

DEUXIEME FESTIVAL D'AUTOMNE
DE
CINEMA SANS FRONTIERES



7-8 / 14-15 octobre 2005

CINEMA MERCURY

16 place Garibaldi, Nice

1€

SOMMAIRE



Sommaire	p. 2
Liste des films présentés et calendrier des projections	p. 3
Présentation du Festival	p. 4
<i>Carmin profond</i>	p. 6
<i>Des Jours et des Nuits dans la Forêt</i>	p. 8
<i>La Rose pourpre du Caire</i>	p. 10
<i>L'Homme qui rit</i>	p. 12
<i>El</i>	p. 14
<i>La Femme de Seisaku</i>	p. 16
<i>Les Chevaux de Feu</i>	p. 18
<i>La Règle du jeu</i>	p. 20
Tarifications et réservations	p. 22
Cinéma sans Frontières	p.24
Remerciements et Crédits	p. 23

FILMS

CALENDRIER DES PROJECTIONS

Chaque film est précédé d'une présentation et suivi d'une discussion avec le public.

Présentations et animations :

Philippe Serve, animateur de Cinéma sans Frontières et coordinateur du Festival,
créateur/animateur du site *Ecrans pour Nuits Blanches*

Vendredi 07 octobre	18h15	CARMIN PROFOND (Profundo carmesí)	Arturo Ripstein (Mex)	1996	1h51
	21h15	DES JOURS ET DES NUITS DANS LA FORÊT (Aranyer Din Ratri)	Satyajit Ray (Inde)	1970	1h55
Samedi 08 octobre	19h	LA ROSE POURPRE DU CAIRE (The Purple Rose of Cairo)	Woody Allen (USA)	1985	1h24
	21h30	L'HOMME QUI RIT (The Man Who Laughs)	Paul Leni (Usa, muet)	1928	1h50
Vendredi 14 octobre	18h15	EL (Tourments)	Luis Buñuel (Mex)	1953	1h40
	21h15	LA FEMME DE SEISAKU (Seisaku no tsuma)	Yasuzo Masumura (Jap)	1965	1h33
Samedi 15 octobre	19h	LES CHEVAUX DE FEU (Tini zabutykh predkiv)	Serguei Paradjanov (Urss)	1964	1h30
	21h30	LA REGLE DU JEU	Jean Renoir (Fra)	1939	1h55

PRESENTATION DU FESTIVAL

L'Amour... encore ? Toujours !



Les premières images tournées par Auguste et Louis Lumière en 1895 ne parlaient pas d'Amour : la sortie des usines Lumière, l'arrivée du train en gare de La Ciotat, l'arroseur arrosé. De même, dans les mois et années qui suivirent, le génial Méliès préféra se consacrer au *fantasmagories*, émerveillant les premiers spectateurs du cinématographe. Pourtant, dès juin 1896, le *Baiser de May Irvin et de John C. Rice* projeté à New York provoqua le scandale ! "*Grandeur nature, c'est déjà bestial, mais ce n'est rien comparé à ce qu'on peut voir maintenant. Agrandi jusqu'à des proportions gargantuesques et répété trois fois, c'est absolument répugnant*", s'offusqua le quotidien *The Chap Book*. Le sentiment amoureux se trouve confondu avec sa gestuelle et celle-ci relégué d'entrée à ce que l'on nommera érotisme, voire pornographie. De fait, les premières années du 7ème Art ne s'intéressent guère aux histoires d'Amour. L'accent se porte davantage sur les événements qui font l'actualité (on ne parle pas encore de documentaire), les histoires bibliques (la Passion du Christ est déjà un *must*), le burlesque, le fantastique, l'aventure ou quelques scènes polissonnes du style *Madame Trucmuche prend son bain...*

Et si l'on connaît très exactement la date de sortie du premier western de l'Histoire du

Cinéma (*L'Attaque du Grand Train*, 1903), il n'en va pas tout à fait de même lorsqu'il s'agit de retrouver le premier film d'Amour. Certains historiens attribuent cet honneur à un film français dirigé par Lucien Nonguet pour Pathé et intitulé tout simplement... *Un Roman d'Amour* (1904). Mais le fut-il vraiment ? A vrai dire, peu importe. Les premières années du nouveau siècle voient une porte s'ouvrir, d'abord timidement puis toute grande : la romance cinématographique est née. A partir de cet instant, les histoires d'Amour ne vont cesser de se décliner sur tous les tons et sous toutes les latitudes. Car nous le savons bien, nous pauvres humains au cœur si fragile, l'Amour arbore de multiples visages : passionné, timoré, raisonnable, timide, comique, tragique, cornélien, shakespearrien tendance *Roméo et Juliette* ou tendance *Othello*, à sens unique, à deux, à trois ou plus si affinités, criminel, jaloux, obsessionnel, paranoïaque, sacrificiel, romantique, cérébral, platonique, courtois, graveleux, paillard, j'en passe et des meilleurs. Quelle mine d'or ce nouveau thème devint-il alors pour le Cinéma comme il l'avait été et continue à l'être pour tous les autres Arts, de la peinture à la musique, de la littérature à la sculpture !

C'est donc à cet Amour là, aux facettes si changeantes, que Cinéma sans Frontières a décidé de consacrer son 2ème Festival d'Automne, un an après vous avoir offert *Les Grands Classiques du Cinéma Chinois*. Bien entendu, limité à huit films, ce festival ne saurait avoir la prétention d'embrasser toutes les variations possibles de l'Amour au cinéma. Il a fallu choisir. Et quitte à le faire, il nous a paru intéressant et, espérons-le, pertinent, de ne pas céder à la tentation facile de films trop évidents dans un tel contexte, d'œuvres trop connues ou déjà passées au ciné-club de CSF ou à la télévision : vous ne (re)verrez donc pas *Casablanca*, *Autant en emporte le Vent*, *L'Aurore*, *Jules et Jim*, *Les Enfants du Paradis* ou *Indiscrétions*...

Nous vous avons réservé une sélection qui, nous l'espérons, saura vous vous séduire par son originalité et son intérêt. Nous commencerons ce Festival le 7 octobre du côté du Mexique et de son plus grand cinéaste, Arturo Ripstein, avec un amour passion plongé dans le crime et le sang, un sang couleur *Carmin profond*. Puis nous enchaînerons avec l'un des plus beaux films du Maître du cinéma indien, l'immense Satyajit Ray dont nous vous avons proposé le premier film lors de notre Festival de Printemps, l'admirable *Pather Panchali (La Complainte du Sentier)*. Celui-ci, *Des Jours et des Nuits dans la Forêt*, est d'une même valeur et vous ne pourrez manquer de succomber à son charme. Le lendemain, l'Amour se fera fantastique, la réalité fondra au contact du rêve ou peut-être le contraire, ce sera l'heure magique de Woody Allen avec *La Rose pourpre du Caire*, dont le cinéaste a toujours confié que, parmi toutes ses propres oeuvres, elle était sa préférée.

Puis un événement vous attendra le samedi 8 : la première vision à Nice d'un des chefs d'œuvres du cinéma muet, le splendide *L'Homme qui Rit* de Paul Leni, d'après Victor Hugo, film entièrement restauré.

Après quelques jours de repos, nous nous retrouverons le 14 et, comme une semaine plus tôt, au pays de Zapata pour l'un des films les plus méconnus du grand Luis Buñuel, *El*, où l'Amour devient synonyme de jalousie, de paranoïa, de folie.

La folie, il en sera peut-être encore question avec l'œuvre suivante, *La Femme de Seisaku*, de ce Japonais à l'univers si particulier, Yasuzo Masumura. Quand passion rime avec Amour au pays du soleil levant, tout peut arriver et... tout arrive ! Un film qui plus est en copie neuve et absolument inédit à Nice lui aussi !

Nous terminerons ce 2ème Festival d'Automne par un feu d'artifice via deux purs chefs d'œuvres : tout d'abord *Les Chevaux de Feu*, expérience cinématographique inoubliable de Serguei Paradjanov. Vous en resterez si abasourdi et ivre de sensations que vous ne pourrez faire autrement que de rester pour le bouquet final : *La Règle du Jeu* de Jean Renoir, vilipendé à sa sortie et considéré depuis dans le monde entier comme l'un des films les plus importants et les plus influents de l'Histoire du Cinéma. L'Amour vécu comme un immense ballet, chez les Maîtres comme chez les Domestiques. Un Amour qui brûle, consume, tue mais vers lequel l'Humain ne cessera, jamais, de revenir. Car sans Amour, que serait la Vie ? Et sans la Vie, que serait le Cinéma ?

Vous trouverez dans les pages suivantes des textes de présentation, un pour chaque film, qui vous aideront, nous l'espérons, à mieux appréhender et apprécier chaque oeuvre.

Le dernier mot sera pour vous souhaiter un excellent Festival. Profitez bien de ces films, vous n'aurez peut-être plus l'occasion de les voir avant longtemps ! Participez activement à nos débats comme vous savez si bien le faire. Et un grand merci pour votre fidélité et vos encouragements, ce sont eux qui nous aident à poursuivre. Notre plaisir n'ayant de sens qu'accompagné du vôtre, fasse que ce Festival d'Automne 2005 vous apporte entière satisfaction !

Philippe Serve



CARMIN PROFOND

(Profundo carmesí)



Arturo RIPSTEIN – Mexique - 1996 (1h51)

Carmin Profond est inspiré d'un fait divers authentique qui s'est déroulé aux Etats Unis dans les années 40, connu sous le nom des *Lonely Hearts Killers*. Cette histoire avait déjà fait l'objet d'une adaptation cinématographique avec un film de Leonard Kastle en 1970 (le seul qu'il ait réalisé), *The Honeymoon Killers*. Cependant, *Carmin Profond* s'en écarte en insufflant toute une dimension propre au réalisateur.

Arturo Ripstein est un cinéaste dont la filmographie, importante, se décline sur plus d'une quarantaine de films depuis la fin des années 60. Il a travaillé auprès de Luis Buñuel en tant qu'assistant réalisateur, notamment sur *L'Ange Exterminateur* (*El Ángel exterminador*, 62). L'influence du cinéaste espagnol se ressent d'ailleurs très fortement dans ses films.

Carmin Profond se situe entre *La Reine de La Nuit* (*La Reina de la noche*, 94) et *Divine* (*El Evangelio de las Maravillas*, 98). Plusieurs éléments propres au cinéma de Ripstein sont aisément reconnaissables d'une oeuvre à l'autre.

On retrouve ainsi et tout particulièrement l'utilisation de longs plans séquences qui tournent, effleurent, passent, puis se rapprochent de ces personnages enfermés dans des endroits souvent clos ou étriqués (lieux de prédilection chez Ripstein, servant de cadres

au thème de l'enfermement et de la solitude désespérée), toujours baignés dans des lumières chaudes et tamisées.

Carmin Profond s'ouvre ainsi avec un plan séquence qui passe en revue les détails du décor surchargé de la chambre de Coral. Un travelling insistant, une utilisation de la profondeur de champ par le biais d'un miroir, un sentiment de lascivité instaurée par le mouvement de caméra qui finit sur un symbole de la séduction, le cadre est planté.

Les plans séquences se succèdent, donnant son rythme au film qui se découpe selon les lieux des forfaits, souvent des lieux isolés, désertiques ou sans réelle trace de vie, voire même image de mort, tel un cimetière. La technique du plan-séquence permet à Ripstein de suivre les déplacements d'un personnage, de l'accompagner dans ses actions, puis de s'en détacher pour escorter à son tour l'autre personnage.

Ce procédé parvient aussi à renforcer l'aspect théâtral du film. Le récit s'inscrit droit dans la tragédie, insérée dans un décor baroque où destin et amour passionnel sont liés jusqu'à la démesure, la déchéance pathétique (autre thème récurrent chez Ripstein), voire le grotesque et la cruauté aveugle de ce couple d'amants marginaux.

Le destin, la fatalité sont des éléments que l'on retrouve de façon récurrente dans les films de

Ripstein, fondement même de leur caractère tragique. Le cinéaste mexicain a d'ailleurs adapté voici quelques années l'œuvre d'Euripide, *C'est La Vie* (Así es la vida, 2000), transposée à une époque contemporaine.

Coral, l'infirmière obèse, se dévoue entièrement à Nicolas car, comme elle l'affirme, ils sont faits l'un pour l'autre et le destin les a poussés l'un vers l'autre. Et on n'échappe pas au destin. Nicolas, pourtant peu sensible au départ à cette idée, finira par affirmer : *"Laisse arriver ce qui doit arriver, une fois pour toutes, on ne peut se démêler de son destin"*. Leur amour passionnel et incontrôlable semble bien sans issue. Si Nicolas se voit en *"caballero"*, un galant à l'accent sophistiqué, séduisant et aux manières chevaleresques, son jeu n'apparaît que simulacre et finalement éphémère puisque à chaque fin de partie la mort est la seule solution qu'il daigne apporter.

Face à la forte Coral (dans tous les sens du terme), l'ancienne embaumeuse dont tout le corps sent la morgue, respire la mort, Ripstein oppose/lie un homme faible, ridicule, passif, extrêmement complexé et par là même capable de rage fougueuse et incontrôlée.



On l'aura compris, l'amour dans ce film est un amour passionnel, infernal et sanglant. Celui d'un couple uni davantage pour le pire que pour le meilleur. Ripstein opte pour une vision aussi bien réaliste qu'onirique (ou plutôt cauchemardesque) sans jamais porter de jugements sur ses personnages, tournant le dos aussi bien au sentimentalisme qu'au romantisme. Mais sans jamais oublier cette pointe d'humour noir et morbide sans laquelle ce film ne serait sans doute pas totalement mexicain.

Marina Foxley



Réalisation : Arturo Ripstein

Scénario : Paz Alicia Garciadiego

Montage: Rafael Castanedo

Photo : Guillermo Granillo

Décor : Antonio Muñoz-Hierro

Costumes : Mónica Neumaier

Musique originale : David Mansfield

Avec : Daniel Giménez Cacho (Nicolás Estrella), Regina Orozco (Coral Fabre), Marisa Paredes (Irene Gallardo).

8 *Ariel* (Césars mexicains), 3 prix au Festival de La Havane, 3 prix au Festival de Venise.

Arturo Ripstein a tourné 51 films depuis *Tiempo de Morir* (1966).

DES JOURS ET DES NUITS DANS LA FORÊT

(ARANYER DIN RATRI)



SATYAJIT RAY – INDE - 1970 (1h55)

Quatre amis quittent Calcutta en voiture et se rendent dans la région forestière de Palmau où ils louent un bungalow. Il y a là Ashim (Sumitra Chatterjee) cadre dans une société, Sanjoy le discret contremaître (Subhendu Chatterjee), Hari, le plus jeune et grand joueur de cricket (Samit Bhanja) et Shekar (Robi Ghosh), le petit rigolo du groupe, au chômage. Ils vont rencontrer diverses jeunes femmes qui vont les révéler à eux-mêmes...

Très proche du cinéma de Jean Renoir qu'il avait aidé aux repérages du *Fleuve* et qui l'avait lui-même poussé à la mise en scène, *Des jours et des nuits dans la forêt* reste un film magnifique et certainement l'un des plus "faciles" mais aussi des plus agréables de Satyajit Ray. Adapté d'un roman de Sunil Gang, son atmosphère quasi tchékhovienne fait entendre une petite musique tour à tour drôle, mélancolique, nostalgique et romanesque.

Au fur et à mesure de leur séjour à la campagne, les quatre citadins laissent tomber leur arrogance naturelle de *V.I.P* (c'est ainsi qu'ils se voient) pour s'ouvrir aux autres et découvrir une certaine humilité. Confrontés à des situations inattendues (et souvent très amusantes), ils doivent reconsidérer leurs certitudes, aussi bien sociales que sentimentales. L'amour est facteur du changement et les femmes, beaucoup plus sensées et matures que ces hommes qui semblent refuser de grandir et se complaisent dans une sorte d'adolescence tardive (on pense parfois aux *"Vitelloni"* de Fellini), ces femmes en sont le magnifique vecteur.

Cette opposition entre deux mondes, deux sociétés, deux cultures, deux visions différentes de la vie, entre tradition et

modernité, Satyajit Ray n'a cessé de la montrer et de la dénoncer, souvent sur un ton bien plus tragique. Le plus grand cinéaste de son pays avait été fortement marqué par le mouvement de la renaissance bengali né à la fin du 19^e siècle et qui, fort d'un progressisme culturel, politique et religieux, s'opposait au système hindou des castes. Ray évite toute démonstration trop visible, préférant s'en remettre au sous-texte de son récit. Sa mise en scène affiche une belle élégance, joue avec le Temps et culmine dans la superbe séquence du pique-nique.



On sent dans la composition même du film la patte de l'excellent musicien/compositeur qu'était le cinéaste bengali. Là encore, comment ne pas évoquer Renoir et Tchékhov ? *"Le cinéma, comme la musique, est un art qui existe dans le temps"* avait-il coutume de dire. Et de quelle maîtrise de ce temps ne fait-il pas preuve ici ! Ses plans, séquences et plans-séquences durent toujours précisément ce qu'il faut pour faire pénétrer en chaque spectateur la sensation intime et ultime d'être lui-même inscrit là, à l'intérieur exact de la durée. La manière, toute d'extrême douceur doublée de lente et discrète sensualité, avec laquelle le cinéaste provoque la collision entre les quatre blanc-becs et les femmes du film (deux grandes bourgeoises et une fille du peuple) mériterait un chapitre à elle seule. Intelligence et sensibilité sont les deux piliers sur lesquels repose *Des jours et des nuits dans la forêt*. La (fausse) lenteur du film participe à la sensation légèrement enivrante qui entoure aussi bien les personnages que les spectateurs. Satyajit Ray n'oublie jamais non plus de nous montrer la réalité de l'inégalité sociale à travers les

portraits de Duli, la jeune saisonnière, de l'homme à tout faire ainsi que l'épouse du gardien du bungalow. L'interprétation est à louer dans son ensemble, avec mention particulière à Robi Ghosh, irrésistible dans le rôle du bouffon de l'histoire et surtout aux deux magnifiques actrices que sont Pahari Sanyal et la charismatique Sharmila Tagore.

Philippe Serve



Il est caractéristique que Sayajit Ray ait situé l'ensemble du film à Palamau et qu'il l'ait d'ailleurs tourné sur place au début et au milieu de 1969. Il avait acheté les droits d'adaptation du roman de Sunil Ganguli, après la simple lecture d'un résumé du livre dans une publicité parue dans un magazine bengali. Dans le roman proprement dit, l'ouvrage de Chatterjee et le lieu de l'action ne jouent aucun rôle. Ray déclare : *"J'ai découvert le parallèle avec le roman en lisant Sanjiv Chatterjee et je me suis dit que cela fonctionnerait très bien."* Le cinéaste modifia également la personnalité des quatre personnages : au lieu de chômeurs voyageant en train sans billets, il attribue des emplois à trois d'entre eux et une voiture au quatrième. Leurs obsessions sont celles de membres de la bourgeoisie bien établie de Calcutta, pas celles de vagabonds bagarreurs. A partir de ce groupe, Ray écrivit un scénario quasiment original, tout en ayant au cours de l'écriture

plusieurs discussions avec Ganguli qui fut touché de voir que Ray connaissait le roman pratiquement par cœur.

Il y a dans *Des jours et des nuits dans la forêt* un groupe central autour duquel s'organise un réseau complexe de rapports. C'est sans doute ce qui, une fois de plus, déconcerta le public bengali à la sortie du film. *"Je crois qu'ils (les Bengalis) aiment s'identifier avec un seul personnage, suivre son évolution, ses rapports avec la jeune femme, etc."*, commente Ray. La structure et le ton de *Des jours et des nuits* ne peuvent être définis qu'en termes musicaux et, une fois encore on pense aussitôt à Mozart. Par un réseau presque invisible de motifs, sa merveilleuse variété de voix et, surtout, sa capacité à être sérieux tout en étant plein d'humour, le film résiste à l'analyse exhaustive.

Andrew Robinson : Extrait de *Satyajit Ray : The Inner Eye*

Scénario, musique, réalisation : Satyajit Ray d'après un roman de Sunil Ganguly

Montage : Dulal Dutta

Directeur de la photo: Sumendu Roy et Purnendu Bose

Décor: Bansi Chandragl'pta

Avec : Sumitra Chatterjee (Ashim), Subhendu Chatterjee (Sanjoy), Samit Banja (Hari), Robi Ghose (Sekhar), Sharmila Tagore (Aparna), Kaberi Bose (Jaya), Simi Garewal (Duli).

LA ROSE POURPRE DU CAIRE

(THE PURPLE ROSE OF CAIRO)



WOODY ALLEN – Usa - 1985 – 1h24

Années 30. Dans un New York pliant sous le poids de la Dépression économique, Cecilia (Mia Farrow) vit au diapason. Une morne existence où le quotidien se conjugue entre son époux, Monk (Dany Aiello), homme brutal et un petit boulot de serveuse dans un bar. Alors, pour oublier, Cecilia passe tout son temps libre au cinéma où elle voit et revoit sans cesse le magnifique "La Rose Pourpre du Caire" tout en rêvant au héros du film, Tom Baxter (Jeff Daniels). Mais la présence continue dans la salle de la jeune femme finit par éveiller l'attention de Tom. Il décide, au grand dam de ses partenaires, de sortir de l'écran afin de la rejoindre...

En un peu plus de 35 ans (depuis *Prends l'oseille et tire-toi / Take the Money and Run*, 1969), et à peu près autant de films tournés pour le grand écran – son 37ème est en cours – Woody Allen n'aura eu de cesse de décliner le thème de l'Amour, thème central ou périphérique mais toujours présent dans ses oeuvres. Il paraissait donc tout naturel de lui réserver une place de choix au sein de la programmation de ce Festival.

La Rose Pourpre du Caire, treizième film réalisé au cinéma par Woody Allen, ne fut pas sa première incursion dans l'univers du Fantastique, là où le rationnel rend les armes et où le rêve vient concurrencer le réel. Nous sommes en 1984 et celui qui rêvait d'être "le collant de Ursula Andress" a déjà tourné des films relevant de plein-pied de la Fantaisie : *Woody et les Robots* (*Sleeper*, 73) et la délicieuse *Comédie érotique d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 82) où il s'inspirait ouvertement et autant de Shakespeare que de Bergman ou Tchekhov. *Zelig* (1983) appartient lui aussi à cette veine *magique* si chère au réalisateur à lunettes et à

laquelle il reviendra encore et encore : le sketch *Oedipus Wrecks* (dans *New York Stories*, 89), *Alice* (90), le kafkaïen *Ombres et Brouillard* (*Shadows and Fog*, 92), *Harry dans tous ses états* (*Deconstructing Harry*, 97), *Le Sortilège du Scorpion de Jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, 01). Mais si le fantastique qui baigne la réflexion allenienne sur le paradoxe du cinéma et la confrontation du Réel et de l'Imaginaire constitue l'axe central du film, c'est bien le sentiment amoureux qui le cimente.

Woody Allen part presque toujours d'une situation d'incommunicabilité, la plupart du temps au sein d'un couple (ici Cecilia et son mari), tente de la résoudre par la (re)naissance d'une pulsion amoureuse chargée tout à la fois d'espoir et de mélancolie, elle-même nourrie de nostalgie, avant de déboucher presque inévitablement sur un certain échec, en général une séparation. Woody Allen, ne l'oublions pas, est certes un comique et un fantaisiste, mais aussi un pessimiste forcené. Mais si la Vie est un enfer, seul l'Amour (non réduit au

seul sentiment amoureux mais dans toute sa dimension la plus charnelle) permet de supporter l'insupportable. Tant pis si le soulagement n'est qu'éphémère. Et, visiblement, le Cinéma joue le même rôle. Celui d'une évasion. Il est donc peu surprenant de voir Cecilia compenser la morosité de sa vie quotidienne par des séjours répétés dans sa salle obscure préférée et projeter sa psyché bien mal en point dans une histoire d'amour en Noir et Blanc que, seule, sa foi en un *ailleurs*, une autre dimension que nous appelons l'Imaginaire, parviendra peut-être à apaiser.

Les plus beaux films de Woody Allen, ses plus tendres et ses plus touchants, sont ceux qui maîtrisent parfaitement cette sorte de va-et-vient entre la joie proche de l'excitation naissant avec toute aventure amoureuse, et la déception de l'échec, tout en diffusant une petite musique pleine de regrets et d'une douce, très douce tristesse comme dans *Annie Hall*, *Intérieurs*, *Manhattan*, *Hannah et ses Soeurs*, *Radio Days* ou cette *Rose Pourpre du Caire*, autant d'œuvres où le cinéaste, malgré ce que certains en disent, se fait bien plus tchékhovien que bergmanien. Car cette "douce tristesse",

dans laquelle se glissent des instants de pure comédie toujours hilarants a le génie de nous laisser dans un état de plaisir qu'on n'hésitera pas à nommer Bonheur. Peut-être aussi car, malgré sa vision désabusée de la vie, Woody Allen finit toujours par accorder une nouvelle chance à ses personnages. Jamais il ne les méprise, bien au contraire. Une vraie tendresse les unit à eux. Cette tendresse qui nous lie aussi à Cecilia et les autres. Il ne s'agit pas ici de compassion mais bien d'amour pour des êtres qui, bien que de celluloïd, possèdent toutes les vertus de l'humain. Tout le talent de Woody Allen réside dans sa capacité à les faire vivre devant nos yeux en évitant la plupart du temps le recours au sentimentalisme le plus facile.

Les artistes ne sont pas toujours les mieux placés pour juger de leurs propres œuvres. Mais quand Woody Allen clame que *La Rose Pourpre du Caire* est le film dont il se montre le plus fier, comment lui donner tort ? Passez avec Cecilia de l'autre côté de l'écran et vous verrez, tout ira soudain beaucoup mieux...

Philippe Serve



Scénario et Réalisation : Woody Allen

Montage : Susan E. Morse

Photo : Gordon Willis

Directeur artistique : Edward Pisoni

Décors : Stuart Wurtzel, Carol Joffe et Justin Scoppa

Costumes : Jeffrey Kurland

Son : James Sabat et Richard Dior

Musique : Dick Hyman

Chansons : *Cheek to Cheek* d'Irving Berlin, par Fred Astaire / *I Love My Baby*, *My baby Loves Me* de Bud Green et Harry Warren / *Alabama Bound* de Ray Henderson, B.G. De Sylva et Bud Green

Producteurs : Robert Greenhut et Charles H. Joffe pour Jack Rollins-Charles H. Joffe Production

Avec : Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd alias Herman Bardebedian), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (le directeur de cinéma), Stephanie Farrow (la soeur de Cecilia), Van Johnson (Larry), Diane Wiest (Emma)

L'HOMME QUI RIT

(THE MAN WHO LAUGHS)



PAUL LENI – Usa – 1928 (1h50)

De l'extraordinaire période du cinéma expressionniste allemand des années 20, on a surtout retenu les noms de F. W. Murnau (*Nosferatu le Vampire*, *Le Dernier des Hommes*, *Faust*, *Tartuffe*), Fritz Lang (*Métropolis*, *Le Dr Mabuse*, *les Nibelungen*) ou Robert Wiene (*Le Cabinet du Dr Caligari*). Pourtant, d'autres noms brillaient alors au firmament de l'époque tels que E.A. Dupont, Artur Robinson et, surtout, Paul Leni. Peintre et décorateur (y compris au théâtre pour le grand Max Reinhardt), dessinateur d'affiches, Leni va vite s'imposer comme un exceptionnel créateur d'ambiance. Formé à l'expérience du mouvement pictural "*Der Sturm*" au début des années 10, il passe à la réalisation en 1916 avec *Das Tagebuch des Dr Hart*. Sa démarche et son esthétisme, largement baroque, vont dès *Patience* (1920) se trouver sous l'influence du *Caligarisme*, tendance née du film de Wiene et qui pousse l'expressionnisme dans ses limites les plus extrêmes. Leni ne recule pas devant les audaces et ses décors se montrent délirants, remarquablement mis en valeur par une caméra sans cesse en mouvement et comme frappée de fièvre. Il professe dans *Kinematograph* en 1924 que "*le décorateur doit s'éloigner du monde qu'on voit quotidiennement pour atteindre le vrai nerf du monde...*". Il touche au paroxysme de son art en participant à *L'Escalier de service* (*Hintertreppe*, 21) co-réalisé avec Leopold Jessner puis surtout avec *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 24) qu'il réalise lui-même et où son génie de la mise en place, du

décor, de l'utilisation de la lumière et du mouvement fait merveille. Le film, bâti autour de trois épisodes situés à des époques différentes, influencera très directement Eisenstein pour son *Ivan le Terrible*.

Aux Etats-Unis, Carl Lemmler qui dirige le studio Universal tombe sous le charme du film et engage Leni à venir tourner pour lui. Paul Leni accepte et devient ainsi l'un des très nombreux cinéastes allemands à émigrer Outre-Atlantique (en même temps que Murnau). A Hollywood, il réalise deux premiers films d'excellentes factures, tous deux en 1927 : *La Volonté du Mort* (*The Cat and the Canary*) et *Le Perroquet chinois* (*The Chinese Parrot*). Dans le premier, Leni se montre très imaginaire, alternant surimpressions, gros plans ou effets de fondus et le film devient un précurseur des futurs succès du studio tel que *Frankenstein*.

L'année suivante, Paul Leni s'attaque à une adaptation de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, sans doute encouragé par le succès de la version de *Notre Dame de Paris* réalisé en 1923 par Wallace Worsley et également pour Universal (*The Hunchback of Notre Dame*, 23) avec la grande vedette Lon Chaney. *L'Homme qui rit* est un gros roman en deux volumes écrit pendant l'exil de Hugo à Guernesey et Bruxelles (1866-68). Le propos du roman est tout à la fois violemment politique (il attaque ceux qui ne doivent leur puissance qu'à un hasard de naissance) et éminemment romantique, notamment par le souffle du récit et l'exacerbation des contraires. Bien sûr, le roman qui foisonne de digressions se trouve

ramené à son intrigue principale. Le film, dans son ensemble, reste très fidèle à l'original, à l'exception de la scène initiale, rajoutée, et de celle de la fin, complètement modifiée, Hollywood oblige.

Paul Leni se trouve d'entrée confronté au problème suivant : comment représenter de façon visuelle un visage qui selon les dires mêmes de Hugo n'est que *nauffrage, disparition, évanouissement* ? Il fait alors le pari d'aller presque en sens inverse et d'exposer plein cadre la défiguration de Gwynplaine, un rictus énorme et saisissant que Conrad Veidt ne cessera cependant de dissimuler à l'aide de sa main ou de sa cape. Leni a l'extrême intelligence de ne pas chercher à coller littéralement au récit hugolien tout en y restant, on l'a vu, le plus fidèle possible. Sa mise en scène, magistrale, recrée l'histoire en jouant sur des équivalences, des correspondances, des échos et toujours cet énorme talent pour les décors, les mouvements de caméra et de foules, les cadrages. Autrement dit, il réussit là où tant d'autres ont échoué (et continuent) : transcrire cinématographiquement des idées, des émotions, des actions existant jusqu'alors en mots réputés inadaptables à l'écran. Et sans jamais oublier le principe fondamental de l'expressionnisme : décrire la lutte que se livrent l'Ombre et la Clarté, l'Obscurantisme et la/les Lumière(s).

Pour parvenir à ses fins, Leni a la chance d'avoir dans le rôle de Gwynplaine son compatriote Conrad Veidt, l'inoubliable *Cesare* du *Cabinet du Dr Caligari* et qu'il avait déjà dirigé dans *Le Cabinet des figures de cire*. L'acteur, en raison du rictus permanent et figé

qui orne son visage, n'a que ses yeux pour faire passer toute une palette de sentiments opposés, de la douleur à la joie, de la terreur à l'amour. Sa performance s'avère si remarquable que le spectateur a l'impression de voir un rictus différent selon les instants. Conrad Veidt poursuivra une brillante carrière à Hollywood, marquée notamment par deux grands films : le splendide *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 40) de Ludwig Berger et Michael Powell, où il incarne Jaffar, et le mythique *Casablanca* (42) de Michael Curtiz où il joue le mari d'Ingrid Bergman. Dans le rôle de la douce Dea, on retrouve Mary Philbin, abonnée à se faire aimée des monstres défigurés puisque Lon Chaney en pinçait déjà pour elle dans *Le Fantôme de l'Opéra* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 25). Quant à la belle et sensuelle duchesse Josiana, elle est interprétée par l'actrice russe Olga Baclanova qui fera plus tard bien des misères au nain Hans (Harry Earles) dans l'inoubliable *Freaks* de Tod Browning (32).

Paul Leni, lui, tournera encore un film l'année suivante, *Le dernier avertissement* (*The Last Warning*, 29), titre prophétique puisqu'il disparaîtra tragiquement le 2 septembre 1929 d'un empoisonnement du sang, à seulement 44 ans. Moins de deux ans plus tard, son compatriote F.W. Murnau, lui aussi exilé à Hollywood, mourra dans un accident de voiture et pratiquement au même âge. Le Cinéma muet est mort et bien mort. Pas certain que les spectateurs y ont vraiment gagné au change.

Philippe Serve



Réalisation : Paul Leni

Scénario : J. Grubb Alexander, d'après le roman de Victor Hugo

Photo : Gilbert Warrenton

Montage : Maurice Pivar et Edward L. Cahn

Décor : Charles D. Hall, Joseph Wright, Thomas F. O'Neill

Avec : Conrad Veidt (Gwynplaine), Mary Philbin (Dea), Olga Baclanova (la duchesse Josiana), Cesare Gravina (Ursus)

EL

(TOURMENTS)



Luis BUÑUEL (1953) – 1h40

La première séquence de *Él* s'avère saisissante. Une église catholique de la ville de Mexico, un Jeudi Saint des années 40-50 : Buñuel nous y présente Francisco, le personnage principal, pendant la cérémonie du lavement des pieds que le prêtre accomplit avec une délectation troublante. Francisco (homme fortuné, la quarantaine bien passée) découvre les pieds sensuels d'une femme placée au premier rang et s'éprend d'elle : coup de foudre, désespoir de Francisco en quête de cette femme dix ou quinze ans plus jeune que lui, séduction, passion, mariage. Tout ceci a été raconté en une vingtaine de minutes avec un sens magistral de l'ellipse cinématographique. Quelques éléments fondamentaux du film de Buñuel sont déjà là, dans ces vingt ou vingt-cinq premières minutes de projection :

D'abord, la présence pesante, oppressante, de la religion catholique. Ensuite, l'utilisation des pieds (et des jambes) féminins comme symbole des pulsions sexuelles des personnages. [Buñuel, bien connu d'ailleurs pour cette obsession fétichiste envers les pieds, avait rempli une page entière du scénario avec des idées envisagées pour des possibles plans du film : "*Pieds qui marchent, pieds qui dansent, mandatum (lavement des pieds), pieds boueux, pieds écrasant des insectes, pieds marchant sur ceux d'un militaire, pieds d'une femme morte, pieds dans une vitrine, chaussures dans une décharge, pieds montant des escaliers, pieds descendant, pieds donnant des coups, pieds chez le pédicure, semelle déchirée par des clous, pieds sur les pédales d'un orgue*". Parmi ces idées, il n'en utilisera finalement que

quelques-unes dans le film.] Enfin, la Justice : la grande préoccupation de Francisco, à part la recherche obsessionnelle de la femme dont il est tombé amoureux, est un long et difficile procès qui l'obsède également.

Dans cette introduction, les regards des acteurs - notamment du couple principal, le Mexicain Arturo de Córdova et l'Argentine Delia Garcés - sont aussi d'une importance cruciale, comme dans tout le film. Et Buñuel utilise les ressources interprétatives de ses acteurs avec une sagesse et une maîtrise frappantes : toujours à la limite de l'exagération, sans jamais la dépasser, cela rendrait les personnages ridicules. Bien au contraire, ces acteurs (que le spectateur d'aujourd'hui croirait presque extraits d'un feuilleton télévisé par leurs manières), acquièrent entre les mains de Buñuel une force passionnelle et symbolique tout simplement extraordinaire. Grâce surtout à l'utilisation de leurs regards et à la façon dont Buñuel les cadre.

Ajoutons une temporalité de l'histoire, définie dès le début par le sens de l'ellipse évoquée plus haut et qui confère au film une rare densité narrative. L'introduction s'achève avec une rencontre entre Gloria (prénom qui renvoie à "*gloire*" en français, mais dont il ne faut pas oublier les résonances religieuses) et son ancien fiancé, Raúl. Là débute la deuxième partie du film présentée en *flash-back* : le récit que Gloria fait à Raúl de toutes les années passées avec Francisco, l'histoire angoissante de leur amour. Un récit truffé à son tour d'ellipses magistrales.

Malgré une première partie déjà cinématographiquement merveilleuse, le film se dépasse alors lui-même et s'envole vers des hauteurs inégalables. On comprend bien pourquoi ce film figure dans un Festival comme celui-ci, intitulé *L'amour dans tous ses états*. Car on assiste au déchaînement de la passion amoureuse de Francisco dont le trait fondamental sera, malheureusement pour Gloria, une jalousie de plus en plus possessive, de plus en plus pathologique. Le spectateur du film sera témoin de la germination et de la progression (galopante) d'une paranoïa avec tous ses symptômes classiques : hypertrophie de l'égoïsme et de l'orgueil du protagoniste ; obsession de la Justice (et manie de la persécution qui l'accompagne); et, bien sûr, jalousie démesurée. Car la paranoïa de Francisco se projette surtout sur la personne qu'il aime le plus : et cet amour deviendra de plus en plus déraisonnable, de plus en plus insensé, de plus en plus délétère.

Tous les *tourments* évoqués par le titre français du film se montrent de la façon la plus exacerbée dans le film, le paradigme étant peut-être la séquence de Francisco et Gloria au clocher de l'église. Une séquence que le spectateur reconnaîtra sans doute car elle a été reprise presque telle quelle (architecture, cadrage, angle de la caméra, situation et désespérance des personnages...) par Alfred Hitchcock, cinq ans plus tard dans *Vertigo* (Sueurs froides, 58).

Remarquons à ce propos l'importance de l'architecture dans la narration cinématographique de l'histoire. La partie centrale du film se passe dans une riche maison moderne

de Mexico, construite dans le style des années 1900 par le père de Francisco après un long séjour à Paris. Cette exubérance moderniste est présente dans la disposition des colonnes, des escaliers et des lampadaires de la maison de Francisco, mais surtout dans la décoration des portes qui s'ouvrent et se referment tout le temps, ce qui accroît l'angoisse ressentie lorsqu'on contemple le déroulement, de plus en plus oppressant, de cette histoire d'amour et de jalousie paranoïaque. Sans oublier le personnage du majordome, partie intégrante de la maison et de son architecture au même titre que ses murs et ses colonnes désuètes. [Cette interaction, profondément symbolique, entre les émotions des personnages et l'architecture sera développée jusqu'au paroxysme par Buñuel dans un autre de ses films mexicains, écrit comme celui-ci en collaboration avec Luis Alcoriza : *L'Ange exterminateur* (El ángel exterminador, 62)]

Le clocher dont on a déjà parlé ou le monastère qui apparaît à la fin du film possèdent aussi un caractère indéniablement symbolique dans la mise en images de l'histoire. Terminons avec un dialogue entre trois personnages du film :

"- À chaque fois que je vois ce salon, je me demande comment un architecte a pu concevoir ces idées si étranges. Rien ne semble guidé par la raison... mais par le sentiment, l'émotion, l'instinct... ! (...)

- Il a dû donc être un homme très original et capricieux.

- Tout le contraire de Francisco, qui est parfaitement normal et sensé."

Pablo del Val



Réalisation : Luis Buñuel

Scénario : Luis Buñuel et Lui Alcoriza, d'après le roman de Mercedes Pinto

Photo : Gabriel Figueroa

Montage : Carlos Savage

Production : Elías Querejeta

Décors : Pablo Galván

Avec : Arturo de Córdova (Francisco), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (Raul)

LA FEMME DE SEISAKU

(SEISAKU NO TSUMA)



Yasuzo MASUMURA – Japon – 1965 (1h33)

Yasuzo Masumura (né en 1912 à Hiroshima) appartient à ce que l'on pourrait appeler, vu d'Occident, la deuxième génération de cinéastes japonais. Entendez par là la deuxième vague (dite de façon parfois un peu fourre-tout "*Nouvelle Vague*") de réalisateurs du pays du soleil levant découverts chez nous dix ans après le Lion d'Or à Venise du *Rashomon* de Akira Kurosawa qui ouvrit tout grand les portes d'une cinématographie extrêmement riche mais parfaitement ignorée jusque là en dehors du continent asiatique. La première génération fut donc celle de réalisateurs dont certains avaient débuté au temps du muet (Mizoguchi, Kinugasa), d'autres pendant la guerre (Kurosawa), d'autres enfin après le conflit (Kinoshita, Ichikawa, Shindô, Kobayashi). Sans parler de Ozu ou Naruse, réalisateurs vedettes dans leur pays depuis les années 30 et dont on ne découvrit chez nous les oeuvres qu'après leur mort, dans les années 70 et 80.

La deuxième génération apparut donc à la fin de la glorieuse décennie des années 50 et s'imposa en rupture avec la précédente. Et là, Yasuzo Masumura fut véritablement l'homme de la rupture, lui dont les premiers films (*Les Baisers*, 57, *Le Précipice* ou l'excellent *Géants et Jouets*, 58) précédèrent de quelques mois ceux des chefs de file patentés de la *Nouvelle Vague* (Oshima, Imamura, Yoshida, Teshigahara). Travaillant au sein de la *Daei* (studio fondé en 1941), il est même considéré comme le précurseur de cette révolution cinématographique. Le fait d'avoir étudié

pendant quatre ans au célèbre *Centro Sperimentale* de Rome (1951-55) lui avait ouvert d'autres horizons cinématographiques que ceux typiquement nippons et véhiculés par les Mizoguchi, Ozu ou Naruse (Kurosawa étant, lui, déjà considéré comme le moins japonais des réalisateurs dans son propre pays). Les films de Masumura tranchent immédiatement par leur rythme soutenu, créé par un montage extrêmement audacieux. L'approche de ses sujets se montre également novatrice. Le respect pour les valeurs traditionnelles se retrouve plus souvent à la poubelle qu'à l'écran. *Géants et Jouets*, l'un de ses meilleurs films, se révèle une très brillante comédie mais aussi une satire sans pitié du *nouveau Japon* converti aux mirages du capitalisme américain (n'oublions pas que les Etats-Unis ont occupé et dirigé le pays de 1945 à 1952). Plus tard, le ton se fera plus violent encore, Masumura subissant alors une certaine influence de Nagisa Oshima et Yoshishige Yoshida.

En Occident, et notamment en France, il faudra pourtant attendre son... 33ème film, le sublime *L'Ange Rouge* (Akai tenshi, 1966) pour le découvrir, le célébrer... puis l'oublier ! Aujourd'hui, près de quarante ans plus tard, on ne cesse de redécouvrir enfin ce cinéaste aux films si particuliers et "*secouant*" pour ceux qui les ont vus.

Le milieu des années 60 fut vraiment le sommet de la carrière de Masumura. En l'espace de deux ans, il réalise ses quatre films les plus célèbres : *Passion* (Manji, 64), *La*

Femme de Seisaku (Seisaku no tsuma, 65), *Tatouage* (Irezumi, 66, diffusé au ciné-club de CSF au printemps dernier) et *L'Ange Rouge*. Quatre films marqués par la même actrice, la sublime Ayako Wakao qui s'était révélée à 20 ans chez Mizoguchi dans *Les Musiciens de Gion* (Gion bayashi, 53). Masumura et Ayako Wakao se détestaient cordialement et le cinéaste n'eut jamais de mots assez durs pour son actrice vedette qui, lorsqu'elle tourne *Passion*, a déjà 66 films à son actif à seulement 31 ans ! "C'est une femme calculatrice et très égoïste", dira d'elle plus tard Masumura, "Ce n'est pas une femme pure et elle le sait bien". Si le cœur de Ayako n'est pas pur, sa beauté, elle, l'est assurément et elle irradie les films dans lesquels elle apparaît. Sa beauté renforce encore la cruauté des histoires qu'elle sert. Car la cruauté, naissant toujours d'une passion extrême et contrariée, Masumura ne la mégote pas à ses spectateurs. Ses personnages principaux sont toujours mus par des pulsions irrépessibles les menant aux pires excès. La femme japonaise est bafouée et écrasée par une société qui ne supporte pas qu'elle puisse ne serait-ce que tenter de s'extraire de sa condition de femme soumise. Dans *Passion*, Masumura met en scène une étrange et fatale histoire d'amour à trois dont la composante principale unit deux femmes. En 1969, il enfermera dans un huis-clos étouffant un sculpteur aveugle et sa prisonnière, une jeune femme dont il est éperdument amoureux, laissant se tisser une incroyable histoire d'amour à variante sado-

masochiste. Dans *La Femme de Seisaku*, pur mélodrame passionnel en temps de guerre (le conflit russo-japonais en 1905), le réalisateur atteint sans nul doute l'un des sommets de son art via le portrait de la belle Okane, méprisée par toute une communauté mais capable, elle aussi, de glisser jusqu'aux franges de la folie pour exprimer son amour et garder auprès d'elle celui qui en est la cause.

Si les films de Masumura frappent le spectateur par leurs sujets brûlants et leur démesure, il faut aussi évoquer leur aspect formel, sans crainte d'insister. Utilisant systématiquement le cinémascope, alternant selon les films la Couleur (*Passion*, *Tatouage*, *La Bête aveugle*) ou le Noir et Blanc (*La Femme de Seisaku*, *L'Ange Rouge*), Masumura offre toujours des images d'une incroyable beauté. Son sens du cadrage et de la composition des plans rapprochent ses films, sur un plan esthétique, de la peinture et ne sont pas sans évoquer l'univers d'un Masahiro Shinoda, autre cinéaste à redécouvrir d'urgence.

Les années 60 cinématographiques japonaises ne furent en rien inférieures à la décennie précédente considérée comme *l'âge d'or* du cinéma nippon. Et le moins qu'on puisse dire est que Yasuzo Masumura y occupe une place tout à la fois unique et primordiale.

Philippe Serve



Réalisation : Yasuzo Masumura

Scénario : Kaneto Shinô d'après le roman éponyme de Genjiro Yoshida

Montage : Tatsuji Nakashizu

Photo : Tomohiro Akino

Musique : Tadashi Yamauchi

Producteurs : Masaichi Nagata

Avec : Ayako Wakao (Okane), Nobuo Chiba (Heisuke), Yuzo Hayakawa (le sergent), Yuka Konno (Oshina), Taiji Tonoyama (le retraité).

LES CHEVAUX DE FEU

(TENI ZABYTYKH PREDKOV)



Sergei PARADJANOV – Urss - 1964 (1h30)

Les Carpates ukrainiennes au 19^{ème} siècle, parmi la communauté des Hutsuls. S'aimant depuis l'enfance malgré la haine séparant leurs familles et débouchant même sur un meurtre, Ivan (Ivan Nikolaichuk), et Maritschka (Larissa Katochnikova), deux paysans, finissent par se marier. Ivan part l'été pour aller travailler dans les hauts pâturages.

Les Chevaux de Feu, poème au lyrisme échevelé décliné en douze chapitres, sidéra spectateurs et critiques en 1966 par sa beauté visuelle et son souffle. Si l'histoire ne possède rien de bien révolutionnaire en elle – adaptant un récit de l'écrivain ukrainien Mikhaïlovitch Katzubinski qui emprunte tout au folklore local – la mise en scène, elle, emporte tout sur son passage. Le spectateur est pris dès la première minute dans un flot ininterrompu d'images plus inventives les unes que les autres, aux couleurs somptueuses et au rythme fou ralentissant seulement dans la dernière partie du film. La caméra semble ne jamais se positionner deux fois de la même manière, fausse impression d'ailleurs mais qui indique bien l'effet obtenu par un appareil toujours en mouvement. Paradjanov porte souvent sa caméra à l'épaule et la fait tourner en tous sens, arrivant à une parfaite fusion entre musique et image d'une part, sentiments des personnages de l'autre. Le film n'est pas une œuvre facile d'accès et demandera à certains que ce flot ininterrompu pourrait perturber un effort. La bande son, pleine de très beaux chants polyphoniques

racontant des histoires folkloriques et faisant écho à la vie des personnages, surprendra les oreilles peu habituées aux longs cors de chasse, à la flûte ou à cette sorte de cornemuse locale aux sons très dissonants... Mais ces sons participent activement à l'impression d'irrésistible tourbillon.

Et comment résister aux images ? Encore très influencé par les grands maîtres du cinéma soviétiques tels que Eisenstein, Poudovkine ou Dovjenko qui avait été son professeur, Paradjanov multiplie les audaces et développe toute la grammaire cinématographique à sa disposition. Diversité des angles de prises de vues, alternance d'incroyables plongées et contre-plongées (celles d'Orson Welles paraissent presque timides à côté !), passage de la couleur au Noir et Blanc (pour symboliser solitude et perte de sens de la vie) puis retour à la couleur, imperceptibles ralentis ou fulgurants et fugaces arrêts sur image... Le cinéaste n'hésite jamais à s'accorder des plages de respiration par l'insert de plans fixes sur des objets, plans jamais gratuits mais servant au contraire de catalyseurs au récit en cours. Chaque séquence, chaque plan semble aussi improvisé que patiemment composé et rapproche le film d'une peinture (Paradjanov devait plus tard devenir un peintre de premier plan).

La caméra tournoie à grande vitesse autour des corps, fusionnant les couleurs vives de la

nature et des extraordinaires costumes en un kaléidoscope fantastique où la couleur rouge, celle du sang, de l'amour et de la mort, finit toujours pas dominer.

Les dialogues ne parsèment le film que de part en part, tout l'espace sonore ou presque étant occupé par cette musique omniprésente et à laquelle je faisais allusion précédemment. Paradjanov filme nombre de situations quotidiennes de cette région reculée : fauchage de champs fleuris et bottes de foin, travaux de bois, de cordonnerie ou de ferrement, boulangerie. Il nous montre aussi des coutumes locales étonnantes. Ainsi de la cérémonie de mariage où les deux futurs époux, après avoir été déshabillés, lavés et apprêtés séparément par des villageoises sont amenés, les yeux bandés, à la salle de cérémonie où ils se retrouvent côté à côté, à genoux et le cou pris dans une sorte d'attelage pour bœufs qu'Ivan ressent aussitôt comme une torture et une prison...

La lutte incessante entre une nature flamboyante et des hommes prisonniers de leurs désirs et comme maudits à s'entretuer laisse peu de place à un amour tel celui de Ivan et Maritshka, sortes de (faux) Roméo et Juliette des Carpates.

Sergueï Paradjanov – né en 1924 à Tbilissi - après une quinzaine de films qu'il considérait lui-même comme mineurs pour ne pas dire plus (et encore très marqués par le "réalisme socialiste"), reste l'homme de quatre films dont *Les Chevaux de Feu* fut le premier. Bien que

revendiquant l'influence de son aîné Andreï Tarkovsky – et notamment de son très beau *L'enfance d'Ivan* (projeté en mai dernier lors du Festival de Printemps de CSF) – Paradjanov montrait déjà avec cette œuvre une originalité, certains n'hésitent pas à parler de génie, tout à fait évidente. Le film se fit sévèrement attaquer en URSS pour la rupture qu'il consommait avec les règles du "réalisme socialiste". Après deux œuvres de seconde importance, Paradjanov quitta l'Ukraine pour l'Arménie où il tourna le deuxième de ses chefs d'œuvres, *Sayat Nova* (La Couleur de la grenade, 68), film démontrant sa passion pour la peinture et les icônes, avant d'être empêché de travailler puis arrêté pour trafic d'œuvres d'art et homosexualité en 1973. Condamné à 5 ans de prison en 74, libéré en 78 grâce à aux pressions exercées par des comités de soutien européens, il se consacra alors à la peinture, la sculpture, les collages etc., le cinéma lui restant interdit. Ce n'est qu'en 1985 qu'il y fit son retour avec *La Légende de la forteresse de Souram*, autre chef d'œuvre, cette fois d'inspiration plus païenne et proche de l'univers d'un Pasolini. Après son quatrième "grand" film – "*Achik Kerib*" (Légendes du vieux Caucase, 1988, considéré comme un "conte pour enfant"), il meurt en 1990 à Erevan (Arménie) pendant le tournage de son ultime oeuvre inachevée, *Confession*.

Philippe Serve



Scénario: Ivan Chendej Mikhaylo, Sergueï Paradjanov d'après l'histoire de Mikhaïlovich Katzubinski

Musique originale: Miroslav Skoric

Photo: Viktor Bestayev et Yuri Ilyenko

Montage: M. Ponomarenko

Costumes: Lidiya Bajkova

Production: Films Dovjenko (Urss)

Avec: Ivan Mikolajchuk, Larisa Kadochnikova, Tatyana Bestayeva

LA REGLE DU JEU



Jean RENOIR – France - 1939 (1h55)

1939 est une année charnière dans la carrière de Renoir, qui partira ensuite tenter sa chance aux Etats-Unis. Deux ans auparavant celui-ci réalisait, *La Grande Illusion* (1937), succès public et critique, puis *La Marseillaise* en 1938, qui plut énormément au public, moins à la critique. Quant à *La Bête humaine*, réalisé la même année, l'accueil fut mitigé de la part du public mais enthousiaste du côté critique. En 1939 sort donc *La Règle du jeu*, l'un des plus célèbres films de son auteur, considéré de nos jours comme son chef-d'œuvre par beaucoup. Mais avant d'atteindre son statut actuel, *La Règle du jeu* a connu bien des vicissitudes. L'œuvre est accueillie à sa sortie par une volée de bois vert, tant de la part du public que de la part de la critique qui y voyaient tous un film démoralisant. En voulant faire de son film "une description exacte des bourgeois de [l]'époque", Renoir, devant les réactions de rejet viscéral de son film, tentera sans succès de calmer les réactions en effectuant de nombreuses coupes, entre autres de scènes où il apparaît et en ajoutant au début du film la mention : "Ce divertissement n'a pas la prétention d'être une étude de mœurs et les personnages qu'il présente sont purement imaginaires." En 1940, pendant l'occupation allemande, le négatif original est détruit et il ne sera distribué à la libération qu'une version de quatre-vingt-cinq minutes, contre cent dix à l'origine, qui ne fut pas tellement mieux reçue lorsque le film ressortit alors en salle.

Trois années plus tard, en 1948, quelques critiques - en particulier André Bazin -

commence une campagne de réhabilitation en faveur du film. Mais le public ne suit toujours pas, le film continue à faire figure de film maudit jusqu'à ce qu'en 1958, sous l'impulsion de Bazin à qui Renoir dédiera la résurrection du film, Jean Gaborit et Jacques Durand reconstituent le film de l'époque, avec l'approbation et les conseils de Jean Renoir. Le film sera présenté en 1959 à la Mostra de Venise et trouvera enfin la voie du succès qu'il méritait.

Comment expliquer une telle réaction des spectateurs à la sortie ? Sans doute avaient-ils senti que derrière son apparente désinvolture, le film remettait en cause en cause cette structure de la société qu'emportera avec elle la Seconde Guerre mondiale quelques mois plus tard, car dans ce film subversif chacun pouvait s'y retrouver et nul n'était épargné.

La première chose à laquelle on pense lorsqu'on évoque *La Règle du jeu* est en effet la règle du jeu social. Renoir se plaît à la brouiller avec par exemple les rapports entre La Chesnaye et Marceau. Une règle censée distinguer maîtres et serviteurs, thématique chère au réalisateur qu'on retrouve déjà en 1927 dans le génial *Tire-au-flanc* lequel anticipe dans certaines scènes tout à la fois *La Grande Illusion* (le théâtre, les interrogations de Fresnay et Stroheim sur la place dans la société de leur classe agonisante) et *La Règle du jeu* - et qu'on retrouvera plus tard aussi dans un film tel que *Le Journal d'une femme de chambre*.

Devant cet habituel constat, il ne faut pas perdre de vue ce qui constitue le moteur essentiel du film, à savoir l'amour et ses règles, qui justifient pleinement la présence de *La Règle du jeu* dans ce festival consacré à *L'Amour dans tous ses états*. Renoir nous entraîne en effet dans les jeux de l'amour en construisant son film comme un immense ballet amoureux (au sens propre comme au sens figuré) autour de solos, pas de deux, pas de trois, etc. Ainsi le couple Octave-Lisette se poursuivant dans les salons du Marquis dans une magnifique scène où Renoir exploite à merveille l'espace, ou encore les couples Marceau-Lisette (plus Sénéchal), le Marquis-Geneviève de Marras, Jackie qui poursuit Jurieu qui poursuit la Marquise... tout cela sous l'œil goguenard des invités et de la domesticité.

De ce point de vue, l'influence de la musique et du théâtre est évidente. Le film tient tout autant de Beaumarchais et Mozart que de Musset. Renoir emprunte au premier en citant dans le générique du début un passage du *Mariage de Figaro*, l'ouverture du film se faisant sur un air du second. Comme dans la pièce ou l'opéra bouffe consacrés à *Figaro*, on retrouve dans *La Règle du jeu* un épisode de travestissement de la maîtresse en domestique. Quant à Musset, la référence est tout ce qu'il y a de plus explicite. Renoir-Octave est amoureux de la Marquise,

comme l'est chez Musset le même Octave de Marianne, Jurieu étant le Coelio de *La Règle*. La transposition est fidèle et tire le film de Renoir du côté du *drama giocoso*, ce que signale le sous-titre du film, "*Fantaisie dramatique*".

Tout le film est bâti autour de ces couples qui se font et se défont au gré de l'action. Et les protagonistes se retrouveront tous jetés dans un frénétique ballet final que rien ne semble pouvoir arrêter (la Chesnaye à Corneille, le majordome : "*Faites cesser cette comédie !*" et ce dernier de lui répondre : "*Laquelle monsieur ?*"), si ce n'est la mort qui rôde depuis le début : le marquis ne s'intéresse qu'à ses automates, ersatz de vie; Jurieu, héros national, ne songe qu'à en finir à la suite du dépit amoureux causé par la marquise qui n'est pas venue l'accueillir à son arrivée en avion, entraînant son ami Octave; les armes à feu sont omniprésentes (pistolet de Sénéchal, les fusils de chasse); la danse macabre de la représentation théâtrale est là pour rappeler la vanité de l'existence de tout ce petit monde. On rit, on pleure. Mais on saura baisser le rideau avec classe. "*Et ça devient rare à notre époque.*"

Chi-Tuong Pham



France, 1939, NB, 1h55', version complète remontée.

Scénario, dialogues et réalisation: Jean RENOIR

Photo: Jean-Paul Alphen, Jean Bachelet, Jacques Lemare, Alain Renoir

Montage: Marthe Huguet, Marguerite Renoir

Costumes: Coco Chanel

Décors : Max Douy, Eugène Lourié

Production: Claude Renoir et Nouvelle édition française

Avec: Marcel Dalio, Jean Renoir, Nora Gregor, Roland Toutain, Julien Carette, Paulette Dubost, Gaston Modot

Format image : 1.37

TARIFICATIONS

Ticket à l'unité (1 film) :

Adhérent à CSF *, chômeurs, moins de 14 ans : **5 €**

Non adhérents : **7,50 €**

Passe pour les 8 films : **50 €**

* *Adhésions à Cinéma sans Frontières, pour un an, soit 365 jours : 20 €*

Etudiants : 15 €

Donne droit à la réduction à toutes les manifestations de CSF (prix des places à 5 €).

INFORMATIONS

CINEMA SANS FRONTIERES : 04 93 52 31 29 ou 06 64 88 58 15

CINEMA MERCURY : 04 93 55 37 81 - tous les jours, 18h30-21h

CINEMA SANS FRONTIERES



<http://cinemasansfrontieres.free.fr/>

Association à but non lucratif, hébergée par le cinéma indépendant Mercury, 16 place Garibaldi à Nice, CINEMA SANS FRONTIERES s'est donné pour mission de monter diverses activités en rapport avec le Septième Art et en partenariat avec le site *Ecrans Pour Nuits Blanches* (<http://pserve.club.fr>). Parmi ces activités :

- Le **CINE-CLUB** qui a pour objet de présenter des films du monde entier et d'en discuter avec le public en privilégiant l'approche cinématographique tout en replaçant l'œuvre dans la carrière du réalisateur ainsi que dans son contexte (cinématographique, historique, politique, sociologique, etc). Chaque séance comprend une présentation du film, sa projection puis un débat-discussion d'environ une heure. Présentation et animation du débat sont assurées par Philippe Serve, créateur/animateur du site *Ecrans pour Nuits Blanches* et animateur-coordonateur de CSF. Ce ciné-club se tient deux à trois vendredis soirs par mois au cinéma MERCURY. Les séances sont ouvertes à tous.

- Un **FESTIVAL THEMATIQUE** de **PRINTEMPS**. En mai 2004, il a tourné autour du thème du *Polar*, en collaboration avec deux associations cannoises et en illustration d'une grande manifestation sur le sujet à la librairie niçoise Privat-Sorbonne. L'édition 2005 a été consacrée aux "*Grands Premiers Films*".

- Un **FESTIVAL THEMATIQUE** d'**AUTOMNE**. La première édition, du 1er au 15 octobre 2004 a été exclusivement consacrée à "*11 Grands Classiques du Cinéma chinois*", tous inédits à Nice. La deuxième édition, du 7 au 15 octobre 2005, porte sur *L'Amour dans tous ses états*.

- Une présentation trimestrielle d'un film au **MUSEE DES ARTS ASIATIQUES** dans le cadre des Vendredis du Musée.

- Un **SITE INTERNET** : <http://cinemasansfrontieres.free.fr>

- Un **FORUM** de discussion et d'annonces :
<http://cinemasansfrontieres.free.fr/phpBB2/index.php>

Cinéma Sans Frontières est membre fondateur du collectif **CINEAC** (*Collectif Interurbain pour une Nouvelle Expansion des Activités Cinématographiques*).

REMERCIEMENTS

CINEMA SANS FRONTIERES tient à remercier :

M. André Bémon et Mme Danielle Bémon,
ainsi que leur équipe du cinéma Mercury :
Gilles et Jean-Claude (opérateurs-projectionnistes)

Films sans Frontières
Les Grands Films Classiques
Zootrope
MK2 diffusion

Les Transports Lenoir

Marina Foxley
Pablo del Val
Chi-Tuong Pham

La Ville de Nice
Le Conseil Régional PACA

Tous les adhérents de CSF et son fidèle public

CREDITS :

Conception, programmation, organisation du Festival,
préparation et animation des séances, affiche et programmes :
Philippe Serve

Contacts extérieurs : Séverine Piout et P.S.

Site internet : Marie Bonnet

