

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015
Varia

« Il Cinema ritrovato »

Bologne, juillet 2014

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean Antoine Gili, Éric Le Roy et Lucien Logette



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4973>

DOI : 10.4000/1895.4973

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 134-142

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean Antoine Gili, Éric Le Roy et Lucien Logette, « « Il Cinema ritrovato » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4973>

FESTIVALS

« Il Cinema ritrovato », Bologne, juillet 2014

Inutile d'insister une nouvelle fois sur la richesse de la programmation bolognaise. *Il Cinema ritrovato*, année après année, prouve la dimension patrimoniale du cinéma comme référence culturelle majeure de l'histoire du xx^e siècle.

Pour sa 28^e édition, la manifestation s'est encore enrichie, dédoublant ses projections nocturnes et alimentant en continu quatre salles. Et pour ajouter encore à une offre pléthorique, *Il Cinema ritrovato* était précédé cette année par un colloque « 100 anni di Charlot », histoire de permettre aux spécialistes du monde entier d'ajouter une pierre à l'édifice : « Jusqu'où, ô Charlot, juchera-t-on ton nom ? ». Il faudrait donc une armada de cinéphiles, d'historiens et de critiques – et aussi de disposer d'un numéro entier de *1895* –, pour rendre compte de tous les moments forts, tâche insurmontable, d'autant que cette année plusieurs des collaborateurs de la revue manquaient à l'appel, à commencer par le rédacteur de ces lignes qui ne passa qu'une journée à Bologne – histoire de sentir l'atmosphère et de récupérer l'irremplaçable catalogue.

Passer en revue les différents volets de la programmation – plus d'une vingtaine au total – pourrait rapidement tourner à l'énumération fastidieuse. Bornons-nous à dégager quelques temps forts : « 1914 : il cinema di cento anni fa » avec notamment la projection de *Cabiria* de Giovanni Pastrone accompagné par la partition originale pour chœur et orchestre reconstituée par Timothy Brock, et celle de *Sangue blu* de Nino Oxilia ; « Germaine Dulac », un programme d'œuvres rares préparé par Tammy Williams (rappelons, en 2006, le numéro hors série de *1895*, *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, qu'elle a co-dirigé avec Laurent Véray) ; « Freda un maestro di

cinema popolare », occasion de voir une dizaine de films de Riccardo Freda, notamment *Il cavaliere misterioso* (1948), *I miserabili* (id.), *Teodora imperatrice di Bisanzio* (1953), *Beatrice Cenci* (1956) – dans la très belle restauration de la Cineteca Nazionale de Rome –, *Maciste all'inferno* (1962) ; « Episodi italiani 1952-1968 », un ensemble de films à épisodes dans une cinématographie qui en fit presque un genre en soi et qui donna l'occasion à quelques cinéastes (Fellini, Visconti, Pasolini, Bolognini, Risi, Scola, Monicelli) de signer des œuvres majeures dans leur brièveté même. Évitant le seul axe Europe-Amérique, Bologne proposait aussi une série de « Classiques indiens à sauver » et la troisième partie des débuts du cinéma sonore japonais « Le Japon parle ».

On trouvera dans ces pages les contributions d'Éric Le Roy, président de la FIAF, qui revient sur les restaurations récentes et évoque la 6^e édition de la *Restoration Summer School*, séminaire qui se tient parallèlement aux projections du *Cinema ritrovato*, de Lucien Logette sur « Il cinema in guerra contro Hitler », de Lorenzo Codelli sur le cinéma indien des années 1950, enfin celle de Jean-Pierre Bley sur le cinéaste américain revisité, cette année « William Wellman, tra muto e sonoro ». (J.A.G.)

Un lieu de rencontre internationale

Il Cinema ritrovato, fondé par la Cinémathèque de Bologne, est le festival de films retrouvés et restaurés le plus ancien, le plus réputé et le plus créatif au monde depuis sa première édition en 1986, six ans après le *Giornate del cinema muto* à Pordenone, consacré au seul cinéma muet. *Il Cinema ritrovato* donne la parole aux conservateurs, offre des cartes blanches à des programmeurs, construit son travail sur le long terme, échelonne ses rétrospectives sur plusieurs éditions, contribue à la restauration de nouvelles œuvres par l'étude en profondeur de

la carrière d'un cinéaste, d'une école, d'un thème : les exemples de rétrospectives sont exemplaires depuis vingt-cinq ans (avec souvent de grandes découvertes), la section annuelle correspondant aux films de l'année du siècle dernier, sans oublier les projections en plein air, les *master class* ou rencontres avec des spécialistes (historiens, restaurateurs, auteurs, ayants droit...) et la foire aux livres et DVD du patrimoine. Lieu de rencontre international, *Il Cinema ritrovato* est incontestablement le festival qui a le plus apporté aux cinémathèques et archives dans le monde, s'adaptant, année après année à l'évolution du secteur. Désormais, les films restaurés et programmés sont essentiellement projetés en numérique. Ce n'est pas anodin car ce choix est le reflet de la mutation technologique, mais aussi de la place incontournable des ayants droit qui restaurent leurs catalogues et présentent eux-mêmes des films à Bologne. Le spectateur peut ainsi confronter, s'il le souhaite, des approches très différentes entre une archive et une société privée sur le travail de restauration. Cette année, la programmation a permis de nouveau la découverte de films très divers, entre une sélection de films d'actualités des années 1910 sur le grand tour d'Italie (13 titres) et une nouvelle restauration numérique du *Cabinet du Docteur Caligari* provenant de la Murnau Stiftung et restaurée à Bologne. La liste impressionnante des films de cette section, entre films reconnus (*La Chienne*, *les Croix de bois*, *Partie de campagne*, *le Jour se lève*, *My Darling Clementine*, *The Lady from Shanghai*, *La paura*, *Salvatore Giuliano*, *Matrimonio all'italiana*, *Per un pugno di dollari*, *A Hard Day's Night*, *La più bella serata della mia vita*), les courts métrages de Jacques Tati, et œuvres moins célèbres, voire oubliées : *The Epic of Everest* (John B. L. Noël, 1924), *Norrstullsligan* (Per Lindberg, 1923), *Addio giovinezza* (Augusto Genina, 1918), *The Temptress* (Fred Niblo, 1926), *Why Be Good?* (William A. Seiter, 1929), *Oidhche Sheanchais* (Robert Flaherty, 1935), *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *It Happened Here* (Kevin Brownlow, 1965), *Wutai Jiemei* (Jin Xie, 1964), *Long Men Kezhan* (King Hu, 1967), *Brand X* (Wynn

Chamberlin, 1969-1970). Entre projections 35mm (copies argentiques) et DCP (Digital Cinema Package, équivalent en cinéma numérique de la copie de projection), entre muet et sonore, documentaires et fictions, couleur et noir et blanc, les films proposés sont une caverne d'Ali Baba où chacun peut trouver son trésor : le spécialiste étudiant telle ou telle nouvelle version, le technicien-archiviste se poser des questions sur la nature de la filière employée, le cinéophile revoir une rareté présentée dans la plus belle copie qui soit. Et l'ensemble est, en quelque sorte, un « laboratoire international » sur tout ce qui se fait à travers le monde en matière de restauration, argentique ou numérique.

Depuis sa création, la FIAF a été consciente de l'intérêt de développer des programmes d'études et de formations dans le domaine de ce nouveau métier qu'est l'archivage des images en mouvement. L'importance de la mise sur pied de ces programmes d'étude sur l'archivage repose sur le besoin urgent de développer les aptitudes professionnelles des archivistes qui vont préserver et maintenir en vie l'héritage cinématographique. Un des premiers problèmes que les affiliés de la FIAF ont dû affronter est de fournir une formation théorique et pratique à ses cadres, présents ou futurs, sans pour autant les éloigner de l'archive trop longtemps. Depuis plusieurs années, la *FIAF Film Restoration Summer School* se tient à Bologne. Le but principal de ce projet est que les participants sélectionnés puissent partager leurs connaissances de la restauration des films, participer aux tables rondes et *master class*, rencontrer des restaurateurs de films en débattant avec eux et bien entendu échanger des informations et des méthodes avec le personnel du laboratoire de la Cinémathèque de Bologne, *L'Immagine ritrovata*. De nouveau, la variété des approches permet d'échanger différents points de vue, et de suivre l'évolution technologique sans oublier le passé, comme ce fut le cas par exemple avec Schawn Belston, Grover Crisp et Ned Price, responsables des restaurations de la 20th Century Fox, Sony Columbia et Warner Bros, avec des comparaisons de restaura-

tions argentiques et numériques. Cette formation, dont l'approche est très pratique, permet aux élèves (qui viennent d'horizons et de continents différents) d'assister également à des projections, souvent introduites par un historien, un technicien ou un archiviste. (E.L.R).

Le cinéma en guerre contre Hitler

Depuis l'inauguration de la section « La macchina del tempo », *Il Cinema ritrovato* a successivement abordé « Le cinéma et la crise de 29 » (en 2012) et « La guerre est proche : 1938-39 » (en 2013). Cette année, il est entré dans le vif : 2014 correspondant au cent vingt-cinquième anniversaire de la naissance d'Hitler (né quatre jours après Chaplin), le prétexte était trouvé pour un examen de la façon dont le cinéma avait participé au combat général. « Le cinéma en guerre contre Hitler », le territoire était plus que vaste. Wikipedia répertorie une cinquantaine de titres concernant le Führer – en en ignorant plusieurs projetés à Bologne – dont la plupart date d'après 1945, dans une vision historique assurément moins « engagée » sur le plan des enjeux.

La programmation assurée par Peter von Bagh était ramassée – sept longs métrages (quatre américains, un français, un germano-autrichien, un soviétique) et six courts métrages (tous soviétiques) – mais intéressante, dans la mesure où elle ne contenait que des films peu fréquentés. Pas de grands films, ni *The Great Dictator*, ni *To Be or Not to Be*, ni même *Man Hunt*, inutiles ici. Deux sous-groupes dans cette sélection : les films contemporains, tournés avant 1945 (cinq) et les rétrospectifs (deux). Ce qui amenait à se poser une question : peut-on encore parler de « cinéma en guerre contre Hitler » à propos de films réalisés dix ans après sa disparition ?

L'œuvre la plus inattendue était signée Cornelius Vanderbilt Jr (& Mike Mindlin), plus connu comme arrière-petit-fils du fondateur de la dynastie que comme cinéaste – sauf erreur, son *Hitler's Reign of Terror* (1933) est la seule trace qu'il ait laissée sur les écrans. Mais il fut sans doute le

premier étranger à capter les images du nouveau chancelier et à l'interroger (parfois sans circonlocutions : « Et au sujet des Juifs, Votre Excellence ? »). On ne sait s'il fut aussi direct avec Staline et Mussolini, qu'il rencontra durant le tour d'Europe qu'il effectua en 1933, puisqu'il semble n'avoir utilisé que le métrage tourné en Allemagne. En tout cas, affirmer en avril 1934, date de sortie du film à New York, que Hitler était un monstre qui préparait la guerre, montrait une conscience prémonitoire, assez peu partagée à l'époque. Une autre vision prémonitoire dans *The World Moves On/le Monde en marche* de John Ford (1934) où la séquence finale annonce clairement la guerre que préparent, images à l'appui, Hitler et Mussolini. Quel autre film, toutes nationalités confondues, aurait lancé une semblable alarme à cette date ?

On comprend que l'ambassadeur allemand aux États-Unis ait protesté et que les exploitants se soient couchés ; Vanderbilt effectua un nouveau montage (celui présenté ici) en 1939, sans guère plus d'écho, et c'est miracle qu'une copie ait subsisté, redécouverte récemment dans le fonds de la Cinémathèque royale de Belgique.

Le film d'Alexandre Ryder, *Après Mein Kampf, mes crimes* (1939) (signé, par on ne sait quelle précaution, Jean-Jacques Valjan) est plus accessible, puisque réédité en DVD par Les Documents cinématographiques. Son intérêt est d'inaugurer le genre du docu-fiction, aujourd'hui florissant, mais jamais pratiqué, sauf erreur, auparavant. Sur une commande du commissaire à l'Information du ministère Daladier, Jean Giraudoux, Ryder réalisa cet hybride mêlant documents d'actualités et personnages réels interprétés par des acteurs (Georges Fronval en Hitler, Pierre Labry en Röhm). La dénonciation, nécessaire, eût été plus efficace si la patte de Ryder avait été plus légère (le catalogue remarque gentiment qu'il a manifesté « la délicatesse d'une attaque de panzer »). Le film, interdit par Vichy, disparut jusqu'en 1945 et fut alors complété d'un codicille incluant la chute du Reich et les camps de concentration. Alain Cuny, pour sa presque première apparition, incarne Mar-

cus Van der Lubbe, l'incendiaire du Reichstag ; déjà pesant, il est au diapason de Roger Karl et Line Noro, autres intervenants.

Pëtr Bagrov rappelle dans le catalogue de Bologne l'importance du courant anti-nazi dans le cinéma soviétique des années 1937-1939, courant mis en sommeil après la signature du Pacte germano-soviétique et réanimé dès sa rupture en juin 1941. En témoignent les six courts métrages d'animation, entre trois et huit minutes, datés 1941 et 1942, tous violemment satiriques, représentant Hitler en porc, en hyène ou en loup (le même loup que Tex Avery dans *Blitz Wolf* en 1942 ou le dessinateur Calvo dans *La bête est morte* en 1944), à chaque fois ridiculisé et vaincu. Si la technique est un peu fruste, le message porte – même si, selon Bagrov, le public n'a pas suivi cette résurgence de l'*agitprop*, préférant les actualités ou les films d'avant-guerre. Le témoignage est, de toutes façons, remarquable. Comme devait l'être *les Nouvelles Aventures de Schweik* (Serge Ioutkévitch, 1943) – mais une copie non soustrée et un appareil de traduction en anglais défailtant n'en ont hélas pas permis une compréhension suffisante.

Le premier des trois films de fiction américains, *The Strange Death of Adolf Hitler* (1943) est dû à James P. Hogan, réalisateur prolifique, surtout spécialisé dans les adaptations de Bulldog Drummond et d'Ellery Queen, courtes bandes efficaces, à l'image de cet avant-dernier film de sa longue filmographie. Un employé de bureau, doté d'un talent d'imitateur troublant, est requis par les services spéciaux qui, après une opération esthétique, comptent l'utiliser comme doublure du Führer. Il est considéré comme mort (exécuté pour trahison) et sa mémoire honnie par ses enfants, *Hitlerjungen* exemplaires, tandis que son épouse persiste à le croire innocent. Sans dévoiler la fin, on peut avouer que le scénario, signé Fritz Kortner, un des émigrés allemands les plus actifs d'Hollywood, est astucieux et que les 72 minutes ne laissent pas le temps de s'interroger sur la plausibilité de la chose. Ludwig Donath, autre Viennois d'origine, campe un Hitler valable, et surtout Gale Sonder-

gaard, pas encore blacklistée, y est aussi émouvante qu'à l'accoutumée.

Fritz Kortner est également au générique de *The Hitler Gang*, de John Farrow (1944 – une production cette fois de Paramount), en compagnie d'autres comédiens allemands réfugiés, Sig Rumann, Alexander Granach, Reinhold Schünzel et Martin Kosleck (remarquable Goebbels). Mais le film est d'une bien meilleure facture que le précédent, Farrow étant, déjà en 1944, le réalisateur inspiré que l'on connaît. Sur un scénario assimilant Hitler et ses compagnons à une bande de truands bien organisés, menés autant par l'appât du gain que par l'idéologie, il construit un étonnant polar politique, accumulant les séquences brillantes, autant les scènes d'action (les meetings dans les cafés et les bagarres avec les opposants) que les scènes dialoguées (les relations avec Hindenburg ou Ludendorff). Peter von Bagh n'hésite pas à décerner, avec raison, à Bobby Watson la médaille du meilleur interprète d'Hitler. Il faut dire que celui-ci avait de la pratique, puisqu'il s'agissait de la cinquième fois en deux ans qu'il se collait la fameuse moustache sous le nez.

The Magic Face (Frank Tuttle, 1951) nous a échappé – entre les quatre projections offertes en même temps, le dernier jour, à 19 heures, Bimal Roy, Weerasethakul, Lubitsch et Tuttle, le choix était trop difficile et c'est la fatigue qui l'a emporté, malgré les injonctions de Pierre Rissient, assurant qu'il s'agissait d'un des films préférés de Chris Marker. Regrets : un film réalisé en plein maccarthysme par un ancien membre du parti communiste, juste avant qu'il craque devant la Commission, avec dans le rôle principal un futur blacklisté (Luther Adler), méritait l'attention.

Dernier dans l'ordre chronologique, *le Dernier Acte/ Der letzte Akt*, est l'un des deux films historiques tournés en 1955 par Georg Wilhelm Pabst ; le premier, *C'est arrivé le 20 juillet/Es geschah am 20 Juli*, reprend le complot raté des généraux contre Hitler en 1944, le second évoque les derniers jours du Führer, piégé dans son bunker, entouré de ses derniers fidèles, Goebbels, Borrmann et les autres. À l'aune de son ralliement,

on a longtemps rejeté la dernière partie de l'œuvre de Pabst, seul réalisateur allemand à avoir fait le voyage dans le mauvais sens. Il n'empêche qu'il a retrouvé, dans ce huis clos extrêmement tendu, les qualités qui en avaient fait un des grands cinéastes des années 1920 et 1930, et qui apparaissent si parcimonieusement après 1945, entre *La voce del silenzio* et *le Destructeur*. Rétrécissement inexorable de l'univers hitlérien, réduit à quelques murs, justesse psychologique des affrontements (le scénario était dû à Erich Maria Remarque), et direction d'acteurs impeccable – l'inconnu Albin Skoda est un Führer impressionnant et, cinquante ans plus tard, Bruno Ganz, chez Olivier Hirschbiegel (*la Chute/Die Untergang*) n'a pas fait mieux. Pabst achève ainsi avec panache une filmographie à éclipses. (L.L.)

Le cinéma indien des années 1950

Shivendra Singh Dungarpur, un jeune cinéaste indien, diplômé du Film Institute de Pune, avait commencé à fréquenter *Il Cinema ritrovato* il y a quelques années. À Bologne, l'idée lui était venue de tourner une biographie de Paramesh Krishnan Nair, le mythique créateur du National Film Archive d'Inde, officiellement fondé à Pune en 1964 : « Quand j'étais étudiant – se souvient Dungarpur –, Nair nous avait montré beaucoup de films merveilleux. Grâce à lui, nous avons commencé à aimer le cinéma et à vivre pour le cinéma ». À Nair, qui vivait à quelques pas des archives, avait été interdit l'accès aux cellules de conservation. Dungarpur, avec de grandes difficultés, obtint la possibilité d'y accéder avec lui ; ainsi, ensemble, ils purent constater combien les installations étaient désormais devenues archaïques. Pendant trois ans, Dungarpur enregistra, avec de la pellicule 35 mm, des entretiens avec Nair et aussi avec de nombreux cinéastes reconnus, de Shyam Benegal à Yash Chopra, Vidhu Vinod Chopra, Mrinal Sen, Lester James Peries, Saira Banu, Ramesh Sippy, etc. En juillet 2012, son film, *Celluloid Man*, d'une durée de deux heures quarante, connut sa première projection au *Cinema ritrovato*.

Le succès du film, qui a été présenté par la suite dans d'innombrables festivals internationaux, a poussé Dungarpur à donner vie, en 2014, à une fondation pour le sauvetage de l'immense patrimoine indien : « Par exemple, des 1700 films muets environ tournés dans notre pays il n'en subsiste qu'une douzaine, le plus souvent dans des conditions fragmentaires. » La Film Heritage Foundation (www.filmheritagefoundation.co.in), dont le siège est à Mumbai, a présenté au *Cinema ritrovato* 2014 un programme intitulé « The Golden 50s : India's Endangered Classics ». Dans le cahier en anglais publié à cette occasion, Dungarpur explique ses propres choix : « Dans les années 1950, l'Inde était un pays jeune qui était en train de se libérer des chaînes du colonialisme, un pays plein d'espérances et d'aspirations. C'était une décennie de grands changements socio-économiques guidés par les idéaux socialistes de Nehru. [...] À cette époque émergea une nouvelle vague de cinéastes qui tournèrent le dos aux drames historiques et mythologiques traditionnels pour explorer au contraire de nouveaux thèmes comme l'urbanisation et l'émigration. Ils traitèrent ces sujets audacieux avec une approche réaliste tempérée par un profond romantisme. [...] Il m'a été difficile de choisir seulement huit films produits dans les trois centres majeurs de l'époque, Mumbai, Madras et Calcutta. Chacun de ces huit films représente une innovation philosophique, formelle ou stylistique. »

Aucun des films restaurés au programme ne pouvait malheureusement cacher, sur le grand écran du Cinéma Jolly, les carences de la conservation. Des six copies d'époque provenant de Pune, trois étaient en 35mm et trois en DCP. *Awara* provenait du Toronto International Film Festival et *Mother India* du British Film Institute. À noter que sur YouTube, on peut visionner, dans des copies plus ou moins analogues, ces films et aussi une infinité d'autres classiques indiens, des films particulièrement aimés dans leur patrie d'origine et dans l'immense diaspora des émigrés.

La magnifique idée de Dungarpur a été de faire précéder chaque projection par un journal d'actua-

lités contemporain du long métrage présenté, journal emprunté à la série gouvernementale *India News Review*: de candides images de propagande sociale qui montrent les efforts gigantesques de toute la population. On y voit des foules laborieuses et immenses traversées par des personnages illustres tels Gandhi, le Dalai Lama, Chaplin, Disney, Danny Kaye...

Chandralekha (Gemini Studios, Chennai, 1948), dirigé par S. S. Vasan, est considéré comme le premier film spectaculaire en couleurs tourné d'abord en langue tamil puis en hindi. Trois heures de saisissants duels de cape et d'épée d'inspiration hollywoodienne; des séquences à couper le souffle culminant dans une tonitruante « danse des tambours ». Selon l'historien Uma Vangal, *Chandralekha* a conduit les spectateurs à attendre du cinéma un mélange inépuisable d'émotions et est devenu « un modèle à imiter pour les autres cinéastes ». Raj Kapoor, le Chaplin indien, est le protagoniste et le réalisateur de *Awaara* (*The Vagabond*, R. K. Films, 1951), l'histoire tragi-comique d'un « tramp » amoureux et rêveur. Appartenant à la dynastie prolifique des Kapoor, aujourd'hui encore sur la brèche, le barbu Raj est un « flâneur entre ciel et terre, un rebelle et un dictateur », selon le metteur en scène Kumar Shahani. Nous avons doublement souffert dans la salle par l'effort de nous projeter dans cette icône immortelle constamment en danger aussi bien dans l'intrigue qu'en raison de l'état déplorable de la pellicule. *Do bigha zameen* (*Two Acres of Land*, Bimal Roy Productions, 1953), réalisé par Bimal Roy, metteur en scène de films bengali aspiré par Bollywood et considéré comme un maître. L'histoire d'un paysan pauvre en lutte contre un propriétaire terrien est clairement influencée par les œuvres néoréalistes de De Sica et Rossellini. Selon Saeed Mirza, le film demeure d'une actualité déconcertante vu les conditions désespérées de millions d'habitants des zones rurales. *Pyaasa* (*Eternal Thirst*, Guru Dutt Films, 1957), dirigé et interprété par Guru Dutt, s'appuie sur la vie d'un poète dont l'œuvre ne sera réévaluée qu'après sa mort. Un film semi-autobiographique, caractérisé

par une extraordinaire conscience humaniste. Guru Dutt est un des rares auteurs indiens qui soit relativement connu même en Occident, des auteurs qui sont considérés de manière erronée comme extérieurs au *mainstream* commercial. *Mother India* (Mehboob Productions, 1957), de Mehboob Khan, est un chef d'œuvre particulièrement renommé, demeuré tel quel par rapport à ce que j'avais vu au Centre Pompidou, au cours de la mémorable rétrospective indienne de 1983 : les couleurs pastels, les contrastes entre le ciel et la terre, sont appauvris, jaunis. Accepteriez-vous de voir aujourd'hui *Lola Montès* ou *le Carrosse d'or* dans un tel état ? L'épopée d'une paysanne courageuse est une métaphore limpide sur le passage de l'Inde du Moyen Âge à la modernité. La superbe diva Nargis ici ne joue pas, elle est simplement « *mamma India* ». *Ajantrik* (*Pathetic Fallacy*, I. B. Films International, 1957), dirigé par Ritwik Ghatak, est une comédie bengali douce-amère sur un conducteur de taxi excentrique qui circule sur une vieille Chevrolet. Le film présente une structure narrative impressionniste et enchantresse, découpée en épisodes et entrecoupée de chansons et de danses radieuses. *Madhumati* (Bimal Roy Productions, 1958), réalisé par Bimal Roy, à partir d'un sujet de Ritwik Ghatak, représente un bel exemple de récit gothique. Un fantôme du passé persécute un ingénieur dans une demeure mystérieuse à la *Rebecca*. Les aventures amoureuses qui traversent les siècles demeurent du reste à l'ordre du jour dans la riche production indienne. *Kagaaz ke Phool* (*Paper Flowers*, Guru Dutt Films, 1959), réalisé et interprété par Guru Dutt, est un *Otto e mezzo* ante litteram, la confession déconcertante, à la première personne, d'un metteur en scène cinématographique en crise. Contrairement à celui de Fellini, le protagoniste de Dutt finira oublié de tous. Le premier film indien en CinemaScope est un tour de force visuel du début à la fin, tourné semble-t-il deux fois par le perfectionniste Dutt qui aurait voulu détruire définitivement son film. *Dungarpur* a posé justement cette borne miliaire en tête de la longue, interminable, liste de films à restaurer. Si les moyens financiers et les moyens

techniques le permettent. En février 2015 à Mumbai, sa Film Heritage Foundation, en collaboration avec l'Immagine ritrovata de Bologne, organise pour la première fois en Inde une Film Restoration and Preservation School. (L.C.)

William Wellman, entre le muet et le sonore

Après la rétrospective présentée par l'Institut Lumière lors du festival Lumière 2011 avec treize titres et un documentaire de Richard Schickel sur le cinéaste tourné en 1973, la rétrospective de Bologne comportait quatorze longs métrages ainsi répartis : deux muets, six du début du parlant (1929-1933), six autres allant de 1937 (*A Star Is Born* [Une étoile est née]) à 1956 (*Good-bye, My Lady*). Regrettons qu'ait été abandonnée une pratique qui semblait attachée à ce genre de rétrospective, à savoir présenter la quasi totalité de l'œuvre muette disponible, toujours plus difficile d'accès, comme cela s'était fait pour Ford ou Hawks voici quelques années.

Comment évoquer William Wellman (1896-1975), dont la carrière, arrêtée en 1958 (avec 75 films), se situe toute à l'intérieur du cinéma hollywoodien « classique » ? Trois films célèbres ont établi sa réputation : *Beggars of Life* (les Mendians de la vie, 1928), *The Public Enemy* (l'Ennemi public, 1931), *The Ox-Bow Incident* (l'Étrange Incident, 1943). Le problème est, que dans cette œuvre abondante, on a du mal à trouver des caractéristiques qui lui seraient propres dans le style visuel aussi bien que dans les sujets ou les situations, et que la qualité des films est très inégale. Par exemple, avant et après *The Ox-Bow Incident*, *Thunder Birds* en 1942, et *Buffalo Bill* en 1944 déçoivent fortement par le manque d'ambition et le traitement quelconque du scénario. Essayons cependant d'aller plus loin.

Dans un entretien paru dans *Positif* (n° 124, février 1971), Wellman livre un truc de mise en scène, en conseillant de s'intéresser à un groupe de gens, n'importe où dans la rue ou dans un bar : « Vous trouverez des idées étonnantes, des expres-

sions et des angles inusités. Ce que vous cherchez, vous le trouverez là, chez les gens. [...] Les gens ne jouent pas. Ils sont juste en train de vivre. Et c'est ce que vous devez vous efforcer d'attraper. » Voici un résultat de ce principe : dans *Midnight Mary* (*Rose de minuit*, 1933), Angelo arrive dans l'appartement de son chef, Leo Darcy (Ricardo Cortez). Il porte un costume neuf et demande à tous les gens présents ce qu'ils en pensent. Ils lui répondent, avec indifférence ou nonchalance, l'un « la veste est trop longue », l'autre « elle est trop serrée », le troisième « elle est trop courte », jusqu'à ce que Mary (Loretta Young), qui vit avec Leo, lui dise : « À qui l'as-tu empruntée ? ». En moins d'une minute, sans aucun effet appuyé, nous saisissons l'atmosphère du lieu, les relations qui existent entre les personnages. Dans *Other Men's Women* (1931), la séquence où Lily (Mary Astor) et Bill (Grant Withers) tombent amoureux est traitée avec une justesse et un naturel extraordinaires : les protagonistes s'activent, plaisantent, échangent un baiser en badinant, et prennent soudain conscience qu'il y a entre eux un sentiment sérieux. On pourrait parler de réalisme, d'effet de réel, peu importe. L'essentiel est que nous avons affaire à des moments qui sonnent juste. Pareillement, les personnages de *Westward the Women* (*Convoi de femmes*, 1951), parlent leur langue, Antonia l'italien, Fifi Danon le français.

Interrogé sur « l'élément commun qu'il peut y avoir dans n'importe quel film de Wellman » (Patrick Mc Gilligan, *Film Crazy*, New York, 2000, p. 256), le réalisateur répond « le tempo ». Et il ajoute : « Mes films ne traînaient pas beaucoup. » C'est un fait : les films de Wellman avancent à un rythme soutenu. *You Never Know Women* (*Masques d'artistes*, 1926) possède cette perfection légère de récit atteinte par de nombreux cinéastes américains dans les dernières années du muet. Avec les films du début du parlant, presque tous faits à la Warner, ce que Wellman appelle le tempo se trouve en accord avec le style du studio. On raconte qu'à la projection des *rushes*, Jack Warner se mettait en colère lorsqu'il ne s'était

rien passé pendant dix secondes. Les producteurs exécutifs, Darryl Zanuck ou Hal Wallis, avaient la même conception que leur patron. D'où un type de récit fluide et rapide, qui est à son meilleur niveau tout au long de *Wild Boys of the Road* (1933), particulièrement lors de l'arrivée dans la gare de Columbus. Les garçons descendent du train encore en marche, les policiers les poursuivent, des trains passent sur d'autres voies... Par la brièveté des plans et la variété des points de vue, le spectateur se sent comme maître d'une action complexe, dans une ivresse jubilatoire. Le même style se retrouve dans *Midnight Mary*, tourné cependant à la MGM. Mary, qui attend le résultat de la délibération du tribunal, revit son passé en voyant les années inscrites en couverture des dossiers qui occupent les murs : 1923, 1926, 1927... Des procédés très simples se révèlent parfaitement clairs, par exemple un panoramique vers la gauche qui nous fait changer de décor et de séquence.

La séquence de *Wild Boys* évoquée plus haut se termine par l'accident de Tommy : sa jambe est sectionnée par le passage d'un train. Nous ne voyons pas le moment de l'accident, mais le ressentons à travers le regard horrifié de ses deux compagnons, Eddie et Sally. Ce procédé de l'ellipse relève de l'art classique, ainsi défini par André Gide en littérature : « C'est l'art de dire le moins pour exprimer le plus. » Il suffit de remplacer dire par montrer pour que la formule puisse s'appliquer au cinéma. De la pendaison des trois innocents dans *Ox-Bow Incident*, nous ne voyons rien d'autre que les conséquences. Ce rejet de l'image ultra-violente fait partie des codes narratifs de l'époque. Mais il y a plus original. Dans *Westward the Women*, le héros Buck (Robert Taylor) poursuit à cheval Dannon qui s'est enfuie. Il la rattrape et leur affrontement finit en scène d'amour. À leur retour, ils découvrent que le groupe a subi l'attaque des Indiens, dont nous n'avons rien vu. Un cinéaste ordinaire aurait montré cette scène spectaculaire, pas Wellman. À la place, il fait réciter le nom des morts prononcé par les survivants, avec parfois un mouvement de caméra sur le cada-

vre correspondant. L'effet dramatique est saisissant. Plus tard, nous restons à l'extérieur du chariot où une femme accouche, et le cri du bébé nous avertit de la naissance. Quand les garçons de *Wild Boys* ont été attaqués et dispersés par la police, la séquence se conclut par un gros plan de la prothèse offerte à Tommy pour remplacer sa jambe amputée, au milieu de cendres et détritiques divers. Ici, à l'ellipse s'ajoute le symbole, pour signifier la violence et la destruction.

Le cinéma de Wellman achoppe sur le problème du personnage. *A Star Is Born* raconte l'ascension de l'actrice Vicki Lester (Janet Gaynor) et la chute de l'acteur Norman Maine (Frederic March), qui finit par se suicider. Plus que par la désaffection du public, Maine est détruit par l'alcoolisme, résultat d'un déséquilibre intérieur ; mais cette dimension du personnage est laissée de côté. La même année, *Nothing Sacred (la Joyeuse Suicidée)*, féroce satire des médias et de toute la société américaine, nous amuse avec quelques gags réussis, mais reste une mécanique qui tourne à vide tant le couple principal du journaliste et de la fausse malade (Frederic March/ Carole Lombard) laisse indifférent. On pourrait croire qu'il faut mettre en cause David Selznick, producteur des deux films. Mais *Night Nurse (l'Ange blanc, 1931)* et *Midnight Mary*, centrés sur un intéressant personnage de femme, ne nous entraînent pas dans une émotion particulière. Même un mélodrame réussi tel que *Safe in Hell* (1931), absent de cette rétrospective, où une femme victime supporte stoïquement l'adversité, nous accroche par ses inventions visuelles, par le relief des personnages secondaires, plus que par la destinée du personnage principal.

The Public Enemy, dont il existe pourtant une copie neuve depuis la rétrospective lyonnaise, était absent de Bologne. Ce film retraçant la trajectoire tragique d'un gangster, joué par James Cagney, a la réputation d'une œuvre-phare mais d'autres films de 1931 n'ont sans doute rien à lui envier. *The Beggars of Life*, par le rayonnement de Louise Brooks, et *The Ox-Bow Incident*, dénoncia-

tion d'un fanatisme hélas d'actualité, sont de grands films. C'est aussi le cas de deux autres titres : *Wild Boys of the Road*, document social à chaud sur une époque sombre des États-Unis, bien qu'affaibli par un dévouement optimiste imposé par Jack Warner ; *Westward the Women*, histoire d'un voyage vers l'Ouest où les épisodes traditionnels (franchissement d'une falaise, traversée de la Vallée de la mort) sont renouvelés par l'intensité du récit.

Concluons sur un film lui aussi hors rétrospective et très peu connu (TCM le projeta en 2008), *My Man and I*. Réalisé pour la MGM en 1952, il raconte comment un Américain d'origine mexicaine, pur et honnête (Ricardo Montalban), finit par triompher de ses exploités. Le couple étrange de ces derniers (Wendell Corey, Claire Trevor), enfermé dans sa solitude puis torturé par les remords, donne lieu à des scènes d'une tonalité jamais vue ailleurs. C'est du Wellman typique, curieux mélange de dénonciation et d'idéalisme, « d'amertume et d'élégie » selon les mots de Christian Viviani (*Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1986) (J.-P. B.).

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean A. Gili,
Eric Le Roy, Lucien Logette.

EXPOSITION

« **Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah** », Mémorial de la Shoah, 9 janvier-27 septembre 2015

L'exposition que présente le Mémorial de la Shoah depuis janvier 2015, due à une équipe de chercheurs du projet *CINESOV, le cinéma soviétique pendant la guerre 1939-1945* (dirigé par Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, Vanessa Voisin) n'est pas facile à parcourir à tous les sens du terme. L'espace ingrat qui lui est dévolu, malaisé à occuper (cimaises) comme à arpenter (visiteurs), et les documents proposés (90 minutes de films documentaires, *rushes*, extraits, journaux, brochures,

objets) articulés grâce à des panneaux explicatifs, exigent une attention soutenue et de renouveler sa visite. La nouveauté des matériaux et les conséquences que leur mise en lumière induit sont cependant d'une ampleur telle qu'il semble bien que cette exposition doive marquer sinon un « tournant » en tout cas une étape dans la connaissance historique du génocide des Juifs d'Europe perpétré par l'Allemagne nazie. La concomitance de l'ouverture de l'exposition avec la commémoration de la « libération » des camps, en particulier celui d'Auschwitz devenu métonymie de la Shoah, a d'ailleurs aussitôt fait surgir interrogations et étonnements devant les écarts qu'on pouvait repérer entre le discours médiatique (étayé par celui d'historiens spécialistes) et la teneur de cette exposition. Pour tout dire le retard du premier sur la seconde.

« Filmer les camps : de Hollywood à Nuremberg », l'exposition que le Mémorial de la Shoah présentait en 2010, appelait son contrechamp, qui aurait pu s'intituler « Filmer les camps : de Mosfilm à Kharkov et Nuremberg ». En effet, Jeremy Hicks le rappelait ici même (*1895 revue d'histoire du cinéma* n° 62, 2010), comme la plupart des travaux historiques français sur la Shoah, cette exposition ne tenait pas compte de la documentation iconographique réunie par les opérateurs soviétiques sur le sujet, alors même qu'ils avaient été les premiers à en constituer une (fin 1941) et les seuls pour ce qui concerne les territoires de l'Est (pays baltes, Ukraine, Biélorussie, Russie, Pologne). Cependant l'exposition 2015 s'intitule « Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah ». Pourquoi « la guerre » ? Il est de fait que ce sont quelques-uns des 260 opérateurs soviétiques chargés de filmer les opérations militaires – la guerre – qui documentèrent l'ouverture des camps. Mais il en allait de même du côté américain. Il est vrai aussi que ce qu'ils filmèrent, et qui amène maintenant à sérieusement s'interroger sur la place qu'il faut lui accorder dans la représentation de la Shoah, est loin de se borner aux camps, fussent-ils « d'extermination ». En effet ces opérateurs enregistrent témoignages, constats, expertises