

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

69 | 2013  
Varia

---

### Il Cinema Ritrovato (Bologne, 23-30 juin 2012) XXVI<sup>e</sup> édition

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam  
Juan et Priska Morrissey

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4620>

DOI : 10.4000/1895.4620

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 155-164

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan et Priska Morrissey, « Il Cinema Ritrovato (Bologne, 23-30 juin 2012) XXVI<sup>e</sup> édition », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4620> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4620>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Il Cinema Ritrovato (Bologne, 23-30 juin 2012) XXVI<sup>e</sup> édition

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan et Priska Morrissey

---

- 1 Il y a une certaine répétitivité à écrire année après année combien Il Cinema Ritrovato constitue un rendez-vous quasi obligé pour de nombreux cinéphiles : le programme parle même d'une cinéphilie « retrouvée ». L'un des volets de l'édition 2012 poursuivait d'ailleurs l'analyse d'un phénomène tiraillé entre une position archéologique et la recherche de nouvelles pistes de réflexion : David Bordwell, Ian Christie, Thierry Frémaux, Jean Douchet, Michel Ciment, Serge Toubiana, Jean A. Gili, Gian Luca Farinelli, Roy Menarini, Paolo Mereghetti, Jonathan Rosenbaum... en ont débattu lors de rencontres animées.
- 2 Difficile de rendre compte d'un festival aussi riche et aussi hétéroclite que celui de Bologne, à l'heure où pas moins de quatre salles – sans parler des projections vespérales sur la Piazza Maggiore – diffusaient en continu des programmations et rétrospectives aussi différentes que celles consacrées, par exemple, à Raoul Walsh, à Ivan Pyriev, à Jean Grémillon (du programme Grémillon il ne sera pas question ici, on aura l'occasion d'y revenir), aux premiers films sonores japonais, à la crise de 1929, à l'année 1912 (un programme annuel commencé en 2005), aux maîtres du documentaire italien ou encore aux vidéo-clips, des phonoscènes aux scopitones. L'identité du festival se situe donc bien dans cette opulence qui confirme l'insatiable curiosité de son directeur artistique, Peter von Bagh, et de son équipe comme dans le sérieux de chacune des programmations (toujours accompagnées par un catalogue fort riche et des présentations en début de chaque séance). Cette profusion, si excitante et satisfaisante soit-elle, n'est cependant pas sans conséquence sur la frustration ressentie par les spectateurs : au-delà de la nécessité d'effectuer des choix parfois drastiques dans sa programmation personnelle (à chaque spectateur, « son » festival), on regrette de n'avoir pu davantage profiter de la présence de cinéastes vivants invités pour l'occasion. Nous pensons par exemple à John Boorman – qui introduisait le seul de ses films projetés lors de cette XXVI<sup>ème</sup> édition (le baroque et crépusculaire *Point Blank*,

1967) et accompagnait la sortie du documentaire *Me and My Dad* (2012) signé par sa fille, Katrine Boorman – ainsi qu’à Paul Vecchiali, invité mais dont aucun film n’était programmé : deux cinéastes ayant probablement beaucoup à partager et dont les œuvres auraient sans doute mérité une rétrospective, même incomplète.

- 3 Parmi les fils rouges de l’édition 2012, qui peuvent néanmoins être décelés dans cette exubérance et qui témoignent d’une perspective historiographique renouvelée depuis plusieurs années, les hommages rendus à deux femmes, la cinéaste Loïs Weber et la monteuse-scénariste-assistante-réalisatrice Alma Reville, épouse d’Alfred Hitchcock à partir de 1926.
- 4 La rétrospective consacrée à Loïs Weber nous a donné l’occasion de découvrir l’étendue d’une œuvre méconnue, parfois enthousiasmante, parfois plus conventionnelle. Ce fut notamment l’occasion de voir ou revoir *Suspense* (1913) mais également *Shoes* (1916), film hanté par la douceur désabusée de Mary MacLaren et les gros plans lancinants des paires de chaussures, neuves ou abîmées.
- 5 S’attaquer à l’œuvre d’Alma Reville constituait une tâche plus ardue et, à bien des égards, plus excitante. L’intelligente programmation reposait sur seulement cinq films : deux films d’Alfred Hitchcock, *Murder* et *Mary* de 1930 et surtout trois films de 1928-1929 scénarisés par Alma Reville Hitchcock mais non réalisés par le maître du suspense dont le sémillant *The First Born* de Miles Mander, 1928. L’ambition était de mettre au jour une éventuelle « Reville’s touch » en abordant son travail de scénariste dans une perspective comparatiste, avec et sans Hitchcock. L’opération visait donc la revalorisation d’Alma Reville (dans une démarche similaire à celle de leur fille, Patricia Hitchcock, qui a publié en 2003 un *Alma Hitchcock: The Woman Behind the Man*) mais supposait aussi une entreprise, plus souterraine, de réévaluation de l’apport des collaborateurs de l’œuvre de celui qui est considéré, depuis la parution de l’ouvrage d’entretiens de François Truffaut et le travail effectué par le critique Andrew Sarris aux États-Unis, comme l’un des « Auteurs » hollywoodiens par excellence (au sujet de la réception différenciée du cinéaste en France et outre-Atlantique, voir les travaux de Robert E. Kapsis). Programme passionnant mais difficile et qui mériterait sans doute une rétrospective élargie comme une analyse comparative à partir de sources primaires, à l’image de ce qu’a pu effectuer Steven Derosa à propos de l’apport du scénariste John Hayes dans *Writing with Hitchcock: The Collaboration of Alfred Hitchcock and John Michael Hayes* (2001, 2011).
- 6 Second fil rouge qui permettait de tresser des liens entre plusieurs programmations et qui excède d’ailleurs la seule édition 2012 : la couleur. Ainsi, les roses bonbons et jaunes sableux de *The Thief of Bagdad* de Raoul Walsh (1924) – merveilleusement accompagné au piano par Gabriel Thibaudeau – pouvaient entrer en écho avec les beiges, carmins et verts militaires photographiés par Georges Périnal dans *The Life and Death of Colonel Blimp* (Michael Powell, 1943) comme avec les expérimentations de divers procédés couleur, procédés qui auraient sans doute mérité des explications techniques plus complètes afin qu’on apprécie à leur juste valeur les somptueuses démonstrations des procédés Chronochrome Gaumont, Friese-Greene Biocolor et Versicolor. Cette question de la couleur conduit d’ailleurs à nous interroger, une fois de plus, sur les modalités de restauration et, désormais, de projection numérique. Un certain nombre de films étaient, cette année, projetés en numérique : au-delà d’un rendu des couleurs plus sourd, voire grisonnant, et de la tentation d’un nettoyage excessif de l’image pour certaines restaurations, nous avons cru repérer plusieurs sautes non expliquées dont

nous n'avons pu savoir si elles étaient présentes dans l'œuvre originale, liées à la restauration (photogrammes manquants) ou encore (ce qui nous a semblé le plus probable) à la projection numérique.

- 7 Enfin, Bologne reste aussi et avant tout le lieu de découvertes aussi réjouissantes qu'imprévisibles, à l'image de ce film projeté à l'occasion des 60 ans de la revue *Positif*: *La nave delle donne maledette (le Navire des filles perdues, Raffaello Matarazzo, 1954)*, œuvre fantaisiste et érotique, à voir dans sa version non censurée. (P.M.)
- 8 **1912. Quatre-vingt-seize films d'il y a cent ans.** Suivant le modèle des éditions précédentes, Il Cinema Ritrovato a offert en 2012 un programme extrêmement riche, comportant une quinzaine de sections. La plus importante, en termes de titres rassemblés mais aussi en fonction de son intérêt intrinsèque, a été celle consacrée à l'année 1912. Rassemblant comme sa dénomination l'énonçait « novantasei film di cento anni fa », ce vaste ensemble se combinait avec d'autres sections du festival, comme celles consacrées aux couleurs du muet ou aux sons du muet, ouvrant à des prolongements bienvenus vers des périodes ultérieures. Si 1912 est une année, comme déjà celle la précédant, ouvrant à l'allongement des films – c'est en 1912 que Capellani dirige *les Misérables* présentés à Bologne en 2010 –, il est difficile en l'état de la retenir comme faisant rupture entre deux époques. Comme souvent, les changements se font de manière graduelle : 1912 participe bien d'un moment de changements structurels, qui se manifestent par des changements de format, des variations stylistiques mais aussi par une redéfinition des équilibres stratégiques. Ces années de transition menèrent à l'adoption progressive du long métrage comme standard et participèrent à des changements d'équilibres internationaux, parachevés par la Première Guerre mondiale. Si Pathé reste certainement l'une des plus importantes sociétés de production cinématographique au monde, aux États-Unis, la montée des indépendants face au Trust (MPPC) témoigne du développement d'entreprises qui vont gagner en importance, jusqu'à dominer le marché international dès la période de la Première Guerre mondiale. Aux États-Unis, Pathé a su trouver un produit de choix avec ses Pathé Weekly qui dès août 1911 figurent au programme de très nombreuses salles.
- 9 La sélection effectuée par Mariann Lewinsky, qui en a souligné la difficulté au vu de l'accroissement général de films tournés en 1912 mais aussi de ceux conservés jusqu'à nos jours, constituait un véritable festival dans le festival qui s'efforçait, avec succès nous semble-t-il, de traduire l'évolution de la production annuelle en 1912.
- 10 Regroupés en sections thématiques, les films de ce programme relevaient des principaux genres de l'époque. Une part importante des films tournés ressortissait au documentaire ou aux actualités qui s'inséraient dans des programmes dont la principale caractéristique est à nos yeux l'éclectisme. Tout en étant rassemblés autour de thèmes clairement énoncés, les différents programmes liés à 1912 cherchaient eux aussi à refléter cette mixité des programmes. Le programme consacré au colonialisme mêlait ainsi vues d'après nature avec des comiques échevelés, retrouvant ainsi, un peu, la mixité du cinéma de cette époque. On voyait ainsi le film d'Alfred Machin *les Chasseurs d'ivoire* auquel répondait le film Éclair *Gontran engendre une sombre postérité* uni dans un même mouvement colonial (et raciste pour le second). L'exotisme se donne à voir ici comme fascination pour un monde sauvage et dominé par l'homme occidental alors que la négritude passe pour le comble de l'altérité – et engendre son net refus, au vu des réactions que provoque la découverte du bébé, noir.

- 11 Le comique se déployait aussi sous la forme de la destruction comme dans *la Lune de miel de Zigoto* où, littéralement, tout s'écroule autour des nouveaux mariés. Le film est dû à Jean Durand, dont la verve cataclysmique avait été soulignée avec poésie par le regretté Francis Lacassin.
- 12 Si les films mentionnés ci avant prolongent des genres présents dès les débuts d'une production régulière, ils démontrent aussi pour certains une sophistication exprimant les modifications de cette période de transition. Dans ce sens, le programme consacré à la Vitagraph a frappé tous les fidèles de ce programme. Rendant compte de ses recherches préparatoires, Mariann Lewinsky déclare dans le catalogue : « En 1912, la qualité générale [des films] est élevée, mais durant mes visionnages dans les archives européennes, ce sont les films Vitagraph qui ressortent du lot, grâce à leur constante qualité ». Deux films ont particulièrement retenu mon attention : *How a Mosquito Operates* (1912), un film d'animation de Winsor McCay. Un moustique géant et coiffé d'un chapeau haut de forme pique à plusieurs reprises un dormeur chauve et ventru. Son dard pénètre profondément et à de nombreuses reprises dans le nez, la nuque, le cerveau de sa victime. Son abdomen gonfle au point d'exploser dans la dernière image. Tant le geste de succion vampirique que le jeu sur le cadrage, qui découpe le visage en parts d'autant plus grotesques, confère à ce film une puissance encore effective sur les spectateurs actuels. Projeté en avant programme sur la Piazza Maggiore, le film a fasciné et troublé un vaste public, d'autant que l'accompagnement de Donald Sosin imitait à la perfection le son terrifiant de l'insecte.
- 13 Dans le registre de la comédie, *The Picture Idol* (signé par James Young) témoignait au mieux des qualités des films édités par la Vitagraph – et largement diffusé dans le monde comme en témoigne l'ouverture d'une filiale à Paris en 1908 déjà, expliquant ainsi qu'un Jasset mentionne cette compagnie dans ses fameux articles parus en 1911 dans *Ciné-journal*, « Étude sur la mise en scène en cinématographie ». Trois points diffèrent particulièrement : le champ de l'appareil, le jeu des artistes, la construction des scénarios. Insistant sur le jeu, Jasset laisse entendre que le public aussi en France se serait pris de passion pour ces acteurs et actrices que l'on retrouvait de film en film, formant sans le nommer la base d'un *star system*. Dans *The Picture Idol*, ce sont bien deux stars de la Vitagraph qui occupent le devant de l'écran, Clara Kimball Young et Maurice Costello. Film hautement réflexif, *The Picture Idol* met en scène une jeune femme qui assistant à la projection d'un film se trouve littéralement hypnotisée par l'acteur qu'elle a vu sur l'écran, Maurice Costello. Après l'avoir suivi, lui avoir envoyé des fleurs, elle n'est plus capable de suivre correctement ses cours. Ses parents décident d'agir et contactent la star qui accepte de se mettre en scène sous un jour détestable pour que la jeune femme cesse d'être sous l'emprise de cette image. Invité à manger, il se conduit comme un rustre, ce qui dessille un peu les yeux de l'ingénue. Il faut une mise en scène au cours de laquelle la star apparaît comme marié et père de nombreux enfants pour que la jeune femme perde ses dernières illusions amoureuses.
- 14 Si Clara Kimball Young et Maurice Costello sont bien les stars du film, ce n'est pas seulement leur jeu qui les caractérise comme tel, mais bien l'ensemble des traits énoncés qui les désignent ainsi. Outre la réflexivité – qui laisse entendre que l'on peut être fasciné par l'écran –, ce sont bien des traits formels et stylistiques qui les désignent comme stars : tant Clara Kimball Young que Maurice Costello, lorsqu'ils sont visibles à l'écran, occupent une position qui les distingue des autres personnages, que ce soit la proximité de la caméra, la centralité dans le cadre, l'éclairage, un jeu plus marqué : le

regard des spectateurs est directement orienté vers l'un ou l'autre par la mise en scène et le cadrage. D'autre part, la proximité renforcée de la caméra par rapport aux acteurs favorise un jeu psychologique, construisant des personnages animés par des sentiments. Enfin, la construction les distingue d'emblée des personnages secondaires, ceux-ci apparaissant comme des adjuvants ou des faire-valoir destinés à renforcer la seule importance des protagonistes. Une scène est ainsi particulièrement représentative : lors du repas durant lequel Maurice Costello incarne un rustre, les parents, tournés en direction des spectateurs, se font un signe de connivence qui les distingue des stars et établit au sein même du plan une attitude d'entente entre les parents servant de modèle pour les spectateurs réels, qui rient, comme eux, face au jeu redoublé de l'acteur et heureux de l'effet produit sur la jeune femme.

- 15 Ces caractéristiques inaugurent largement des pratiques qui seront approfondies dans les films hollywoodiens, et qui participent à une différenciation en termes de style national des films produits dans le monde. Les films Vitagraph tranchent ainsi considérablement avec la production italienne, notamment *Padre* de l'Itala Film mis en scène par Giovanni Pastrone. Le jeu renvoie davantage à une série de codes issus de la pantomime alors que les épisodes dramatiques renvoient aux conventions de la péripétie mélodramatique, jouant sur la (non-) reconnaissance de l'identité des personnages, les liens de sang et le destin.
- 16 Que 1912 corresponde aux derniers films de Méliès alors que Joris Ivens tourne son premier, un court sujet amateur calqué sur le modèle du western, *De wigwam*, ne peut paraître qu'une simple coïncidence mais qui comme souvent peut être lue comme un symbole des transformations en cours. Le programme en tout cas a su au mieux exploiter ces tensions en ouvrant à une variété qui comportait encore un aperçu des modifications sociales et urbaines (surtout dans les programmes italiens) mais aussi dans les spectacles comme en témoignaient les nombreuses performances dansées ou la mode (dans les programmes français). Enfin la programmation a aussi souligné l'émergence de nouveaux venus dans le paysage cinématographique, avec notamment la projection de l'Autorenfilm, *Der Andere* de Max Mack. (P-E.J.)
- 17 **Après la chute. Le cinéma et la crise de 1929.** Cette année, comme les précédentes, Il Cinema Ritrovato proposait à ses spectateurs une passionnante programmation explorant les relations entre le cinéma et l'Histoire. Après le socialisme des années 1930-1940 en 2011, c'est sur la Grande Dépression que s'est penchée l'édition 2012 du festival. La crise que traverse le monde actuel a renouvelé l'intérêt pour cet événement et son traitement (contemporain ou postérieur) par le cinéma, comme en témoignent plusieurs publications récentes (parmi lesquelles un ouvrage de René Prédal, paru au Cerf-Corlet en 2010, et un dossier de la revue *Positif*, sorti au mois de novembre 2011). Peter von Bagh, responsable de la sélection, a fait le choix d'un petit nombre de films (onze en tout, dont trois courts métrages) tournés entre 1929 et 1936, dans les années qui suivirent immédiatement le krach. Deux continents étaient représentés (l'Amérique et l'Europe) à travers sept pays (États-Unis, Pays-Bas, France, Allemagne, Autriche, Italie et Suède). La crise de 1929 a si profondément touché les sociétés qu'elle imprègne au demeurant une grande partie de la production cinématographique de l'époque. Aussi en retrouvait-on parfois l'impact dans des films programmés dans d'autres rétrospectives (à l'instar de *Me and My Gal*, 1932, de Raoul Walsh).
- 18 La présence et le rôle joué par la Grande Dépression dans les dix films retenus étaient du reste variables. Ce sont des difficultés économiques antérieures que doit par

exemple affronter le jeune couple de *Rotaie* ([*Rails*], 1929, Mario Camerini). Le film, présenté dans sa version muette, fut en effet réalisé avant l'éclatement de la crise et sa propagation en Italie ; nul doute néanmoins que l'actualité de son propos favorisa sa ressortie sonorisée en 1931. De même, si la situation du puissant homme d'affaires David Golder (*David Golder*, 1931, Julien Duvivier) fait écho aux conséquences du krach de 1929, celles-ci n'ont pourtant pas encore atteint la France quand le cinéaste entreprend l'adaptation du roman d'Irène Némirovsky, écrit avant même le « jeudi noir ». La crise n'en constituait pas moins un rouage dramatique essentiel de la plupart des films projetés et le sujet central de plusieurs d'entre eux. Faisant, conformément à l'esprit du festival, la part belle aux découvertes et aux raretés, tout en réunissant de nombreuses œuvres d'auteurs reconnus (Frank Borzage, Max Ophuls, Joris Ivens...), cette sélection illustre ainsi une fois de plus combien le cinéma est un témoin – non un simple reflet – de son temps.

- 19 À l'exception de *David Golder* et de *Gabriel over the White House* (*Gabriel au-dessus de la Maison Blanche*, 1933, Gregory La Cava), déjà projeté en 2011, les films présentés se situaient loin des forces du pouvoir et de l'argent, du côté des petites gens victimes de la crise. On n'y trouvait de ce fait aucune de ces comédies mondaines dont le cinéma français était si friand au début des années 1930. Était également absente de la programmation la comédie musicale, pourtant très populaire en cette période, correspondant pour le cinéma à une autre crise majeure, le passage du muet au parlant. Les genres représentés n'en étaient pas moins divers, de la comédie satirique au drame, en passant par la comédie dramatique, le mélodrame et le documentaire social.
- 20 À cette dernière catégorie appartiennent *Zeitprobleme. Wie der Berliner Arbeiter Wohnt* ([*Problème de notre temps. Comment se loge l'ouvrier berlinois*], 1930, Slatan Dudow) et *Nieuwe Gronden* (*Nouvelle terre*, 1933, Joris Ivens). Le premier, pensé comme un élément d'une série de courts métrages, est la première réalisation de Slatan Dudow, dont *Kuhle Wampe* ([*Ventres glacés*], 1933) avait été montré au festival l'an passé. Sa charge satirique tire son efficacité de son montage qui juxtapose des images très crues des conditions de vie des ouvriers berlinois (absence totale de confort, expulsion, tuberculose...) avec des plans dénonçant l'absurdité du système capitaliste et l'inhumanité des classes supérieures. La mise en cause du capitalisme est également au cœur de *Nieuwe Gronden*, réalisé par Joris Ivens à partir d'un précédent documentaire, *Zuyderzeewerken* (*Zuyderzee*, 1930). L'hymne initial au travail des hommes construisant des polders a été remonté et complété afin de dévoiler le scandale de la crise sociale, alimentée par la destruction d'une partie des récoltes de blé pour maintenir des prix élevés.
- 21 Sur un mode plus léger, *Bulles de savon* (1934 – commencé en 1931 sous le titre *Seifenblasen* –, Slatan Dudow) et *Komedie om Geld* (*la Comédie de l'argent*, 1936, Max Ophuls) prennent également à partie le système capitaliste et l'égoïsme des classes dirigeantes. Dans *Pettersson & Bendel* (1933, Per-Axel Branner), le responsable désigné des mésaventures que connaît le héros (au demeurant hautement antipathique) n'est pas seulement un représentant du capitalisme. C'est avant tout un émigré juif, qui concentre tous les stéréotypes antisémites ravivés par la crise (fourberie dissimulée sous des dehors obséquieux, avarice, art de la manipulation, etc.). Ce film, produit en Suède, connut semble-t-il un grand succès en Europe. Il est aujourd'hui pénible à voir, tant il allie à un propos nauséabond une réalisation d'une extrême pauvreté.
- 22 Qu'elles désignent explicitement des coupables ou non, les œuvres de fiction réunies dans la programmation mettent toutes en scène des personnages descendant ou

remontant (parfois pour mieux redescendre) l'échelle sociale avec une rapidité déconcertante. Si, à l'exception de *David Golder* et *Bulles de savon*, le *happy end* l'emporte, le désespoir n'est jamais loin. C'est un coup de vent qui renverse opportunément le poison avec lequel les amoureux de *Rotaie* envisageaient de mettre fin à leur existence. C'est sur le point de commettre une tentative de suicide que le héros de *Sonnenstrahl* ([*Rayon de soleil*], 1932, Paul Fejös) sauve pour sa part de la noyade une jeune fille ayant elle-même décidé d'en finir avec la vie. Après avoir multiplié les petits métiers et connu un douloureux revers de fortune, les deux jeunes gens trouvent finalement le bonheur. L'amour, le courage et la solidarité des habitants d'un immeuble viennent ainsi à bout de la crise (tout comme dans le film de Camerini, où de pauvres gens viennent secourir les jeunes héros). Tourné en plusieurs versions, ce film est par ailleurs emblématique de la période de transition vers le parlant. Face à Gustav Fröhlich, Annabella reste quasiment muette de bout en bout. Il serait intéressant de pouvoir comparer cette version avec son pendant français, *Gardez le sourire*, interprété par le même couple vedette (mais avec des seconds rôles francophones).

- 23 On retrouve dans *Bulles de savon* et *Komodie om Geld* le motif de la tentative de suicide évitée de justesse, ainsi que la description des aléas de la condition sociale. Dans le film de Dudow, celle-ci est représentée allégoriquement par un escalier. Le héros, employé de bureau mis au chômage, ne cesse d'en descendre les marches, à l'exception d'une courte séquence qui le voit remonter ces dernières mais qui se révèle n'être qu'un rêve. Chez Ophuls, la verticalité cède la place au motif de la ronde qui parcourt toute l'œuvre du cinéaste (personnages qui se croisent et mouvements circulaires de la caméra, donnant lieu à quelques plans étonnants). Histoire d'un modeste employé de banque injustement frappé par la déchéance sociale, puis promu de façon inattendue à de hautes responsabilités qui lui apportent l'aisance mais non le bonheur, le film est introduit, commenté et conclu par un maître de cérémonie très ophulsien. Imposé par ce *deus ex machina*, le *happy end*, totalement artificiel, est chargé d'une profonde ironie.
- 24 Nul mouvement de verticalité ni de circularité dans *Hard to Handle* (*l'Affaire se complique*, 1933, Mervyn LeRoy) qui puise son dynamisme dans l'énergie de sa star, James Cagney. Celui-ci interprète un héros ambigu, dont la débrouillardise verse souvent dans l'escroquerie. Organisateur d'un marathon de danse, puis d'une chasse aux trésors, il parvient à faire fortune en faisant la promotion d'un crème cosmétique impénétrable reconvertie en produit amincissant. Arrêté à la suite d'une autre campagne publicitaire, il rebondit en prison même, en trouvant une nouvelle idée à promouvoir. La satire des mœurs américaines est féroce et l'abattage de l'acteur, impressionnant.
- 25 Le héros de *Man's Castle* (*Ceux de la zone*, 1933, Frank Borzage) interprété par Spencer Tracy, est également un Américain débrouillard. Homme sandwich en smoking ou monté sur des échasses, il aspire cependant davantage à survivre et préserver sa liberté qu'à faire fortune. Bourru mais bon cœur, il recueille un soir une jeune fille au bord du désespoir, à laquelle Loretta Young prête ses grands yeux tristes. C'est dans le cadre misérable d'un bidonville (un Hooverville comme on disait alors, en référence à l'échec du président Hoover) que s'épanouit dès lors leur histoire. Présenté dans une piètre copie encombrée de larges sous-titres, le film mériterait une restauration et une ressortie. Comme dans ses grands mélodrames de la fin du muet, Frank Borzage touche ici au sublime et compose une nouvelle ode à l'amour fou, plus fort que la crise et plus précieux que toutes les richesses matérielles après lesquelles les hommes courent en ce bas monde. (M.J.)



- 26 **Cinéma documentaire invisible : le cas du documentaire italien.** Dans les années cinquante et soixante, à l'instar de ce qui se passait en France, le documentaire a connu en Italie une floraison exceptionnelle. De nombreux cinéastes dont l'œuvre s'épanouira dans le long métrage ont commencé par ces films courts dans lesquels pouvait s'exprimer une créativité exigeante. Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Valerio Zurlini, Elio Petri, les frères Taviani, Vittorio De Seta, Florestano Vancini, Francesco Maselli, Gianfranco Mingozzi... ont signé des œuvres qui révélaient déjà leur personnalité artistique. Le documentaire était parfois un passage obligé – à côté de l'assistantat ou de la collaboration à l'écriture de scénarios – pour arriver au long métrage. Il était aussi un terrain d'expression permettant de s'épanouir dans une durée – contrainte de programmation – presquée toujours bornée à 10-12 minutes.
- 27 À Bologne, à côtés d'œuvres plus connues, ce sont des zones rarement visitées qui ont été explorées. Si Florestano Vancini et Gian Vittorio Baldi font partie des auteurs qui se sont ensuite affirmés dans le long métrage et dont certains courts sont célèbres (*Portatrici di pietre* ou *Teatro minimo*, commenté par Giorgio Bassani, de Vancini ; *Il pianto delle zitelle*, *La casa delle vedove* ou *Luciano* de Baldi), d'autres n'ont fait que des incursions occasionnelles dans la fiction comme Aglauco Casadio (*Un ettaro di cielo*, 1958) ou Rafaele Andreassi (*Flashback*, 1969). Quant à Luigi Di Gianni – un ethnographe avant la lettre qui s'essaya lui aussi à la fiction avec *Il tempo dell'inizio* (1974) –, Cecilia Mangini ou Elio Piccon, le cœur de leur travail s'est situé dans le documentaire, domaine dans lequel ils se sont exprimés avec une grande liberté, à l'image de Cecilia Mangini passant du documentaire traditionnel au long métrage de montage avec *All'armi siam fascisti* et *La statua di Lenin* (coréalisés avec Lino Del Fra et Lino Micciché pour le premier).
- 28 Chaque programme de projections était composé de cinq à six films pour une durée totale d'environ une heure. Avec un peu de recul, l'ensemble des œuvres marque finalement une certaine homogénéité dans les types d'approches. On est frappé par ce qui relève finalement d'une réalité mise en scène : à l'évidence, les personnes représentées refont les gestes de leur activité pour les besoins du film. On est loin d'une caméra cachée ou même d'une caméra discrète qui enregistrerait de manière brute des événements saisis sur le vif. Ainsi, dans tel documentaire de Cecilia Mangini, *La canta delle marane* (auquel a collaboré Pasolini), lors d'une cérémonie funéraire, les pleureuses disent la douleur devant un corps mort auquel un garçon bien vivant prête son apparence d'une immobilité absolue. Dans *Piccola arena Casartelli* de Aglauco Casadio, les artistes d'un petit cirque exécutent leur numéro non pour le public mais pour la caméra. Il est vrai que la poésie de ces chapiteaux posés dans les terrains vagues naît du regard d'un cinéaste. Dans ce panorama, il faut attirer l'attention sur un film singulier, *L'antimiracolo* (1965), d'un cinéaste ignoré Elio Piccon : d'une durée de 87 minutes, le film, à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, analyse la situation de l'Italie en pointant, dans l'histoire de deux frères vivant pauvrement dans les Pouilles, tous les aspects d'un anti-miracle économique accentuant les disparités sociales et les fractures culturelles. Autre œuvre singulière de ce même cinéaste – totalement à découvrir –, un film expérimental jouant sur les relations entre figures linéaires et musique, *Tre tempi di cinema astratto*.
- 29 Au travers des programmes consacrés à ces cinéastes émerge la représentation d'une Italie modeste, largement rurale, à la recherche d'un bien être matériel très inégalement réparti entre les classes sociales et entre les régions, une Italie où le Sud – de la Sicile à la Campanie – fonctionne comme un aimant tant les coutumes ancestrales,

les mythes et les croyances y gardent une intensité visuelle que la caméra cherche à saisir. À signaler que parallèlement à cette section était également programmé un hommage à un autre documentariste, Mario Ruspoli, un des pionniers du cinéma-vérité. À cette occasion, on a pu voir ou revoir *les Hommes de la baleine*, *les Inconnus de la terre*, *Regard sur la folie*, *la Fête prisonnière*, *le Dernier Verre*, *Vive la baleine* (auquel collabora Chris Marker). (J.A.G.)

- 30 **La Grande Aventure de Raoul Walsh.** C'est maintenant une tradition qu'un réalisateur hollywoodien « classique » soit au programme de Bologne. En 2012, il s'agissait de Raoul Walsh, et de lui nous vîmes sept films muets (un court métrage, six longs), huit parlants, dont cinq particulièrement rares tournés entre 1930 (*The Big Trail / la Piste des géants*) et 1933 (*Sailor's Luck / Amour de marin*).
- 31 Genres et registres : *The Mystery of the Hindu Image*, vingt-six minutes, sorti en juin 1914, est le plus ancien film de Walsh à subsister aujourd'hui. Un jeune homme accusé de meurtre réussit à prouver son innocence grâce à l'enquête d'un détective (joué par Walsh lui-même) engagé par sa fiancée. D'après leurs résumés, quasiment tous les films de deux bobines tournés en 1914 et 1915 (on peut les consulter dans le *Raoul Walsh* de Pierre Giuliani, Edilig, 1986) relèvent pareillement de l'aventure policière. En 1915, *Regeneration*, deuxième long métrage du cinéaste, marqua les critiques et le public par sa peinture des bas-fonds new-yorkais, d'un réalisme jamais vu auparavant. À part *The Thief of Bagdad (le Voleur de Bagdad)*, une « fantaisie » arabe, tous les muets visionnés s'inscrivent dans le registre dramatique, auquel Walsh semble voué jusqu'en 1929. Pour les cinq films du début du parlant, nous trouvons un western (*The Big Trail*), un drame russe (*The Yellow Ticket [Le Passeport jaune]*, 1931), et trois comédies (*Wild Girl*, 1932 ; *Me and my Gal*, 1932 ; *Sailor's Luck*, 1933). Mais il y a des poursuites, un lynchage par pendaison, dans *Wild Girl*. Et *Me and my Gal*, qui raconte sur le mode léger l'histoire d'un couple, intègre à celle-ci une intrigue policière. Il est sans intérêt de se demander si les préférences de Walsh allaient vers le comique ou le dramatique. Dans la suite de Shakespeare, dont il connaissait des tirades par cœur, il aimait mélanger les deux ou les alterner, estimant qu'ils se complétaient au lieu de s'opposer, désireux de donner une vision synthétique de la vie.
- 32 Acteurs : Walsh semble avoir eu des relations sobres avec ses acteurs. D'après le témoignage de plusieurs d'entre eux, il avait pour habitude de tourner le dos à ce que filmait la caméra, jugeant à l'oreille si le plan était réussi ou pas. Façon de travailler appréciée par Alexis Smith, mais détestée par Kirk Douglas (voir son *Fils du chiffonnier*, Presses de la Renaissance, 1989). Très vite dans sa carrière, il sut obtenir des comédiens une grande sobriété. Dans *Regeneration* en 1915 et *Pillars of Society* en 1916, les acteurs sont dans leur personnage et le vivent de l'intérieur, sans recourir à des expressions stéréotypées du visage ou du corps. N'oublions pas que, dans beaucoup de films, même américains, de ces années-là, le désespoir se marque par de grands gestes de bras tendus vers le ciel. Par ailleurs, on ne peut dire que Walsh impose un style de jeu qui lui soit propre. Robert Mitchum (*Persued [la Vallée de la peur]*) ou Gary Cooper (*Distant Drums [les Aventures du Capitaine Wyatt]*) déploient la même présence simple que dans d'autres personnages. Il est vrai que ce sont des acteurs dont le jeu se fonde sur le naturel plutôt que sur la composition. Une certaine liberté semble laissée à l'interprète, par exemple quand on voit Lionel Barrymore distiller des menaces sadiques dans un cabotinage que l'on peut trouver grandiose ou boursoufflé (*The Yellow Ticket*). Deux actrices laissent une impression profonde, grâce à un talent qui a su tirer le maximum de leur personnage :

Joan Bennett campe avec naturel et relief deux jeunes femmes à la personnalité affirmée (*Wild Girl, Me and my Gal*) ; Teresa Wright dans *Persued*, oscillant entre amour et haine, montre une intensité frémissante dont on ne la croyait pas capable après ses interprétations « sages » de *l'Ombre d'un doute* (Hitchcock, 1943) ou *les Plus Belles Années de notre vie* (Wyler, 1946).

- 33 Style et récit : dès *Regeneration*, Walsh filme d'une façon qui s'éloigne du canon traditionnel hollywoodien. Jamais chez lui de ces introductions stéréotypées où s'enchaînent plan d'ensemble, plan moyen, plan américain. À la place, une taille d'image liée à la nature de l'action, qui nous place d'emblée au cœur de celle-ci et nous en montre tous les aspects. Une amorce de ce style apparaît dans *The Mystery of the Hindu Image*, avec un plan du héros assis tristement dans sa prison, pendant que le détective mène son enquête : plan non nécessaire mais qui se justifie par le désir d'embrasser l'action dans sa totalité. Alors qu'au début du parlant (1929 à 1931), on filme souvent en caméra statique et dans un rythme lent, *The Yellow Ticket* présente un récit fluide et rapide. Un panoramique-travelling audacieux nous fait passer d'un couple attablé dans un restaurant à celui de Maria et Julian (Elissa Landi, Laurence Olivier) venant s'asseoir à une autre table. Une scène d'amour entre les deux personnages, filmée en un seul plan, se révèle juste, vivante, éloignée de tout cliché. Dans la séquence du train, le cinéaste pratique un réalisme pittoresque qui est un peu sa marque de fabrique : de petits épisodes annexes entourent l'action principale et la rendent plus crédible. On constate aussi que Walsh préfère souvent un mouvement de caméra à une coupe (bel exemple dans la séquence chez la couturière de *Band of Angels* [*l'Esclave libre*]), et qu'il pratique peu le champ / contre-champ, presque absent de certains films (*The Yellow Ticket, Persued*), et rendu presque impossible par le déplacement fréquent des personnages (*Me and my Gal*). Cette façon de filmer correspond à l'idée que la vie est une, et qu'il ne faut pas la représenter dans une fragmentation trop voyante.
- 34 Thèmes : le corpus visionné a fait émerger un thème rarement étudié chez Walsh, celui de la filiation, avec son corollaire l'éducation. La Marie de *Regeneration* arrache le jeune Owen à son activité de gangster et lui inculque le sens moral. Dans les deux « films russes », l'éducation est opposée à la violence d'un pouvoir sanguinaire : *The Red Dance* (*la Danse rouge*) montre une institutrice de campagne, mère de l'héroïne, assassinée par les Cosaques alors que le tableau de la salle de classe proclame que « le savoir est lumière, l'ignorance obscurité ». Dans *The Yellow Ticket*, Maria explique l'agitation antisémite aux enfants à qui elle fait la classe. Les personnages de Robert Mitchum (*Persued*), Gary Cooper (*Distant Drums*), Clark Gable (*Band of Angels*) luttent pour surmonter des traumatismes liés à l'enfance, la leur ou celle d'êtres proches : assassinat de ses parents sous ses propres yeux d'enfant (Mitchum), assassinat de sa femme dont il a un fils de huit ans (Cooper), massacre auquel il a collaboré mais dont il a sauvé un nourrisson devenu son fils spirituel (Gable). Moins intéressant est l'enfant de *Kindred of the Dust* (1922), victime d'un grand-père qui refuse la « mésalliance » de son fils. Le film relève du mélodrame typique du cinéma des années vingt. Enfance et éducation rentrent dans une vision globale de la vie, préoccupation manifeste, qu'elle soit consciente ou non, d'un cinéaste qui a filmé la mort de son personnage principal bien plus souvent qu'un autre réalisateur américain de sa génération, depuis le Bogart de *High Sierra* (*la Grande Évasion*) jusqu'au Cagney de *White Heat* (*l'Enfer est à lui*). Un traumatisme ancien, la souffrance qu'il a laissée, les efforts pour le surmonter : ce n'est pas par hasard que ces ressorts sont si fréquents dans les films de Raoul Walsh. Lui-

même subit à quinze ans, au milieu d'une jeunesse heureuse, un choc terrible avec la mort de sa mère : « Elle était partie et je n'étais encore qu'un enfant », écrit-il dans son autobiographie *Un demi-siècle à Hollywood* (Calman-Lévy, 1976, p. 23 ; aux États-Unis, *Each Man in his Time*, 1974). Désormais, selon sa biographe américaine Marilyn Ann Moss, l'aventure, la fantaisie, la création cinématographique, devaient être les seuls moyens possibles d'échapper à son chagrin (*Raoul Walsh*, The University Press of Kentucky, 2011, p. 2).

- 35 De cet ensemble émergent bien sûr certains titres pour leur richesse, leur plénitude narrative qui, action et psychologie confondues, produit un éclat romanesque propre à ce réalisateur. Nous avons déjà signalé les mérites de *Regeneration*. *The Thief of Bagdad* me paraît avoir conservé son pouvoir d'envoûtement, mais l'accompagnement au piano de Gabriel Thibaudeau y était sans doute pour quelque chose. Parmi les cinq films du début du parlant, tous du studio Fox, deux au moins sont de grandes réussites : *The Big Trail*, projeté dans un format scope qui se rapprochait de l'image 70 mm d'origine, constitue un chant épique à la gloire de l'entreprise humaine et d'une nature grandiose. *Me and my Gal* fut une découverte pour beaucoup, puisque inédit dans les salles françaises (mais présenté voici quelques lustres sur Ciné Classic). Le film s'ouvre sur un gros plan de mains qui enfilent des gants blancs, et avec le travelling arrière qui suit nous voyons qu'il s'agit de Spencer Tracy en train de prendre son travail de policier dans le port de New York. Ouverture typique de Walsh, qui montre que l'aristocratie morale peut se déployer dans un cadre quotidien et populaire. Cette œuvre est aussi réussie que *The Strawberry Blonde*, titre unanimement célébré de la période Warner (1939-1950). Comme il y a de beaux moments dans *The Yellow Ticket*, feuilleton politico-policier, et *Wild Girl*, feuilleton westernien tourné dans le Sequoia National Park de Californie, on peut affirmer que cette période 1930-1933 ne mérite pas le désintérêt qu'elle suscite chez beaucoup de critiques walshiens. Enfin, *Persued*, par la perfection de son récit, la force de son sujet psychanalytico-westernien, confirme la place que lui attribuent ces mêmes critiques : un des sommets de toute l'œuvre de Walsh. (J-P.B.)