) ; *La Borsa* (TV)

1969 : *Un certain jour (Un certo giorno)*

1970 : *Chi legge in Italia - Dibattito su Don Milani* (TV)

1971 : *Durante l'estate* ; *La Costituzione* (TV)

1972 : *Le radici della libertà* (TV)

1973 : *Nascita di una formazione partigiana* (TV)

1974 : *L'Or dans la montagne (I recuperanti)*, TV réal. 1969) ; *La circostanza* ; *Alcide De Gasperi* (TV)

1978 : *L'Arbre aux sabots (L'Albero degli zoccoli)*

1983 : *A la poursuite de l'étoile (Cammina cammina)* ; *Milan 83 (Milano 83)*, (MM, TV, DOC).

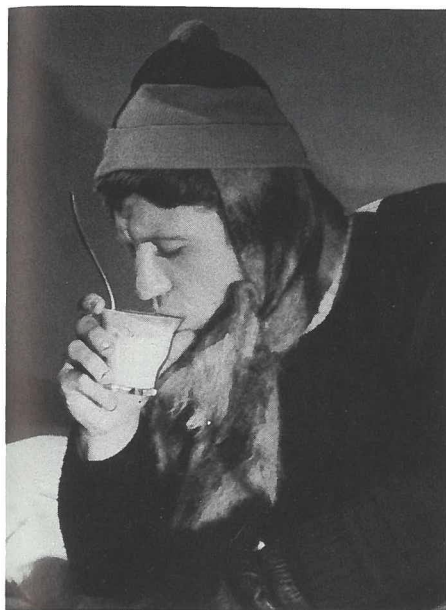
1. La société Edisonvolta, qui sera nationalisée en 1963, produit et distribue l'électricité en Italie. Elle se fonda par la suite avec Montecatini pour donner naissance au groupe Montedison (N.d.T.)

2. Littéralement : « Sur la terre des infidèles ».

3. Tuscolano : l'avenue qui mène à Cinecittà (N.d.T.)



**LE TEMPS S'EST ARRÊTÉ  
(IL TEMPO SI È FERMATO)**  
Mise en scène : Ermanno Olmi



Scénario : Ermanno Olmi

Images : Carlo Bellero

Musique : Pier Emilio Bassi

Montage : Carla Colombo

Production : Edison-Volta  
35 mm / N et B / 93 mn / 1959

Interprétation : Natale Rossi (Natale), Roberto Seveso (Roberto), Paolo Quadrucci

A 2 600 mètres d'altitude, à Venerocolo, les travaux de construction d'une digue sont sur le point d'être achevés. Pendant l'hiver, le chantier s'arrête. Il ne reste que deux hommes, que l'on retrouve assis dans un baraquement, à jouer aux dames : c'est Natale, le plus vieux, qui gagne. Quelque temps après, le plus jeune doit descendre dans la vallée car sa femme est sur le point d'accoucher. Roberto, un jeune homme, arrive pour le remplacer. Natale est gêné par le caractère extraverti et bruyant du garçon. Le matin suivant, Natale se lève de bonne heure pour travailler, tandis que Roberto paresse, écoute des disques de rock et s'amuse dans la neige. Après un repas de polenta, les deux hommes jouent aux dames et, au désappointement de Natale, c'est Roberto qui gagne. Natale entraîne alors le garçon à l'intérieur de la digue et lui enseigne les contrôles à effectuer chaque jour. De retour au baraquement, ils découvrent que l'électricité est coupée et que presque tout est inondé, tandis que dehors, une tempête éclate. Le froid est intense et ils dorment ensemble dans la cuisine, puis dans la chapelle. Roberto se sent fiévreux et Natale lui prépare du lait chaud avec de l'eau de vie. Au matin le ciel redevient serein et Natale transporte Roberto sur ses épaules jusqu'au baraquement.

**IL POSTO**  
Mise en scène : Ermanno Olmi



Scénario : Ermanno Olmi

Images : Lamberto Caimi

Décor : Ettore Lombardi

Montage : Carla Colombo

Production : Titanus  
35 mm / N et B / 105 mn / 1961  
Prix de la Critique internationale au Festival de Venise (1961)  
Sortie Paris : mai 1984



Interprétation : Loredana Detto (Antonietta), Sandro Panzeri (Domenico), Tullio Kezich (l'examineur), Mara Revel (la collègue de Domenico)

Domenico, un jeune homme de famille modeste, passe un concours pour être engagé dans une grosse société de Milan. Lors des épreuves, une histoire d'amour timide s'ébauche avec Antonietta, une autre postulante. Ils seront engagés tous les deux mais Domenico ne rencontrera que rarement Antonietta au détour d'un couloir de l'entreprise. Il fait l'apprentissage de la vie routinière des employés de bureau. Seule la fête de fin d'année met un peu d'animation dans ce petit monde figé. Domenico fera aussi l'expérience d'une déception amoureuse : Antonietta lui préfère des collègues plus modernes...

**LES FIANCÉS  
(I FIDANZATI)**  
Mise en scène : Ermanno Olmi

Scénario : Ermanno Olmi

Images : Lamberto Caimi

Musique : Gianni Ferrio

Décor : Ettore Lombardi

Montage : Carla Colombo

Production : Titanus Sicilia  
35 mm / N et B / 76 mn / 1963

Interprétation : Anna Canzi (Liliana), Carlo Cabrini (Giovanni)

Giovanni et Liliana sont fiancés depuis de nombreuses années, mais la routine de cette relation leur pèse. La crise éclate quand Giovanni accepte pour son travail de quitter Milan pour la Sicile. Parce qu'il devra rester plus d'un an dans l'île, il est contraint de placer son vieux père à l'hospice. Arrivé en Sicile, il commence immédiatement son travail de soudeur et fait la connaissance de ses nouveaux compagnons, venus du Nord pour la plupart, et plutôt méprisants à l'égard des indigènes.



nes. Il trouve une petite chambre à louer et s'y installe. Un jour, Giovanni rencontre une jeune fille avec laquelle il vit une aventure qui ne tarde pas à arriver aux oreilles de Liliana. Un échange épistolaire fourni conduit les fiancés à analyser ce que fut leur amour et ce qu'il est devenu aujourd'hui. Le récit se termine sur un bref coup de fil dominical entre Giovanni et Liliana, pendant que dehors un violent orage éclate.

**L'OR DANS LA MONTAGNE  
(I RECUPERANTI)**  
Mise en scène : Ermanno Olmi

- sous réserves -

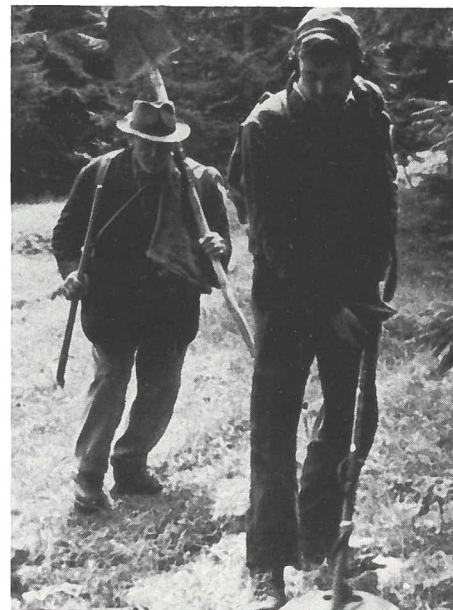
Scénario : Mario Rigoni Stern, Tullio Kezich et Ermanno Olmi

Images : Ermanno Olmi

Musique : Gianni Ferrio

Montage : Ermanno Olmi

Production : RAI / Produzione Palumbo (Milan)  
35 mm / couleurs / 97 mn / 1970  
Sortie Paris : 7 janvier 1981



*Interprétation* : Antonio Lunardi (*Du*), Andreino Carli (*Gianni*), Alessandra Micheletto (*Elsa*), Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivana Frigo, Oreste Costa, Mario Strazabosco, Francesco et Mario Covolo

1945. Le film raconte l'histoire vraie d'un jeune homme, Gianni, qui revient dans son village natal après la guerre et qui n'a d'autres ressources pour gagner sa vie que de faire le « récupérateur » : ramasser du matériel de guerre enfoui sous quelques centimètres de terre et éparpillé sur le sol de la montagne depuis la Première Guerre mondiale. Il accomplira cette tâche avec ardeur, au péril de son existence et en compagnie de Du, un étonnant vieillard.

## UN CERTAIN JOUR (UN CERTO GIORNO)

Mise en scène : Ermanno Olmi

*Scénario* : Ermanno Olmi

*Images* : Lamberto Caimi

*Musique* : Gino Negri

*Décors* : Mario Giovannini

*Montage* : Ermanno Olmi

*Production* : Italnoleggio Cinematografica (Rome) / Cinema SPA (Milan)

35 mm / couleurs / 106 mn / 1969

*Sortie Paris* : 20 octobre 1976

*Interprétation* : Brunetto Del Vita (*Bruno*), Lidia Fuortes (*la jeune femme*), Vitaliano Damoli (*Davoli*), Giovanna Ceresa (*la collaboratrice de Bruno*), Raffaele Modugno (*le peintre*), Maria Crosignani (*Eléna*), Renato Blandi (*PDG de l'agence*)

Le PDG d'une agence de publicité est victime d'un infarctus. Son adjoint Bruno, la cinquantaine, le remplace. Peu à peu, Bruno se prend au jeu du pouvoir. Il propose aux Allemands un vaste projet de campagne publicitaire. Ce projet est accepté. Parallèlement, Bruno vit une aventure avec une jeune femme dont la beauté et l'intelligence l'installent confortablement dans son nouveau personnage. Mais une nuit, alors qu'il roule en voiture vers l'aéroport, en compagnie de sa secrétaire, il accroche un ouvrier qui meurt au cours de son transfert à l'hôpital. A partir de ce moment, Bruno est accablé par une suite d'événements qu'il ne peut maîtriser. Se sentant responsable moralement, il se tire de justesse d'une inculpation pour homicide involontaire ; sa campagne publicitaire est fortement compromise ; son crédit baisse et sa maîtresse le quitte pour un jeune homme sans argent. L'assurance fait place au doute, l'ambition à la lassitude. Tout cela ramène Bruno vers sa femme et ses enfants dans une terne atmosphère familiale.

## DURANTE L'ESTATE

Mise en scène : Ermanno Olmi

*Scénario* : Fortunato Pasqualino et Ermanno Olmi

*Images* : Ermanno Olmi

*Musique* : Bruno Lauzi

*Montage* : Ermanno Olmi

*Production* : Produzione Palumbo (Milan)

35 mm / couleurs / 102 mn / 1971

*Interprétation* : Renato Paracchi, Rosanna Callegari, Mario Barilla, Mario Cazzaniga, Gabriele Fontanesi

Pour survivre, un hérauldite milanais peint des cartes historiques. Mal vu de son employeur en rais-

son de ses idées très personnelles, il occupe son temps libre à des recherches héraldiques et reconstitue des blasons pour conférer à une famille qu'il connaît à peine, d'improbables titres de noblesse. Par hasard, il rencontre plusieurs fois une jeune fille qu'il suit quelque temps. Plus tard, il entre en conflit avec son employeur auquel il finit par donner sa démission. Un jour, la jeune fille sonne chez lui et lui propose des cosmétiques. Devant changer un billet de 100 000 lires pour lui payer les produits, il l'invite au restaurant. Ils deviennent finalement amis et passent ensemble d'agréables moments. Au cours d'une excursion sur une île, ils rencontrent un groupe qui fête l'hybridation de nouvelles variétés de roses. La jeune fille est invitée à en choisir une, afin qu'elle porte à jamais son nom. A ce moment, un homme saisit le vase contenant la rose : l'hérauldite lui bondit dessus et le frappe de manière inattendue en provoquant un scandale, avant de s'enfuir, seul. Le matin suivant, de retour chez lui, il est arrêté et conduit en prison. A son procès, on l'accuse d'escroquerie pour avoir vendu de faux titres nobiliaires et, si son ex-employeur ne manque pas de le charger, la jeune fille le défend. Condamné, elle ne l'abandonne pas et vient lui rendre visite dans sa cellule.

## LA CIRCOSTANZA

Mise en scène : Ermanno Olmi

*Scénario* : Ermanno Olmi

*Images* : Ermanno Olmi

*Musique* : Lucio Battisti, Toni Cicco, Gabriele Lorenzi, Alberto Radius, Vince Tempera

*Décors* : Ettore Lombardi

*Montage* : Ermanno Olmi

*Production* : RAI

35 mm / couleurs / 92 mn / 1974

*Interprétation* : Ada Savelli (*la mère*), Raffaella Bianchi (*Silvia*), Gaetano Porro (*le père*), Mario Sireci (*le fils*), Barbara Pezzuto (*Anna*), Massimo Tabak (*Tommaso*), Giorgio Roncaglia, Enrico Bertoni

A la fin de l'été les membres d'une riche famille de la bourgeoisie milanaise, sont disséminés dans les différentes maisons qu'ils possèdent. La mère, Laura Riberti, est dans la villa du bord de mer avec Silvia, sa plus jeune fille, qui a seize ans, tandis que son second fils, Tommaso, vit dans la ferme de la plaine lombarde. Le fils aîné et son épouse enceinte, Anna, habitent une petite maison de bois construite de leurs mains près de la ferme. Le père, enfin, est retourné depuis peu dans l'appartement, en ville.

Un jour, la mère est amenée à porter secours à un jeune homme victime d'un accident de la route, qu'elle conduit à l'hôpital. Prise d'une affection maternelle pour lui, elle lui rend visite régulièrement jusqu'au jour où elle retrouve le lit d'hôpital vide et qu'elle apprend qu'il a été emmené par son père vers une destination inconnue.

Le père, directeur administratif, vit dans l'angoisse de perdre son poste à l'arrivée d'un nouveau président. Il doit suivre avec d'autres collègues un séminaire de recyclage, qui se présente sous la forme d'un jeu dont il sort vainqueur.

Au bord de la mer, Silvia passe ses journées avec un groupe de camarades et, malgré l'existence d'un ami qui vit près de la ferme en Lombardie et à qui elle a promis d'être fidèle tout l'été, elle passe une tendre nuit sur la plage avec Fabrizio qui la courtisait depuis longtemps. De retour à la ferme, elle rompt avec celui qui l'attendait.

Le fils aîné, toujours occupé à bricoler, aide sa femme à accoucher prématurément par une nuit d'orage. Contre l'avis de Laura, le jeune couple décide de ne pas emménager dans la ferme, plus confortable.

Tommaso, renfermé et solitaire, construit un robot pensant dans son laboratoire...

## L'ARBRE AUX SABOTS (L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI)

Mise en scène : Ermanno Olmi



*Scénario* : Ermanno Olmi

*Images* : Ermanno Olmi

*Musique* : Bach

*Décors* : Enrico Tovaglieri

*Montage* : Ermanno Olmi

*Production* : RAI / Italnoleggio Cinematografico (Rome)

35 mm / couleurs / 170 mn / 1978

Palme d'or au Festival de Cannes (1978)

*Sortie Paris* : 27 septembre 1978

*Interprétation* : Luigi Ornaghi (*Batisti*), Francesca Moriggi (*Bastitina*), Omar Brignoli (*Minek*), Antonio Ferrari (*Tuni*), Teresa Brescianini (*la veuve Runk*), Giuseppe Brignoli (*Anselmo*), Francesca Villa (*Annetta*), Maria Grazia Caroli (*Bettina*), Battista Trevaini...

Une grande ferme lombarde à la fin du siècle dernier. Là vivent cinq familles de métayers. La maison, les étables, la terre et les arbres, une partie du bétail et des outils appartiennent au propriétaire et c'est à lui que reviennent les deux tiers de la récolte.

*L'Arbre aux sabots* est la chronique documentée et minutieuse de cette ferme, de l'automne au printemps. Les travaux, les joies, les peines, les événements du quotidien, l'injustice et l'arbitraire du propriétaire foncier, la résignation paysanne, la religion et son influence prédominante.

Montés chronologiquement et leurs péripéties se croisant, plusieurs épisodes imbriqués constituent la trame du film : l'histoire des Batisti, des Brena, des Finard, celle de la veuve Runk ou encore l'aventure d'Anselmo et de Bettina, alternent avec des scènes de la chronique paysanne.

## MILAN 83 (MILANO 83)

Mise en scène : Ermanno Olmi

*Scénario* : Ermanno Olmi

*Images* : Ermanno Olmi et Maurizio Zaccaro

*Musique* : Mike Oldfield et Matia Bazar



A la poursuite de l'étoile

Montage : Ermanno Olmi

Production : Trans World Films s.p.a. / RAI  
35 mm / couleurs / 65 mn / 1983

Un « portrait » cinématographique de la ville de Milan.

**À LA POURSUITE  
DE L'ÉTOILE  
(CAMMINA CAMMINA)**

Mise en scène : Ermanno Olmi

Scénario : Ermanno Olmi

Images : Ermanno Olmi

Musique : Bruno Nicolai

Décors : Ermanno Olmi

Montage : Ermanno Olmi

Production : RAI / Scenari SRL (Milan)  
35 mm / couleurs / 165 mn / 1980-1983  
Sortie Paris : 30 novembre 1983

Interprétation : Alberto Fumagalli (Mel), Antonio Cuciarè (Rupo), Eligio Martellacci (Kaipaco), Renzo Samminiatesi (le pasteur), Fernando Guarguaglini (Arupa), Giulio Paradisi (Astio), Simone Migliorini (Eramo), Dina Bianchi (Cevia), Vezio Gabellieri...

Dans un village situé en haut d'une montagne vit le vieux Mel, astronome, philosophe et savant, avec son assistant, le jeune Rupo. Une nuit, une lumière aveuglante perce les ténèbres. Mel reconnaît là le signe annonçant la venue du Sauveur. Le matin, ceux qui veulent partir pour faire le pèlerinage jusqu'à l'endroit, se rassemblent derrière Mel. Des

centurions accompagnent la caravane remplie de cadeaux destinés au Messie. Le voyage dure six jours et six nuits. L'euphorie des débuts se transforme en inquiétude. De nombreuses rencontres apportent des variantes dans la finalité de l'expédition. Deux autres caravanes, également conduites par de vieux sages, vont venir se joindre à celle menée par Mel. Bientôt, ayant traversé de nombreuses contrées, les pèlerins se retrouvent dans un château vide où a été aménagé un refuge pour un enfant, que les savants prennent pour le Sauveur. Pendant la nuit, dans un rêve, Mel voit un envoyé du Ciel lui conseiller de rebrousser chemin. Dans la semi-fuite qui s'ensuit, certains des pèlerins se rendent compte qu'ils ont abandonné l'enfant et ses parents à leur destin, et veulent retourner au château. Mel les en empêche, mais un homme arrive à fuir. Il revient sur ses pas et ne trouve que désolation et mort...

Pour compléter l'hommage à Ermanno Olmi, les quatre courts métrages suivants seront également présentés :

**FAIS PAS L'IDIOT, AIME-MOI  
(NON FARE IL CRETINO, AMANI)**  
RE Luciano Zaccaria / 16 mm / 30 mn / 1985

**LA FIN DU SENTIER DE GUERRE  
(LA FINE DEL SENTIERO DI GUERRA)**  
RE Pit Formento / 16 mm / 12 mn / 1985

**ROBINSON EN LAGUNE  
(ROBINSON IN LAGUNA)**  
RE Mario Brenta / 16 mm / 30 mn / 1985

**TROIS FEMMES  
(TRE DONNE)**  
RE Giacomo Campiotti / 16 mm / 25 mn / 1985

Ces films émanent du « Groupe-laboratoire » de Bassano del Grappa qui, à l'initiative de Ermanno Olmi, travaille sur l'hypothèse d'un cinéma de qualité apte à représenter pour le public le plus large la société italienne réelle, à travers villes et campagnes, générations et diffractions, vues et « entrevues », figures et situations.

Ces films courts permettent de constater que Bassano del Grappa — « Ipotesi Cinema », cadre de production cinématographique absolument différent, est d'ores et déjà une ruche très productive : pépinière de nouveaux talents qu'on découvre ex nihilo (Campiotti, Formento et Zaccaria y ont tourné leurs premières images) ou cénacle fécond pour des réalisateurs déjà célèbres (ainsi Mario Brenta pour *Vermisat*), et qu'on a plaisir à retrouver.

A Bassano c'est, entre autres et d'abord, le miel d'Olmi qu'on butine. Rien d'étonnant donc à ce que ces films renouvellent l'approche documentaire du cinéma.

Christian Depuyper



# PANORAMA DU CINÉMA GÉORGIEN

## A la découverte du cinéma géorgien

Déroutant par sa richesse et sa créativité, le cinéma géorgien soviétique constitue cependant une des écoles cinématographiques nationales les plus originales tant l'hétérogénéité des sources d'inspiration, la diversité des langages et des partis pris personnels restent enracinés dans ce qui fait la force et la spécificité de cette culture millénaire. Loin d'avoir freiné cette maturation, l'Etat soviétique en a été le cadre, et au-delà des événements dramatiques de l'histoire de l'URSS — le cinéma les a fortement ressentis — c'est à la faveur du rôle majeur accordé au 7<sup>e</sup> art en URSS et dans la rencontre des héritiers d'une identité culturelle déjà confirmée avec cet art de la modernité par excellence que se développe dès les années 20 cette expérience singulière.

### Des origines au premier « âge d'or »

C'est dès novembre 1896, moins d'un an après la première séance des frères Lumière, que le cinéma fait son apparition à Tiflis (l'ancienne Tbilissi). Bientôt quelques artistes et techniciens locaux se lancent dans ce nouvel art, en tournant pour Pathé, Gaumont, puis pour les premiers producteurs russes et géorgiens, divers documentaires. L'un de ceux-ci, *le Voyage du poète géorgien Akaki Tsereteli* (Vassili Amachoukeli, 1912), est considéré comme le premier long-métrage documentaire du cinéma. Avec *Kristine*, drame social paysan, Alexandre Tsoutsounava réalise le premier long métrage de fiction en 1916. Mais l'appareil de production reste très faible et ce n'est qu'après la révolution et la courte période d'indépendance (la Géorgie est dirigée entre 1917 et 1921 par un gouvernement menchevik allié aux Anglais), que le cinéma prend son réel essor avec la création en août 1921 d'un producteur d'Etat Goskinprom Grouzii et l'achèvement des premiers studios en 1923.

Les premiers réalisateurs, l'Arménien Amo Bek-Nazarov premier directeur des studios, le Russe Ivan Perestiani ont, après une carrière théâtrale, travaillé avec les grands du cinéma russe pré-révolutionnaire, Khanjonkov, Bauer, tout comme Kote Mardjanichvili, metteur en scène moderniste de théâtre qui va largement contribuer à attirer vers le nouvel art toute une série de jeunes passionnés, après les premiers succès des *Diablotins rouges* (Perestiani, 1923), de *la Marâtre Samanichvili* (Mardjanichvili, 1927). Tbilissi est à cette époque un des foyers incontestés de la « révolution culturelle » où poètes radicaux et surréalistes, peintres et sculpteurs, acteurs et hommes de théâtre, très au fait de la culture occidentale innove avec passion. Le poète Maïkovski, les écrivains Sergueï Tretjakov et Viktor Chklovski, les réalisateurs Lev Koulechov et Esther Choub viennent rencontrer les créateurs locaux dont quelques-uns, effectuent leur entrée au cinéma, certains à titre épisodique comme les peintres d'avant-garde Lado Goudiachvili et David Kakabadze (qui signent les décors de plusieurs films), d'autres pour en faire leur

profession : le poète Nikolai Chenguelaïa, le sculpteur Mikhail Tchiaourelli, l'opérateur Mikhail Kalatozov (Kalatozovchvili) et une pléiade de jeunes acteurs. Les premiers chefs-d'œuvre du cinéma géorgien traduisent cette diversité d'inspiration et une maîtrise déjà très élaborée de langages cinématographiques qui permettent, sans rejeter les racines culturelles propres, de traiter des drames sociaux de ce temps. C'est *Elisso* (Chenguelaïa, 1928), *le Sel de Svanétie* (Kalatozichvili, 1930), étonnant « documentaire » proche de *Las huerdes / Terre sans pain* de Luis Bunuel. C'est d'ailleurs cette aptitude à mêler — par le biais du cinéma — une vision quasi naturaliste, fortement imprégnée des traditions populaires dans une problématique très contemporaine qui fait la force de films comme *les Derniers croisés* (Siko Dolidze, 1934) sur la collectivisation ou du *Paradis perdu* de David Rondeli sur les malheurs de la petite noblesse de XIX<sup>e</sup> siècle. On trouve par ailleurs dans ce dernier film la tradition d'humour doux amer ou cruel qui est si profondément intégré dans la tradition géorgienne et sera l'une des approches favorites de son cinéma. C'est là le parti pris des premiers films de Mikhail Tchiaourelli (*Saba* [1929], *Khabarda* [1931]) ou plus encore dans ce chef-d'œuvre de la satire sociale qu'est *Ma grand-mère* (Kote Mikaberidze, 1929), qui valut bien des ennuis à son auteur, tant par le sujet, une critique féroce de la bureaucratie, que par le style, étonnant mélange de décors impressionniste et de situations surréalistes.

### Les années difficiles

Si le parlant ne semble pas entraîner en Géorgie de rupture sensible, c'est l'histoire du pays qui va s'en charger. On voit fort bien dans l'évolution de l'œuvre de Tchiaourelli comment les canons idéologiques et culturels qui vont marquer cette période dite par commodité « stalinienne » prennent une place de plus en plus marquée, depuis *Arsen* (1937), vision pleine de rythmes d'un héros paysan, aux grandes productions de la Mosfilm (*le Serment* [1946], *la Chute de Berlin* [1949]). La guerre bouleverse la production et comme dans les autres studios, les cinéastes géorgiens réalisent des documents sur le front, puis des films destinés à soutenir la mobilisation comme *Georgui Saakadze* (Tchiaourelli, 1943) qu'il faudrait sans doute (re)découvrir. Les années d'après-guerre sont parmi les plus noires de l'histoire du cinéma, en Géorgie comme dans le reste de l'URSS. C'est l'ère du « peu de films », quand le mot d'ordre est de ne réaliser que des chefs-d'œuvre... La Géorgie est relativement favorisée par rapport à d'autres studios nationaux mais ne produit que 12 longs métrages entre 1945 et 1953 et leur qualité se ressent fortement des carcans de cette époque, grandiloquence, vision idyllique de la réalité...

### Le renouveau

Le milieu des années 50 voit surgir, comme dans toute l'URSS une nouvelle génération de réalisateurs qui renouvellent complètement

ces approches et renouent avec les grands des années 30. Tous sont issus du VGIK, l'Institut cinématographique d'Etat de Moscou, qui est, dans ces années, un centre bouillonnant de formation professionnelle et d'échanges inter-ethniques autour d'Alexandre Dovjenko, Mikhail Romm, Lev Koulechov, Sergueï Youtkevitch... *L'Âne de Magdana* (Tenguiz Abouladze et Rezo Tchkhéidze, 1956) est le premier signe de cette rupture de ton avec un film court, où les héros sont de simples gens présentés de façon réaliste. C'est ensuite *Notre cour* (Tchkhéidze, 1957) puis *les Enfants d'une autre* (Abouladze, 1958) qui évitent, sur des thèmes contemporains, toute grandiloquence didactique. Dans les années 60, les thèmes abordés, les styles se diversifient au fur et à mesure que d'autres personnalités s'affirment et se joignent aux précédents. Si l'on sent l'influence du néo-réalisme chez plusieurs cinéastes, on retrouve immédiatement les traits dominants du cinéma géorgien, la remarquable osmose entre traditions nationales et recul poétique, symbolique ou humoristique. Rezo Tchkhéidze s'attache à cerner l'héroïsme quotidien des simples gens avec *le Père du soldat* (1964). Tenguiz Abouladze utilise le passé comme révélateur des grandes questions morales dans une vision mêlant naturalisme et symbolisme à la manière du grand poète de la fin du siècle dernier Vaja Pchavela (*L'Incantation* [1968], *L'Arbre des désirs* [1976], *Repentir* [1986]). Alors que les films de Gueorgui Chenguelaïa (*Alaverdoba* [1962], *Pirosmani* [1969]) sont marqués par le caractère dramatique des situations totalement intégrées dans des univers remarquablement présents (le vieux Tiflis de *Pirosmani*), son frère Eldar (*L'Exposition extraordinaire* [1968], *La Marâtre Samanichvili* [1977]) préfère manier un humour souvent corrosif. Otar Iosseliani (*La Chute des feuilles* [1966], *Il était une fois un merle chanteur* [1970]) frappe toute une génération par la lucidité poétique et douloureuse de sa vision du monde. Un des axes majeurs qui réunit ces créateurs est peut-être contenu dans le titre d'un film de Lana Gogoberidze *Limites* (1968) et dans le thème même de *la Grande vallée verte* (Merab Kokotchachvili, 1967). Car, chacun à leur façon, ces films tentent de répondre à une question essentielle qui donne cette portée universelle et fait la force du cinéma géorgien : le devenir plein d'incertitude d'une société en prise avec la modernisation mais qui ne veut pas se séparer de ces racines, de ce qui fait sa spécificité, un certain rapport à la terre et aux hommes, un certain regard à la fois réaliste et plein de recul. Avec Mikhail Kobakhidze (*La Noce, Le Parapluie*), le court métrage devient presque un genre national auquel s'adonnent tous les grands du cinéma géorgien.

### De nouvelles facettes

L'ouverture en 1974 d'une chaire d'études cinématographiques à Tbilissi, la création d'une unité expérimentale « début » permettent aux jeunes réalisateurs de faire leurs premières armes avec beaucoup de liberté, l'ouverture d'une section « dessins animés »

(citons *les Corbeaux* de Dimitri Takaichvili) offrent de nouvelles possibilités d'expression au cinéma géorgien mais ouvrent des débats difficiles. Si beaucoup considèrent que l'ouverture d'une école nationale est un important instrument de développement, d'autres craignent un certain isolement et continuent de préférer des études moscovites. De plus, la liberté de ton et l'originalité de nombreux films (*Chroniques géorgiennes du XIX<sup>e</sup> siècle* d'Alexandre Rekhviachvili, *L'Événement* de Gela Kandelaki, *Le Nageur* d'Irakli Kvirikadze, *Le Vol des moineaux* de Teimouraz Bablouani, *Le Moulin au bord de la ville* de Rezo Esadze...) surprennent critiques et spectateurs soviétiques, peu habitués à de telles audaces. La réaction de certains officiels est la censure ou la sortie éphémère et parcimonieuse de ces films, souvent primés à l'étranger. Par ailleurs, sur une production annuelle de 14 longs métrages (coproduction TV comprises), 7 dessins animés, 4 courts métrages « débuts » et quelque 40 documentaires divers, le cinéma géorgien produit bon nombre de films médiocres, de comédies commerciales « grand public » décriés par la critique... Faut-il pour autant s'aligner sur les goûts moyens du public au risque d'effacer la spécificité hautement nationale des meilleurs films géorgiens ? Ce sont là quelques-uns des thèmes en débat au 6<sup>e</sup> congrès des cinéastes de l'URSS (mai 1986) qui, critiquant les pratiques autoritaires et réductrices du Goskino (le ministère du cinéma), propose de donner plus d'autonomie aux studios, tant dans le choix des sujets que dans le processus de production. Gageons que le cinéma géorgien, désormais pleinement reconnu tant en URSS qu'à l'étranger saura profiter de ces nouvelles possibilités pour nous étonner et nous ravir encore davantage.

Jean Radvanyi

## NIKOLAÏ CHENGUELAÏA



### L'auteur

Nikolaï Chenguelaïa est né à Oboudni, Géorgie, le 8 août 1903. Poète et écrivain de talent, admirateur de Maïakovski, disciple doué du metteur en scène de théâtre et cinéaste Kote Mardjanichvili, il débute à l'écran avec l'aide de Lev Pouch, en tournant, en 1927, *Gioulli*. 1928 : avec *Elisso*, il signe un film qui fait date dans l'histoire du cinéma soviétique.

1933 : ses 26 *Commissaires de Bakou*, lui apportent une célébrité plus large encore et font de lui la véritable figure de proue du cinéma géorgien. 1943 : Nikolaï Chenguelaïa s'éteint à Tbilissi le 2 février. Son dernier film, *Il reviendra encore*, sera terminé par Diomid Antadze. Il fut l'époux de la grande actrice Nata Vatchnadze (1904-1953), avec laquelle il eut deux fils, Eldar et Gueorgui.

### Filmographie

1927 : *Gioulli* (*Gjulli*, coréal. L. Pouch)  
 1928 : *Elisso* (*Eliso*)  
 1933 : 26 *Commissaires de Bakou* (*Dvadcat' šest' Komissarov*)  
 1937 : *La Vallée d'or* (*Zolotistaja dolina*)  
 1940 : *La Patrie* (*Rodina*)  
 1941 : *Dans les montagnes noires* (*V černyh gorah*)  
 1943 : *Il reviendra encore* (*On esče vernetsja*, terminé par D. Antadze)

**ELISSO**  
 (ELISO)  
 Mise en scène :  
 Nikolaï Chenguelaïa

Scénario : Sergueï Tretiakov et Nikolaï Chenguelaïa, d'après le roman de Aleksandre Kazbegi

Images : Vladimir Kereselidze

Musiques : Iona Touskia

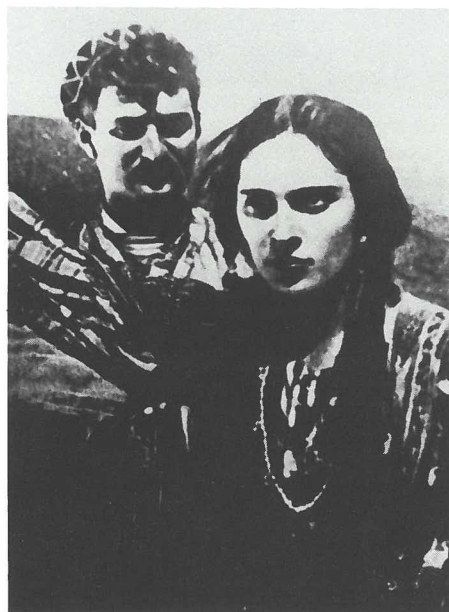
Décors : Dimitri Chevarnadze

Production : Goskimprom (Géorgie)  
 35 mm / N et B / 85 mn / 1928 (sonorisé en 1935)

Interprétation : Aleksandre Imedachvili (*Astamir*), Kotka Karalachvili (*Vachia*), Kira Andronikachvili (*Eliso*), I. Mamporia (*Sejdoula*), Cecilia Tsoutsounava (*Zazoubika*), Aleksandre Jorjoliani (*le général*)

Le film présente un épisode du temps de la transplantation des Tcherkesses en Turquie, dans les années 1860. Le gouvernement tsariste doit à tout prix procéder à la russification du pays conquis. Qui ne voulait pas partir de bon gré ? On faisait appel à des provocateurs.

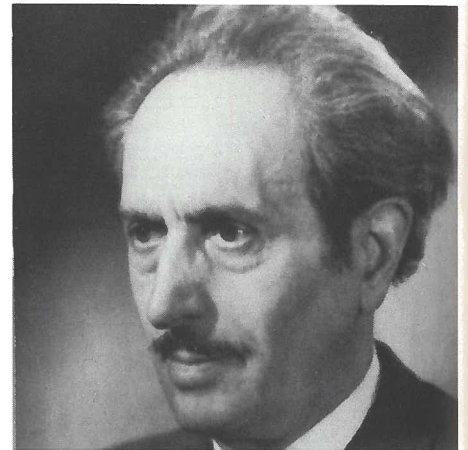
Et voilà qu'il se trouve un village tranquille, Verdi, sur lequel le gouvernement n'a aucune prise. Et pourtant, ce riche village plaît aux cosaques. On essaie d'abord de cacher en vain des armes dans



la maison du doyen, puis on tente, ensuite d'expulser les habitants par la force, mais ils opposent une résistance passive contre laquelle même des con-

quéranants sans délicatesse peuvent difficilement employer les armes. Alors les provocateurs entrent en jeu : ils proposent aux habitants d'écrire une pétition au général, d'écrire une pétition au général, demandant de ne pas transplanter le village, mais, lors de la traduction du tcherkesse en russe, ils la transforment en une pétition pour la transplantation, « selon le désir, de plein gré »... Alors, Elisso, fille du doyen, met le feu au village, qui désormais n'appartient plus à personne.

## KONSTANTIN MIKABERIDZE



### L'auteur

Konstantin (Kote) Mikaberidze est né à Temriouk, Caucase nord, le 31 juillet 1896.

1918 : après des études de théâtre à Tbilissi, il joue sur les planches avant d'interpréter des rôles cinématographiques à partir de 1921.

1928 : il passe derrière la caméra et signe un documentaire, *Agrominimum*.

1929 : *Ma grand-mère*, son premier long métrage, film essentiel de l'histoire du cinéma soviétique, est pourtant rejeté par l'ensemble de la critique. Cette expérience, outre les ennuis qui jalonnent sa carrière, marquera ses autres films.

A partir de 1943, il enseigne à l'institut de théâtre de Tbilissi.

1973 : Konstantin Mikaberidze s'éteint le 9 janvier.

### Filmographie

1928 : *Agrominimum* (DOC).  
 1929 : *Ma grand-mère* (*Moja Babuška*)  
 1932 : *Gassan* (*id.*)  
 1936 : *Kadjeti* (*id.*)  
 1939 : *Le Fiancé en retard* (*Zapozdalyi Ženih*)  
 1941 : *Le Poste avancé* (*Forpost*, cm)  
 1952 : *Zouriko et Mariko* (*Zuriko i Mariko*, dessin animé)

**MA GRAND-MÈRE**  
 (MOJA BABUŠKA)  
 Mise en scène :  
 Konstantin Mikaberidze

Scénario : Gueorgui Mdivani, Semen Dolidze et Konstantin Mikaberidze

Images : Anton Polikevitch et Vladimir Poznan

Décors : Valerian Sidamon-Eristavi et T. Gamrekeli

Production : Goskimprom (Géorgie)  
 35 mm / N et B / 74 mn / 1929

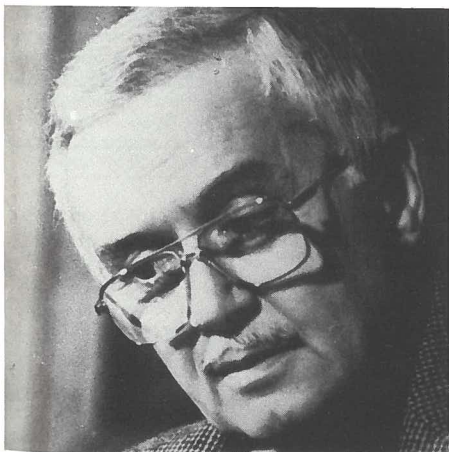




Interprétation : Aleksandre Takajchvili (*Le bureaucrate*), B. Tchernova (*sa femme*), E. Ovanov (*le cocher*), Akaki Horava (*l'ouvrier*), M. Abesadze, K. Lavrecki, G. Abasiljamova

Un bureaucrate consciencieux est licencié d'un établissement. Sa femme exige, sous peine de divorcer, qu'il retrouve un travail immédiatement. Après une longue errance à la recherche d'un emploi, il rencontre un ami qui lui conseille de trouver une « grand-mère », c'est-à-dire une protection. Aussitôt dit, aussitôt fait. Mais la fameuse lettre de recommandation, précise de ne confier aucun travail à son porteur, qualifié de quémendeur effronté...

## TENGUIZ ABOULADZE



### L'auteur

Tengviz Abouladze est né à Koutaisi, Géorgie, le 31 janvier 1924.

Études à l'Institut théâtral de Tbilissi, puis au VGIK de Moscou, sous la direction de Mikhaïl Romm, Sergueï Youtkevitch, Lev Koulechov et Alexandra Khokhlova.

1953 : il obtient, avec son ami Revaz Tchkeidze, son diplôme de fin d'études, pour un documentaire sur un grand compositeur géorgien : *Dmitri Arakishvili*.

1956 : ensemble, ils signent un moyen métrage très

remarqué, *L'Âne de Magdana*.

1987 : après deux ans de « blocage » par l'administration soviétique, son dernier film, *Repentir*, représente officiellement l'URSS au Festival de Cannes, où il reçoit un accueil triomphal.

Depuis 1958, Tengviz Abouladze poursuit sa carrière en tournant désormais seul des œuvres qui en font un des principaux artisans de la renaissance du cinéma géorgien.

### Filmographie

1953 : *Dmitri Arakishvili* (DOC, coréal. R. Tchkeidze)

1954 : *Notre palais* (*Naš dvorec*, DOC. coréal. Tchkeidze) ; *L'Ensemble de danse populaire de Géorgie* (coréal. Tchkeidze)

1956 : *L'Âne de Magdana* (*Lurdža Magdany*, mm, coréal. Tchkeidze)

1958 : *Les Enfants d'une autre* (*Čužie deti*)

1963 : *Moi, grand-mère, Iliko et Illarion* (*Ja, babuška, Iliko i Illarion*)

1965 : *Esquisses svanes* (cm, DOC)

1968 : *L'Incantation* (*Mol'ba*)

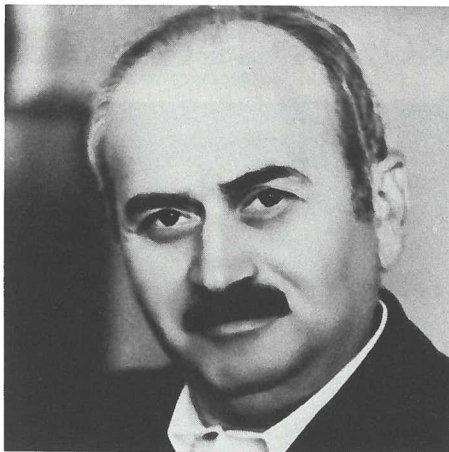
1971 : *Un collier pour ma bien-aimée* (*Ožerel'e dlja moej ljubimoj*)

1973 : *Un musée sous le ciel* (*Muzej pod nebom*, DOC)

1976 : *L'Arbre du désir* (*Drevo zelanija*)

1986 : *Repentir* (*Pokajanie*, RE 1984)

## REVAZ TCHKHEIDZE



### L'auteur

Revaz (Rezo) Tchkeidze est né à Koutaisi, Géorgie, le 8 décembre 1926.

1943-1946 : il étudie, en compagnie de Tengviz Abouladze, le métier d'acteur à l'Institut d'art dramatique de Tbilissi, avant de partir pour Moscou suivre les cours du VGIK (classe de Youtkevitch et de Romm) et d'obtenir son diplôme en 1952.

1956 : après quelques documentaires tournés en collaboration avec Abouladze, il fait ses débuts comme metteur en scène en cosignant avec le même, *L'Âne de Magdana*.

Comme son ami, il poursuit seul sa carrière, en donnant un souffle nouveau au cinéma géorgien. Depuis 1973, il dirige les studios de cinéma Grouzia film, et c'est avec son aide que nombre des meilleurs films géorgiens de ces dernières années ont pu voir le jour.

### Filmographie (Films réalisés seul)

1956 : *Dans notre cour* (*Naš Dvor*)

1960 : *Maia de Tskhneti* (*Maija iz Chneti*)

1961 : *Le Trésor* (*Klad*)

1963 : *La Voie des mers* (*Morskaja tropa*)

1964 : *Le Père du soldat* (*Otec soldata*)

1969 : *Notre jeunesse* (*Nu i molodez'*)

1973 : *Les Plantes* (*Sazęny*)

1980 : *Terre, voici ton fils - L'Histoire du premier secrétaire de district* - (*Tvoj syn, zemlja*)

## L'ÂNE DE MAGDANA (LURDZA MAGDANY)

Mise en scène :

Tengviz Abouladze

et Revaz Tchkeidze

Scénario : Karlo Gogodze, d'après un roman de E. Gabachvili

Images : Lev Soukhov et Aleksandre Diglemov

Musique : Artchil Kereselidze

Décors : I. Sumbatachvili

Production : Grouzia film (Tbilissi)

35 mm / N et B / 69 mn / 1956

Interprétation : Doudoukhana Tserodze (*Magdana*), Akaki Kvantaliani (*Mitua*), M. Barachvili (*Miho*), L. Monscrapichvili (*Safo*), N. Tchikvinidze (*Kato*), Karlo Sakandelidze (*Vano*), Akaki Vasadze

La pauvre veuve Magdana emporte à la ville sur ses épaules le lait caillé qu'elle vend au bazar, pour élever ses enfants, Safo, Miho et Kato. Un jour,



Miho et Kato trouvent sur les bords de la route un petit âne agonisant. Avec leurs copains, ils le traînent jusqu'à leur maison et le soignent. Bientôt l'âne est capable de transporter le lait à la ville. Lorsque Magdana rencontre le marchand de charbon Mitua, qui reconnaît l'animal qu'il avait abandonné sur le bord de la route, il réclame sa bête. Magdana refuse de s'en séparer. L'affaire est portée devant le tribunal. Malgré les dépositions en faveur de la veuve, le juge ordonne la restitution de l'âne à Mitua. Magdana s'en retourne chez elle, frappée par cette injustice.

## LE PÈRE DU SOLDAT (OTEC SOLDATA)

Mise en scène :

Revaz Tchkeidze

Scénario : Souliko Jgenti

Images : Lev Soukhov et A. Filipachvili

Musique : Soukhan Tsintsadze

Décors : Zourab Medzmariachvili et Nikolai Kazbegi

Production : Grouzia film (Tbilissi)

35 mm / N et B / 93 mn / 1965

Interprétation : Sergueï Zakariadze (*Gueorgui Maharachvili*), V. Privaltsev (*Nikiforov*), A. Narazov (*Erchov*),

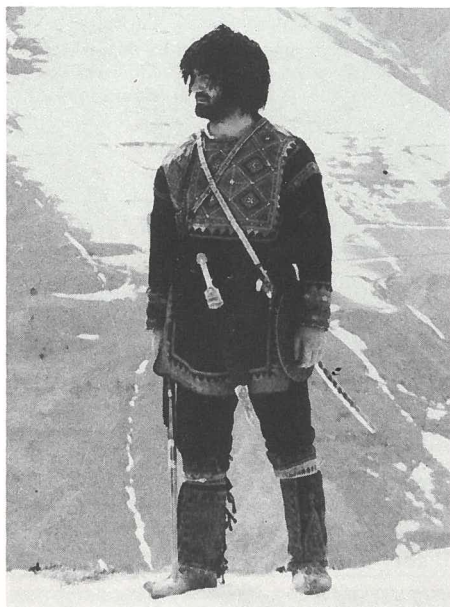


A. Lebedev (*Nazarov*), K. Botchorichvili (*Maria*), V. Kolokoltsev, J. Drozdov

Un vieux paysan quitte son village, les bras chargés de cadeaux, pour rendre visite à son fils, un tankiste blessé qui se trouve à l'hôpital. Mais rétabli, celui-ci l'avait quitté et, le hasard fait que le vieillard, qui avait beaucoup souffert au cours d'une vie bien remplie, se retrouve au front et devienne le témoin de la sanglante offensive allemande sur le Caucase. Le vieil homme se joint aux combattants, et avec ses camarades de régiment il parcourera le long chemin qui le mènera du Caucase jusqu'en Allemagne. Impitoyable au combat, cet homme de cœur, laboureur de son état, saura respecter le labeur des paysans en terre ennemie. Engagé dans la lutte contre le nazisme, le vieux soldat parviendra à la victoire, en gardant intact, malgré la tourmente, sa grande bonté et son amour du prochain.

**L'INCANTATION  
(MOL'BA)**

Mise en scène :  
Tenguiz Abouladze



Scénario : Artchil Saloukvadze et R. Kveselava, d'après l'œuvre de Vaja Pchaleva

Images : Aleksandre Antipenko

Musique : Nodar Gabounia

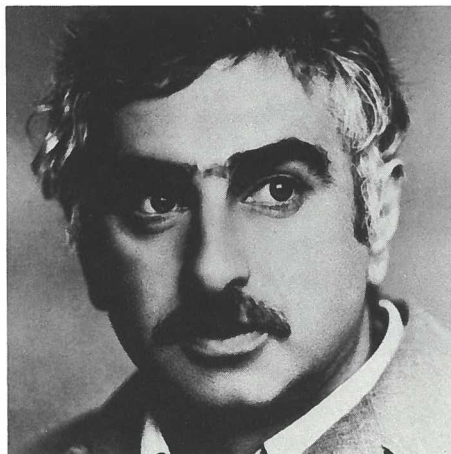
Décors : Revaz Mirzachvili

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mn / N et B / 78 mn / 1968

Interprétation : Ramaz Tchikvadze (*Macil*), Spartak Bagachvili (*Hvtisija*), Rousoupan Kiknadze, Tenguz Artchbadze

A partir de plusieurs poèmes et textes philosophiques écrits entre 1888 et 1913 par le grand poète symboliste géorgien Vaja Pchavela, Tenguz Abouladze tresse un conte cruel profondément enraciné dans la culture et l'histoire géorgienne. L'action se déroule dans la région montagneuse de Pchavie (où a vécu le poète) et en Khevsouvetie, ensemble de vallées situées sur le versant nord du Caucase et éternellement disputé par les montagnards Tchétchènes, de religion islamique. Mais le Bien et le Mal, personnifiés par la Vierge et Matsil, le diable de Pchavie, traversent les nationalités, les époques et les hommes eux-mêmes. Un drame éternel se joue, drame de poltronnerie et de trahison, d'amour brisé par la force des lois morales de ces communautés montagnardes. Quiconque a trahi le foyer de ses ancêtres, sa terre natale, qu'il soit montagnard ou policier des villes, est promis à un triste sort.

**MERAB  
KOKOTCHACHVILI**



**L'auteur**

Merab Kokotchachvili est né à Tbilissi, Géorgie, le 21 mars 1935.

1960 : il termine des études cinématographiques au VGIK avec Youtkevitch.

Acteur dans de nombreux films géorgiens, il vient de terminer une longue série pour la télévision géorgienne sur l'histoire de cette république.

**Filmographie**

1960 : *D'une maison à l'autre* (*Ot dvora ko dvoru*, coréal. O. Abesadze)

1962 : *Congés scolaires* (*Kanikuly*)

1964 : *Miha* (épisode du film *Les Légendes du passé*)

1967 : *La Grande vallée verte* (*Bol' saja zelenaja dolina*)

1973 : *Bon vent !* (*V dobryj put*)

1976 : *Le Sommet* (*Veršina*)

1980 : *Trois jours d'été brûlant* (*Tri djna žarkogo leta*)

**LA GRANDE VALLÉE  
VERTE (BOL'SAJA  
ZELENAJA DOLINA)  
Mise en scène :  
Merab Kokotchachvili**



Scénario : Merab Eliozichvili

Images : Gueorgui Gersamia

Musique : Nodar Mamisachvili

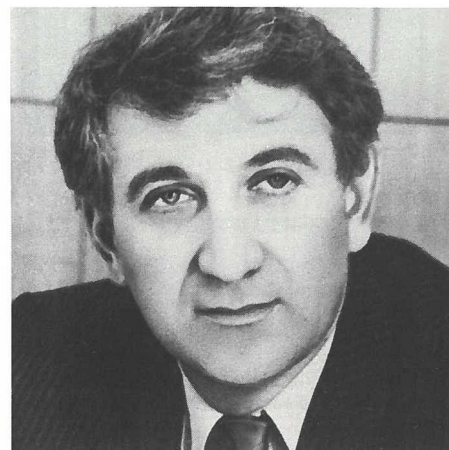
Décors : Vasil Aravidze

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mn / N et B / 88 mn / 1967

Interprétation : David Abachidze (*Sosana*), Lia Kapnadze (*Pirenze*), Mzia Maglakelidze (*Sofia*), Ilija Bakaouri (*Gueorgui*), Zourab Tseradze (*Jotam*)

La grande vallée verte était tout pour l'éleveur Sosana. Mais elle va changer. Des géologues y cherchent du pétrole de plus en plus près de sa ferme. Mais lui ne veut pas accepter l'idée que l'on ne peut plus vivre comme avant, qu'il faut quitter sa vieille demeure et aller au village de la plaine. Il veut rester là où sont nés et morts ses ancêtres. Le départ de sa femme et de son fils, la perte d'une partie de son cheptel, l'obligent à chercher sa place dans une vie nouvelle.

**ELDAR  
CHENGUELAIA**



**L'auteur**

Eldar Chenguelaia est né à Tbilissi, Géorgie, le 26 janvier 1983. Fils de Nikolai Chenguelaia et de l'actrice Nata Vatchnadze. 1958 : il termine ses études au VGIK de Moscou où il a été l'élève de Youtkevitch et signe son premier film en collaboration avec Aleksei Sakharov. 1965 : il participe avec son frère Gueorgui et Merab Kokotchachvili à l'un des épisodes des *Légendes du passé*. 1977 : *La Marâtre Samanichvili* reprend un sujet traditionnel géorgien déjà traité en 1927 par Kote Mardjanichvili et Zahari Berichvili. Depuis 1976 il enseigne à la faculté de cinéma de Tbilissi et est le premier secrétaire de l'Union des cinéastes de Géorgie. Depuis 1986 il est membre de la direction de l'Union des cinéastes d'URSS.

**Filmographie**

1958 : *La Légende du cœur de glace (Legenda o ledjanom serdce, coréal. A. Sakharov)*  
 1960 : *Conte de neige (Sneznaia Skazka, coréal. Sakharov)*  
 1964 : *La Caravane blanche (Belyj Karavan, coréal. T. Meliava)*  
 1965 : *Mikela* (épisode du film *Les Légendes du passé*)  
 1969 : *Une exposition extraordinaire (Neobyknovennaja vystavka)*  
 1974 : *Les Hurlubertus / Les rigolos (Cudaki)*  
 1977 : *La Marâtre Samanichvili (Maceha Samanishvili)*  
 1984 : *Les Montagnes bleues / Une histoire invraisemblable (Golubye gory)*

**UNE EXPOSITION EXTRAORDINAIRE (NEOBYKNOVENNAJA VYSTAVKA)**  
 Mise en scène : Eldar Chenguelaia

Scénario : Revaz Gabriadze

Images : Gueorgui Guersamia

Musique : Guia Kantcheli

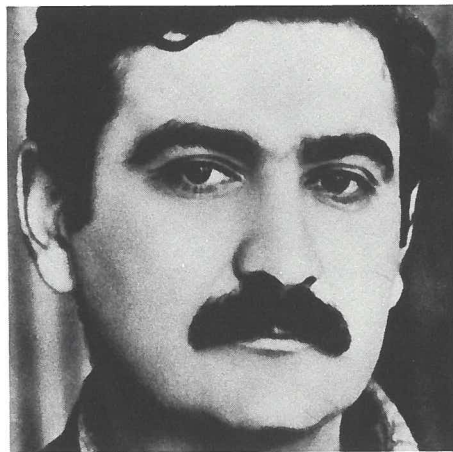
Décors : Dimitri Eristavi

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
 35 mm / N et B / 95 mn / 1969

Interprétation : Gouram Lordkipanidze (*Angouli*), Valentina Telitchkina (*Glafira*), Vassili Tchkhaidze (*Pipina*), David Abachidze (*Savleg*), Salome Kantcheli (*la veuve*), Djuljeta Vachkmadze (*Tina*)

A la fin de ses études, le jeune sculpteur Angouli reçoit en cadeau de son professeur un superbe marbre de Paros. Alors qu'il projette de faire de ce marbre un chef-d'œuvre, survient la Seconde Guerre mondiale. Après les hostilités, hésitant toujours à attaquer cette pierre exceptionnelle, Angouli gagne l'argent de sa famille en sculptant des pierres tombales. Le marbre restera intact et c'est au cimetière que l'on peut voir l'exposition extraordinaire.

**GUEORGUI CHENGUELAIA**



**L'auteur**

Gueorgui Chenguelaia est né à Moscou le 11 mai 1937. Fils de Nikolai Chenguelaia et de l'actrice Nata Vatchnadze, frère d'Eldar Chenguelaia, il est d'abord acteur dans des films de Revaz Tchkhaidze et Mikhaïl Tchiaourelï. 1963 : il obtient son diplôme du VGIK de Moscou (classe de Dovjenko et Romm), avec un moyen métrage très remarqué, *Alavardoba* (d'après la nouvelle de G. Rtcheoulitchvili), un des deux épisodes du film *Deux récits*. 1969 : il réalise *Pirosmani*, qui remporte un succès d'estime international.

**Filmographie**

1965 : *La Décoration (Nagrada, épisode du film Les Légendes du passé)*  
 1966 : *Alavardoba* (mm, RE 1962) ; *Il ne voulait pas tuer (On ubivat' ne hotel)*  
 1971 : *Pirosmani* (RE 1969)  
 1973 : *Mélodies du quartier de Verij (Melodii Verijskogo kvartala)*  
 1977 : *Viens dans la vallée du raisin (Pridi v dolinu vinograda)*  
 1980 : *Jeune fille à la machine à coudre (Devuška so švejnoj mašinkoj, coréal. M. Tchiaourelï)*  
 1984 : *L'Odyssée d'un jeune compositeur (Putešestvie molodogo kompozitora)*

**PIROSMANI**  
 Mise en scène : Gueorgui Chenguelaia

Scénario : Gueorgui Chenguelaia et Erlom Akhvedani

Images : Konstantin Apriatin

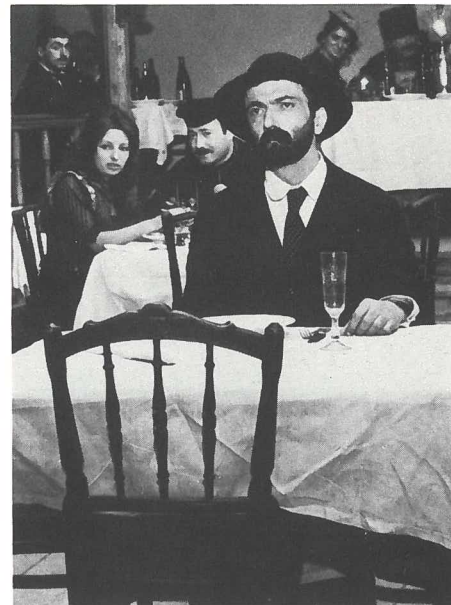
Musique : V. Koukhianidze

Décors : Avtandil Varazi et Vassili Arabidze

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
 35 mm / couleurs / 87 mn / 1971 (réalisé en 1969)

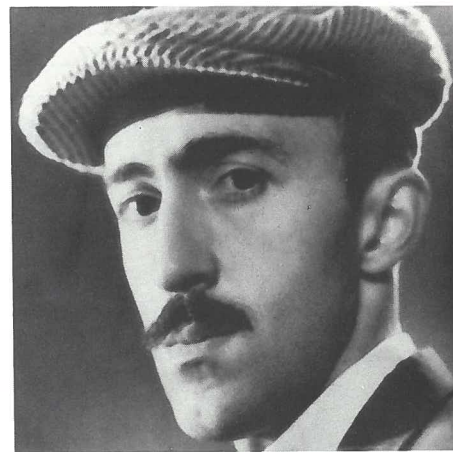
Interprétation : Avtandil Varazi (*Niko Pirosmanichvili*), David Abachidze (*Chavoua*), Zourab Kapianidze (*Ouchangui*), Teimouraz Beridze, Boris Tsipouria, Chota Daouchvili

Le film est une évocation de la vie et de l'œuvre du peintre géorgien Niko Pirosmanichvili (1862-1918), dit Pirosmani. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un peintre naïf souffre de la pauvreté qu'il découvre autour de lui. Après avoir distribué tous les biens qu'il possède aux miséreux, il déambule dans les rues de Tiflis, vendant son talent pour le prix d'un dîner. Ses tableaux sont



remarqués par deux confrères de passage, qui organisent une exposition de ses œuvres. Mais la critique officielle les juge ridicules. Après avoir mené une vie de misère, il mourra seul, incompris, à l'exception d'un petit nombre de connaisseurs.

**OTAR IOSSELIANI**



**L'auteur**

Otar Iosseliani est né à Tbilissi, Géorgie, le 2 février 1934. Il interrompt ses études musicales au conservatoire local (violin et direction d'orchestre), ainsi que sa formation scientifique à Moscou (mécanique et mathématique), pour entrer au VGIK (classe de Dovjenko et Tchiaourelï). 1961 : il obtient son diplôme de réalisateur avec un court métrage, *La Fonte*. 1967 : *La Chute des feuilles*, son premier long métrage, marque sa révélation internationale, et quelques ennuis avec les autorités. Ses deux films suivants, désinvoltes, très peu éducatifs, sont interdits pendant plusieurs années à l'exportation. 1984 : il réalise en France *Les Favoris de la lune*.

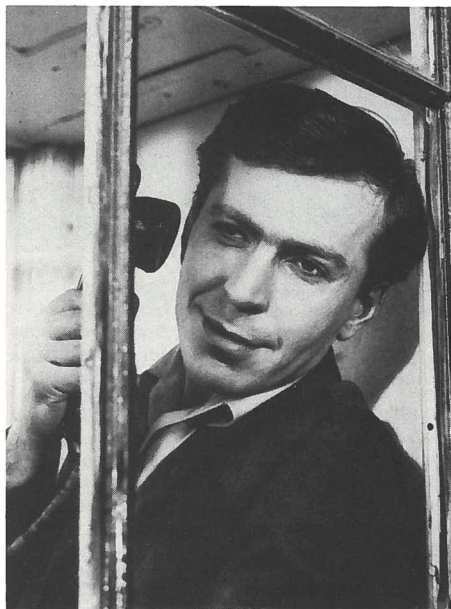
**Filmographie**

1959 : *Sapovnela* (cm)  
 1961 : *La Fonte (Cugun, cm)*  
 1962 : *Avril (Aprel', cm)*

1967 : *La Chute des feuilles (Listopad)*  
 1971 : *Il était une fois un merle chanteur (Zil pevcij drozd)*  
 1976 : *Pastorale (Pastoral')*  
 1984 : *Les Favoris de la lune*

**IL ÉTAIT UNE FOIS  
 UN MERLE CHANTEUR  
 (ZIL PEVCIJ DROZD)**

Mise en scène : Otar Iosseliani



Scénario : Otar Iosseliani et Dimitri Eristavi

Images : Abesalom Maisouradze

Musique : Taimouraz Bakouradze

Décors : Dimitri Eristavi

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
 35 mn / N et B / 83 mn / 1971

Interprétation : Gela Kandelaki (*Gouia Agladze*), Gogi Tchkeidze, Irin Djandieri, Djansoug Kakhidze, Elena Landia, Lia Maiavani, Marin Kavcivadze, Nougzav Erko-maichvili, Dea Ivanidze

Gouia est percussionniste dans un grand orchestre symphonique. Son rôle se limite à quelques roulements de tambour à la fin des concerts. Distract, il arrive souvent à la dernière minute. Ce doux rêveur est en fait un instable que l'on verra successivement composer, visiter un atelier de réparation d'instruments de musique, lire un livre dans une bibliothèque et se promener dans un laboratoire de médecine à la recherche d'une amie. Il est insaisissable et on ne sait jamais exactement où le trouver. Un soir, courant sur la chaussée en zigzaguant comme à son habitude entre les voitures, il sera victime d'un accident mortel.



La Marâtre Samanichvili

**ELDAR  
 CHENGUELAIA**

**LA MARÂTRE  
 SAMANICHVILI  
 (MAČEHA SAMANIŠVILI)**

Mise en scène :  
 Eldar Chenguelaia

Scénario : Rezo Tcheichvili, d'après la nouvelle de David Kldiachvili

Images : Lomer Akhvlediani et Youri Skhirtladze

Musique : Guia Kantcheli et Djansougue Kakhidze

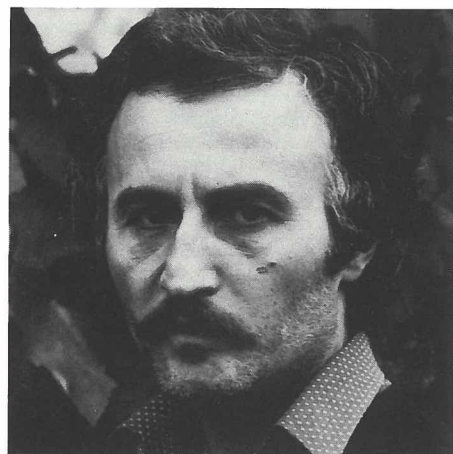
Décors : Boris Tskhakaïa, Djemal Koukhalachvili et Naoum Ferman

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
 35 mm / couleurs / 100 mn / 1978

Interprétation : Venera Neparidze (*la marâtre*), Imedo Kaki (*Platon*), Lachili Kachniachvili (*Bekina Samanichvili*), Nodar Tchatcharidze (*Kirile*)

La vie de petits nobles de campagne avant la révolution. Le vieux Bekina décide de se remarier. Son fils craint que le maigre héritage soit partagé avec la naissance d'un nouvel enfant, mais le père n'en a cure. Platon décide alors de trouver pour son père la femme « idéale » : une veuve sans enfants et qui ne peut plus en avoir. Il se fait accompagner dans sa quête par Kirilë qui ne pense qu'à manger et boire. Hélène Bregvadze semble convenir en tous points. Platon la ramène lui-même à la maison. Le mariage a lieu et bientôt Hélène met au monde un fils...

**ALEKSANDRE  
 REKHVIACHVILI**



**L'auteur**

Aleksandre Rekhviachvili est né à Moscou le 17 janvier 1938.

1962 : après avoir terminé des études de cameraman avec Golperin, il travaille pour plusieurs réalisateurs géorgiens (dont Gueorgui Chenguelaia), avant de reprendre des études, comme réalisateur, avec Guérassimov, au VGIK.

**Filmographie**

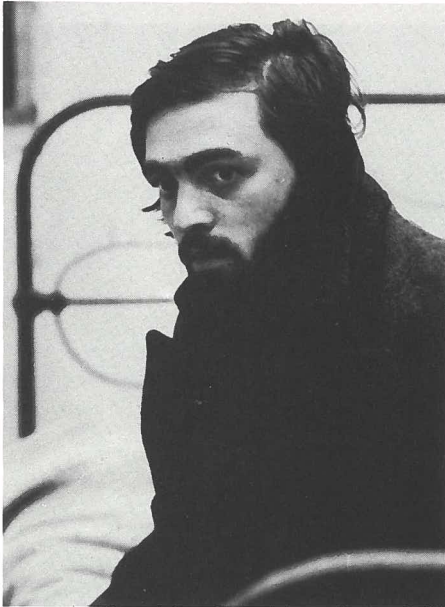
1972 : *Noutsà* (cm)

1973 : *L'Oignon vert (Zelenyi luk, cm)*

1979 : *Chroniques géorgiennes du XIX<sup>e</sup> siècle (Gruzinskaja Khronika XIX veka)*

1982 : *Le Chemin vers la maison (Put' domoj)*  
1986 : *Les Marches (Stupen')*

**CHRONIQUES  
GÉORGIENNES  
DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(GRUZINSKAJA  
KHRONIKA XIX VEKA)**  
Mise en scène :  
Aleksandre Rekhviachvili



Scénario : Rezo Kvesalava, Anzor Djougueli et Aleksandre Rekhviachvili

Images : Gouram Chenguelaia

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / N et B / 68 mn / 1979

Interprétation : Mamouka Saloukvadze (*Niko*), Ramaz Tchkhikvadze (*le chef de bureau*), Vladimir Tsouladze (*Iotam*), Loutsia Merdzmariachvili (*la mère de Niko*), Daredjan Kharchiladze (*la jeune fille*)

La Géorgie, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Niko, étudiant à l'université de Pétersbourg, rentre dans son village natal. Les pouvoirs locaux veulent confisquer la forêt aux paysans afin de commercialiser le bois. Les paysans chargent Niko de défendre leurs droits. Il part à la ville muni des actes de propriété et se heurte à l'intransigeance des bureaucrates, soumis par intérêt aux commerçants étrangers. L'amour d'une jeune fille rencontrée chez le chef du bureau ne pourra le sauver.

## LANA GOGOBERIDZE



### L'auteur

Lana Gogoberidze est née à Tbilissi, Géorgie, le 13 octobre 1928.

1946-1951 : après des études de philologie, elle écrit un livre sur Walt Wittman et traduit ses poèmes avant de s'orienter vers le cinéma.

1959 : diplômée du VGİK de Moscou (classe de Guérassimov), elle réalise plusieurs documentaires dès son retour dans sa ville natale.

1962 : avec *Sous le même ciel*, elle fait ses débuts dans le long métrage de fiction.

1978 : elle doit sa réputation internationale à la sensibilité d'une œuvre discrètement autobiographique, *Quelques interviews sur des questions personnelles*.

Elle enseigne depuis plusieurs années à la faculté d'études cinématographiques de Tbilissi.

### Filmographie

1959 : *Tbilissi 1500 ans* (cm, DOC)

1962 : *Sous le même ciel (Pod odnim nebom)*

1965 : *Je vois le soleil (Ja vižu Solnce)*

1969 : *Limites (Rubeži)*

1972 : *Lorsque fleurit l'amandier (Kogda zacvet mindal')*

1976 : *Branle-Bas / Le Remue-Ménage (Perepoloh)*

1978 : *Quelques interviews sur des questions personnelles (Neskol'ko interv'ju po ličnym voprosam)*

1983 : *Le Jour plus long que la nuit (Den'dinnej noči)*

**QUELQUES INTERVIEWS  
SUR DES QUESTIONS  
PERSONNELLES  
(NESKOL'KO INTERV'JU  
PO LIČNYM VOPROSAM)**

Mise en scène :

Lana Gogoberidze

Scénario : Zaira Arsenichvili, Erlom Akhvediani et Lana Gogoberidze

Images : Nourzar Erkomaichvili

Musique : Guia Kantcheli

Décor : Khrestesia Lebanidze

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 97 mn / 1978

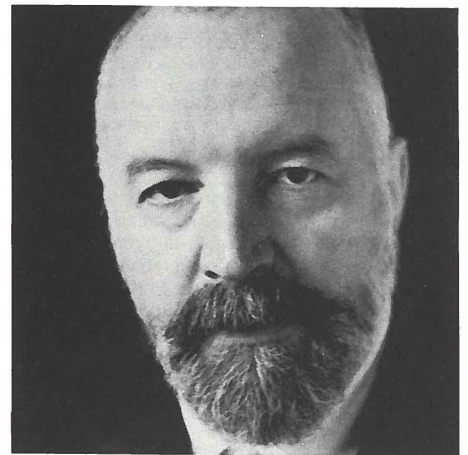
Interprétation : Sofiko Tchiaourel (Sofiko), Guia Badridze (*Artchil*), Ketevan Orakhelachvili (*la mère*) Janri Lolachvili (*Irakli*), Salome Kantcheli (*Madro*), Nana Djordjadze (*la célibataire*)

Sofiko est journaliste dans un quotidien géorgien et travaille à partir des lettres de lecteurs dont elle partage les plaintes et inquiétudes, tentant de faire



avancer les problèmes qu'ils soumettent au journal. Elle aime ce travail qui ne lui laisse guère de temps à consacrer à son mari, Artchil, à ses deux enfants, à sa mère, dont l'arrestation sous Staline et le retour alors qu'elle était adolescente, ont marqué sa vie. Au milieu de ses doutes et de ses combats, elle rencontre son mari en compagnie d'une autre femme, plus jeune, belle et libre. Les soucis de travail et les tensions familiales s'entremêlent.

## IRAKLI KVIRIKADZE



### L'auteur

Irakli Kvirikadze est né à Tbilissi, Géorgie, le 12 juillet 1939.

Après des études de journalisme (il est correspondant de *La Jeunesse géorgienne*), il suit des cours de cinéma au VGİK avec Tchoukhraï.

1969-1974 : réalisateur pour la télévision, il se fait remarquer par son premier court métrage comique, *La Cruche*, en 1970, qui reçoit plusieurs prix internationaux et le fait connaître à l'étranger.

1982-1974 : réalisateur pour la télévision, sort en URSS et à l'étranger dans une version censurée, avant que la version intégrale reçoive le Grand Prix du Festival de San Remo (1987).

Depuis 1986, Kvirikadze enseigne au VGİK.

### Filmographie

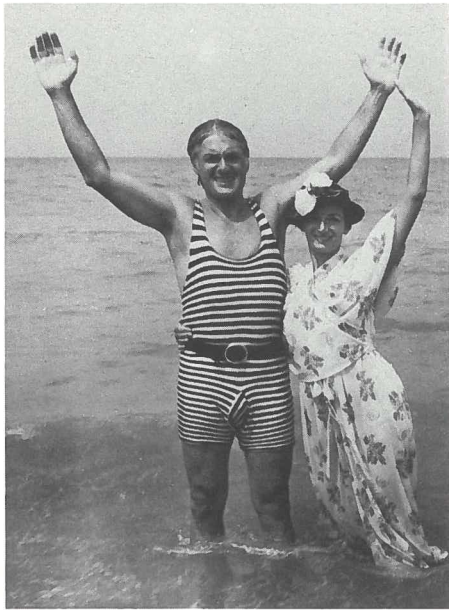
1970 : *La Cruche (Kuvšin, cm)*

## PANORAMA DU CINÉMA GÉORGIEN

1971 : *Par les chemins du succès (Oorogami hus pehov, DOC)*  
1972 : *Le Pas décisif (Rešajušij sag, DOC)*  
1973 : *Le Toast (Zazdravnaja)*  
1976 : *La Petite ville d'Anara (Gorodok Anara)*  
1982 : *Le Nageur (Plovec)*

### LE NAGEUR (PLOVEC)

Mise en scène : Irakli Kvirikadze



Scénario : Irakli Kvirikadze

Images : Gouram Tougouchi

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 74 mn / 1982

Interprétation : Irakli Kvirikadze (le réalisateur), Nana Djordjadze (son assistante), Elgoudja Bourdouli (Dormichkhan), Rouslan Mikaberidze (Domenti), Baddour Tsouladze (Anton), Nana Kvatchantiradze (Lala), Gouram Pirtskhalava

A Batoumi, port géorgien de la mer Noire, on tourne un film sur un nageur exceptionnel, Dormichkhan, chef des services de sauvetage de la ville, qui battit avant la révolution le record de natation de l'époque, la traversée de la Manche, tenu par un Anglais. Mais personne ne voulut croire à cet exploit et Dormichkhan se suicida. Son fils, Domenti, tente dans les années 30 de relever le défi de son père, mais il est dénoncé à la police par son rival Odyssee, qui le fait disparaître. Anton, pâle descendant d'une lignée de « héros », assiste au tournage mais ne manifeste nullement le désir d'imiter son père et son grand-père.

## TEIMOURAZ BABLOUANI

### L'auteur

Teimouraz Bablouani est né dans le village de Tsoulour, Géorgie, en 1948.  
1965-1974 : il exerce des professions aussi diverses que celles de chauffeur, ouvrier municipal et marin.

1974 : il s'inscrit à la faculté de cinéma de Tbilissi où il suit des cours de réalisation. Il attire l'attention sur lui avec un premier court métrage, *le Vol des moineaux (Pereljet vorobej, film grâce auquel il obtient son diplôme de metteur en scène en 1979. Le Frère, réalisé en 1982, est son premier long métrage.*

### LE FRÈRE (BRAT)

Mise en scène :  
Teimouraz Bablouani

Scénario : Teimouraz Bablouani

Images : Nougzar Baltdarachvili

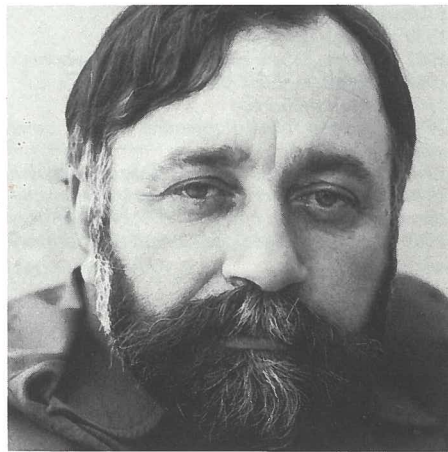
Musique : Jakov Bobokhidze

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 80 mn / 1982

Interprétation : A. Samkharadze, L. Tourmanidze, O. Metchvinetoukhoutseli, C. Nozadze.

Bien des années avant la révolution, les opposants au régime tsariste discutent des moyens de lutte. Le héros du récit revient du bain et veut continuer la lutte armée. Ses amis l'abandonnent, et seul son jeune frère, sans comprendre ses motivations, continue de le soutenir. Pourtant celui-ci sera à l'origine de sa perte, mais il le vengera en tuant le chef de la police.

## REVAZ ESADZE



### L'auteur

Revaz (Rezo) Esadze est né le 18 février 1934.  
1965 : il termine des études cinématographiques au VGIK avec Mikhail Room. Réalisateur de nombreux films dont plusieurs sont encore inconnus, il joue dans ses propres productions et dans de nombreux autres films géorgiens (*La Petite ville d'Anara, Neuf jours d'une année, Repentir*).

### Filmographie

1962 : *Il était une fois (Ognazgy)*  
1965 : *Fro*  
1967 : *Quatre pages d'une jeune vie (Cetype strancy ogoj molodoj Zizni)*  
1971 : *Le Chronométréur (Sekundomer)*  
1973 : *Les Pichenettes (Scelcki)*  
1978 : *L'Amour du premier regard (Ljubov's per-gogo vzgljada)*  
1981 : *Le Moulin au bord de la ville (Mel'nica na okraïne goroda)*  
1983 : *Le Cadeau de mariage (Svadebnyj podarok)*  
1985 : *Le sapin en nylon (Nejlonovaja jelka)*

### LE SAPIN EN NYLON (NEJLONOVAJA JELKA) Mise en scène : Revaz Esadze

Scénario : Revaz Esadze et Amiran Dolidze

Images : Levan Paatachvili

Musique : Bidzina Livernadze

Décors : Temour Ardjevanidze

Production : Grouzia film (Tbilissi)



35 mm / couleurs / 80 mn / 1986

Interprétation : Rouslan Mikaberidze, Zourab Kipchidze, Zourab Kapianidze, Edichev Magalachvili, Revaz Esadze et des non professionnels

Quelques heures avant le Nouvel An, les passagers d'un autocar qui doit les mener de Tbilissi à Koutaïssi, dans l'ouest de la République, attendent le départ avec impatience. Ils veulent être chez eux pour la Saint-Sylvestre. Mais le départ est retardé. Les conversations s'engagent. Pourtant, autour du car s'affairent de drôles de gens : le chauffeur, qui cache on ne sait quoi dans le coffre, deux hommes qui surveillent de près une jeune fille... Finalement l'autocar démarre, mais la tension continue de monter. La police a établi des barrages. On cherche quelqu'un, ou quelque chose. Une voiture suit le car et cherche à l'arrêter. On parle de bandits de grands chemins, alors que ce ne sont en fait que les parents de la jeune fille qui vient d'être « enlevée » par son amant et qui tentent de la reprendre. Tous les passagers ne réagissent pas de la même façon à ces étranges événements...

## GODERZI TCHOKHELI

### L'auteur

Goderzi Tchokheli est né dans le village de Tchokhi, Géorgie, le 2 octobre 1954.  
1972-1979 : Il suit les cours de la nouvelle faculté d'études cinématographiques de l'Institut du théâtre de Tbilissi, dans la classe de Lana Gogoberidze. Dans le même temps, il publie des récits, qui, comme ses films, sont tous situés dans sa région

## PANORAMA DU CINÉMA GÉORGIEN

natale, les montagnes de Pchavie et de Khevsouretie.

1985 : Il signe son premier long métrage, *La Longue recherche d'une fiancée*.

### Filmographie

1977 : *La Mère-terre (Mat'-zemlja, cm)*

1978 : *Les Arpenteurs (Zemlemery, cm)* ; *A propos des braves gens (Slovo o dobryh ljudjah, cm)*

1980 : *Le Khevsour de Bakourkheri (Hevsur Bakourkheri, cm)*

1981 : *Mekvle (cm)*

1982 : *La Naissance (Roždenie, cm)* ; *Dimanche (Voskresenie, cm)*

1985 : *La Longue recherche d'une fiancée (Velikij pokhod za nevestoj)*

### LA LONGUE RECHERCHE D'UNE FIANCÉE (VELIKIJ POKHOD ZA NEVESTOJ) X

Mise en scène :

Goderzi Tchokheli

Scénario : Goderzi Tchokheli

Images : Igor Amasiski

Musique : Nodar Gabounia

Décors : Revaz Mirzachvili

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 95 mn / 1985

Interprétation : Gouram Pirtskhalava (*Gogui*), Mikhail Kherkheoulidze (*Galilée*), Amberk Pkhaladze (*Kimbari*), Gouram Petriachvili (*Gamekhardai*), Abesalom Loria (*l'écrivain*), Karlo Sakandelidze, Tamara Skhirtladze

Les habitants du village montagnard de Tchokhi se croient les plus sages et les plus forts. Nul ne le conteste : nul ne le sait. Mais une jeune fille d'un village voisin refuse un des leurs en mariage. Considérant ce refus comme une offense à leur clan, l'ensemble du village se mobilise et part en expédition pour prouver son droit et conquérir la belle. Dans des villages de montagne peuplés de gens âgés, il ne rencontre guère d'opposition...

## TENGUIZ ABOULADZE

### REPENTIR (POKAJANIE)

Mise en scène :

Tenguiz Abouladze

Scénario : Nana Djanelidze, Tenguiz Abouladze et Rezo Kveselava

Images : Mikhail Agranovitch

Musique : Nana Djanelidze

Décors : Gueorgi Mikeladze

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 155 mn / 1986  
Grand Prix spécial du jury au Festival de Cannes (1987)

Interprétation : Avtandil Makharadze (*Varlam / Avel Aravidze*), Zeinab Botzvadze (*Ketevan Barateli*), Ketevan Abouladze (*Nino Barateli*), Edicher Guiorgobiani (*Sandro Barateli*), Ia Ninidze (*Gouliko Aravidze*), Merab Ninidze (*Tornike*), Kakhi Kavsadze

Les obsèques de Varlam Aravidze, une importante personnalité des temps passés, se sont déroulées



Repentir

en grande pompe, selon les désirs de son fils Avel, de sa belle-fille Gouliko et de son petit-fils Tornike. Pourtant, le lendemain, l'in vraisemblable arrive : le corps du défunt est retrouvé gisant dans le jardin près de la maison d'Avel. Le cadavre est de nouveau enterré la nuit suivante, mais au matin, le scénario de la veille se répète...

Rapidement, le coupable est démasqué. La profanatrice, car il s'agit d'une femme, se nomme Ketevan Barateli. Conduite devant les tribunaux, elle s'estime innocente et tente en vain d'expliquer son geste. Devant ses juges et pour se justifier, elle raconte son histoire et celle de sa ville, autrefois sous le joug d'un maître cruel, Varlam Aravidze. Responsable de la mort de ses parents et de celle d'un grand nombre d'innocents, Varlam, un homme perfide et ivre de pouvoir, a su s'imposer auprès des autres en jouant d'hypocrisie et de démagogie. Arrivé au fait de sa carrière, on l'a vu alors commencer à se débarrasser de tous ceux qui auraient pu nuire à son pouvoir.

A l'issue de son procès, Ketevan est acquittée et, tandis qu'Avel cherche, en usant de moyens dignes de son père, à la faire interner dans un asile d'aliénés, Tornike prend peu à peu conscience de l'absurdité de la situation, jusqu'à ce qu'elle devienne pour lui insupportable...

Production : Grouzia film (Tbilissi)  
35 mm / couleurs / 91 mn / 1986

Interprétation : L. Abachidze, Irina Tchitchinadze, Ninel Tchankvetadze, N. Tarkhnychvili, N. Bourdoulou, Janri Lolachvili, R. Guiorgobiani, A. Kakabadze, K. Khidacheli

Alexi vient de terminer une école supérieure. Il adore la botanique et se prépare à faire de la recherche. L'action se passe dans l'espace restreint d'un appartement loué par le jeune homme et parmi ceux qui se considèrent comme ses amis. Les jours à venir seront difficiles pour Alexi, qui doit prendre la décision de renoncer à sa carrière scientifique pour aller travailler dans un village comme maître d'école.

## NANA DJORDJADZE

### L'auteur

Nana Djordjadze est née le 24 août 1950. 1974-1979 : après des études d'architecture, elle suit des cours de réalisation à la faculté de cinéma de Tbilissi, dont elle sort diplômée avec un court métrage, *Voyage à Sopot (Putestvie v Sopot)* qui sera primé dans plusieurs festivals internationaux.

Epouse du metteur en scène Irakli Kvirikadze, interprète de nombreux films géorgiens (*Quelques interviews sur des questions personnelles, Le Nageur...*). Elle a signé encore comme courts métrages : *Atlant* (1980), *Erosi* (DOC, 1982) et *Pomogite podnimatsja na Elbruz* (TV, 1983).

Elle réalise en 1986 son premier long métrage, *Robinsonade*, qui obtient la Caméra d'or au dernier Festival de Cannes

## ALEKSANDRE REKHVIACHVILI

### LES MARCHES (STUPEN')

Mise en scène :

Aleksandre Rekhviachvili

Scénario : Aleksandre Rekhviachvili et David Tchoubinich

Images : Artchil Filipachvili

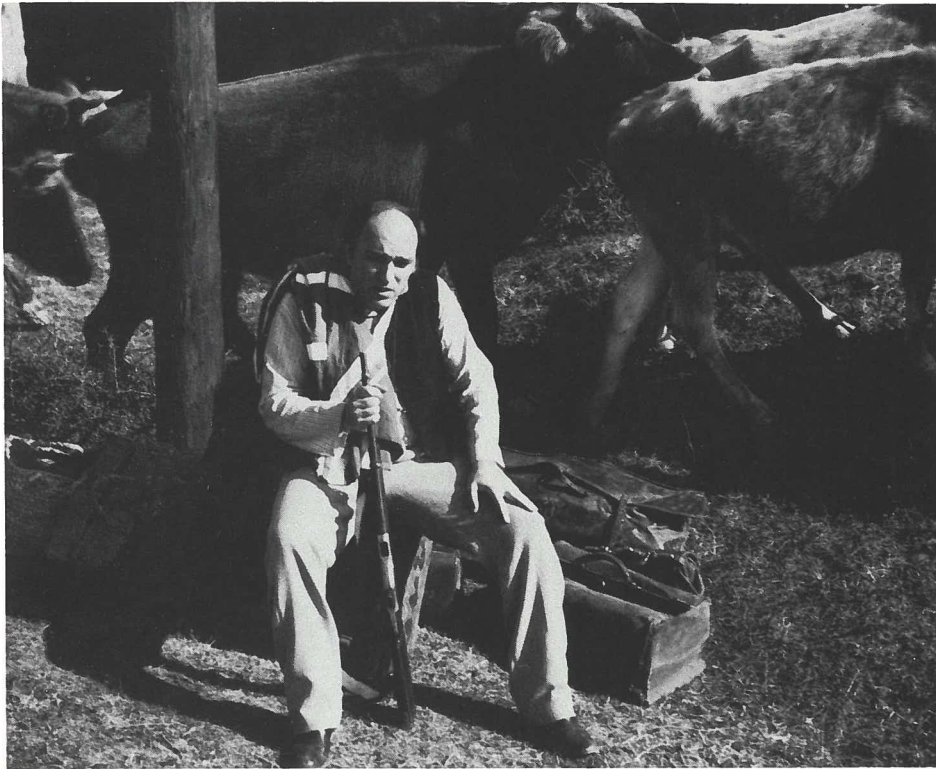
Décors : Nochrevan Nikoladze et Guia Laperadze

### ROBINSONADE ou MON GRAND-PÈRE ANGLAIS (ROBINZONADA ILI HOY ANGLIYSKIY)

Mise en scène :

Nana Djordjadze

Scénario : Irakli Kvirikadze



Images : Levan Paatachvili

Musique : Enri Lolachvili

Décors : Vakhtang Rouroua

Montage : Euri Lolachvili

Production : Grouzia film (Tbilissi)

35 mm / couleurs / 77 mn / 1987

Prix de la Caméra d'or au Festival de Cannes (1987)

Interprétation : Janri Lolachvili, Ninel Tchankvetadze, Gouram Pirtskhalava

Géorgie, 1920, Christopher Hughes est anglais. Alors qu'il travaille à l'installation d'une ligne télégraphique qui doit relier Londres à Delhi, l'ingénieur britannique entre en conflit avec Nestor Nioradze, le chef de la communauté villageoise où il avait installé ses quartiers. Hughes est chassé par les villageois, mais il refuse de partir. Arguant que le roi Georges a acheté « trois mètres de sol anglais » autour de chaque poteau télégraphique, il s'installe au pied de l'un d'eux avec Anna, sa bien-aimée, qui n'est autre que la sœur de Nestor. Au fil du temps les deux hommes se réconcilient. Mais un matin Nestor et Christopher sont mystérieusement abattus. Bien des années plus tard Anna découvre l'assassin et le tue.

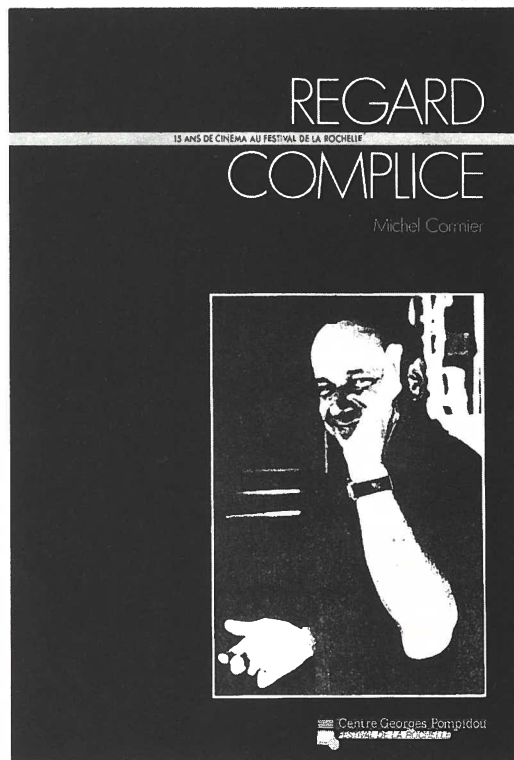
La Géorgie (69 700 km<sup>2</sup> - 5,2 millions d'habitants dont environ 3,5 millions de Géorgiens) est une des quinze républiques fédérées de l'URSS. Capitale : Tbilissi, anciennement Tiflis (1,2 million d'habitants).

Bordant la Mer Noire, protégée des vents froids du nord par le Caucase, la Géorgie fut de tous temps une riche région agricole (on y cultive la vigne, le thé, les agrumes...).

A un carrefour stratégique exceptionnel, c'est dans une situation d'insécurité permanente (la région subit pressions et occupations des Byzantins, des Perses, des Arabes, des Mongols, des Turcs...) que les Géorgiens, devenus chrétiens dès le IV<sup>e</sup> siècle, forgent leur identité nationale autour d'une langue unique à l'alphabet spécifique. Pour se prémunir des Turcs et des Perses, le roi de Géorgie signe en 1783 un traité d'alliance avec le tsar, et, en 1801, la Géorgie est annexée à l'empire. Après une brève période d'indépendance en 1917, le régime soviétique est définitivement instauré en février 1921.

Editions du  
Centre  
Pompidou

15 ANS DE CINEMA AU FESTIVAL DE LA ROCHELLE



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



# LES VINGT ANS DU STUDIO ACTION

## La création du Studio Action

Fin 1966, deux cinéphiles de province, Jean-Max Causse et Jean-Marie Rodon, auxquels se joindra, pour un temps, Roger Taverne, au sortir de leurs études supérieures (E.S.C., Science Po), constatent une carence dans la diffusion de certains films du répertoire. Pariant sur le fait que de nombreux amateurs doivent se trouver dans le même cas, ils rachètent à bas prix une salle moribonde de la rive droite, le La Fayette, qui deviendra le premier Studio Action.

Suivant l'exemple d'Henri Langlois, le Studio Action, spécialisé dans le cinéma anglo-saxon, va s'efforcer de présenter l'intégralité de l'œuvre des auteurs, c'est-à-dire non seulement les films « porteurs », mais aussi les œuvres rarement projetées, voire même injustement méprisées.

A partir de 1969, la situation va brusquement changer : les « Major Companies » fusionnent, les stocks de copies fondent à vue d'œil, les possibilités de programmation s'amenuisent. Les animateurs de l'Action proposent alors aux distributeurs américains de garantir financièrement le tirage de copies neuves et de prendre à leur charge les frais de sortie. Cette politique, au départ très critiquée par la profession (l'exploitant n'a pas à faire le travail du distributeur), va cependant permettre la réédition d'un très grand nombre de titres majeurs, et, imitée par d'autres circuits indépendants comme l'Olympic de Frédéric Mitterrand et plus récemment les Reflets de Simon Simsi, va contribuer à la préservation du patrimoine cinématographique international.

## Une nouvelle conception de l'exploitation cinématographique et de ses rapports avec le spectateur

Pour présenter ces rééditions, Jean-Max Causse et Jean-Marie Rodon dédoublent l'Action La Fayette puis reprennent et aménagent l'Action République. En 1974, ils ouvrent, en rive gauche, l'Action Christine, deux écrans destinés en particulier au cinéma américain indépendant (Underground californien, New Wave new-yorkaise).

Les années passent, mais les principes initiaux de respect du spectateur et de l'œuvre projetée restent : salles noires « antireflets », équipements techniques de pointe (70 mm, stéréophonie), pas de publicité d'écran, état des copies affichés à la caisse, rééditions en versions intégrales souvent inédites (*Une étoile est née*, *Cléopâtre*, *le Crime était presque parfait* [en relief 3 D]), réunions animateurs-spectateurs, rencontres avec de nombreux réalisateurs comme Jacques Tourneur, Sidney Pollack, Elia Kazan, Stanley Donen, Jerry Schatzberg, Richard Brooks ou Samuel Fuller, et des comédiens comme Robert Ryan, Sterling Hayden, ou Liza Minnelli.

## Les années difficiles

En 1981, Jack Lang a des propos malheureux concernant l'impérialisme du cinéma américain. Des fonctionnaires zélés, prenant cette

déclaration au pied de la lettre, en profitent pour adopter une politique discriminatoire à l'encontre des Action dont l'indépendance leur a toujours déplu : suppression de subventions attribuées aux autres salles « méritantes » (entraînant une véritable situation de concurrence déloyale), refus d'accepter la moindre participation à des investissements de création (ouverture de l'Action Rive Gauche en 1983) ou même uniquement culturels (voyage et séjour à Paris du cinéaste Douglas Sirk en 1982), et, ce qui est plus grave, couverture d'une escroquerie à l'encontre du groupe lors de la vente de l'Action République.

La dégradation de la situation entraînera la vente de l'Action La Fayette. Mais malgré des difficultés financières extrêmes, grâce à la fois à une gestion rigoureuse, à une politique d'investissement coûteuse mais constante, et surtout, au soutien de la presse et d'un public fidélisé, les Action voient en 1985 leur fréquentation augmenter de 14% alors que la moyenne de la profession accuse une diminution de 8%.

## Neuf écrans prestigieux à Paris

En 1987, le groupe des Actions représente 9 écrans à Paris se répartissant en :

- Action Christine (4 salles)
- Action Rive Gauche (2 salles)
- Action Ecoles (2 salles animées et programmées, propriétaire Jacques Giangrande)
- Mac Mahon (1 salle animée et programmée, propriétaire Yvonne Decaris).

La grande salle de l'Action Christine a été complètement rénovée pendant l'été 1986. Elle est le creuset qui a vu se former des générations de cinéphiles. Mais c'est la salle Henri Langlois du complexe Action Rive Gauche qui constitue l'unité la plus prestigieuse du groupe, dotée des perfectionnements techniques les plus évolués (70 mm, dolby stéréo), d'un confort unique dans les salles indépendantes d'Art et Essai, et surtout d'un grand écran panoramique concave, dernier progrès de la technique de vision.

Toutes les salles Action ont bénéficié de trois étoiles dans le classement des salles établi par le journal *l'Express*.

## Action-Théâtre du Temple : une société de distribution indépendante en pleine expansion

Jean-Max Causse et Jean-Marie Rodon sont aussi distributeurs. En accord avec plusieurs « Major Companies » américaines (Universal-MCA, MGM-United Artists), Action-Théâtre du Temple réédite et distribue dans la France entière des classiques américains. Huit films ont été réédités en 1985, quatorze en 1986 et le catalogue comporte une importante réserve pour les années suivantes. Y figurent des œuvres célèbres ou méconnues des plus grands réalisateurs.

Le succès de la réédition de *The Shop around the corner* (plus de 140 000 entrées à Paris) est un cas exceptionnel et la récompense d'une longue ténacité à faire découvrir des œuvres rares. C'est cette ténacité qu'a également voulu honorer la Fondation Apple pour le

Cinéma en apportant son aide aux animateurs.

Guy Chantin est le responsable de la société de distribution Action Théâtre du Temple.

## Action : une image médiatique exceptionnelle

Le prestige médiatique des Action va bien au-delà de leur importance économique. Les Action sont avant tout la mémoire vivante du cinéma américain, et les relations exceptionnelles, plus artistiques que commerciales qu'entretiennent Jean-Max Causse et Jean-Marie Rodon avec les médias sont pour beaucoup dans l'expansion de l'entreprise.

L'Action est devenue la référence indispensable dès que l'on parle de cinéma. C'est également le symbole du dynamisme de l'exploitation indépendante face aux grands circuits, ce qui lui donne vis-à-vis de la presse à la fois une idée de grande compétence et une image de sympathie : « Action c'est le nom d'un circuit qui a toujours défendu le vrai cinéma américain et qui se bat seul contre les grands méchants comme dans les westerns » titre *le Nouvel Observateur* dans un article récent.

En 1987, l'expérience des Action aura 20 ans. Plus de 10 millions de spectateurs en auront bénéficié.

Action vient de créer avec Gitanes la marque Action Gitanes qui va contribuer au développement des activités des salles et de la société de distribution.

« 20 ans de Studio Action, 50 ans de cinéma américain, et c'est toujours le même film », déclarent Causse et Rodon : la couleur, le panoramique et la Dolby Stéréo ont remplacé le noir et blanc, le format carré et le son à densité variable. Mais les pilotes d'essai qui tentent de vaincre l'impossible dans le film de Kaufman et les pionniers qui font descendre en rappel leurs wagons le long des Rocheuses chez Walsh sont tous de la même race : ils ont l'étoffe des héros. A l'heure des bilans, il serait donc vain d'opposer les classiques et les contemporains, car les Philip Kaufman, les Cimino, les Eastwood, les Casavetes, les Walter Hill ou les Kubrick, sont les dignes héritiers des Ford, Walsh, Hawks, Lubitsch et autres Capra. C'est ce que nous tenterons de démontrer au cours de cette Nuit des 20 ans : mélange des époques mais aussi mélange des genres : tout est cinéma, c'est-à-dire reflet de nos passions, de nos fantasmes et de nos rêves. »

**LA PISTE DES GÉANTS  
(THE BIG TRAIL)  
Mise en scène : Raoul Walsh**

Scénario : Jack Peabody, Mary Boyle et Florence Postal, d'après une histoire de Hal G. Evarts

Images : Lucien Andriot et Arthur Edeson



La Piste des géants

Production : Fox  
35 mm / N et B / 125 mn / 1930

Interprétation : John Wayne (*Brech Coleman*), Marguerite Churchill (*Ruth Cameron*), El Brendel (*Gussie*), Tully Marshall (*Zeke*), Tyrone Power (*Red Flake*), David Rollins (*Dave Cameron*), Frederick Burton (*Pa Boscom*), Russ Powell (*Windy Bill*), Charles Stevens (*Lopez*)

Sous la conduite d'un trappeur, Brech Coleman, une communauté surprenante d'hommes, de femmes de familles et d'aventuriers, traverse en charriots bâchés des territoires sauvages et hostiles pour aller s'établir dans les riches plaines de l'Ouest. Le film raconte cette fabuleuse épopée, riche d'événements en tous genres et dresse un superbe portrait de toute une galerie de personnages hauts en couleurs.

**LE SECRET  
DERRIÈRE LA PORTE  
(SECRET BEYOND  
THE DOOR)**

Mise en scène : Fritz Lang

Scénario : Sylvia Richards, d'après la nouvelle de Rufus King, *Museum Piece n° 13*

Images : Stanley Cortez

Musique : Miklos Rozsa

Décors : Russell A. Gausman et John Austin

Montage : Arthur Hilton

Production : Diana Production/Universal  
35 mm / N et B / 99 mn / 1948



Interprétation : Joan Bennett (*Celia*), Michael Redgrave (*Mark*), Ann Revere (*Caroline*), Barbara O'Neil (*Miss Roby*), Nathalie Schafer (*Edith*), Paul Cavanagh (*Dick*), Rosa Rey (*Paquita*), James Seay, Mark Dennis, Donna Di Mario, Anabel Shaw, David Cota

Celia épouse Mark qu'elle ne connaît presque pas. Elle constate que l'homme se comporte parfois d'une étrange manière. Peu à peu, elle apprend qu'il est veuf et qu'il a un fils. En outre, Mark collectionne des chambres célèbres pour avoir été le

théâtre de crimes violents. Elle enquête et comprend que son mari songe à l'assassiner. En fait, Mark est victime d'une névrose, encouragée par une gouvernante, secrètement amoureuse de lui. Celia réussit à guérir son mari. Libéré de son fantôme, il peut retrouver un équilibre auprès de son épouse.

**L'ÉTOFFE DES HÉROS  
(THE RIGHT STUFF)**  
Mise en scène : Philip Kaufman

Scénario : Philip Kaufman, d'après le livre de Tom Wolfe

Images : Caleb Deschanel

Musique : Bill Conti

Décors : Geoffrey Kirkland

Montage : Glenn Far, Lisa Fruchtman, Stephen A. Roter, Tom Rolf et Douglas Stewart

Production : Irwin Winkler/Robert Chartoff  
35 mm / couleurs / 195 mn / 1983

Interprétation : Sam Shepard (*Chuck Yeager*), Scott Glenn (*Alan Shepard*), Ed Harris (*John Glenn*), Dennis Quaid (*Gordon Cooper*), Fred Ward (*Gus Grissom*), Barbara Hershey (*Glennis Yeagis*), Kim Stanley (*Pancho Barnes*), Veronica Cartwright, Pamela Reed, Scott Paulin.

Le 17 octobre 1947, au-dessus du désert de Californie, Chuck Yeager franchit le mur du son aux commandes de son appareil, après que de nombreux pilotes aient trouvé la mort en tentant d'accomplir le même exploit. Commence alors une véritable course au record de vitesse, qui fait encore de nombreuses victimes. Yeager demeure cependant le pilote le plus rapide du monde. En 1957, les Soviétiques lancent leur premier Spoutnik. Peu de temps après, une fusée américaine lancée depuis Cap Canaveral s'écrase au sol. On envisage un instant de lancer un singe dans l'espace. Mais Eisenhower s'oppose au projet : le premier Américain dans l'espace doit être un homme. Des recruteurs se rendent auprès des pilotes d'essais pour trouver de futurs astronautes et, après d'interminables séries de tests et un entraînement démentiel, neuf hommes sont présentés à la presse, le 9 avril 1959. Le programme Mercury est lancé, mais les Soviétiques devançant les Américains en envoyant dans l'espace Youri Gagarine, le 12 avril 1961. Le 5 mai suivant, Alan Shepard s'envole à son tour. Gus Grissom lui succède, mais le retour est catastrophique. John Glenn est le suivant, et son vol est particulièrement mouvementé. Le 15 mai 1963, Gordon Cooper conclut le programme Mercury. Pendant ce temps, dans le désert de Californie, Chuck Yeager n'a jamais cessé de battre des records.

# LE MONDE TEL QU'IL EST

## Pologne

### AXILIAD (SIEKIEREZADA)

Mise en scène :  
Witold Leszczynski

Scénario : Witold Leszczynski, d'après le roman de Edward Stachura

Images : Jerzy Lukaszewicz

Musique : Jerzy Satanowski et Vivaldi

Décors : Maciej Putowski

Montage : Lucja Osko

Production : Zespoly Filmowe  
35 mm / couleurs / 82 mn / 1985

Interprétation : Edward Zentara (*Janek Pradera*), Daniel Olbrychski (*Michal Katny*), Ludwik Pak (*Peresada*)

Janek Pradera, poète de talent, est un jeune homme sensible qui passe une grande partie de son temps à s'interroger sur le sens de la vie. Incapable de trouver une amorce de réponse tant dans la poésie qu'auprès de la femme qu'il aime, il part en voyage à la conquête du monde réel. Son périple l'amène dans un petit village forestier où il s'engage comme simple bûcheron. Au contact de la nature et des rudes travailleurs des bois, il découvre la valeur du travail et la qualité morale des bûcherons. Janek admire leur conception simple de la vie et les liens privilégiés qu'ils entretiennent avec la nature. Dans le travail harassant, il découvre ainsi de nouvelles valeurs et c'est un homme nouveau qui reprendra sa route vers d'autres destinations.

#### L'auteur

Witold Leszczynski est né à Lodz, Pologne, en 1933. Après des études à l'école de cinéma de Lodz, il obtient son diplôme de caméraman en 1959, puis celui de metteur en scène en 1963. Durant ses études il se fait remarquer en réalisant *la Ronde (Rondo)*, (1958) ainsi que *le Portrait de l'homme au médaillon (Portret mezczyzny z medalionem)*, (1959). Après avoir réalisé *le Jeu (Zabawa)*, (1961), il tourne en Suède en 1964 *Vikingarnas fard västerut*. Son film suivant, *les Jours de Mathieu (Zywot Mateusza)*, (1968), nommé aux Oscars, reçoit plusieurs grands prix dans des festivals internationaux. Il tourne par la suite en Belgique (*Qu'est-ce qui fait courir Jacky ?* 1969) et de nouveau en Suède (*La Vie à la suédoise*, 1974). On lui doit encore : *La Perquisition (Rewizja osobista)*, (1972), *Recollection (Rekolekcje)*, (1977) et *Ko-nopiel-ka* (1982), qui reçoit également plusieurs récompenses.



Axiliad

## Autriche/RFA

38

Mise en scène : Wolfgang Glück

- sous réserves -

Scénario : Wolfgang Glück

Images : Gerhard Vandenberg

Musique : Bert Grund

Décors : Herwig Libowitzky

Montage : Heidi Handorf

Production : Satel-Film (Vienne) / Almaro Film (Munich) / Bayerischer Rundfunk  
35 mm / couleurs / 93 mn / 1986

Interprétation : Tobias Engel (*Martin*), Sunny Melles (*Carola*), Heinz Trixner (*Toni*), Lottè Ledl (*la mère*), Ingrid Burkhard (*Mme Schostal*), Romuald Pekny (*Sovary*), Josef Fröhlich (*Kemetter*), David Cameron (*Colonel Jovanovic*), Maria Singer (*Mme Pekarek*)

Automne 1937. Carola Hell, comédienne, et Martin Hoffmann, journaliste juif, forment un couple uni. Toni Drechsler, l'ami de Martin, est persuadé que la prise du pouvoir par Hitler est imminente, et supplie en vain Martin de quitter le pays. Martin et Carola ferment les yeux devant toutes les menaces. Carola, qui « ne veut pas s'occuper de politique », se rend à Berlin pour une tournée, où elle remporte un triomphe dans le rôle d'« Emilia Galotti ». Malgré son succès, elle est interpellée par la police et passe une journée en prison, pour s'être plainte, à travers une ligne téléphonique sous écoute, des tracasseries nazies. Pris de panique, Martin tente de se rendre à Berlin, mais Toni réussit de justesse à l'en empêcher.

Début 1938. L'occupation allemande devient de plus en plus inévitable. Le mouvement nazi se manifeste de plus en plus ouvertement et l'antisémitisme redouble d'agressivité. Carola est enceinte. Le 11 mars 1938, Hitler occupe l'Autriche. Alors que Carola et Martin essaient de partir pour Prague, celui-ci est retenu par une compagnie de SA qui surveille la gare. Lorsqu'il apprend que Carola est bien arrivée dans la capitale tchécoslovaque, il tente de passer clandestinement la frontière, mais sera arrêté par une patrouille SS.

#### L'auteur

Wolfgang Glück est né à Vienne le 25 septembre 1929. Assistant de réalisation au Théâtre national de Vienne de 1948 à 1953, il a mis en scène depuis cette dernière date, plus d'une cinquantaine de pièces et opéras. Assistant-réalisateur au cinéma à partir de 1951, il réalise en 1957 son premier long métrage de fiction. Auteur de télévision prolifique (on lui doit une soixantaine de dramatiques et plus de 400 courts métrages et documentaires), il a signé à ce jour pour l'écran neuf films, dont *l'Elève Gerber (Der Schüler Gerber)*.

## Brésil

### NUITS DU SERTAÔ (NOITES DO SERTÃO)

Mise en scène :  
Carlos Alberto Prates Correia

Scénario : C. A. Prates Correia et Idê Lacreta, d'après la nouvelle *Buriti* de Guimarães Rosa

Images : José Tadeu Ribeiro

Musique : Tavinho Moura

Décors : Anísio Dedeiros

Montage : Idê Lacreta et Amauri Alves

Production : Cinematografica Montesclarensis / Grupo Novo de Cinema  
35 mm / couleurs / 110 mn / 1984

Interprétation : Cristina Aché, Débora Bloch, Carlos Kroeber, Carlos Wilson, Tony Ramos, Sura Berditchevsky, Milton Nascimento, Maria Silva

Lalinha, jeune femme abandonnée par son mari, trouve refuge dans la « fazenda » du Buriti Bom, dans le « sertão » du Minas Gerais, auprès de son beau-père Io Liodoro. Elle y découvre un nouveau monde : Chefe Ezequiel, le vacher qui ne dort pas, un vétérinaire, beau jeune homme qui passe quelquefois, et surtout son ex-belle-sœur, Gloria. Rêves, peurs et désirs secrets hantent les verdoyantes campagnes et les nuits étoilées.

#### L'auteur

Carlos Alberto Prates Correia est né à Montes Cla-

ros (Minas Gerais) en 1941. Après des études de sociologie, il exerce la critique et enseigne le cinéma, puis passe à l'assistantat. Après avoir réalisé un court métrage en 1966 (*O Milagre de Lourdes*), et un épisode d'*Os Marginais* (1968), il signe un premier long métrage de fiction en 1973, *Crioulo Doido*. Il a également mis en scène : *Perdida* (1976) et *Cabaret Mineiro* (1980).

## Danemark

**LE FESTIN DE BABETTE  
(BABETTES GAESTEBUD)**  
*Mise en scène : Gabriel Axel*

*Scénario* : Gabriel Axel, d'après une nouvelle de Karen Blixen

*Images* : Henning Kristiansen

Le Festin de Babette



*Musique* : Per Norgard

*Décors* : Sven Wichman

*Montage* : Finn Henriksen

*Production* : Panorama Film International (Copenhague)/Nordisk Film AS/Danish Film Institute  
 35 mm / couleurs / 102 mn / 1987

*Interprétation* : Stéphane Audran (*Babette*), Jean-Philippe Lafont (*Achille Papin*), Gudmar Wivesson (*Lorenz Löwenhielm jeune*), Jarl Kulle (*Lorenz âgé*), Bibi Andersson (*la Dame de la Cour de Suède*), Hanne Stensgard (*Filipa jeune*), Bodil Kjer (*Filipa âgée*), Vibeke Hastrup (*Martine jeune*), Birgitte Federspiel (*Martine âgée*)

Qui est Babette, débarquée un soir d'orage de 1871 sur la côte sauvage du Jutland au Danemark, pour fuir Paris, d'où, arrêtée sous la Commune, elle a pu s'échapper de justesse après avoir perdu ses proches et ses biens ?

Réfugiée chez les deux très vertueuses filles d'un pasteur, Babette devient très vite à leur service, un élément indispensable, quoique toujours auréolée de mystère. Son seul lien avec la France réside dans un billet de loterie qu'un ami parisien lui envoie régulièrement depuis quatorze ans. Et lorsqu'un jour elle gagne le gros lot, chacun au village est fort triste à l'idée qu'elle s'en retourne définitivement dans son pays. Mais Babette n'en fait rien et plutôt que de quitter ses amis, elle préfère consacrer sa fortune à la confection d'un fastueux

dîner français pour commémorer le centenaire du pasteur. Le festin, accueilli avec la plus grande réserve par des invités tirillés entre la rigueur de l'Eglise Luthérienne et la tentation gastronomique, révélera en Babette une grande artiste...

### L'auteur

Gabriel Axel est né à Paris en 1918. Formé à l'art dramatique au Théâtre Royal du Danemark il a travaillé plusieurs années comme acteur sous la direction de Louis Jouvet au théâtre de l'Athénée. Il a mis en scène, sur les planches de Copenhague, de nombreux grands classiques français, de Molière à Giraudoux. Autour d'une quinzaine de films réalisés au Danemark dans les années 50/60 (des comédies pour l'essentiel), on lui doit notamment *la Mante rouge* (*Den rode kappe*), primé à Cannes en 1967. Après avoir travaillé dans les années 70/80 pour la télévision française, il retrouve, en 1986, les milieux cinématographiques danois en réalisant *le Festin de Babette*.

## RFA/Suisse

**LE VOYAGE  
(DIE REISE)**  
*Mise en scène : Markus Imhoof*

*Scénario* : Markus Imhoof et Martin Wiebel, d'après le roman homonyme de B. Vesper

*Images* : Hans Liechti

*Musique* : Franco Ambrosetti

*Décors* : Goetz Heymann

*Montage* : Ursula West

*Production* : Limbo Film AG (Genève)/Regina Ziegler Filmproduktion (Berlin)/SRG (Berne)/WDR (Cologne)  
 35 mm / couleurs / 110 mn / 1986

*Interprétation* : Markus Boysen, Corina Kirchhoff, Christa Berndl, Will Quadflieg

Récit d'un destin, le film est aussi celui de la « génération de 68 » : ceux qui sont nés pendant la guerre et qui ont appris à penser à l'heure du renouveau mais qui, faute de pouvoir s'orienter par rapport à un idéal paternel, se retrouvent confrontés à la culpabilité de leur père. Cette confrontation entraînera de furieuses exigences, qui iront de la révolution étudiante à la haine aveugle du terrorisme. Le film, en deux épisodes, montre l'affrontement des contradictions père/fils : le premier raconte la tentative désespérée d'un homme, et de son fils de cinq ans, pour fuir le terrorisme, tandis que le second est l'histoire de l'enfance et de l'évolution d'un individu que la confrontation avec un père nazi pousse à la révolte et finalement au terrorisme.

### L'auteur

Markus Imhoof est né en 1941. Connue en France pour son quatrième long métrage, *la Barque est pleine* (*Das Boot ist voll*), courageux plaidoyer qui dénonçait l'attitude ambiguë de Berne vis-à-vis du Reich pendant la guerre, et qui lui valut notamment un Ours d'argent au Festival de Berlin. On lui doit encore : *Rondo* (1968), *Ormenis 199 + 69* (1969), *Volksmund* (1972), *Fluchtgefahr* (1975), *Tauwetter* (1977), *Isewixer* (1979) et *Via Scarlatti* (1983).

## France

### CHAMP D'HONNEUR

Mise en scène :  
Jean-Pierre Denis

Scénario : Jean-Pierre Denis et Hubert Aupetit

Images : François Catonne

Musique : Michel Portal

Production : Baccara Productions / Palmyre Production (Paris)  
35 mm / couleurs / 85 mn / 1987

Interprétation : Cris Campion (*Pierre Naboulet*), Pascale Rocard, Frédéric Mayer, André Wilms, Vincent Martin, Marcelle Dessalles, Eric Wapler

Du Périgord à l'Alsace, *Champ d'honneur* retrace l'épopée de Pierre Naboulet parti comme remplaçant pour le service militaire et soudain pris dans la tourmente de la guerre de 1870. Une histoire de substituts, un chant d'honneur pour des héros partis un jour loin de leur terre et des leurs.

Jean-Pierre Denis

#### L'auteur

Jean-Pierre Denis est né en 1946. Dès son premier long métrage, *Histoire d'Adrien*, qui est couronné du Prix de la Caméra d'Or au Festival de Cannes 1980, il se démarque du reste de la production nationale, en réalisant le premier film français entièrement parlé en langue d'Oc. Fidèle à sa région du Périgord, il situe l'action de son second film, *la Palombière* (1983), dans son village natal, tout en conservant « un propos suffisamment universel » pour échapper au particularisme local. Sa dernière réalisation, *Champ d'honneur*, fait partie de la sélection officielle et représente la France au 40<sup>e</sup> Festival de Cannes.

## RFA

### LES AILES DU DÉSIR (DER HIMMEL ÜBER BERLIN)

Mise en scène : Wim Wenders

Scénario : Wim Wenders et Peter Handke

Images : Henri Alekan

Musique : Jürgen Knieper

Décors : Heidi Ludi

Montage : Peter Przygodda

Production : Argos Film (Paris) / Road Movies (Berlin) / Westdeutscher Rundfunk (Cologne)  
35 mm / N et B et couleurs / 130 mn / 1987

Interprétation : Bruno Ganz (*Damiel*), Solveig Dommartin (*Marion*), Otto Sander (*Cassiel*), Curt Bois (*Homer*), Peter Falk (*lui-même*)

Les héros de mon histoire sont des anges. Oui, des anges. Et pourquoi pas ? On s'est accoutumé à voir tant de monstres et de créatures imaginaires au cinéma. Alors pourquoi pas des esprits bienfaisants, pour changer ?

Ils observent des milliers d'êtres humains, mais surtout ceux auxquels ils se sont attachés. Non seulement ils peuvent tout voir, mais ils peuvent recueillir



Les Ailes du désir

jusqu'aux pensées les plus secrètes. Parmi eux, chose inouïe, un ange tombe amoureux : il deviendra mortel.

Wim Wenders

#### L'auteur

Wim Wenders est né à Düsseldorf le 14 août 1945. Etudes de médecine et de philosophie interrompues. De 1967 à 1970, il suit des cours à la Hochschule für Film und Fernsehen (Académie du cinéma et de la télévision) à Munich, au sein de laquelle il réalise six courts métrages. Entre 1968 et 1972, il travaille comme critique pour *Filmkritik* et *Die Süddeutsche Zeitung*. En 1970 il signe son premier long métrage, *Summer in the City*, qui sera son diplôme de fin d'études. En 1971, il est l'un des membres fondateurs du Filmverlag der Autoren, qui permet à de jeunes réalisateurs allemands de réaliser leurs premiers films. Grâce à cette structure de production, il peut réaliser la même année, *l'Angoisse du gardien de but au moment du pénalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*). Fondateur de sa propre société de production en 1975, il réalise encore plusieurs films qui seront de gros succès et dont certains seront couronnés dans plusieurs festivals internationaux : *Au fil du temps* (*Im Lauf der Zeit*, Prix de la critique internationale, Cannes, 1976) ; *L'Etat des choses* (*Der Stand der Dinge*, Lion d'Or, Venise, 1982) ; *Paris, Texas* (*id.*, Palme d'Or, Cannes, 1984). On lui doit encore notamment : *Alice dans les Villes* (*Alice in den Städten*, 1973) ; *Faux mouvement* (*Falsche Bewegung*, 1975) ; *L'Ami américain* (*Der Amerikanische Freund*, 1977) ; *Nick's Movie* (1980) ; *Hammett* (*id.*, 1982) et *Tokyo-Ga* (1983).

Images : Ivan Strasburg

Musique : Brian Gascoigne

Décors : Caroline Amies

Montage : David Gladwell

Production : British Film Institute Production / Chanel 4 (Londres)  
35 mm / couleurs / 99 mn / 1985

Interprétation : Maria Schell (*Sophie Rubin*), Paul Scofield (*Alexander Sherbatov*), Frank Finlay (*voix de Freud*), Diana Quick (*Anna*), Clare Higgins (*Sophie jeune*), Colin Firth (*Alexandre jeune*), Sandra Berkin (*Nina*)

Vienne, 1970. Anna arrive de New York, à la rencontre d'un étranger, Alexander Sherbatov. Dans son appartement — un véritable musée rempli des souvenirs de cette âme expatriée — ils partent ensemble dans un long voyage à la recherche de leur jeunesse et de ce personnage mystérieux qui les a fait se rencontrer.

Vienne, 1919. La ville est encore toute secouée de la fureur de la guerre. Dans le cabinet de Sigmund Freud, Alexander affronte son Moi, tiraillé entre le désir des femmes qu'il n'aime pas et entre l'amour des femmes qu'il ne désire pas. Sophie, quant à elle, déverse sa haine pour son père et évoque sa passion pour Anna.

Le film est un voyage entre ces deux époques, entre l'histoire et la mémoire, entre la haine et, peut-être la réconciliation.

#### L'auteur

Hugh Brody est né à Sheffield en 1949. Après des études à Oxford, il enseigne la philosophie à la Queen's University de Belfast. Insatisfait par un travail purement théorique, il se met à étudier l'anthropologie, avant de mener des recherches sur le terrain dans l'ouest de l'Irlande puis dans le nord du Canada, chez les Esquimaux Inuit et dans des tribus indiennes. Au cours de ces travaux il a publié des livres et réalisé quelques documentaires à partir de 1970. En 1984 il réalise son premier long métrage de fiction, *1919*.

## Grande-Bretagne

### 1919

Mise en scène : Hugh Brody

Scénario : Hugh Brody et Michael Ignatieff



## Italie

### SEMBRA MORTO, MA È SOLO SVENUTO

Mise en scène : Felice Farina

Scénario : Sergio Castellitto, Gianni Di Gregorio et Felice Farina

Images : Renato Tafuri

Musique : Lamberto Macchi

Montage : Roberto Schiavone

Production : Tecno Image Prod. / Airone Cinematografica (Rome)

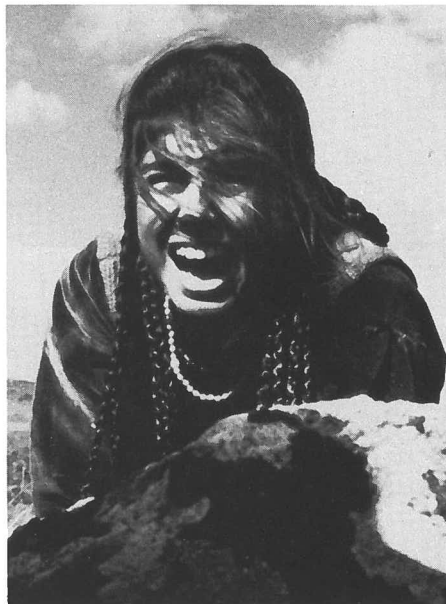
35 mm / couleurs / 91 mn / 1986

Interprétation : Sergio Castellitto (Romano), Marina Confalone (Marina), Mario Prosperi (Alfio)

Dans un petit appartement de banlieue, vivent Romano Duranti et sa sœur Marina, qui ont tous deux la trentaine. Marina, pour survivre, dactylographie des thèses, tandis que Romano passe son temps devant la télévision et vit de petits expédients. L'arrivée d'un nouveau voisin, Alfio, qui se présente comme un détective privé, va bouleverser leur existence. Il s'agit en fait d'un individu recherché par la police pour avoir volé un kilo de cocaïne, qu'il est parvenu à cacher subrepticement sous le réfrigérateur des Duranti. Un jour, Marina gagne à un concours un nouveau réfrigérateur ; en déplaçant le vieil appareil, Romano trouve la drogue et décide de garder pour lui sa découverte. Lorsque la police arrive, Alfio parvient à prendre la fuite, entraînant dans sa course Marina, qui s'est prise d'amour pour lui. Finalement, Romano s'enrichira avec la vente de la cocaïne, et deviendra un des chefs de la pègre locale.

#### L'auteur

Felice Farina est né à Rome en 1954. Acteur de théâtre, d'avant-garde comme de classique, il découvre le cinéma en 1976 en travaillant dans le laboratoire d'animation et d'effets spéciaux de Carlo Ventimiglia. Réalisateur de programmes culturels pour la RAI, il travaille également sur des images de synthèse. Pour le cinéma, il signe un court métrage en 1982, *le Menteur (Il mentitore)* avant de réaliser en 1986 *Sembra morto, ma è solo svenuto*, son premier long métrage.



Dilan vit dans un petit village de Turquie orientale qui ressemble à un fortin, avec ses maisonnettes serrées les unes contre les autres, dans l'immensité d'une nature qui a gardé ici tous ses droits. Deux garçons briguent la main de la jeune fille : le pauvre berger Mirkan et Paso, le fils d'un riche propriétaire terrien. C'est à Mirkan qu'a été finalement promise Dilan, mais pour rassembler la dot de vingt-cinq moutons exigée par son père, il devra gagner beaucoup d'argent et risquer sa vie en franchissant la frontière pour ramener un tapis persan qu'il pourra vendre à bon prix. Paso connaît la situation de son rival et sait que s'il arrivait « quelque chose » à Mirkan, Dilan serait de nouveau libre. A son vacher Kerim, il offre tout bonnement la maison et le cheval de Mirkan, si ce dernier venait à ne pas rentrer de son long périple... Mais ce serait mal connaître le cœur de Dilan, qui refuse d'être l'objet d'une intrigue et qui entame un combat solitaire. Kerim alors, obsédé par le souvenir de Mirkan, fuit dans un monde imaginaire où il se voit prendre la tête d'une expédition punitive contre l'injustice, en compagnie d'autres bergers et paysans...

#### L'auteur

Erden Kiral est né le 10 avril 1942 à Gölcük, Turquie. Tandis qu'il poursuit des études de céramique à l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul, il collabore comme critique à plusieurs revues cinématographiques. Réalisateur de spots publicitaires, il a signé quelques courts métrages, avant de réaliser en 1978 un premier long métrage de fiction, *le Canal (Kanal)*. En 1983 il met en scène *Une saison à Hakkari (Hakkaride bir mevsim)*, qui reçoit plusieurs prix dans des festivals internationaux, dont l'Ours d'Argent à Berlin. Il a également réalisé : *Terres fertiles (Berekli topraklar üzerinde)*, 1980) et *le Miroir (Ayna)*, 1984) présenté en 1986 au Festival de la Rochelle.

### LE SANG (KAN)

Mise en scène : Serif Gören

Scénario : Omer Polat et Erden Kiral

Images : Martin Gressmann

Musique : Nizamettin

Montage : Roswitha Henze

Production : Limbo Film (Zurich)/Hakan Film (Istanbul)/Zweites Deutsches Fernsehen (Mayence)

35 mm / couleurs / 92 mn / 1987

Interprétation : Derya Arbas (Dilan), Güler Okten (sa mère), Dilaver Uyanik (son père), Hakan Balamir (Kerim), Mehmet Eriksi (Mirkan), Yilmaz Zafer (Paso Bey), Keriman Ulusoy (sa mère)

Scénario : Serif Gören et Osman Sahin

Images : AYTEKIN CAKMAKCI

Musique : Zülfi Livaneli

Décors : Aysegül Gökçe

Montage : Serif Gören

Production : Film Pop  
35 mm / couleurs / 84 mn / 1986

Interprétation : Tarik Akan, Mekan Balamir, Serpil Cakmakli, Alev Sayin, Necmettin Cobanoğlu, Muazzez Kurtoglu, Filiz Küçüktepe, Mustafa Yavuz, Ferhat Ünal, Osman Ates, Omer Lüftü Gökse, Hikmet Tasdemir

L'Anatolie contemporaine, encore déchirée par des haines tribales, qu'alimente un code de l'honneur et de vengeance inchangé au fil des siècles. A partir de l'affrontement de deux fiefs rivaux, où l'ivresse de la fête collective se tache inmanquablement du sang de la vengeance indéfiniment répétée, le film met en lumière le drame personnel de quelques êtres pris dans le filet d'une tradition aveugle et immuable : le chef de la tribu au moment où il devient la cible désignée de la main vengeresse, son angoisse de ne pas avoir un fils, qui le pousse à répudier la femme aimée pour une seconde épouse dont la seule fonction sera d'assurer sa descendance ; le chef ennemi qui attend patiemment son heure pour que son dessein s'accomplisse ; la femme recluse et asservie, prise au piège entre ces deux hommes qui subit, avant de trahir, et qui porte en elle à la fois la vie et la mort...

#### L'auteur

Serif Gören est né à Iskeç, aujourd'hui Xanti (Grèce), en 1943. Après des études supérieures, il fait ses débuts au cinéma en 1962 comme monteur et assistant-metteur en scène (notamment de Atif Yilmaz) sur une centaine de productions. Il signe son premier film, *Piyade Osman*, en 1967, avant de prendre la tête en 1971 de la seconde équipe de réalisation de *l'Espoir (Umut)* de Yilmaz Güney, avec qui il entame une longue collaboration. Son engagement politique et syndical lui vaut quelque temps la prison. En 1981 il réalise pour son ami Güney emprisonné, et en suivant minutieusement ses indications dictées secrètement depuis sa geôle d'Istanbul, *Yol*, qui remportera la Palme d'Or au festival de Cannes 1982. En 1984, *Derman*, réalisé l'année précédente, est présenté au Festival de La Rochelle. On lui doit encore : *Ibret* (coréal. Güney, 1971) ; *Endise* (1974) ; *Köprü* (1975) ; *Deprem* (1976) ; *İki Arkadas* (id.) ; *Stasyon* (1977) ; *Nehir* (id.) ; *Derdim Dünyadan Büyük* (1978) ; *Almanya Ac Vatan* (1979) ; *Der-vis Bey* (1980) ; *Kir Gönünün Zincirini* (id.) ; *Yol* (1981) ; *Feryada Gücüm Yok* (1982) ; *Alisan* (id.) ; *Tomruk* (id.) ; *Günesin Tutulduğu Gün* (1984) ; *Firar* (id.) ; *Günes Doğarken* (id.) ; *Kurbağa* (1985) ; *Yılanların Ocu* (id.) et *Gizli Duygular* (id.).

## Turquie

### DILAN

Mise en scène : Erden Kiral

## Espagne

### TIEMPO DE SILENCIO

Mise en scène : Vicente Aranda

Scénario : Vicente Aranda et Antonio Rabinat, d'après le roman de Luis Martin Santos

Images : Juan Amoros

Décors : Josep Rosell

Montage : Teresa Front

Production : Lola Films / Morgana Films / RTVE (Madrid)

35 mm / couleurs / 100 mn / 1987

Interprétation : Imanol Arias (Pedro), Victoria Abril (Dorita), Charo Lopez (Charo), Francisco Rabal (Muecas), Juan Echanove (Matias), Francisco Algora (Ama-



Tiempo de silencio



Lola

dor), Joaquim Hinojosa (*Cartucho*), Diana Penalver (*Florita*), Enriqueta Claver (*Dona Luisa*)

Madrid, à la fin des années 40. Par le biais d'un des protagonistes, il s'agit de la double histoire, racontée en voix-off, de Pedro, un jeune médecin qui se voue corps et âme à la recherche, et de passions tragiques dans un monde de bidonvilles. L'avenir de Pedro, aussi précaire et incertain que celui des rats du laboratoire dans lequel il travaille, se trouve compromis, par la santé d'El Muecas, un marginal incestueux et violent. Il prendra place également dans la vie de Matias, un riche garçon, et dans celle de Dorita, une jeune fille amoureuse, profondément affecté des plaies encore récentes qui ont marqué son pays.

#### L'auteur

Vicente Aranda est né à Barcelone en 1926. Auto-didacte, passionné de cinéma, il a travaillé sept ans dans une entreprise nord-américaine au Vénézuéla avant de retourner en Espagne. En 1964, sans aucune formation cinématographique, il réalise un premier film, *Brillante porvenir*, avant de signer en 1966, *Fata Morgana*, une des œuvres les plus représentatives et les plus abouties de l'école dite, de « Barcelone », et qui sera sélectionné à la Semaine de la Critique. Par la suite, il aborde des genres plus commerciaux, soit le fantastique, soit l'érotique : *Las crueles / El cadaver exquisito* (1969) ; *La novia ensangrentada* (1972) ; *Clara es el precio* (1974) ; *Cambio de sexo* (1977). On lui doit également : *La muchacha de las bragas de oro* (1980) ; *Asesinato en el Comité Central* (1982) ; *A coups de crosse* (*Fanny Pelopaja*, 1983) et *El crimen del Capitán Sanchez* (TV).

#### LOLA

Mise en scène :  
José Juan Bigas Luna

Scénario : José Juan Bigas Luna, Luis Herce et Enrique Viciano

Images : José Maria Civit

Musique : José Manuel Pagan

Décors : Felipe de Paco

Montage : Ernest Blasi

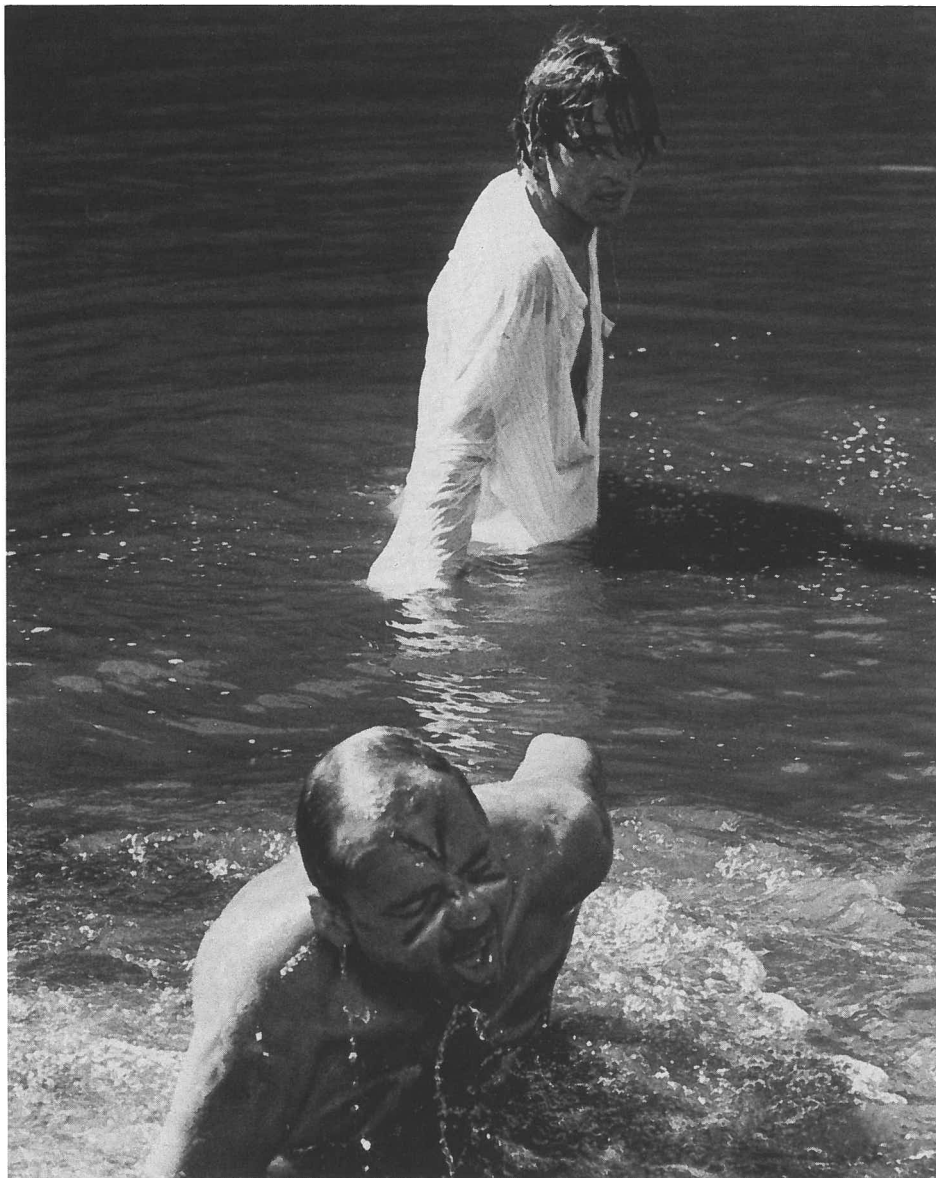
Production : Figaro Films (Barcelone)  
35 mn / couleurs / 106 mn / 1986

Interprétation : Angela Molina (*Lola*), Patrick Bauchau (*Robert*), Feodor Atkine (*Mario*), Assumpta Serna (*Silvia*), Angela Gutiérrez (*Ana*), Constantino Romero (*Alberto*), Marian Rodes (*Françoise*), Pepa Lopez (*Isabel*)

La vie de Lola est partagée entre son travail dans une fabrique de chaussures et l'amour brutal que lui voue Mario. Après qu'elle l'ait quitté pour aller vivre à Barcelone, elle fait la connaissance de Robert, cadre supérieur dans une société automobile. Cinq années passent. Lola est maintenant mariée et est la mère d'une petite fille, Ana. Elle vit dans un cadre bourgeois et est bien décidée à faire un trait sur son passé, jusqu'au jour où elle rencontre par hasard Mario dans la rue. Dès lors, son existence et sa confortable vie familiale va être perturbée par un Mario menaçant, fou de jalousie du bonheur de Lola...

#### L'auteur

José Juan Bigas Luna est né à Barcelone en 1946. Dessinateur, il travaille dans un propre atelier jusqu'en 1970. Enseignant dans diverses écoles d'art, il est l'auteur d'une œuvre peinte importante, dont certaines pièces sont exposées au musée Dali de Figueras. Il a réalisé plus d'une dizaine de courts métrages entre 1972 et 1976, avant de signer en 1976 son premier long métrage, *Tatuaje*. On lui doit également : *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) et *Reborn* (1981, réalisé aux USA).



El Rio de oro

## EL RIO DE ORO

Mise en scène : Jaime Chavarri

Scénario : Jaime Chavarri

Images : Carlos Suarez

Musique : Francisco Guerrero

Décors : Adi Gisler

Montage : Pablo G. Del Amo

Production : Tesauro / Incine CIA / Federal Films (Madrid) Marea Films Produktion (Zurich) 35 mn / couleurs / 120 mn / 1986

Interprétation : Angela Molina, Bruno Ganz, Francesca Annis, Stefan Gubser, Juan Diego Botto, Nacho Rodriguez, Carolyn Norris

De nouveau Peter a loué la maison de campagne près du « Rio de Oro », où il avait passé un été heureux il y a quelques années. Juan, son épouse Laura et leurs trois enfants Jorge, Miguel et Juana sont ravis à l'idée de passer quelque temps avec l'« Oncle Peter », ami d'enfance de Laura, avec laquelle il passe de longs moments à évoquer le passé.

Trois ans ont passé depuis ce merveilleux été. Peter est marié et, pourtant, rien pour lui ne semble avoir

changé. Mais les joies du passé semblent évanouies et même les jeux ont perdu de leur innocence. L'arrivée de Dubarry, l'énigmatique épouse de Peter, n'arrange rien. Une atmosphère de suspicion plane sur le groupe jusqu'à ce qu'un matin Peter et Dubarry disparaissent...

### L'auteur

Jaime Chavarri est né à Madrid en 1943. Licencié en droit, il étudie le cinéma à la EOC (Escuela Oficial de Ciné). Auteur de plusieurs longs métrages en super-8, il a été critique de cinéma, scénariste et réalisateur de nombreux courts métrages et films publicitaires. Il a également mis en scène pour la télévision quelques épisodes d'importants feuilletons. Pour le grand écran, on lui doit : *Pastel de sangre* (épisode *El baile*, 1972) ; *Los viajes escolares* (1973) ; *El desencanto* (1976) ; *A un Dios desconocido* (1977) ; *Cuentos eroticos* (épisode *El pequeno planeta*, 1979) ; *Cuentos para un escapada* (épisode *La mujer sorda*, id.) ; *Dedicatoria* (1980) ; *Bearn o la sala de las muñecas* (1983) ; *Las bicicletas son para el verano* (1984) et *El Rio de Oro* (1986).

## Inde

### EAU, GANGA

Mise en scène : Viswanadhan

Scénario : Viswanadhan

Images : Adoor Gopalakrishnan

Montage : Philippe Puicouyoul

Production : Musée national d'Art moderne (Paris) Viswanadhan  
16 mn / couleurs / 130 mn / 1985

Un poème en images sur le Gange, « le » fleuve de l'Inde, la mère, eau primordiale d'où viennent et où retournent toutes choses.

### L'auteur

Viswanadhan est né au Kerala en 1940. Après des études de beaux-arts au College of Arts and Crafts de Madras de 1960 à 1966, il participe à la création dans la ville du village d'artistes Cholamandal. Installé en France, il a présenté plusieurs expositions de peinture, dont une au Centre Georges Pompidou. Il a encore réalisé : *Couleur et forme* (1972) ; *Ecriture* (1973) et *Sable* (1976-1982).

## Syrie

### CHRONIQUES DE L'ANNÉE PROCHAINE (WAKAI' I AL'AM AL MOUKBIL)

Mise en scène : Samir Zikra

Scénario : Samir Zikra

Images : Hanna Ward

Musique : Ziad Rahbani

Montage : Zouheir Dayé

Production : Organisme Général du Cinéma (Damas) 35 mm / couleurs / 120 mn / 1986

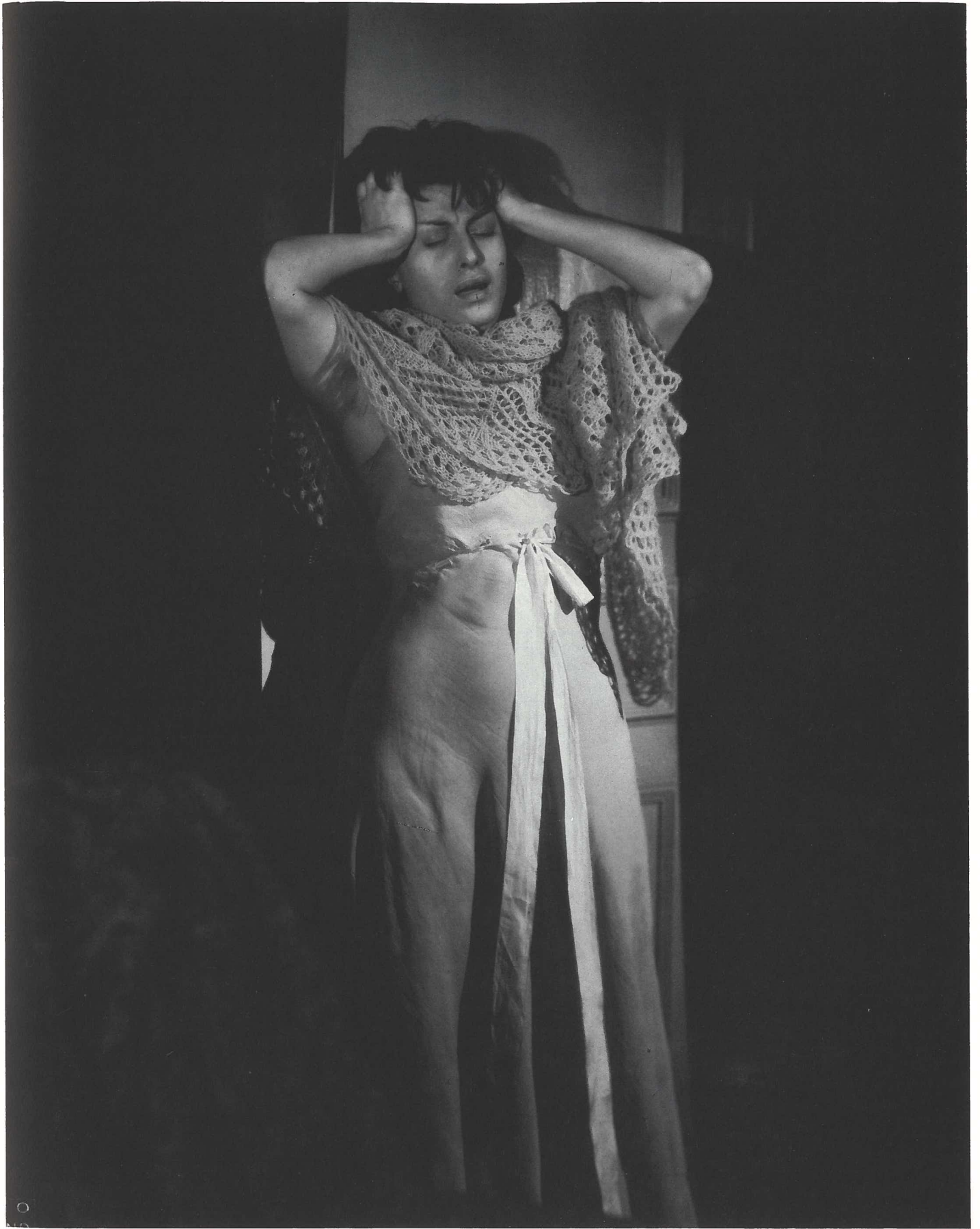
Interprétation : Najah Saffkouni, Naïla Al-Atrache, Hala Al-Faisal, Abidou Bacha

C'est l'histoire d'un jeune musicien qui, ayant découvert la richesse de la musique classique, étudie la composition et la direction d'orchestre pour mieux transcrire les richesses de sa propre culture. Il se heurtera à la pesanteur sociologique et à la lourdeur d'une bureaucratie incapable de le suivre dans sa quête.

### L'auteur

Après des études à Moscou, Samir Zikra réalise deux courts métrages durant son service militaire en 1975 : *Nous n'oublierons jamais* et *les Martyres*. En 1976 il entre à l'Organisme Général du Cinéma et écrit le scénario d'une dramatique pour la télévision en 1977. En 1984 il signe son premier long métrage, *l'Incident du demi-mètre*.





Anna Magnani dans *Amore*

## Index des films

- Ailes du désir (Les)* /W. Wenders, 1987/p. 63  
*Ainsi va l'amour* /J. Cassavetes, 1971/p. 40  
*A la poursuite de l'étoile* /E. Olmi, 1983/p. 47  
*Amore* / R. Rossellini, 1948/p. 20  
*Amour et journalisme* /M. Stiller, 1916/p. 16  
*Ane de Magdana (L')* /T. Abouladze et R. Tchkeidze, 1955/p. 51  
*Arbre aux sabots (L')* /E. Olmi, 1978/p. 46  
*Ascension* /A. Gopalakrishnan, 1977/p. 36  
*Assunta Spina* /M. Mattoli, 1949/p. 21  
*A travers les rapides* / M. Stiller, 1921/p.17  
*Au diable la richesse* /C. Righelli, 1946/p. 20  
*Austéria* /J. Kawalerowicz/p. 34  
*Axiliad* /W. Leszczynski, 1985/p. 61  
  
*Ballade des sans-espoir (La)* /J. Cassavetes, 1961/p. 39  
*Bandit (Le)* /A. Lattuada, 1946/p. 20  
*Bellissima* /L. Visconti, 1951/p. 21  
*Big Trouble* /J. Cassavetes, 1985/p. 41  
*Brasier (Le)* /K. Ichikawa, 1958/p. 27  
  
*Car sauvage est le vent* /G. Cukor, 1957/p. 22  
*Carrosse d'or (Le)* /J. Renoir, 1953/p. 22  
*Cellulose* /J. Kawalerowicz, 1954/p. 32  
*Chambre de punition (La)* /K. Ichikawa, 1956/p. 27  
*Champ d'honneur* /J.-P. Denis, 1987/p. 63  
*Chronique de l'année prochaine* /S. Zikra, 1986/p.66  
*Chronique géorgienne du XIX<sup>e</sup> siècle* /A. Rekhviachvili, 1979/p. 55  
*Circostanza (La)* /E. Olmi, 1974/p. 46  
*Cœur (Le)* /K. Ichikawa, 1955/p. 26  
  
*Dans les remous* /M. Stiller, 1919/p. 16  
*Devant lui tremblait tout Rome* /C. Gallone, 1946/p. 20  
*Dilan* /E. Kiral, 1986/p. 64  
*Durante l'estate* /E. Olmi, 1971/p. 46  
  
*Eau, Ganga* /Viswanadhan, 1985/p.66  
*Elisso* /N. Chenguelaia, 1928/p. 50  
*Erotikon* /M. Stiller, 1920/p. 17  
*Etoffe des héros (L')* /P. Kaufman, 1983/p. 60  
*Etrange obsession (L')* /K. Ichikawa, 1959/p. 28  
  
*Face à face* /A. Gopalakrishnan, 1984/p. 36  
*Faces* /J. Cassavetes, 1968/p. 39  
*Festin de Babette (Le)* /G. Axel, 1987/p. 62  
*Feux dans la plaine* /K. Ichikawa, 1959/p. 28  
*Fiancés (Les)* /E. Olmi, 1963/p. 45  
*Films de Lumière (Les)* /V. Pinel, 1987/p. 23  
*Frère (Le)* /T. Bablouani, 1984/p. 56  
  
*Gloria* /J. Cassavetes, 1980/p. 41  
*Grande vallée verte (La)* /M. Kokotchachvili, 1968/p. 52  
  
*Harpe de Birmanie (La)* /K. Ichikawa, 1956/p. 27  
*Harpe de Birmanie (La)* /K. Ichikawa, 1985/p. 29  
*Hommes du nord (Les)* /K. Ichikawa, 1958/p. 28  
*Husbands* /J. Cassavetes, 1970/p. 40  
  
*Il était une fois un merle chanteur* /O. Iosseliani, 1971/p. 54  
*Incantation (L')* /T. Abouladze, 1968/p. 52  
*Io sono Anna Magnani* /C. Vermorcken, DOC 1980/p. 23  
  
*Je suis un chat* /K. Ichikawa, 1975/p. 29  
*Larmes de joie* / M. Monicelli, 1960 / p. 23  
*Légende de Gösta Berling (La)* /M. Stiller, 1924/p. 18  
*Leur premier né* /M. Stiller, 1918/p. 16  
*Lola* /J.-J. Bigas Luna, 1987/p.65  
*Longue recherche d'une fiancée (La)* /G. Tchokeli, 1985/p. 57  
*Louis Lumière* /E. Rohmer, 1966/p. 23  
  
*Love Streams* /J. Cassavetes, 1984/p. 41  
*Lumière (1895-1902)* /M. Allégret, 1961/p. 23  
  
*Ma grand-mère* /K. Mikaberidze, 1929/p. 50  
*Mamma Roma* /P.-P. Pasolini, 1962/p. 23  
*Marches (Les)* /A. Rekhviachvili, 1986/p. 57  
*Marâtre Samanichvili (La)* /E. Chenguelaia, 1977/p. 54  
*Mauritz Stiller : The Story of his Life* /G. Werner, DOC 1985/p. 18  
*Meilleur film de Thomas Graal (Le)* /M. Stiller, 1917/p. 16  
*Mère Jeanne des Anges* /J. Kawalerowicz, 1961/p. 33  
*Meurtre d'un bookmaker chinois* /J. Cassavetes, 1976/p. 40  
*Milan 83* /E. Olmi, DOC 1983/p. 46  
*1919* /H. Brody, 1985/p. 63  
*Molti sogni per le strade* /M. Camerini, 1948/p. 21  
*Mon frère cadet* /K. Ichikawa, 1960/p. 28  
*Monsieur Pou* /K. Ichikawa, 1953/p. 26  
*Mort du président (La)* /J. Kawalerowicz, 1978/p. 34  
  
*Nageur (Le)* /I. Kvirikadze, 1982/p. 56  
*Nihonbashi* /K. Ichikawa, 1956/p. 27  
*Nuits du Sertao* /C.A.P. Correia, 1984/p. 61  
  
*Ombre (L)* /J. Kawalerowicz, 1956/p. 32  
*Opening Night* /J. Cassavetes, 1978/p. 41  
*Opérateurs Lumière aux Etats-Unis (Les)* /V. Pinel, 1987/p. 23  
*Or dans la montagne (L')* /E. Olmi, 1969/p. 45  
  
*Père du soldat (Le)* /R. Tchkeidze, 1965/p. 51  
*Pharaon* /J. Kawalerowicz, 1966/p. 33  
*Piège à rats (Le)* /A. Gopalakrishnan, 1981/p. 36  
*Pirosmani* /G. Chenguelaia, 1970/p. 53  
*Piste des géants (La)* /R. Walsh, 1931/p. 59  
*Posto (Il)* /E. Olmi, 1961/p. 45  
*Premier film (Le)* /J. Piwkovski, CM 1981/p. 23  
  
*Quelques interviews sur des questions personnelles* /L. Gogoberidze, 1979/p. 55  
  
*Rencontre sur l'Atlantique* /J. Kawalerowicz, 1979/p. 34  
*Repentir* /T. Abouladze, 1986/p. 57  
*Rio de oro (El)* /J. Chavarri, 1987/p.66  
*Robinsonade* /N. Djordjadze, 1987/p. 58  
*Rome ville ouverte* /R. Rossellini, 1945/p. 22  
*Rose tatouée (La)* /D. Mann, 1955/p. 22  
  
*Sang (Le)* /S. Gören, 1986/p. 64  
*Sapin en nylon (Le)* /R. Esadze, 1985/p. 56  
*Secret derrière la porte (Le)* /F. Lang, 1948/p. 60  
*Sembra morto ma è solo svenuto* /F. Farina, 1986/p. 64  
*Shadows* /J. Cassavetes, 1959/p. 39  
*Son propre choix* /A. Gopalakrishnan, 1972/p. 36  
  
*Temps s'est arrêté (Le)* /E. Olmi, 1959/p. 45  
*Teresa Venerdì* /V. De Sica, 1941/p. 20  
*Tiempo de silencio* /V. Aranda, 1986/p. 64  
*Train de nuit* /J. Kawalerowicz, 1959/p. 32  
*38* /W. Glück, 1986/p. 61  
*Trésor d'Arne (Le)* /M. Stiller, 1919/p. 17  
  
*Un certain jour* /E. Olmi, 1969/p. 46  
*Une exposition extraordinaire* /E. Chenguelaia, 1969/p. 53  
*Une femme sous influence* /J. Cassavetes, 1974/p. 40  
*Un enfant attend* /J. Cassavetes, 1963/p. 39  
  
*Vengeance d'un acteur (La)* /K. Ichikawa, 1953/p. 29  
*Vieux manoir (Le)* /M. Stiller, 1923/p. 17  
*Voyage (Le)* /M. Imhoof, 1986/p. 62  
*Vraie fin de la guerre (La)* /J. Kawalerowicz, 1957/p. 32



*Crédit photographique*

Les photos de ce catalogue proviennent des collections de Mmes Gavron, Govaers, de MM. Depuyper, Gili, Haudiquet, Radvanyi, Tessier, de l'Institut Lumière de Lyon, de l'Institut polonais de Paris, du Centre culturel suédois de Paris, du Svenska Filminstitutet de Stockholm, du Festival des Trois Continents de Nantes, des distributeurs des films programmés et de la collection privée de Jean-Loup Passek.

Nous adressons tous nos remerciements à ceux qui ont permis au XV<sup>e</sup> Festival International du Film de la Rochelle d'exister et notamment à :

Bernard Latarget, Vincent Pinel, André Rieuepeyrou, et la Cinémathèque Française, Freddy Buache et la Cinémathèque Suisse, Claude Beylie et la Cinémathèque Universitaire, Raymond Borde et la Cinémathèque de Toulouse, Bernard et Alice Chardère et l'Institut Lumière de Lyon, Bengt Forslund et le Svenska Filminstitutet de Stockholm, Godfried Talboom et le Centre culturel suédois de Paris, Tadeusz Wegner, Janusz Czaplarski et l'Institut polonais de Paris, Mary Davis et le BFI, Jean-Max Causse, Jean-Marie Rodon et le Studio Action, Alain et Philippe Jalladeau et le Festival des Trois Continents.

Rezo Tchkhedize, directeur de Grouzia Film, Elem Klimov et Igor Lissakovski (Union des cinéastes de Moscou), Eldar Chenguelaïa (Union des cinéastes de Géorgie), Naoum Kleiman (Musée Eisenstein de Moscou) et MM. Chkalikov (Goskino), Malinkine et Andrianov (Service culturel de l'ambassade d'URSS).

Pascale Dauman et Parifilm, Francine Brücher et Métropolis (Zurich), Graziella Lonardi et les Incontri Internazionali d'Arte (Rome), Anatole Dauman et Argos Film, Richard Delmotte et les Films Cosmos, Richard Magnien, Michel Mavros et Amorce Diffusion, Nella Banfi-Broussou, Jacques Petat et les Films Coût de Cœur, Jean Hernandez et AAA Classique, Marin Karmitz et MK2, Jacques Robert et les Films du Marais.

MM. Cereda (RAI 1), Guglielmi (RAI 3) et Silvano (RAI-Paris).  
Les Films Dulac (Bruxelles), Film Polski (Varsovie), Fondation du Japon, Kawakita Memorial Film Institute (Japan Film Library Council), Fuji Television.

Pierre Viot, Gilles Jacob et le Festival de Cannes, Marcel Lathière et le Marché international du Film, Pierre-Henri Deleau et la Quinzaine des Réalisateurs, Jean Roy et la Semaine de la Critique, Jacques Poitrenaud et Un Certain Regard.

Mmes Peillon, Marie-Claire Amblard, Manana Baratachvili, Liliane Beautemps, Florence Bory, Koukou Chanska, Laurence Gavron, Hiroko Govaers, Aïcha Kherroubi, Nathalie Kristy, Gunilla de Ribaucourt, Keriman Ulusoy.

MM. Mehmet Basutçu, Jean Boyenval, Mario Brenta, Lorenzo Codelli, Michel Cormier, Christian Depuyper, Jean-Marc Duca, Jean A. Gili, Philippe Haudiquet, Tullio Kezich, Sylvain Laboureur, Alain Le Hors, Ewerton Machado, Georges Merlat, Simon Mizrahi, Jean Radvanyi, Max Tessier, Charles Tesson, Yann Tobin, Gösta Werner.

M. François Heilbronner, président de la Fondation GAN pour le cinéma avec le concours technique d'Agfa-Gevaert.

ainsi que

M. Jérôme Clément, Directeur du Centre National de la Cinématographie,  
MM. Alain Auclair, Jean-René Marchand et Alain Begramian (CNC).

M. le Préfet de la Charente-Maritime.

M. Michel Crépeau et la Ville de La Rochelle.

L'Association pour le Festival de Cinéma (RIAC),  
le Conseil Général de Charente-Maritime,  
le Conseil Régional de Poitou-Charentes.

L'Office du tourisme de la Ville de La Rochelle, l'Office départemental du tourisme de la Charente-Maritime, le SIVOM de La Rochelle,

Serge Daney et le quotidien *Libération*.

Nous tenons également à remercier tout particulièrement la Direction Générale des Douanes de Paris et Monsieur Ajoux.

Sans omettre

l'équipe permanente de la Maison de la Culture, ainsi que 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.

Monsieur et Madame Marzin et le restaurant « La Marmite ».  
Monsieur Rollat et la cave « Le Pressoir ».

### *Eléments bibliographiques*

Les informations et données qui constituent ce catalogue ont été relevées dans les dossiers de presse et documents fournis par les distributeurs des films programmés, ainsi que dans certaines revues et ouvrages de référence. Pour de plus amples renseignements, on pourra notamment consulter :

- *La Revue du cinéma*, ainsi que les nombreux numéros de
- *La Saison cinématographique*.
- *Dictionnaire du cinéma* (Larousse, Paris 1986)
- *Le Cinéma japonais de ses origines à nos jours* (La Cinémathèque française / Fondation du Japon, Paris 1984).
- *La Grande Aventure du cinéma suédois* de Jean Béranger (Eric Losfeld, Paris 1960).
- *Svensk Filmografi* (5 vol. parus) (Svenska Filminstitutet, Stockholm 1977/1983).
- *L'Avant-Scène cinéma : numéro spécial cinéma polonais* (L'Avant-Scène / Centre Georges Pompidou, Paris 1983).
- *Le Cinéma indien* (Centre Georges Pompidou / Editions de l'Equerre, Paris 1983).
- *John Cassavetes* de Laurence Gavron et Denis Lenoir (Rivages, Paris/Marseille 1986).
- *The International Dictionary of Films and Filmmakers* de Christopher Lyon et Susan Doll (St. James Press, Londres 1984).

Ainsi que les catalogues édités pour le Festival de Cannes par la Quinzaine des Réalisateurs, la Semaine de la Critique, Un certain regard et Perspective du cinéma français.

### *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  
46.50.57.57

Photogravure et impression : Imprimerie Quotidienne, Fontenay-sous-Bois  
Photocomposition : Cicero, Paris III<sup>e</sup>