

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

49 | 2006
Varia

Le giornate del cinema muto 2005. Sacile, 8–15 octobre 2005

Pierre-Emmanuel Jaques, François Amy de la Bretèque et Rémy Python



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/476>

DOI : 10.4000/1895.476

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 133-153

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Pierre-Emmanuel Jaques, François Amy de la Bretèque et Rémy Python, « *Le giornate del cinema muto 2005. Sacile, 8–15 octobre 2005* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/476> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.476>



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.

de la Région. Il s'agit toujours d'un accord tacite de gré à gré, soumis au bon vouloir des ayants droit et plus encore des distributeurs (la puissante Fédération Nationale des Distributeurs).

Décidément, comme l'écrivait Raymond Borde en 1983, « en Occident, la théorie du film, en tant que bien culturel, avec toutes les conséquences qui en découlent, est littéralement révolutionnaire, c'est-à-dire qu'il faudrait une révolution pour la faire aboutir » (*les Cinémathèques, l'Âge d'Homme*, page 22).

Michel Marie

Le giornate del cinema muto 2005

Sacile, 8–15 octobre
2005

Le giornate del cinema muto, unique manifestation d'envergure qui, en Europe, soit entièrement consacrée au cinéma muet, aurait dû regagner en 2005 la ville des origines, c'est-à-dire Pordenone. Mais apparemment la salle destinée à remplacer le légendaire cinéma Verdi, démoli à la suite d'un acte de vandalisme officiel, a été construite sans qu'il soit tenu compte de l'avis des utilisateurs. Ceux qui ont anticipé ou retardé d'un jour leur déplacement ont d'ailleurs eu la démonstration, lors de projections spéciales organisées dans cette salle, qu'il ne pouvait être question de l'utiliser pour l'ensemble des *Giornate*. C'est pourquoi les organisateurs de la manifestation ont dû demander en hâte l'hospitalité de Sacile, comme ces dernières années.

Le programme s'articulait autour de trois points forts : une rétrospective du cinéma japonais muet, un programme intitulé « Antoine cinéaste et le réalisme français », et la suite du « projet Griffith », sur lequel nous ne reviendrons pas ; s'y ajoutaient, comme d'habitude,

1895 /
n° 49
juin
2006

133

des « événements spéciaux », à savoir diverses projections de films importants récemment redécouverts ou restaurés. De quoi occuper les festivaliers les plus gloutons, même si en 2005 l'offre a été moins pléthorique que par le passé, ce qui limitait les choix douloureux.

La lumière de l'Orient : hommage au cinéma japonais

Suite à une première grande rétrospective japonaise, organisée en 2001, *Le giornate del cinema muto* ont réservé une place de choix à la Shochiku, l'une des plus importantes sociétés de production japonaise, considérée comme ayant joué un rôle central dans le développement d'un style renouvelé, inspiré des techniques américaines. Quelques films provenaient d'autres sociétés moins importantes. D'abord productrice de spectacle de théâtre kabuki, la Shochiku fonde une division cinéma en 1920 et fait construire des studios à Kamata, banlieue de Tokyo. Outre Naruse, plusieurs réalisateurs connus y tournèrent des films, comme Ozu et Mizoguchi, mais aussi Heinosuke Gosho ou Torajiro Saito.

La Shochiku, dans un souci de modernisation, renonce à l'emploi d'*oyama* (acteurs déguisés en femme) et tourne avant tout des *gendaigeki* (films de la période contemporaine). Tout en étant une adaptation combinant Maxime

Gorki et Wilhelm Schmidtbonn, *Rojo no reikon* (*Âmes sur la route*, 1921) de Minoru Murata est considéré comme un des films bâtis sur un modèle américain, contribuant ainsi au renouvellement du cinéma japonais. Produit dans le cadre de l'Institut Shochiku Kinema, sorte d'école destinée à la formation d'acteurs et de techniciens, le film comporte un long flash back et entremêle deux histoires qui entrent en contraste l'une avec l'autre : un père inflexible renvoie dans le froid et la neige son fils qui avait quitté la maison sans permission ; le gardien d'une riche résidence se laisse attendrir par la condition misérable de deux ex-prisonniers qui tentaient de s'y introduire. Si le film est aussi censé avoir participé du renouvellement du jeu de l'acteur, l'usage de maquillages directement identifiables comme tels et une gestuelle largement codifiée laissent au spectateur l'impression qu'il comporte une part relativement archaïsante.

Ce sont en effet souvent les codes de l'interprétation qui sont les plus difficiles à évaluer. Le nombre particulièrement limité de films ayant survécu ne permet que de formuler quelques conjectures sur l'évolution du cinéma japonais. Mais la vision des films présentés à Sacile laisse apparaître, outre l'influence du cinéma occidental et le renouvellement stylistique, un élément récurrent au moins, chez Naruse notamment : la question de

la présence des femmes dans la société japonaise, et plus généralement de la hiérarchie sociale.

L'influence américaine se perçoit directement dans des films comme *Ogon no dangan (la Balle en or, 1926*, une production Toa) de Hiroshi Innam, qui s'apparente à un *whodun'it* aux rebondissements multiples, évoquant le cinéma américain. Mais comme le laisse entendre David Bordwell (« Visual Style in Japanese Cinema, 1925-1945 », *Film History*, vol. 7, n° 1, printemps 1995, pp. 5-31, particulièrement pp. 19-20), c'est bien dans des genres spécifiques, comme le film de sabre, que des écarts stylistiques ou un montage particulièrement vif ont été développés. Ainsi le trop court extrait conservé de *Zanjin zanbaken (l'Épée meurtrière, 1929)* de Daisuke Ito révèle un montage par moments extrêmement rapide, tout comme *Kachidoki (Cri de triomphe, prod. Makino, 1926)* de Masayoshi Katsumi, qui comporte des combats filmés de manière très dynamique, parfois en léger accéléré. Cependant on trouve aussi un montage court dans des films d'un genre fort différent : *Asahi wa kagayaku (l'« Asahi » resplendit, Nikkatsu, 1929)* de Kenji Mizoguchi et Seiichi Ina est un documentaire au rythme enlevé, réalisé à l'occasion d'un anniversaire du journal, dont il suit l'élaboration tout en soulignant l'importance de la diffusion de l'information.

Ancré dans la réalité contemporaine, *Tokkyu sanbyaku mairu (300 miles en train express, Nikkatsu, 1928)* de Genjiro Saegusa a pour héros un conducteur de train qui, lors de plusieurs épisodes, réussit à éviter de graves accidents. La rapidité du montage correspond pour une large part à la vélocité de la machine parcourant les kilomètres. Mais en plus de la présence de thèmes modernistes (la machine et la vitesse), le film comporte un moment dans lequel le protagoniste est averti du danger par une sorte de vision fantomatique bien surprenante.

La place des femmes contribue à l'intérêt de plusieurs mélodrames notamment chez Naruse. Divers films présentés à Sacile insistent sur la place subalterne qui était accordée aux femmes dans la société. *Oya (Parents, 1929)* de Hiroshi Shimizu et Tadamoto Okubo montre l'attachement d'un père envers sa fille adoptive. Ce mélodrame est consacré à une famille perturbée par l'arrivée d'un homme qui, de retour dans le village, cherche à y retrouver la fille qu'il y a abandonnée toute petite. Touché par l'accueil qui lui est fait et par l'harmonie régnant dans la famille, il se retire en abandonnant les plans machiavéliques qu'il avait conçus. Quelque temps plus tard arrive une lettre de l'homme qui, malade, demande à voir sa fille. C'est sur l'insistance de son père adoptif qu'elle se rend vers son père naturel, mourant.

1895 /
n° 49
juin
2006

135

actualité
chroniques

Ce dernier, pour racheter sa faute, a contracté une assurance-vie en faveur de sa fille. C'est donc bien dans le genre du mélodrame que la plupart de ces films se situent. Si *Chikyodai* (*Sœurs de lait*, 1932) de Hotei Nomura suggère l'idée d'une hérédité déterminant la noblesse des sentiments, *Tokyo no onna* (*Une femme de Tokyo*, 1933) de Yasujiro Ozu dresse par contre un implacable réquisitoire contre l'hypocrisie des conventions sociales dominantes. Une jeune femme, employée modèle la journée, est accusée de fréquenter un cabaret le soir, ce qui implique qu'elle serait une prostituée. En fait elle cherche à payer des études à son frère. Mais ce dernier se suicide lorsqu'il apprend la double vie de sa sœur. Sous une apparence de grande simplicité, le film s'efforce de démontrer le caractère inique des accusations pesant sur la jeune femme. Les plans finaux, sur un poteau télégraphique où est collée une affichette, puis sur une rue vide en un long travelling longeant le trottoir (exemple typique de ce que Burch désigne comme *pillow shot* – voir *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma & Gallimard, 1982, pp. 175-176), contrastent fortement avec l'agitation des plans précédents, où l'on voyait un groupe de bruyants journalistes venus récolter des informations. Sur un même registre mélodramatique,

mais reprenant des situations plus attendues, *Chikyodai* oppose deux jeunes femmes, demi-sœurs amoureuses du même homme, et dont l'une usurpe l'identité de l'autre. La vérité triomphe finalement, récompensant la jeune femme pure. Une part importante du film a été tournée dans un splendide paysage de bord de mer, qui joue un rôle important en servant à connoter ce que ressentent les personnages.

Mais les relations amoureuses ont aussi suscité des comédies comme *Bakudan hanayome* (*la Fiancée dynamite*, 1932) qui relate l'idylle d'un jeune homme avec la fille d'un professeur de flûte. En plus de tourner en dérision la figure de l'autorité du père, qui cache sous une allure austère une propension à se rendre au cabaret – où il se fait d'ailleurs gruger –, le film se moque de la situation des amoureux malheureux dont les tentatives de suicide ne se terminent qu'en gags burlesques.

La perte de l'essentiel des films japonais muets, qui rend difficile toute généralisation formelle et thématique, est d'autant plus regrettable que ceux qui ont été préservés laissent supposer une qualité élevée de la production et une grande diversité, comme en témoignent aussi deux films d'animation et quelques documentaires, notamment un, commandité par le Ministère de l'Éducation, qui, en montrant des lieux connus de

Tokyo, vise à promouvoir les bonnes manières (*Koshu saho Tokyo kenbutsu*, 1925) de Kaname Mori.

Pour beaucoup cependant, l'essentiel de cette rétrospective aura été sans aucun doute la projection de quatre films muets de Naruse. Non pas qu'ils fussent totalement inconnus : trois d'entre eux avaient été montrés en 1983 à Locarno et repris à la Cinémathèque française. Mais le National Film Center de Tokyo avait saisi l'occasion du centenaire du cinéaste et du 110^e anniversaire de la société Shochiku, l'une des plus anciennes du monde, pour présenter de très belles copies restaurées. Réalisés tout à fait à la fin de la période muette, entre 1932 et 1934, ces quatre films attestent à la fois que, si Naruse était déjà fasciné par le modèle hollywoodien, il n'en restait pas moins fidèle à l'esthétique si spécifique du muet nippon, quelque impatient qu'il fût de passer à son tour au parlant ; mais pour cela, il devra quitter la Shochiku.

Le premier sentiment qui s'impose est que la marque de l'influence occidentale est aussi très forte chez Naruse. Il s'agit en effet de quatre mélodrames où l'on retrouve sans peine les figures déjà classiques du genre : amours contrariées par les préjugés sociaux, coups du destin prenant ici de manière récurrente la forme d'accidents provoqués par des voitures, femmes sacrifiées, enfants abandonnés,

etc. ; le plus « américain » des quatre étant sans doute *Nasanu naka* (*Sans lien de parenté*, 1932) : une actrice qui est partie à Hollywood en laissant son enfant veut la récupérer à son retour au Japon, mais les liens du cœur seront plus forts que la voix du sang et la vedette finira par accepter le choix de la fillette. Le résumé des trois autres convaincra que l'on reste, en apparence du moins, dans le cadre du mélo : *Kimi to wakarete* (*Après notre séparation*, 1933) montre le conflit d'un fils avec sa mère qui est geisha, ce dont il a honte, et sa liaison inaboutie avec une compagne plus jeune de celle-ci ; *Kagirinaki hodo* (*la Rue sans fin*, 1934) insiste sur le destin divergent de deux jeunes serveuses de bar, l'une restant dans sa condition et épousant un jeune peintre de rues, l'autre devenant fortuitement et temporairement une vedette de cinéma ; enfin dans *Yogoto no yume* (*Rêve de chaque nuit*, 1933), dont la copie, aux noirs et blancs veloutés, est particulièrement splendide et l'accompagnement musical « jazzique » de Kensaku Tanikawa parfaitement adéquat, il s'agit d'une jeune femme travaillant comme hôtesse dans un bar portuaire, et qui, affligée d'un mari chômeur et velléitaire, doit élever un jeune enfant ; celui-ci est victime d'un accident et le père, contraint à voler pour payer les soins du fils, finit par se suicider.

Les influences formelles des films

1895 /
n° 49
juin
2006

137

occidentaux sont patentes, ce dont Noël Burch faisait grief à Naruse. On pense indubitablement à Sternberg, à cause du décor portuaire de deux de ces films, et au *Kammerspiel* allemand, en raison de la fonctionnalité attribuée aux éléments du décor et à l'esthétique contrastée des scènes de rues. Mais il est plus intéressant de relever tout ce qui les en sépare. Sur le plan narratif, Naruse exploite la trame imposée du mélodrame pour l'orienter dans deux directions : celle de la peinture sociale (ce n'est certes pas inhabituel dans le mélo, mais ici elle est plus acide), et celle des futurs *shomin-geki*, les films intimistes où s'illustrera son rival Ozu, auquel il est banal de le comparer.

Loin d'être flamboyants ou baroques, ces « mélodrames » de Naruse sont nuancés et retenus. Le ton est d'une grande finesse, servi, il faut le dire, par les interprètes, les femmes en particulier, dirigées avec beaucoup de doigté. La construction des intrigues, pour classique qu'elle apparaisse, est subtile. Les destins croisés se répondent (*Kagirinaki hodo*), des personnages secondaires servent d'embrayeurs et réapparaissent de temps à autre, comme les petits voleurs de *Nasanu naka*, ce qui confère de l'épaisseur au monde fictionnel. Par cette construction, Naruse pratique le mélange des tons, passant, d'une scène à l'autre, de l'émotion à l'humour (les

gags autour du jeune peintre et de ses pommes, dans *Kagirinaki hodo*). Les dénouements ne sont pas de type catastrophique ; ils restent en demi-teinte, doux-amers, et ne sont pas programmés d'avance : l'héroïne de *Kagirinaki hodo* est contrainte à retourner travailler dans le bar de ses débuts, mais elle a dit leurs quatre vérités à son ex-belle-mère et à son ex-belle-sœur, et son parasite de frère a enfin appris à conduire... Celle de *Yogoto no yume* réagit d'abord au suicide de son mari par la révolte et non par la résignation. Son enfant, resté à la maison, se réveille et réclame son père, et le film se conclut par une série de *travelings* avant sur leurs deux visages, coda ouverte aux conjectures du spectateur.

L'intérêt de ces mélodrames tient pour une grande part à leur localisation spatiale, temporelle et sociale, en phase avec l'actualité des premières années 1930. Naruse développe toute une géographie du Japon. Il met en contraste les quartiers populaires de Tokyo avec leurs petites maisons et leurs ponts en bois, et les immeubles des quartiers commerçants qui témoignent déjà de l'occidentalisation en cours du paysage urbain. Dans *Kimi to wakarete*, on a droit à un parcours paysager qui conduit à un petit village côtier, où est née la jeune geisha qui a proposé au héros cette escapade. Mais il ne s'agit pas pour Naruse d'opposer à la ville corruptrice une campagne

idyllique : elle y retrouvera un père indigne, prêt à prostituer sa deuxième fille comme la première.

La fascination de l'Occident s'exerce sur les vêtements et sur les attitudes des personnages jeunes, comme les petits "voyous" de *Nasanu naka* et le fils révolté de *Kimi to wakarete*. Le cinéma américain joue là un rôle déterminant. *Kagirinaki hodo* montre même un extrait d'une comédie américaine projetée dans une salle (*The Smiling Lieutenant*, film de Samson Raphaelson sur scénario de Lubitsch, 1931), et nous fait assister au tournage d'un plan de film, avec la serveuse devenue vedette qui se prend pour une Occidentale. Mais rentrées à la maison, les femmes retrouvent leur costume traditionnel : dichotomie familière dans le cinéma nippon.

Naruse est comme Ozu le cinéaste du quotidien, de la « vie humble aux travaux ennuyeux et faciles ». Cela ne l'empêche pas de montrer l'humiliation sociale, la raideur des hiérarchies de classe : là se situe son « réalisme ». Il est très difficile de sortir de sa condition si ce n'est par un coup de la providence (la serveuse de *Kagirinaki hodo*). Cela concerne particulièrement les femmes, dont la condition est symbolisée par la geisha. Le féminisme de Naruse s'approche là de celui de Mizoguchi. Les hommes, eux, sont touchés par le chômage qui sévit dans ces classes modestes

(le héros de *Yogoto no yume*) et contraints de voler, quand ils ne sont pas obligés de s'engager dans l'armée pour faire la campagne de Mandchourie (l'oncle de la fillette de *Nasanu naka* en revient). À certains moments, la peinture sociale annonce De Sica...

Mais il serait inexact de limiter Naruse à ce néoréalisme avant la lettre. Son écriture, encore très caractéristique du muet, possède un certain nombre de traits formels spécifiques. On passe du montage mosaïque (*pillow shot*), par exemple dans la séquence d'ouverture de *Kagirinaki hodo*, caractéristique du style international de la fin du muet, à un étirement temporel dont nous avons perdu l'habitude et qui nous éloigne considérablement du modèle américain : voir la dernière partie de *Nasanu naka* où cet étirement transcrit le drame de conscience de l'héroïne qui doit renoncer à sa fille.

Un trait de style récurrent ne peut échapper au spectateur et a été déjà relevé maintes fois : les nombreux travellings avant sur les personnages et surtout sur les visages, que Naruse sémantise de multiples façons. Ils expriment souvent une tension, mais aussi une communication de pensée ou une parenté de destin. Naruse inverse à l'occasion ce procédé : c'est un travelling arrière traversant une pièce vide qui signale la défection du père de *Yogoto no yume*.

1895 /
n° 49
juin
2006

139

De façon générale, la caméra est souvent très mobile, même quand elle est placée bas comme chez Ozu. Mais elle se tient toujours à la bonne distance par rapport aux personnages : Naruse respecte ces derniers, en particulier ses héroïnes. Respect aussi pour les humbles objets de la vie quotidienne. Naruse est un grand cinéaste de « natures mortes ». De film en film, on retrouve toute une iconographie : les cigarettes et les cendriers, dont le maniement amène une gestuelle spécifique, les pommes, les ballons, les jouets, en particulier les poupées, dont une remplit une fonction d'objet transitoire dans *Nasanu naka*, et, dans le même film, les feuilles mortes, ou encore une péniche qui passe (*Yogoto no yume*), redoublant dans le champ le mouvement des travellings qui rappellent le Kammerspiel, mais qui ouvrent aussi à un sentiment cosmique transcendant le mélodrame. Une des plus belles séquences à cet égard est celle de l'excursion à la mer de *Kimi to wakarete*. Un marchand de yo-yo accueille les deux personnages à la sortie du train. Ses jouets redoublent le mouvement des vagues sur les rochers que l'on a vues du train et qui accompagneront la confession de la jeune geisha à son compagnon, secrètement amoureux d'elle ; elle

lui suggère de partir avec lui, puis se rétracte, faisant comme si c'était une plaisanterie ; un bateau quitte lentement le port au fond de l'image. Dans ces correspondances discrètes, jamais soulignées, gisent tout l'humanisme et la poésie de Naruse.

Programme « Antoine cinéaste et le réalisme français »

Le programme « Antoine » aux *Giornate del cinema muto* 2005 n'était pas le premier du genre. En mai 1990 l'Auditorium d'Orsay avait créé l'événement avec une rétrospective qui comptait sept films². Auparavant, en mars 1984, la Cinémathèque française avait organisé un hommage, à l'occasion de la présentation publique de *l'Hirondelle et la mésange* dans la version montée par Henri Colpi. Mais jamais encore on n'avait pu voir d'une traite toute l'œuvre filmée de l'auteur de *la Terre*.

Qu'est-ce que cette rétrospective, avec son discutable intitulé, cherchait à démontrer ? Les origines du « réalisme » en tant que tradition du cinéma français qui traverse les époques ? Mais qu'est-ce qu'on appelle réalisme ? Il faudrait d'abord s'entendre sur la notion, ce qui demanderait bien des précautions, « réalisme » étant le type même de concept

² Cette rétrospective fut à l'origine d'un numéro historique de 1895 (n°8/9 : « Antoine cinéaste », 2^e trimestre 1990) et d'un important dossier dans *les Cahiers de la Cinémathèque* (n° 44, 2^e semestre 1985).

élastique et discutable. Ce n'est que si l'on se situe sur le plan historiographique que l'entreprise paraît fondée, car il est désormais d'usage de désigner Antoine comme le grand ancêtre, au choix, d'un « réalisme français » qui irait de Vigo à Renoir, ou du réalisme critique et dialectique des grands Soviétiques (Poudovkine, Dovjenko), voire du réalisme socialiste, ou même du néoréalisme, une telle accumulation prouvant bien d'ailleurs le flou de l'idée. Laissons donc de côté une généalogie complexe qui reste à démontrer vraiment, et prenons l'œuvre d'Antoine dans son contexte. On a souvent décrit comment cette œuvre arrivait à contretemps et même à contresens du cinéma de son époque, particulièrement de l'Avant-Garde ; Philippe Esnault, responsable de la rétrospective, le rappelle dans le catalogue.

L'intérêt de voir les huit films les uns à la suite des autres était surtout de permettre de reconstruire une chronologie. L'évolution d'Antoine cinéaste est frappante. Elle ne se contente pas d'accompagner celle du cinéma en général ; au contraire, dans la mesure où le réalisateur néophyte de 62 ans ignorait tout ou presque, au départ, du moyen d'expression dont il allait se servir pendant une courte décennie. Antoine découvre progressivement, mais vite, les possibilités nouvelles que présente à ses yeux la caméra. Il se libère des cadres trop larges

et de l'absence de découpage que l'on relève encore dans *les Frères corses*, et il découvre l'intérêt plastique de la multiplication des angles sur un même sujet. Surtout, et c'est là le plus important, il comprend que la prise de vues en plein air et en décors réels est non seulement l'aboutissement de ses théories sur le théâtre, mais qu'elle lui permet l'expression d'un univers imaginaire profondément personnel.

Les Frères corses (1917). Retrouvé au Japon en 1991, ce film a constitué la redécouverte de ce programme, malgré une première projection à Pordenone en 1992. Non pas qu'il apparaisse comme un chef-d'œuvre ignoré. Comme le remarquaient certaines critiques contemporaines, son « archaïsme » est patent ; du moins si l'on adopte comme critère absolu l'avancée vers le découpage narratif analytique, ce qui se discute, mais c'est un autre débat. Il est découpé en tableaux, composés frontalement dans une disposition directement transposée du théâtre. Les acteurs jouent avec emphase, le jeu des actrices est marqué par le « divisme », l'ensemble du film a un caractère un peu « italien » : on est proche encore du Film d'Art. Ce jeu emphatique conduit à s'interroger historiquement : faut-il y voir un vestige archéologique du jeu théâtral du XIX^e siècle ? À moins que ce soit cela que nous appelons le jeu naturaliste, dont en fait nous ne savons pas grand-chose ?

1895 /
n° 49
juin
2006

141

L'un des intérêts de cette adaptation de Dumas est dans sa structure narrative. On sait qu'il s'agit de l'histoire d'une *vendetta* remontant au Moyen Âge et qui trouve son épilogue au moment où elle est racontée. Antoine a tiré parti de cette donnée littéraire, en faisant de Dumas lui-même le témoin et le narrateur d'une histoire en train de se faire au moment même où il « la filme ». Deux analepses narratives successives font remonter aux origines, et deux flash-back s'intègrent au récit du dernier acte de la vengeance. La temporalité devient ainsi romanesque, alors que la scénographie reste théâtrale. L'ouverture sur des paysages que permet le tournage en extérieurs (dans la région parisienne, et non en Corse) contribue également à cet épaississement romanesque, bien qu'Antoine ait tourné aussi quelques scènes dans des décors de toile peinte, en contradiction flagrante avec ses convictions... Il lui arrive encore de changer d'angle à l'intérieur d'une même scène (une jeune femme lisant une lettre est cadrée de face, puis de 3/4 dos), dérogeant au point de vue unique auquel il paraît ailleurs se condamner. On sent, dans ce film hétérogène, qu'il est train de penser à libérer sa caméra.

Le Coupable (1917) dépasse ces timides expériences. La belle copie restaurée par les soins de Philippe Esnault et Renée Lichtig permettait d'apprécier

à sa juste mesure ce qui fait la valeur de ce film : ses nombreux extérieurs de Paris en 1917, dont la beauté calme et étrange fait penser aux photos – antérieures – d'Atget, comme le – contemporain – *Judex* de Feuillade. Une sourde inquiétude plane sur ce Paris de guerre, où les publicités pour le bouillon Kub prennent soin de préciser que c'est un produit « garanti français ». Antoine s'y révèle un maître de la photographie (qu'il pratiquait en amateur), spécialement dans le clair-obscur. Il est intéressant de le confronter sur ce point avec Max Reinhardt.

Le scénario très mélodramatique de François Coppée sert de prétexte pour expérimenter une nouvelle fois une construction narrative en analepse. Cette fois, c'est l'avocat général qui est le narrateur de sa propre histoire : on se souvient qu'au moment du réquisitoire, il annonce qu'il ne pourra pas plaider la condamnation du jeune meurtrier Chrétien Forgeat parce que celui-ci est son fils naturel qu'il a abandonné à son malheureux sort. On suivra donc sa vie en flash-back, avec de temps en temps des retours dans la salle du tribunal. Il y a un côté rhétorique dans ce scénario. On a droit, dans la séquence finale, à la mise en scène d'une « tempête sous un crâne » visiblement inspirée de celle de Jean Valjean dans le roman de Hugo. La démonstration se fait assez lourde,

renforcée par le jeu appuyé de Romuald Joubé. Le drame bascule vers le film à thèse (il faut rappeler qu'il y a deux fins alternatives), ce qui ne paraît pas gêner Antoine. Il faut croire que le naturalisme tel qu'il le comprenait s'accommodait de cette fonction argumentative. Une scène intéressante au milieu du film nous fait pénétrer au théâtre du Châtelet, où le jeune Chrétien Forgeat a trouvé un emploi : prétexte pour Antoine à montrer le théâtre dont il ne veut plus... et dont son cinéma cherche à s'éloigner.

Les Travailleurs de la mer (1917) avait été retrouvé en 1988 à Amsterdam et restauré par Esnault. Dans ce film magnifique, Antoine affiche et revendique l'hétérogénéité de ses matériaux : les passages « documentaires », comme le ramassage du goémon, et les séquences de rêve, de réminiscence et d'images mentales s'insèrent dans l'action, ce qui confère à l'ensemble un rythme particulier qu'on peut qualifier d'épique. La plus belle scène, à ce point de vue, est celle au cours de laquelle Gilliat, bloqué sur un récif, travaille pour extraire le moteur de l'épave du bateau de son patron, dont il espère obtenir la fille Déruchette en récompense. Joubé, musclé et prolétarien, est très crédible dans cette scène où Antoine magnifie le travail manuel, ce qu'il fait de manière incomparable.

Antoine revisite Hugo à la lumière de

sa propre mythologie. On sent que la mer l'inspire. Le film développe une véritable poésie des eaux, eaux dormantes et mortifères, eaux tempétueuses et agonistiques, ce qui fonderait à bon droit une étude bachelardienne. Il a su transcender les données du texte de Hugo vers une mythographie personnelle. Le destin de Gilliat, homme naïf et pur, constitue une régression vers l'Humanité primitive, et il resurgit de l'épreuve de la pieuvre comme un nouvel Adam régénéré. L'anticléricalisme viscéral de l'auteur trouve ici à s'exprimer, puisque l'élément corrupteur est un homme d'église : Déruchette, nouvelle Eve de ce jardin d'Eden, se laisse séduire par lui, et Gilliat choisit de se sacrifier. On a presque envie d'y voir une métaphore de l'artiste maudit qu'Antoine se sent devenir...

Israël (1919) constitue une malencontreuse parenthèse. Il s'agit d'un film rare, dont l'unique copie, d'ailleurs incomplète, a été retrouvée en 1973 à la Cineteca nazionale. L'intérêt principal de cette adaptation de la pièce de Bernstein est le témoignage qu'elle présente de l'antisémitisme et de la question laïque en France au moment de la guerre. Mais le fait que le film ait été tourné en Italie et que la copie ait eu à subir les manipulations postérieures d'un groupe de pression catholique en complique le décryptage, et rend le résultat final

complexe. Dans son état actuel, il met à plusieurs reprises mal à l'aise. On y voit par exemple le banquier juif molesté par de jeunes étudiants, parmi lesquels son fils naturel. On remarque qu'une fois de plus, Antoine choisit un scénario qui s'appuie sur le conflit père/fils et sur le thème de la bâtardise, comme s'il avait eu un compte personnel à régler.

Avec *la Terre* (sorti en 1921), Antoine reprend le fil de son parcours ascendant. Il atteint là l'apogée de son inspiration. Le mélodrame réaliste de Zola lui convenait, même s'il a dû en gommer certaines aspérités. Ce sombre drame est soutenu par une peinture (c'est le mot) remarquable de la campagne française d'avant-guerre, celle de la Beauce en l'occurrence, pratiquement inchangée depuis le XIX^e siècle. Amengual³ a magistralement analysé la façon dont Antoine prélève dans « l'étoffe continue du réel » les espaces de son film, et comment, par un double mouvement, il élargit de plus en plus l'appréhension des espaces réels tout en resserrant le cadre sur les protagonistes du drame. Il installe ainsi, entre les intrigues des hommes et la nature, une dichotomie que l'on retrouvera dans *l'Hirondelle* et *la mésange*. *La Terre* est par ailleurs un drame shakespearien, une réécriture du *Roi Lear*, qui transcende le sordide naturaliste

en direction des archétypes. La copie a été retrouvée dans les archives soviétiques, ce qui alimente le débat sur son influence possible, et pour commencer sur le fait qu'elle ait été manipulée ou non. La présence souveraine de la nature, la profondeur de champ extrême, qui inscrit les humains dans le cosmos, ne peuvent pas ne pas faire penser aux grands Soviétiques. Antoine s'engageait dans une voie où le cinéma français ne le retrouvera que rarement.

L'Arlésienne, qu'Antoine tourna en 1921, déchaîna à sa sortie une polémique qui semble encore vivace dans les esprits, si l'on en juge par divers propos glanés après la projection de *Sacile*. En fait, qu'Antoine ait sacrifié aux traditions du genre en montrant sur l'écran le personnage éponyme, en contradiction évidente avec les intentions de Daudet, ne semble pas déterminant pour aborder le film, sauf à s'égarer dans le débat sans fin des conditions de l'adaptation de la littérature au cinéma. Ce qui retient l'attention, à revoir *L'Arlésienne*, ce sont les choix stylistiques, qui consistent à privilégier, dans ce film aussi, les décors naturels et à y insérer l'action dramatique, en filmant les rues d'Arles et les campagnes camarguaises sous le soleil, mais aussi à cadrer divers lieux importants à la manière de plateaux de

3 *Les Cahiers de la Cinémathèque*, op. cit.

théâtre, sur lesquels des acteurs, souvent excellents d'ailleurs, se déplacent comme dans une salle close. Il en résulte une distorsion stylistique qu'on peut aussi remarquer dans *Mademoiselle de La Seiglière* (1921), autre film adapté d'un texte romanesque, et qui est sans doute celui des huit films d'Antoine qui éveille le moins d'intérêt. Ce phénomène dérange le spectateur contemporain, en tout cas au début, mais, dans *L'Arlésienne* tout au moins, il finit peut-être par séduire. Dommage qu'à cause de cette hésitation dans la manière de mettre en scène, Antoine ait totalement raté une séquence essentielle, celle de la mort de Frédéric, comme il avait raté celle du combat de Gilliat avec la pieuvre dans *les Travailleurs de la mer*. Décidément, les « scènes à faire » le paralysaient.

Quant à *l'Hirondelle et la mésange* (tourné en 1920), c'est un cas devenu emblématique de texte filmique dont l'histoire est étalée sur la très longue durée. Jamais montées, les bobines négatives, retrouvées en 1973 par Philippe Esnault et André-Paul Antoine, furent confiées, comme on sait, à Henri Colpi qui en réalisa un montage, en s'inspirant de celui de *Mademoiselle de La Seiglière*. Cas intrigant d'un film que personne n'avait pu voir et qui pourtant semble avoir influencé la postérité de manière occulte, puisqu'on cite toujours

l'Atalante comme un de ses héritiers. Il n'empêche que l'on doit voir *l'Hirondelle et la mésange* comme un compendium de soixante ans d'histoire du cinéma, de Flaherty à Resnais. Et c'est pourtant, en même temps, un film caractéristique de son temps, qui traverse un pays marqué par les destructions de la guerre qui vient de s'achever, même si l'on n'en voit quasiment rien. C'est en outre un film personnel, un film de poète, dans lequel les eaux courantes déterminent tout, depuis le fil de la narration, dont les canaux constituent une métonymie, jusqu'aux symboles induits, comme les cordages et les reflets.

Le programme « Antoine cinéaste et le réalisme français », sans doute pour rectifier l'image d'un Antoine cinéaste superbement isolé, a voulu faire apparaître tout ce que les « disciples » d'Antoine et les acteurs formés à son école ont injecté dans des films très divers. On a ainsi pu voir *le Chemineau* (1917) de Henry Krauss. Tenu en haute estime par Delluc qui dit attendre beaucoup de ses futurs films, Krauss a été un comédien important dans le cinéma français des années 1910, avant de réaliser plusieurs films pour la SCAGL. *Le Chemineau*, adapté d'une pièce de Jean Richepin, joue fort habilement des paysages de la campagne française et de la représentation des travaux agricoles. En effet, plus que la trame narrative –

revenant dans un village où il a laissé une jeune femme qui a mis au monde un enfant, fruit de leurs amours, un vagabond, puissamment interprété par Krauss lui-même, force un riche paysan à laisser sa fille épouser celui qui s'avère être son fils –, ce sont les extérieurs et la belle luminosité dans laquelle ils baignent qui retiennent l'attention. Au contraire de *la Terre* qui insiste sur le caractère ingrat du travail et qui voit le personnage principal mourir dans les champs, *le Chemineau* insiste sur l'amour naissant au moment des récoltes. Le héros n'arrive d'ailleurs pas à se fixer, et une fois le couple uni, il préfère reprendre la route. Quant au film de Georges Denola, *les Grands* (1918), il est l'adaptation lui aussi d'une pièce de théâtre, due à Serge Veber et Serge Basset (1909), qu'Antoine avait montée à l'Odéon, et qui sera encore portée deux fois à l'écran. Il semble que l'activité de Georges Denola, lui aussi réalisateur à la SCAGL dans les années 1910, ait surtout consisté par la suite à éditer avec Louis Delluc le *Journal du Ciné-club* en 1920-1921, et à être l'assistant d'André Antoine. Provenant des collections du Národní Filmový Archiv de Prague, la copie des *Grands* présentée à Sacile comportait des colorations fort belles, suivant les méthodes développées par l'archive tchèque. Ce film sur l'adolescence, situé dans un internat, narre les avatars

d'un jeune homme amoureux de la femme du directeur. Une fois qu'on a accepté le fait que le héros paraît nettement plus âgé que ses congénères, on trouve du charme à la façon dont sont dépeintes les petites luttes et les amitiés de ces enfants rassemblés là pour apprendre, et qui s'inventent des rôles d'amant avec une des rares femmes présentes.

Intégrer deux films d'Albert Capellani, *Germinal* et *Quatre-vingt-treize*, dans cette partie du programme qu'on aurait pu intituler « Autour d'Antoine » est à la fois discutable et évident. Discutable, parce que Capellani a travaillé pour le Film d'Art, ce qui implique un style très spécifique ; ce à quoi on peut d'ailleurs objecter qu'Antoine, en particulier l'Antoine des *Frères corses*, n'en est pas toujours si loin. Évident, parce que *Quatre-vingt-treize*, tourné par Capellani en 1913, fut terminé par Antoine : Capellani était parti pour les États-Unis en 1915, puis la sortie du film fut entravée par la censure durant la guerre. De toute manière, qu'on puisse les rapprocher ou non d'un éventuel « réalisme français », les deux films de Capellani sont impressionnants. *Germinal* (1913) éblouit par la maîtrise du rythme narratif et de la représentation de l'espace, par la densité des personnages autour desquels s'organise le drame, et par la fermeté de la direction

d'acteurs, en un mot, par l'intelligence de l'adaptation du roman de Zola, dont le « naturalisme » est parfaitement traduit en images. On admire aussi la richesse de la distribution, dominée par Henry Krauss et Sylvie, dont la longue carrière commence ici. On retrouve des qualités comparables dans *Quatre-vingt-treize*, mais de façon moins continue. L'œuvre de Victor Hugo incite évidemment à une certaine grandiloquence, et le film peut sembler très long. Mais c'est surtout le découpage et la mise en scène qui apparaissent moins souples et plus archaïsants que dans *Germinal*. Faut-il en attribuer la responsabilité à André Antoine, qui tourna probablement quelques séquences et assura — paradoxalement — le montage de la version définitive, sortie en 1921 seulement ? Il est bien malaisé d'en décider. Mais on ne peut pas ne pas remarquer que, dans *Quatre-vingt-treize*, on retrouve par moments une conception de l'espace diégétique analogue à celle qui apparaît dans *l'Arlésienne*, voire dans *Mademoiselle de La Seiglière*, ce qui nous éloigne passablement de la mise en scène de *Germinal*.

Événements spéciaux

La section des « événements spéciaux » est évidemment, par sa nature même, plus disparate que les programmes articulés autour d'un réalisa-

teur ou d'une production nationale. Aussi n'en retiendrons-nous que quelques éléments.

Commençons par les pièces rares projetées en hommage à Davide Turconi, à savoir treize films de *non-fiction* tirés de la collection Joye. Le critique, historien et collectionneur italien Davide Turconi avait compris dès les années 1960 l'importance de cette collection de films rassemblée par le jésuite Josef Joye à Bâle et datant tous d'avant la Première Guerre. Il avait alors retiré un ou quelques photogrammes de presque chaque plan de tous les films pour conserver ne serait-ce qu'une trace de cet ensemble menacé de disparition. Plusieurs archives (dont la Cineteca del Friuli et la George Eastman House) travaillent à l'indexation et au scannage de ces *clippings* dans la mesure où ils forment une source d'informations incomparable sur ces films des origines, notamment sur les différents procédés de coloration usités à l'époque. Le NFTA ayant établi des duplicata des films de la collection, Bryony Dixon, une des conservatrices, spécialiste du film muet, a composé un programme intitulé « The Colour of Joye », témoignant de l'importance de la coloration dans la *non-fiction* des premiers temps. Les films présentés portaient en effet tous des traces d'usage de la couleur. On admire, outre le soin extrême avec lequel a été utilisé le

1895 /
n° 49
juin
2006

147

pochoir, le jeu de ces couleurs défilant à l'écran, ce qui en constitue un des attraits majeurs, par exemple dans le film qu'il faut sans doute identifier comme *la Fête du riz à Kyoto* (Pathé, 1911), avec des geishas dans leurs robes éclatantes. Tous ces films s'apparentent aux genres du plein air, à la vue industrielle ou au film de géographie, ressortissant plus généralement à ce qu'on nommait déjà le documentaire. Leur caractéristique majeure s'apparente à ce que Tom Gunning a appelé une « esthétique de la vue ». Le défilement du paysage dans *Schluchten des Ardèche* (Gaumont, vers 1910) donne lieu à la description d'un paysage impressionnant, renforcée par une coloration au pochoir constante.

Plusieurs des films présentés renvoient à une vision coloniale du monde, ou du moins placée sous le sceau de l'exotisme. Certains relatent le travail effectué par des indigènes, comme dans *Récolte et préparation des ananas* (Pathé, 1910), qui suit tout le processus de conditionnement, de la récolte des fruits à la fermeture des conserves, et *Une exploitation forestière en Australie* (Pathé, 1912), où l'on voit d'énormes troncs débités et chargés sur des petits wagons. Ce sont souvent des faits et gestes étonnants qui ont retenu l'attention des opérateurs, comme dans les films précités et dans *Pêche à la dynamite dans les îles Salomon* (Pathé, 1909).

Contrastant avec ces images lointaines, *le Beurre en Normandie* (Pathé, 1910) ou *l'Industrie de l'escargot* (Gaumont, 1911) s'appuient sur la représentation d'une France rurale et traditionnelle. La construction des deux films est similaire, suivant elle aussi les différentes étapes du processus. Tous deux sont aussi animés par une intention promotionnelle : le spectateur doit être convaincu de la qualité des produits montrés. Il est d'ailleurs sollicité explicitement à la fin de *l'Industrie de l'escargot* : un gourmet à sa table (dans un œillet formé par un iris) se tourne vers lui en montrant un plaisir évident à la dégustation desdits escargots.

Signalons, parmi d'autres raretés projetées à Sacile, deux films récemment redécouverts et restaurés, *Der Mann, der sich verkauft* de Hans Steinhoff et *Il padrone delle ferriere* d'Eugenio Perego. Non qu'il s'agit là de chefs-d'œuvre méconnus dont la résurrection bouleverserait les hiérarchies admises par l'histoire du cinéma, mais parce que la découverte de ces deux films permet de se faire une idée plus complète, et peut-être plus juste, de l'œuvre muette, encore passablement oubliée, de Steinhoff, et de celle, encore moins connue, de Perego. Certes *Der Mann, der sich verkauft* (1925), production de la Terra Film, n'est pas du niveau des deux films montrés en 2004 à Sacile dans

le cadre du « projet Steinhoff » ; mais il s'insère parfaitement dans une certaine tradition du muet allemand des années 1920, que l'éclat de la veine « réaliste » et celui du cinéma « expressionniste » ont longtemps occultée. On reconnaît, parmi les personnages de cette histoire située dans le monde et dans les milieux du spectacle, Nora Gregor, qui jouissait alors d'une petite réputation, due en particulier à sa présence dans *Michaël* de Dreyer. Bel exemple de carrière devenue incompréhensible à nos yeux : Nora Gregor est déjà aussi mauvaise, dans *Der Mann, der sich verkauft*, qu'elle le sera dans son dernier film, à savoir *la Règle du jeu*, ce qui n'est pas peu dire. Quant à *Il padrone delle ferriere* (1919), c'est évidemment l'adaptation du célèbre roman de Georges Ohnet, *le Maître de forges*, porté à la scène, puis de nombreuses fois à l'écran, sans jamais être à l'origine d'un film dont la réalisation laisse dans les mémoires une trace indélébile ; ce serait plutôt l'inverse, si l'on songe (tout en mettant au bénéfice du doute la version de Pouctal) au consternant film d'Abel Gance et Fernand Rivers. Perego s'en est beaucoup mieux tiré. Il a construit son film pour et autour de Pina Menichelli, dont on admire en effet l'extraordinaire présence dramatique, au point d'en oublier le reste de la distribution, qui comprend pourtant Amleto Novelli, remarquable dans le rôle-titre. Certes la

mise en scène d'Eugenio Perego n'est pas particulièrement inventive, et ne le propulse pas au niveau des grands Italiens du temps, comme Ubaldo Maria Del Colle, Mario Caserini ou Nino Oxilia. Mais il a fait exactement ce qu'on attendait de lui, et la redécouverte de sa filmographie ne fait sans doute que commencer.

Restaurations en question

D'autre part, les « événements spéciaux » de l'édition 2005 soulevaient, tout comme quelques films du programme Antoine, des problèmes importants liés à la notion de restauration. C'est le cas notamment de *Das Weib des Pharao* d'Ernst Lubitsch, de *Crainquebille* de Jacques Feyder, tous deux restaurés récemment, de *Germinal* d'Albert Capellani et des *Travailleurs de la mer* d'Antoine, dont les restaurations sont plus anciennes.

Il n'est évidemment pas question de boudier le plaisir qu'on peut éprouver en découvrant des classiques du cinéma dans des copies tirées avec beaucoup de soin, et probablement plus proches des versions d'origine, par leur durée tout au moins, que ce qui était connu jusqu'ici. Mais on peut légitimement s'interroger sur l'importance, la finalité, voire le sens, de certaines interventions. La situation est obscurcie par la relative ambiguïté de la notion même de « restauration », dans

1895 /
n° 49
juin
2006

149

laquelle on inclut souvent pêle-mêle des composantes de nature très diverse. Pour y voir un peu plus clair, il faut probablement distinguer les « reconstructions » des « restaurations » au sens propre. On entendra par « reconstructions » des tentatives de réinsérer dans une copie des fragments qui ont été tournés à l'origine, mais éliminés par la suite. Et par « restauration » la recherche, essentiellement technique, d'une qualité d'image – et éventuellement de son – qui soit aussi proche que possible de celle des origines telle qu'on estime pouvoir se la représenter, ce qui implique notamment la correction des dégâts subis par la pellicule (rayures, salissures, formats, décastrages, etc.), la reconstitution et/ou la remise en état des virages et teintages, la mise à un standard commun des éléments de diverses provenances, etc. Ce travail de « restauration » est évidemment inspiré par ce que les spécialistes accomplissent depuis des décennies sur les œuvres picturales, et obéit – ou devrait obéir – lui aussi à des règles déontologiques et techniques impératives. Ces interventions sont peu discutables dans leur principe ; quant à leur mise en pratique, elle a déjà fait l'objet de débats et de publications trop nombreux pour qu'il soit question d'y revenir à propos de la semaine de Sacile.

La situation est bien différente en ce qui concerne les « reconstructions », qui peuvent procéder de deux approches : soit

on constate que, selon des sources écrites fiables, tel film était nettement plus long, voire différent, dans sa structure même, de la version actuellement connue ; soit on retrouve des éléments appartenant manifestement à l'œuvre, et on cherche où ils devraient prendre place, avec le constant souci de respecter la cohérence narrative, voire, dans certains cas, de créer une nouvelle narration cohérente. Tout dépend donc d'une part des sources non filmiques connues, qui seules permettent de comprendre pourquoi et dans quelles conditions des éléments ont été coupés, et d'autre part des résultats des recherches entreprises afin de retrouver des fragments manquants et de tenter des réinsertions qui fassent sens. En principe, il s'agit donc de restituer l'œuvre soit telle qu'elle était à sa sortie soit telle que l'auteur l'a voulue, ce qui n'est pas toujours la même chose. Parfois il faudra donc choisir entre deux options fort différentes. Laquelle privilégie-t-on, et pourquoi ? D'autre part, retrouver l'œuvre dans sa théorique « pureté originelle » est un but idéal, jamais atteint, mais dont on cherche en permanence à se rapprocher davantage, ce qui implique qu'on « reconstruit » sans fin. Jusqu'à quand ? Les meilleurs spécialistes de ces travaux, louables dans les intentions, et presque toujours accomplis avec une minutie qui appelle le respect, voire l'admiration, ont dû affronter ces questions, ce qui devrait, semble-t-il,

les conduire à expliquer de manière argumentée leurs choix.

Qu'en était-il des films montrés à Sacile que nous avons mentionnés ? Parmi les renseignements fournis aux spectateurs, il a par exemple été question de divers fragments de films retrouvés, dont des *outtakes*. On aimerait en savoir un peu plus. S'agit-il de prises multiples, de matériel qui a été écarté d'emblée avant montage, de matériel utilisé dans un premier montage, puis éliminé, avant même la sortie du film ? Et dans ce dernier cas, éliminé par qui ? Le réalisateur ou quelqu'un d'autre ? On le sait parfois, sur la base de documents historiquement fiables. Mais si on ne sait rien de sûr, ne serait-il pas plus sage, et finalement plus respectueux envers l'œuvre, de s'abstenir ?

D'ailleurs même si l'on a la preuve que des éléments retrouvés figuraient dans le film à sa sortie, mais en ont disparu par la suite, peut-on décider d'office qu'il faut les réinsérer à leur place d'origine ? Il faudrait être sûr aussi que les coupures n'ont pas été faites par le réalisateur lui-même, ou du moins avec son accord. Qui peut lui dénier le droit de retoucher son œuvre, notamment au vu de la critique et des réactions du public ? De nombreux réalisateurs ont retouché plusieurs fois, voire en permanence, leurs films. Il y a donc autant de cas que de films et d'auteurs, et le moins qu'on

pourrait attendre de ceux qui « reconstruisent » l'œuvre serait qu'ils nous disent sur quelles bases ils ont pris leurs décisions. Faute de sources historiquement fiables, n'aurait-il pas été prudent qu'ils s'abstinsent ?

Ces questions se posent avec une grande acuité à qui découvre les nouvelles copies de *Crainquebille* ou de *Das Weib des Pharao*. Dans le premier cas, on aimerait être sûr que ce n'est pas Feyder lui-même qui a décidé ou au moins accepté de procéder à des allègements. N'aurait-il pas constaté ou reconnu que certaines séquences, quelle qu'en fût la beauté formelle, comme celle, initiale, des Halles – qui est en elle-même d'un grand intérêt – ou celle de la famille venant voir sa fille à Paris, détournaient l'attention du spectateur au détriment du protagoniste éponyme. Si une partie des éléments réintroduits dans la copie rendent le film plus fluide et même plus cohérent narrativement, d'autres sont manifestement superfétatoires. Cela dit, même alourdi et même accompagné d'une musique extrêmement banale (une partition *ad hoc* d'Antonio Coppola), *Crainquebille* reste un joyau de choix dans le riche écrin des années 1920.

Constat au moins aussi mitigé en ce qui concerne *Das Weib des Pharao*. Jusqu'à très récemment, on ne voyait ce film que dans des copies manifestement

1895 /
n° 49
juin
2006

151

actualité
chroniques

incomplètes, et parfois peu compréhensibles. Qu'une reconstruction et une restauration s'imposassent était l'évidence même, d'autant plus qu'il existe abondance de sources écrites. On dispose en particulier de données concernant le métrage original ou plutôt les métrages « originaux », puisque le film sorti à l'UFA Palast de Berlin le 14 mars 1922 était sensiblement plus long que celui qui avait été projeté à New York trois semaines plus tôt. Reconstruire la bande-image en la faisant coïncider avec la partition d'Eduard Künneke, très remarquée à l'époque, semble à première vue une excellente solution. Mais pour cela, il faudrait disposer de la totalité des éléments filmés. Or l'équipe du Filmmuseum de Munich, qui a accompli un travail de restauration très remarquable, notamment en ce qui concerne les couleurs, tout en remettant au même standard des fragments de pellicule très disparates dans leur état de conservation, voire dans leur format, n'a pas retrouvé la totalité de ce qu'elle cherchait, malgré un travail de bénédictin dans de nombreuses archives filmiques. On a donc complété par l'utilisation de nombreuses photos fixes (photogrammes ou photos de plateau) et de cartons résumant l'action, accompagnés de la musique de Künneke enregistrée pour l'occasion (on aimerait d'ailleurs savoir ce qu'il faut comprendre

lorsqu'on lit qu'elle a été « arrangée » : simple réorchestration ou interventions modifiant la durée ?). Il en résulte que, si le film apparaît d'une grande qualité plastique et – enfin – compréhensible dans sa totalité, ces intermèdes d'images fixes coupent totalement l'action dramatique. L'agacement qui en résulte pèse très négativement sur la perception que peut avoir de l'œuvre le spectateur le mieux disposé.

L'utilisation d'images fixes dans les « reconstructions » a déjà été beaucoup pratiquée, de *Birth of a Nation* à *A Star Is Born* ou à *Greed*, pour ne citer que trois exemples. Mais cette mode – car c'est bien d'une mode qu'il s'agit – n'en est pas moins fort discutable. On a pu en mesurer les effets à Sacile non seulement dans le cas de *Das Weib des Pharaos*, mais également dans les copies, plus anciennes, de *Germinal* et des *Travailleurs de la mer*. Pour ces deux derniers films, l'agacement du spectateur est encore accru par le procédé, heureusement abandonné depuis lors, qui consiste à dédoubler certains photogrammes pour compenser les différences entre les vitesses de projection anciennes et récentes, le résultat étant des saccades parfaitement insupportables.

Et cela pose la question à laquelle aucune réponse n'est jamais donnée : à qui s'adresse-t-on ? Si c'est au spectateur averti et intéressé par le cinéma muet,

mais non spécialisé, il ne faut surtout pas lui montrer cela, car tout le rythme du film est cassé. Si c'est à un petit nombre de chercheurs et d'historiens, il faut jouer cartes sur table, c'est-à-dire préciser qu'il s'agit d'un strict document de travail, non destiné à la projection publique, d'une hypothèse, discutable et provisoire, qui donne un état du matériel disponible, mais dont le rapport avec l'œuvre originelle – notion à préciser de cas en cas – est suffisant pour se faire une idée de l'histoire racontée, mais en aucune manière pour en apprécier les qualités plastiques et narratives ; il faut également – et c'est essentiel – mettre à disposition toute la documentation disponible sur les sources et sur le matériel utilisé. En un mot il faut accompagner d'un volumineux dossier la copie « reconstruite ». Il n'est pas certain que, vu le petit nombre des destinataires et la masse d'informations à fournir en plus des images, le support pellicule soit le mieux adapté à la diffusion d'un matériel en perpétuel chantier.

Pierre-Emmanuel Jaques, François de La Bretèque, Rémy Python

N.B. La rétrospective japonaise a été traitée par François de La Bretèque (Naruse) et Pierre-Emmanuel Jaques (autres films et présentation générale) ; le programme « Antoine cinéaste et le réalisme français » par François de La Bretèque (Antoine), Rémy Python (*l'Arlésienne* et Capellani) et Pierre-Emmanuel Jaques (Krauss et Denola) ; les « événements spéciaux » par Pierre-Emmanuel Jaques (programme Joye) et Rémy Python, qui a aussi assuré l'organisation générale du texte.

1895 /
n° 49
juin
2006

Feuillade après la guerre

La rétrospective organisée à la Cinémathèque française en mars 2006, si elle commit la maladresse d'empiler en une seule soirée des épisodes conçus pour être admirés à loisir, ouvre pourtant la voie à une connaissance plus complète de Feuillade. À propos d'œuvres aussi anciennes, seuls les paradoxes enrichiront notre pensée et défendre l'idée qu'elles prétendent à l'admiration, justement, n'est peut-être pas le pire moyen de les soustraire à l'opinion condescendante qui ne leur concède d'autre mérite que d'avoir captivé un public naïf.

Plutôt que la hâte de passer, d'une saccade, à la suite, la patiente attention à des choses singulières ordonne le découpage.

153