1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010

Varia

Les « Giornate del Cinema Muto », Pordenone, 2-9 octobre 2010

Myriam Juan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3795>

DOI : 10.4000/1895.3795

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 146-154

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Myriam Juan, « Les « Giornate del Cinema Muto », Pordenone, 2-9 octobre 2010 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3795> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3795>

1895 /
n° 62
décembre
2010

146

Félix Édouard Vallotton, *Cinq heures*, 1898, *Les intimités*, planche VII.
(Xylographie 177 x 223 mm (image), Coll. Cabinet d'arts graphiques, don Société des Amis du Musée d'art et d'histoire © MAH, Cabinet d'arts graphiques, Genève).

Les « Giornate del Cinema Muto », Pordenone, 2-9 octobre 2010

Trois mois après le « Cinema Ritrovato » de Bologne, qui mêle dans sa programmation films muets et parlants, les « Giornate del Cinema Muto » de Pordenone demeurent le rendez-vous obligé des restaurateurs, historiens, spécialistes et tout simplement amoureux du cinéma muet qui ont la chance de pouvoir gagner cette petite ville du Frioul quand arrivent les premiers jours de l'automne. Comme bien d'autres manifestations culturelles, le festival a dû faire face à une baisse de ses financements suite à la crise économique. Le montant de l'accréditation a ainsi augmenté et les projections ont exclusivement eu lieu cette année dans la grande salle du théâtre Verdi, y compris l'ensemble de « portraits » sur DVD qui, l'an dernier encore, étaient montrés dans une petite salle attenante au théâtre. La dernière matinée se tenait cependant dans une autre salle de la ville, afin de permettre les répétitions de l'orchestre jouant le soir même. Pour des raisons pratiques, ce sont des films sonores qui ont alors été projetés là, au grand regret des spectateurs. La programmation n'en était pas moins, une fois de plus, d'une grande richesse, obligeant le spectateur rattrapé par la fatigue à renoncer de temps à autre – et à contrecœur – à une projection. Les passionnants courts-métrages de la session intitulée « making of... », exposant le tournage de

quelques grandes productions françaises des années 1920, ont ainsi souvent été projetés en toute fin de journée, dans une salle aux trois-quarts vide.

À l'exception des portraits et d'une matinée de films sonores, toutes les séances ont été, comme de coutume, accompagnées en direct, le plus souvent au piano, ce dernier parfois secondé par un violon, une flûte, une batterie voire une fanfare... On ne saurait trop rendre hommage aux musiciens, dont la présence est absolument indissociable de la réussite de l'événement. Plus encore que d'habitude, la sélection de cette année faisait la part belle aux découvertes et aux raretés. Nous ne reviendrons pas sur le programme de comiques français des premiers temps (« Comici francesi/French Clowns 1907-1914, A-Z »), auxquels *1895* a consacré son numéro de septembre en liaison avec les Giornate – bien que le numéro n'ait été mis en vente dans ce cadre que de manière parcimonieuse, ce qui a frustré plus d'un festivalier. Signalons néanmoins que les projections, par ensemble d'une douzaine de courts-métrages, et l'ordre alphabétique dans lequel ils ont été programmés, ont suscité la lassitude de nombreux spectateurs : accumulation et répétition n'ont guère servi, en ce cas, l'effet comique.

Outre cette session, les programmations vedettes portaient sur deux cinématographies déjà mises à l'honneur lors de précédentes éditions, mais dont de nouvelles pièces maîtresses étaient présentées. La pre-

1895 /
n° 62
décembre
2010

147

actualités
chroniques

mière était consacrée aux œuvres muettes de trois cinéastes de la maison de production Shochiku : Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu et Kiyohiko Ushihara. Après une approche générale du cinéma muet japonais en 2001, le festival avait déjà proposé en 2005 une sélection de films produits par la Shochiku, laissant cependant de côté les œuvres de ces trois cinéastes majeurs. Ce sont les réalisations muettes les plus tardives de ces derniers qui ont été montrées, les films datant tous (à trois exceptions près) du début des années 1930. On savait déjà que le cinéma muet s'était couché à l'est. Le programme des Giornate 2010 a rendu justice à l'éclat de ces derniers feux – et ce en dépit du mauvais état de nombreuses copies. L'ensemble de la sélection, portant sur des sujets contemporains, relevait du *gendai-geki* (par opposition au *jidai-geki* ou « film d'époque »). Sur fond d'amours impossibles ou de rapports familiaux conflictuels affleurent ainsi, souvent, les tensions existantes entre Japon moderne et Japon traditionnel. Le caractère universel des thèmes abordés, la sobriété souvent élégante de la mise en scène, le jeu retenu des acteurs enfin : tout concourait à rendre aisée la vision de ces œuvres, y compris par des spectateurs peu au fait de la culture nipponne de l'époque.

Film muet le plus célèbre du prolifique Shimizu, *Minato no nihon musume* (*Japanese*

*Girls at the Harbor*¹, 1933) a ouvert la rétrospective, constituant dès le premier jour l'un des moments les plus éblouissants du festival. Mélodrame tourné en partie en studio, en partie dans le port de Yokohama où se déroule l'action, le film bénéficie d'une mise en scène raffinée. D'emblée, on est frappé par la souplesse de la caméra suivant la marche des deux protagonistes féminins le long d'une route, puis par le recours à des plans très larges, au sein desquels les héros apparaissent comme de fragiles silhouettes au milieu du paysage. Également remarquables, deux magnifiques fondus enchaînés avec grossissement de plan et raccord dans l'axe marquent les climax dramatiques d'un film dont la beauté visuelle reste toujours au service de l'histoire et des personnages, et où se fait jour avec force le mélange des cultures dont le Japon – tout particulièrement Yokohama, port international – est alors le théâtre.

Mélodrame en deux parties (152 min.) également tourné par Shimizu, *Nanatsu no umi* (*Seven Seas*, 1931-1932) raconte pour sa part un amour contrarié et repose, comme le précédent, sur un personnage féminin très fort. Le thème de la famille, celui des différences entre classes sociales et celui, enfin, de la « décence » à laquelle doit se conformer la jeune femme forment un triptyque que l'on retrouve dans beaucoup de *gendai-geki* de

¹ En l'absence de titre français, sont précisés entre parenthèses les titres anglais figurant dans le catalogue. Dans le cas des films de la Shochiku, il s'agit presque toujours d'une traduction littérale du titre original japonais.

la Shochiku. Ponctuée par quelques belles trouvailles visuelles (raccord dans l'axe à l'arrière d'un train en marche, obstacles figurés par des arbres ou par une vitre cachant en partie les personnages), la mise en scène, discrète, accompagne les nombreux protagonistes jusqu'à un dénouement heureux mais peu crédible. Du même réalisateur et reposant sur des ressorts dramatiques identiques (tout en accentuant le rôle joué par les rapports de classes), *Ginga* (*The Milky Way*, 1931) nous a en revanche paru confus et bien moins inspiré dans sa réalisation. Ce mélo de plus de trois heures (188 min.) vaut essentiellement pour ses personnages, notamment l'héroïne, nouvelle figure de femme forte et vulnérable, épousant un homme qu'elle n'aime pas et contre lequel elle n'hésite pas à brandir un revolver (à l'instar du personnage principal de *Nanatsu no umi*). De Shimizu nous vîmes encore deux films sonores, *Daigaku no Wakadanna* (*Young Master at University*, 1933) et *Tokyo no Eiyu* (*A Hero of Tokyo*, 1935). Très décevants au regard de leur ambition narrative et de leur réussite esthétique (quoique le second recoure à quelques beaux fondus enchaînés pour figurer le passage du temps), ces films se révèlent néanmoins de passionnants témoignages sur la transition du cinéma japonais vers le parlant. À ce titre, on ne peut que regretter l'absence de *benshi* pour commenter les parties laissées silencieuses à cet effet par le réalisateur.

Attiré plus manifestement encore par le

cinéma occidental et surtout par Hollywood, où il séjourna de janvier à septembre en 1926, Ushihara était représenté par quatre films. *Kaihin no joo* (*Queen on the Shore*, 1927) et *Kangeki Jidai* (*Age of Emotion*, 1928) étaient incomplets. Le premier présente surtout l'originalité d'être une comédie (la seule de la rétrospective, avec la star Denmei Suzuki dans un rôle de travesti aux allures de Daphnée/Jack Lemmon), tandis que le second retient l'attention pour son couple-vedette (Denmei Suzuki et Kinuyo Tanaka – actrice plus tard chez Mizoguchi), pensé par Ushihara sur le modèle du couple Charles Farrell-Janet Gaynor, alors au sommet de sa popularité. Denmei Suzuki et Kinuyo Tanaka sont d'ailleurs également les interprètes des deux autres films du réalisateur projetés aux *Giornate*. *Wakamono Yo Naze Naku Ka* (*Why Do You Cry, Youngsters ?*, 1930) est un beau film-fleuve (193 min.), un mélodrame mettant aux prises les enfants d'une grande famille avec une belle-mère maléfique, incarnation des perversions de la « femme moderne ». Il justifie à lui seul le surnom de son réalisateur : « Ushihara le sentimental ». *Shingun* (*Marching On*, 1930), superproduction de près de 2h30 (142 min.) mêlant romance et film de guerre, fut quant à lui conçu pour commémorer les dix ans de la compagnie dans la production de films. Son tournage prit plus d'un an et, d'après le catalogue du festival, coûta plusieurs milliards de yens actuels. Face à de tels moyens, le résultat déçoit un peu. Les scènes de

bataille (réalisées avec le concours de l'armée impériale) sont certes impressionnantes, mais l'ensemble souffre de longueurs et de maladresses de construction. Aux deux tiers du film, quand commence la guerre, le réalisateur oublie ainsi complètement ses personnages, pour enchaîner pendant une vingtaine de minutes des plans d'armée en marche. La comparaison avec *Wings* (*les Ailes*, 1927), projeté le dernier soir, est à ce titre passionnante et l'avantage va sans conteste au film de William A. Wellman, qui suit ses héros au cours de leurs duels aériens. Sorti en mars 1930, *Shingun* fascine cependant par l'absence totale de référence au pays adverse comme aux motifs du conflit. Un parti pris anhistorique qui n'aurait pas été tenable, un an et demi plus tard, après le début de la guerre contre la Mandchourie. Du troisième « maître » du programme, Shimazu, étaient projetés trois films : un mélodrame aux accents sociaux, *Reijin* (*The Belle*, 1930), un film pour enfants, *Ashita Tenki ni naare* (*May Tomorrow Be Fine*, 1929, coréalisé avec Yoshio Nishio), et surtout le formidable *Ai Yo Jinrui to tomo ni are* (*Love, Be with Humanity*, 1931). Cette libre et moderne adaptation du *Roi Lear* raconte en quatre heures la chute d'un magnat du monde des affaires et ses relations conflictuelles avec ses trois fils (dont le plus jeune est joué par Denmei Suzuki, une nouvelle fois secondé par Kinuyo Tanaka). Le film est porté par l'interprétation de son acteur principal, Sojin Kamiyama, dont il célébrait le

retour au Japon après une fructueuse expérience hollywoodienne. Au sein d'une mise en scène très sobre, on y relève notamment une étonnante séquence aux allures de symphonie urbaine tokyoïte, signe d'une probable influence européenne. La fin (décevante) est par ailleurs l'une des plus incongrues qu'il nous ait été donné de voir, une étonnante ellipse conduisant le récit à s'achever dans une prairie américaine d'Épinal.

Films soviétiques

Le cinéma soviétique faisait également l'objet d'une rétrospective, à travers les œuvres muettes de trois cinéastes aux fortunes critiques et historiques diverses : Abram Room, Mikhaïl Kalatozichvili (qui signait sous le nom de Kalatozov) et Lev Pouch. Du premier, on connaît surtout *Tretya Mechtchanskaya* (*Trois dans un sous-sol*, 1927), comédie qui lui valut une grande popularité à sa sortie. Le film continue au demeurant de réjouir par son audace (il aborde frontalement des sujets aussi tabous alors, en Europe et aux États-Unis, que l'avortement), comme par sa célébration de l'émancipation féminine. Le reste de la programmation a permis de découvrir d'autres aspects de l'œuvre du réalisateur, dans le registre alors plus répandu en URSS du drame révolutionnaire. De facture très classique à un moment où le cinéma soviétique se distinguait par ses innovations expérimentales, *Boukhta smerti* (*la Baie de la mort*, 1926) a souffert à sa sortie de la comparaison avec *Bronenosets Potemkin* (*le*

Cuirassé Potemkine, 1925). En programmant aussi le film d'Eisenstein, le festival n'a d'ailleurs guère aidé à la révision de ce jugement peu favorable. Parfait exemple de récit conçu sur le diptyque avant/après la révolution, *Predatel (le Traître)*, 1926), dont il ne reste que la première partie, présente pour sa part d'intéressants décors « Art Déco », qui rappellent ceux de nombreuses productions Albatros de l'époque. *Prividenie, Kotorie ne vozvrachtchayetsia (le Fantôme qui ne revient jamais)*, 1930), adapté d'une nouvelle d'Henri Barbusse, est également remarquable pour son décor initial, figurant une terrifiante prison panoptique. On présentait en outre le documentaire *Yevréina zemle (les Juifs sur la terre)*, 1926) sur un scénario de Viktor Chklovski et la collaboration de Maïakovski pour les intertitres, consacré aux colonies juives de Crimée, que le pouvoir soviétique stimula en 1924.

Mikhaïl Kalatozov surtout célèbre aujourd'hui pour avoir réalisé *Letyat jouravli (Quand passent les cigognes)*, qui reçut la palme d'or à Cannes en 1958, a pourtant débuté au cinéma au début des années 1920, dans les studios géorgiens de Tbilissi, enchaînant les métiers les plus divers jusqu'à la réalisation de ses premiers films à la fin de la décennie. Il fut notamment scénariste et chef opérateur de deux des quatre longs-métrages de fiction tournés par Lev Pouch, cinéaste géorgien dont la carrière s'interrompit brutalement en 1934. Or si *Gioulli* (1927, cosigné avec Nikolai Chengelaïa)

séduit surtout par sa superbe photographie, *Bochouri sichtchli (le Sang des gitans)*, 1928) révèle le talent d'un réalisateur alors prometteur, dont la mise en scène virtuose d'une danse enfiévrée n'a rien à envier à celle du bal de *Maldone* par Grémillon.

Le fragment récemment retrouvé de *Mati Samepo (Ih carstvo / Leur Règne)*, 1928, en coréalisation avec Noutsia Gogoberidzé), documentaire utilisant essentiellement des matériaux préexistants, illustre pour sa part la créativité en matière de montage de Mikhaïl Kalatozov, qui se considérait lui-même comme un disciple de Koulékhov. Signalons à ce propos, dans un tout autre registre, la programmation de *Chakhmatnaya goryachka (la Fièvre des échecs)*, 1925, Vsevolod Poudovkine et Nikolai Chpikovsky), burlesque trépidant exploitant également l'enseignement de Koulékhov. Les deux principaux films signés à l'époque par Kalatozov confirment du reste son inventivité et son goût pour l'expérimentation. *Jim Chuante (Sol' Svanetii / le Sel de Svanétie)*, 1930), sur un scénario de Serguéï Tretiakov, sa réalisation muette la plus connue, mêle approches ethnographique, sociale et politique, et impressionne par son sens de la composition et du montage, toujours très expressifs. Sans posséder le souffle épique du précédent, *Loursmani Cheqmachi (Gvojd' v sapoge, le Clou dans la botte)*, 1931) s'inscrit également dans une avant-garde esthétique soucieuse de transmettre un message didactique. Les deux films furent pourtant mal accueillis par

1895 /
n° 62
décembre
2010

151

actualités
chroniques

la censure soviétique qui les jugea trop formalistes, et la carrière du réalisateur s'interrompit pendant huit longues années pour celle de directeur des studios de Tbilissi avant de reprendre à Léninegrad en 1939.

Il canone rivisitato et l'Internationale

À côté de ces rétrospectives spécifiques à l'édition 2010, figuraient par ailleurs des programmations récurrentes. L'ensemble de « redécouvertes et restaurations » (« riscoperte e restauri ») s'est révélé, cette année, particulièrement riche. Signalons entre autres la première bobine d'un film perdu de Murnau, déjà épaulé par Karl Freund : *Marizza, gennant die Schmuggler-Madonna* (1921-1922). La beauté des extérieurs y retient particulièrement l'attention, ainsi que la prestation de l'actrice principale, Tzvetta Tsatcheva, dont le charme capiteux rappelle celui de Pola Negri à la même époque. Le reste de la session faisait la part belle au rire, dans un festival globalement avare en comédies. Furent ainsi projetés le charmant *Die Waffen der Jugend* (1912), réalisé par Robert Wiene sept ans avant *le Cabinet du docteur Caligari*, *A Thief Catcher* (1914, Ford Sterling) un court-métrage produit par Mack Sennett et dans lequel Charlie Chaplin (qui venait tout juste d'intégrer la Keystone) apparaît dans un petit rôle, *Upstream* (1927) une comédie de John Ford, sans prétention mais très drôle, située dans une pension pour artistes (un véritable repère à cabotins !), et enfin *The Tonic* (1928, Ivor

Montagu). Particulièrement réussi, ce dernier raconte la déconvenue d'une famille qui envoie une bonne maladroitement servir une vieille tante hypocondriaque, dans l'espoir que les catastrophes provoquées par la jeune femme les feront bénéficier précocement de l'héritage. Conçu pour mettre en valeur son actrice principale, Elsa Lanchester (dont le mari – Charles Laughton – fait une apparition remarquée dans le rôle du père de famille), le film séduit par sa fantaisie et son humour féroce.

Les Giornate ont également poursuivi, pour la deuxième année, leur entreprise consacrée aux films du « canon » (« il canone rivisitato »), un programme au long cours qui a pris la suite du projet Griffith. La sélection de 193 films muets (dont 82 ont déjà été projetés lors de précédentes éditions), établie par David Robinson d'après divers classements parus entre 1930 et 2004, met au jour non seulement des « classiques », mais aussi des œuvres qui, un temps considérées comme exemplaires, sont pourtant tombées dans un oubli relatif. Sept films étaient ainsi programmés, dont *Jim Shuante*, déjà évoqué. *Drifters* (John Grierson, 1929) et *Moana* (Robert Flaherty, 1926) continuent de constituer des repères importants dans l'histoire du documentaire. Ce sont avant tout deux poèmes visuels, célébrant l'un l'humble travail des pêcheurs de la mer du Nord, l'autre la vie des habitants d'une île polynésienne, en harmonie avec la nature qui les entoure (un film dont on devine qu'il a pu inspirer

Terrence Malick pour le début de *la Ligne rouge*). *Moana* était cependant montré dans une version sonorisée par l'une des filles du réalisateur dans les années 1970 et, surtout, dans une exécrable copie de sauvegarde sur support digital : la beauté des images en était massacrée.

C'est en revanche dans de superbes copies teintées que l'on put voir *le Miracle de Loups* (1924, Raymond Bernard) accompagné par une réduction pour piano de la partition originale d'Henri Rabaut, et *Hævnens nat* (*la Nuit de la vengeance*, 1916, Benjamin Christensen) au final haletant de suspense. C'est dans une belle copie teintée et virée que fut également montré *Il Fuoco* (*le Feu*, 1915, Giovanni Pastrone), dans lequel la diva Pina Menichelli s'offre littéralement, bouche entrouverte, à la caméra. À l'opposé du précédent par son réalisme cru, était enfin projeté *Mutter Krausens fahrt ins glück* (*l'Enfer des pauvres*, 1929, Piel Jutzi). Le prologue, tourné dans les quartiers pauvres de Berlin, atteste la volonté du réalisateur d'ancrer ses personnages dans la réalité sociale, le drame qui suit entendant toucher le spectateur, tout en éveillant sa conscience. Le film se révèle aujourd'hui toujours bouleversant, autant que passionnant historiquement.

Drifters faisait également partie d'une courte session célébrant les 75 ans des archives du film du MoMA et du British Film Institute National Archive, session qui comprenait aussi le très canonique *Cuirassé Potemkine*, ainsi que le *Robin Hood* d'Allan

Dwan (*Robin des Bois*, 1922), l'une des super-productions produites, écrites et interprétées par Douglas Fairbanks dans les années 1920. En plus de la prestation réjouissante de sa star, plus que jamais bondissante (et dont la bonne humeur sautillante contamine littéralement à l'écran ses partenaires), le film suscite l'émerveillement par ses toiles peintes à la Gustave Doré et ses somptueux décors, supervisés par Wilfred Buckland : une démesure à la mesure des acrobaties de Fairbanks, que reconduit William Cameron Menzies, deux ans plus tard, dans *Thief of Bagdad* (*le Voleur de Bagdad*).

Le festival proposait enfin, comme de coutume, quelques « événements spéciaux », présentés le plus souvent comme tels en raison de leur accompagnement musical, à quelques exceptions près, tel le spectacle de lanterne magique donné par Laura Minici Zotti (le dernier d'une longue carrière de lanterniste). Outre *le Miracle des Loups* et *la Fièvre des échecs*, déjà mentionnés, ce fut le plaisir de suivre les aventures de Buster Keaton dans *The Navigator* (*la Croisière du Navigator*, 1924, Buster Keaton et Donald Crisp), et de revoir *Rien que les heures* (1926, Alberto Cavalcanti), dont la musique originale d'Yves de la Casinière était ressuscitée par Maud Nelissen. Cette dernière avait également composé l'accompagnement de *la Folie des Vaillants* (1926, Germaine Dulac), ode à la liberté servie par de magnifiques plans en extérieur. L'événement musical le plus spectaculaire de la semaine fut au

1895 /
n° 62
décembre
2010

153

actualités
chroniques

demeurant, incontestablement, l'accompagnement de *Wings* par l'orchestre Mitteleuropa, sur une partition de Carl Davis. Les scènes de bataille, toujours saisissantes plus de quatre-vingts ans après leur réalisation, y gagnèrent encore en intensité et en éclat. Pourtant, le moment le plus mémorable de la semaine n'eut pas lieu à l'occasion d'un de ces « événements spéciaux » annoncés par le programme, mais lors de la projection du film de Piel Jutzi. Aux deux tiers de l'intrigue, alors que la jeune Erna Krause, après avoir échappé de peu à la prostitution, part à la recherche l'homme qu'elle aime, les spectateurs du théâtre Verdi furent de fait surpris d'entendre le piano s'arrêter. Loin d'abord, de plus en plus puissante tandis que

la jeune femme se rapproche de la manifestation à laquelle participe son amant, retentit alors l'Internationale, interprétée par une fanfare dans la fosse d'orchestre et bientôt entonnée par des spectateurs debout, un peu partout dans la salle. L'émotion était palpable et les musiciens furent à juste titre très applaudis. Après le suicide de la mère Krause, qui donne à l'œuvre son titre original bien amer, c'est par un retour sur cette scène cruciale que se termine du reste le film, un plan sur les jambes des ouvriers en marche appelant les spectateurs à ne pas se résigner à souffrir et subir l'apparent déterminisme social : un film socialiste – un vrai.

Myriam Juan