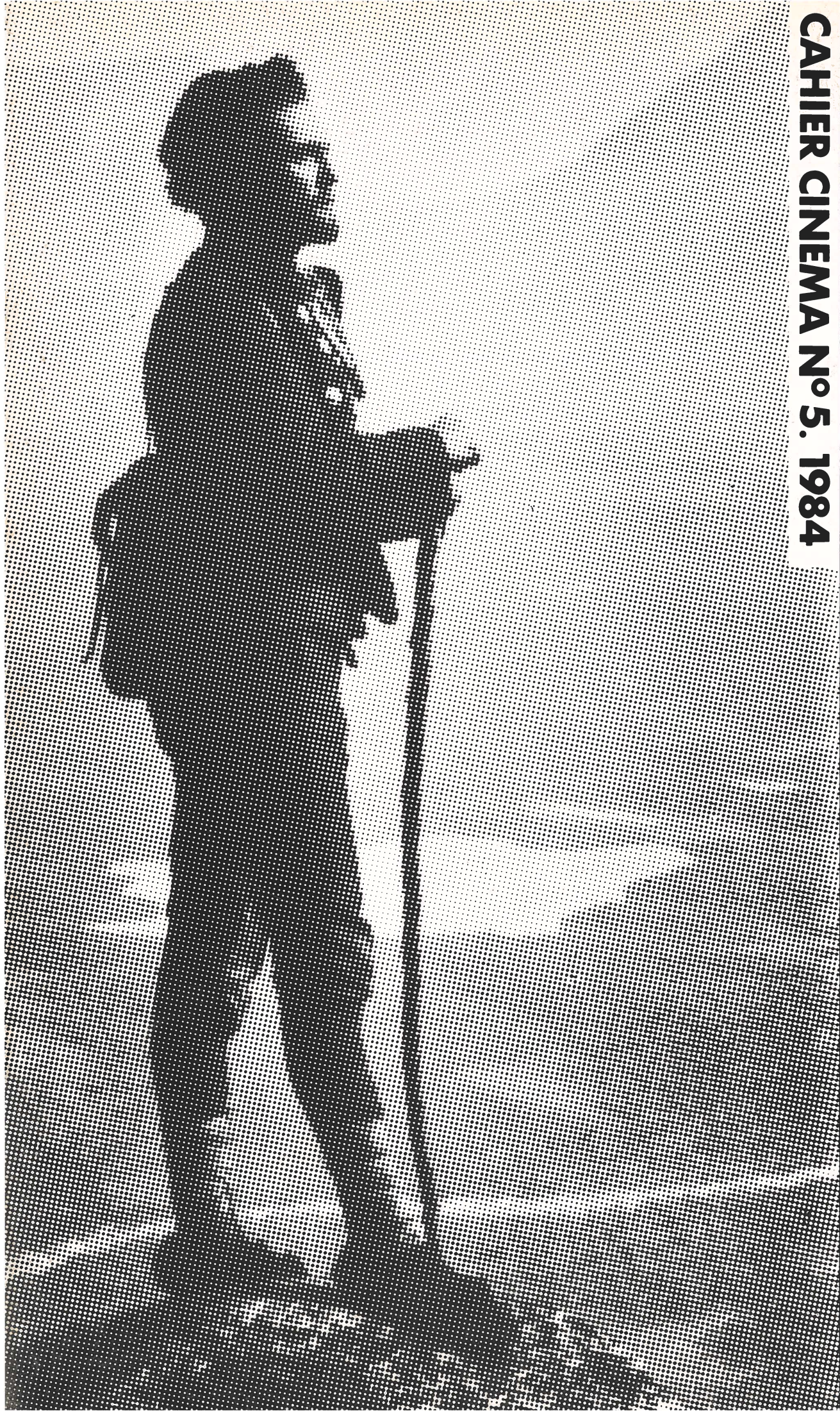


FESTIVAL DE LA ROCHELLE

CAHIER CINEMA N° 5. 1984



**XII^e FESTIVAL DE LA ROCHELLE
CINÉMA**

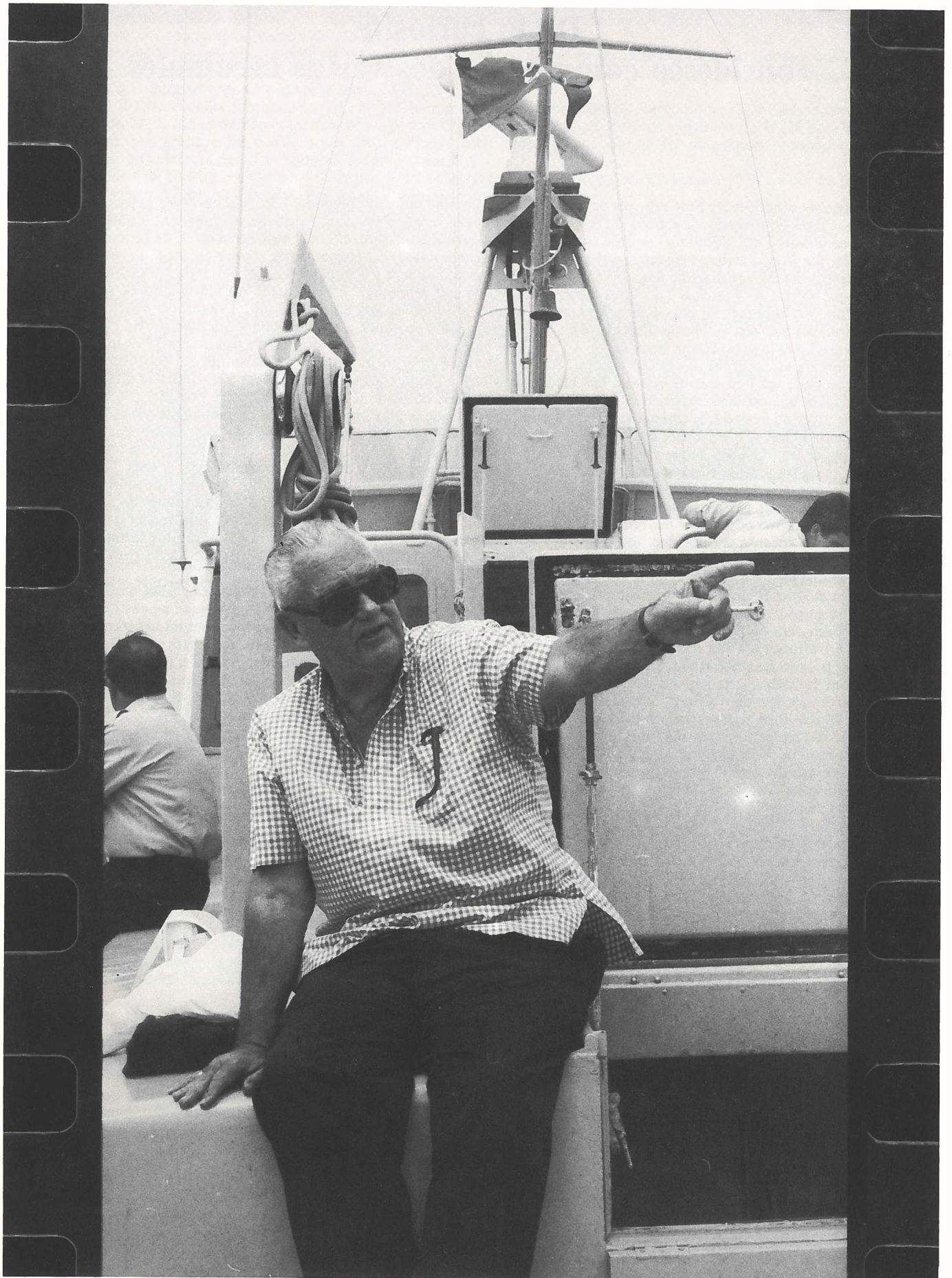
XII^e FESTIVAL DE LA ROCHELLE CINÉMA

du 28 juin au 6 juillet 1984

Direction artistique et programmation :
Jean-Loup Passek

assisté de Florence Bory, Bruno Colomb, Bertrand Giujuzza,
Nicole Karoubi et Fabien Laboureur

Le douzième Festival de La Rochelle est dédié
à la mémoire de Robert Aldrich.



De la curiosité considérée comme une des vertus cardinales

Depuis une vingtaine d'années les Festivals ont poussé en France comme des champignons. Les uns après les autres, les municipalités ont été conquises dans les diverses acceptions du terme. Cette nouvelle forme d'invasion culturelle et cependant moins innocente qu'elle ne veut bien s'en donner l'air. Subtil mélange de slogans gouvernementaux (*décentralisons, régionalisons !*), de générosité soixante-huitarde (*faisons la fête !*) et d'arrière-pensées marchandes (*par ici la monnaie !*) ou électoralistes (*l'urne est au fond du couloir à gauche / à droite*), la festivalité est une maladie dans le vent. Ceux qui vous demandent « à quoi servent les Festivals ? » devraient bien sûr vous demander « à qui servent les Festivals ? ». Vous auriez beau jeu de leur répondre : « En général aux trafiquants de soleil, de neige, de sable ou de béton, aux sponsors les plus hétéroclites, aux syndicats d'initiative, aux hôteliers dont les chambres n'affichent pas toujours complet et (un ton plus bas) aux ambitions d'un maire ou d'une personnalité politique. » La vraie bonne question eût été : « A quoi devraient servir les Festivals ? » et la vraie bonne réponse : « A l'art, bien entendu ». Propos pessimistes, un rien amers ? Pas le moins du monde. D'une objectivité rare au contraire. Et mieux encore : d'une objectivité en proie au hasard, à l'exception qui confirme la règle. En effet la France compte plusieurs Festivals de qualité. Les médias sensibles à l'appel des sirènes ne savent pas « faire la différence ». Mais les vrais amateurs après une ou deux expériences néfastes savent fort bien où poser les yeux et où tendre l'oreille.

Quand on désire créer un Festival, le cinéma semble la discipline artistique la plus immédiatement rentable. Quelques films, deux ou trois galas, un jury de prestige — c'est-à-dire une brochette de privilégiés du Tout-Paris qui viennent à la fois vendre leur image de marque en province et juger les films des autres comme s'ils étaient experts en la matière, une publicité claironnante et le tour paraît joué. Le cinéma devient ce qu'on appelle élégamment un prétexte culturel. La presse si on a su flatter sa vanité dans le sens du poil est au garde à vous. Si la sélection des films est un peu cachexique elle saura par un habile tour de plume vanter les joliesse touristiques de la ville, se pâmer sur les spécialités gastronomiques de la contrée ou évoquer les confidences exclusives d'un des invités de marque.

Créer un Festival de cinéma pour servir de tremplin à une distribution commerciale n'est en rien condamnable, tresser des couronnes bucoliques à tel demi-dieu encensé par une demi-douzaine de critiques parisiens peut même faire naître des vocations sectaires *décentralisées*, jouer la carte tiers-mondiste en choisissant n'importe quoi de *disponible* en Afrique, en Asie ou en Amérique Latine peut en effet permettre à des œuvres estimables de sortir de l'oubli. Mais est-ce bien suffisant, est-ce bien satisfaisant ?

En matière cinématographique plusieurs constatations s'imposent. La diffusion des films obéit aux lois des grands trusts. Ceux-ci placent leur marchandise en province après l'avoir testée à Paris. La marchandise peut être de qualité, elle peut aussi ne pas l'être. Peu importe. La France profonde sera oubliée mais les multi-salles des grandes villes et de certaines villes moyennes seront achalandées. Là où Gaumont, UGC et Parafrance ont fait leur lit, pas facile d'apporter son sac de couchage. Les uns après les autres, les distributeurs indépendants mettent les pouces. La colonisation est d'autant plus impitoyable qu'elle sait offrir au public des auteurs et parmi ces auteurs nombreux sont ceux qui ont été découverts par des petits distributeurs et petit à petit kidnappés par les gros. Suprême habileté : on fait mûrir le fruit dans la serre modeste du voisin et quand il est bien vendable on le propose au public sous son propre label.

Le succès d'un film à Paris se répercute en province. Ce qui veut simplement dire que le malheureux film français qui *fait* 2 000 entrées à Paris est mort-né. Ne parlons pas du film qui n'est ni français, ni américain, ni italien, ni anglais.

Le circuit « Art et Essai » malgré une politique habile, d'adhésions de nouvelles salles s'enferme dans un ghetto pour plusieurs raisons. Notamment parce que le nombre de films tend à se restreindre dangereusement. Le distributeur « Art et Essai » se voit obligé d'acheter moins, de prendre moins de risques, de calculer au plus juste ses dépenses publicitaires. Et son rôle de « découvreur » se limite maintenant à quelques noms puisque dès qu'un de ceux-ci a réussi à s'imposer sur le marché, il est presque immédiatement subtilisé par un oiseau plus vorace.

L'État se penche avec commisération sur l'industrie cinématographique. Il multiplie les aides, invente des produits miracles pour colmater les brèches, retarder l'heure de la Grande Crise mais derrière cet écran de bonnes intentions, l'absence d'une réelle politique culturelle est aveuglante.

Quant à la Télévision grande dévoreuse de films, elle semble vivre son régime de croisière, peu sensible aux changements politiques, l'œil rivé sur ses indices d'écoute, résolument franco-américaine à 80 %. Avec ses bons (merci Claude-Jean Philippe, merci Patrick Brion, merci « Cinéma sans visa ») films, avec ses mauvais films. Avec son manque total de curiosité, son absence d'audace, son ronron démoralisant. Contre cet état de fait, faut-il baisser les bras ? Remiser la culture au rang des gadgets ? Nier le rôle du cinéma, son vrai rôle, un rôle extraordinaire de miroir social. Dans un siècle fasciné — et parfois pervers — par l'image doit-on accepter cette démission ?

C'est là où peut-être un Festival de cinéma a un rôle à jouer. Oh ! certes modeste. Mais une addition de modesties peut je le crois avoir plus d'avenir qu'une multiplication de fausses ambitions.

Le Festival de La Rochelle n'est qu'un Festival parmi tant d'autres. En apparence du moins. En douze ans d'existence il peut présenter un bilan artistique. D'autres que moi diront s'il est flatteur ou non. L'important est ailleurs. Pluridisciplinaire le Festival de La Rochelle a tenté la difficile alliance entre les arts élitistes et les arts populaires. La musique — contemporaine de surcroît, souhaiterait sans doute être un art moins élitiste mais force est de constater qu'elle le demeure encore. Le cinéma, lui, demeure franchement populaire voire roturier comme à ses débuts. D'où une certaine commisération des notabilités envers cet art plébiscité par la jeunesse et porteur de messages plus ou moins acceptables par l'ordre établi. Douze ans d'obstination pour qu'à l'intérieur d'un Festival pluridisciplinaire le cinéma soit considéré comme un art à part entière et non comme un art complémentaire. Douze ans de ténacité pour que le Festival de Cinéma de La Rochelle ait une véritable image de marque parmi les grands Festivals européens de Films d'Auteurs. Mais la plus grande des victoires est très certainement d'avoir survécu sans le secours de la sponsorisation et sans le soutien empoisonné de la politique politicienne.

Dès le départ les organisateurs ont souhaité créer une complicité entre le public et eux, abolir les palmarès et autres loteries, inviter des cinéastes reconnus et au même titre des auteurs encore inconnus, explorer toutes les cinématographies mondiales sans aucun a priori, dénicher les films intéressants que le Système ne saurait accueillir d'emblée, créer une sorte d'Internationale des réalisateurs (sans connotation politique mais en accueillant tous les bons films qui « donnent à voir » et qui donc sont d'essence politique), lancer un pont entre la mémoire (des rétrospectives en présence des cinéastes concernés) et l'avenir (débusquer l'inédit), briser les cloisonnements entre les genres, les modes, la cinéphilie pure et le cinéma du samedi soir.

Le parti n'était pas gagné. La Rochelle n'est pas une ville universitaire, elle n'a pas de cinéma d'« Art et Essai ». En matière cinématographique, la Maison de la Culture et la Maison des Jeunes sont les seuls pôles positifs.

Petit à petit, sans publicité tapageuse, le public est venu. Et après 11 ans ce public en répondant à un questionnaire très simple affirme son existence, ses goûts, ses passions. Un public qui se sait minoritaire mais qui refuse sa marginalisation dans le domaine artistique et qui accourt dès qu'il a compris qu'on ne cherche pas à le bluffer.

Public fidèle (80 % des spectateurs fréquentent le Festival Cinéma depuis plusieurs années), boulimique (la moyenne des films vus par les spectateurs est de 24 !), moins adolescent qu'on n'imaginerait (la moyenne d'âge se situe aux alentours de 26/28 ans) essentiellement curieux, explorateur, peu grégaire (les cinéastes polonais, indiens, turcs, hongrois, ont tout autant de chances — parfois même plus — d'être appréciés que les metteurs en scène français ou américains).

Les spectateurs viennent de La Rochelle (39 %), de la région Poitou-Charentes (10 %) de la province française (36 %... avec des îlots importants à Orléans, Blois, Nantes, Clermont-Ferrand, Briançon, Toulouse) plutôt que de Paris.

La question la plus révélatrice a été celle-ci : *Comment avez-vous été informé de l'existence du Festival Cinéma de La Rochelle ? Par la télévision ? (0 % !) par la radio ? (5 % !) par la presse parisienne et les revues de cinéma ? (15 %) par la presse locale ? (20 % !) par oui-dire (60 % !).*

Le rôle des médias dans l'information est ainsi clairement défini (et les 5 % des radios n'appartiennent qu'à France-Culture). Pas de palmarès, pas de personnalités de passage, pas de « locomotives » : pas d'antenne. Voilà : c'est simple et sans bavure. Le couperet est tombé. Dieu merci les spectateurs de La Rochelle ont leurs propres antennes et leurs réseaux propres. Mais ce mépris des grands moyens d'information est significatif comme celui des rédacteurs en chef de journaux qui refusent d'envoyer un critique spécialisé « couvrir » le Festival sous prétexte qu'il y a trop de Festivals en France et que cela n'intéresse pas leurs lecteurs.

Les Festivals de cinéma, *purs et durs* (ne soyons pas pessimiste, il y en a quelques-uns) constituent en fait un circuit de diffusion parallèle. Sans entrer en concurrence avec l'« Art et Essai », ils lui ouvrent au contraire la voie (pour prendre un exemple, les films présentés au cours du Festival de La Rochelle et repris ensuite dans la programmation régulière de la Maison de la Culture remportent généralement un nouveau succès public très probant).

Les spectateurs du Festival de La Rochelle tiennent le même langage : « Nous habitons une ville de province, nous voyons les succès du box-office parisien, éventuellement nous avons la chance d'avoir un ciné-club ou un cinéma d'« Art et Essai », mais là encore nous ne voyons que les films de qualité qui ont plus ou moins marché à Paris, nous avons notre petite salle spécialisée en porno, et nous avons notre sacro-sainte télévision. Nous savons donc tout sur Lelouch, Verneuil, Lautner, Spielberg, Fellini, Bergman, les films X mais nous ne savons quasiment rien sur le cinéma turc, hongrois, indien, chinois, russe, brésilien etc. Nous n'acceptons pas d'être des spectateurs passifs, de faire partie des touristes abonnés aux voyages culturels prémâchés, nous revendiquons notre droit à la curiosité. Si le cinéma n'a pas de frontières, alors qu'on cesse de nous le dire, qu'on nous le montre. »

Le Festival de La Rochelle se veut un lieu d'asile mais aussi un lieu de combat. Le décervelage a ses thuriféraires. La passion a bien le droit d'avoir ses combattants de l'ombre. C'est à ceux-ci que nous souhaiterions rendre l'espoir. Le combat pour la culture est vital. La vraie culture, ouverte et généreuse. Pas l'autre, embrigadée et sectaire. Pas l'autre non plus, veule et démagogique.

Jean-Loup Passek



Jean-Loup Passek, Krzysztof Zanussi, Robert Aldrich, Zivojin Pavlović et Shyam Benegal. La Rochelle, 1983.

RÉTROSPECTIVE

Victor Sjöström et la tradition suédoise

Dans l'histoire du cinéma, on parle souvent de « la tradition suédoise » en se référant surtout à Victor Sjöström et à Mauritz Stiller pour la période du film muet, et, en ce qui concerne une époque plus récente, à Ingmar Bergman.

On se souvient aussi que Bergman a hautement apprécié, non seulement la tradition cinématographique créée par Victor Sjöström, mais surtout Victor Sjöström lui-même, l'homme aux talents multiples, représentant d'une époque auréolée. On trouve aussi, dans les travaux de Jan Troell, des liens qui remontent jusqu'à Sjöström et à sa tradition de narration cinématographique. Tout cela fait de « la tradition suédoise » un concept difficile à définir sur le plan cinématographique, et qui se dérobe quand on cherche à le manier sans égards. La définition donnée en diverses occasions a recouvert tant de situations et de phénomènes différents que ses contours, autrefois bien nets, ont souvent fini par s'estomper. Trop de films d'époques et de créateurs dissemblables ont été rassemblés sous cette étiquette par manque de réflexion ou d'esprit critique.

L'influence de Griffith...

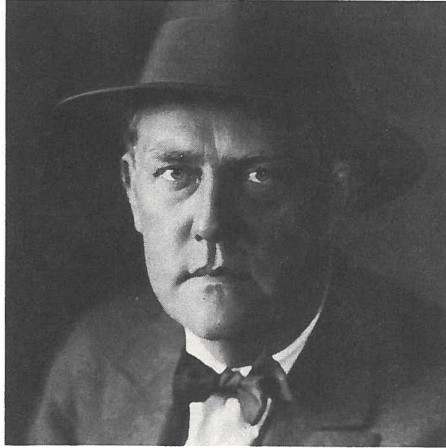
La tradition suédoise repose au départ sur « l'école suédoise du film muet ». Cependant, cette école n'a jamais recueilli une large adhésion de la part des milieux cinématographiques suédois de l'époque. En effet seul un petit nombre de films suédois portaient l'expression achevée de certaines idées et de certaines intentions bien précises en matière de narration cinématographique, qui devaient leur donner un grand impact sur le plan international. Certains de ces films allaient donc obtenir un grand succès auprès du public international, mais ils retenaient surtout en premier lieu l'intérêt des cinéastes et des critiques étrangers.

Cette production est peu nombreuse : 13 films très exactement sont tournés en 7 ans. Le premier d'entre eux, qui marque d'ailleurs une vraie percée, est *Terje Vigen* (1916), réalisé par Victor Sjöström, qui tient également le rôle principal.

Puis viennent six films de Sjöström (voir filmographie), les six autres étant réalisés par Mauritz Stiller, ami et contemporain de Sjöström : ce sont *Le Chant de la fleur rouge* (1918), *Le Trésor d'Arne* (1919), *Le Village de pêcheurs* (1919), *A travers les rapides* (1920), *Le Vieux manoir* (1922) et *La Légende de Gösta Berling* (1923-1924).

Sjöström, Stiller et différents metteurs en scène suédois de l'époque réaliseront aussi d'autres films, qui ne sont pas rattachés à l'école suédoise du film muet, notamment *Le Testament de sa Grâce* (1919), *Maître Samuel* (1920) et *L'Épreuve du feu* (1921) de Sjöström, ou les comédies sophistiquées de Stiller dont la plus connue est *Erotikon (Vers le bonheur)* (1920). Quelques-uns de ces films ont cependant gardé leur force de suggestion et leur intensité en traversant les années,

VICTOR SJÖSTRÖM



notamment *Les Proscrits* (1917) et *La Charette fantôme* (1920) de Sjöström, ainsi que *Le Trésor d'Arne* de Stiller. A quoi donc ces films doivent-ils cette force de suggestion qui, 65 années plus tard, a peut-être changé de caractère mais non d'intensité ?

Pour le comprendre, il faut tourner le regard vers le plus grand cinéaste international des années 1910. Il était américain et tout auréolé d'une réputation de pionnier de l'art cinématographique ; il en était le novateur, le créateur, le cinéaste épique et dramatique par excellence. Toutes ces qualités étaient réunies dans une seule et même personne, qui avait pour nom David Wark Griffith.

A l'époque, Griffith venait d'achever ses deux grands films, *Naissance d'une nation* (1914) et *Intolérance* (1916). Ces deux films émergeaient loin au-dessus de la production cinématographique internationale de l'époque. La technique d'expression et de narration cinématographique y était développée avec plus de puissance et d'efficacité que dans aucune autre réalisation américaine ou européenne du moment. Le nouveau médium qu'était le film était en passe de devenir une forme d'art, et le mérite en était généralement attribué à Griffith.

Naissance d'une nation est une large fresque bariolée sur la guerre d'indépendance américaine, *Intolérance* un film à épisodes qui relate 2 500 ans de persécutions et d'intolérance dans l'histoire de l'humanité, en quatre séries de récits d'événements parallèles et entremêlés. Chaque film dure plus de trois heures. Le langage de formes cinématographiques de Griffith y est pleinement développé : alternance dramatique entre les gros plans des acteurs et les scènes de foule, longs travellings narratifs, montée de la tension dans les événements parallèles, renforcée par des associations ou des oppositions contrastées entre les situations prises dans les différentes séries d'événements. Griffith conférait ainsi au film un rythme dramatique entièrement nouveau qui captivait le spectateur. Il y avait là une forme de narration purement cinématographique qui s'appuyait sur la technique de montage spécifique de Griffith

et qui constitue la principale source de la force de suggestion de ses films. Mais derrière cette façade brillante il y avait des lacunes qui ne furent pas clairement perçues à l'époque : le traitement des personnages était pauvre et stéréotypé et le contenu ne correspondait pas à la forme extérieure des films ; l'action et les personnages s'attardaient dans le style du théâtre mélodramatique d'une époque révolue, avec des chevauchées sauvages, de nobles héros, des escrocs exécrables, des épées reluisantes et à la dernière seconde, des manœuvres téméraires sauvant les protagonistes d'horreurs innommables, de la mort ou d'un destin pire que la mort. Dans ces films, le langage cinématographique utilisé pour la description extérieure atteint son apogée. Et la graine germe, qui un jour s'épanouira en une plante somptueuse et donnera naissance au concept d'Hollywood. Cette naissance n'est pas celle d'un véritable art dramatique, mais bien celle de la tradition hollywoodienne tant décriée.

... et celle de Selma Lagerlöf

C'est contre cette tradition, avant qu'elle n'atteigne son plein épanouissement, que l'école suédoise du film muet réagit de façon si vigoureuse. Cependant, cette réaction n'est pas en premier lieu de nature cinématographique, mais purement littéraire. Et Selma Lagerlöf, suédoise, romancière et Prix Nobel, va, à son insu, jouer un rôle clef. Car plusieurs de ses œuvres vont devenir le catalyseur non pas d'un nouveau langage cinématographique, mais bien d'une nouvelle manière de se servir de celui de Griffith. Les hommes et les femmes de Selma Lagerlöf, fortement individualisés, font leur entrée par la grande porte dans le cinéma suédois, avec leurs personnalités compliquées. Ils apportent la complexité psychologique et la riche variation de l'âme nordique, et en même temps des réactions et des comportements humains d'un ordre plus général. Pour poursuivre la comparaison avec les films de Griffith, des êtres vivants remplacent les personnages superficiels et stéréotypés du mélodrame. Même si le récit reste intensément dramatique, l'action intérieure, avec ses aspects psychologiques et avant tout moraux, doit désormais prévaloir.

La tension intérieure du film importe donc plus que la tension extérieure.

Dès lors — et c'est là le deuxième apport important de l'école suédoise du film muet de l'époque — la réalité extérieure autour des personnages prend une fonction tout à fait nouvelle : elle ne doit plus seulement constituer le milieu où se déroule une action captivante. Elle doit dorénavant, avec sa peinture d'un milieu et d'une action extérieure ancrée dans ce milieu, former pleinement caisse de résonance pour l'action intérieure du récit. Le film doit tirer ses effets de l'interaction ininterrompue et riche entre les personnages et leur milieu environnant, où se situe l'histoire. L'homme et le milieu sont mis sans cesse en situation d'accord ou d'opposition l'un par rapport à l'autre. La nature, les conditions extérieures et les événements doivent toujours être corroborés par

des facteurs intérieurs, psychologiques et moraux.

Par ses romans portés à l'écran, Selma Lagerlöf devait jouer un rôle décisif dans le développement de l'école suédoise du film muet, et dans ses recherches de formes. Des treize films qui constituent la courte période de gloire du film suédois, sept sont tirés de romans de Selma Lagerlöf, dont *La Fille de la tourbière* (1917), *La Voix des ancêtres* (1918), *La Montre brisée* (1919) et *La Charrette fantôme*, réalisés par Victor Sjöström. Curieusement pourtant, le film qui ouvrira la voie aux nouvelles recherches de forme et de style n'est pas tiré d'un roman de Selma Lagerlöf. Il s'agit d'une œuvre d'avant-garde, *Terje Vigen*, tournée par Victor Sjöström en 1916, à la fin d'un automne froid et orageux, tout au bout de l'archipel de la côte est suédoise. *Terje Vigen* est le premier film suédois réalisé à partir d'une œuvre purement littéraire, la longue épopée dramatique d'Henrik Ibsen qui relate l'histoire d'un pauvre pêcheur ; celui-ci risque sa vie pour forcer le blocus entrepris par les Anglais pour affamer la population de la côte ouest de la Norvège pendant les guerres napoléoniennes. Le poème dépeint un destin pathétique et tragique dans un milieu et dans des circonstances qui créent à l'évidence une toile de fond faisant en permanence écho à l'action intérieure, un drame psychologique et moral. Sjöström tenait lui-même le rôle principal, le pêcheur norvégien Terje Vigen. Le film était tout entier tourné à l'extrémité de la côte Est, au cours d'un automne déchiré par les tempêtes. Les rares intérieurs étaient tournés au même endroit. *Terje Vigen* connut immédiatement un grand succès en Suède comme à l'étranger, et ce succès devait dans une large mesure déterminer l'orientation ultérieure de la production.

Sjöström tourne ensuite *La Fille de la tourbière* tiré d'un des romans les plus populaires de Selma Lagerlöf, et dont l'action se situe dans un milieu rude, profondément suédois, loin des grandes villes. Ce roman est l'une de ses œuvres les plus souvent portées à l'écran ; des versions ultérieures seront tournées au Danemark, en Finlande, en Allemagne, en Turquie et une deuxième fois en Suède.

Dans *La Fille de la tourbière*, Sjöström développe les visées de *Terje Vigen* ; les personnages évoluent dans un environnement misérable, à moitié désertique, et l'accent est mis sur le conflit moral qui fait le cœur du film : la fille mère séduite préfère assumer la honte et le déshonneur plutôt que de laisser son séducteur se parjurer sur la Bible pour échapper à sa paternité.

L'Empereur des passions

Sjöström poursuit sa production avec *Les Proscrits*, tiré d'une pièce de l'écrivain islandais Johann Sigurjonsson. Il connaissait bien la pièce pour l'avoir montée à l'époque où il dirigeait encore une troupe de théâtre itinérante en Suède. Il en avait alors assuré la mise en scène et avait joué le rôle principal. Son intention était de tourner le film en Islande, dans le milieu réel où s'étaient autrefois déroulés les événements : un haut plateau désertique avec des sources chaudes, situé entre les deux plus grands glaciers d'Islande. Le projet dut cependant être abandonné. Il choisit à la place de tourner dans les montagnes les plus septentrionales de la Suède. Bien au-delà de la limite de la végé-

tation, on filmait ainsi cette tragédie islandaise, dans laquelle le destin et les exigences morales de l'homme étaient intimement liés à la rudesse des conditions de vie et de la nature, qui, l'hiver est d'une cruauté presque inhumaine.

Dans ses films suivants, *La Voix des ancêtres*, projeté en deux parties (production fort coûteuse) et sa suite directe *La Montre brisée*, Sjöström s'engage dans un projet grandiose : il veut tourner la totalité de l'immense cycle romanesque de Selma Lagerlöf intitulé *Jérusalem*. Cependant, il n'aura jamais l'occasion d'achever ce projet.

Sjöström réalise ensuite *Le Monastère de Sendomir*, d'après l'écrivain autrichien Franz Grillparzer. Il traite là encore un sujet aux profondes racines morales et qui est d'un intérêt tout particulier, car ce film sera, après *Terje Vigen*, le plus grand succès du cinéma suédois de l'époque, en dehors de la Suède et tout particulièrement en France, tant auprès de la critique que du public. D'autres films suédois de l'époque remporteront certes de grands succès, mais aucun n'égale à ce point de vue *Le Monastère de Sendomir*. Après une longue période d'hésitation et de doute profond quant à la possibilité de porter à l'écran l'œuvre poétique la plus personnelle, la plus engagée et la plus profonde de Selma Lagerlöf : son roman *Körkarlen*, Sjöström se résout à entreprendre la réalisation du film à partir d'un scénario élaboré par ses soins.

Le film *La Charrette fantôme* (*Körkarlen*) couronne sa carrière de cinéaste ; c'est la première et la dernière fois qu'il atteint à une telle intensité dans la narration, à une telle maîtrise de ce moyen d'expression, à une telle force de suggestion discrète mais redoutable ; il y dépeint un homme qui attend de relayer le cocher de la charrette de la mort, sur le coup de minuit dans la nuit de la Saint-Sylvestre.

Plusieurs années plus tard, Julien Duvivier devait à nouveau tourner ce roman, en version parlante. Sa *Charrette fantôme* (1939) est très éloignée du film de Sjöström. On distingue derrière ces deux films deux tempéraments d'artistes fondamentalement différents. Le film de Duvivier, avec Pierre Fresnay et Louis Jouvet dans les deux rôles principaux, a de très grandes qualités, mais n'atteint guère l'intensité glaciale du film muet de Sjöström, tourné 20 ans auparavant.

De 1912 à 1916, Sjöström réalise 30 films, jouant lui-même dans nombre d'entre eux, et écrivant les scénarios de certains. Ce sont presque exclusivement des films dans le style de l'époque, faits de passions violentes, d'amour et de jalousie, de haine et de vengeance. Sjöström acquiert ainsi sur le médium de l'époque, le film, des connaissances aussi profondes que celles qu'il possédait déjà sur le théâtre, ses créations et ses formes d'expression. Sa compréhension intime du public suédois et de ses réactions, acquise pendant ses longues années de théâtre, lui est d'une grande utilité dans son travail cinématographique.

Il ne subsiste que deux des trente films tournés à cette époque : *Ingeborg Holm* et *Les Vautours de la mer* (1915) qui met en scène des contrebandiers ; ce dernier est un film d'aventures ordinaires dans le style de l'époque, alors que le premier est un récit socialement très engagé et très en avance sur son époque, l'histoire d'une mère seule et mal-

heureuse qui voit ses enfants « vendus aux enchères » après la mort subite de son mari qui ne lui laisse que des dettes ; une fois par an, les parents adoptifs viennent au conseil de surveillance de l'enfance pour montrer les enfants à leurs vraies mères, et la malheureuse Ingeborg Holm voit arriver le moment amer où son propre enfant ne la reconnaît plus. Le film est une violente attaque contre le régime de l'assistance publique en vigueur à l'époque en Suède, et proche de celui que connaissaient de nombreux autres pays avant la Première Guerre mondiale. *Ingeborg Holm* était déjà imprégné de cet engagement social profond qui devait plus tard caractériser *La Charrette fantôme*. Ces deux films marquent le début et la fin de sa période suédoise.

Les dernières années

Au printemps 1923 Sjöström accepte de répondre aux offres que lui font les producteurs d'Hollywood. Pendant les sept années que Sjöström passera dans La Mecque du cinéma, il réalisera neuf films pour la Metro Goldwyn Mayer. Au début, il peut travailler sur plusieurs sujets ambitieux, mais à quelques exceptions près, ces œuvres sont toutes très éloignées du genre de films qu'il avait réalisés en Suède et sur lesquels reposait sa renommée. La plus notable exception, c'est *Le Vent*, tourné en 1928 avec la grande vedette de l'époque, Lillian Gish, dans le rôle principal. Mais ce film ne remporte pas le succès financier escompté, pas plus les autres d'ailleurs, dont l'un (*The Divine Woman*), tourné avec Greta Garbo. Sjöström ne se plaît pas à Hollywood et se lasse vite de la vie et du travail qu'il y rencontre. Quand la Metro lui propose une « permission » pour l'Europe, il accepte sur le champ. Avec le consentement tacite de la Metro, la permission est prolongée « jusqu'à nouvel ordre » et Sjöström ne retournera jamais à Hollywood.

Après son retour en Suède, il réalise un film sonore, *Les Markurell de Wadköping* (1930) et quelques années plus tard il tourne à Londres un film anglais, *Sous la robe rouge* (1937). Aucun de ces deux films n'arrive à la cheville des films muets de sa première période suédoise, ou du *Vent*.

Sjöström metteur en scène est fatigué et déçu de ce qu'est devenu son travail de cinéaste. Mais l'acteur Sjöström a toujours envie de jouer. Or, à Hollywood, on ne lui avait jamais permis de satisfaire à ce désir. Il rattrape ce retard, d'abord au théâtre où il joue une série de rôles remarquables, tous dans le genre sérieux, au cinéma, où grâce à son âge et à ses connaissances profondes du métier il paraît en « père noble » en différentes occasions, parfois dans un contexte comique et presque burlesque.

C'est le rôle du vieux professeur Isak Borg dans *Les Fraises sauvages* (1958), d'Ingmar Bergman, qui couronne sa longue carrière de comédien. Au moment du tournage Victor Sjöström a 78 ans et il mène à bien son rôle avec une maîtrise de soi puissante et continue. Avant le tournage, son médecin l'avait prévenu qu'il était beaucoup trop vieux et trop faible pour assumer un rôle aussi important et aussi exigeant.

— Mais, raconte Sjöström, figure-toi qu'en m'examinant après le tournage, il a dit que j'allais beaucoup mieux qu'avant.

Son rôle dans *Les Fraises sauvages* consti-

FR3

CINEMA
SANS VISA

Le jeudi
une fois par mois
à 20 h 35 sur FR3.
Une émission proposée
par Jean Lacouture et
Jean-Claude Guillebaud :
un film suivi de témoignages.
"Pour ouvrir au grand public
le cinéma d'ailleurs."



C'EST AUSSI LE CINEMA

tue ses adieux à une longue œuvre. Deux ans, presque jour pour jour, après la sortie du film, le 3 janvier 1960, Sjöström meurt à l'âge de 80 ans.

Gösta Werner

(Traduit du suédois par C. Monteux.)

Extrait de l'article publié dans l'Avant-Scène (n° 331/332) de juillet 1984, consacré à Victor Sjöström.

L'auteur

Sjöström (Victor David) acteur et cinéaste suédois (Sildobal 20 septembre 1879 - Stockholm 3 janvier 1960). Il est plus que le père-fondateur (avec Mauritz Stiller) de l'École suédoise : un pionnier de l'art cinématographique à l'égal de Griffith. Son enfance fut tourmentée dans une famille désunie, ballottée entre l'aisance et la pauvreté. Il a 6 mois quand ses parents s'installent à New York. A 7 ans, sa mère morte, son père remarié, il est renvoyé chez une tante en Suède. Il fréquente le lycée d'Uppsala. Il fait du théâtre en amateur. Il n'achèvera pas ses études. Rentré des États-Unis après une nouvelle faillite, son père s'oppose à son désir de devenir acteur, l'oblige à travailler sur un chantier. Mais il meurt en 1895. Sjöström peut s'engager dans un théâtre de Finlande. 1895-1912 : après des débuts difficiles au long de tournées en Finlande, en Russie, en Suède, Sjöström s'impose comme un comédien de talent. En 1911 il crée sa propre compagnie. Il débute au cinéma en 1912, engagé par Charles Magnusson, directeur-fondateur de la *Svenska Biograph*. Il interprète 4 films de Mauritz Stiller engagé en même temps que lui. Louis Delluc salue la nouveauté de son jeu. La même année il dirige son premier film, *Le*

Jardinier, que la censure interdit pour sa violence morale, « outrage aux bonnes mœurs ». (Effet stylistique : l'héroïne perdue vient mourir parmi les fleurs de la serre où, jeune fille, elle fut déshonorée.) Entre 1912 et 1916, Sjöström tournera plusieurs autres films à tendances sociales dont *La Grève* (1913) qui utilise — néoréalisme ! — diverses scènes enregistrées durant une grève contemporaine.

Le 9^e film du cinéaste, *Ingeborg Holm* (1913), obtient un succès mondial. C'est le drame, presque sans péripéties, d'une amnésie provoquée par des revers de fortune. S'annonce déjà ce qui sera la marque de Sjöström : un réalisme minutieux, le sens de la vérité des êtres, joints à une organisation raffinée de l'expression. Sjöström s'est mis à l'école de la peinture ; il étudie ses règles de composition, ses lumières, ses accords plastiques. Au tournant de l'année 1915 il connaît une période dépressive. Son premier mariage a été un échec. Ses 30 films ne le satisfont pas. Il est sur le point d'abandonner et le cinéma et le théâtre. Il repart sur les chemins de son enfance, revoit sa vieille nourrice et, sur les lieux où Ibsen a situé le drame de *Terje Vigen*, il reprend confiance en ses possibilités de création. *Terje Vigen* (1916) inaugure la grande époque de Sjöström. La mer y est un protagoniste essentiel, le montage exalte la dramatisation des éléments. L'auteur a définitivement trouvé son rythme, lent, sa démarche lourde, solennelle, qui enveloppe de mysticisme le monde naturel. *Les Proscrits* (1917) confirment cette richesse. Même maîtrise de l'espace, même souffle, même ampleur cosmique. La violence d'une nature excessive tantôt fait écho et tantôt commande aux violences de la saga. Avec *La Fille de la tourbière* (1917) Sjöström ouvre son art à l'univers de légendes de Selma Lagerlöf, expérience féconde qu'il renouvellera. Dans cette alliance, le cinéma suédois conquiert son caractère éminemment national, devient expression de l'âme d'un peuple et de sa culture.

Tirés de *Jérusalem* (1902), *La Voix des ancêtres* (1918) et *La Montre brisée* (1919) débordent de lyrisme inventif. Retours-arrière systématiques, mouvements d'appareil, surimpressions, visions subjectives, émancipent une narration aussi libre que l'écriture de la romancière. Quelques séquences du premier de ces films touchent au sublime. Le héros monte au ciel demander conseil à son père défunt. Sjöström construit l'échelle gigantesque, invente un paradis naïf et dans une ascension inoubliable montre le paysage s'élargissant aux limites de la terre. En 1920, *La Charrette fantôme*, qui n'est pas son œuvre la plus parfaite, obtient un triomphe universel (sauf aux États-Unis). Une construction très complexe et pourtant toujours limpide, la technique devenue style, le symbolisme du sujet, la surimpression employée pour dire non l'imaginaire ou le rêve mais l'intrusion du surnaturel dans la réalité, justifient amplement ce triomphe. Cependant la paix revenue ramène la concurrence. Le cinéma suédois entre dans une crise qu'il pense surmonter en se dénationalisant. Conscient de cette involution, Sjöström accepte l'offre de travailler à Hollywood. Sans doute se persuade-t-il que la force économique du cinéma américain autorise la recherche artistique et l'indépendance créatrice. Aux USA, Sjöström devient Seastrom (1923). Son acclimatation est malaisée ; 9 mois durant il rejette les scénarios qu'on lui propose. Sans conviction il accepte celui du *Glaive de la loi* (1924) qu'il sauve par son grand métier et qui fait recette. Irving Thalberg et Louis-B. Mayer se font compréhensifs, consentent qu'il tourne « comme en Suède ». *Larmes de clown* (1924) adapte une pièce célèbre de Léonid Andréïef : *Celui qui reçoit des gifles* (1917). Seastrom force sur le mélodrame mais l'équilibre par un ton général d'amertume et une gamme d'innovations stylistiques dans tous les domaines : du gag, de l'« effet » dramatique, de la composition visuelle, du symbolisme, de la lumière (les projecteurs s'étei-

gnent un à un. Du clown resté seul dans l'énorme cirque, on voit un moment le visage phosphorescent, minuscule, puis rien qu'un point blanc, puis rien). 1926 : nouvelle venue à la MGM, Lillian Gish propose l'adaptation de *La Lettre écarlate*, le roman de Nathaniel Hawthorne, et désigne Seastrom pour la réaliser. Avec *La Lettre écarlate* (1926) et *Le Vent* (1928) qui suit bientôt, Seastrom redevient le grand Sjöström. Il est vrai qu'en ces deux films la réalité américaine s'égale à la suédoise, l'oppression physique du milieu naturel s'unissant à l'oppression morale du milieu social, dévoré de puritanisme. L'auteur retrouve son thème privilégié : la lutte de l'individu soutenu par son amour ou sa foi contre un univers hostile. Son réalisme lyrique, en plus d'un endroit, rejoint la violence quasi ricanante de Stroheim. A ce réalisme, *Le Vent*, qui est probablement son chef-d'œuvre majeur, apporte une dimension remarquablement physique. Film muet, il donne à entendre le hurlement des tempêtes et le sable, omniprésent, y fait crisser les sens mêmes du spectateur. *Le Vent* est un échec commercial. 1930 : Sjöström s'adapte mal au parlant. Après un premier film au USA il en tourne un autre en Suède et, 7 ans plus tard, un dernier en Grande-Bretagne. Puis il renonce ; il ne sera plus qu'acteur au théâtre et au cinéma. Sauf en Amérique, il avait souvent joué dans ses propres films. Entre 1943 et 1949, il est directeur artistique de la *Svensk Film Industri*. Il y soutient les débuts d'Ingmar Bergman. C'est pour Bergman qu'à 79 ans il tient son dernier rôle, le Professeur Isak Borg des *Fraises sauvages* (1958) : « un magnifique coucher de soleil pour le grand homme du cinéma suédois » (Dreyer).

Barthélemy Amengual
(Petit Larousse du Cinéma / à paraître)

Filmographie

1912 : *Le Jardinier (Trädgåsmästaren)*, *Un mariage secret (Ett hemligt giftermål)*, *Un conte d'été (En sommarsaga)*, *L'Idylle estivale de Lady Marion (Lady Marion sommarflirt)*, *C'était pendant le mois de mai (Det var i maj)*, *Le Bureau des mariages (Äktenskapsbyran)*, *Rires et larmes (Löjen och tarar)*
1913 : *La Voix du sang (Blodets röst)*, *Ingeborg Holm (id.)*, *Les Conflits de l'existence (Livets konflikter)*, *Le Pasteur (Prästen)*, *L'Amour plus fort que la haine (Kärlek stannar än hat)*, *Sang mêlé (Halvblod)*, *Le Miracle (Miraklet)*, *Ne jugez pas (Döm en icke)*, *La Grève (Strejken)*
1914 : *Une brave fille doit savoir se débrouiller toute seule (Bra flicka reder sig själv)*, *Le Rachat d'une faute (Sonad skuld)*, *Les Enfants de la rue (Gatans barn)*, *La Fille de la haute montagne (Högfjällets dotter)*, *Les Cœurs à la mode (Hjärtan som mötas)*
1915 : *Un parmi d'autres (En av de manga)*, *Les Filles du gouverneur (Landshövdingens döttrar)*, *A chacun son métier (Skomakare bliv vid din läst)*, *Le Salaire de Judas (Judaspengar)*, *Rencontre de bateaux (Skepp som mötas)*, *L'Heure de l'épreuve (I Prövningens stund)*, *Les Vautours de la mer (Havsgamar)*, *Elle triomphait (Hon segrade)*
1916 : *Thérèse (id.)*, *L'Étrange aventure de l'ingénieur Lebel (Dödskyssen)*, *Terje Vigen (id.)*
1917 : *Les Proscrits (Berg Ejvind och Hans hustru)*, *La Fille de la tourbière (Tösen fran stormyr-torpet)*
1918 : *La Voix des ancêtres (Ingmarssönerna)*, en deux parties
1919 : *Le Monastère de Sendomir (Klostret i Sendomir)*, *La Montre brisée (Karin ingmarsdotter)*, *Le Testament de Sa Grâce (Hans Nadr testament)*
1920 : *La Charrette fantôme (Körkarlen)*, *Maître Samuel (Mästerman)*
1921 : *L'Épreuve du feu (Vem dömer ?)*
1922 : *La Maison cernée (Det omringade huset)*
1923 : *Le Vaisseau tragique (Eld ombord)*
1924 : *Le Glaive de la loi (Name the Man)*, *Larmes de clown (He who Gets Slapped)*

1925 : *Les Confessions d'une reine (Confessions of a Queen)*, *La Tour des mensonges (The Tower of Lies)*
1926 : *La Lettre écarlate (The Scarlet Letter)*
1928 : *La Femme divine (The Divine Woman)*, *Le Vent (The Wind)*, *Les Masques du diable (Masks of the Devil)*
1930 : *Une femme à aimer (A Lady to Love)*, *Les Markurell de Wadköping (Markurells i Wadköping)*, *Père et fils (Vater und Söhne)*, version allemande du précédent
1937 : *Sous la robe rouge (Under the Red Robe)*

INGEBORG HOLM

Mise en scène : Victor Sjöström

Scénario : Victor Sjöström, d'après une pièce de Niels Krook



Images : Henrik Jaenzon

Studio : Svenska Bio (Lidingö)

1975 m / 1913

Interprétation : Hilda Borgström, Eric Lindholm, Georg Grönroos, William Larsson, Aron Lindgren, Richard Lund

Scénario

Le film traite d'une coutume barbare de l'Assistance publique de l'Etat suédois. Quand un hospice prenait à charge une mère sans ressources, ses enfants n'avaient pas le droit de la suivre. On les dispersait par une « vente aux enchères », c'est-à-dire qu'on les accordait à la personne qui voulait bien s'en charger avec l'allocation la plus modeste et donc la plus favorable à l'Assistance. Le film décrit au départ la vie d'une famille heureuse dans la petite bourgeoisie. Le père, très travailleur, monte avec l'aide d'un prêt de banque, un commerce d'alimentation, mais meurt de tuberculose quelques mois plus tard. La veuve n'arrive pas à s'occuper en même temps de ses enfants et du commerce. Ne pouvant rembourser le prêt, elle est acculée à la faillite et, dénuée de tout, obligée par les autorités à entrer à l'hospice. Automatiquement, ses enfants lui sont enlevés, événement qui la traumatise sérieusement. Apprenant que sa fille est malade, elle s'enfuit de l'Assistance publique, la police à ses trousses. Rattrapée par la force publique, on s'aperçoit alors qu'elle a perdu toute lucidité.

TERJE VIGEN

Mise en scène : Victor Sjöström

Scénario : Gustaf Molander, d'après un poème du norvégien Henrik Ibsen (tous les intertitres sont constitués par un montage de vers du poème original)

Images : Julius Jaenzon

Décor : Axel Esbensen

Studios : Svenska Bio (Lidingö)

1170 m / 1916

Interprétation : Victor Sjöström, Bergliot Husberg, August Falck, Edith Erastoff

Scénario

L'action se déroule au temps où Napoléon bloquait une escadre anglaise sur la côte Sud de la Norvège, dont la population souffre du manque de vivres. Le pêcheur Terje ne supporte pas cette famine pour les siens et, dans une barque, réussit à traverser



le blocus pour atteindre le Danemark. Il revient chargé de provisions, est capturé par une frégate anglaise et, malgré ses supplications, mis en prison. Après la guerre, lorsqu'il revient chez lui, il constate que sa femme et son fils sont morts de faim. Seul, plein d'amertume et de haine, il s'isole sur une île aride comme gardien de phare. Par une nuit de tempête, un yacht fait naufrage près de l'île. Terje se précipite pour sauver les naufragés, mais constatant que le capitaine du yacht est un Anglais qui fut cause de son malheur, il décide de se venger en les laissant — le capitaine, sa femme et leur enfant — se noyer. Toutefois, tenant le petit enfant dans ses bras, sa vieille amertume et sa haine disparaissent. Il pardonne et, par cet acte, reprend contact lui-même avec la vie.

LES PROSCRITS (BERG EJVIND OCH HANS HUSTRU)

Mise en scène : Victor Sjöström

Scénario : Victor Sjöström et Sam Ask, d'après une pièce de l'auteur islandais Johan Sigurjonsson

Images : Julius Jaenzon

Décor : Axel Esbensen



Studios : Svenska Bio (Lidingö)

2781 m / 1917

Interprétation : Victor Sjöström, Edith Erastoff, John Ekman, Nils Arehn, Jenny Tschernichin-L

Scénario

Une jeune veuve très riche règne avec autorité sur son domaine. Un étranger, nommé Kari, arrive du désert. Personne ne sait rien de lui. On constate simplement qu'il est habile et travailleur. On... mais surtout la veuve. Halla, qui se prend d'amitié pour lui, ce qui est très mal vu par le bailli de la commune, contrarié dans ses espoirs. Donc, il sonde le passé de Kari et découvre qu'il a été en prison pour vol et s'en est évadé. Le bailli veut prendre Kari, celui-ci se sauve dans la montagne, suivi par Halla. Pendant quelques mois, ceux-ci vivent heureux et ont un enfant, lorsque soudain le bailli survient. Halla tue son enfant pour le sauver des « griffes » du bailli et se sauve avec Kari de plus en plus loin dans la montagne jusqu'à l'avalanche finale.

LA MONTRE BRISÉE (KARIN INGMARSDÖTTER) Mise en scène : Victor Sjöström



Scénario : Victor Sjöström et Esther Julin, d'après *Jerusalem II* de Selma Lagerlöf

Images : Henrik Jaenzon (extérieurs) et Gustaf Bage (intérieurs)

Décors : Axel Esbensen

Studios : Svenska Bio (Lidingö)

2340 m / 1919

Interprétation : Victor Sjöström, Tora Teje, Bertil Malmstedt, Tor Weijden, Nils Lundell, Carl Browallius, Emil Fjellström, Oscar Johansson

Scénario

Un veuf, Ingmar voulant sauver trois enfants emportés par une inondation, est frappé par un tronc flottant et meurt. Le riche mari de sa fille tombe dans l'ivrognerie. Il en meurt et elle retrouve l'homme qu'elle aimait jadis.

« Vêtus d'anciens costumes folkloriques, les personnages errent à la recherche de leur sort à travers les terres immergées et des salles d'auberge, évoquant l'école flamande. » (Jean Béranger.) La scène la plus saisissante a donné son titre français à ce film important : le vieil homme frappé au flanc, et ne se croyant pas touché, tire de son gilet sa montre brisée, puis tombe mort.

LA CHARRETTE FANTÔME (KÖRKARLEN) Mise en scène : Victor Sjöström

Scénario : Victor Sjöström, d'après un récit de Selma Lagerlöf

Images : Julius Jaenzon

Décors : Axel Esbensen et Alexander Bako

Studio : Filmstaden (Räsunda)

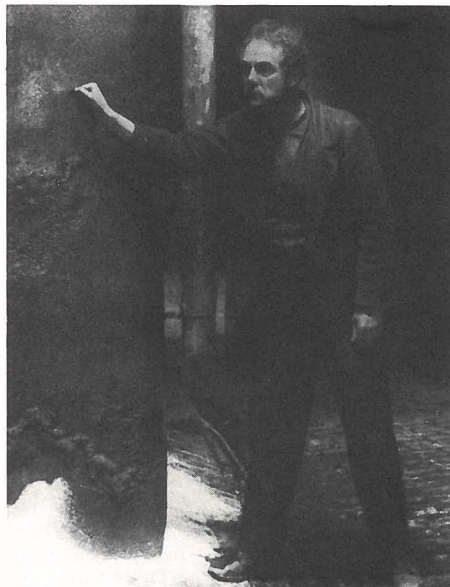
Production : Svensk Filmindustri

1866 m / 1920

Interprétation : Victor Sjöström, Hilda Borgström, Tore Svennberg, Astrid Holm, Concordia Selander, Lisa Lundholm, Tor Weijden

Scénario

David Holm, alcoolique et tyran domestique, s'enivre, la nuit de la Saint-Sylvestre, dans un cimetière. La mort vient le chercher et le transporte sur la charrette fantôme aux roues grinçantes. De là, il voit dans quelle misère il a laissé ses proches, à cause surtout de son égoïsme et de son insensibilité. Il comprend le mal dont il fut l'auteur et obtient le pardon.



LE VENT (THE WIND) Mise en scène : Victor Sjöström

Scénario : Frances Marion et John Colton, d'après un roman de Dorothy Scarborough

Images : John Arnold

Décors : Cedric Gibbons et Edward Withers

Production : Metro Goldwyn Meyer

2000 m / 1928

Interprétation : Lilian Gish, Lars Hanson, Montagu Love, Dorothy Cummings, William Orlamond, Carmencita Johnson, Leon Janney

Scénario

Film muet, mais présenté aux États-Unis avec des effets sonores synchronisés sur disques.

Une jeune fille du Sud arrive dans un désert de l'Ouest pour vivre avec un parent, marié à une femme brutale. Pour lui échapper, elle consent à un mariage blanc avec un fruste cow-boy. Pendant une tempête, un étranger veut la violer, elle le tue, et l'enterre avec son mari, qu'elle a toujours aimé.

LES FRAISES SAUVAGES (SMULTRONSTALLET) Mise en scène : Ingmar Bergman

Scénario : Ingmar Bergman

Images : Gunnar Fisher

Décors : Gittan Gustafsson

Musique : Erik Nordgren

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 89 mn / 1958

Interprétation : Victor Sjöström (le vieux docteur), Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Max von Sydow, Folke Sundquist

Scénario

Un vieux docteur part en auto avec sa bru, charge des auto-stoppeurs, va voir sa très vieille mère, arrive à une Université où l'on fête son jubilé. Son voyage est coupé de rêves, de cauchemars, de retours en arrière.

Un voyage dans la Suède contemporaine, mais aussi dans le temps, le passé, l'imaginaire. Un vieil homme à la veille de sa mort (ce fut le dernier rôle de Sjöström) fait le bilan de sa vie, se confronte avec ceux qui l'admirent, qui l'aiment, qui le détestent, qui le jugent égoïste, désintéressé, imbécile. Fraîches évocations de ses amours juvéniles, au temps des « fraises sauvages ».

Sera également présenté un portrait inédit de Victor Sjöström par Gösta Werner.

MICHAEL POWELL et EMERIC PRESSBURGER



Voici quelques années, notre connaissance du cinéma anglais se limitait à de rares films vus ici et là dans des ciné-clubs, *Brève rencontre*, *Noblesse oblige*, ou des comédies construites autour de l'acteur Alec Guinness. Nous avions aussi en mémoire la percée d'une importante école, le Free Cinema des années 60, comparable à peu de chose près à la Nouvelle vague française. Nous savions que le cinéma « classique » britannique avait réagi par la surenchère spectaculaire et l'ambition des sujets (par exemple le *Lawrence d'Arabie* de David Lean).

Cela constituait cependant, pour des spectateurs français, une culture très lacunaire relevant sans doute d'un parti-pris de négligence résumé par la formule célèbre et injuste du journaliste François Truffaut : « Autant le dire tout net : n'y a-t-il pas incompatibilité entre le terme cinéma et le terme britannique ? » Formule qui imprégnait inconsciemment les esprits.

Puis, au début de l'été 1978, les cinémas parisiens Olympic organisaient la Rétrospective de 21 films en hommage à la Rank, « la plus prestigieuse société de production britannique », pour reprendre les termes de la plaquette-programme.

Au-delà de l'originalité de son thème, la manifestation fut une occasion de découvrir un extrait significatif de l'œuvre quantitativement énorme et considérablement méconnue d'un mystérieux tandem, Powell et Pressburger. Ces noms ne nous évoquaient pas grand-chose, sauf une réminiscence admirative d'enfants pour *Le Voleur de Bagdad*, le souvenir d'un mélodrame sur la danse, *Les Chaussons rouges* et enfin l'image d'un film d'horreur sur le cinéma, *Le Voyeur*, contemporain de *Psychose*, chacun recevant un accueil mitigé, le Hitchcock remportant, lui, un grand succès public.

Dans le choix de l'Olympic, *Le Narcisse noir*, histoire de religieuses anglaises butant sur des toiles peintes et des contradictions para-coloniales alors qu'elles tentent d'exercer leur mission dans une vallée himalayenne reconstruite en studio, fut le coup de foudre. Le film nous donna envie d'en voir et d'en savoir plus sur des réalisateurs qui approchaient de façon aussi inattendue un sujet noble et peu banal, un peu comme si Walt Disney adaptait Racine.

Nous avions donc deux noms, Powell et Pressburger, et autour d'eux un désert. Il est vite apparu qu'en France il était pratiquement impossible de voir les films de ces auteurs et qu'à leur sujet, les informations sérieuses étaient rares ou fragmentaires.

Aujourd'hui, il est évident que Michael Powell monopolise le rapport avec le cinéma mais qu'à certains moments de sa carrière son nom est inséparable de celui de son équipier Emeric Pressburger.

Au cours de leur longue carrière, il faut distinguer quatre périodes :

1 *Les années d'apprentissage* de 1922 à 1935. La fin du muet et les débuts en France de Powell, puis, avec l'arrivée du parlant les premiers films anglais, les Quota Quickies, productions modestes sur le plan des ambitions et du budget mais bonne formation sur

le tas. La majeure partie de cette période est perdue.

Pour faire la transition, le premier film tourné en toute liberté, *The Edge of The World* (1936), un documentaire romancé, une série de rencontres avec Alexander Korda, puis avec Rank, deux grands producteurs distributeurs, avec le partenaire privilégié Emeric Pressburger avec qui Powell met au point la notion d'association indépendante The Archers.

Puis la guerre.

2 *La période de guerre* : une « aubaine » pour Michael Powell et son associé puisqu'il fallait offrir au public de bons films ; ils en tournèrent donc qui alternaient propagande, distraction ou réflexion, souvent le tout à la fois. Une dizaine de titres dont certains ont eu un très gros impact. Retenons *49^e Parallèle*, grand succès public, et *Colonel Blimp*, controversé à sa sortie en 1943, mais qui pour beaucoup aujourd'hui est leur chef-d'œuvre, un film touffu à la longueur démesurée (2 h 45) et en technicolor somptueux tourné à un moment où il y avait pénurie de pellicule couleur, mais surtout film anticonformiste ironisant sur l'institution militaire et certains de ses membres, à une époque où cela était plutôt courageux vis-à-vis du gouvernement.

3 *L'après-guerre* marque un changement de genre et de style ; des préoccupations plus intimistes apparaissent, qu'illustre un film comme *I Know Where I Am Going*, portrait d'une jeune femme qui renonce à ses ambitions et cède au charme d'une île anglo-saxonne et de ses habitants. Maintenant que la guerre est finie, on ne sacrifie plus au pays et à la patrie, mais à l'Art. C'est le sujet du plus grand succès public de Powell-Pressburger, *Les Chaussons rouges*, suivi par un film de prestige *Les Contes d'Hoffmann*, qui montre que le film opéra existe déjà en 1952, bien avant que cela ne devienne une mode.

C'est l'époque également où The Archers, la compagnie créée par Powell-Pressburger,

s'associe à de gros producteurs américains par qui ils sont sollicités du fait de leur succès international : ce qu'ils font avec David O'Selznick pour *La Renarde* et Samuel Goldwyn pour *The Elusive Pimpernel* ne les satisfait pas, le public ne suit pas et cette période se termine par quelques déboires de production et une crise de l'association.

4 *Les vingt dernières années* commencent après l'échec public en 1960 de l'œuvre la plus personnelle et la plus percutante de Michael Powell, *Le Voyeur*, un film d'horreur qui est aussi une réflexion sur le cinéma d'ailleurs, Powell souhaiterait que l'on rebaptise son film *Le Cinéaste* pour sa nouvelle sortie).

Vingt années d'un Powell incompris, solitaire, quasiment chômeur.

Et l'amorce toutefois d'une redécouverte par de jeunes cinéastes et par un nouveau public. « Trop tard » dit Michael aujourd'hui. Il juge ces vingt dernières années comme « du temps perdu ».

Et pourtant, vétéran du cinéma britannique, Michael Powell continue d'être actif. Tantôt il anime un séminaire de création cinématographique à Dartmouth College, Hanover, New Hampshire (USA) et compose avec ses étudiants un film de douze minutes en 16 mm, d'après Ursula Le Guin, tantôt se retrouve chez Francis Ford Coppola avec le statut un peu flou de conseiller artistique dans les éphémères studios Zoetrope, puis court le monde de Los Angeles à Leningrad via Cuba et son cottage du Gloucestershire à la poursuite de la Pavlova (un de ses plus chers projets qu'un cinéaste russe a réalisé avec sa collaboration). On a même signalé son passage au Festival de Cannes 1983 où il épaulait son ami Martin Scorsese pour *La Valse des pantins*, mais venait aussi avec son uniforme de producteur et pour son compte afin de trouver le financement d'une série télévisée américaine : *13 façons de tuer un poète*.

Longue carrière... Œuvre diffusée avec parcimonie et cinéaste dont on envisage enfin la stature.

Carrière à facettes : il s'est plié aux exigences et aux déboires de l'industrie du film britannique avec le même enthousiasme créatif, aussi bien dans les Quota Quickies que plus tard, avec le succès, dans des entreprises prestigieuses.

Son perfectionnisme le poussa à toujours s'entourer de talents internationaux : décorateurs (Junge, Heckroth), photographes (Périnal, Unsworth, Cardiff et Challis), musiciens (Gray et Easdale), etc.

La fidélité et l'esprit d'équipe culminent dans l'association Powell-Pressburger, une quinzaine d'années et de films, sous le sigle The Archers, qui invente la formule « écrit, produit et mis en scène » suivie des deux noms. Equipe à direction bicéphale donnant un rôle privilégié à l'écrivain-scénariste, encore que...

Citons Powell :

On vous a habitué depuis si longtemps à voir sur l'écran « écrit, produit et mis en scène » par Powell et Pressburger qu'il se peut que certains le croient et le prennent au pied de

la lettre. Vous voyez « écrit, produit et mis en scène » par Michael Powell et Emeric Pressburger et certains d'entre vous pensent, ou au moins enregistrent : « ces gars produisent, mettent en scène et écrivent » leurs films. Mais ceux qui nous connaissent mieux ne se feront pas avoir par ce solennel Trala-la ! Ils savent que Emeric écrit, je mets en scène et nous nous appelons producteurs pour que personne d'autre ne le soit à notre place.

Cette formule enjoleuse suivie de nos deux noms indique — à ceux qui nous connaissent — la détermination de deux individualistes forcés d'être en constant désaccord pour le bénéfice occasionnel du public. Les films, comme les bébés, sont conçus dans la dispute. Nos films ont un avantage douteux sur d'autres : être généralement le fruit des discussions de deux personnes au lieu de vingt-deux... Je suis catégorique, lors de rares occasions où nous avons accepté un troisième, voire un quatrième, dans nos disputes, ce fut en général la catastrophe ! J'ajoute, et Emeric serait de mon avis, que ce fut aussi le cas lors de très rares occasions où nous aurions dû nous disputer et ne l'avons pas fait.

Cinéastes déroutant et précurseur, empêtré dans des contradictions fécondes, le nationalisme et l'internationalisme par exemple, Powell a pratiqué un cinéma d'équipe, mis en œuvre une politique de studio, constitué des départements spécialisés dans les studios britanniques, pour des recherches qui, en leur temps, étaient originales et aujourd'hui inspirent aussi bien le cinéma populaire (les trucs de *La Guerre des étoiles* ont été faits en Angleterre, là où Powell avait travaillé) que des expériences plus audacieuses allant dans le sens de l'expressionnisme du décor et de la technique, ce que Antonioni a fait dans certains décors peints du *Désert rouge* et dans le coloriage vidéo du *Mystère d'Oberwald*, ou Coppola dans *Coup de cœur*, parmi d'autres.

Mais écoutons Powell :

Je suis metteur en scène de profession.

Je suis un homme que l'on a payé — des sommes rondelettes ! — pour fabriquer l'amour.

En fait, je suis un artiste.

Je raconte des histoires en images, en matières et en mouvement.

Sensible au passage d'un nuage, soit devant le soleil ou sur le visage de Emeric Pressburger.

Oui, sensible.

Je suis aussi sensible que la toute dernière émulsion Kodak.

Je suis sensible aux images, à la matière, au mouvement, arrêté ou pas.

Je suis sensible au son — et aux sons — ce qui n'est pas exactement la même chose.

Je suis sensible aux couleurs et à la critique.

En cinq mots : « je suis metteur en scène ».

Metteur en scène qui a toujours besoin d'appuis : un écrivain scénariste, des techniciens inventifs, des acteurs prêts à s'engager. Sinon, les quelques faux-pas de sa carrière le prouvent, le film sera riche visuellement, avec quelques belles intuitions ici ou là, cela sera tout et ne suffira pas. Lorsque l'enthousiasme règne et que chacun, aiguillonné par le metteur en scène donne tout, et même plus, le produit de la création collective étonne (*Colonel Blimp*, *Le Narcisse noir*).

Des cas aussi ouvertement déclarés de travail en collaboration sont rares dans le cinéma mondial : en France, Carné-Prévert et un groupe plus stable que mouvant de noms dans leurs sillages (Jaubert à la musique, Meerson ou Trauner aux décors et la troupe d'acteurs...). En Italie, De Sica et Zavattini, incontestablement.

Encore que toute réalisation cinématographique implique une équipe : que serait Minnelli sans le staff de la MGM ?

Cependant certains cinéastes peuvent travailler n'importe où, parfois dans les pires conditions (équipes médiocres et budgets anémiques) au hasard de leur itinéraire personnel tout en gardant le contrôle de ce qu'ils font et leur intégrité artistique (Fritz Lang).

Powell, lui, a conscience que sans être épaulé, il se trouve démuné. D'où son instinct, et son intérêt, à déceler les talents et les intégrer dans son entourage.

Dans sa manière d'approcher les héros, les situations, les lieux, Michael Powell entraîne le spectateur ailleurs.

Pour l'essentiel, ses personnages sont des êtres épris d'absolu, chevaleresques, parfois excessifs ou tyranniques. Leur intransigeance les emporte vers un monde autre, où la névrose et la folie les guettent.

Malgré le caractère souvent hétéroclite de l'œuvre, les fils directeurs sont faciles à mettre en pelote : le puritanisme, le refoulement, le rattachement à certaines valeurs (l'Art, la Guerre et l'Honneur, l'Histoire, la Tradition) bien sûr compensatrices puisqu'elles arrivent à rendre positives des tendances qu'un rien suffirait à tirer vers le noir et le maléfique. Tout cela, heureusement, n'aboutit pas à un discours empesté. L'humour tempère constamment la gravité ; la pudeur se réfugie dans l'insolite.

Powell aime le mot « détachement ».

Tout au long de son parcours, même s'il se perd un peu en chemin, ou ne sait trop lui-même où il nous mène, il entraîne toujours le spectateur ailleurs, bien loin du prosaïsme desséchant.

Pierrette Matalon et Claude Guiguet

Les auteurs

Michael Powell est né le 30 septembre 1905 à Bekesbourne près de Canterbury, en Grande-Bretagne.

1905-1921 : Fils d'un hôtelier anglais installé au Cap-Ferrat, il fait ses études à Canterbury et à Londres.

1922-1925 : En France, travaux divers avec Léonce Perret, Jacques Feyder, Ivan Mosjoukine...

1925 : Il est engagé dans l'équipe de Rex Ingram pour le tournage, aux Studios de la Victorine à Nice, de *Mare Nostrum*.

1925-1931 : Il exerce divers métiers dans toutes les branches du cinéma (scénariste, monteur, photographe de plateau, acteur...).

1931-1936 : Il fait ses débuts comme metteur en scène et dirige plus d'une vingtaine de films courts (de 40 à 80 mn) dont la plupart sont perdus aujourd'hui. Œuvres à petit budget et de peu d'ambition, elles résultent de l'obligation faite à la production de financer un minimum de films purement nationaux : les Quota Quickies. Les compagnies américaines réussissent à détourner la loi et à faire travailler les Anglais à leur profit.

1937 : Powell signe son premier grand film, *A l'angle du monde*, qui sera primé à New York.

1939 : Rencontre avec Emeric Pressburger auteur du scénario de *L'Espion noir*, que le producteur Alexandre Korda lui propose de tourner.

1940-1956 : Pressburger collabore avec Powell pour tous ses films. Ils adoptent souvent le crédit suivant : « Story, Screenplay, produced and direc-

ted, Michael Powell and Emeric Pressburger ». 1960 : Powell réalise et produit seul *Le Voyeur*. Le film surprend. Par la violence des réactions qui accueillent sa sortie, il reste son œuvre marquante. 1972 : Ultime collaboration avec Pressburger pour un moyen métrage, *The Boy Who Turned Yellow*. 1978 : A l'instar d'un Georges Rouquier quelques années plus tard, il tourne 41 ans après des séquences additionnelles pour *A l'angle du monde*, qui devient *Return to the Edge of the World*. 1979-1984 : Les Etats-Unis (New York Film Festival) puis la France redécouvrent l'œuvre de Michael Powell (hommage à la Cinémathèque Française, ressorties parisiennes...).

Emeric Pressburger, écrivain et scénariste, est né le 5 décembre 1902 à Miskolc en Hongrie. Etudes de mathématiques à Prague et à Stuttgart. Il s'installe en Allemagne.

1928 : Il vend ses premiers synopsis à la UFA. 1930 : Il obtient un contrat de scénariste et signe son premier script, *Abschied*, mis en scène par Robert Siodmak.

1935 : Il s'installe en Grande-Bretagne et s'intègre à l'équipe de la London Films.

1939 : Rencontre avec Powell, auquel sa carrière sera liée jusqu'en 1956. Leurs deux noms seront associés aux génériques de leurs films, souvent sans autre précision de fonction.

1943 : Les deux hommes fondent leur propre maison de production, The Archers Films Prod. LTD.

Filmographie (Powell réalisateur)

1931 : *Two Crowded Hours, My friend the King, Rynox, The Rasp, The Star Reporter*

1932 : *Hotel Splendide, Born Lucky, C.O.D., His Lordship*

1933 : *The Fire Raisers*

1934 : *The Night of the Party, Red Ensign, Something Always Happens, The Girl in the Crowd*

1935 : *Some Day, Lazybones, The Love Test, The Price of a Song, The Phantom Light*

1936 : *The Brown Wallet, Her Last Affair, Crown Vs Stevens, The Man Behind the Mask*

1937 : *A l'angle du monde (The Edge of the World)*

1939 : *L'Espion noir (The Spy in Black), Le Lion a des ailes (The Lion Has Wings, Coréal. Brian Desmond Hurst, Adrian Brunel)*

1940 : *Espionne à bord (Contraband), Le Voleur de Bagdad (The Thief of Bagdad, Coréal. Ludwig Berger, Tim Whelan, William Cameron Menzies, Alexandre et Zoltan Korda)*

1941 : *49° parallèle (49th Parallel), An Airman's Letter to His Mother (c.m.)*

1942 : *Un de nos avions n'est pas rentré (One of Our Aircraft Is Missing)*

1943 : *The Volunteer, Colonel Blimp (The Life and Death of Colonel Blimp)*

1944 : *A Canterbury Tale*

1945 : *Je sais où je vais (I Know Where I'm Going)*

1946 : *Question de vie ou de mort (A Matter of Life and Death)*

1947 : *Le Narcisse noir (Black Narcissus)*

1948 : *Les Chaussons rouges (The Red Shoes)*

1949 : *The Small Back Room*

1950 : *La Renarde (Gone to Earth), The Elusive Pimpernel*

1951 : *Les Contes d'Hoffmann (The Tales of Hoffmann)*

1955 : *Oh ! Rosalinda ! (id.), The Sorcerer's Apprentice (c.m.)*

1956 : *La Bataille du Rio de la Plata (The Battle of the River Plate), Intelligence Service (Ill Met by Moonlight)*

1959 : *Lune de miel (Honeymoon/Luna de miel)*

1960 : *Le Voyeur (Peeping Tom)*

1961 : *The Queen's Guards*

1963 : *Never Turn Your Back On a Friend (m.m./TV)*

1964 : *Bluebeard's Castle, A Free Agent (m.m./TV)*

1965 : *The Sworn Twelve (m.m./TV), A 398 46 (m.m./TV)*

1966 : *They're a Weird Mob (Australie)*

1968 : *Age of Consent (Australie)*

1972 : *The Boy Who Turned Yellow (m.m.)*

1978 : *Return to the Edge of the World*

**COLONEL BLIMP
(THE LIFE AND DEATH
OF COLONEL BLIMP)**

Mise en scène, production et
scénario : Michael Powell et
Emeric Pressburger



Images : Georges Périnal

Montage : John Seabourne

Décors : Alfred Junge

Musique : Allan Gray

Son : C.C. Stevens

Production : The Archers / Independant Producers

Distribution en France : Film Dismage

35 mm / couleurs / 120 mn / 1943

Sortie en France : 1^{er} avril 1953

Interprétation : Anton Walbrook (*Theo Kretschmar-Schuldorff*), Roger Livesey (*Clive Candy*), Deborah Kerr (*Edith/Barbara/Angela*), Roland Culver (*Colonel Bette-ridge*), James McKechnie (*Spud Wilson*), Albert Lieven (*Von Ritter*), Arthur Wontner (*conseiller*), David Hucheson (*Hoppy*), Ursula Jeans (*Frau Kalteneck*), John Laurie (*Murdoch*), Harry Weichmann (*Major Davis*), Reginald Tate (*Van Zijl*), A.E. Matthews (*Président*), Carl Jaffe (*von Reumann*), Valentine Dyall (*von Schonbron*), Muriel Ake (*Tante Margaret*), Felix Aymer (*Evêque*), Frith Banbury (*Babyface Fitzroy*), Neville Mapp (*Graves*), Vincent Holman (*porteur de cannes de golf 1942*), Spencer Trevor (*Period Blimp*), Dennis Arundell (*Chef d'Orchestre au Café*), James Knight (*porteur golf 1902*), David Ward (*Kaunitz*), Jan van Loewen (*citoyen indigné*), Eric Maturin (*Colonel Goodhead*), Robert Harris (*secrétaire d'Ambassade*), Count Zichy (*Colonel Berg*), Jane Millican (*infirmière Erna*), Phyllis Morris (*Pebble*), Diana Marshall (*Sybil*), Captain W. Barrett (*le Texan*), Corporal Thomas Palmer (*sergent*), Yvonne André (*religieuse*), Marjorie Gressley (*surveillante*), Helen Debray (*Mrs. Wynne*), Norman Pierce (*Mr. Wynne*), Edward Cooper (*fonctionnaire BBC*), Joan Swinstead (*secrétaire*).

Scénario

Vie et carrière, de la guerre des Boers à la Seconde Guerre mondiale, dans le Londres du black-out et de la Défense Civile, de Clive Candy, prototype du militaire conservateur et grincheux. Son amitié, malgré les vicissitudes de l'Histoire, avec un officier allemand, Théo Kretschmar-Schuldorff. Sa recherche de l'idéal féminin tout au long de sa vie à travers trois femmes qui se ressemblent étrangement.

**JE SAIS OU JE VAIS
(I KNOW WHERE
I'M GOING)**

Mise en scène, production et
scénario : Michael Powell et
Emeric Pressburger

Images : Erwin Hillier

Montage : John Seabourne

Décors : Alfred Junge

Musique : Allan Gray

Son : C.C. Stevens

Effets spéciaux : Henry Harris

Production : The Archers

Distribution en France : Film Dismage

35 mm / N et B / 92 mn / 1945

Sortie en France : 27 février 1952

Interprétation : Wandy Hiller (*Joan Webster*), Roger Livesey (*Torquil MacNeil*), George Carney (*M. Webster*), Pamela Brown (*Catriona*), Walter Hudd (*Hunter*), Capt. Duncan MacKechnie (*Capitaine "Lochinvar"*), Ian Sedler (*Ian*), Finlay Currie (*Ruairidh Mor*), Murdo Morrison (*Kenny*), Mergot Fitzsimmons (*Bridie*), Capt C.W.R. Knight (*Colonel Barnstaple*), Donald Strachan (*le berger*), John Rae (*le vieux berger*), Duncan MacOntyre (*son fils*), Jean Cadell (*la postière*), Norman Shelley (*Sir Robert Bel-linger*), Ivy Milton (*Peigi*), Anthony Eustrel (*Hooper*), Petula Clark (*Cheril*), Alec Faversham (*Martin*), Catherine Lacey (*Mme Robinson*), Valentine Dyall (*M. Robin-son*), Nancy Price (*Mme Crozier*), Herbert Lomas (*M. Campbell*), Kitty Kirwan (*Mme Campbell*), John Laurie (*John Campbell*), Graham Moffa (*sergent de la R.A.F.*), Boyd Stevens, Maxwell Kennedy, Jean Houston (*chanteurs du Chœur de Glasgow*), Arthur Chezney (*joueur d'harmonica*).

Scénario

Joan Webster est bien décidée à rejoindre son riche fiancé, plus âgé qu'elle, pour l'épouser aux Iles Hébrides. Lors de son voyage, elle est bloquée dans une île proche de son but à cause d'une tempête. L'ambiance des lieux, les coutumes, les îliens, et surtout la rencontre avec le jeune seigneur ruiné viendront à bout de sa détermination.



**LES CHAUSSONS ROUGES
(THE RED SHOES)**

Mise en scène, production et
scénario : Michael Powell et
Emeric Pressburger



Histoire : Adaptée d'un conte de Hans Andersen

Images : Jack Cardiff

Effets spéciaux : F. George Dunn, D. Hague

Montage : Reginald Mills

Décors et costumes : Hein Heckroth

Musique : Brian Easdale, Kenny Baker

Chanteuse : Margherita Grandi

Danseur : Alan Carter

Son : Charles Poulton

Production : The Archers / J. Arthur Rank Organization

Distribution en France : Pathé-Consortium Cinéma

35 mm / couleurs / 133 mn / 1948

Sortie en France : juin 1949

Interprétation : Marius Goring (*Julian Craster*), Anton Walbrook (*Boris Lermontov*), Moira Shearer (*Victoria Page*), Jean Short (*Terry*), Gordon Littman (*Ike*), Julia Lang (*ballerine*), Bill Shine (*partenaire ballerine*), Leonid Massine (*Ljubov*), Austin Trevor (*Professeur Palmer*), Esmond Knight (*Livy*), Eric Berry (*Dimitri*), Irene Browne (*Lady Neston*), Ludmilla Tchérina (*Boronskaja*), Jerry Verno (*gardien entrée des artistes*), Robert Helpmann (*Ivan Boleslawsky*), Albert Basserman (*Ratov*), Derek Elphinstone (*Lord Oldham*), Madame Rambert (*elle-même*), Joy Rawlins (*Gladys, amie de Victoria*), Marcel Poncin (*M. Boudin*), Michel Bazalgette (*M. Rideaut*), Yvonne André (*habilleuse de Victoria*), Hay Petrie (*Bois-son*), George Woodbridge (*portier*).

Scénario

Lermontov dirige une troupe de ballet. Il engage une danseuse, Vicky Page, et un jeune compositeur, Julian Craster. Tyran admiré et détesté à la fois, il va tenter d'obliger Vicky à tout sacrifier à la danse, même son amour pour Julian. Vicky tombe sous l'emprise de Lermontov. Elle s'identifie ainsi aux "Chaussons Rouges", ballet dont elle est la vedette et où l'héroïne, prisonnière des chaussons ensorcelés, danse à en mourir.

**LE NARCISSE NOIR
(BLACK NARCISSUS)**

Mise en scène, production et
scénario : Michael Powell et
Emeric Pressburger

Histoire : Adaptée du roman de Rumer Godden

Images : Jack Cardiff

Décors : Alfred Junge

Montage : Reginald Mills

Musique : Brian Easdale

Son : Stanley Lambourne

Production : The Archers

35 mm / couleurs / 100 mn / 1947

Sortie en France : juillet 1948

Interprétation : Deborah Kerr (*Sœur Clodagh*), Sabu (*général Dilip Rai*), David Farrar (*M. Dean*), Flora Robson (*Sœur Philippa*), Esmond Knight (*général Toda Rai*), Kathleen Byron (*Sœur Ruth*), Jenny Laird (*Sœur Honey*), Judith Furse (*Sœur Briony*), May Hallatt (*Angu Ayah*), Shaun Noble (*Con*), Eddie Whaley Jr (*Joseph Anthony*), Nancy Roberts (*Mère Dorothea*), Jean Simmons (*Kanchi*).

Scénario

Des religieuses installent dans une région reculée de l'Himalaya une école et un dispensaire. Bien vite, malgré l'aide du seigneur local et de Mr. Dean, l'agent britannique, apparaissent des difficultés d'adaptation, des tensions dans le groupe, des refoulements et des névroses. Le vent, la nature, les indigènes, la présence troublante d'une religion concurrente font naître un drame et obligent les religieuses à quitter les lieux.



**LA RENARDE
(GONE TO EARTH)**

Mise en scène : Michael Powell
et Emeric Pressburger

Scénario : Michael Powell et Emeric Pressburger, d'après un roman de Mary Webb

Images : Christopher Challis

Décors : Hein Heckroth

Montage : Reginald Mills

Musique : Brian Easdale



Son : Charles Poulton, John Cox

Production : London Film Productions / Vanguard Productions

Distribution en France : Filmsonor

35 mm / couleurs / 110 mn / 1950

Sortie en France : 18 juillet 1951

Interprétation : Jennifer Jones (*Hazel Woodus*), David Farrar (*Jack Reddin*), Cyril Cusack (*Edward Marston*), Sybil Thomdye (*Mme Marston*), Edward Champman (*M. James*), Esmond Knight (*Abel Woodus*), Hugh Griffith (*Andrew Vessons*), George Cole (*Albert*), Beatrice Varley (*tante Prowda*), France Clare (*Amelia Comber*), Raymond Rollett (*propriétaire*), Gerald Lawson (*cantonier*), Bardett Mullins, Arthur Reynolds (*les anciens*), Ann Tetheradge (*Mlle James*), Peter Dunlop (*cornettiste*), Louis Philip (*policier*), Valentine Dunn (*Martha*), Richmond Nairne (*Mathias Brooker*); en plus, version US : Joseph Cotten (*narrateur*).

Scénario

Hazel la sauvageonne vit avec son père, joueur de harpe et fabricant de cercueils. Elle qui protège les animaux est fascinée par le châtelain, Jack Reddin, grand chasseur de renards. Cédant à ses superstitions, elle épouse le jeune pasteur, Edward Marston, mais le quitte, irrésistiblement attirée vers reddin.

Elle meurt accidentellement lors d'une chasse à courre, en essayant de rattraper Foxy, son renardeau fétiche.

**LES CONTES D'HOFFMANN
(THE TALES
OF HOFFMANN)**

Mise en scène, production et
scénario : Michael Powell et
Emeric Pressburger

Histoire : D'après l'adaptation par Dennis Arundell de l'opéra d'Offenbach, livret de Jules Barbier

Images : Christopher Challis

Décors et costumes : Hein Heckroth

Montage : Reginald Mills

Musique : Jacques Offenbach

Chorégraphie : Frederick Ashton

Production : The Archers pour London Films Productions

Distribution en France : Filmsonor

35 mm / couleurs / 115 mn / 1951

Prix Spécial du Jury et Prix de la Commission Supérieure Technique, Cannes 1951

Sortie en France : 22 juin 1951



Interprétation : Moira Shearer (*Stella/Olympia*), Robert Rounseville (*Hoffmann*), Robert Helpmann (*Lindorff/Coppelius/Dr Dapertutto/Dr Miracle*), Leonid Massine (*Spalanzani/Schlemiel/Franz*), Pamela Brown (*Nicklaus*), Frederic Ashton (*Kleinzack*), Ludmilla Tcherina (*Giulietta*), Ann Ayars (*Antonia*), Meinhard Maur (*Luther*), Edmond Audran (*Cancer*).

Voix de : Owen Branningan, Monica Sinclair, René Soames, Bruce Dervaget, Dorothy Bond, Margherita Grandi, Grahame Clifford.

Scénario

Hoffmann attend dans un cabaret Stella, la femme qu'il aime. Il raconte trois aventures passées où trois femmes lui ont échappé pour un rival : Olympia, la poupée, Giulietta, la courtisane, et Antonia, la phthisique. La même mésaventure se produira avec Stella.

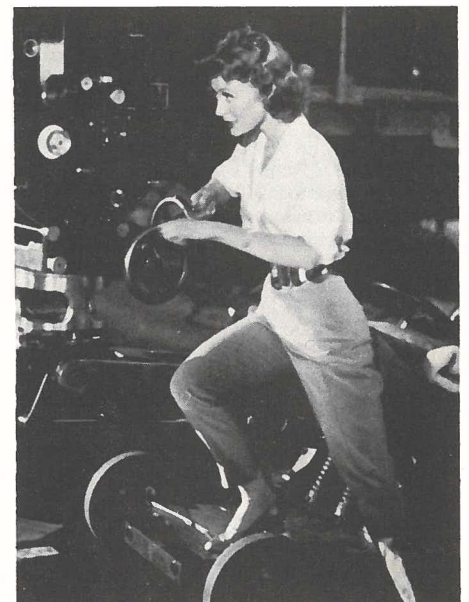
**LE VOYEUR
(PEEPING TOM)**

Mise en scène : Michael Powell

Scénario : Leo Marks

Images : Otto Heller

Montage : Boreen Ackland



BOUET DECORATION

LA ROCHELLE. 17000

9 BIS RUE DES 3 FUSEAUX

téléphone : (46) 41.46.68

Nos réalisations et références :
Décoration - Aménagement - Bureaux et collecti-
vités - Boutiques - Appartements.

ADMINISTRATION

LA ROCHELLE : Maison de la Culture - Musée du
Nouveau Monde - Mairie Standard - Antenne
Ministérielle - Régates Rochelaises - DDE - Tribu-
nal de Grande Instance - Archives Département-
tales - Musée océanographique

LA ROCHE SUR YON : Mutuelle des PTT

POITIERS : Mutuelle des PTT - Télécommunications

ANGOULEME : Mutuelle des PTT

SAINTES : Mutuelle des PTT

COGNAC : Mairie de Châteaubernard - Mairie
de Cognac

ROCHEFORT : Hôpital - Centre Social

SOCIETES ET BANQUES

LA ROCHELLE : Crédit du Nord - Société HLM -
Hôtel Saint-Nicolas - Restaurant « André »

NIORT : CAMIF - Crédit Agricole - Crama -
Grandfeu - Centre Action Culturelle

POITIERS : Caisse d'Epargne - BNP

COGNAC : Cognac Salignac - Cognac
Hennessy

JARNAC : Cognac Hine - Cognac Courvoisier

ROCHEFORT : Caisse d'Epargne

MEDICAL

LA ROCHELLE : Cabinet Analyses Médicales
Ferru-Clerc - Cabinet Radiologie avenue Leclerc
- Cabinet Analyses Médicales Giron-Ferrandier
- Cabinet Gastronay - Cabinet Radiologie Ave-
nue Guiton - Pharmacie Autin Baranger

ANGOULEME : Clinique Saint-Joseph

SAINTES : Laboratoire Analyses Angibaud - Cabi-
net Radiologie

MARENNES : Cabinet Médical Pellacœur

ROYAN : Laboratoire Analyses Médicales Lafaye-
Hermineau

COGNAC : Cabinet Aparis

AGENCEMENT/DECORATION DE BOUTIQUES

POITIERS : Salon de Coiffure DIFFERENCE - Salon
de Coiffure FANE CHRIS - Bijouterie ALIENOR -
Boutique Confection INITIALE

CHATELLERAULT : Boutique Confection DIABOLO

NIORT : Salon de Coiffure DESSANGE

LA ROCHELLE : Salon de Coiffure NEW STYLE -
Salon de Coiffure BRUSH - Piscine House

FONTENAY-LE-COMTE : Salon de Coiffure
BRUSH

SAINTES : Salon de Coiffure DESSANGE

ETRANGER : Wagon Chemin de Fer du Roi Fai-
çal d'Arabie Saoudite

meubler contemporain
pour

L'HABITAT
LES BUREAUX
LES COLLECTIVITES

Musique : Brian Easdale, Wally Scott

Son : C.C. Stevens, Gordon K. McCullum

Production : Michael Powell Theatre

Distribution en France : Rank

35 mm / couleurs / 109 mn / 1960

Sortie en France : septembre 1960

Interprétation : Carl Boehm (Mark Lewis), Anna Mas-
sey (Helen), Maxime Audley (Mrs. Stephens), Moira
Shearer (Vivian), Esmond Knight (Arthur Baden),
Michael Goodliffe (Don Jarvis), Shirleu Anne Field
(Diane Ashley), Bartlett Mullins (Mr. Peters), Jack Wat-
son (Inspecteur Gregg), Nigel Davenport (sergent Miller),
Pamela Green (Milly), Martin Miller (Dr. Rosen), Brian
Wallace (Tony), Brenda Bruce (Dora), Miles Malleon (le
vieux monsieur), Susan Travers (Lorraine), Maurice
Durant (le chef de publicité), Brian Worth (assistant),
Veronica Hurst (Miss Simpson), Alan Rolfe (le détective),
Michael Powell (le père de Mark), son fils (Mark enfant).

Scénario

Traumatisé par un père qui se sert de lui pour des
expériences de résistance à la peur, Mark Lewis est
devenu aussi un maniaque de l'enregistrement, sons
et images. La caméra, objet du voyeur, se trans-
forme entre ses mains en instrument sadique et
meurtrier contre les femmes légères. Seule Helen,
jeune fille sérieuse au visage ingrat, est épargnée,
quand elle découvre le secret dans l'intimité de la
Cinéma-thèque de Mark. Démasqué par la police,
il s'inflige le sort qu'il réservait à ses victimes.

RETURN TO THE EDGE OF THE WORLD

Mise en scène : Michael Powell

Le film original est encadré par un prologue et un épilo-
gue tournés sur l'île de Foula, 41 ans plus tard, avec les

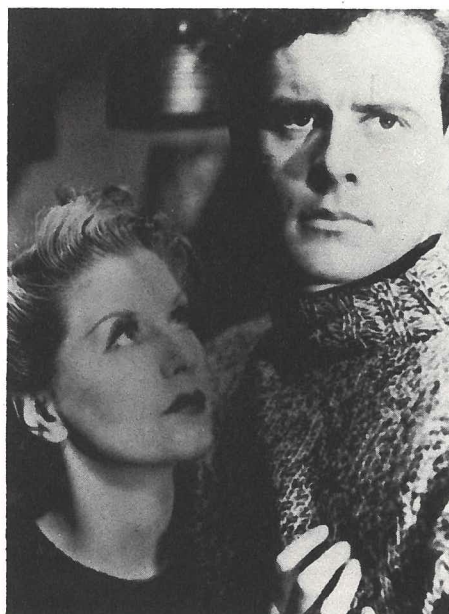
survivants de *The Edge of the World*, acteurs (John Lau-
rie, Grant Sutherland), techniciens, collaborateurs divers
(Sydney Streeter) et figuration locale.

Production : Poseidon Films Ltd/BBC

35 mm / N et B et couleurs / 100 mn / 1937-1978

Narrateurs : John Laurie et Michael Powell

« La nouvelle version commence à Pinewood ;
j'arrive dans ma Land-Rover, je me présente, je
parle de ma carrière : j'ai décidé de faire du cinéma
à seize ans, dix ans plus tard je fais mon premier
film puis j'explique que les films de mes débuts ne



ont pas très personnels. Par contre, j'ai toujours
eu dans l'idée de faire *The Edge of the World*.
Enfin j'ai trouvé quelqu'un pour financer le pro-
jet. Pendant que je parle, on voit une carte qui situe
l'île où se déroule le film. Je présente quelques
membres de l'équipe d'il y a quarante ans et deux
acteurs, dont celui qui tient le rôle principal. A
l'époque, il avait 35 ans et jouait un personnage
de 60 ans. Maintenant il en a 80 et on le voit tel
qu'il est.

Puis je montre qu'il faut quinze minutes pour
atteindre l'île en avion au lieu des huit heures en
bateau de l'ancienne version. On retrouve les gens
de l'endroit, on évoque ceux qui sont morts et à
ce moment-là le film de 1937 est montré intégrale-
ment. A la fin, je fais un montage : l'acteur sort
du film noir et blanc et on le voit aujourd'hui, il
passe la limite et pénètre dans le film en couleur.
Mon producteur Frixos Constantine m'a dit qu'au
Japon, ils ont refusé le film tout de suite parce qu'il
était en majeure partie en noir et blanc. Cela m'a
beaucoup ennuyé car c'est toute l'idée : opposer
le noir et blanc à la couleur. L'atmosphère de Foula
prend une tout autre dimension en noir et blanc,
c'est plus beau et c'est plus fort, il faut étudier la
lumière. En couleur, on peut faire n'importe quoi
ou presque : c'est en couleur quoi ! c'est une carte
postale.

Je suis sûr que dans dix ans ce film sera très impor-
tant, parce que c'est toute une partie de l'histoire
du cinéma, ça couvre 50 ans après tout !
Par ailleurs, j'ai demandé à plusieurs éditeurs ici
de ré-éditer le livre que j'avais écrit en marge du
tournage du premier film : ils ont refusé et pour-
tant il est introuvable. »

Michael Powell

(Extrait du dossier consacré à Michael Powell in *Positif*
n° 240 et 241, établi par Pierrette Gonzalez et Claude
Guiguet.)

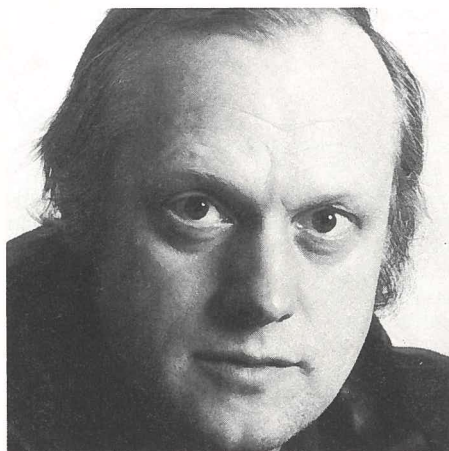
L'art naturel de Jan Troell

Un thème parcourt le cinéma scandinave : celui de la symbiose entre l'homme et la nature. Cela peut sembler curieux si l'on songe à ces deux caractéristiques proverbiales des pays nordiques : la rigueur du climat et l'inhibition émotive des habitants. Pourtant le fait est là, dès l'époque du muet, des cinéastes comme Victor Sjöström et Maurice Stiller s'aventurèrent hors des studios à la recherche de nouveaux effets tirés directement de la nature, ainsi qu'en témoignent des films comme *Terje Vigen*, *Les Proscrits*, *Johan*, et *Le Trésor d'Arne*. Dans ces pays, la nature pèse de tout son poids sur les êtres, les sentiments s'y expriment en termes physiques. Et l'on comprend aisément qu'en Suède l'interminable mauvaise saison éveille un sentiment d'attente fiévreuse et nostalgique pour les éphémères semaines de soleil et de bonheur estival. L'été apparaît donc souvent dans le cinéma suédois comme l'incarnation physique (et parfois symbolique) des espoirs élevés et des rêves paradisiaques que nourrissent les êtres, comme dans *Jeux d'été*, *Monika*, ou encore *Elle n'a dansé qu'un seul été*. Si l'été et les espaces ouverts évoquent la joie et les forces vives, la forêt épaisse et sombre cache dans ses mystérieux recoins la Mort et ses émissaires, par exemple dans *Le Septième sceau*. L'ambivalence de la nature ressort clairement des documentaires d'Arne Sucksdorff où se côtoient la tendresse et la brutalité.

Aucun metteur en scène actuel n'incarne mieux ces tendances que Jan Troell qui, à cinquante-trois ans, s'est affirmé comme l'héritier de Victor Sjöström sans pour autant renoncer à sa propre personnalité d'artiste. Les plus réussis et les plus émouvants de ses films se situent tous dans des décors naturels. Ses rares réalisations « urbaines » pèchent par un curieux manque d'équilibre comme si leur auteur souffrait de se sentir confiné dans les étroites limites de notre civilisation du béton. Troell, comme les plus grands metteurs en scène, s'interdit la précipitation qui caractérise les productions de routine, c'est un artiste exigeant et minutieux qui parfait son travail avec amour pendant des mois ou des années. Quand les lois corporatives le lui permettent, Troell cumule les fonctions d'opérateur et de monteur avec celle de la mise en scène. Son refus des compromis lui vaut parfois de pénibles embarras financiers (comme dans le cas du *Vol de l'aigle*), mais le résultat artistique prime tout à ses yeux. Une telle rigueur trouva par deux fois sa récompense : *Les Emigrants* et *Le Vol de l'aigle* furent successivement sélectionnés pour les Oscars à Hollywood, ce qui n'est pas un mince exploit pour des productions en langue suédoise.

Les deux éléments clés dans un film de Troell sont le sens de l'observation et le rythme. Même dans ses courts métrages réalisés pour la plupart entre 1961 et 1965, Troell observe ses sujets avec la plus grande attention et il attend toujours la fin d'une action ou d'une

JAN TROELL



phrase pour couper et passer au plan suivant. « J'ai débuté comme un amateur enthousiaste », explique-t-il, « je prenais photo sur photo, je regardais bouger les choses, jouer les enfants — mes films étaient une simple prolongation de mes intérêts quotidiens ». L'un de ses courts métrages, *Le Garçon au cerf-volant* (*Pojken och draken*), dont il partage la mise en scène avec Bo Widerberg, raconte une journée de la vie d'un petit garçon de six ans. Un autre, intitulé *Johan Ekberg*, et qui représenta la Suède au festival de Cannes de 1964, s'aventure à l'autre bout de l'échelle des âges pour étudier la solitude croissante d'un vieillard à la retraite. Parmi toutes ces œuvres de jeunesse, *Séjour dans les marais* constitue de loin la plus amusante et la plus habile. Réalisé à partir d'une nouvelle du Prix Nobel Eyvind Johnson, le film devint en un sens une sorte d'ébauche de l'adaptation de la tétralogie du même Johnson, que Troell devait ultérieurement tourner sous le titre *Les Feux de la vie*. Le film reçut le Grand Prix à Oberhausen en 1967. Max von Sydow, qui en est l'interprète principal, joue un vieux serre-frein qui quitte son train à un arrêt de campagne et fait trois kilomètres à pied le long de la voie pour aller déplacer un énorme rocher perché sur une colline proche. Il n'explique pas ses mobiles, mais paraît extrêmement satisfait à son retour à la gare. Dans le cadre étroit de cette anecdote, Troell révèle son talent d'observateur des caractères et des comportements et son art du rythme narratif. Peu loquaces, les cheminots expriment d'un sourire ou d'un geste leur tranquille assurance. Les rares dialogues sont laconiques et d'une banalité voulue, car l'essentiel est dans le non-dit. Comme dans un western de Ford, les hommes sont relégués par le paysage dans des rôles de comparses, cependant Troell, grâce à une astucieuse combinaison de gros plans et de plans longue durée, réussit à créer une impression d'intimité parmi les grands espaces.

A certains égards, le premier long métrage du cinéaste, *Les Feux de la vie* (1966), constitue sans doute sa meilleure réussite. Les quatre romans d'Eyvind Johnson qui forment *Le Roman d'Olof* furent publiés entre

1934 et 1937, mais ils évoquent les années de jeunesse de l'auteur passées à Norrbotten pendant la période 1914-1918. Sans avoir eu l'expérience directe de la guerre, en raison de la neutralité de la Suède, cet adolescent, que l'on envoyait loin de chez lui quérir sa subsistance et la fortune, apprenait à considérer la vie comme un combat. Olof (Eddie Axberg) fait tous les métiers : fluteur de bois, apprenti dans une scierie, projectionniste de cinéma, cheminot. Et il ne cesse d'observer ses compagnons d'un œil aigu et de s'éduquer lui-même par ses conversations avec eux ou sa lecture d'ouvrages politiques. La vision de Troell reste poétique jusque dans les circonstances les plus tragiques qu'il dépeint : il n'est que de songer à la scène où Allan Edwall, le fluteur, évoque le souvenir de sa femme et de ses enfants morts dans une tempête. Ou encore à celle où Ulf Palme interprète le bûcheron qui lutte désespérément pour libérer un petit garçon coincé par un tronc d'arbre. Enfin, ce souvenir récurrent dans le film et qui apparaît en couleurs alors que le reste est monochrome, ce souvenir qui hante Olof : enfant, à la campagne, il joue avec sa mère, et soudain, reste fasciné devant un oiseau insaisissable qui d'une certaine façon symbolise ses rêves. Troell reprendra l'image qu'il utilisera dans le même sens dans *Le Vol de l'aigle*. L'humour tient une place non négligeable dans *Les Feux de la vie*, en particulier dans le portrait de certains personnages comme le propriétaire du cinéma qui annonce avec superbe chaque séance par ces mots lancés d'une voix de stentor : « Par ici la culture ! Par ici la culture ! » ou encore comme la maîtresse d'Olof, Olivia, qui a peur de vieillir et déclare dans un sanglot : « tout ce qu'on sait c'est que la terre est ronde » et elle ajoute après une pause : « Alors qu'elle est tout bonnement plate comme une fichue crêpe ! » « Tant que le metteur en scène s'en tient à sa propre vérité », dit Troell, « je pense que sa description des choses est juste, même s'il a fait un très gros travail de découpage. C'est seulement quand il dévie consciemment de cette vérité que le film devient faux, à mon avis — et par conséquent non documentaire ». Car Troell méprise les éclairages théâtraux et le maquillage raffiné si chers à Bergman et Sjöberg. Dix pour cent seulement des *Feux de la vie* fut tourné en studio, l'essentiel du film donne du paysage du nord de la Suède une image aussi fidèle que les premiers chefs-d'œuvre de Victor Sjöström. Pourtant la nature, bien qu'elle cause la mort de plusieurs personnages du film, n'apparaît pas comme une force du mal. Le jeune Olof, informé de la guerre par des on-dit et les actualités au cinéma, comprend peu à peu que la violence et le malheur proviennent davantage de l'injustice sociale et de l'ambition inconsidérée de l'homme que de la nature. *Les Feux de la vie* célèbre certaines qualités typiquement nordiques telles que l'indépendance, la sagesse, le courage, grâce auxquelles l'homme peut affronter les contraintes et les aléas de la vie bucolique.

Jan Troell est originaire de la province la plus au sud de la Suède, ou province de Skåne,

et il a commencé par y exercer le métier d'instituteur avant de se lancer dans une carrière cinématographique à plein temps. De nombreux personnages du cinéma de Troell reflètent la mentalité et les qualités du Scanien type : le goût de la beauté pastorale, une approche calme et non hâtive des problèmes, un jugement des autres fondé non sur les apparences mais sur les actes. Mårtensson, le héros de *Ole dole doff* (1968), enseigne dans une école à Malmö, capitale de la province de Skåne. Incapable de maîtriser l'indiscipline qui règne dans sa classe, piégé par un mariage amer et stérile, Mårtensson se sent de plus en plus menacé, écrasé par les contraintes de la vie.

La bande-son, comme les images de *Ole dole doff* se réfèrent de manière frappante au comportement des oiseaux : le regard de Mårtensson se tourne fréquemment vers des oiseaux au repos ou mourants dans les rues. Les cris des oiseaux dominent la musique classique que l'instituteur aime à écouter et que Troell utilise à certains moments cruciaux du film. Il a même été insérer un extrait du documentaire symbolique de Arne Sucksdorff, *La Mouette*, qui est clairement un commentaire sur la tyrannie que subissent les faibles, évoquant pour le spectateur la haine que Mårtensson inspire à ses élèves. On voit ce personnage malheureux passer ses jours de congé sur les docks de Malmö, comme un oiseau blessé, à regarder charger les bateaux que l'on appareille pour des terres lointaines. Ce n'est pas une coïncidence s'il rencontre là un ancien ami devenu photographe professionnel et qui parcourt le monde avec enthousiasme. L'instituteur raté, l'artiste qui a réussi, sont les deux faces, brillante et sombre, de leur créateur. « Le film montre un homme faible » commente Troell, « un homme qui échoue vis-à-vis de lui-même, et par conséquent aussi vis-à-vis des autres, ses élèves, sa femme. Sa tragédie est d'autant plus intense qu'il se sent, face à ses jeunes persécuteurs, à la fois coupable et impuissant ».

Sans vouloir préjuger de l'avenir, c'est sans doute avec *Les émigrants* et *Le Nouveau monde* (1971-1972), totalisant sept heures de projection, que Jan Troell atteint le sommet de sa carrière. Non seulement il parvient à surmonter les multiples hasards logistiques, les considérables problèmes d'organisation inhérents au tournage en pays étranger (les États-Unis), non seulement il réussit à condenser la riche matière contenue dans la tétralogie de Vilhelm Moberg sur ces fermiers qui, au dix-neuvième siècle, ont traversé l'océan à la recherche de la sécurité et de la prospérité qu'ils espéraient trouver en Amérique, non seulement, donc, Troell vient à bout de toutes ces difficultés, mais il renouvelle entièrement, ce faisant, le genre du film à grand spectacle dans sa version européenne. Ces deux films sont lents sans solennité excessive. La force émotionnelle et visuelle est telle que l'on s'identifie totalement avec Karl Oscar (Max von Sydow) et sa femme Kristina (Liv Ullmann). On nous peint tout d'abord un tableau émouvant de leur vie pénible et besogneuse dans une ferme du sud de la Suède, puis leur départ pour les États-Unis, leur embarquement dans l'enthousiasme général, la traversée périlleuse et éprouvante, et enfin l'arrivée sur la terre promise suivie du voyage en chariot jusqu'au Minnesota qu'ils choisissent pour s'y arrêter parce que le paysage leur rappelle leur

pays natal. Mais leur nouvelle patrie n'est pas dépourvue de dangers, et Troell les filme avec son souci très particulier du détail et son goût pour le spectacle de la nature. Certaines scènes laissent dans la mémoire une marque indélébile : par exemple, la tempête de neige dans laquelle le fils de Karl Oscar manque de mourir ; ou le massacre des Settlers par les Indiens ; la guerre de Sécession ; ou encore la tragédie équipée de Robert, le jeune frère de Karl Oscar, dans les déserts de l'Ouest. D'autres images plus paisibles s'attardent dans l'esprit : un vol d'oiseaux groupés en V qui fendent le ciel bleu comme un symbole d'espoir et d'idéal ; les différentes physionomies que prend le lac, dans le Minnesota, auprès duquel s'établit la famille Nilsson. Troell transmet fidèlement la vision de Moberg qui considère la maison des Settlers comme une arche protégeant ses habitants des éléments autant que des indésirables, comme un avant-poste lointain de la vie de fermier suédois que Kristina ne peut jamais tout à fait oublier. Ces deux films remarquables témoignent en même temps de l'esprit d'équipe que Troell engendre toujours dans ses productions. Bengt Forslund, le producteur, conseiller, ami et coscénariste ; Eddie Axberg, qui donne non seulement un merveilleux portrait de Robert, mais collabore également à la prise de son, qui est ici, comme toujours chez Troell, d'une importance capitale, Max von Sydow, Liv Ullmann, Allan Edwall, Monica Zetterlund (surtout connue en Suède comme chanteuse de jazz, mais ô combien émouvante dans son rôle d'Ulrika dans *Les Emigrants* et *Le Nouveau monde*), et les nombreux autres comédiens et comédiennes dont on peut dire qu'ils habitent leur rôle plus qu'ils ne l'interprètent.

En 1973, le producteur Harvey Matofsky fit venir Troell à Hollywood pour tourner *Zandy's Bride* pour la Warner. Le sujet (un fermier austère choisit sa femme à partir d'une petite annonce) et le cadre (la rude Californie du dix-neuvième siècle) convenaient à son talent. Le film fut un échec commercial uniquement parce que la délicatesse d'expression de Troell ainsi que son style économe d'effets s'opposaient à la vogue pour les films d'action qui régnait à l'époque. Certaines scènes sont pourtant d'une grande beauté et, sur le plan de l'émotion, égalent les plus grandes réussites du cinéaste. Les rapports humains ne sont jamais faciles dans l'univers de Troell. Les couples se chamaillent, s'affrontent sans cesse l'un à l'autre, masquant leur désarroi sous des accès de rage contre l'être le plus proche et le plus cher. L'âpre rugosité de la côte californienne qui sert de cadre au film renforce le caractère conflictuel de la fiction.

Au milieu des années soixante-dix, Troell s'initia à un registre complètement différent avec *Bang !*. Il s'inspire du roman de Sven Christer Swahn : *Le Professeur d'orgue* où le même acteur interprète deux rôles, celui d'un flûtiste, professeur de musique et celui d'un organiste qui mène une vie de reclus. Mais *Bang !* se résume à une série de réflexions philosophiques auxquelles Troell fait correspondre une métaphore visuelle différente pour chacune. Ayant, à ce stade, largement dépassé la quarantaine, il désirait de toute évidence se poser un certain nombre de questions sur lui-même et la vie en général par le biais du cinéma. Malheureusement ce genre d'exercice pêche souvent par obs-

curité : ce qui paraît le plus signifiant à l'auteur est fréquemment perçu par le public comme quelque chose de confus et fumeux. Les souvenirs d'enfance ont toujours été chers à Troell ; ils assument ici comme dans *Les Feux de la vie* une connotation presque mystique : ainsi en est-il, au début du film, avec l'image de l'enfant qui joue dans une prairie en fleurs, et plus tard, avec l'évocation du rêve qui hante le jeune garçon dans lequel il entend la voix de son père lui ordonner de venir le rejoindre.

L'impression dominante qui reste de *Bang !* est celle de la solitude vécue comme destin inéluctable par l'artiste comme par tous ceux qui sont trop timides pour s'abandonner à leur sensualité et à la séduction du monde. Un autre thème parcourt le film, celui de la peur de la vieillesse et d'une retraite solitaire, comme seul la peut éprouver un quinquagénaire, et le pessimisme du film trouve son expression dans le personnage de l'organiste, dont Troell souligne qu'« il pensera toujours qu'hier était préférable à aujourd'hui et que demain sera pire qu'aujourd'hui ».

Déprimé par l'échec commercial de *Bang !* Troell accepta une offre de Dino de Laurentiis. Il s'agissait d'aller tourner dans l'île de Bora-Bora dans le Pacifique un film à grand spectacle : *L'Ouragan*, avec Sven Nykvist à la prise de vue. Le résultat fut un pur désastre, une expérience d'autant moins mémorable, qu'au montage De Laurentiis ne donna pas à Troell la liberté à laquelle il était habitué. En 1980, il était de retour dans son cher pays et il s'attela à un scénario qu'il voulait intituler, de manière significative, *Le Rêve impossible*. Le film sortit en 1982 sous le titre *Le Vol de l'aigle*, qui était le nom du « docudrame » originel qu'avait écrit Per Olof Sundman à partir de la tragique expédition au Pôle Nord effectuée en ballon en 1897 par l'ingénieur Andrée et ses deux compagnons. La plupart des scènes furent tournées dans le nord de la Suède sur la surface gelée de la Baltique et à Spitzbergen. Max von Sydow interprète Andrée, un rêveur exalté qui persuade à la fois le roi et Alfred Nobel de financer sa dangereuse expédition. Ses deux compagnons Strindberg et Fraenkel savent que l'expédition est vouée au désastre, mais ils se laissent entraîner par l'ardente conviction et la puissante personnalité d'Andrée qu'anime un idéal kiplinguesque de patriotisme et d'indépendance.

La partie centrale du *Vol de l'aigle* offre l'une des meilleures démonstrations de mise en scène réussie de grands espaces naturels et d'intelligence du montage que le cinéma suédois d'après-guerre ait à offrir. Troell combine, avec un sens très sûr du rythme, la limpidité cristalline de l'image, la solitude palpable de ces étendues glacées, avec le portrait de la dégradation physique subie par les trois explorateurs. Tout comme Scott, l'explorateur britannique de l'Antarctique, Andrée empreint sa mission d'une sorte de noble futilité. Et lorsqu'on le voit, après la mort de ses compagnons, laisser errer son regard avec désespoir autour de lui, on oublie son entêtement et son orgueil, pour ne plus voir, et secrètement admirer, que la beauté de son geste romantique. En Max von Sydow, Troell a trouvé le seul acteur capable d'explorer dans sa complexité les profondeurs de l'idéalisme fourvoyé d'Andrée. *Le Vol de l'aigle* fut sélectionné pour le titre de meilleur film étranger aux Oscars en 1983.

Troell n'a cessé tout au long de sa carrière de rester fidèle à ses idéaux : montrer des individus résolus à jauger leur caractère en s'affrontant avec la nature et les éléments, ou peut-être avec leur propre nature. A une époque où le patriotisme est un sentiment dévalué, Troell n'a pas craint de souligner l'aspect le plus suédois de ces Suédois. En un temps où la convention narrative paraît dépassée dans les arts fictionnels, Troell réussit à raconter une histoire avec une conviction devenue rare. Là où le naturalisme le plus plat est devenu la règle d'or, Troell persiste à s'exprimer grâce à une poétique de l'image. C'est en ce sens que l'on peut dire que Jan Troell, loin d'être un passéiste attardé, devancerait plutôt son temps en se servant du cinéma pour exprimer les plus grands dons de l'homme, sa faculté inépuisable d'adaptation et son idéalisme, bien ou mal compris. A ses yeux, le metteur en scène doit se préoccuper avant tout de « la manière de rendre justice au monde visible tout en laissant soupçonner l'existence de cette autre réalité qui est celle de l'esprit ».

Peter Cowie

(Traduit de l'anglais par Martine Millon.)

L'auteur

Né le 23 juillet 1931 à Limhamn, près de Malmö en Suède. Ecole normale d'instituteur et enseignement pendant dix ans : il découvre les qualités didactiques du cinéma.

1960 : Avec des moyens d'amateur il réalise son premier film, *Stad*, sur la ville de Malmö.

1960-1965 : Il signe de nombreux courts métrages pour la télévision et collabore quelque temps avec l'ancien critique devenu cinéaste, Bo Widerberg. 1963 : Troell dirige la photo du premier film de Widerberg, *Le Pêché suédois*.

1966 : Il connaît un grand succès critique avec son premier long métrage *Les Feux de la vie* qui, malgré une carrière commerciale discrète, l'impose définitivement comme une valeur sûre du cinéma suédois.

1969 : *Ole dole doff* est primé dans plusieurs festivals internationaux (Ours d'Or à Berlin, Golden Hugo à Chicago).

1971 : Avec *Les Emigrants*, Troell acquiert une notoriété internationale qui lui ouvre les portes d'Hollywood.

1974 : Il tourne aux Etats-Unis *Zandy's Bride*, un « western-comedy » qui ne connaît qu'un faible succès.

Printemps 1975 : S'adaptant mal aux conditions de travail américaines, il regagne la Suède pour entreprendre le tournage de *Bang !*

Filmographie

1960 : *Stad*
1961 : *Le Navire (Baten), Sommartag, Nyar i Skane, Nyarsafton pa skanska slatten*
1962 : *Le Vieux moulin (Den gamla kvarnen), De kom tillba, Pojken och draken* (Coréal. Widerberg)
1963 : *Var i Dalby hage*
1964 : *Johan Ekberg, Trakom, 4x4* (épisode *Séjour dans les marais [Uppehall i Myrlandet]*)
1965 : *Portrait d'Asa (Porträtt av Asa)*
1966 : *Les Feux de la vie (Här har du ditt liv)*
1967 : *Ole dole doff (id.)*
1971 : *Les Emigrants (Utvandrarna)*
1972 : *Le Nouveau monde (Nybyggarna)*
1974 : *Zandy's Bride*
1977 : *Bang ! (id.)*
1979 : *L'Ouragan (Hurricane)*
1982 : *Le Vol de l'aigle (Ingenjör Andréas luftfärd)*



LES FEUX DE LA VIE (HAR HAR DU DITT LIV) Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell et Bengt Forslund, d'après l'autobiographie d'Eyvind Johnson, *Le Roman d'Olof*

Images : Jan Troell

Décor : Rolf Boman

Musique : Erik Nordgren

Production : Svensk Filmindustri

35 mm / N et B / 127 mn / 1966

Interprétation : Eddie Axberg (*Olof*), Gudrun Brost (*la mère adoptive d'Olof*), Ulla Akselson (*la mère d'Olof*), Per Oscarsson (*Niklas*), Max von Sydow (*Smalands-pelle*), Gunnar Björnstrand (*Lundgren*), Ulf Palm (*Larsson*), Ulla Sjöblom (*Olivia*).

Scénario

Nous sommes dans le nord de la Suède, en 1914, au cœur de la province triste, froide et pauvre qu'on appelle Norrbotten.

Les habitants du grand Nord suédois vivent d'un travail pénible dans une nature aux richesses alors difficiles à exploiter. Le film, en dehors de ce côté documentaire, qui évoque la Suède pendant la Première Guerre mondiale assez misérable et en tout cas fort loin de son image actuelle, nous présente un jeune garçon, assoiffé d'apprendre et qui fait, de lui-même, l'expérience de la vie, comment il subit toutes les influences extérieures, comment aussi les faits réels et la fiction se mêlent pour former la trame de la vie même, universelle, hors de tout temps.

Olof va commencer par travailler au flottage du bois, besogne peut-être spectaculaire, mais rude surtout pour un enfant de 14 ans. Là, les étés flamboyants de lumière du Norrbotten ont fourni à Troell matière à splendides images, tout comme il a su, en poète, décrire les automnes où Olof travaille dans une scierie et l'hiver qui va le voir briquetier.

Au printemps 1916, il est à Boden où il devient colleur d'affiches, et vendeur de bonbons pour le patron d'un cinéma, puis opérateur de projection. Avec l'été revenu, il part en tournée projetant des films au hasard des foires. Mais le socialisme commence à faire son apparition et pour avoir diffusé des textes socialistes, il est renvoyé. C'est un nouveau départ, avec Olivia, la reine d'un tir forain... Mais le mouvement et les idées socialistes le passionnent de plus en plus en même temps que les problèmes amoureux, ce qui ne va pas sans conflits internes et extérieurs ! Et le travail est difficile à

retrouver. Le voilà pourtant entré aux chemins de fer. Avec un ami, il monte un syndicat et essaie d'obtenir pour ses compagnons de meilleures conditions de travail. Comme c'est en vain, il essaie de déclencher une grève. Les travailleurs ne suivent pas et c'est le renvoi. Nous sommes au cœur de l'hiver 1918-1919. La guerre vient de se terminer en France et Olof se décide à descendre vers le sud, bâtir son avenir à la force du poignet.

OLE DOLE DOFF (OLE DOLE DOFF) Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell, Bengt Forslund et Klas Engström, d'après son roman

Images : Jan Troell

Son : Lars Lalin

Musique : Erik Nordgren

Production : Svensk Filmindustri / Troellfilm

16 mm (gonflé en 35 mm) / N et B / 110 mn / 1967

Interprétation : Per Oscarsson (*Martensson*), Kerstin Tidelius (*Gunvor*), Anne-Marie Gyllenspetz (*Anne-Marie*), Harriet Forssell (*Mme Berg*), Bengt Ekerot (*Eriksson*), et les élèves de la classe 6, école Sorgenfri à Malmö



Scénario

Martensson, maître d'école à Malmö, tente vainement de faire régner dans sa classe une discipline de fer. Surnommé par ses élèves « la fouine », il est en réalité incapable de communiquer avec qui que ce soit. Chez lui, il passe son temps sous un casque à écouter de la musique classique. Les enfants ne lui laissent aucun répit et, chaque jour, il s'enferme davantage dans son amertume. Pourtant, un jour lors d'une sortie de l'école en forêt, il parvient à prendre sur lui-même, et à se lier d'amitié avec Anne-Marie, une agréable et joyeuse collègue. Un monde nouveau s'ouvre alors devant lui...

**LES ÉMIGRANTS
(UTVANDRARN)**
Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell et Bengt Forslund, d'après le roman de Vilhelm Moberg

Images : Jan Troell

Musique : Erik Nordgren

Décors : P.A. Lundgreen

Son : Sten Norlen et Eddie Axberg

Production : Svensk Filmindustri / Bengt Forslund

Distribution en France : Filmedis, CFDC et UGC

35 mm / couleurs / 135 mn / 1971

Sortie Paris : 13 mars 1974

Interprétation : Max von Sydow (*Karl Oskar*), Liv Ullmann (*Kristina*), Eddie Axberg (*Robert*), Pierre Lindstedt (*Arvid*), Allan Edwall (*Daniel*), Monica Zetterlund (*Ulrika*), Hans Alfredson (*Joanas Petter*), Svenolof Bern (*Nils*), Gustaf Faringborg (*le vicair*)

Scénario

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, plus de vingt millions de personnes ont quitté l'Europe et, traversant l'Océan, s'acharnèrent à se créer une nouvelle existence en Amérique. Leur départ était motivé, toujours, par la misère et par le rêve : misère d'une vie sans avenir sur le sol des ancêtres et rêve de trouver derrière les horizons lointains une Terre promise.

Dans la province de Smaland, la famille paysanne des Nilsson — Karl Oskar (le père), Kristina (la mère), les enfants — connaît de rudes saisons où tout, même le bonheur d'accueillir un nouveau-né, tourne au malheur. L'année, ponctuée ainsi par une naissance, une maladie, le décès d'un proche, constitue le sort commun de tous les hommes depuis toujours, mais la terre n'est pas généreuse et les responsables du pays ne se préoccupent guère de venir en aide à ces villageois qu'un esclavage qui n'ose pas dire son nom, conduit lentement vers le désespoir. Il leur faut beaucoup de foi pour chanter des cantiques et se donner du courage en répétant des citations bibliques. Finalement, ils tirent de la Bible l'idée du voyage en Terre promise ; ils décident de s'arracher de leur hameau, de rompre avec leurs origines, d'abandonner tout ce qui les attache à leur passé, à leurs traditions, à leur plus singulière nature, persuadés que de l'autre côté des mers un miracle s'accomplira : « Lorsque nous aborderons, l'Esprit entrera en nous ! »

Les voici qui s'embarquent, découvrant avec une

joie enfantine teintée d'inquiétude, les imprévus de la navigation : le tangage leur fait chavirer le cœur, mais les marins grimant aux mâts sont un spectacle amusant ! La traversée s'effectue avec des drames et des plaisirs. Sur le pont, un adolescent et une jeune fille apprennent l'anglais tout en faisant leur éducation sentimentale.

Lorsque, rompus par le voyage, ces gens déracinés mettent le pied à terre, ils découvrent un peu de boue et des hommes et des femmes qui ne diffèrent pas de ceux qu'ils ont vu en Suède : pauvres abandonnés à leur sort ou bourgeois obséquieux, promeneurs indifférents ou épaves humaines. Le miracle n'a pas lieu.

Ici, comme partout, il faudra se battre pour survivre, et l'égalité entre les individus relève de l'illusion : sur le bateau qui les emmène vers le Minnesota, de l'autre côté du lac Ki-Chi-Saga, n'aperçoivent-ils pas, au niveau des soutes, deux Noirs enchaînés ? Ils marchent, marchent (« Ailleurs l'herbe est plus verte ! ») et s'installent entre de superbes forêts. C'est là qu'ils vont recommencer leur vie.

**LE NOUVEAU MONDE
(NYBYGGARNA)**
Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell et Bengt Forslund, d'après le roman de Vilhelm Moberg

Images : Jan Troell

Musique : Bengt Ernryd

Décors : P.A. Lundgreen

Son : Sten Norlen et Eddie Axberg

Production : Svensk Filmindustri/Bengt Forslund

Distribution en France : Filmedis, CFDC et UGC

35 mm / couleurs / 135 mn / 1972

Sortie Paris : 20 mars 1974

Interprétation : Comme *Les Emigrants* et également, Per Oscarsson (*Törner*), Larry Clementson (*Mr. Abbot*), Georg Anaya (*Mario Vallejos*).

Scénario

Ayant quitté leur pays natal, traversé l'Océan, connu d'innombrables péripéties au cours d'un audacieux voyage et parcouru diverses régions de l'Amérique, en train, en bateau, à pied, Karl Oskar Nilsson et sa famille qu'accompagnent quelques-uns de ses compatriotes se sont installés dans le Minnesota. Travaillant une terre moins rude, certes, mais aussi exigeante que celle de Suède, ils doivent constater que le miracle qu'ils attendaient au terme de leur odyssée ne s'est pas produit : la vie retrouve un cours banal qui exige de chacun beaucoup de labeur et de ténacité. Mais, pour les plus jeunes, le rêve du bonheur idéal ne s'est pas évaporé. Robert et Arvid veulent aller chercher de l'or en Californie. Ils partent donc, cependant que l'existence collective s'organise, que le temps courbe le corps, que les joies et les douleurs se succèdent au gré des saisons ponctuées de naissances, de baptêmes, de maladies, d'enterrements.

**BANG !
(BANG !)**
Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell, Georg Oddner et Sven Christer Swahn, d'après sa nouvelle *Le Professeur d'orgue*

Images : Jan Troell

Musique : Karl-Erik Welin, Dvorak, Fats Waller

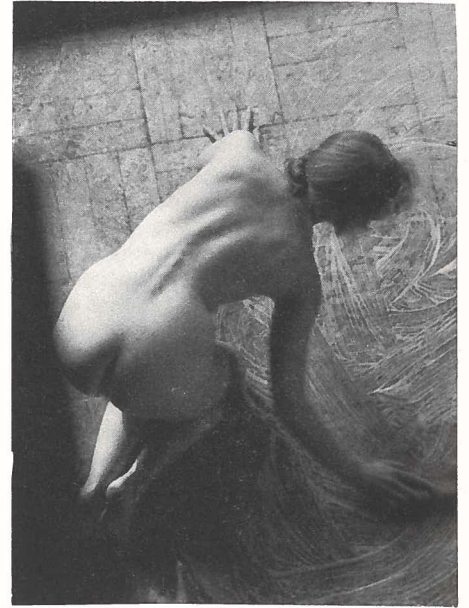
Décors : Carl Johan de Geer

Son : Ulf Darin et Klas Engström

Production : Bengt Forslund / Svenska Filminstitutet / Svensk Filmindustri

35 mm / couleurs / 105 mn / 1977

Interprétation : Hakan Serner (*Hinder et le professeur*)



d'orgue), Yvonne Lombard (*Lena*), Eva von Hanno (*Rosita*), Susan Hampshire (*Cilla Brown*), Ulf Palme (*Johnny*), Agneta Prytz (*Mme Leonardsson*), Claire Wikholm et Staffan Liljander (*collègues du professeur*).

Scénario

C'est l'histoire d'un professeur, d'âge moyen, qui est aussi musicien et compositeur, et qui rêve d'écrire la grande symphonie de sa vie. Il y parvient finalement, mais il découvre comme bien d'autres que l'essentiel ce n'est pas l'instant du triomphe, mais le temps de la création. Que la vie n'est que l'action — et peut-être aussi le rêve... Dans *Bang !* les réalités et la vie quotidienne s'opposent constamment aux rêves et à la fantaisie, et le film exprime en une peinture audiovisuelle les conditions et le sens de l'art, sans pour autant donner de leçons ni apporter de réponses.

**LE VOL DE L'AIGLE
(INGENJÖR ANDREES
LUFTFÄRD)**
Mise en scène : Jan Troell

Scénario : Jan Troell, Georg Oddner, Ian Rakoff, Klaus Rifbjerg, d'après le roman-document de Per Olof Sundman *Le Voyage de l'ingénieur Andree*

Images : Jan Troell

Décors : Nils Lund, Botvid Kihlmann et Börje Larsson

Son : Jacob Trier

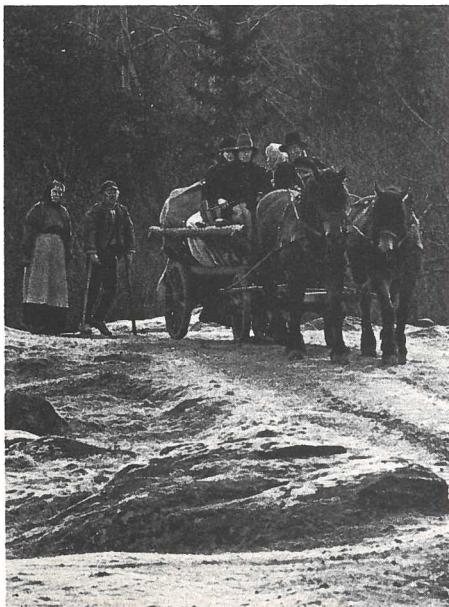
Production : Bold Productions pour Svenska Filminstitutet

35 mm / couleurs / 135 mn / 1982

Interprétation : Max von Sydow (*S.A. Andree*), Göran Stangertz (*Nils Strindberg*), Sverre Anker Ousdal (*Knut Fraenkel*), Lotta Larsson (*Anna*), Jan-Olof Strandberg (*Nils Ekholm*), Ulla Sjöblom (*la sœur d'Andree*), Henrik Holmberg (*G.V.E. Svedenborg*), Ingvar Kjellson (*Alfred Nobel*), Eva von Hanno (*Gurli Linder*), Clément Harari (*Lachambre*).

Scénario

A la fin du siècle dernier, un ingénieur suédois, Andree, directeur de l'Office Royal des Brevets, avait décidé de se lancer, en ballon, à la conquête du pôle nord. Il réussit à obtenir l'aide des rois



HOMMAGES

et des chefs d'Etat, des banquiers et des savants, pour ce projet fantastique et par avance (presque) condamné à l'échec ; pendant l'été 1897, Andrée, accompagné de deux compagnons audacieux, s'envola en ballon du Spitsberg.

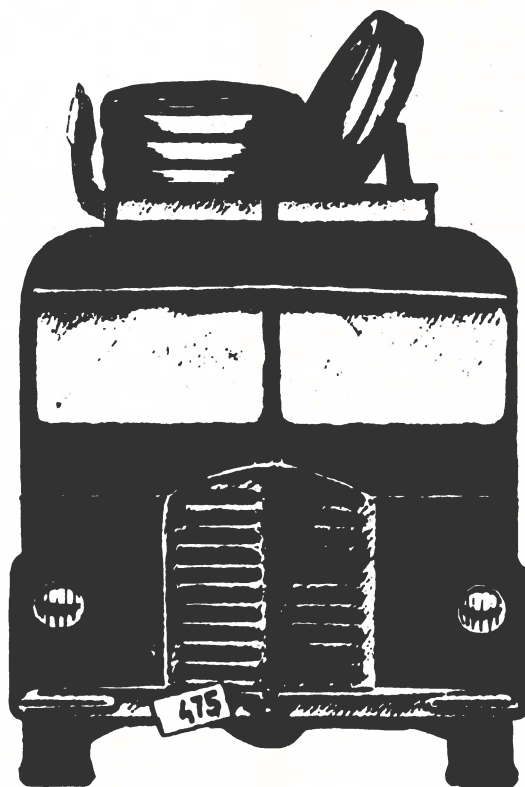


Trente-trois ans plus tard, les corps des trois hommes furent retrouvés dans l'île de Vitön, à quelques jours de marche de leur point de départ. Avec les corps on retrouva aussi le journal de l'expédition et des photographies (!), ce qui a permis de reconstituer en détail le court voyage en ballon, très vite contraint d'atterrir à cause du givrage, puis une odyssée de trois mois sur la glace, dans le froid et la nuit polaire, avant l'épuisement final.

Autres films présentés

Deux courts métrages de 1964, *Johan Ekberg (id.)*, étude évocatrice de l'âge mûr et *Séjour dans les marais (Uppehall i Myrlandet)*, qui est l'épisode suédois de 4 x 4, film scandinave en quatre parties.

Roulez avec nous



les films du
semaphore
Distribution

PARIS : 16 (1) 336.60.83
14, rue Geoffroy S^r Hilaire
75005 Paris

NIMES : 16 (66) 67.83.11
25, rue Porte de France
30000 Nimes
telex :
480.730 Les Films du Semaphore

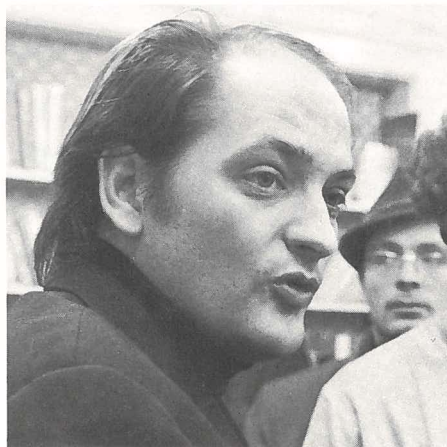
Un critique de cinéma allemand a écrit à propos d'un film de Reinhard Hauff « ce film nous apprend qu'un film politique repose non pas sur un "discours" juste, mais bien plus sur un travail cinématographique juste, sur une prise de conscience par des moyens cinématographiques ».

D'une certaine manière, Hauff peut être pris pour un adepte de ce qu'on a appelé en France avec quelque dédain : la fiction de gauche. Mais loin d'être un cinéaste de la bonne conscience, ou un adaptateur des techniques d'Hollywoodiennes au champ politique et social, il a adopté une démarche doublement responsable : vis-à-vis de la réalité (qu'il met à jour dans ses films) et vis-à-vis du spectateur (qu'il respecte dans ses déterminations par rapport à l'objet de ses films). Faire des films pour lui, ne signifie pas s'adresser à un public déjà acquis pour le flatter. Il ne nous assène pas un message, quand bien même celui-ci serait paré de toutes les séductions idéologiques ou morales. Il propose une investigation, et ne confond pas discours et narration, émotion et démagogie. Pour lui les réalités de la société exigent un travail de mise à jour, elles ne peuvent se révéler d'elles-mêmes, spontanément, et leur mise en ordre cinématographique ne peut se faire en fonction de grilles préétablies. « Chacun de mes films est un effort pour comprendre la réalité », dit-il.

Sa probité est à l'origine de plusieurs films qui sont reconnus dans leur pays comme des étapes importantes dans l'histoire du Jeune Cinéma allemand, en particulier *La Déchéance de Franz Blum* en 1974, un film rugueux qui tranchait avec d'autres films dénonciateurs, comme ils tranchaient avec les recherches formelles des nouveaux cinéastes de l'époque, et *Le Couteau dans la tête* en 1978, où le travail sur la conception policière de l'histoire et les manipulations de la grande presse ne masquaient pas le destin d'un individu confronté aux images de lui-même diffusées par deux camps antagonistes. Bien qu'il ne s'agisse en aucun cas d'une « école » au sein du cinéma allemand, Reinhard Hauff s'apparente à un courant important qui s'est affirmé depuis une douzaine d'années et dont relèvent plus ou moins directement des films de Margarethe von Trotta, Peter Lilienthal, Norbert Kückelmann et quelques autres (dont Schlöndorff, pour *Le Coup de grâce* et *Le Faussaire* plutôt que pour *Katharina Blum* et *Un amour de Swann*) : courant porté par une volonté de lucidité sociale et historique, et un refus de tout manichéisme comme de toute manipulation de la réalité apparente...

Reinhard Hauff ne fait pas de films militants. Il répudie les mécanismes du spectaculaire, et ceux de l'identification à des héros de l'écran. Lorsqu'il revendique le témoignage, voire la métaphore sur un problème essentiel de l'Allemagne (*L'Homme sur le mur*), il ne pratique pas une *observance* des faits. Il n'est pas un cinéaste rassurant. Toutefois, s'il fuit les simplifications commodes, il ne fuit pas le contact cinématographique direct avec le public, faisant la preuve dans tous ses films d'une grande sensibilité aux

REINHARD HAUFF



situations humaines décrites et d'une profonde humanité. Sa sympathie va en effet aux faibles, aux victimes, aux oubliés de la croissance économique, aux opprimés — aux « sous-privilegiés », comme disait Fassbinder dans un tout autre système de pensée. Ainsi plusieurs de ses films décrivent le monde rural : *Mathias Kneissl*, *Paule Pauländer*, *La Vedette*. D'autres décrivent le monde des prisons (*La Déchéance de Franz Blum*), ou s'y réfèrent (*Terminus liberté*). Un de ses téléfilms (*Mèches*) porte sur un milieu d'ouvriers à l'époque du nazisme. Reinhard Hauff, qui a dit « chacun de mes films est un effort pour comprendre la réalité », a conduit la plupart de ces films de manière à mettre en évidence des relations sociales et non seulement des destinées individuelles. L'objet en est le paysage social dans ses déterminants individuels. Une démarche documentaire préside donc à l'élaboration de plusieurs de ses films : « avant d'entreprendre un film je fais de longues recherches documentaires. Cette approche m'est absolument indispensable ». *Paule Pauländer* illustre bien cette attitude. Bien que le point de départ lui ait été fourni par un de ses collaborateurs, Burkhard Driest, scénariste de son film précédent (*La Déchéance de Franz Blum*), Reinhard Hauff, s'est livré à une enquête préalable : situation économique des petits exploitants agricoles d'une région déshéritée, évolution des productions, pression des industries agricoles et alimentaires, situation des jeunes et des enfants, et bien entendu repérage des sites... Vint ensuite l'étape de la fiction, car le but n'était pas de faire un film sur la campagne, mais un film sur les hommes de la campagne, « sur leurs conflits personnels, expression même de leurs conflits objectifs ». Le film sera tourné avec des acteurs non-professionnels, très logiquement. Le père et le fils dans le film sont également père et fils dans la vie... et il se trouve qu'ils ont dû interpréter dans le cadre d'une fiction cinématographique les problèmes qui sont les leurs dans la réalité. Il leur a fallu, sans recours à l'improvisation pourtant, donner expression devant la caméra à leurs propres conflits, aussi bien psychologiques que familiaux qu'économiques. Les critiques de

cinéma allemand étaient donc fondés à estimer que peu de films avaient une telle densité, une authenticité aussi évidente.

L'expérience de Reinhard Hauff avec ses acteurs non-professionnels ne s'est pas terminée avec la fin du tournage du film. Le jeune garçon a fui la maison paternelle, dans la vie réelle comme il l'avait fait dans la fiction cinématographique. C'est chez le cinéaste qu'il chercha refuge. Reinhard Hauff eut donc à réfléchir sur « les contradictions auxquelles s'expose un réalisateur lorsqu'il cherche à travailler dans un milieu social étranger au sien ». La phrase du jeune acteur de *Paule Pauländer* « D'abord ils arrivent et tout est sensationnel, et on aimerait que ça reste toujours comme ça, et puis ils partent — et voilà » lui a imposé l'idée de faire un film à partir de cette expérience. C'est *La Vedette*, réalisé en 1977. Sincérité de la réflexion et mon souci opportuniste de tirer matière à fiction d'une relation vécue, le film décrit longuement les contradictions de cette relation entre un jeune paysan et un cinéaste, et les contradictions des individus et de leur environnement. *La Vedette* comprend aussi un long chapitre consacré au milieu familial du jeune homme : nouvelle plongée réaliste dans la vie quotidienne du monde rural le plus défavorisé. Dans *Mathias Kneissl* (1971) Reinhard Hauff avait déjà traité de l'existence paysanne. Situé à la fin du XIX^e siècle le récit a pour protagoniste principal un braconnier et un hors-la-loi. Mathias Kneissl était devenu un mythe populaire bavarois, mais le film ne met pas en scène un héros. Il montre un homme avec ses défauts, ses hésitations, sa peur et sa colère. Un soin tout particulier est accordé à la vérité historique, à la description des facteurs sociaux qui conduisent inéluctablement au vol, à la révolte, à la violence. Démystification par rapport aux idées reçues sur les relations humaines dans les campagnes de l'ancien temps, c'est aussi un film qui prend le contrepied du *Heimatfilm* : cette tradition cinématographique allemande qui présente la ruralité sous des traits idylliques et participe d'une intoxication plus réactionnaire que folklorique dans la culture de masse du XX^e siècle. C'est avec des films comme *Mathias Kneissl* et *La Soudaine richesse des pauvres gens de Kombach* de Volker Schlöndorff (tourné à la même époque, avec Hauff lui-même dans un des rôles principaux) qu'on a commencé à parler en Allemagne de ce genre nouveau, le « nouveau Heimatfilm » ou « Heimatfilm critique ». Peter Fleischmann en avait été le pionnier avec un film célèbre se déroulant dans un cadre contemporain, *Scène de chasse en Bavière*. C'est le même Martin Sperr, l'auteur de la pièce adaptée par Fleischmann et acteur du film, qui a fourni le scénario de *Mathias Kneissl*. Les relations de travail entre Reinhard Hauff et le scénariste Burckhardt Driest reposent elles aussi sur la recherche d'une authenticité sociale et psychologique. Source de son premier roman, c'est la biographie de Driest qui a inspiré le film *La Déchéance de Franz Blum*. L'écrivain avait été condamné à la suite d'un hold-up auquel il avait participé

alors qu'il était encore étudiant. Hauff montre comment le nouveau prisonnier apprend de nouvelles règles du jeu et comment la « communauté » carcérale est contrainte à ces règles (et il pulvérise les théories du rachat des condamnés). L'univers pénitentiaire est dominé par la violence physique et la violence morale ; c'est une contre-société qui fonctionne en accord avec les mécanismes profonds de la société toute entière. Le lachisme de la mise en scène permet d'éviter toute interprétation sentimentale des malheurs qui frappent Franz Blum. C'est la manière dont ce dernier parvient à s'adapter qui élimine le risque du Pathos. Burkhard Driest y interprète lui-même le rôle de Kuul, la brute. On a pu le voir ultérieurement dans les films de Herzog (*La Balade de Bruno*), Fassbinder (*Querelle*) et de quelques autres. En 1980, il joue le rôle de Nick Dellmann, le personnage principal de *Terminus Liberté*, mis en scène par Reinhard Hauff sur un scénario tiré de ses propres expériences d'ancien prisonnier rendu à la vie civile. Dellmann est écartelé entre son désir d'adaptation à des règles bourgeoises et la logique de la marginalité criminelle. Devenu écrivain, il accède à une certaine légitimation sociale et culturelle qui lui fait abandonner son ancien ami de détention. Au-delà du caractère biographique du récit, Hauff reste fidèle à sa méthode et met l'accent sur les contradictions à un double niveau : bourgeoisie-criminalité, et contestation-intégration sociale.

Les deux films qu'il a réalisés avec la collaboration de l'écrivain Peter Schneider ont peut-être moins d'implications sociologiques mais plus de significations directement politiques. Le réalisateur, qui n'a jamais succombé au didactisme, se montre séduit par le caractère métaphorique des récits de Schneider *Le Couteau dans la tête* (1978) puis *L'Homme sur le mur* (1982).

On a salué *Le Couteau dans la tête* comme étant un film qui échappe aux simplifications du genre politico-policier. Et il est vrai que la mise en scène maintient un équilibre remarquable entre l'odyssée d'un individu mêlé malgré lui à un événement violent et la description des pressions faites sur lui (et sur l'opinion publique) par la police et une presse en proie à l'hystérie anti-terroriste. La fiction évoque des cas réels, dont le plus célèbre est la reconquête du langage par Rudi Dutschke dans les semaines qui ont suivi l'attentat perpétré contre lui — et aussi la manière dont la grande presse a présenté Benno Ohnesorg après sa mort au cours d'une manifestation (alors que la contre-propagande tendait à le présenter comme un pacifiste modèle). Le film va cependant plus loin que la simple dénonciation, car il s'agit aussi de la reconquête de son identité par un homme que la violence pouvait mener au désespoir — ou à la prison. S'agit-il d'une métaphore sur la situation de l'intellectuel en République fédérale, aux prises avec les agents de la répression et ceux de la normalisation ? Ou plus généralement d'une ouverture sur la question de l'identité en Allemagne ? De manière plus explicite, c'est bien de l'Allemagne qu'il s'agit avec *L'Homme sur le mur*, puisque c'est le Mur de Berlin qui porte son ombre sur le dernier film de Hauff. Non sans humour, et avec assez peu de naturalisme, il faut bien le dire, et, peut-être, un certain sens de la provocation. Kabe, le héros, voudrait être des deux côtés du mur.

A peine parvient-il à l'Ouest qu'il veut revenir à l'Est, et vice-versa. Son obstination met en péril l'ordre des choses dans chaque camp, et bouscule toutes les commodités de pensée : classements, règles de comportement, références et institutions. Élément perturbateur, il doit sauter de plus en plus haut pour vaincre les obstacles... Pour Reinhard Hauff, Kabe n'est au fond qu'un révélateur du malaise allemand. Comme ses autres personnages, qui relèvent du marginal (illégal, inadapté, retranché, révolté) il est le grain de sable qui perturbe la mécanique sociale. Le réalisme pour moi n'est pas une question du principe ou de style, c'est plutôt un processus permanent entre conscience — dans quelle mesure suis-je capable de saisir la réalité — et représentation — dans quelle mesure suis-je capable d'exprimer, de formuler cette réalité. Les films réalistes sont ceux qui face à la réalité tiennent le coup et par conséquent sont, je pense, des films engagés. Pour l'un l'engagement veut peut-être dire amour pour les êtres humains en général, comme a dit Rossellini, pour un autre c'est la haine du fascisme, pour un autre l'admiration pour un révolutionnaire ou encore la tristesse éprouvée pour un être brisé. J'appelle réalistes les films qui par ailleurs ne déforment pas la réalité au profit d'une propagande superficielle ou d'arrière-pensées intéressées, mais qui s'efforcent de saisir et de représenter les conflits humains dans leur complexité psychologique, matérielle, morale et historique. Bazin dit de Rossellini qu'au cœur de sa conception cinématographique il y a l'amour non seulement pour ses personnages mais pour le réel tout court et que c'est précisément cet amour qui lui interdit de séparer ce que la réalité a uni, c'est-à-dire les personnages agissants et leur milieu. »

Daniel Sauvaget

L'auteur

Né le 23 mai 1939 à Marburg/Lahn en Allemagne. Etudes de lettres, d'histoire du théâtre et de sociologie à Munich et à Vienne. Travail de mise en scène pour plusieurs théâtres universitaires. 1966-1969 : Il tourne pour la télévision une vingtaine de shows parmi lesquels *Cinderella Rockefeller*, *Wirb Oder Stirb*, *Janis Joplin* et signe quelques documentaires dont *Sous-homme, surhomme* (45 mn) et *Sans issue* (70 mn).

1969 : Il réalise *La Révolte* son premier long métrage de télévision.

1971 : *Mathias Kneissl*, première œuvre qu'il tourne pour le cinéma, est déjà très remarquée à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes.

1973 : Il s'associe avec Volker Schlöndorff pour fonder la société de production Bioskop film.

1974 : *La Déchéance de Franz Blum*, découvert à La Rochelle en 1975, est son premier film sorti en France (Paris, février 1977).

1979 : Il participe à l'organisation du « Film-Fest der Filmemacher » (Festival des cinéastes à Hambourg). *La Vedette*, présenté à La Rochelle, sort sur les écrans parisiens à la rentrée.

Reinhard Hauff est marié à la cinéaste Christel Buschmann.

Filmographie

1969 : *Sous-homme, surhomme* (*Untermann-Obermann*, m.m.), *Sans issue* (*Auswegslos*, m.m.), *La Révolte* (*Die Revolte*, TV)

1970 : *Haine ouverte contre X* (*Offener Hass Gegen Unberkannt*, TV)

1971 : *Mathias Kneissl* (id.)

1972 : *La Maison au bord de la mer* (*Haus Am Meer*, TV)

1973 : *Désastre* (*Desaster*, TV)

1974 : *La Déchéance de Franz Blum* (*Die Verrohung des Franz Blum*), *Mèches* (*Zündschnüre*, TV)

1976 : *Paule Pauländer* (id.)

1977 : *La Vedette* (*Der Hauptdarsteller*)

1978 : *Le Couteau dans la tête* (*Messer im Kopf*)

1980 : *Terminus Liberté* (*Endstation Freiheit*)

1982 : *L'Homme sur le mur* (*Der Mann auf der Mauer*)

MATHIAS KNEISSL (MATHIAS KNEISSL)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario : Reinhard Hauff et Martin Sperr

Images : W.P. Hassenstein

Musique : Peer Raben

Décor : Max Ott Jr

Costumes : Barbara Baum

Son : Adolf Kredatus

Montage : Jean-Claude Piroué

Production : Bavaria-Atelier GmbH

35 mm / couleurs / 92 mn / 1971

Interprétation : Hans Brenner, Ruth Drexel, Frank Frey, Alfons Scharf, Eva Mattes, Kelle Riedl, Hanna Schygulla, Martin Sperr, Kurt Raab, Rainer Werner Fassbinder

Scénario

1900. Un patelin entre Munich et Augsburg. La famille Kneissl a une réputation douteuse d'étrangers et de receleurs, de voleurs, de bandits. Un oncle, immigrant italien, s'est fait abattre lors d'un vol avec effraction à main armée. Les Kneissl vivent retirés dans un moulin abandonné — de petits travaux de menuiserie et surtout de braconnage. La police les observe, les poursuit, par exemple lorsque Catherine (14 ans) sèche ses cours ou lorsque Alois et Mathias vont danser au village bien qu'ils soient encore mineurs.

Un beau jour leur père est roué de coups par les gendarmes. Il en meurt. Leur mère justement est en prison pour recel. Les enfants abandonnés à eux-mêmes, ne trouvent pas de travail et sont forcés de continuer cette vie de braconnage et d'aventure. Jusqu'à ce qu'Alois perde la tête en voyant un flic chercher à violer sa jeune sœur et le menacer, lui, de maison de redressement : il lui tire dessus. Sept ans de prison pour Alois qui y meurt et cinq pour Mathias... qui n'a pas tiré.

En sortant de prison, les chances de Mathias sont



encore moindres. Il ne trouve pas de travail et pas d'autre issue que de poursuivre sa carrière d'apprenti criminel. Le premier vol commis en compagnie de son ancien copain Patsch le mènera à l'échafaud. Il aura tout juste eu le temps de devenir le héros des petites gens qui voient en lui leur propre révolte réalisée... et punie. Ses quelques succès faciles — auprès de paysannes fanées — ne lui permettent pas d'oublier le rêve de sa vie : s'échapper avec Mathilde, sa bien-aimée, en Amérique, pays de la liberté et des rêves.

LA DÉCHÉANCE DE FRANZ BLUM (DIE VERROHUNG DES FRANZ BLUM)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario : Burkhard Driest, d'après son roman

Images : W.P. Hassenstein

Montage : Jane Sperr

Musique : Mike Lewis

Son : Lothar Mankewitz

Décor : Nikos Perakis

Production : Bioskop-Film (Munich)/WDR

Distribution en France : NEF Diffusion

35 mm / couleurs / 100 mn / 1974

Sortie Paris : 23 février 1977

Interprétation : Jürgen Prochnow (Franz Blum), Eik Gallwitz (Bielich), Burkhard Driest (Kuul), Tilo Prückner (Zick Zack), Karlheinz Merz (G'O'H'), Kurt Raab, Charles Brauer, Lutz Mackensy



Scénario

Franz Blum, issu d'une bonne famille, rompt avec son existence bourgeoise. Il participe au hold-up d'une banque. Arrêté et jugé, il est condamné à une peine de prison. En prison Blum est livré à un univers d'une brutalité extrême. Il s'attire la haine d'un détenu, Kuul « le Tigre », qui le viole et l'assomme. Blum comprend rapidement les mécanismes qui déterminent les relations entre détenus dans l'univers carcéral où se reproduisent les structures de la société.

A raison, le plus fort ; s'en sort, le plus rusé. Blum devient un entremetteur important et sans scrupules. Il prend en main le marché noir, achète les consciences, fait travailler d'autres détenus à sa place, accède à la présidence de la société sportive, utilise ses privilèges pour éliminer ses rivaux, se concilie le soutien de la direction de la prison.

Pour survivre, rien ne l'arrête, pas même un crime. Pour l'administration pénitentiaire, ce sera un accident. « Apte à vivre en société », Franz Blum sera libéré avant la fin de sa peine pour « bonne conduite »...

PAULE PAULÄNDER (PAULE PAULÄNDER)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario : Burkhard Driest

Images : Jürgen Jürges

Son : Gerhard Birkholz

Décor : Will Kley

Costumes : Barbara Grupp

Musique : Richard Palmer-James

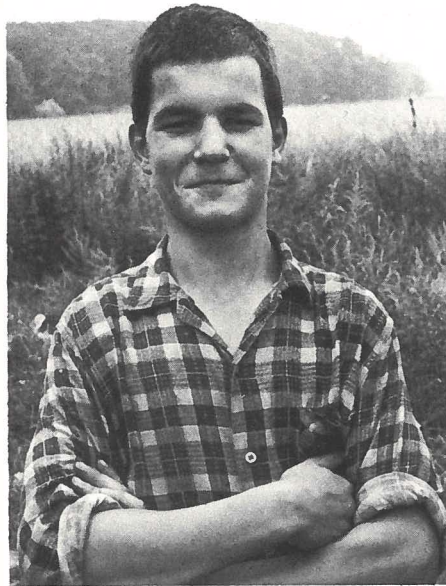
Production : Bioskop-Film (Munich)/WDR

16 mm / couleurs / 95 mn / 1976

Interprétation : Manfred Reiss, Angelika Kullessa, Manfred Gnoth, Katharina Tüschen, Achim Sauter, Werner Eichhorn, Margret Homeyer

Scénario

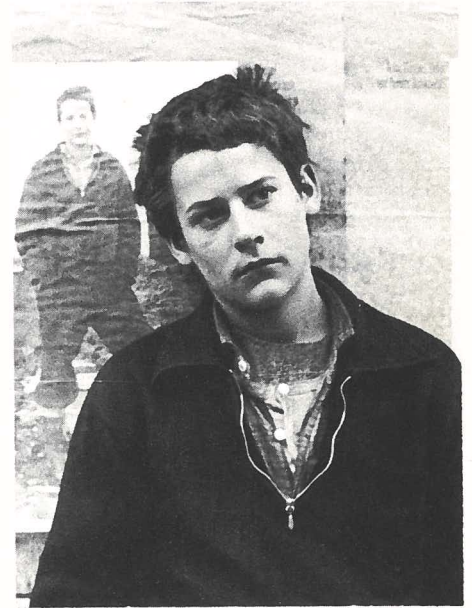
Paule quinze ans, vit pauvrement avec ses parents dans une petite ferme. Accablé par un père brutal, son existence devient plus terrible encore lorsque son frère aîné quitte la famille pour s'installer en ville. Un jour, arrive au village Elfi, une jolie fille de dix-sept ans. Rapidement les jeunes gens,



tous deux isolés face à un monde qui ne les comprend pas, se lient d'une amitié profonde. Un jour Elfi, surprise à voler des pièces de tracteur avec Paule, est contrainte de se réfugier chez les Pauländer. D'abord satisfaite de sa situation, elle prend pourtant conscience jour après jour de son dégoût et de sa haine de la vie à la campagne. Paule, pour lui redonner courage, l'invite à la fête foraine. Toujours à cours d'argent, il se lance dans un combat désespéré contre un boxeur professionnel. Par chance, il réussit à mettre KO son adversaire, empochant d'un coup les 200 marks de récompense. Épuisé mais riche, il voit avec espoir, alors qu'il allait la rejoindre, disparaître Elfi dans une somptueuse limousine. De retour à la ferme après une nuit de beuverie, il trouve la maison barricadée et ses parents à la porcherie face au spectacle de leur troupeau de cochons décimés par une épidémie. Il s'enfuit alors de la ferme...

LA VEDETTE (DER HAUPTDARSTELLER)

Mise en scène : Reinhard Hauff



Scénario : Reinhard Hauff et Christel Buschmann

Images : Frank Brühne

Son : Gerhard Birkholz

Montage : Stephanie Wilke

Musique : Klaus Doldinger

Production : Bioskop-Film (Munich)/WDR

Distribution en France : MK2 Diffusion

35 mm / couleurs / 94 mn / 1977

Sortie Paris : 14 septembre 1979

Interprétation : Mario Adorf (le Vieux), Vadim Glowna (Max), Michael Schweiger (Pépé), Hans Brenner (le reporter), Rolf Zacher (Willy)

Scénario

Après le dernier jour de tournage de « La vie de Pépé », la vedette du film (15 ans), soumis aux brutalités de son père, ferrailleur, et menant une vie misérable, doit retourner à la maison. Pour Max, le réalisateur, le film est terminé.

Pour Pépé, il ne fait que commencer. Il se met à rejouer son personnage dans le film : il se sauve de chez lui, va retrouver le réalisateur, s'installe chez lui. Mais Max, tout à son montage, ne s'intéresse plus à Pépé. Celui-ci, s'estimant abandonné, trahi, dépossédé de l'espoir d'une autre vie que ce tournage lui avait fait miroiter, réagit avec violence. Il incendie la salle de cinéma où le film est projeté, alerte la presse sur ce qu'il estime être une trahison de la part du réalisateur ; celui-ci, essaie de lui trouver du travail dans un garage, d'où Pépé se fait renvoyer. Excédé, mal à l'aise, le réalisateur se met à haïr Pépé. Pour le jeune homme, la déception, la désillusion sont immenses.

Quelle vie l'attend, maintenant qu'il ne peut plus se soumettre à l'ancienne ?

LE COUTEAU DANS LA TÊTE (MESSER IM KOPF)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario et dialogues : Peter Schneider

HOMMAGES

Images : Frank Brühne

Montage : Peter Przygodda

Musique : Irmin Schmidt

Décors : Heidi Lüdi

Son : Vladimir Vizner

Costumes : Monika Altmann



Production : Bioskop-Film (Munich)/Hallelujah-Film (Munich)/WDR

Distribution en France : MK2 Diffusion

35 mm / couleurs / 108 mn / 1978

Sortie Paris : 7 mars 1979

Interprétation : Bruno Ganz (*Hoffmann*), Angela Winkler (*Ann*), Hans Christian Blech (*Anleitner*), Heinz Hönig (*Volker*), Hans Brenner (*Scholz*), Udo Samel (*Schurig*), Eike Gallwitz (*Dr Gröske*), Carla Egerer (*Angelika*)

Scénario

Lors d'une rafle policière un homme est atteint à la tête d'un coup de revolver.

Lorsqu'il reprend connaissance, il n'a plus de mémoire et ne peut plus parler.

Qui est cet homme ? Est-ce comme le prétendent ses amis, Hoffmann, 35 ans, savant biogénéticien simplement victime par hasard de la terreur policière ? Ou est-ce effectivement, comme le soutiennent la presse et la police, un dangereux terroriste qui cache son activité subversive derrière l'image de marque du savant traditionnellement distrait et passionné par ses propres recherches — Hoffmann sous la « surveillance » de la police qui assiège l'hôpital, entreprend une lutte patiente et pénible contre les suites physiques et psychiques de sa blessure — il réapprend à voir, à entendre, à marcher.

Manipulé par ses amis comme par ses ennemis, abandonné finalement des uns et des autres quand son cas n'est plus « d'actualité », Hoffmann décide de mener seul l'enquête qui lui permettra de connaître les circonstances de sa blessure et de retrouver son identité.

Que s'est-il passé réellement au cours de cette nuit ?

Hoffmann était-il armé ? A-t-il le premier blessé le policier d'un coup de couteau au ventre comme l'atteste la cicatrice de ce dernier ? Le policier a-t-il tiré par excès de zèle ou en état de légitime défense ?

Hoffmann retrouve le policier Shurig, le traque, le provoque. Le hasard voudra qu'ils échangent l'arme de leur blessure : Hoffmann, revolver en main et Shurig, armé d'un couteau, ils reprennent le combat.

Quel autre souvenir leur est-il resté que celui de leur peur réciproque... ?

TERMINUS LIBERTÉ (ENDSTATION FREIHEIT)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario : Burkhard Driest

Images : Frank Brühne

Montage : Peter Przygodda et Barbara von Weitershausen

Son : Vladimir Vizner

Musique : Irmin Schmidt

Costumes : Monika Altmann et Gerlind Gies

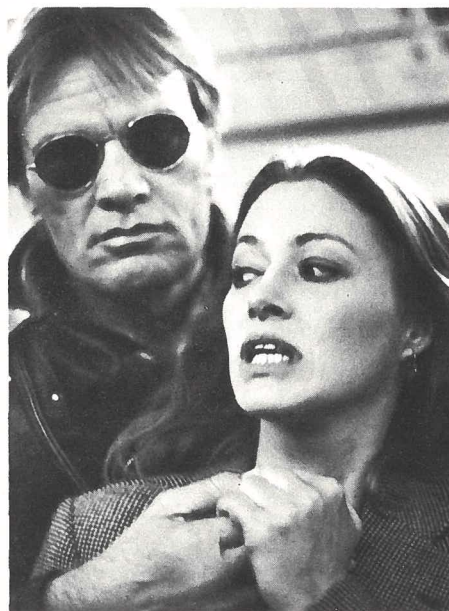
Production : Bioskop-Film (Munich)/Planet-Film (Munich)/WDR

35 mm / couleurs / 112 mn / 1980

Interprétation : Burkhard Driest, Rolf Zacher, Katja Rupé, Carla Egerer, Kurt Raab, Eckehard Ahrens, Joey Buschmann

Scénario

Nik Dellmann est libéré après huit ans de prison. Pendant sa détention, Eva sa compagne s'est mariée et a un enfant. Pour échapper à une situation insupportable, il trouve refuge chez Leila une amie, chez laquelle il peut connaître la tranquillité nécessaire pour écrire. Un jour, Henry, son ancien compagnon de cellule, se manifeste pour lui proposer un coup minable. Mais Nik ne veut plus retourner en prison. La seule chose qui l'importe est son roman. Pourtant dans celui-ci il décrit en détail le « gros coup » qui serait seul susceptible de l'intéresser. Et lorsqu'il comprend que tout espoir de retrouver Eva est perdu, il décide



de tenter ce fameux coup avec Henry. Mais quand un éditeur décide finalement de publier son livre, il abandonne tout projet, laissant Henry agir seul. Alors que Nik connaît le succès à la télévision et est reconnu comme un grand auteur anticonformiste, Henry, pendant son coup raté, est abattu par la police.

L'HOMME SUR LE MUR (DER MAN AUF DER MAUER)

Mise en scène : Reinhard Hauff

Scénario : Peter Schneider

Images : Frank Brühne

Musique : Irmin Schmidt

Montage : Peter Przygodda

Décors : Nikos Perakis

Son : Lothar Mankewitz

Production : Bioskop-Film (Munich)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1982

Interprétation : Marius Müller-Westernhagen, Julie Carmen, Karin Baal, Oliver Stritzel

Scénario

Kabe habite avec sa femme Andrea à Berlin-Est, tout près du mur et ne veut pas croire ce qu'il voit : tous les chemins qui mènent vers l'ouest sont des impasses. Plus Kabe a les yeux fixés sur le mur, et moins il voit Andrea. Puis vient le jour où il ne désire plus qu'une seule chose : aller là-bas, de l'autre côté. Les tentatives de Kabe pour vaincre le mur l'amènent en prison, à l'asile d'aliénés, puis enfin à l'ouest : on achète sa libération. Pourtant, à peine tourne-t-il le dos au mur qu'il se dresse à nouveau devant lui. A présent, il est entre Andrea et lui. Là, où d'autres feraient plutôt un pas en arrière, Kabe en fait deux en avant. Quand le téléphone est coupé, il faut un poste émetteur. Quand les services secrets se mettent en travers, ils doivent être noyautés. Quand il n'est pas possible d'organiser des retrouvailles avec Andrea sur le plan privé, tous les Allemands doivent s'y mettre. Plus les obstacles qui lui barrent le chemin vers Andrea sont élevés, et plus Kabe saute haut, assez haut pour atteindre le niveau des rapports bizarres entre les Allemands.

Sera également présenté un portrait inédit de Mri-nal Sen par Reinhard Hauff.

Matjaz Klopčič, cinéaste slovène

« La beauté est indéfinissable. »
(Polde Bibič)

Des huit républiques dites « autonomes » qui composent la Yougoslavie, la Slovénie est la plus septentrionale et la plus liée aux traditions culturelles de l'ancien Empire austro-hongrois dont elle faisait partie. Avant la dernière guerre, la littérature, le théâtre, la peinture et les autres disciplines de la culture bourgeoise y prospéraient, tandis que le cinéma y était mal vu. On ne pouvait guère noter que deux longs métrages, documentaires muets consacrés aux beautés de ses superbes montagnes (1932).

Le cinéma fait sa véritable apparition au lendemain de la Libération, en Slovénie, comme en Serbie et en Croatie, avec une nécessité nouvelle née du besoin de raconter en images les épiques et héroïques gestes des partisans qui avaient remis sur pieds leur pays. La grande originalité de la Yougoslavie lors de ces prémices souvent artisanales et naïves fut d'encourager dans chaque République un développement de l'industrie cinématographique capable de répondre à peu près aux besoins de chacune d'elle dans ce domaine. Les différences linguistiques et ethniques, aussi bien que les inégalités dans les ressources financières et les racines culturelles, trouvaient dans le mode d'expression cinématographique le reflet de chaque république. Entre 1948 (année de *Sur sa propre terre*, de France Stiglic, titre tout à fait indicatif de la forte volonté d'affirmation individuelle slovène) et 1984, la Slovénie produit 85 longs métrages, soit environ le huitième de la production nationale yougoslave.

La seule compagnie de production slovène, Triglav Film, ne produit que neuf films jusqu'en 1955, parce qu'elle mise plutôt sur les très ambitieuses et bâtarde coproductions internationales. Sa faillite complète est suivie en 1956, par la fondation de Viba Film, qui stabilisera la production slovène entre deux et quatre longs métrages chaque année. Un scandale dû à une affaire de corruption arrête toute la production entre 1980 et 1982, mais le rythme reprend ensuite régulièrement.

Vis-à-vis du cinéma croate (Zagreb), plus riche de moyens et de personnalités artistiques, et du cinéma serbe (Belgrade), plus divisé en « genres » populaires (le film d'action de partisans ou de guerre, le mélodrame, la comédie, etc.), le cinéma slovène n'a développé courageusement (d'autres diront de façon masochiste) qu'une seule tendance : le film d'auteur, la création très personnelle et souvent très intimiste du cinéaste intellectuel. Les films les plus ratés, et même certains navets érotiques ou d'imitation occidentale, ont en commun, avec les meilleures réussites, un effort réel pour trouver une vérité intérieure susceptible de répondre à une nécessité esthétique évidente. Cela est manifeste surtout après l'arrivée de la « nouvelle vague » qui a bouleversé tout le cinéma you-

MATJAZ KLOPČIČ



goslave dans la deuxième moitié des années 60 (Klopčič, Makavejev, Dorotevic, Pavlović, Petrović). Chaque film slovène, bon ou mauvais, essaie de justifier son existence par des contenus politiques auto-critiques ou par des formes originales. Il faut souligner qu'à Ljubljana fonctionne depuis longtemps une Académie où on enseigne, du point de vue théorique et pratique, le cinéma (Klopčič est l'un des professeurs) ; que la télévision slovène pour ses deux chaînes produit plusieurs films et feuilletons ; que la revue bimensuelle « Ekran » paraît régulièrement depuis vingt ans ; que la Cinémathèque Yougoslave a sa salle à Ljubljana et y projette deux films chaque jour ; que d'autres rétrospectives ou cycles d'essai, enfin, sont organisés soit dans le Centre Cankar (un splendide « Beaubourg » polyvalent tout nouveau) soit à l'Université. Tout cela peut donner une idée du niveau de la culture cinématographique dans cette communauté de deux millions d'habitants.

Du côté du soleil, 1960 et Romance autour d'une larme, 1962.

Ces deux courts métrages représentent les premiers pas de Matjaz Klopčič, après ses études d'architecture. *Du côté du soleil* est un « faux » documentaire ; c'est plutôt un portrait très mis en scène d'un sympathique vieillard qui dessine au coin d'un pont pour quelques dinars les profils des gens, en découpant génialement du carton noir. Un personnage d'artiste incompris, un métier menacé par la pluie, le vent et les appareils photographiques. Le jeune cinéaste s'identifie à ses efforts un peu maladroits et drôles pour survivre avec dignité. Il le compare à sa vieille ville natale, à ses bâtiments tarabiscotés, à ses places harmonieuses, à ses rues calmes, sans automobiles. Probablement influencé par le *free cinema* anglais, ce délicieux poème visuel, accompagné d'un commentaire jazz très *slow*, rappelle aussi le goût d'un Tati pour l'observation des mœurs collectives en voie de bouleversements.

Plus conventionnellement narratif, *Romance autour d'une larme* paraît significatif surtout par son utilisation de la couleur : le Carnaval pendant lequel les deux enfants vivent

leur fugace histoire d'amour, permet les tons criards et non réalistes que le cinéaste expérimentera des années plus tard dans *La Fête des morts*.

Une histoire qui n'existe pas, 1966.

« Une des constantes de mes films est, depuis toujours, le problème de l'entropie, que je considère comme une des caractéristiques les plus importantes de notre pays et de notre vie sociale. C'est un manque de vie, une certaine frustration qui correspond au contraste que le pays slovène, étiré entre le paysage alpin et le paysage méditerranéen, présente par sa position. L'énergie et les dons des individus trouvent rarement à se réaliser et à s'exprimer. On promet beaucoup, comme notre paysage qui est l'un des plus beaux d'Europe, et en même temps on s'enlise, comme si on ne trouvait de point d'appui que sur l'insipidité du voisin. Dans mon premier film, *Une histoire qui n'existe pas*, j'ai essayé d'illustrer cet état de choses. J'y raconte la recherche avide d'un homme plein de vie qui ne rencontre ni les événements ni les personnes qui pourraient l'aider et qui, peu à peu, en arrive à une dépersonnalisation totale, dont la fin du film veut être le symbole. L'histoire de ce criminel qui fuit, se décompose peu à peu, comme mon intention d'en faire un film. Dans les dernières séquences qui ne montrent plus que son état d'âme, il devient le « personnage » accidentel d'un autre film... d'un film italien sur les hommes préhistoriques, d'une coproduction stupide. Là, par incompréhension, il devient le chasseur d'un autre criminel véritable, qui se dissimule sous le maquillage sauvage des figurants. Le malentendu est complet. L'homme se perd dans l'anonymat. Les films qui peuvent se faire sont des mensonges et c'est parce qu'ils sont des mensonges qu'ils peuvent plaire aux autres. C'est une fuite complète, une frustration qui ne permet même plus qu'on se regarde dans le miroir du matin. On ne forge pas sa propre vie ; on glisse dans le monde, dans le compromis d'un ordre déjà établi¹. »

A son retour des deux ans passés à Paris — surtout à voir des films à la Cinémathèque, mais aussi en travaillant comme stagiaire avec Godard et Dassin² — Matjaz Klopčič réalise l'un après l'autre *Une histoire qui n'existe pas* et *Sur les ailes en papier*. Les deux films sont présentés au Festival de Pula de la production yougoslave en 1967.

Même si le titre annonce un parti-pris anti-narratif, le premier film de Klopčič dévoile le très vif plaisir qu'il a à raconter et à filmer. C'est l'indépendance vis-à-vis des contraintes idéologiques ou esthétiques, que le réalisateur recherche avant tout, en refusant à son personnage de « gasterbeiter » en fuite permanente toute approche psychologique ou « engagée ». S'il lui manque une évolution dramatique, le film propose toutefois une progression circulaire autour de ce « pivot-sans-qualités ». Chaque rencontre faite au hasard, chaque échange de mots (abstraits ou très métaphoriques) ou de regards, renvoie à une dimension philosophique : une jeunesse qui n'existe pas, un

cinéma, un pays qui n'existent pas, entre-aperçus par hasard et en mélangeant les styles.

Film-manifeste (pas trop différent en cela du premier film de Makavejev ou d'autres cinéastes européens contemporains), *Une histoire qui n'existe pas* déplace consciemment les idées reçues et les confortables certitudes du cinéma slovène : plus de héros positifs ni de « vilains », plus d'histoire à exalter, plus de modèles « sains » à proposer, plus de sauvetage par le recours à la grande littérature nationale. Dès ses premières images c'est une aliénation, une maladie d'incompréhension que le film propose — et ses références au *Cri* rappelant que le même désespoir existentiel accable l'ouvrier suicidaire d'Antonioni.

A remarquer, dans un rôle de jeune fille charmante, la blonde Snežana Nikšić, qui développera dans les deux films successifs du cinéaste un personnage de plus en plus attachant, au-delà de sa sublime photogénie.

Sur les ailes en papier, 1967.

« Un indéfinissable malaise termine la recherche que je voulais faire dans *Sur les ailes en papier*. J'ai voulu écrire un poème cinématographique sur l'impossibilité du bonheur, sur l'amour fou. L'idée est peut-être plus autobiographique que je ne le voulais. Tout le scénario était fondé sur une petite pensée qui apparaît dans le film. Un cinéaste donne comme cadeau à celle qu'il aime un court métrage muet qui présente l'émotion et le désir de son attente. Et puis je voulais tourner dans la neige, avec la lente tombée des flocons de neige qui me fait rêver depuis toujours quand elle embellit les vieilles maisons et les sapins avec une constance dans leur mouvement vers la terre qui me donne le vertige et m'apporte une sorte de dépersonnalisation du plaisir et de la recherche, une fuite sensuelle. C'est un vol au-dessus de Ljubljana où les deux clochers de l'église paroissiale baroque s'étirent comme les jambes d'une fille qui s'abandonne... Il était impossible de recomposer des moments de plaisir et de bonheur, alors c'est au discours à l'exprimer, pendant le sommeil de l'héroïne. La fille, endormie-morte, retrouve peu à peu la vie, au rythme des images. J'ai essayé, ici, d'écrire de la musique³. »

Encore moins racontable que son premier film, *Sur les ailes en papier* se compose d'associations visuelles innocentes et parfaites comme le corps et le visage de Snežana Nikšić — à laquelle le cinéaste donne des ailes métaphoriques.

Entre le reporter amoureux fou et la danseuse lumineuse naissent des vagues impétueuses, mais tous les élans n'ont pas le bonheur pour but. Le long monologue final, que la mère dédie à la fille, renferme et gèle cet éclatement des passions. L'avenir de la jeune protagoniste est déjà là, devant elle : pas d'évolution, pas de « vol » possible, elle répètera forcément le destin de sa mère, elle n'y échappera pas...

Encore une fois les mots tissent une toile autonome par rapport aux images (le titre se réfère d'ailleurs à un roman d'Andrej Hieng qui n'a pas de rapport avec le film), et évitent tout réalisme dans la représentation des états d'âme. La génération montante est imprégnée de romantisme et d'imagination lyrique : c'est le côté affirmatif et relativement optimiste de ce film sereinement tragi-

que, qui témoigne d'un moment contradictoire de cette génération.

La Fête des morts, 1969.

« Le film adapte un merveilleux roman de Beno Zupančič, où, je crois, chacun peut se reconnaître, s'il aime l'incertitude et les rêves de l'adolescence. La perte des qualités rares et naïves de la jeunesse, me semble trouver un écho dans la scène de la mort de Popeye [l'ami du protagoniste]. Cette mort qui est, pour un grand nombre de spectateurs, un moment difficilement compréhensible du film, a pour moi une importance très grande. Malgré les erreurs qui parsèment encore mes films, il me semble avoir trouvé, dans cet équilibre entre le rêve, l'irréel, et le plaisir de vivre et de conduire ses actes jusqu'au bout, une qualité poétique qui n'a besoin d'aucune interprétation. C'est un constat de vulnérabilité et un appel à la lutte, à la création. J'ai toujours considéré cette scène comme une scène où un marchand, surgi au bon moment, essaierait de vous acheter vos rêves. Il vous trouve dans la rue et cherche à vous voler. Le temps promet toujours la fin du malheur, mais c'est justement le temps lui-même qui est votre ennemi⁴. »

La Fête des morts raconte des faits historiques bien précis, mais même ici Klopčič abandonne tout de suite les liens avec les événements réels. Il voit la réalité avec les yeux ingénus de ses jeunes personnages : les couleurs, jaune, vert, rouge, ont la densité qu'avaient, nous nous souvenons, nos crayons à l'école. Les gestes et les choses sont vus à travers la mémoire nostalgique qui embellit même la violence et la mort.

La « prise de conscience » du protagoniste — si lointaine des « prises de conscience » chères au cinéma stalinien de pas mal de nations — n'est que la conséquence inévitable d'une situation brutale et oppressive, et pas du tout l'élan héroïque d'un individu. Quand Niko à la fin, avant de s'en aller chez les partisans, se retourne et invoque les yeux pleins de larmes le nom de l'ami mort, c'est un cri poignant contre les injustices du monde et de la vie (qui m'a rappelé l'éclat de rage du jeune officier qui, dans *Dishonoured*, doit fusiller Marlène).

Premier film totalement maîtrisé de Klopčič, *La Fête des morts* démontre comment son style évolue sans rien céder ni à la longue (et souvent néfaste) tradition des films sur la lutte partisane, ni à celle des adaptations littéraires dont le cinéma slovène est (trop ?) riche. Et les couleurs lui permettent de valoriser au maximum la grâce singulière de Snežana Nikšić. Le succès critique et populaire du film couronne enfin les ambitions du cinéaste.

Oxygène, 1970.

« *La Fête des morts* marque probablement pour moi la fin des films sur la jeunesse, sur les problèmes qui touchent à la naïveté et aux rêves. *Oxygène* est un essai pour puiser dans la contemporanéité une problématique idéologique et pour transmettre, par cette voie nouvelle, mes tendances quant à l'écriture cinématographique. Comme il arrive pour tout essai absolument nouveau, je ne trouve pas le film très réussi⁵. »

« Au départ c'était un sujet qu'un jeune écrivain avait soumis à Viba Film : une histoire fictive qui devait représenter l'occupation de la Tchécoslovaquie par les Soviétiques. Le

film, je crois, était bien fait ; il a reçu des prix d'interprétation et de mise en scène. Mais c'était un peu de la science-fiction, ou de la politique-fiction, d'où le fait que le film n'est pas très bien ancré dans une société quelconque. Ce qui est drôle maintenant, c'est son côté *Docteur Mabuse* que Bergman a aussi donné à *L'Œuf du serpent* : caméra cachée, manipulations d'un système qu'on découvre à travers un homme de science, etc.⁶ »

Trouver et voir ce film se révèle pour le moment impossible. Co-produit avec la Serbie et sans grande carrière commerciale, *Oxygène* est l'exemple de tout un cinéma yougoslave qui disparaît le jour après la présentation au Festival de Pula. Heureusement Klopčič lui n'est pas fini comme tous ces réalisateurs qui ont disparu après la malchance de leur (souvent unique) film. La Cinémathèque Yougoslave, si connue pour ses trésors américains ou étrangers, à mon avis devrait travailler plus pour que le patrimoine national soit visible et mieux connu — surtout par les jeunes qui connaissent par cœur Godard ou Antonioni mais pas les maîtres de leur pays...

Les Fleurs en automne, 1973.

« Le roman a été écrit en 1923, alors que Ivan Tavcar avait à peu près 70 ans. Il était alors maire de Ljubljana, et les critiques littéraires le provoquaient en disant qu'il était trop vieux pour écrire et que, de toute façon, il n'avait jamais rien écrit de très bon. Il a donc écrit *Les Fleurs en automne* et la première partie d'un autre roman qui promettait beaucoup en quelques semaines, après quoi il est mort. Tout le monde en Slovénie a lu ce livre, qui est aussi au programme dans les écoles. C'est un roman très bien fait, très dense, avec des racines dans la tradition romantique. C'est sans doute aussi, en partie, un livre autobiographique, comme la dizaine de livres que Tavcar a écrits à la fin de sa vie. Je n'ai pas beaucoup changé le livre parce que c'était au départ un travail de commande pour la télévision. Le livre est bâti sur un flashback et j'ai conservé cette construction pour la télévision ; dans la version cinéma, cela a été coupé. Ce qui m'intéressait surtout, c'était de tourner la fête paysanne, les danses, puis les adieux et la mort. Je savais que le film pouvait rejoindre un très grand public et je n'ai jamais perdu ça de vue. Je voulais faire un film beaucoup plus simple que mes films précédents, insister sur les rapports entre les personnages, soigner le travail avec les acteurs⁷.

L'exaltation cinématographique de la nature et de la vie rurale tirée du roman de Tavcar s'explique sans fausse pudeur ou peur du sentimentalisme. Graduellement, et dans un crescendo souligné par le très beau leitmotiv musical, nous suivons la fuite de la ville, la découverte de la paix des champs, l'amour sublime. Un choc brutal rompt l'harmonie croissante : la fille aimée meurt *par excès de bonheur* quand elle apprend le projet de mariage. Pendant que la mémoire saute de l'événement tragique à la monotonie sans issue de tant d'années après, nous réfléchissons et nous nous apercevons que tout le film tendait vers cette brusque cassure, comme vers le réveil soudain d'un rêve trop prolongé. C'est le songe lui-même qui est tragique, souligne Klopčič, dans le déchirant final sur la tombe de la jeune fille ; il est tragique que le songe soit l'unique possibilité d'éva-

sion. Le cimetière est comme la ville, la structure circulaire du film se referme dans la même inéluctable fixité du début.

Ce serait trop réduire *Les Fleurs en automne* que d'en retenir seulement ce côté tragique, dominant. L'évocation lyrique de Klopčič se déroule en séquences splendidement atemporelles, comme la fête paysanne ou la danse des deux amoureux où l'ivresse joyeuse est contagieuse. Un poème dans le poème, les gros plans de Milena Zupančič, visage pudique et légèrement fuyant, variation sur le thème de l'insaisissable féminin.

Les Fleurs en automne, si réussi dans la version en trois parties et 16 mm pour la télévision, a été gonflé en 35 mm et sauvagement coupé pour l'exploitation cinématographique : l'harmonie du récit comme la préciosité des images y perdent beaucoup. Souignons en passant que Klopčič a dirigé ensuite d'autres films pour la télévision, des courts métrages et des films d'une heure — dont *Le Peintre fou* (*Nori malar*), 1978, portrait très original de la vie d'un artiste méconnu et désespéré, Josef Petkovsek, interprété par le fidèle Polde Bibič.

La Peur, 1974.

« C'est un scénario original que j'ai écrit très rapidement et qui fut réécrit par Andrej Hieng, un des meilleurs écrivains yougoslaves d'aujourd'hui.

... Je pense qu'il faut se servir de sa « provenance ». Ma ville c'est un peu comme ma maison. Au moment où je tournais *Les Fleurs en automne*, mon décorateur m'a apporté de vieilles affiches des théâtres de Ljubljana qui annonçaient la venue du célèbre magicien Blagot Bolasica, avec des tableaux vivants, etc. En même temps il m'est venu à l'idée que le tremblement de terre de 1895 n'avait jamais été décrit, ni dans un livre, ni dans un film. Cette année 1895 devenait donc riche de coïncidences : le tremblement de terre, la naissance du cinéma, etc. Moi, cette maison close je la vois davantage comme l'une de ces maisons qui, après la Deuxième Guerre mondiale, étaient récupérées par les travailleurs, parce qu'abandonnées ou prises aux riches ! La difficulté d'être « self-made-men » : une fois installés, quoi faire ?! En même temps, je pensais que le héros principal de *La Peur*, Franz, devait représenter quelqu'un, identique au héros de mon premier film. Que peut-on faire avec son capital, avec tous les dons que l'on possède ? Le côté énigmatique du personnage m'apparaissait comme le portrait de quelqu'un qui ne voit que le mal dans lequel il se noie à travers le monde — un peu comme mon interprétation de *La tempesta* du Giorgione : dans tout ce chaos, quel miracle que la vie se reproduise !⁸ »

La Peur, film plus directement « politique » que les précédents, est une reconstitution de la fin de siècle, composée à plusieurs niveaux et propose deux métaphores subtilement subversives : le bordel de luxe comme microcosme de la société (bourgeoise et néobourgeoise, c'est-à-dire « après le tremblement de terre ») et la peur de la catastrophe, qui se matérialisera dans le séisme, comme peur de l'instabilité, du désordre, du Nouveau dans tous les sens du terme. Au bordel règne l'ordre hiérarchique maintenu par Franz, le propriétaire, surveillé par un major-dome respectueux et discret, par une gouver-

nante tout aussi comme il faut et par un chien fidèle. Là se rencontrent et philosophent les représentants de l'ordre, juge, médecin, avocat, artiste, jeune homme riche. Débauches ou orgies se déroulent dans un ordre parfait. La mort d'un vieux client en pleine extase est aussitôt suivie de nettoyages, rangements, remises en ordre.

Le tremblement de terre aussi, réellement survenu à Ljubljana en 1895 et qui détruisit à moitié la ville, travaille pour l'ordre, se déroule avec ordre. En pleine panique, les représentants de la loi admonestent, dans les rues, les citoyens. Le cataclysme à peine passé, nous voyons que la Maison est déjà en reconstruction, que les survivants sont en train de recomposer heureusement la mosaïque dérangée. Franz, qui dans un moment de colère avait tué le jeune rival qui lui enlevait sa maîtresse servante, devient l'unique responsable, le seul bouc émissaire pour tout ce qui est arrivé. Son exécution finale revêt une valeur globale : il est dérisoire qu'il soit puni, lui précisément ; il est ironique qu'il aille mourir dans cette campagne où il avait cherché refuge ; il est paradoxal qu'au dernier moment il demande des nouvelles de son fils sur le point de naître, lui qui avait déjà vécu la mort en lui-même comme chez les autres. L'obscurité qui l'enveloppe est la conclusion absurde, mais « morale », d'un voyage nocturne vers l'obscurité. Le thème du bordel, mais aussi le style précieux et le ton amer, ont fait justement parler de l'influence de Max Ophüls — un auteur auquel Klopčič d'ailleurs a dédié des essais très aigus⁹. *La Peur* hérite aussi de toute une problématique freudienne et viennoise, de Roth à Schnitzler¹⁰.

Le Veuvage de Caroline Žašler, 1976.

« On m'avait dit que j'avais fait suffisamment de films d'époque et que ça me ferait du bien de faire un film actuel, avec des paysans, une usine... Ce film a été fait à partir des récits d'un professeur de la région de Maribor. Le décor est authentique : l'usine est bien là et on y fabrique du papier de toilette pour l'Europe de l'Est et une partie du monde. Tout le village vit de l'usine en question. *Le Veuvage*... est par ailleurs un film très lié au paysage : les grands moments du film sont tournés en décors naturels. C'est une région de vignobles où bon nombre de paysans sont devenus ouvriers, tout en demeurant paysans parce qu'ils peuvent encore labourer leur terre ; ainsi ils sont devenus assez riches, se sont mis à bâtir des maisons et, une fois la maison terminée, ils s'adonnent souvent à l'alcool. Mais il leur manque une certaine profondeur, que ni l'éducation, ni la vie culturelle officielle ne peut leur donner. Je pense qu'en Yougoslavie on est en train de devenir petits bourgeois : on va de plus en plus posséder des choses, mais sans le tact, l'aisance traditionnelle de la bourgeoisie ; et sans vie culturelle très intense¹¹. »

« Tout en créant dans *Caroline Žašler* l'histoire d'une femme plus instinctive que raisonnable, plus sensuelle que prudente, j'ai essayé de tracer le portrait d'une personne connue dans la tradition de la littérature slovène sous le nom de « sorcière ». Sa sorcellerie ne présente que l'aspect du mécontentement actif qui jette cette nature peu instruite dans une aventure impudique. Basé sur les faits réels, ce film donne une petite réponse à cette recherche de l'authenticité qui

obsède aujourd'hui la culture slovène¹². » Sous le titre, au début, nous voyons les images des machines de l'usine qui coupent et transforment des tonnes de papier (référence indirecte à l'artisan des profils en papier du premier court métrage du cinéaste). C'est un film sur la massification de l'individu, en particulier de la femme, esclave d'un milieu machiste et de cette industrialisation trop accélérée. Caroline devient vite pire qu'une prostituée, une soûlarde maudite repoussée par les gens à cause des croyances mythiques qui survivent en eux malgré tout.

Klopčič brosse une satire virulente de ce milieu rural abâtardi et corrompu (l'inverse exacte de celui idéalisé dans *Les Fleurs en automne*), avec des références précises au rôle aliénant des médias (ce film sera encore parodié dans cette « bataille » de fusées tragi-comique dans laquelle l'héroïne mourra), aux non-valeurs inculqués par le travail imposé et au rôle désagréant de cette drogue permise qu'est l'alcool. Mais ce n'est pas du tout un « film de dénonciation » : c'est plutôt un constat résigné de la fin définitive de tout un système socio-culturel qui composait alors le noyau de sa terre natale.

Tourments, 1979.

« Le film est inspiré d'un roman inachevé d'Izidor Cankar. L'anecdote est très mince, mais le film touche des lieux peu communs dans notre cinéma : pendant un voyage d'études un jeune prêtre découvre l'Europe d'avant la Première Guerre mondiale et, peu à peu, il commence à s'apercevoir que la vraie vie et les obligations qui l'attendent à son retour dans son pays natal, devraient le libérer de ses vœux et de son idéologie chrétienne¹³. »

« Vie à Venise », pourrait-on intituler cet itinéraire spirituel, de l'autrichienne Ljubljana à Venise l'ensoleillée, et à la douce Florence, qui inverse celui de Thomas Mann : le religieux découvrira le plaisir des sens et de la nature en rencontrant l'Assunta du Titien et aussi une dame du monde. Le personnage reste plutôt incolore et Klopčič lui préfère d'ailleurs son compagnon de voyage, un effronté intellectuel à la Musil qui incarne, dans ses crises, la fin de l'Empire.

La reconstruction de l'époque est précise et élégante ; les lumières et les ombres évoquent brillamment les modèles picturaux (certaines aubes vénitiennes, certaines brumes sur le Lac de Garde, si bien photographiées par Tomislav Pinter, un des maîtres de la photo en Yougoslavie). Les conflits et l'intrigue cette fois se limitent à des dialogues explicatifs souvent théâtraux. Moins achevé que ses films précédents, *Tourments* confirme en tous cas l'inquiétude profonde de l'auteur envers ses prédécesseurs, poètes ou artistes aux marges de l'enclave nommée Slovénie.

Notice bibliographique : pour en savoir plus sur le cinéma slovène on peut lire l'utile catalogue *Slovenian Cinema in Post-War Yugoslavia*, publié en anglais par la revue « Ekran » en 1983 (adresse : Ulica Talcev 6/11, Ljubljana), et qui contient deux essais historiques, les crédits et les sujets de tous les films produits, par ordre chronologique, plus les biographies de tous les réalisateurs.

Lorenzo Codelli

1. Propos de Matjaž Klopčič, dans « Positif » n° 123, janvier 1971.

2. Sur cette période parisienne voir l'entretien avec Robert Daudelin, publié dans la brochure dédiée à Klopčič par la Cinémathèque Québécoise en octobre 1979.
3. « Positif » n° 123, cit.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. Entretien avec R. Daudelin, cit.
7. Ibidem.
8. Ibidem.
9. Cf. « Max Ophüls » par Matjaž Klopčič, Kine-matografi, Ljubljana, 1982. Signalons aussi deux autres monographies critiques de Klopčič : « Josef von Sternberg », Jugoslavanska Kinoteka, Ljubljana, 1970 ; « Ernst Lubitsch », Jugoslavanska Kinoteka, Ljubljana, 1972.
10. Sur ces influences cf. l'entretien avec Klopčič dans « Positif », n° 169, mai 1975.
11. Entretien avec R. Daudelin, cit.
12. « A la recherche de l'authenticité » de Matjaž Klopčič, « Positif », n° 200-201-202, décembre 1977-janvier 1978.
13. Entretien avec R. Daudelin, cit.

L'auteur

De nationalité slovène, il est né le 4 décembre 1934 à Ljubljana en Yougoslavie.

1958 : Alors qu'il est étudiant en architecture, il débute dans le cinéma comme assistant du décorateur Niko Matul.

1960 : Assistant de Joze Babic pour *La Fête*. Il réalise son premier court métrage, *Du côté du soleil*, qui est primé à Belgrade la même année.

1963-1965 : Il séjourne à Paris et fréquente assidûment la Cinémathèque Française. Il est stagiaire de Dassin (*Topkapi*) et de Godard (*Bande à part*).

1966 : Il tourne son premier long métrage, *Une histoire qui n'existe pas* et s'affirme dès lors comme un des chefs de file du nouveau cinéma yougoslave.

1967 : *Sur les ailes en papier* est sélectionné notamment pour la Semaine de la critique à Cannes en 1968 et est primé à Pula la même année.

1972 : *Les Fleurs en automne*, vaste fresque en trois volets réalisée d'abord pour la télévision, est un des rares films à avoir reçu une dizaine de prix nationaux.

1975 : *La Peur* est présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Depuis 1971 il travaille souvent pour la télévision.

Filmographie

1960 : *Du côté du soleil* (*Na sončni strani ceste*, c.m.)

1962 : *Romance autour d'une larme* (*Romanca o solzi*, c.m.)

1963 : *Expédition Trisul* (*Vzpon na Trisul*, c.m.), *Le Dernier devoir de l'école* (*Zadnja Solska naloga*, c.m.), *Je t'offre ma main* (*Pruzam ti ruku*, c.m.)

1965 : *Images d'une certaine jeunesse* (*Podobe neke mladosti*, c.m.)

1966 : *Une histoire qui n'existe pas* (*Zgodba, ki je ni*)

1967 : *Sur les ailes en papier* (*Na papirnatih avionih*)

1969 : *La Fête des morts* (*Sedmina*)

1970 : *Oxygène* (*Oksigen*)

1971 : *Pour qu'il ne cesse pas de battre* (*Da ne preneka biti*, c.m.), *L'Art gothique yougoslave* (*Gotska plastika Jugoslavije*, m.m.)

1972 : *Les Fleurs en automne* (*Cvetje v jeseni*)

1974 : *Kras, le monde féérique* (*Kras-Pravljicni svet*, c.m.), *Portrait de Beno Zupancic* (*Portret Bena Zupancica*, c.m.)

1975 : *La Peur* (*Strah*)

1976 : *Le Veuvage de Caroline Zasler* (*Vdovstvo Karoline Žasler*)

1979 : *Tourments* (*Iskanja*)

1982 : *Le Portrait de Janez Vipotnik* (*Portret Janeza Vipotnika*, m.m.)

1984 : *L'Héritage* (*Dediscina*, en tournage)

UNE HISTOIRE QUI N'EXISTE PAS (ZGODBA KI JE NI)

Mise en scène : Matjaž Klopčič

Scénario : Matjaž Klopčič

Images : Rudi Vavpotič

Musique : Jože Privšek

Montage : Milka Badjura

Décors : Eli Likarjeva

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / N et B / 90 mn / 1966

Interprétation : Lojze Rozman, Milena Dravič, Snežana Nikšić, Stanislava Pešić, Polde Bibič, Mirko Bogataj

Scénario

Alors qu'il arrive tout juste d'une lointaine région du sud, un homme viole une jeune infirmière venue à l'aide de son ami. Le film raconte la fuite du criminel à travers le pays slovène, terre riche et pleine de promesses pour l'homme du sud. Au cours de son périple, le fugitif prend conscience de son inutilité et de son impuissance face à la vie. Son chemin le mène jusqu'au lieu de tournage d'une vaste coproduction qui représente pour lui l'image même de la corruption et du dérisoire.

SUR LES AILES EN PAPIER (NA PAPIRNATIH AVIONIHI)

Mise en scène : Matjaž Klopčič

Scénario : Matjaž Klopčič

Images : Rudi Vavpotič

Musique : Jože Privšek et Ravel

Montage : Milka Badjura

Décors : Mirko Lipužic

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / N et B / 95 mn / 1967

Interprétation : Snežana Nikšić, Polde Bibič, Štefka Drolčeva, Stanislava Pešić, Sava Severjeva, Dare Ulaga, Mirko Bogataj



Scénario

Lors d'une prise de vue pour un film publicitaire, Marko le photographe, tombe amoureux de l'image fugitive d'une jeune fille inconnue. Plus tard, les jeunes gens se rencontrent par hasard, et c'est le coup de foudre. Le film raconte l'histoire de cet amour fou qui fera abandonner à la jeune fille tous ses projets, pour se donner totalement à Marko. Pourtant, en se mariant, les jeunes gens commencent à s'enfermer dans une vie de routine qui, peu à peu, détruit en eux toutes leurs illusions et leurs rêves forgés au cours de leur fabuleuse aventure de jeunesse.

LA FÊTE DES MORTS (SEDMINA)

Mise en scène : Matjaž Klopčič



Scénario : Matjaž Klopčič, d'après le roman de Beno Zupancic

Images : Rudi Vavpotič

Musique : Jože Privšek

Montage : Milka Badjura

Décors : Niko Matul

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / couleurs / 98 mn / 1969

Interprétation : Rade Šerbedžija, Snežana Nikšić, Mirko Bogataj, Milena Dravič, Stane Sever, Tone Slodnjak, Relja Bašić

Scénario

Niko et Marija, jeunes lycéens, s'apprennent à passer le baccalauréat lorsque la guerre éclate. Les Italiens occupent Ljubljana qui devient le centre d'une nouvelle province italienne. Le vieux monde dans lequel les jeunes gens vivaient et auquel ils croyaient, se décompose. Les lycéens d'hier s'engagent à leur tour dans le tourment de la guerre et de la lutte clandestine. Dans un tourbillon constant entre l'amour et la mort, Niko fait son apprentissage de la vie. Affrontant les dures réalités quotidiennes comme bien d'autres avant lui, il connaît la pénible période de transition entre l'enfance et le monde des adultes.

LES FLEURS EN AUTOMNE (CVETJE V JESENI)

Mise en scène : Matjaž Klopčič

Scénario : Matjaž Klopčič, d'après le roman d'Ivan Tavcar

Images : Zaro Tusar

Musique : Urban Koder

Montage : Andreja Bolka

Décors : Niko Matul

Production : Vesna Film (Ljubljana)/TV Ljubljana

35 mm (16 mm gonflé) / couleurs / 118 mn (version cinéma) / 1972

Interprétation : Milena Zupančič, Polde Bibič, Dusa Pockaj, Bert Sotlar, Dare Ulaga, Iva Zupancic

Scénario

Ivan, avocat à Ljubljana à la fin du siècle dernier, profite de ses vacances d'été pour revenir dans son village natal des Alpes slovènes. Dans le calme de la campagne sereine, il rencontre Meta, jeune paysanne de vingt ans sa cadette. Elle tombe amoureuse de lui sans qu'il s'en aperçoive. A la fin des vacances, il retourne en ville, mais le visage de Meta et les souvenirs de la vie à la campagne le poursuivent. Il décide alors de quitter définitivement Ljubljana pour retourner dans son village. Quand il demande la main de Meta, elle meurt subitement dans ses bras. Son cœur ne pouvait pas supporter un tel bonheur...

LA PEUR (STRAH)

Mise en scène : Matjaž Klopčič

Scénario : Matjaž Klopčič et Andrej Hieng

Images : Tomislav Pinter

Musique : Anton Bruckner

Décors : Niko Matul

Montage : Andreja Bolka

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / couleurs / 98 mn / 1975

Interprétation : Ljuba Tadić, Milena Zupančič, Milena Dravić, Neda Spasojević, Milena Muhić, Marjeta Gregorč, Radmila Andrić, Anton Petje, Angela Hlebce, Danilo Bezljaj

Scénario

1895 : Franz revient à Ljubljana, sa ville natale, alors citée slovène de l'Empire austro-hongrois. Il achète la maison d'un patricien pauvre et fonde une maison close. A travers la vie de cet établissement, le film dresse le portrait d'une société et



d'une époque pervertie par le pouvoir vénal de l'argent. Ce monde de corruption et de dépravation morale dans lequel Franz s'enferme, éclate lors du tremblement de terre qui détruit la ville.

LE VEUVAGE DE CAROLINE ZASLER (VDOVSTVO KAROLINE ŽASLER)

Mise en scène : Matjaž Klopčič



Scénario : Tone Partljič

Images : Tomislav Pinter

Musique : Chansons de Mojmir Sepé et Juze Privsek, musique d'archives

Décors : Niko Matul

Montage : Darinka Persin

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / couleurs / 110 mn / 1976

Interprétation : Milena Zupančič, Boris Cavazza, Zlatko Šuzman, Polde Bibič, Miranda Zaharija, Anton Petje, Radko Polič, Milena Muhić, Boris Kočevar, Dare Ulaga, Marjeta Gregorč

Scénario

Caroline Zasler est une jeune femme réputée aux mœurs légères. Lorsque son mari se noie après avoir trop bu dans une fête champêtre, les gens du village ont vite fait de l'accuser de la mort de son brave époux. Parmi les hommes qui la croient maintenant une conquête facile, il y a Prunk un vieux voisin qui lui offre même de l'épouser et Karl, un montagnard qui néglige ferme, femme et enfant pour rester auprès de Caroline. Un jour, Karl est tué par son beau-père. Alors qu'elle se retrouve à nouveau seule, Caroline rencontre un nouveau venu dans le village, le beau conducteur de grue. Mais l'idylle est de courte durée et le jeune homme abandonne Caroline pour la veuve de Karl. De nouveau seule et humiliée, elle se met à boire et devient une épave. En désespoir de cause, dans un dernier geste de défi, elle bombarde le village d'explosifs avant de se faire sauter elle-même...

TOURMENTS (ISKANJA)

Mise en scène : Matjaž Klopčič

Scénario : Matjaž Klopčič et Marko Slodnjak, d'après le roman d'Izidor Cankar, *En voyageant*

Images : Tomislav Pinter

Musique : Urban Koder, Paganini, Satie, Schönberg



Décors : Niko Matul

Son : Marjan Meglič

Production : Viba Film (Ljubljana)

35 mm / couleurs / 105 mn / 1979

Interprétation : Boris Cavazza, Boris Juh, Milena Zupančič, Tanja Poberžnik, Polde Bibič, Iva Zupančič, Anton Petje, Štefanija Drolc, Zvezdana Mlakar, Jana Habjan, Radko Polič

Scénario

Peu avant la Première Guerre mondiale, Ciril prêtre et historien de l'art, part de Ljubljana pour un parcours initiatique à travers l'Italie. Durant son périple, l'épreuve du voyage est encore accrue par la présence de son ami Fritz, un intellectuel allemand. Alors qu'ils découvrent le monde et ses pièges, apparaît Karla, une femme étrange et fière. Lorsqu'ils arrivent à Florence, but de leur voyage, toutes les questions sur la vie et l'art ont enfin trouvé réponses. Tandis que Fritz s'enfuit avec Karla, Ciril rompt son engagement envers l'Eglise pour reprendre enfin contact avec la vie libre...

Smita Patil : la reine intouchable

« Je venais de terminer un travail à Poona. Il était assez tard, un peu après minuit. La nuit avait quelque chose de sauvage, on y décelait un parfum d'aventure et de peur. J'étais au moins à quatre heures de route de Bombay. D'abord hésitante, je songeai que ma journée de demain serait fort chargée et décidai donc de partir sans plus tarder. J'aime conduire seule dans la nuit. Le paysage qui défile, cette danse d'images présentes-absentes libère mon imagination. Le gémissement monotone et inquiet du vent comme une berceuse, sa caresse sur mon visage plus douce qu'une main frôlante, la nuit chaude, la vitesse, tout concourait à ma grisurie... Je ne devais pas être très loin de Poona lorsque je devins la proie, comme si j'avais été ensorcelée, d'une obsession étrange, urgente, irrésistible, fantasme ou rêve, je ne sais. Je me trouvais sur une colline où nous avions récemment tourné un film — un film auquel je suis très attachée. L'obsession était simple : je voulais passer la nuit sur cette colline, seule sous le ciel noir, sur ce sommet désert. Comme la voiture ne pouvait accéder au sommet, je la garai sous un arbre et m'engageai dans un petit sentier poussiéreux bordé de sombres buissons sentant l'humidité. La forêt était baignée de lune. Au loin, les branches nues des arbres inscraient sur le ciel des gribouillages d'enfant. On ne distinguait guère sous la lune moqueuse que mon ombre frissonnante et craintive. Enfin j'atteignis le sommet... quel silence alors... loin de Bombay, loin de Poona, loin du monde, loin de mon ombre même, le temps n'existe plus, et l'on sait pourtant que cela ne durera que l'espace d'un rêve. J'accueillis en moi cet instant et m'offris à la nuit, me laissai envelopper et dissoudre par elle, ma chair baignée de sa musique. Bientôt, la nuit pâlit et reflua lentement pour faire place à un soleil truculent. »

Assise au bord d'un *kalamkari* disposé sur une natte de corde, tandis que de ses mains éloquentes elle semblait modeler ses souvenirs, Smita, abîmée dans son passé comme dans une profonde caverne aux multiples replis, esquissait les contours de sa vie, cette somme d'expériences et de pensées intuitives qui ont fait d'elle une actrice qui a laissé sa marque personnelle, telle un délicieux autographe, sur le cinéma marginal indien. Tous ceux qui ont vu Smita dans *Le Barattage*, *Le Rôle*, *Cercle vicieux*, n'ont pu qu'être frappés de ce que la jeune actrice incarne toujours des rôles où il s'agit d'exprimer l'angoisse d'une certaine catégorie sociale longtemps baïllonnée, torturée, refoulée dans les poubelles de l'histoire. L'apparente uniformité de l'ensemble de ses prestations cinématographiques est-elle due au manque d'imagination de ses metteurs en scène ou est-ce l'actrice qui est stéréotypée ? « Beaucoup de mes rôles, de mes gestes, l'espace dans lequel ils baignent, trouvent leur source dans le monde de mon adolescence. Je suis issue d'une famille socialiste.

SMITA PATIL



Le mouvement socialiste peut se définir de manière très simpliste par un certain humanisme, un intérêt pour les pauvres, un amour pour le monde artisanal et rural qui succombe sous les coups de butoir de la modernisation, un sentiment de solidarité vis-à-vis de cette vaste couche sociale des « intouchables ». Mes parents n'ont cessé de m'encourager à militer, à m'engager dans des projets visant au progrès social. Adolescente, je me suis donc enrôlée dans une organisation du nom de « Rashtriya seva dal », qui donnait de temps à autre des spectacles à message, reflétant l'idéologie de ses dirigeants. Ce groupe constituait pour moi, moins un tremplin pour pénétrer dans le monde théâtral, qu'un instrument de prise de conscience, qui m'initia aux souffrances et à la misère de certaines catégories du peuple indien. Les longs voyages que je fis à travers le pays, dans des trains bondés, ou des cars bons pour la ferraille, parcourant les villes surpeuplées, comme les villages les plus reculés, tout cela me familiarisa avec une autre Inde, une Inde refoulée par la bonne conscience des classes dirigeantes. Cette expérience se révéla essentielle : je découvris peu à peu le peuple indien, ce peuple affamé et extatique, et cette révélation transforma toute ma vision du monde. Ce fut comme une seconde naissance, un renouvellement radical de tout mon être. Pendant toute cette période, ce n'était pas le théâtre populaire qui m'intéressait en premier lieu. Ma passion, à l'époque, c'était l'athlétisme. J'envisageai une carrière d'athlète. Mais une catastrophe survint : je tombai malade, et les médecins m'interdirent la pratique du sport. Sans ce problème de santé, jamais je ne serais devenue actrice. »

Après sa scolarité, elle s'installa à Bombay où une série de hasards heureux lui vinrent en aide. Sa sœur l'encouragea à se présenter à une audition pour la télévision de Bombay et elle fut choisie. Elle devint bientôt assez populaire. On vantait le charme de son sourire. Un beau jour, Shyam Benegal lui proposa de tourner dans un film pour enfants *Charandas Chor* et, peu après, elle fit avec lui son premier long métrage *L'Aube*, ce qui veut dire « la fin de la

nuit »...

L'Aube marqua le début du succès et de sa gloire naissante. *Le Barattage* suivit de près (1976) : elle y interprétait une « intouchable » dont elle traduisait, par des gestes vibrants et l'éloquence de sa voix métallique, l'angoisse et la fierté plébéienne tout à la fois, sachant suggérer tout un monde d'un seul regard, lourd de pensées inexprimées. Dès *Le Barattage*, Smita annonce la star à venir en révélant la remarquable qualité de sa présence à l'écran.

Elle tourne ensuite *Le Rôle* (1977), qui est la réelle histoire d'une femme décidée à se faire un nom dans le cinéma des années quarante. Le film raconte le combat acharné que l'héroïne dut mener pour atteindre ses fins, dans une société qui oppresse les femmes, une société dominée par la loi, la morale et les valeurs des mâles. Smita, qui se sentait proche de cette thématique, interprétation le rôle avec une grande aisance et un parfait naturel.

Dans *Le Cri du blessé*, elle justifia pleinement à nouveau la confiance qu'avait placée en elle Govind Nihalani. Dans ce film de 144 minutes, sa présence à l'écran n'excède pas quatre minutes, et pourtant pendant ces quelques minutes, elle réussit à s'imposer avec une telle force que sa présence invisible se fait sentir tout au long du film. Et dans ce plan d'environ cinq secondes qui montre son visage à demi éclairé par la flamme ambiguë d'une lampe à pétrole, la douce expression qui se lit sur son visage capte en quelques secondes tout le tragique du scénario, et ce, avec une totale simplicité, un manque complet de dramatisme.

La fin de la nuit que semblait prophétiser *L'Aube* se traduisit pour Smita par une avalanche de récompenses cinématographiques, d'invitations internationales et de contrats. Elle travailla avec les metteurs en scène les plus prestigieux, Shyam Benegal, Mrinal Sen, Satyajit Ray, ainsi qu'avec de jeunes cinéastes encore obscurs.

« Jusqu'au *Rôle*, je faisais mon métier comme une somnambule, c'était comme un voyage dans un rêve. Je n'ai jamais pensé une seconde que je deviendrais célèbre à l'écran. Je n'avais reçu aucun entraînement, ni de la voix, ni du corps. Je n'avais pas fait d'école de cinéma. Quant au théâtre, je ne m'y suis jamais sentie très impliquée. Je n'étais même pas cinéphile : à l'époque, je n'avais pas dû voir plus de quinze ou vingt films hindis ! Quand j'ai reçu le prix de la meilleure interprète féminine pour *Le Rôle*, je n'en revenais pas, je ne voulais pas y croire. Ce n'est qu'après ce film que j'ai décidé de devenir une actrice professionnelle, et c'est alors que je me suis sérieusement mise au travail pour apprendre à donner une forme esthétique à mes expériences vécues, pour apprendre à styliser la matière de ma vie et en faire de l'art... Je suis une actrice instinctive, la seule force que je me reconnaisse, c'est ma spontanéité. Une fois que j'ai intériorisé un rôle, je m'appuie entièrement sur mes intuitions, sur ces émotions qui montent du plus profond de mon être et qui s'incarnent dans ma voix et mes gestes. Je

n'ai jamais eu l'impression de jouer la comédie. D'ailleurs, je ne sens pas la présence de la caméra. La manière de jouer d'aujourd'hui est terriblement aliénante pour le comédien ; il joue comme on lui a enseigné à jouer. Je préfère de beaucoup ces écoles plus anciennes selon lesquelles jouer est une manifestation de l'être, une expression créatrice de la sensibilité. Quelqu'un a dit : « le dépouillement est notre principe ». Oui, nous les autres, il nous faut devenir une pure conscience dépouillée sous l'œil de la caméra. Ce jeu instinctif, pour lequel j'avais des dispositions et qui avait fait mon succès dans le cinéma marginal, fut la raison de mon échec initial quand je voulus me faire une place dans le commercial. Ce cinéma-là n'a pas besoin d'acteurs qui éprouvent des émotions, ni d'un jeu subtil. Le comédien doit s'efforcer de se plier à une certaine image stéréotypée dont la caractéristique essentielle est sa valeur marchande. C'est en travaillant pour cette gigantesque industrie que j'ai compris les limites du jeu purement instinctif. Les émotions, le vécu, sont de précieux dons du hasard, mais ils ne sont pour l'acteur qu'une matière qu'il lui faut sans cesse travailler, remodeler. Comme un kaléidoscope créant indéfiniment de nouvelles formes à partir des mêmes cristaux. J'ai longtemps résisté à l'attrait du commercial. En fait, je ne me suis laissée tenter que par nécessité. Il y a quelque temps, je m'aperçus que certains metteurs en scène non commerciaux pour lesquels j'avais travaillé cessaient de m'employer dans leurs plus grosses productions, parce qu'elles avaient besoin de grands noms pour vendre leurs films sur un marché relativement hostile au cinéma parallèle. Je réagis en me tournant vers le commercial pour tenter de m'y faire un nom, tout en touchant un plus grand public. J'espère aujourd'hui, peut-être en vain, mais j'espère tout de même, que ce même public qui m'apprécie dans les gros succès de box-office viendra un jour me voir dans mes meilleures prestations de films d'auteur. Les cachets sont plus importants dans le commercial, c'est vrai, mais il ne faut pas oublier que ceux du cinéma parallèle sont fort maigres et parfois inexistantes. Mais j'ai beau n'être à présent bien intégrée au cinéma commercial, je reste ouverte aux projets qui séduiront mon imagination. »

On frappe à la porte. Sa mère lui apporte une lettre qu'elle se met à lire, les yeux brillants : « C'est un mot de Manekda, Satyajit Ray. Quel homme, c'est vraiment le plus grand de tous ! »

La conversation se poursuit. Elle parle de ses passions, de ses craintes, de ses rêves. Elle parle de son récent intérêt pour les questions féministes et de son désir d'engagement : en Inde, il y a au moins une femme par jour qui est brûlée pour cause de dot insuffisante. Elle parle de Paris avec nostalgie...

Il est temps de prendre congé. Dehors, la pluie se déchaîne sur une Bombay déserte...

Vijay Singh

(Traduit de l'anglais par Martine Millon)

L'actrice

Née en 1955 à Poona, elle est la fille du politicien Shivajirao Patil.

1975 : Alors qu'elle travaille pour la télévision, elle est découverte par le cinéaste Shyam Benegal qui lui offre un rôle dans sa comédie pour enfants, *Charandas Chor*.

1975-1977 : Dirigée par Benegal, elle s'impose dans le cinéma indien par des compositions de plus en plus remarquées (*L'Aube*, *Le Barattage*, *Le Talisman*, *Le Rôle*).

Depuis 1980 elle se partage entre des films d'auteur (sous la direction notamment de Mrinal Sen et Satyajit Ray) et des films à vocation populaire.

Filmographie

1975 : *Charandas Chor* (Shyam Benegal), *L'Aube* (Nishant, Benegal)

1976 : *Le Barattage* (Manthan, Benegal)

1977 : *Le Talisman* (Anugraham/Kondura, Benegal), *Le Rôle* (Bhumika, Benegal)

1980 : *Cercle vicieux* (Chakra, Rabindra Dharmaraj), *Un conte populaire* (Bhavni Bhavai, Ketan Mehta), *Le Cri du blessé* (Aakrosh, Govind Nihalani), *A la recherche de la famine* (Akaler Sandkane, Mrinal Sen), *Qu'est-ce qui met Albert Pinto en colère ?* (Albert Pinto Ko Gossa Kyon Aata Hai, Saeed Mirza)

1981 : *Délivrance* (Sadgati, Satyajit Ray)

1982 : *Le Seuil* (Umbhartha, Jabbar Patel), *Shakti* (Ramesh Sippy), *Namak Halal* (Prakash Mehra)

1983 : *Arth* (Mahesh Bhatt)

1984 : *Ardh Satya* (Nihalani)

LE BARATTAGE (MANTHAN)

Mise en scène : Shyam Benegal

Scénario : Vijay Tendulkar

Dialogues : Kaifi Azmi

Images : Govind Nihalani

Musique : Vanraj Bhatia

Décor : Shama Zaidi

Production : Gujarat Cooperative Milk Manufacturer's Federation, Bombay

35 mm / couleurs / 134 mn / 1976

Tourné en langue hindi

Interprétation : Girish Karnad, Smita Patil, Naseeruddin Shah, Amrish Puri, Mohan Agashe, Amant Nag



Scénario

Le Dr Rao, un vétérinaire, est envoyé dans un petit village du Gujarat pour mettre sur pied une coopérative laitière. Mais les « étrangers venus de la ville » inquiètent fortement Mishraji, qui payait une misère pour le lait des habitants du village, et cela depuis des années. Le Dr Rao fait appel à l'aide de la communauté des intouchables locaux et compte sur l'appui du chef du village, qui avait demandé au gouvernement de créer une coopérative parce qu'il espérait, en tant que président, en tirer un avantage politique, Rao donnant la préférence à Moti, un intouchable, le chef du village s'allie à Mishraji, et ceux-ci tentent désormais de saboter le projet. Rao s'assure ensuite l'aide d'un intouchable farouche, Bhola, qui tentera avec Moti de faire renaître la coopérative de ses cendres après que Mishraji aura mis le feu aux pauvres maisons des intouchables pour les dépouiller de leurs terres.

L'auteur

Voir fiche du Rôle.

LE RÔLE (BHUMIKA)

Mise en scène : Shyam Benegal

Scénario : Girish Karnad, Satyadev Dubey, Shyam Benegal d'après Hansa Wadkar

Images : Govind Nihalani

Musique : Vanraj Bhatia

Décor : Shama Zaidi

Production : Blaze Film Enterprises, Bombay

35 mm / couleurs / 142 mn / 1977

Tourné en langue hindi

Interprétation : Smita Patil, Amol Palekar, Anant Nag, Naseeruddin Shah, Amrish Puri, Kulbhushan Karbanda, Sulabha Deshpande, B.V. Karanth, Kusum Deshpande

Scénario

Bhumika c'est l'histoire d'une vedette de cinéma des années trente. Usha a souffert dans son enfance. Sa seule alliée était sa vieille grand-mère, qui lui a appris à chanter. A la mort de son père, Keshaw, l'amant de sa mère, les emmène à Bombay dans l'espoir que, grâce à sa voix, Usha trouvera un rôle au cinéma. Usha connaît très vite la vedette ; elle épouse Keshaw, qui se fait entretenir sans vergogne et dont elle a une fille, Sushma. Elle a une aventure sans lendemain avec un jeune metteur en scène, Sunil Verma, puis devient la maîtresse d'un homme riche qui l'enferme dans une cage dorée. Elle s'enfuit pour regagner Bombay où sa fille lui offre de venir vivre avec elle, mais elle refuse. Elle décide de faire face à l'avenir, seule.

L'auteur

Né à Hyderabad [Andhra Pradesh] en 1934. Fondateur du ciné-club de Hyderabad, diplômé en économie, vétéran du film publicitaire (600 films), il est un des représentants les plus célèbres de la nouvelle vague indienne. Refusant les stéréotypes du cinéma hindi, il tient néanmoins à toucher à un vaste public, réalisant des films qui, évitant toute recherche formelle trop marquée, s'appuient sur des situations authentiques de conflits sociaux : la tyrannie des propriétaires ruraux (*La Graine d'Ankur*, 1974), la révolte contre cette oppression (*L'Aube* [Nishant], 1975), la difficile installation d'une coopérative laitière en milieu rural (*Le Barattage* [Manthan], 1976). Le thème de l'humiliation de la femme, déjà très présent dans ces films, est ensuite traité spécifiquement : *Le Rôle* (Bhumika, 1977) portrait d'une actrice de cinéma tentant d'assumer sa vie ; *Le Talisman* (réalisé en hindi [Kondura] et en telugu [Anugraham], 1977) des-

truction d'une jeune femme par l'oppression religieuse. *Junoon* (1978) retrace la révolte des Cipayes de 1857. *Kalyug* (1981) contre la rivalité impitoyable de deux familles dans le monde des affaires. *Arohan* (1982) évoque à nouveau la lutte des humiliés et des oppresseurs. *Mandi* (1983) traite de la destinée capricieuse des courtisanes. La Rochelle lui a consacré un hommage en 1983.

CERCLE VICIEUX (CHAKRA)

Mise en scène :
Rabindra Dharmaraj

Scénario : Rabindra Dharmaraj

Images : Barun Mukherjee

Musique : Hridayanath Mangeshkar

Décor : Bansi Chandragupta

Production : Neo Films (Bombay)

16 mm / couleurs / 140 mn / 1980

Tourné en langue hindi

Interprétation : Smita Patil, Naseeruddin Shah, Kulbushan Kharbanda, Ranjit Choudhuri, Anjali Paigankar, Savita Bajaj

Scénario

Amma et son fils Benwa vivent dans un taudis, à la périphérie de Bombay. Amma a un amant, Looka, mi-escroc, mi-souteneur, qui s'entend bien avec son fils. Mais elle préfère tenter de construire quelque chose avec un chauffeur de camion, Anna, et s'installe chez lui. Elle ne tarde pas à en attendre un enfant. Looka revient, malade, désespéré. Elle tente de trouver de l'argent pour acheter des médicaments, mais la police retrouve Looka et, au cours du combat qui s'ensuit, elle fait une fausse-couche. Lorsqu'il rentre, le lendemain matin, Anna trouvera la maison en ruines. Le bidonville sera rasé. Pour Amma, qui demandait peu à la vie, la boucle est bouclée, le cercle se referme.

L'auteur

Dans la mouvance d'un cinéma politique en prise directe sur l'actualité, *Cercle vicieux* est l'unique fils de Rabindra Dharmaraj, mort peu après le tournage.

A LA RECHERCHE DE LA FAMINE (AKALER SANDHANE)

Mise en scène : Mrinal Sen

Scénario : Mrinal Sen, d'après un sujet d'Amalendu Chakraborty

Images : K.K. Mahajan

Musique : Salil Chowdhury

Décor : Suresh Chandra

Production : Dhiresh Kumar Chakraborty

35 mm / couleurs / 125 mn / 1980

Tourné en langue bengali

Interprétation : Dhritiman Chatterjee (le cinéaste), Smita Patil (actrice et villageoise 1943), Sreela Majumdar (villageoise 1980), Gita Sen (villageoise 1980), Dipankar Dey (acteur), Rajen Tarafder (villageoise 1980), Badhamohan Bhattacharya (instituteur)

Scénario

Septembre 80. Une équipe de tournage se rend dans un village pour y réaliser un film sur la grande famine de 1943, qui causa la mort de cinq millions de personnes. Cette famine a été la conséquence de la guerre et d'une organisation désastreuse. La



description de la vie quotidienne pendant le tournage du film a pour contrepoint les réactions étonnées ou amusées des villageois qui observent l'équipe. Par ailleurs la confrontation du passé et du présent déclenche des situations imprévues, voire dérangeantes pour les chercheurs de famine. Le tournage devra même être interrompu.

L'auteur

Né en 1923 à l'est du Bengale (aujourd'hui Bangladesh). Il tâte d'abord de la critique, écrit en bengali un livre sur Chaplin puis, à partir de 1955, devient cinéaste. Il a acquis une bonne formation politique, ayant milité dès ses années d'étudiant dans la gauche marxiste. Sa carrière de cinéaste, contrairement à celle de Satyajit Ray, est d'abord « incertaine, changeante, désespérée ». Ses premiers films, qui tentent de s'intégrer dans le cadre du cinéma commercial bengali, sont des échecs sur tous les plans. *Les Nuages dans le ciel* (*Akash Kusum*, 1965), son premier film vraiment important, raconte l'histoire d'un rêveur désespéré qui tente de rompre les barrières de classe par le moyen du mariage. Avec *Mr. Shome* (*Bhuvan Shome*, 1969), produit grâce à un prêt de la Film Finance Corporation, il frappe le coup d'envoi de la « nouvelle vague » indienne. Ce film sur l'irrespect (un cadre de la compagnie des chemins de fer découvre la nature, l'humour, la vie) se veut « une gifle appliquée à la face du système ». A la fois gauchiste et avant-gardiste (son goût pour les recherches formelles), il s'impose comme le provocateur le plus radical du cinéma indien. Sa fougue, qui ne craint pas la démesure, vise à déranger le spectateur. Il consacre à la métropole du Bengale la « trilogie de Calcutta » : *Interview* (*Interview*, 1970), *Calcutta 71* (*Calcutta 71*, 1972), *Le Fantassin* (*Padatik*, 1973), œuvre politique influencée par Brecht et Godard, et consacrée aux problèmes du chômage, de la misère et du gauchisme. *Une histoire inachevée* (*Ek Adhuri Kahani*, 1971) évoque la répression des grèves dans les usines sucrières du Bihar à la fin des années vingt. Ses films suivants, qui se concentrent sur la question de la misère, qu'il montre sans fard mais non sans humour, et qui manifestent l'approfondissement progressif de sa réflexion sur le cinéma, lui permettent d'acquérir une position internationale. *Le Chœur* (*Chorus*, 1974) dénonce, par le biais de l'apologue, l'exploitation du prolétariat urbain. *La Chasse royale* (*Mrigaya*, 1976), son premier film en couleurs, est une fable amère sur les sévices de la colonisation britannique. *Les Marginaux* (*Oka Oorie Katha*, 1977), en langue telugu, peint le sort inhumain des paysans écrasés par un système encore féodal. *L'homme à la hache* (*Parasuram*, 1978) raconte l'histoire d'un de ces paysans démunis qui quittent leur village et rencontrent à Calcutta une misère encore plus atroce. *Un jour comme un autre* (*Ek Din Pratidin*, 1979) dénonce

l'hypocrisie de la petite bourgeoisie de Calcutta. *A la recherche de la famine* (*Akaler Sandhane*, 1980) raconte les problèmes soulevés par le tournage d'un film sur la grande famine de 1943. *Le Kaléidoscope* (*Chaalchira*, 1981), sur l'ambition d'un journaliste sérieux de faire un reportage sensationnel, est aussi une mise en question de l'éthique de l'image. *Affaire classée* (*Kharij*, 1982) revient, à propos de la mort suspecte d'un domestique, sur la lâcheté et l'hypocrisie des classes moyennes. Ces derniers films, moins directement politiques, sont des œuvres de réflexion et d'auto-critique.

La Rochelle lui a consacré un hommage en 1982.

UN CONTE POPULAIRE (BHAVNI BHAVAI)

Mise en scène : Ketan Mehta

Scénario : Ketan Mehta

Images : Pummy

Musique : Gaurang Vyas

Décor : Meera Lakhia, Archana Shah

Production : Sanchar Film Cooperative Society / Nehru Foundation / Ahmedabad

35 mm / couleurs / 125 mn / 1980

Tourné en langue gujarati

Interprétation : Naseeruddin Shah, Smita Patil, Mohan Gokhale, Om Puri, Dina Pathak, Suhasini Mulay, Benjamin Gillani

Scénario

Le « Bhavai » est une forme de drame populaire gujarati, maintenant tombée en désuétude. Le film est l'adaptation de l'un de ces contes, intitulé « Achhootno Vesh » (« Garb l'intouchable »). Afin d'achever de déshumaniser les intouchables, on leur imposait le port de vêtements particuliers, munis d'une manche supplémentaire symbolisant la soumission, par exemple, ou d'un bavoir d'argile ; à moins qu'on ne les oblige à traîner un balai derrière eux pour effacer leurs empreintes. Le film montre comment ces pratiques sociales humiliantes furent abolies.

L'auteur

Diplômé d'économie, Ketan Mehta étudie la mise en scène au FTII. Il produit ensuite des films de télévision sur la recherche spatiale et entre en 1977 au Centre de la télévision d'Amedabad, où il produit un grand nombre de programmes importants.



Il a aussi beaucoup travaillé pour le théâtre, et monté un certain nombre de pièces à succès, en anglais et en gujarati. Il a été pendant un certain temps assistant de Feroze Chinoy, Kumar Shahani et Muzaffar Ali. Il tourne surtout en gujarati.

Filmographie

Madhya Surya (docum. 1975), *Coolies at Bombay Central* (docum. id.), *Experience India* (docum. 1977), *Bhavni Bhavai* (1980).

LE SEUIL

(UMBARTHA)

Mise en scène : Jabbar Patel

Scénario : Vijay Tendulkar d'après Shanta Misal

Images : Rajan Kinagi

Musique : Hridaynath Mangeshkar

Décors : Dinanath Chavan

Production : D.V. Rao et Jabbar Patel (Bombay)

35 mm / couleurs / 135 mn / 1982

Tourné en langue marathi

Interprétation : Smita Patil, Girish Karnad, Ashalata Kusum Kulkarni, Shrikant Maghe

Scénario

Comme sa belle-mère, Sulbha est assistante sociale. Elle adore son mari et leur fille de cinq ans, mais cette dernière est aussi la protégée de son beau-frère et de son épouse, qui ne peuvent pas avoir d'enfant. Lorsque Sulbha reçoit une convocation pour aller travailler au Centre d'accueil pour les femmes délaissées d'une autre ville, c'est la mort dans l'âme qu'elle quitte sa famille. Le travail est très pénible : la prostitution, le marché noir, les déviations sexuelles, les mutilations, la folie et — pire encore — l'indifférence et la prétention des directeurs du Centre sont son lot quotidien. Mais elle apprend à s'assumer et elle découvre de l'amour et de l'affection dans cet enfer. En retrouvant sa famille, au bout de deux ans, elle comprend qu'un abîme les sépare désormais. Elle ne se contentera pas de la petite vie rangée et étriquée qu'elle connaîtrait si elle restait parmi les siens et elle retournera vers une existence plus vraie.

L'auteur

Jabbar Patel est pédiatre de profession. Il dirige avec sa femme (gynécologue) une clinique à Daund près de Poona. Il s'est pris de passion pour le théâtre (*Ghasiram Kotwal*) et le cinéma. Ses quatre longs métrages (*Samna* [1975], *Jait re Jait* [1977], *Le Trône* (*Simhasan*, 1979) et *Le Seuil* (*Umbarttha*, 1982) ont tous gagné le Prix National du meilleur film en langue marathi.

ARDH SATYA

Mise en scène :

Govind Nihalani

Scénario : Vijay Tendulkar, d'après une histoire de Sri Da Panvalkar

Dialogues : Vijay Tendulkar et Vasant Dev

Images : Govind Nihalani

Musique : Ajit Verman

Son : Hitendra Ghosh

Décors : C.S. Bhali

35 mm / couleurs / 130 mn / 1984

Tourné en langue hindi

Dans le monde entier.

Transfilms, c'est le Cinéma.

— Spécialiste de Festivals
— C.O.D. encaissement étranger
— Production à l'étranger — Mouvement de rush

transfilms



TRANSPORTS INTERNATIONAUX AU SERVICE DU CINÉMA
2, rue Jules-Cloquet 75018 Paris

228 80 01

Télex : 641 655 SICTRA agréé en douane 3820

Interprétation : Smita Patil, Om Puri, Amrish Puri, Naseeruddin Shah, Shafi Inamdar, Sadashir Amrapurkar

Scénario

Anant Welankar vient d'être nommé agent de police. Son histoire commence une nuit de jour de l'an alors qu'il est convoqué par Rama Shetty, puissant propriétaire de tripot. Après leur première entrevue, Welankar apparaît comme incorruptible. Plus tard, la victime d'un meurtre prononce le nom de Shetty avant de mourir. Alors que Welankar va pour l'arrêter, sûr qu'il ne peut plus maintenant échapper à la justice, Shetty qui a des amis très haut placés, réussit à éviter l'arrestation et ainsi à humilier Welankar au plus profond de lui-même. Tandis que Shetty prospère et devient de plus en plus puissant, Welankar tourne mal. Au risque de se faire suspendre et même d'être renvoyé de la police il se met à boire de plus en plus. Dominé par un père lui-même policier, intransigeant et autoritaire, alors qu'il continue à subir l'influence familiale, il est bientôt attiré par une jeune et jolie enseignante qui représente pour lui tout ce dont il aspire, le calme et la douceur de vivre. L'amitié sincère entre les deux jeunes gens permet à Welankar de reprendre confiance en lui. Avec entrain il poursuit et capture un dangereux bandit. Mais les honneurs ne seront pas pour lui ; grugé par un policier rival, il laisse éclater avec violence son amertume et son désespoir, lorsque dans une explosion de rage, il tue un suspect au cours d'un interrogatoire. Le seul espoir de sauver sa carrière est de demander l'aide de son vieil ennemi, Rama Shetty. Près à accepter un compromis, Welankar lui rend visite dans son luxueux appartement. Shetty réalise que le moment est venu pour lui d'avoir à portée de la main le policier esclave dont il rêve depuis longtemps. Mais Welankar, pris d'un soudain dégoût et ne pouvant payer un tel prix pour sauver sa carrière, préfère affronter la justice plutôt que de se vendre à un criminel...

L'auteur

Né à Karachi en 1940, il a suivi l'enseignement de cinéma de l'institut polytechnique de Bangalore avant de travailler avec un photographe de Bombay. Assistant à la prise de vues de Pramod Chakravarty, il a assuré la photographie de tous les films de Shyam Benegal depuis *Ankur*. Il a mis

en scène deux courts métrages pour un groupe industriel indien, et a coproduit un film avec Satyadev Dubey : *Shantata Court Chalu Ahe*.

Filmographie

Le Cri du blessé (*Aakrosh*, 1980), *Vijeta* (1982), *Ardh Satya* (1984).



De tous les réalisateurs français qui ont fait leur premier long métrage dans les années soixante-dix, Claude Miller est celui qui a tout de suite concilié les suffrages du public et de la critique. Parce que son art est un rigoureux mélange d'expression personnelle et d'émotions directes. Ou plutôt, parce qu'il a le souci constant d'exprimer les choses les plus secrètes, les plus intimes, les plus impudiques, par des scènes les plus échevelées, les plus spectaculaires. Combien de fois en écrivant, après avoir défini et cerné le sens d'une scène, ne remet-il pas en question les quelques pages écrites jusqu'à ce que la situation obscure et trouble prenne son sens par le truchement d'une scène directe, limpide et efficace. Parce que là aussi, à l'exemple du vieux maître Hitchcock, la profondeur se perçoit d'autant mieux que la surface est claire.

Ainsi, il y en a pour tous les goûts. Le bon et le mauvais. Et c'est sans doute ça la force du cinéma de Miller, cinéaste du dérèglement et de l'abrupt. Un esprit torturé qui n'a de cesse de faire déraiser les choses. Sous les apparences de l'évidence, et quel cinéaste raffiné dans son style, ses décors, ses cadrages, dans le choix de ses comédiens. Tout est fin, juste, beau. Trop. Trop beau pour être honnête... Les situations dégénèrent. Les personnages se retrouvent dans un tissu de conjectures épouvantables. Et ce n'est pas par goût du scabreux et du scandaleux, mais c'est parce que l'auteur lui-même est éprouvé par ces situations. Et c'est là qu'on voit combien les films de Miller sont des films à la première personne. Non seulement rien de ce qui arrive aux personnages ne lui est étranger, mais mieux, il les met dans des situations qui l'encombrent pour s'éprouver lui-même.

Sous des dehors de père tranquille, c'est un sauvage, un tordu. Tout est prétexte à nous « chier une pendule ». Parce que rien ne va comme il faut. Les personnages se font un monde de tout. Tout vient sans cesse tout foutre en l'air. Chacun des protagonistes s'est créé un monde avec sa cohérence et sa logique, mais voilà, la vie et les autres — la réalité — en ont décidé autrement. Car ce sont des idéalistes, mais non pas parce qu'ils ont un idéal, mais parce qu'ils n'envisagent pas autre chose que la situation idéale qu'ils se sont fixés. Et chacun, pour s'en sortir, plutôt que regarder les choses en face et d'analyser correctement les faits, fonce la tête la première et assume jusqu'au délire, jusqu'aux limites de lui-même, le comportement qui va le perdre. Car c'est chaque fois un désastre. Plutôt que se fondre dans un moule, le héros millérien revendique comme une « valeur » ce que le regard des autres rejette et désavoue. Miller le dit lui-même, ses films sont faits sur « l'escalier de service de la personnalité ». Reprenant là une expression de Gombrowicz, un de ses écrivains d'élection. A l'exemple du grand auteur polonais, les fictions de Miller sont basées sur l'exaspération. Des personnages qui, à force de sincérité, s'excluent de la société. Et alors, plutôt que de vouloir s'y réintégrer, ils n'ont de cesse de revendiquer leur différence, ce qui bien sûr appelle la catastrophe.

L'œuvre clé de Claude Miller est sans doute

CLAUDE MILLER



Camille ou la comédie catastrophique. C'est son troisième film, un court métrage de 35 minutes, pur joyau barbare qui contient déjà le ton et les thèmes de ses meilleurs longs métrages. Catastrophique parce que tout est glauque et dérangeant, comédie parce qu'il faut en rire pour ne pas hurler.

Luc Béraud

L'auteur

Né le 20 février 1942 à Paris.

1968-1975 : Assistant et directeur de production de Godard et surtout Truffaut (de *Baisers volés* à *Adèle H.*). Il travaille pour la télévision.

Été 1975 : Avec beaucoup d'obstination il réussit à réaliser un premier long métrage, *La Meilleure façon de marcher*, film plein de promesses et de sensibilité.

1981 : Michel Serrault reçoit le César du meilleur acteur pour son interprétation de *Garde à vue*, bel exercice de style extrêmement maîtrisé.

1983 : Il confirme son talent de directeur d'acteur avec *Mortelle randonnée*.

Filmographie

1975 : *La Meilleure façon de marcher*

1977 : *Dites-lui que je l'aime*

1981 : *Garde à vue*

1983 : *Mortelle randonnée*

LA MEILLEURE FAÇON DE MARCHER

Mise en scène : Claude Miller

Scénario et dialogues : Claude Miller et Luc Béraud

Images : Bruno Nuytten

Décors et costumes : Milton McConnico

Musique : Alain Jomy

Production : Filmoblic

Distribution : UZ. Distribution

35 mm / couleurs / 90 mn / 1975

Sortie à Paris : 3 mars 1976

Interprétation : Patrick Dewaere (Marc), Patrick Bouchitey (Philippe), Christine Pascal (Chantal), Claude Piéplu, Michel Blanc, Marc Chapiteau

Scénario

L'été 1960 fut pluvieux. Dans une colonie de vacances du Puy-de-Dôme les moniteurs, selon leur personnalité, occupent les enfants.

L'équipe de Marc fait du sport sous la pluie, celle de Philippe du théâtre à l'abri dans la salle de jeux. Un soir Marc surprend Philippe dans sa chambre maquillé et vêtu d'une robe rouge. Marc est troublé, Philippe gêné. De là va naître entre les deux jeunes hommes une complicité trouble de type homosexuel, que le refoulement va transformer en relation oppresseur-opprimé. Faute de vouloir franchir le pas sexuel, Marc va se livrer sur Philippe à toute une série de sévices aussi bien physiques que moraux. Pour sortir de cette situation Philippe s'affirme comme homme. Sa première tentative sexuelle avec Chantal, sa fiancée, est un échec, de même que ses velléités sportives. Ce n'est qu'à l'occasion d'un bal costumé donné pour la fin de la colonie que Philippe décidera de s'assumer. Il se présente en danseuse espagnole. Coïncidence symbolique, Marc entre en toréador, Chantal attend en milord moustachu. Alors Philippe, au cours d'une séquence d'une intensité exacerbée reprendra l'avantage et ira jusqu'à atteindre Marc dans sa chair.

Quelques années plus tard, Marc agent immobilier tente de vendre un appartement à Philippe qui vit avec Chantal. Ils ne sont pas mariés, Marc l'est et promène un attache-case. « Après toi » dit-il à Philippe en sortant de l'appartement.



DITES-LUI QUE JE L'AIME

Mise en scène : Claude Miller

Scénario et dialogues : Claude Miller et Luc Béraud d'après le roman de Patricia Highsmith *Ce mal étrange*

Images : Pierre Lhomme

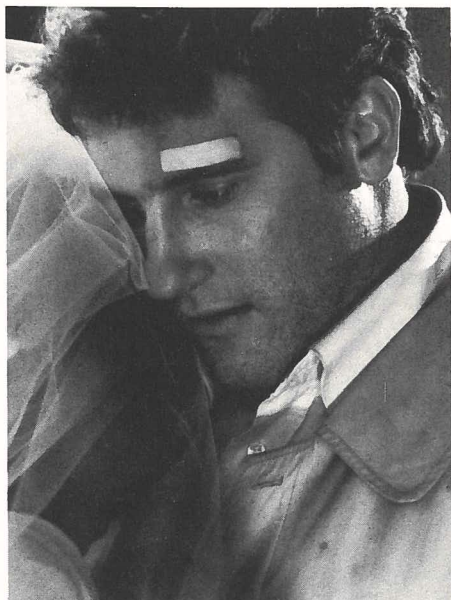
Son : Paul Lainé

Décors et costumes : Milton McConnico

Musique : Alain Jomy, Mozart et Schubert

Production : Prospectacle / Filmoblic / FR3

Distribution : AMLF



35 mm / couleurs / 107 mn / 1977

Sortie Paris : 28 septembre 1977

Interprétation : Gérard Depardieu (*David Martinaud*), Miou Miou (*Juliette*), Claude Piéplu (*Chouin*), Jacques Denis (*Gérard*), Dominique Laffin (*Lise*), Christian Clavier (*François*), Josiane Balasko (*Nadine*)

Scénario

David Martinaud est, aux yeux de tout son entourage, un comptable rangé qui consacre ses week-ends à visiter ses parents dans une maison de retraite. Mais ses parents sont morts depuis longtemps et, pendant ses week-ends, David aménage le chalet qu'il a fait construire pour y héberger Lise.

Lise est une amie d'enfance de David et son seul, son passionné amour. Mais Lise est mariée, mère d'un petit garçon, et ne partage pas les sentiments de David. Pourtant celui-ci mène toute sa vie avec la certitude que Lise abandonnera son mari pour le rejoindre. Aveuglé par son amour fou, il ne voit rien des réalités qui l'entourent et en particulier l'affection que lui porte Juliette sa jeune et jolie voisine.

Au bord de la névrose, pris dans l'engrenage de son entreprise, David ne fera que semer la mort autour de lui.

GARDE A VUE

Mise en scène : Claude Miller

Scénario : Claude Miller et Jean Herman d'après le roman de John Wainright *A table*

Dialogues : Michel Audiard

Images : Bruno Nuytten

Son : Paul Lainé

Décors : Eric Moulard

Costumes : Janine Fauvel

Musique : Georges Delerue

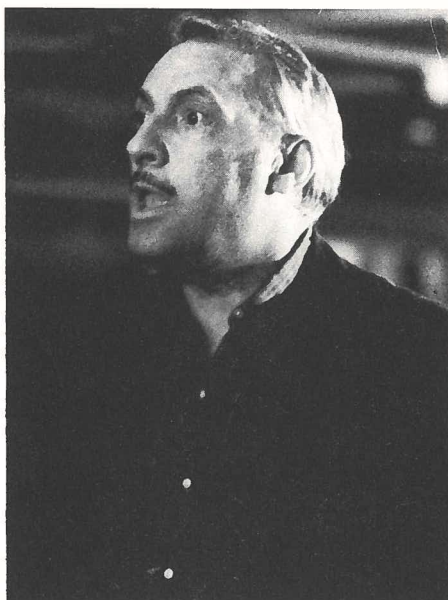
Production : Les Films Ariane / TF1 Film Production

Distribution : AMLF

35 mm / couleurs / 100 mn / 1981

Sortie Paris : 23 septembre 1981

Interprétation : Lino Ventura (*inspecteur Gallien*), Michel Serrault (*Jérôme Martinaud*), Romy Schneider (*Chantal Martinaud*), Guy Marchand (*inspecteur Belmont*), Elsa Lunghini (*Camille*)



Scénario

La nuit de la Saint-Sylvestre, vers 21 heures. L'inspecteur Gallien a convoqué le notaire Jérôme Martinaud, notable local. L'objet de cette convocation : « éclaircir quelques points de détails » sur une affaire dont Martinaud est le principal témoin : l'assassinat et le viol de deux fillettes, à quelques jours d'intervalle. L'interrogatoire se prolonge. Jérôme Martinaud perd de son assurance et, peu à peu, de témoin devient suspect. Les « révélations » que vient faire, au milieu de la nuit, sa femme Chantal à l'inspecteur Gallien achèvent de l'accabler. Mais les preuves sont toujours insuffisantes et l'interrogatoire se prolonge jusqu'au petit matin qui se lèvera sur la vérité.

MORTELLE RANDONNÉE

Mise en scène : Claude Miller

Scénario : Michel et Jacques Audiard d'après le roman de Marc Behm *The Eye of the Beholder*

Dialogues : Michel Audiard

Images : Pierre Lhomme



Son : Paul Lainé, Alex Pront

Décors : Jean-Pierre Kohut-Svelko

Musique : Carla Bley, Schubert

Production : Téléma / TF1 Film Production

Distribution : GEF - CCFC

35 mm / couleurs / 120 mn / 1982

Sortie Paris : 9 mars 1983

Interprétation : Michel Serrault (« l'Oeil »), Isabelle Adjani (*Catherine*), Guy Marchand (*l'homme pâle*), Stéphane Audran (*la dame grise*), Geneviève Page (*Mme Schmith Boulanger*), Sami Frey (*Ralph Forbes*), Macha Méril (*Madeleine*), Patrick Bouchitey (*Michel de Meyerganz*), Jean-Claude Brialy (*Voragine*)

Scénario

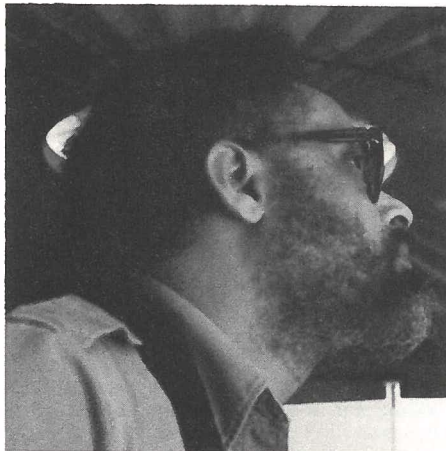
Chargé de surveiller la fiancée d'un riche héritier, un détective privé, qui se nomme lui-même « l'Oeil », croit ou veut reconnaître dans cette Catherine sa propre fille. Marie, qu'il n'a pas vue depuis vingt ans (depuis que sa femme l'a quitté) et qu'il cherche désespérément à reconnaître sur une photo de classe. Témoin du meurtre du fiancé, puis d'autres personnes, par la jeune femme, il ne fait cependant rien pour l'arrêter et la suit de ville en ville (Monte-Carlo, Baden-Baden, Rome, Biarritz). Avec l'aide de Betty, une jeune fille qu'elle a prise en stop, « Marie » se livre à un hold-up manqué au cours duquel Betty est tuée. Quand elle décide de se ranger et prend un travail de serveuse de restaurant, l'Oeil commet lui-même un hold-up pour lui procurer de l'argent, puis force avec elle un barrage de police : mais la jeune femme, cernée par la police, se jette en voiture du haut du parking où elle se trouve prise au piège. Dans un cimetière, l'ex-épouse de l'Oeil lui montre la tombe de la vraie Marie, décédée quelques années plus tôt.

*Haïlé Gérïma,
poète de la violente tendresse*

Rude épreuve que de parler de Haïlé Gérïma. Un cinéaste. Un ami surtout. L'entreprise est « hasardeuse » a plus d'un égard, car il peut y avoir risque de confusion dans les impressions : celles du critique qui a découvert, il y a quelques huit ans un cinéaste de talent, mais également dans l'expression des sentiments d'amitié qui me lient à cet auteur depuis bien des années. Je dois dire qu'en ce qui concerne les liens d'affection, avec Haïlé, ils se tissent lentement, patiemment, au hasard des rencontres. L'obstacle que constituent les milliers de kilomètres qui nous séparent, est en réalité une parenthèse, pendant laquelle personnellement je mets à contribution la « moisson » récoltée à chacune de nos retrouvailles. Car je dois dire que le dialogue avec Haïlé reprend à chaque fois là où il s'était arrêté précédemment. C'est une règle chez lui.

En parlant un peu plus haut de « moisson », on peut aisément faire la transition pour évoquer *La Récolte de 3 000 ans*. L'œuvre-phare. Pas seulement pour l'Éthiopie, mais, sans risque de se tromper lourdement, pour tout le tiers monde. On ne peut en dire moins. Surtout quand on sait que dans l'économie de tout l'Hémisphère Sud, la question agraire constitue la clé de voûte d'un développement intégré. C'est d'ailleurs pour cette raison, que l'agriculture demeure au centre des principaux enjeux, tant à l'échelle d'un pays (entre possédants et exploités) qu'à celui de continents entiers (entre producteurs et importateurs). Tenant compte de toutes ces données Haïlé Gérïma tournera en quinze jours une épopée d'une teneur intense. Le film naîtra au moment même où un des plus vieux empires chancellera avant de s'effondrer emportant avec lui l'image d'une féodalité millénaire plus d'une fois ! C'est à cette époque que Gérïma et son équipe débarquèrent en Éthiopie. Ainsi naquit *La Récolte de 3000 ans*, film qui raconte l'histoire des dépossédés éthiopiens, leur aliénation, leurs problèmes. En « face », il y a un propriétaire foncier féodal, dont la représentation semblerait à certains trop caricaturale. Surtout qu'en Europe, le problème de la distance aidant, c'est par un prisme déformant que peut être perçue la réalité de là-bas, le plus souvent inspirée d'ailleurs par la mentalité coloniale. En Éthiopie par exemple, les structures féodales mises en place (ou consolidées) par l'occupant italien n'ont pas évolué avec l'accession à l'indépendance du pays. Sur ce point précisément, Haïlé est intarissable. Il en parle avec passion jusqu'à l'instant où le récit historique se confond avec l'évocation du passé familial. C'est alors que Haïlé change de ton et avec une douceur, admirative, il parle de son père. Un érudit, résistant nationaliste, puis instituteur une fois la paix revenue. Mais cette trêve sera de courte durée car Gérïma-père perdra du jour au lendemain son poste, le pouvoir impérial ayant vu en lui un des inspirateurs des révoltes estudiantines. Le voile de tristesse qui envahit alors le regard d'Haïlé s'estompe rapide-

HAILE GERIMA



ment, et son œil devient malicieux quand il décrit les péripéties vécues par la troupe théâtrale de son père, qui refusant ce chômage forcé, forma son groupe de comédiens, et de villages en villages narra devant un public rural la résistance éthiopienne. Addis Abéba ne fit pas trop attention au travail de cet homme qui se proposait de « parler du passé ». Gageons que l'auditoire par contre n'avait pas trop de peine à « actualiser » les propos des acteurs et à les adapter à leur quotidien moyenâgeux. Ce profond respect dû au père, Haïlé le matérialisa en quelque sorte, en un hommage particulier puisque *La Récolte de 3 000 ans* est le titre d'une chanson composée par son père, chanson dans laquelle il racontait l'histoire d'une mariée (l'Éthiopie) portant une robe de 3 000 ans... !

Au-delà de la « dette paternelle », la reconnaissance de Haïlé Gérïma se manifeste toujours en présence d'une cause, qui, à ses yeux, semble juste, honorable.

C'est ainsi que son arrivée aux USA, en 1967, au moment où la lutte pour les droits civiques battait son plein, allait lui permettre d'ouvrir les yeux sur une maladie honteuse : le racisme. En Éthiopie, l'existence de castes imposait une lutte permanente pour l'égalité sociale, mais là, aux États-Unis, l'effroyable pour lui, nouvel arrivant, c'est qu'il fallait se battre pour imposer ce droit à la différence. Après deux années d'études théâtrales, et un résultat très élogieux, Haïlé quitte pourtant Chicago et s'en va en Californie. S'éloignant ainsi d'une carrière d'acteur que nombre de critiques présageaient brillante...

Tout en poursuivant des études en Sociologie, Gérïma s'intéresse au cinéma, non sans avoir auparavant écrit trois pièces de théâtre, autour de la répression des Noirs et de la lutte sociale.

En 1971, avec *Le Sablier (Hour Glass)* il propose de raconter la prise de conscience d'un basketteur noir qui réalise qu'il n'est en fait qu'une distraction, un spectacle aux yeux du public, comme l'était le gladiateur pour les Romains.

En 1972, c'est peut-être Angela Davis qui inspire notre cinéaste qui décrit à travers *Child*

of Resistance l'évolution politique d'une Noire américaine incarcérée.

Bush Mama, tourné en 1975 évoque la mère noire-US qui ne peut survivre avec les seules allocations sociales et qui devra également faire face aux tracasseries judiciaires suscitées par le meurtre d'un policier blanc sur le point de violer sa fille aînée...

Après *Wilmington-10*, en 1979, Haïlé Gérïma avec *Cendres et braises (Ashes and Embers)* en 1982, relatera le combat d'un Noir vétéran du Vietnam et ses problèmes de réadaptation. Comme dans tous ces autres films, le lyrisme est également de rigueur dans cette dernière œuvre.

Le script du prochain film est fin prêt, il se pourrait que Haïlé pour la circonstance sorte du contexte américain, sans pour autant s'éloigner de l'essentiel de ses préoccupations... En attendant le public de La Rochelle est vivement invité à faire connaissance avec le cinéma de Haïlé Gérïma, plein de richesses.

L'auteur aime toujours dire « La dureté de mon propos est proportionnelle à mon espoir ». Alors comme on dit en France, « Sous les pavés la plage » et au-delà du goût de Cendre, il y a l'odeur de l'ambre, celle de l'Amitié...

Saïd Ould Khelifa.

L'auteur

Né en 1946 à Gondar en Éthiopie.

1967 : Il gagne les États-Unis où il étudie d'abord à la Goodman School of Drama de Chicago puis à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA).

1971-1972 : Il fait ses débuts de cinéaste et signe un premier court métrage, *Hour Glass*, bientôt suivi d'un moyen métrage, *Child of Resistance*.

1975 : Il tourne son premier long métrage, *Busch Mama*, où il s'affirme comme un des talents majeurs du cinéma noir américain.

1976 : De retour en Éthiopie, il réalise *La Récolte de 3 000 ans*, une des œuvres les plus mûres du cinéma africain.

Depuis 1976 il poursuit avec vigueur aux États-Unis son travail sur le documentaire et le film de fiction.

Filmographie

1971 : *Le Sablier (Hour Glass, c.m.)*

1972 : *Child of Resistance (m.m.)*

1976 : *Busch Mama, La Récolte de 3 000 ans (Harvest : 3 000 Years)*

1979 : *Wilmington 10 - USA 10 000*

1982 : *Cendres et braises (Ashes and Embers)*

CHILD OF RESISTANCE Mise en scène : Haile Gerima

Scénario : Haile Gerima

16 mm / couleurs - N et B / 47 mn / 1972

Scénario

A travers l'emprisonnement d'une femme noire, le film expose le concept suivant : « Vous pouvez emprisonner un révolutionnaire mais pas la révolution. » Cette idée est développée à deux niveaux : l'emprisonnement physique pour délit d'opinion

et l'emprisonnement moral d'une intellectuelle qui, par sa capacité à discerner l'injustice n'est plus dès lors en paix avec elle-même. Alors que cette femme est confinée dans sa solitude, elle nous fait partager ses rêves, ses fantasmes, ses peurs et ses désirs et, surtout, les tourments d'une société opprimante.

BUSH MAMA

Mise en scène : Haile Gerima

Scénario : Haile Gerima

Images : Charles Burnett

Son : Beneva Jackson

Production : Mypheduh Films

Distribution en France : Les Films Soleil Ô / Comité Africain des cinéastes

16 mm / N et B / 98 mn / 1976

Interprétation : Barbara O. Jones, Johnny Weathers, Susan Williams

Scénario

Dorothy, une femme noire vivant confortablement à Watts, essaye d'élever sa fille alors que son mari est en prison pour un crime qu'il n'a pas commis. Bien qu'écrit et interprété par des acteurs professionnels, le film a la justesse et l'impact d'un documentaire, saisissant la richesse et l'humour du langage particulier du ghetto. Ses scènes de rue, ponctuées d'accès de violence, mêlent réalité et fiction de la vie de Dorothy pour dresser un portrait dramatique et d'un réalisme sans complaisance de la vie de l'Amérique citadine noire. Mais par dessus tout, dans sa démonstration des circonstances qui ont contribué à éveiller la conscience politique de Dorothy, *Bush Mama* est l'histoire d'une femme forte et fière à la recherche de son identité.

LA RECOLTE DE 3 000 ANS (HARVEST : 3 000 YEARS)

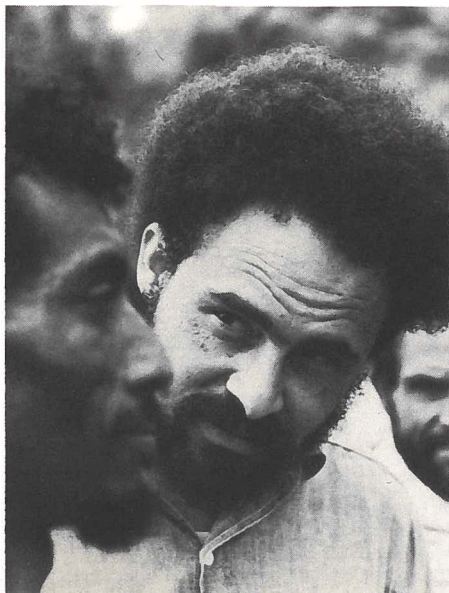
Mise en scène : Haile Gerima

Scénario : Haile Gerima

Images : Elliot Davis

Musique : Orchestra Ethiopia

Son : Haile Gerima



Production : Haile Gerima

16 mm / N et B / 150 mn / 1976

Grand prix du Festival de Locarno (1976), Grand prix du Festival de Figueira da Foz au Portugal (1976), Prix Georges Sadoul (1976)

Interprétation : Harege-Weyn Taffere, Melaku Mekonen, Kasu Asfaw, Adane Melaku, Worke Abraha, Gebru Kassa, Tsehay Ejigu, Neguse Hailu

Scénario

En Ethiopie, aujourd'hui. Le film raconte l'histoire vraie d'une famille de paysans luttant pour survivre dans des conditions féodales, dans une ferme sous la coupe d'un riche propriétaire terrien. Le style du film, régit par le rythme de la vie quotidienne, donne un portrait sensible et presque anthropologique, des détails et des drames de la réalité de tous les jours. Une tragédie qui rompt la routine familiale (où trois générations vivent dans l'affrontement avec la fille qui conteste le rôle social traditionnel qu'on attend d'elle), la tyrannie exercée par le propriétaire, font de *La Récolte de 3 000 ans*, un drame d'une force surprenante.

WILMINGTON 10 - USA 10 000

Mise en scène : Haile Gerima

Scénario : Haile Gerima

16 mm / couleurs - N et B / 120 mn / 1979

Scénario

Une puissante communauté a fait un film sur les résultats cruciaux du combat historique des Noirs pour la liberté et contre la répression politique, comme il en est témoigné à travers le cas de Wilmington 10. Puisant dans la tradition orale noire, des hommes, des femmes et des enfants racontent leur expérience durant la guerre, l'injustice et la lutte qui a conduit à l'emprisonnement, Ben Chavis, Assata Shakur et beaucoup d'autres prisonniers politiques. Une lutte bien vivante et active dans le cœur des Noirs aux Etats-Unis et à travers le monde.

CENDRES ET BRAISES (ASHES AND EMBERS)

Mise en scène : Haile Gerima

Scénario : Haile Gerima

Images : Agustin E. Cubano

Montage : Haile Gerima

Son : Shirikiana Aina

Musique : Brother Ah and The Sounds of Awareness

Production : Haile Gerima

16 mm / couleurs / 120 mn / 1982

Prix de la critique internationale à Berlin (1983), Grand Prix du Festival de Figueira da Foz au Portugal (1982)

Interprétation : Evelyn A. Blackwell, John Anderson, Norman Blalock, Cathy Flewellen, Uwezo Flewellen, Barry Wiggins, Vantile Whitfield

Scénario

Cette histoire relate la lutte d'un noir vétéran de la guerre du Vietnam. On s'y promène du passé au présent, du monde rural au monde urbain, de la côte Est à la côte Ouest, grâce à un montage rythmé et novateur. La structure du film est en parfaite harmonie avec son contenu : le personnage principal, à un moment de sa vie où il est mûr pour de profondes transformations, s'absorbe dans une réflexion sur les événements marquant du passé. En même temps que l'histoire de la transformation d'un homme c'est aussi celle de la continuité et du dynamisme de tout un peuple ; un peuple qui à plusieurs reprises au cours de l'histoire, a su faire renaître de leurs cendres possibilités et espoir malgré l'oppression la plus mortelle et la plus désespérante.

REGARDS SUR LE CINÉMA AFRICAIN

CABASCABO (CABASCABO)

Mise en scène :
Oumarou Ganda
(nationalité nigérienne)

Scénario : Oumarou Ganda

Images : Gérard de Battista

Son : Moussa Hamidou

Montage : Danièle Tessier

Distribution en France : Argos Film

16 mm / N et B / 45 mn / 1968

Prix spécial du 5^e Festival de Moscou

Interprétation : Oumarou Ganda

Scénario

Le brave soldat Cabascabo revient d'Indochine, doté d'une petite fortune qu'il dilapide avec femme, amis et griots. Il tente de trouver un emploi « réservé » dans la gendarmerie mais on lui fait reproche de son indiscipline passée. Il se fait embaucher comme manœuvre sur un chantier où il se heurte au contremaître. Repoussé par les Noirs et les Blancs, il prend le chemin de la brousse qui le ramènera sans doute vers la case familiale.

L'auteur

C'est en 1957 dans *Moi, un noir* de Jean Rouch que Oumarou Ganda fait sa première apparition au cinéma. Après son retour à Niamey où il réussit à parfaire sa formation cinématographique, il raconte en 1968 dans son premier film, *Cabascabo*, les péripéties d'un ancien tirailleur d'Indochine. Puis suivent *Saitane*, *Cock-cock*, *Wazzou polygame* et, enfin, *L'Exilé* son dernier film. Il meurt à l'âge de 45 ans, le 1^{er} janvier 1982 à Niamey.

LETTRE PAYSANNE (KADDU BEYKAT)

Mise en scène : Safi Faye
(nationalité sénégalaise)

Scénario : Safi Faye

Images : Patrick Fabry

Son : Charles Diouf, Maya Bracher

Montage : Andrée Davanture

Distribution en France : Aurore Edition

16 mm / N et B / 95 mn / 1975

Prix Spécial du Jury au FIFE de Genève (1975), Prix Georges Sadoul (1975), Prix de la critique internationale à Berlin (1976)

Interprétation : Assane Faye (Ngor), Maguette Gueye (Coumba)

Scénario

Dans un petit village d'agriculteurs-éleveurs habitent Ngor et Coumba. Il y a maintenant deux ans que Ngor désire épouser Coumba. Et, cette année encore, la récolte sera mauvaise... Les pluies sont insuffisantes, irrégulières. Or, l'arachide, culture coloniale, ne se récolte qu'une fois par an. Au village, la culture de l'arachide est devenue l'activité principale, l'unique sujet de conversation, l'unique souci. C'est en vendant l'arachide qu'on pourra payer les impôts. Le mil acheté à crédit en

période creuse est remboursé en arachide. Dans les coopératives, où les fraudes s'accumulent, tout ce qu'on achète — matériel, engrais, semences — tout est payable par traites. C'est-à-dire qu'il faudra rembourser les dettes, gagner encore plus d'argent. Et cultiver encore plus d'arachide. La culture de l'arachide épuise les sols.

Ngor regarde son champ, où les pousses se sont desséchées faute de pluie. Sans arachide, Ngor n'aura pas d'argent pour payer sa dot. Alors il laisse parents, famille, fiancée, amis ; et s'en va chercher du travail en ville...

Dans la capitale, Ngor découvre une société nouvelle. Il y est le paysan. Il sera exploité, méprisé. Alors Ngor s'en retournera au village, vers les siens.

Maintenant, dès qu'il y a sécheresse, les aides « pleuvent ». Mais il faut savoir que ces aides accordées proviennent des bénéfices démesurés pris sur l'arachide des paysans.

C'est ce qu'expliquent les enfants étudiants des paysans, sous l'arbre palabres. Et ils disent aussi qu'il faut sortir de l'impasse, et prendre conscience du rôle primordial que jouent les paysans dans l'économie du pays...

L'auteur

Safi Faye est originaire du village de Fadial en Pays Sérér, à une centaine de kilomètres au sud de Dakar. Etudes secondaires à Dakar et institutrice pendant six ans, puis DES sur la religion Sérér et maîtrise de sociologie.

1970 : Elle interprète le rôle de la jeune sénégalaise dans *Petit à petit* de Jean Rouch.

1972 : Elle réalise et interprète un premier court métrage, *La Passante*.

1975 : *Lettre Paysanne* est réalisé à Fadial avec l'aide et la collaboration des habitants du village.

LE CERTIFICAT D'INDIGENCE

Mise en scène :
Moussa Yoro Bathily
(nationalité sénégalaise)

Images : Bara Diokhane

Son : El Hadj M'Bow

Production : Ministère de la Culture (ENDA)

16 mm / couleurs / 35 mn / 1982

Prix du meilleur court métrage au VIII^e FESPACO de Ouagadougou (1983)

Scénario

Ce film est une radiographie impitoyable de la machine administrative, d'un monde où règnent la corruption, le « je m'en foutisme » et la bureaucratie.

Une femme arrive dans un hôpital avec un enfant malade. Elle n'a pas d'argent et elle est illettrée. Personne ne prend soin de s'occuper d'elle. Renvoyée de service en service, la femme découvre un univers où le bakchich est le sésame qui ouvre toutes les portes et où seuls les nantis peuvent vraiment se faire soigner.

Pas d'argent pas de soins, sauf si l'on peut produire un certificat d'indigence. Mais à la mairie, la femme se retrouve devant la même machine administrative.

L'auteur

Né en 1946 à Bakel au Sénégal. Après des études de lettres, il travaille comme assistant sur les films de Sembène Ousmane. Il réalise plusieurs courts

et moyens métrages, ainsi que des spots publicitaires. En 1978 il signe *La Circoncision* (*Tiyabumbiru*), premier long métrage qui fut très remarqué.

CAMÉRA D'AFRIQUE 20 ans de cinéma africain

Mise en scène :
Férid Boughedir
(nationalité tunisienne)

Scénario : Férid Boughedir

Images : Sékou Ouedraogo, Charly Meunier

Son : Abdelkader Alouani, Alain Garnier

Montage : Andrée Davanture

Production : Férid Boughedir / SATPEC (Tunis)

16 mm / couleurs / 95 mn / 1983

Scénario

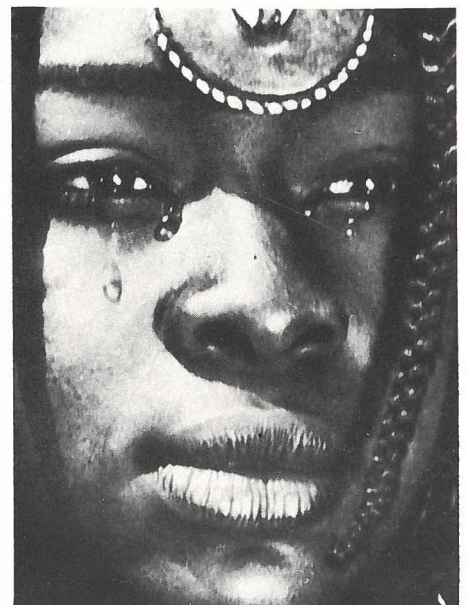
Caméra d'Afrique conte l'histoire d'une poignée d'hommes disséminés aux quatre coins d'un vaste continent et qui partagent depuis 20 ans le même rêve : que le cinéma serve à exprimer l'Afrique. Dès l'indépendance de leurs pays, ces hommes, les cinéastes africains, s'emparent de cette caméra trop longtemps interdite. Sans moyens financiers, sans infrastructure technique, armés de la conviction que le cinéma peut dire et transformer le monde, ils luttent seuls contre les puissantes compagnies occidentales qui dominent les salles de cinéma d'Afrique.

Leur but : décoloniser les écrans, produire et montrer des images africaines. Le résultat : un des cinémas les plus étonnants du monde, le cinéma d'Afrique Noire.

Ce film, qui retrace pour la première fois l'histoire de ce nouveau cinéma et donne la parole aux hommes qui le font, comporte de larges extraits des meilleurs films d'Afrique Noire.

L'auteur

Réalisateur de nombreux courts métrages, il a été entre autres animateur de ciné-clubs, auteur de bandes dessinées, puis critique de cinéma, fonction qu'il continue d'exercer aujourd'hui, en col-



SANGUINE : L'Art contemporain à La Rochelle

du 29 juin au 17 juillet 1984

Patrick BERTRAND : Sculpture Cuir

RUIZ et BAROCCO : Céramique

François et Annie DODERISSE : Cuirs

BALITRAN : Peinture



CUIRS ET MASQUES



Photo de Colette Saxe

Place de l'Hôtel de Ville La Rochelle. Tél. : (46) 41.53.91

laborant régulièrement à l'hebdomadaire « Jeune Afrique ».

Auteur d'une thèse de Doctorat en Sorbonne sur les cinémas arabes et africains, futur auteur d'une « Encyclopédie du Cinéma Africain », il est professeur de cinéma à l'Institut de Presse de l'Université de Tunis (IPSI). Ses courts métrages *Paris - Tunis* (1967) et *Pique-Nique* (1972) ont remporté les grands prix des Festivals de Louvière (Belgique) et de Dinard (France).

IL ÉTAIT UNE FOIS... LE MOYEN OUEST (DAHALO DAHALO)

Mise en scène :

Benoit Ramampy

(nationalité malgache)

du sous-préfet, le Dahalo tente de s'enfuir, mais tombera sous les balles du Chef de Poste de la gendarmerie.

C'est là qu'on découvrira les liens de parenté du Sous-Préfet et du Chef Dahalo.

Le film met en situation deux formes de justice face au phénomène Dahalo.

L'auteur

Né le 21 mars 1947, il est diplômé de l'Ecole de l'ORTF (réalisateur de studio), en 1971. Réalisateur au Centre Malgache de Production de films éducatifs de 1969 à 1972.

1972 : Il signe *L'Accident*, primé comme meilleur court métrage au festival de Ouagadougou en 1973.

1983 : Il tourne son premier long métrage, *Il était une fois...*

Scénario et dialogues : Benoit Ramampy

Images : Justin Limby Maharavo

Son : Guy Rasamoelina

Montage : Jeanine Rakotomalala

Production : Sorex International Engineering

Distribution en France : Les Films Soleil O

16 mm / couleurs / 75 mn / 1983

Interprétation : Fonteno Masy, Eugène Randrianarison, Thomas Rakotovoao

Scénario

L'action se passe dans le Moyen-Ouest, en pays Bara, où la fréquence des vols de bœufs a atteint un niveau tel, que les forces de l'ordre n'arrivent plus à assurer la sécurité des biens et des personnes. Dans les endroits reculés, les villageois ont institué une convention collective leur laissant la possibilité de juger les voleurs pris en flagrant délit. Les jugements peuvent aller jusqu'à la peine de mort.

C'est dans cette atmosphère de trouble qu'un détachement de gendarmes, accompagné du Président du Comité exécutif d'une sous-préfecture, va tenter de récupérer un Chef Dahalo, fait prisonnier par des villageois, en attendant la réunion du Tribunal Populaire. Le but de l'expédition : remettre le Chef Dahalo entre les mains de la justice officielle.

Arrivé sur les lieux, le détachement se heurte au refus des villageois de livrer le prisonnier.

Profitant de la confusion créée par l'intervention



LE MONDE TEL QU'IL EST

Hongrie

BLESSURES LÉGÈRES (KÖNNYŰ TESTI SÉRTÉS) *Mise en scène : György Szomjas*

Scénario : György Szomjas et Ferenc Grunwalsky

Images : Ferenc Grunwalsky

Musique : Tamás Somló

Production : Mafilm, Hunnia Studio (Budapest)

35 mm / couleurs / 91 mn / 1984

Interprétation : Mariann Erdős (Eva), Károly Eperjes (Csaba), Péter Andorai (Miklós)

Scénario

Csaba aime Eva. Mêlé à une bagarre, il est conduit en prison et, lorsqu'il en sort, il retrouve Eva dans les bras d'un autre homme, Miklós. Dans l'impossibilité de trouver un autre logement, ils vivront désormais ensemble dans le petit appartement. Les deux hommes se haïssent et pourtant Eva se partage leur amour. Miklós, désireux de se débarrasser de Csaba au plus vite, cherche par tous les moyens à le renvoyer en prison. Malgré la haine qui s'accumule, la vie des trois personnages continue de se dérouler quotidiennement sous les regards sévères du voisinage. Mais, de plus en plus, Eva rejette Csaba et lorsqu'elle finit par lui annoncer qu'elle a l'intention d'épouser Miklós, la rage qu'accumulait Csaba en lui-même éclate finalement. Miklós est blessé dans la bagarre et Csaba, le repris de justice, reprend à nouveau le chemin de la prison, accompagné d'Eva, avec un ventre énorme et un petit sourire hésitant...

L'auteur

Né en 1940, il a étudié l'architecture mais, avant d'obtenir son diplôme, change d'orientation professionnelle et s'inscrit à l'Ecole Supérieure de Théâtre et de Cinéma de Budapest en classe de mise en scène. Ses études terminées en 1968, il travaille comme assistant et commence à réaliser dans le cadre des Studios Bela Balazs, des courts métrages, notamment des documentaires. Plus tard, en tant que membre de la direction des Studios Balazs, il a pris part à l'élaboration de son « programme cinématographique de sociologie », mais il n'applique pas la méthode de cette tendance dans ses propres films de fiction. Les deux premiers dénotent un profond intérêt pour le monde des brigands de la Hongrie du siècle dernier : ce sont, *Le Vent siffle sur leurs pieds* (1976) et *Les Mauvaises gens* (1978). Dans ses films suivants il analyse le style de vie de certains groupes de la société hongroise d'aujourd'hui : *Chien chauve rock* (1981) et *Blessures légères*.

Yougoslavie

BALKAN EXPRESS (BALKAN EKSPRES) *Mise en scène : Branko Baletić*



Scénario : Gordan Mihić

Images : Živko Zalar

Montage : Vuksan Lukovac

Musique : Zoran Simjanović

Décors : Vladislav Lašić

Production : Art Film 80

35 mm / couleurs / 102 mn / 1983

Interprétation : Dragan Nikolić, Borja Todorović, Tanja Bošković, Olivera Marković, Bata Živojinović, Ratko Polić

Scénario

L'action du film est située en Serbie à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Une bande de petits voleurs, qui se font passer pour les musiciens du groupe « Balkan Express », parcourt le pays. L'invasion et l'occupation allemande de la Yougoslavie en 1941, dissipent leurs illusions sur les possibilités d'une vie facile et heureuse ; survivre devient leur principal souci. Ainsi ces nouvelles circonstances conduisent les personnages à de nombreuses situations comiques, absurdes et incroyables. Des événements, des scènes du chaos, de la terreur, et de la défaite, se succèdent dans cette tragi-comédie, et les héros qui sont du « milieu », découvrent lentement leur propre identité : certains d'entre eux s'élèvent au-dessus de leur sort misérable et deviennent des héros tragiques de l'époque. L'humour noir se mêle à la tension dramatique, les numéros de musique nostalgique répondent aux horreurs de la guerre, pour évoquer et inspirer aux spectateurs le souvenir d'une époque révolue, celle de l'année 1941.

L'auteur

Né en 1946 à Belgrade. Il a terminé ses études à la Faculté des Arts dramatiques à Belgrade. Il a tourné une série de films sur les voyages en Afrique et en Europe, ainsi que des émissions documentaires pour la TV de Belgrade. Il réalise son premier long métrage intitulé *Le Jus de prunes* en 1981. Le film chaleureusement accueilli par le public, compte parmi les productions qui ont atteint un chiffre record de spectateurs au cours de cette année-là.

Balkan express est son second long métrage.

Japon

JEUX DE FAMILLE (KAZOKU GAME) *Mise en scène : Yoshimitsu Morita*

Scénario : Yoshimitsu Morita, d'après le roman de Yohei Honma

Images : Yonezo Maeda

Décors : Katsumi Nakazawa

Son : Osamu Onodera

Montage : Akimasa Kawashima

Production : Art Theatre Guild of Japan / New Century Producers / Nikkatsu Studio

35 mm / couleurs / 107 mn / 1983

Interprétation : Juzo Itami (le père), Saori Yuki (la mère), Junichi Tsujita (le fils aîné), Ichirota Miyagama (le fils cadet), Yusaku Matsuda (le répétiteur)

Scénario

Avec le père, employé de bureau, la mère au foyer et deux garçons lycéens, la famille Numata semble équilibrée et dépourvue de problèmes. Pourtant, Shigeyuki, le fils cadet, a de bien mauvais résultats à l'école. Pour le forcer à travailler, ses parents engagent un répétiteur, Yoshimoto, étudiant en septième année d'université. Le père promet même de lui payer une prime de 10 000 yens chaque fois que Shigeyuki gagnera une place au classement de la classe. L'efficacité de son professeur se fait sentir et, rapidement, le jeune garçon commence à remonter la pente. Pourtant, alors qu'il réussit, à la grande fierté de ses parents, son concours d'entrée au lycée Seibu de renommée nationale, Shigeyuki, pour des raisons futiles en apparence, refuse d'abord de s'y inscrire. Lorsqu'enfin ses parents finissent par avoir gain de cause, tout le monde se réunit autour de la table familiale pour fêter l'événement. C'est alors qu'étrangement, par un lourd après-midi de printemps, le bel ordre chancelle et la folie semble s'emparer de cet univers paisible...



L'auteur

Né en 1950 à Chigasaki, il étudie la télé-radiodiffusion à l'université. Il s'intéresse jeune au cinéma et tourne de nombreux films d'amateur avant de réaliser en 1981 son premier long métrage en 35 mm, *C'est comme... (No-yonamono)*. Il réalise ensuite trois autres films de commande avant de signer en 1983, *Jeux de famille (ou Jeu de l'oie)*. Le film, par le choix du sujet, mais aussi par son style et son atmosphère même, est un truculent portrait du Japon d'aujourd'hui.

Inde

LES RUINES (KHANDAR)

Mise en scène : Mrinal Sen

Scénario : Mrinal Sen, d'après Premendra Mitra

Dialogues : Prativa Agarwal, M. Somendranath

Images : K.K. Mahajan

Musique : Bhaskar Chandavarkar

Production : Jagadish et Pushpa Chowkhani

35 mm / couleurs / 102 mn / 1984

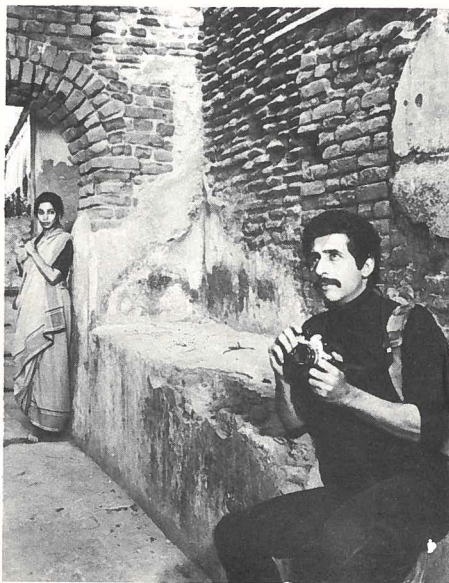
Interprétation : Shabana Azmi, Naseeruddin Shah, Gita Sen, Pankaj Kapoor, Annu Kapoor, Sreela Majumdar, Rajen Tarafder

Scénario

Fuyant la vie trépidante de la ville pendant quelques jours, trois amis se retirent dans le silence des ruines d'une immense demeure au cœur d'une propriété féodale. Au milieu de ce paysage désolé vivent une mère et sa fille, héritières d'une partie du domaine abandonné. « Dans un cadre de ruines, empreint de sensualité, voici le récit d'un voyage, d'une brève rencontre faite de trahison et de fidélité, de fuite et d'engagement, d'aspects impitoyables, de compassion, en somme de sentiments contradictoires liés de façon si intime, qu'ils créeront des rapports de force complexes entre les personnages. Mais dans cet environnement de Khandar, qui n'est que ruines, passe le souffle de la vie. » (Mrinal Sen)

L'auteur

Voir fiche de *A la recherche de la famine* (p. 35).



Roumanie

LE CONCOURS (CONCURSUL)

Mise en scène : Dan Pita

Scénario : Dan Pita

Images : Vlad Paunescu

Décors : Calin Papura

Costumes : Irina Katz

Son : Sotir Caragata

Musique : Adrian Enescu

Production : La Maison de Production n° 3

35 mm / couleurs / 102 mn / 1983

Interprétation : Marin Moraru, Gheorghe Dinica, Catalina Murgea, Adriana Schiopu, Claudiu Bleont, Vladimir Juravle, Vladimir Uritescu, Stefan Iordache

Scénario

Une banale course d'orientation touristique, organisée par une journée d'été très ordinaire, se transforme peu à peu en une expédition très hasardeuse parmi les méandres de l'inconscient, plus tortueux que les sentiers de la forêt. Sans même se rendre compte de ce qui se passe, les partisans peu à peu dévoilent leur vraie nature et commencent à découvrir celle des autres. Et dire qu'ils se connaissaient si bien ! Seulement ce jeune homme étrange, entré en course au dernier moment, est un étranger pour eux tous. Il les intrigue par son attitude et devient indésirable, tellement même, qu'à la fin de la course ils commencent par douter de sa propre présence parmi eux... Pourquoi ? Peut-être bien parce qu'il est le seul à pouvoir leur rappeler leur lâcheté, leurs réactions dans les moments critiques, leur peur, leurs disputes interminables pendant lesquelles ils ont donné libre cours à des haines longtemps étouffées, mais surtout, le cri désespéré d'une femme, un cri qui avait déchiré le silence de la forêt, dont ils ont jugé préférable de ne pas tenir compte. Car n'auraient-ils pas perdu la course en s'écarter de leur chemin ? Et le jeune homme aurait pu les forcer à ne rien oublier et peut-être qu'au retour il leur aurait même montré le corps recroquevillé dans les buissons qui avait poussé ces cris de désespoir. Et alors ? Qu'il soit plutôt une illusion lui-même...

L'auteur

Né en 1938, il poursuit des études de médecine avant d'étudier la mise en scène à Bucarest. Il réalise plusieurs films d'étudiant dont l'un sera primé en 1970 au Festival Cinestud d'Amsterdam. En 1973, il participe à la réalisation d'un documentaire de long métrage collectif, *L'Eau telle un buffle noir*, primé aux Rencontres Internationales Film et Jeunesse à Cannes. La même année il dirige conjointement avec Mircea Veroiu, *Noce de pierre*, qui reçoit un accueil très favorable de la critique et du public. Par la suite, son œuvre, dans un style fortement inspiré du cinéma muet suédois, élève Dan Pita au rang des meilleurs auteurs du nouveau cinéma roumain. On lui doit également : *Le Maléfice de l'or* (1974, coréal. Veroiu), *Filip le Bon* (1975), *Un conte d'été* (1977), *Le Prophète, l'or et les transylvains* (1978), *Souvenirs d'une vieille commode* (1979), *Le Pétrole, le nourrisson et les transylvains* (1980).

France

HISTOIRE DU CAPORAL

Mise en scène : Jean Baronnet

Scénario : Jean Baronnet

Images : Pierre Dupouey

Montage : Jean Gargonnet

Son : Jean-Philippe Le Roux

Production : Lyric International

35 mm / couleurs / 95 mn / 1984

Interprétation : Philippe Nahoun

Scénario

C'est l'histoire d'un homme qui part pour la guerre en 1914 et qui après trois ans en première ligne refuse de continuer à se battre. La peur n'est pas ce qui le pousse à prendre cette décision mais l'accumulation d'horreurs et d'absurdités à laquelle il assiste lui apparaît, du jour au lendemain, comme insupportable. Après avoir abandonné son régiment, sa famille, son village et surmonté de multiples épreuves, il a soudain une révélation comparable à celle que les moines zen nomment « satori », une chose absolument spon-tanée, qui ne passe pas par le raisonnement.

L'auteur

Né à Paris en 1929, il a poursuivi des études musicales au Conservatoire de Paris, où il obtient un premier prix de violoncelle. Il fonde avec Pierre Henry le studio d'électro-acoustique Apsome (1959-1963). Il est ingénieur du son, réalisateur et producteur à la télévision. En 1979, il signe un premier long métrage, *Skinoussa*.

LES DÉTRAQUÉES

ou

L'ARAIGNÉE DE SATIN

Mise en scène :

Jacques Baratier

Scénario et dialogues : Jacques Baratier, d'après la pièce de P.L. Palau et P. Thiery, *Les Détraquées*

Images : Roger Fellous

Son : Jean-Philippe Le Roux

Musique : Bruno Gillet

Décors : Guénolie Azerthiope

Production : Baraka Production / Jacques Dorfmann

35 mm / couleurs / 90 mn / 1984

Interprétation : Catherine Jourdan, Ingrid Caven, Alexandra Sycluna, Michel Albertini, Daniel Mesguish, Roland Topor

Scénario

L'action a pour cadre une pension de jeunes filles vers 1920, à la veille des vacances. La directrice, Madame de Challens, une personne blonde d'une quarantaine d'années, attend avec anxiété l'arrivée de quelqu'un... Solange. Solange est un être instable, inquiet, qui par son charme morbide va déclencher le drame. Une élève de 14 ans, Lucienne, a disparu... L'année précédente, à la même date, une petite fille s'est suicidée dans des circonstances obscures. Il semble que Solange ait été mêlée à ce drame. Un jeune policier, Levron, retrouve Lucienne dans la forêt et la ramène à la pension. Ce policier de charme — qui se prend pour la mort — va polier les fantômes de la Pension des Fauvettes.



wagon. Qui est-elle et pourquoi a-t-elle ainsi risqué sa vie ? Et pourquoi reste-t-elle maintenant si soucieuse et taciturne ? Deux jeunes voyageurs, Du Qiu et Zhang Tongsheng, achètent pour elle le déjeuner et l'invitent à jouer aux cartes, dans l'espoir de lui faire desserrer les dents. Mais elle continue à rester muette et va se cacher derrière la porte du wagon, une cigarette entre les lèvres et des larmes aux yeux. Ayant remarqué son air anormal, Zhang Tongsheng en avertit la police du train. Mais à peine arrivée à Nanjing la jeune fille disparaît. Elle vient seule sur le grand pont enjambant le Changjiang. Fixant les eaux tumultueuses du fleuve, elle revoit en mémoire les dix années de troubles au cours desquelles elle a été entraînée dans la boue. Elle a voulu refaire sa vie, mais s'est heurtée à des discriminations. Au moment où elle va se jeter dans les flots pour mettre fin à sa vie, Zhang Tongsheng survient et la sauve. Avec l'aide dévouée de Zhang Tongsheng et de Du Qiu, deux amis inconnus, la jeune fille retrouve son courage et sa confiance en l'avenir.

L'auteur

Né en 1942, il est formé aux Studios de Pékin et travaille longtemps comme assistant-réalisateur. *Les Amis inconnus* est son premier film de long métrage.

Lucienne croit retrouver, sous les traits de Levron, le visage de son père tué à Douaumont en 1916. Venu pour enquêter sur la fugue de Lucienne, Levron est d'emblée fasciné par le charme de la directrice. Il va devenir insensiblement le complice du drame qu'il devait empêcher.

Dans ce milieu guindé et bien pensant d'une étouffante après-guerre, la mort a trouvé son climat favorable. Elle est sans cesse présente dans cette féerie érotique qui se dénouera par la mort de Lucienne.

Un psychiatre complète ce tableau de famille, ainsi qu'un aumônier pervers qui semble partager avec Madame de Challengers des secrets inavouables.

L'auteur

Né en 1918 à Montpellier, il débute au cinéma en 1948 avec un premier court métrage, *Les Filles du soleil*. Dix ans plus tard, en 1958, il signe son premier long métrage, *Goha le simple*, primé à Cannes la même année, qui révèle l'acteur Omar Shariff et la jeune Claudia Cardinale. Il confirme par la suite un talent plein de sensibilité, avec des œuvres comme *La Poupée* (1961), *Dragées au poivre* (1963), *L'Or du Duc* (1965), *Le Désordre à vingt ans* (1966) ou *Piège* (1968). Travaillant souvent pour la télévision, il a encore réalisé notamment pour le grand écran : *Vous intéressez-vous à la chose ?* (1970) et *La Ville bidon* (1975).

Chine

LES AMIS INCONNUS

Mise en scène : Xu Lei

Scénario : Li Baoyuan, Xu Lei et Xu Tianxia

Images : Huang Xinyi

Production : Studios de Beijing

35 mm / couleurs / 84 mn / 1982

Prix Spécial du jury au Festival de Berlin 1982

Interprétation : Li Ling, Zhang Chao, Zhan Jingbo

Scénario

Le train N° 45 de Beijing à Fuzhou vient de quitter le quai quand une jeune fille saute dans le

URSS

AGONIA

Mise en scène : Elem Klimov

Scénario : Sémen Louguine, Ilya Noussinov

Images : Léonid Kalachnikov

Production : Studios Mosfilm

35 mm / couleurs / 153 mn / 1983

Interprétation : Alexei Petrenko, Anatoli Romachine, Velta Line, Alice Freindlij

Scénario

La Russie, 1916... Un pays déchiré par les contradictions sociales où règnent un régime policier



arbitraire, le chaos économique et la famine. À côté de cette misère, prospère une cour impériale dans une atmosphère de corruption et d'arrivisme. Depuis trois ans le peuple russe mène une guerre sans fin contre les Allemands. Le tzar ne cesse d'attendre un miracle, qui sauverait l'Empire agonisant. Il n'a de cesse que ses généraux remettent en ordre le pays bouillonnant et viennent à bout des rebelles comme ils le firent en 1905.

Apparaît alors à la cour impériale Grigori Raspoutine, paysan mi-lettré, ancien voleur de chevaux, moine errant, guérisseur et consolateur des malheureux. Habillé en haillons, il réussit à gagner la sympathie et la confiance de l'impératrice. Devant cet homme indigne s'inclinent les tout-puissants familiers du tzar. La plupart d'entre eux sont d'ailleurs désignés, mutés ou renvoyés par Raspoutine lui-même. Toutes sortes d'intrigues se nouent à la cour impériale. Les agents allemands opérant au sommet du pouvoir tsariste tentent par l'intermédiaire de Raspoutine et ses « prévisions divines » d'imposer au tzar l'idée d'engager une offensive de grande envergure sur le front germano-russe, dans la région de Baranovitchi. Cette opération vouée d'avance à l'échec, coûte beaucoup de sang et ne fait qu'aggraver la situation dans le pays. Les conseillers du tzar lui demandent de mettre Raspoutine à la porte. Mais la tentative du tzar de satisfaire leur demande se heurte à l'inexorabilité de l'impératrice et le « saint-staretz » s'établit en vrai maître à la cour impériale. L'aristocratie russe déchue de sa puissance ancienne et mécontente de la politique qu'exerce le tzar, complot le meurtre de Raspoutine. Le monstre est tué mais le régime agonisant est déjà condamné. L'an 1917 est proche.

L'auteur

Né en 1933 il débute au cinéma en 1964 avec une comédie *Soyez les bienvenus*. Sergueï Guérassimov, réalisateur et pédagogue de renom devait porter une appréciation lucide sur le travail du jeune metteur en scène : « Dans ce film Klimov fit preuve d'ingéniosité, d'un goût infailible et, qualité la plus précieuse d'un auteur de comédie, de l'esprit d'observation à toute épreuve. » Sa comédie suivante *Les Aventures d'un dentiste*, comportait des éléments d'une allégorie philosophique. Tout portait à croire que Klimov allait poursuivre son effort dans le comique mais voilà qu'advient, sans crier gare, un long métrage à vocation documentaire intitulé *Sport, sport, sport*. Et peu après, le réalisateur se penche sur l'histoire pour réaliser *Agonia* qui met en évidence toute la fragilité du tzarisme russe et la fatalité de son effondrement. Complexe au plus haut point sur le plan de la composition et du style, ce film révèle une direction impeccable. Klimov manie en virtuose la chronique, la couleur, excellant à marier des genres à première vue hétérogènes : grotesque, drame historique, farce et tragédie. Son dernier film *Les Adieux* réalisé d'après la nouvelle *Les Adieux à Matéra* de Valentin Raspoutine, écrivain soviétique contemporain, vient confirmer une nouvelle fois ce vigoureux talent à facettes multiples.

ROMANCE DU FRONT (WOENNO-POLEWOJ ROMAN)

Mise en scène :
Petr Todorovskij

Scénario : Petr Todorovskij

Images : Valeri Blinov

Musique : Igor Kantjukov, Petr Todorovskij

Décors : Valentin Kononov

Production : Filmstudio Odessa

35 mm / couleurs / 92 mn / 1983

Interprétation : Nikolsi Burljajev, Natalia Andrejtschenko, Inna Tschurikova, Victor Prokurin

Scénario

Printemps 1944 : chaque soir Sascha entend une jeune femme chanter dans la cabane de terre du chef de bataillon. Il tombe amoureux de sa voix, de son rire et le jour où il la voit enfin, d'elle-même. Les années passent. Sascha a épousé Véra, il a presque oublié Luba, la belle du temps de la guerre. C'est alors qu'il entend par hasard au cours d'une promenade dans le centre de Moscou, une voix familière. Est-ce possible ? Oui c'est elle, la vendeuse transit de froid qui saute d'un pied sur l'autre pour se réchauffer. Sascha et Luba sont maintenant l'un en face de l'autre. Ce n'est qu'avec peine qu'il reconnaît sa reine, la grande, mince et fière femme de ses rêves, en cette vendeuse de beignets qui le regarde d'un air chagrin. Avec beaucoup de bonté et de compréhension chaleureuse, Sascha et Véra vont prendre soin de Luba qui a été très secouée par la guerre. Son amant est mort au combat et elle vit avec ses enfants à Moscou, sans travail ni logement fixe. La rencontre avec Sascha va changer beaucoup de choses dans sa vie et va l'obliger à se reconsidérer elle-même ainsi que les autres.



L'auteur

Né en 1925, il termine des études d'opérateur à la VGIK de Moscou. Il débute au cinéma en 1955 en signant la photo de *Moldavskie Napevy* de R. Vasilevskij. Sa première réalisation, *Vernost* (1965) est primée à Venise la même année. Il travaille depuis comme metteur en scène, scénariste et opérateur.

**UNE FEMME
ET SES QUATRE HOMMES
(JENSTCHINA U
TCHETVERO IEIEU
MOUJTCHINE)
Mise en scène :
Algimantas Puipa**

Scénario : Algimantas Puipa

Images : Ionas Tamaskevicius

Décors : Algirdas Nicius

Musique : Yuozas Sirvinskis

Production : Studio de Lituanie



35 mm / couleurs / 91 mn / 1984

Interprétation : Jurate Onaitite, Antanas Surna, Vidas Petkievicius, Saulus Balandis

Scénario

Une parabole évoquant la vie des habitants du littoral de la Baltique à la fin du siècle dernier. ... Un jour, la mer rejette sur le rivage le corps d'un pêcheur. Il est découvert par trois hommes, un père et ses deux fils. La veuve du noyé entre alors dans l'existence de cette famille. La vie de ces pauvres pêcheurs est dure : chaque année, ils doivent payer une dette au banquier. A la recherche des moyens nécessaires pour rembourser la dette le fils aîné part pour la ville et y meurt ; le père se trouve derrière les barreaux, le fils cadet périt lui aussi. Mais la vie continue. Quelqu'un doit pêcher pour nourrir la famille...

L'auteur

Cinéaste de la nouvelle génération, il a encore réalisé *Le Jour du châiment* (1976, Coréal. S. Motejunas) et *La Semence du diable* (1980).

**LE TEMPS DES DÉSIRS
(VREMIA JELANII)
Mise en scène : Youli Raizman**

Scénario : Anatoli Grebnev

Images : Nikolaï Olonovski

Décors : Tatania Lapchina

Musique : Alexandre Béliev

Production : Studios Mosfilm

35 mm / couleurs / 99 mn / 1984

Interprétation : Véra Alentova, Anatoli Papanov, Vladislav Strjeltchik, Tatania Egorova, Edouard Izotov

Scénario

Svetlana a dépassé le cap de la trentaine. Désireuse de se marier, elle finit par rencontrer un homme digne qui l'aime et devient sa femme. Dédaignant les souhaits de Vladimir Dmitrievitch, un homme posé et modeste, Svetlana s'acharne à obtenir ce qu'elle considère comme gage de succès dans la vie : biens matériels et travail prestigieux pour son mari.

L'histoire se termine de façon dramatique. La victoire de Svetlana qui a réussi à mettre en pratique



ses rêves se solde par une tragédie : parfaitement dérouter, dépassé par les événements, son mari succombe à une crise cardiaque.

L'auteur

Né en 1903, à Moscou. Après des études de littérature et d'art à la Faculté de Moscou, il entre en 1924 à la Mejrabpom-Rous où il est conseiller artistique et secrétaire de la section littéraire. Il collabore bientôt avec les réalisateurs du studio : acteur pour Poudovkine et assistant pour Konstantin Eggert et Iakov Protázanov. Il débute avec *Le Cercle* (1927) puis se fait remarquer pour l'expressionnisme de *Travaux forcés* (1928). Il s'impose avec *La Terre a soif*, fiction politique et documentaire lyrique. La suite de son œuvre affirme un style vigoureusement réaliste-psychologique à la manière de Poudovkine (« le réalisme est la seule forme digne du cinéma ») mais sans les emportements métaphoriques de ce dernier. Tourné en 1937, *La Dernière nuit* est peut-être son chef-d'œuvre, intimiste, très direct et très transposé à la fois, empreint de « romantisme révolutionnaire », la rencontre heureuse de deux esthétiques : le cinéma de poésie du muet, le cinéma de prose du parlant. Cinéaste inégal, Raizman s'attache essentiellement à la dialectique vie privée-vie publique, « effervescence des passions sociales, effervescence des passions personnelles ». Un brin austère, son cinéma « civique » a culminé dans *Le Communiste* (1958) et *Ton contemporain* (1968). Il a réalisé encore notamment *Le Rapide d'Extrême-Orient* (1948), *La Leçon de la vie* (1955), *Une femme étrange* (1977).

RDA

**LE SÉJOUR
(DER AUFENTHALT)
Mise en scène : Frank Beyer**

Scénario : Wolfgang Kohlhaase, d'après un roman de Hermann Kant

Images : Eberhard Geick

Musique : Günther Fisher

Son : Konrad Walle

Costumes : Joachim Dittrich

Production : Herbert Ehler pour la DEFA

35 mm / couleurs / 100 mn / 1982

Interprétation : Sylvester Groth, Fred Düren, Klaus Piontek, Matthias Günther, Horst Hiener, Günter Junghans, Hans-Uwe Bauer, Alexander von Heteren

Scénario

Un garçon en uniforme allemand est assis à califourchon sur le faite d'un mur en ruines, à douze mètres du sol. Il a emporté là-haut une pince-monseigneur et une corde, pour redescendre. Il est chargé de démolir la ruine. Il pourrait tomber ainsi. Autour de lui, la ville de Varsovie détruite, au cours de l'hiver 1945. Il est un des signes particuliers et durs de cette époque où la mort d'un être humain résoud plus de problèmes qu'elle n'en cause. Personne ne connaît le garçon, là-haut. Il y a quelques mois, une Polonaise l'a vu sur le quai d'une gare, parmi des centaines de prisonniers allemands, l'a montré du doigt et dit quelque chose en polonais. Le garçon ne sait pas un traître mot de polonais. Il n'a pas été soldat longtemps, à peine venu et déjà pris.

« Comment t'appelles-tu ? » demande le lieutenant polonais.

« Mark Niebuhr », dit le garçon.

« Comment le saurais-je ? » dit encore le lieutenant.

A la fin, les Polonais finiront par trouver que ce garçon n'est pas l'Allemand qu'on recherche. Le film relate les huit mois de détention préventive, lorsque Mark Niebuhr est considéré comme assassin, dans une prison polonaise — un séjour dans une biographie allemande.

Le réalisateur à propos de son film :

Le premier intérêt, puis l'intérêt permanent que j'ai porté à ce scénario, à cette histoire, n'a rien à voir avec la guerre ou l'après-guerre. C'est l'histoire d'un garçon de dix-neuf ans enfoncé dans la crise de sa vie. On ne peut choisir l'époque à laquelle on est né. Ce qui m'a ému dans la destinée de Mark Niebuhr c'est que quelqu'un, qui était innocent, finit par être quand même impliqué, engagé dans des entreprises dont il ne peut saisir la portée.

L'auteur

Né le 26 mai 1932 à Nobitz. Après avoir passé le baccalauréat, il fut d'abord secrétaire d'arrondissement de la « Ligue de la culture » dans la ville d'Altenburg, puis dramaturge au théâtre de Crimmitschau.

De 1952 à 1957, il fit ses études à l'Ecole supérieure de cinéma de Prague (FAMU). C'est avec le film *Deux mères* qu'il passa en 1957 son diplôme

de réalisateur. De 1958 à 1966, il travaille comme réalisateur au Studio de films de fiction de la DEFA, tandis qu'en 1967/1968 il est également metteur en scène au Théâtre national de Dresde. Depuis lors, il travaille pour la télévision de la R.D.A. On lui doit : *Deux mères* (1957), *Un vieil amour* (1959), *Cinq douilles de cartouches* (1960), *Enfants de rois* (1962), *Nu parmi les loups* (1963), *Carbure et oseille* (1964), *La Trace des pierres* (1966), *Hommes de bandes* (1971, TV), *Les Sept affaires de Dona Juanita* (1973, TV), *Jacob le menteur* (1975, coprod. TV), *La Cache* (1977), *Société fermée* (1978, TV), *Le Séjour* (1982).

Grèce

VOYAGE À CYTHÈRE (TAXIDI STA KITHIRA)

Mise en scène :

Theo Angelopoulos

Scénario : Theo Angelopoulos, Th. Valtinos et Tonino Guerra

Images : Giorgos Arvanitis

Montage : Giorgos Triantafyllou

Décor : Mikes Karapiperis

Costumes : Giorgos Ziakas

Musique : Hélène Karaindrou

Production : Centre du Cinéma Grec / ZDF / Télévision Grecque / RAI / Theo Angelopoulos

35 mm / couleurs / 149 mn / 1984

Interprétation : Manis Katrakis, Mary Chronopoulou, Dionyssis Papayannopoulos, Dora Volanaki, Giorgos Nezos, Athinodoros Proussalis, Michalis Yannatos

Scénario

Un metteur en scène veut faire un film sur un réfugié politique. Un vieil homme le fascine et il le suit. La fiction qu'imaginait le metteur en scène devient réalité. Un voyage à travers l'imaginaire, l'amour et la mort.

L'auteur

Né à Athènes en 1936. Il fit ses études de Droit, puis l'I.D.H.E.C. à Paris.

De 1964 à 1967, il fut critique cinématographique

du quotidien grec « Allagi ».

1965 *Formix Story* (inachevé)

1968 *L'Emission* (c.m.)

1970 *Reconstitution*. Prix du Meilleur Film Etranger au Festival d'Hyères (1971). Prix Georges Sadoul (1971)

1972 *Jours de 36*. Sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs, Cannes (1973). Prix de la FIPRESCI au Festival de Berlin (1973)

1974-1975 *Le Voyage des comédiens*. Sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs Cannes (1975). Grand Prix de la FIPRESCI, Cannes (1975). Prix de l'Age d'Or, Bruxelles (1976). Prix du British Film Institute (Meilleur Film de l'Année, 1976).

Meilleur film de la décennie 1965-1975 en Italie. Grand Prix des Arts au Japon

1976-1977 *Les Chasseurs*. Sélection Officielle au Festival de Cannes (1977). Golden Hugo du Festival de Chicago (1978)

1980 *Alexandre le Grand*. Lion d'Or de la Mostra de Venise (1980). Prix de la FIPRESCI de la Mostra de Venise (1980). Prix du Cinéma Nuovo de la Mostra de Venise (1980)

1982 *Athens*, documentaire (m.m.)

1984 *Voyage à Cythère*

USA

STRANGER THAN PARADISE

Mise en scène : Jim Jarmusch

Scénario : Jim Jarmusch

Images : Tom Dicillo

Montage : Jim Jarmusch et Melody London

Musique : John Lurie

Production : Cinesthesia Production (New York) / Groenberger Film Produktion (Munich)

35 mm / N et B / 95 mn / 1984

Prix de la Caméra d'Or, Cannes 1984

Interprétation : John Lurie, Eszter Balint, Richard Edson, Cécilia Stark, Danny Rosen Rammellzee

Scénario

« C'est une comédie noire, semi néo-réaliste, à la manière d'un metteur en scène issu d'un pays imaginaire d'Europe de l'Est, qui serait fasciné par Ozu et connaîtrait par cœur la série télévisée américaine des années 50, *The Honeymooners*. [...] C'est aussi une histoire d'une grande simplicité sur des immigrants hongrois et leur perception des Etats-Unis. [...] C'est un film sur l'exil (exil de son pays, exil de soi-même) et sur des rapports manqués, mais manqués de peu... » (Jim Jarmusch)

L'auteur

Né en 1953 à Akson (Ohio), il obtient en 1975 un diplôme de littérature à l'Université de Columbia. Assistant de Nicholas Ray à la New York University Graduate Film School (NYU), il réalise en 1979 comme film de fin d'étude un premier long métrage, *Permanent Vacation*. Il exerce par la suite dans diverses branches du cinéma (assistant de production, ingénieur du son, directeur de la photo, acteur), avant de réaliser en 1982 la première partie de *Stranger than Paradise*, un court métrage qui va se transformer en long métrage en 1984.

Dernière minute, un film turc vous sera également proposé : *Derman* (1984), de Serif Gören.



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

Mme Leehman et le Goethe Institut de Lille, M. Bucević et le Centre Culturel Yougoslave de Paris, M. Lu Jun et l'Ambassade de Chine à Paris, Mme T. Vaidya, M. V. Luther et Le National Film Development Corporation (New Delhi, Inde), Freddy Buache et la Cinémathèque Suisse, Costa-Gavras, Bernard Martinand et la Cinémathèque Française, Claude Beylie et la Cinémathèque Universitaire de Paris, Bengt Forslund et le Swedish Film Institute, le BFI, la Rank, Sovexportfilm (M. Novikov), Cosmos Film (M. Delmotte), Hungarofilm (Budapest, Hongrie), Jacques Poitrenaud et Perspective du Cinéma Français, Pierre-Henri Deleau et la Quinzaine des Réalisateurs, Gilles Jacob, Nadave Silber et le Festival de Cannes, Jugoslavija Film (Belgrade, Yougoslavie), Viba Film (Ljubljana, Yougoslavie), M. Mitulescu et Romania Film, Med Hondo, le Comité Africain des Cinéastes et les Films Soleil Ô, Marin Karmitz et MK2, Claude Nedjar et NEF Diffusion, Pascale Dauman et Parifilm, Eliane Stutterheim, Donat Keusch et Cactus Film, la DEFA (RDA), Mme Keriman Ulas Ulusoy, Humbert Balsan et Lyric International, Michiko Yoshitake et ATG (Art Theatre Guild of Japan), SATPEC (Tunis)

ainsi que

M. Pierre Viot, Directeur du Centre National de la Cinématographie, M. Michel David (CNC), M. Gérard Desplanques (Ministère des Relations Extérieures), M. Patrick Olivier (Service des relations internationales, Ministère de la Culture),

Gösta Werner, Mehmet Basutçu, Lorenzo Codelli, Dominique Païni, Vijay Singh, Pierrette Matalon, Godfried Tallbaum, Peter Cowie, Daniel Sauvaget, Luc Béraud, Saïd Ould Khélifa, M. Milojević.

M. Tahar Cheriaa, M. le Préfet de la Charente-Maritime

Nous tenons également à remercier tout particulièrement M. Merlat (Direction Générale des Douanes de Paris)

sans omettre

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

Photo de couverture : *Les Proscrits* de Victor Sjöström (1917).

Crédits photographiques :

Les photos de ce catalogue proviennent des collections de Mme Matalon, MM. Béraud, Boughédir, Khélifa, Laboureur, Sauvaget, Singh, des distributeurs des films programmés et de la collection privée de Jean-Loup Passek.

Photogravure et impression : Imprimerie Quotidienne, Fontenay-sous-Bois

Photocomposition : Cicero, Paris III^e

Maquette : Françoise Lion