1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

80 | 2016

Varia

« *Il Cinema Ritrovato* » 30^e édition – Bologne, 25 juin-2 juillet 2016

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

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5257>

DOI : 10.4000/1895.5257

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 170-184

ISBN : 9782370290809

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean Antoine Gili, Lucien Logette, Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Éric Le Roy et Adilson Mendes,
« « *Il Cinema Ritrovato* » 30^e édition – Bologne, 25 juin-2 juillet 2016 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-
quinze [En ligne], 80 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5257> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5257>

« Il Cinema Ritrovato » 30^e édition – Bologne, 25 juin-2 juillet 2016

L'édition 2016 du « Cinema Ritrovato » – la 30^e depuis la création en 1987 – a pris encore une nouvelle dimension, si cela peut paraître possible : huit jours de projections dans sept lieux différents et pas moins d'une vingtaine de programmes thématiques, avec, de surcroît, le congrès de la FIAF, des leçons de cinéma, des présentations de livres et de DVD, assorti d'un prix au meilleur de ces derniers, la reprise dans une scénographie étonnante de l'exposition du Grand Palais à Paris, *Lumière! L'invention du cinématographe*. Ainsi, outre les programmes évoqués dans les textes ci-dessous, il faut encore citer la rétrospective Marlon Brando, l'hommage au Technicolor, le cinéma en couleurs au Japon, le projet Keaton, le Golestan Film Studio (Iran), le cinéma du « dégel » en Union soviétique...

Films français et films italiens

Le cinéma français – toujours bien représenté à Bologne – était sur les écrans grâce à deux ensembles : « Marie Epstein, cinéaste » et « Jacques Becker. L'idée même de liberté », sans oublier une projection sur la Piazza Maggiore, au pied de l'imposante façade de San Petronio, de *Quai des orfèvres* de Henri-Georges Clouzot : le film fit sensation auprès des nombreux jeunes qui envahissaient la place. Le rôle de Marie Epstein est difficile à cerner, scénariste, cinéaste, étroitement liée à son frère Jean, souvent associée à Jean Benoit-Lévy, on put voir à Bologne *Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923) dont elle est co-scénariste et où elle tient un petit rôle, *le Double Amour* (Epstein, 1925), là aussi co-scénariste, *la Chute de la maison Usher* (Epstein, 1928) où son rôle semble surtout d'assistantat de son frère. Elle cosigne ensuite avec Jean Benoit-Lévy, *Peau de pêche* (1929), *la Maternelle* (1933), *la Mort du cygne* (1937). À cela s'ajoutait une curiosité : *Liberté surveillée* (1957),

co-production franco-tchécoslovaque réalisée à Prague par Henri Aisner et Vladimir Voltchek, avec la collaboration de Marie Epstein. Les protagonistes en sont Marina Vlady dans un rôle de Tchéque « *glamour* » et Robert Hossein en Français déluré. *Peau de pêche* ou *la Maternelle* suffisent à offrir à Marie Epstein une place à part dans le courant féministe du cinéma français. Cela dit, il semble difficile de démêler l'écheveau des attributions et cerner avec précision son apport aux œuvres auxquelles elle a collaboré.

Dans son documentaire réalisé en 1998, *Jacques Becker. La Passion cinéma*, Hubert Niogret avait déjà cerné l'originalité du cinéaste ; dans son récent film de montage, *Voyage à travers le cinéma français*, Bertrand Tavernier accorde à Becker une place éminente. Huit films, couvrant toute l'amplitude de la carrière, composaient l'hommage : *Goupi Mains rouges* (1943), *Falbalas* (1945), *Rendez-vous de juillet* (1949), *Édouard et Caroline* (1951) – manquait *Antoine et Antoinette* –, *Casque d'or* (1952), *Touchez pas au grisbi* (1954), *Montparnasse 19* (1958) – sublime Anouk Aimée –, *le Trou* (1960), permettaient de mesurer la richesse d'une œuvre irréductible à une approche synthétique.

Côté italien, on trouvait huit films dans la riche section « 30 films de 1916 ». D'abord cinq titres dans le chapitre « Italie. Femmes et guerre » dans lequel passent les échos tantôt assourdis tantôt assourdissants de la guerre en cours : *Il sopravvissuto* d'Augusto Genina (avec Fernanda Negri Pouget), *Il figlio della guerra* d'Ugo Falena (scénario et interprétation de Bianca Virginia Camagni), *Gelosia* d'Augusto Genina (avec Bianca Virginia Camagni), *Oltre la vita, oltre l'amore* d'Ernesto Maria Pasquali (avec Diana Karenne), *Signori giurati...* de Giuseppe Giusti (scénario et interprétation de Fabienne Fabrèges). On doit souligner, outre leur rôle traditionnel de protagonistes, que de nom-

breuses femmes ont pris une place notable dans le cinéma muet italien. À l'évidence, il conviendrait d'approfondir l'apport de la Milanaise Bianca Virginia Camagni – actrice, scénariste et même réalisatrice –, de l'Ukrainienne Diana Karenne (elle aussi également réalisatrice) ou de la Française Fabienne Fabrèges qui joue dans des films de Léonce Perret et Louis Feuillade avant de s'installer, après un détour par les États-Unis, à Turin où son talent la conduit, outre l'interprétation, à l'écriture de scénarios. Autres titres italiens dans d'autres chapitre de la programmation, *Madame Tallien* d'Enrico Guazzoni (reconstitution historique avec la diva Lyda Borelli), *La fiaccola sotto il moggio* d'Eleuterio Rodolfi (drame inspiré d'une œuvre de D'Annunzio avec la Polonaise Elena Makowska, que l'on retrouvera en 1953 dans *La valigia dei sogni* de Luigi Comencini), *La meridiana del convento* d'Eleuterio Rodolfi (comédie très enlevée avec Gigetta Morano). La présence de nombreuses étrangères dans le cinéma italien s'explique par le pouvoir d'attraction – un peu comme plus tard Hollywood – des studios de Turin ou de Rome.

Autre ensemble italien, une série de projections dédiées à « Mario Soldati, un écrivain à Cinecittà », occasion de remettre en lumière un scénariste puis un cinéaste singulier. Né à Turin en 1906 (mort en 1999), Soldati, après des études d'histoire de l'art, arrive au cinéma un peu par hasard en étant engagé par la Cines en 1931. D'abord assistant, il devient scénariste à partir de 1932 et travaille avec Blasetti, Ruttman et surtout Camerini (*les Hommes, quels mufles !*, 1932 ; *Giallo*, 1933 ; *Il grande appello*, *Ma non è una cosa seria*, 1936 ; *Il signor Max*, 1937). Après avoir dirigé les versions italiennes de *Tarakanova* (Fedor Ozep, 1938) et de *l'Inconnue de Monte-Carlo* (André Berthomieu, 1939), il met en scène deux comédies très réussies, *Due milioni per un sorriso* (co-signé avec Carlo Borghese, 1939) et *Dora Nelson* (id.), premier film présenté dans l'hommage du Cinema Ritrovato. Au début des années 1940, il inaugure le mouvement calligraphique avec *Piccolo mondo antico* (1941) et *Malombra* (1942) ; très maîtrisés, ces films révèlent

un talent de narrateur qui utilise avec beaucoup de subtilité les éléments du décor – intérieurs aristocratiques du XIX^e siècle, rives et villas des bords du lac de Côme – et les suggestions littéraires des romans de Fogazzaro dont il s'inspire. Après la guerre, la carrière de Soldati est encore illustrée par *Le miserie del signor Travet* (1945), *Fuga in Francia* (1948), *La provinciale* (1953), d'après Alberto Moravia, *La mano dello straniero* (1954) d'après Graham Greene. On pouvait regretter, en se bornant au Soldati lié à l'inspiration littéraire, l'absence d'*Eugénie Grandet* et de *Daniele Cortis*, deux films de 1947. Bien entendu avaient été écartées les comédies, les drames populaires et les films de cape et d'épée, œuvres pourtant nécessaires à la compréhension d'une personnalité complexe. La capacité de Soldati à évoquer le XIX^e siècle se retrouve dans la contribution importante qu'il apporte à *Guerre et Paix* (1956) que King Vidor est venu tourner en Italie. Après 1959, le réalisateur – chargé de préparer les célébrations du centenaire de l'Unité italienne en 1961 – s'éloigne du cinéma : désormais il se consacre uniquement à la littérature. (J.A.G.)

Retrouvés et restaurés

Dans la Bibliothèque Renzo Renzi, là où les amateurs font leur marché de livres et de DVD, la Cineteca avait eu la bonne idée de mettre en vente quelques catalogues du siècle dernier – format A4, 40 pages sur deux colonnes, pas de photos – qui n'apprenaient rien aux anciens mais donnaient aux festivaliers récents une image de ce qu'était *Il Cinema Ritrovato* il y a à peine une vingtaine d'années : en 1997, soixante-dix titres, longs et courts, une seule salle de projection régulière (le Lumière), une seule soirée sur la piazza Maggiore (les autres dans le cortile du palazzo d'Accursio) et pas de sections diverses ; tout, de *La sposa del Nilo* (Guazzoni, 1911) à *la Dame de pique* (Ozep, 1937), étant regroupé dans le chapitre « Ritrovati ». Ce n'est qu'en 1999 que furent organisés les premiers « hommages » en deux ou trois films (Asta Nielsen, Henny Porten, Elizabeth

Bergner), poursuivis l'année suivante (Gloria Swanson, Joan Crawford, Pola Negri). En 2001, les sections apparurent – « Derrière les silences », « Welles unedited », « Rowland V. Lee », « Lon Chaney » – avant de se multiplier. Mais la plus grosse moitié de la centaine de films du programme de 2001 était classée « Ritrovati e restaurati ».

Quinze ans après, même si la proportion a changé, la section demeure quantitativement la plus importante du programme, comme pour respecter le cahier des charges initial – faire (re)découvrir des films oubliés ou considérés comme disparus. La preuve : sur les 400 pages (format carré, trois colonnes, avec photos, superbes) du catalogue 2016, 77 sont consacrées à cette seule section, contre une douzaine maximum pour chacune des autres. Elle constitue donc toujours l'axe essentiel de la semaine.

Avec une évolution plus marquée d'année en année : l'aspect « restaurati » prend le pas sur l'aspect « ritrovati ». Évolution inévitable, dans la mesure où le public du festival n'est plus, comme il y a encore quinze ans, majoritairement constitué d'amateurs certifiés et d'historiens chenus, mais d'étudiants en cinéma du monde entier et d'ailleurs, qui n'ont pas plusieurs décennies de cinémathèques au compteur, n'ont jamais vu *Quai des Orfèvres* ou *Amarcord* que sur un petit écran et pour qui *Fat City* est un film retrouvé au même titre que *Shooting Stars*. Puisque autant de jeunes semblent s'intéresser au cinéma et à son histoire, il serait mal venu de ne pas leur offrir un maximum de découvertes. *Make way for tomorrow...*

Il n'empêche qu'il existe une différence de nature entre revoir un film dans ses habits rénovés en 4K et découvrir un titre inconnu, même en copie moins parfaite. Retrouver *Muriel ou le Temps d'un retour* dans son Eastmancolor d'époque apporte un plaisir sans limites, mais ne change pas notre analyse ancienne – non plus que pour *les Abysses* de Nico Papatakis ou *Valmont* de Milos Forman. Mais constater que Malcolm St-Clair n'est pas seulement le réalisateur de quelques Laurel et Hardy tardifs et essoufflés, mais celui de *A*

Woman of the World (1925), dans lequel il dirige Pola Negri aussi bien que Ernst Lubitsch lui-même, conduit à s'interroger sur les failles de notre connaissance. C'est le mérite du *Cinema Ritrovato* de nous offrir des ouvertures sur des cinéastes sans renom qu'on attend de voir réévalués. Redécouverte parfois sans lendemain. Ainsi, en 2005, la vision de l'éblouissant *The Mating Call* (1928), qui nous fit comprendre pourquoi James Cruze était un des réalisateurs américains les mieux payés du muet (et Thomas Meighan l'acteur en tête du hit-parade). Depuis, aucun autre titre de Cruze n'est sorti de l'oubli.

Citons donc, simplement pour être exhaustif, outre les titres déjà indiqués, les quelques classiques restaurés cette année – *Der müde Tod* (les Trois Lumières), *Flesh and the Devil* (la Chair et le Diable), *Westfront 1918* (Quatre de l'infanterie), *les Portes de la nuit*, *Beat the Devil* (Plus fort que le Diable), *Ugetsu Monogatari* (les Contes de la lune vague), *Il sorpasso* (le Fanfaron), *I pugni in tasca* (les Poings dans les poches), *McCabe and Mrs. Miller* (John McCabe), *Emperor of the North Pole* (l'Empereur du Nord), 1789, *L'albero degli zoccoli* (l'Arbre aux sabots), *Carmen*, *Wadaan Bonaparte* (Adieu Bonaparte), *la Promesse*. Les copies étaient pour la plupart superbes, à l'image, par exemple, de *Der müde Tod*, nouvelle version reconstituée par L'Imagine Ritrovata, avec les teintes d'origine, à partir de copies de six cinémathèques, plus longue de 11 minutes que celles connues jusqu'alors – le film de Fritz Lang est parallèlement disponible en un précieux DVD, édité par la Murnau-Stiftung, maître d'œuvre du projet. Mais sans aller jusqu'à ce soin extrême dans la rénovation, tout ce qu'on a pu revoir était dans un état remarquable.

Dans l'ordre chronologique, le plus ancien film « retrouvé », après *Der müde Tod*, était *Bily raj* (Paradis blanc, 1924), du Tchèque Karel Lamac, dont on ne connaissait que les quelques bandes tournés en France dans les années 1930, signés Carl Lamac, et qui, de *J'aime toutes les femmes* (1935) au *Postillon de Longjumeau* (1936), ne laissaient pas imaginer une telle recherche lors de sa

période muette. Les vingt-cinq autres titres réalisés entre 1919 et 1929 font-ils preuve d'un semblable souci d'expérimentation visuelle ? En tout cas, si on ne s'intéresse guère au scénario, drame sans surprise heureusement illuminé par le visage d'Anny Ondra (Madame Lamac), le travail effectué sur la pellicule retient l'attention durant 73 minutes : multiples teintages (trois) et virages (deux) et combinaisons des uns et des autres (bleu et jaune ou rose et bleu), il y a là un bel exercice de restitution de l'état originel, sous l'égide de Narodny Film Archiv, dont le résultat va bien au-delà de ce que l'on est habitué à voir dans les colorations d'époque.

Si Malcolm St-Clair bénéficiait de notre sympathie, c'est parce que, entre ses courts avec Buster Keaton, avant 1922, et ses longs avec Stan Laurel et Ollie Hardy, après 1943, il était le seul à avoir dirigé trois fois Louise Brooks, dans *A Social celebrity* et *The Show-Off* (1926) et dans *The Canary Murder Case* (1929). De là à vouloir en savoir plus, il y avait un pas que *A Woman of the World* incite à franchir. Quelles qu'en soient les raisons – conjonction d'un scénario de Pierre Collings (d'après un roman de Carl Van Vechten), d'une belle photographie de Bert Glennon et de l'aisance de Pola Negri à se glisser dans la peau de cette comtesse italienne ravageuse débarquant dans une bourgade provinciale, buvant, fumant, affichant des tenues provocantes et exhibant son tatouage sur l'avant-bras aux yeux de tous les mâles de Maple Valley –, le plaisir éprouvé devant cette comédie amoureuse, qui fait bon marché des tabous, est d'une qualité rare. St-Clair tournait sans souffler – dix-huit longs métrages entre 1924 et 1928, parmi lesquels la première adaptation de *Gentlemen Prefer Blondes* –, souhaitons que les futures éditions bolognaises nous exhumant des perles de ce calibre.

Avec *El puño de hierro* (Gabriel Garcia Moreno, 1927), on aborde des rivages moins fréquentés : le catalogue rappelle que 90 % des films mexicains muets ont disparu. La filmographie de Garcia Moreno se réduit à trois films, tournés dans la province de Vera Cruz. On est loin ici du forma-

ge, même si le film emprunte des éléments aux scénarios des *serials* : une bande de bandits encaoulés, un détective qui se souvient de Nick Carter, une intrigue à rebondissements. L'histoire part dans plusieurs directions, on finit par mélanger les gentils et les méchants, mais il y a là une spontanéité et une liberté narrative réjouissantes. Et la description des ravages de la drogue (sans doute « le poing de fer » du titre, qui enserme ses adeptes de façon implacable) est d'une rafraîchissante naïveté.

Shooting Stars (*Un drame au studio*, Anthony Asquith, 1928) avait déjà été projeté à Bologne, en juillet 2000. Le catalogue de la XIV^e édition indique qu'il s'agissait alors d'une copie tirée en 1979, d'une durée de 90 minutes. La version projetée cette année, reconstituée à l'aide de huit sources différentes, dure 103 minutes est un bijou que le BFI, responsable de sa restauration, vient d'éditer en coffret dual, DVD et Bluray. Asquith, 26 ans, signalait là son premier film ; on ne connaît que peu d'exemples d'une telle maîtrise immédiate. On pourrait en créditer Albert Victor Bramble, co-réalisateur, qui avait déjà douze ans de pratique, si les autres films muets tournés par le fils de l'ancien Prime Minister, *Underground* (*Un cri dans le métro*, 1928) et *A Cottage on Dartmoor* (*Un cottage à Dartmoor*, 1929), ne manifestaient la même inventivité et le même achèvement que ce galop d'essai. Asquith, du scénario à sa mise en espace, savait ce qu'il faisait. Sa direction d'acteurs (Annette Benson, Brian Aherne) sans faille, la justesse avec laquelle il décrit le petit monde du cinéma – c'est un des meilleurs « films de studio » que l'on connaisse –, l'intelligence de sa technique (le mouvement à la grue qui joint les deux plateaux de tournage, la profondeur de champ de l'ultime plan, ne sont pas là pour épater le spectateur mais ont une justification narrative) en font un des films anglais les plus réussis de la période ; il faudra sept ou huit films à Hitchcock, jusqu'à *Champagne*, pour parvenir au même point. Leur notoriété sera ensuite différente, mais il n'est pas interdit de préférer *Bernard Shaw's Pygmalion* (*Pygmalion*, 1938), *The Winslow Boy* (*Winslow contre le*

roi, 1948) ou *The Browning Version* (l'Ombre d'un homme, 1951) à certains titres de lord Alfred.

Pour les anciens de la rue d'Ulm, la copie de *Telle est la vie*, de Carl Junghans (1929), qui passait parfois à la Cinémathèque, était une 16 mm pas mal charbonneuse – le film s'intitulait *So das ist Leben* et non, comme aujourd'hui, *Takový je život*. On savait, Georges Sadoul aidant, que le film était une étape importante du cinéma réaliste européen et que cette coproduction germano-tchèque avait connu bien des tracasseries, les censeurs de Prague, plus pudiques que ceux de Berlin, en ayant supprimé toutes les allusions trop explicitement physiologiques. La version présentée à Bologne était issue de la seule copie survivante, allemande, donc comportant les scènes délictueuses (en réalité, pas grand-chose, des gestes de désir, l'évocation d'un avortement, un ivrogne qui se soulage, on a vu mieux), avec des cartons en langue tchèque. Copie courte, 63 minutes – la fiche imdb indique 71 minutes (mais à partir de quelle source?). Le film demeure un témoignage étonnant sur le monde ouvrier et semi-lumpen de la fin des années 1920 : l'héroïne (Vera Baranovskaïa, qui, après *Mat' [la Mère]*, 1926) et *la Fin de St-Petersbourg [Konets Sankt-Peterburga]*, 1927) de Vsevolod Poudovkine, n'avait tourné qu'en Allemagne) est une blanchisseuse, son mari un charbonnier alcoolique au chômage qui la rudoie et la trompe avec la tenancière d'un café (Valeska Gert, tout juste sortie de *Tagebuch einer Verlorenen [le Journal d'une fille perdue]*, 1929) de Georg-Wilhelm Pabst et aussi redoutable). Le contexte est éprouvant, dessiné avec un réalisme sans fard, sorte de voyage au bout de la misère, sociale et morale – mais sans complaisance : Junghans, dont c'était le premier film, n'en rajoute pas dans le sordide, et décrit au plus près cet univers des bas faubourgs. Mais nous ne sommes pas chez Slatan Dudow et Bertolt Brecht de *Kuhle Wampe* : la description ne débouche pas sur la nécessaire prise de conscience. Si le film n'appelle pas à leur résolution, au moins pose-t-il clairement des situations.

Est-ce d'avoir si souvent vu *Her Man* (*Son homme*, Tay Garnett, 1930) que nous ne l'imaginons

guère comme un film « retrouvé » ? Quoi qu'il en soit, la restauration en 4K en fait quasiment un nouveau film, avec tous ses plaisants aspects anciens, la douceur d'Helen Twelvetrees, la gentillesse de Phillip Holmes, le numéro de *vilain* habituel de Ricardo Cortez, l'ébouriffante bagarre finale, magnifiés par la beauté du support. Pourquoi Garnett n'a-t-il pas, chez les historiens du cinéma américain (Tavernier-Coursodon exceptés), un statut plus ferme que celui d'un habile fabricant de produits d'aventures exotiques, *China Seas* (*la Malle de Singapour*, 1935) ou *Seven Sinners* (*la Maison des sept péchés*, 1940) ? Derrière son *One Way Passage* (*Voyage sans retour*, 1932), qui touche au sublime, une comédie aussi enlevée que *Love Is News* (*l'Amour en première page*, 1937) et un film social aussi curieux que *Wild Harvest* (*les Corsaires de la terre*, 1947), il y a un auteur, avec des films moins réussis que d'autres, mais une personnalité véritable. Souhaitons que la réédition de *Son homme* ramène un peu de clarté sur un réalisateur trop peu considéré.

Leopold Lindtberg, au contraire, fait partie des cinéastes bien considérés, dont quelques chapitres de l'histoire retiennent les films comme des classiques. Un Grand prix partagé à Cannes 1946 pour *Die Letzte Chance* (*la Dernière Chance*, 1945), un Ours d'or à Berlin 1951 pour *Die Vier im Jeep* (*Quatre dans une jeep*, 1951). Mais comment vérifier sur pièces ? Le second est passé un soir à la télévision (chez Patrick Brion, sans doute) il y a un peu plus de vingt ans, le temps de nous laisser un souvenir ébloui (Vienne occupée par les militaires alliés, Ralph Meeker et Paulette Goddard dans le même film !). Quant au premier, seuls les participants aux CICI des années héroïques l'évoquaient comme un grand film. La copie restaurée par la Cinémathèque suisse permet de le confirmer. Film de circonstance – des soldats évadés tentent de faire passer la frontière entre Italie et Suisse à une troupe de réfugiés –, tourné à chaud, avant même la fin de la guerre et avec des « acteurs » d'occasion, recrutés sur place, et dans des conditions plus qu'inconfortables, contrariées par les diverses autorités militaires. Mais le souci d'exactitude du réa-

lisateur lui a fait respecter les langues employées par les personnages de nationalités différentes : on y parle anglais, italien, allemand, néerlandais, yiddish, français, sans que chacun se comprenne immédiatement, d'où cette crédibilité parfaite. Et un beau souci de refus du manichéisme donne au film sa juste dimension : pas d'héroïsme, pas de corde patriotique à faire vibrer, simplement des gens ordinaires prêts à tout affronter. Présenté à Cannes Classics, à Bologne, à Lyon pour Lumière 2016, *Die Letzte Chance* va pouvoir trouver le public qu'il mérite.

Lenny Borger, dans sa présentation des *Sorcières de Salem* (Raymond Rouleau, 1957), écrit que le film « est demeuré invisible depuis sa sortie française ». Ce qui n'est pas tout à fait vrai, puisque nous l'avons vu en avril 1967 (mais où ?). C'est donc plus par acquit de conscience que par désir véritable que nous l'avions inscrit au programme du jour, en salle Scorsese, 146 minutes, une pièce lue et relue, *Dies Irae* de Dreyer revu quelques semaines plus tôt, un acteur (Yves Montand) pas souvent concluant dans ces années-là. Ô surprise, le film tient la distance, bien mieux que nous ne le pensions. Rouleau, metteur en scène et acteur, a joué le parti du théâtre : malgré les scènes d'extérieur, le huis clos prime, dans les maisons, dans la grange aux amours, dans l'église, au tribunal. La restauration en 2K est superbe, le dialogue de Jean-Paul Sartre sonne juste (ce qui n'a pas toujours été le cas), la photo de Claude Renoir joue sur toutes les gammes du gris, Simone Signoret est parfaite en épouse sacrifiée et Mylène Demongeot tout autant en garce certifiée. Quant à Montand, il est bien meilleur que dans ses films contemporains, *Uomini e lupi* (*Hommes et loups*, Giuseppe De Santis, 1956) ou *Premier mai* (Luis Saslavsky, 1957). Puisque Pathé est à l'origine de cette réédition, on peut espérer une distribution prochaine, en salles ou en DVD.

Le siècle précédent s'éloigne certes rapidement, mais on est un peu surpris de lire sous la plume de Nicola Mazzanti que *Déjà s'envole la fleur maigre* (Paul Meyer, 1960) n'existait plus que sous la forme d'une seule copie 35mm. Le film était res-

sorti à Paris au printemps 1994 et avait circulé en province – tout le matériel aurait donc disparu depuis ? Faute d'avoir pu revoir la version restaurée par la Cinémathèque royale de Belgique, on n'en dira rien, mais l'annonce complémentaire de la rénovation de l'œuvre complète de Meyer nous ravit. Tout comme cette visibilité neuve offerte à ce film-météore, un des plus puissants que l'on sache sur l'émigration, même si celle-ci concerne les Italiens venus travailler dans les mines du Borinage dans les années 1950 – mais l'on sait que le problème n'est ni d'un seul temps ni d'un seul lieu.

Who's Crazy? (*la Clé des champs*, 1966) impose que l'on s'y arrête plus longuement. C'était assurément le film-mystère de la semaine. Nous avons pu constater : 1) que personne ne le connaissait ; 2) que nous étions seul à l'avoir vu. Deux explications : 1) le film n'a jamais eu d'exploitation publique, après sa présentation à Cannes (mai 1966) et au Sigma de Bordeaux (novembre 1967) ; 2) son réalisateur, Allan Zion, était un ami, qui l'a projeté plusieurs fois pour un petit cercle, au bon vieux temps de l'American Center for Students and Artists du boulevard Raspail. Le plus étonnant, c'est de découvrir que le réalisateur indiqué sur la copie est désormais Thomas White, ce qui est une réappropriation assez osée. Ce dernier était un Américain de Paris, qui disposait de quelques moyens financiers. Lorsque la troupe du Living Theatre se trouva bloquée par l'arrestation de ses directeurs Julian Beck et Judith Malina, Allan Zion et Tom White, alors proches, eurent l'idée d'occuper les comédiens en tournant avec eux un film en 16 mm, noir-blanc, l'hiver 1965, la Belgique du bord de mer, une maison abandonnée, un scénario improvisé au jour le jour au long des trois semaines de tournage. La réalisation était assurée par Zion, déjà auteur de plusieurs courts métrages, la production par White, qui n'avait jamais fait de cinéma (et n'en refera jamais). L'amitié qui régnait alors leur fit signer conjointement le scénario, la réalisation et la production. Lorsqu'elle ne régna plus, le producteur réclama sa mise, récupéra la (seule) copie, modifia le géné-

rique et pour tenter de rentabiliser le film, demanda à Ornette Coleman d'enregistrer une bande sonore improvisée, tel Miles Davis pour Louis Malle. *Who's Crazy?*, dans cette version augmentée, ne fut, à notre connaissance, jamais projeté, mais la musique de Coleman fut commercialisée, ce qui permit au titre de survivre, à défaut du film. Ce dernier était depuis considéré comme disparu. S'il est revenu à la surface, c'est grâce à la redécouverte d'une copie dans le garage de White, dans le Connecticut, que les responsables de l'Anthology Film Archives se sont empressés de restaurer. Ce dont on ne peut que les féliciter, en regrettant que son nouveau générique cautionne la mainmise abusive de son producteur, seul crédité – consolation : la fiche imdb (qui n'existait pas il y a deux ans encore) indique les deux noms, Zion et White. Quant au film, nous sommes incapable d'en juger, trop heureux de ces retrouvailles avec ces acteurs jadis familiers, et qui, pour une grande partie d'entre eux, ont disparu. Autre mystère, très attendu, celui-ci : les trois courts métrages inconnus de Jacques Rivette, datés de temps héroïques, 1949 (*Aux quatre coins*), 1950 (*le Quadrille*), 1952 (*le Divertissement*). Véronique Rivette a raconté comment elle les avait retrouvés dans une malle et comment leur auteur n'avait pas eu l'air d'y attacher de l'importance. On le comprend parfaitement, tant il ne s'agit que d'exercices de solfège, en attente d'une œuvre dont ils ne constituent même pas les prémices. Le présentateur peut bien voir dans les intertitres (les trois films sont muets) « l'anticipation de la singulière poésie du réalisateur » – c'est là friser l'abus de confiance. S'il n'y avait pas l'effet de signature et le fait que l'on puisse jouer à essayer de mettre un nom sur les visages de certains figurants – Godard, Jean Douchet, Anne-Marie Cazalis, Sacha Briquet –, on n'y accorderait pas une once d'attention. Quatre ans plus tard, Rivette signera *le Coup du berger*, d'une tout autre dimension – il n'y avait effectivement aucune raison pour qu'il tienne à ressortir de leur malle ces brouillons de sa préhistoire. (L.L.)

Universal Pictures : les années de Laemmle Junior

Changement de cap en 2016 pour la rétrospective consacrée au cinéma hollywoodien « classique » : non plus un cinéaste, mais un studio, l'Universal des années 1929-1936. Depuis sa fondation en 1912, cette firme était dirigée par Carl Laemmle, d'une famille juive allemande immigrée à la fin du siècle précédent. En 1929, le *tycoon*, diminué par l'âge et la maladie, passe le relais à son fils, Carl Jr., qui dirigera le studio pendant sept ans. Onze longs métrages de cette période étaient programmés, dans un choix qui excluait des films célèbres comme *All Quiet on the Western Front* (*À l'Ouest rien de nouveau*, Lewis Milestone, 1930), *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931). Cette orientation, si elle permettait de découvrir des œuvres rares, rendait difficile une analyse synthétique, vu l'hétérogénéité du corpus. Laemmle Jr. décida de changer le fonctionnement du studio, qui jusque-là produisait d'assez nombreux films, presque tous à budget moyen. Il voulut en faire moins, mais plus chers et plus ambitieux. Très représentatif de cette volonté se trouve *All Quiet on the Western Front*, tourné de novembre 1929 à février 1930. Tiré du roman célèbre d'Erich Maria Remarque (*Im Westen nichts Neues*, 1929), ayant coûté la somme énorme de 1 450 000 dollars, il rapporta l'estime des critiques, le prestige de deux Oscars (meilleur film, meilleure réalisation), un succès commercial indiscutable mais pas suffisant pour que le budget soit amorti. Et en 1930, les comptes d'Universal accusèrent un déficit de plus de deux millions de dollars. Deux films de cette tendance étaient montrés : *Broadway* (*Broadway*, 1929) de Paul Fejös, *The King of Jazz* (*la Féerie du jazz*, 1930) de John Murray Anderson. Le premier, adaptation d'un succès musical, a pour cadre une immense salle de théâtre d'inspiration cubiste qu'une caméra montée sur grue parcourt avec brio, tandis qu'en coulisses se déroule une intrigue sentimentalo-policrière banale et platement filmée. Numéros musicaux et scènes dialoguées alternent sans s'intégrer les uns aux autres, donnant un film raté.

Quant à *The King of Jazz*, il aligne une suite de numéros musicaux et de sketches comiques. Anderson, metteur en scène réputé de spectacles musicaux à Londres et New York, n'a pas une vocation particulière de cinéaste. Une belle restauration met en valeur le technicolor bi-chrome, fait de rouge et de vert, dont l'irréalisme convient parfaitement à l'irréalisme de certains numéros, par exemple celui de l'orchestre installé sur le piano, qui offre une véritable symphonie de verts. Ces deux films à gros budgets (à elle seule la grue de *Broadway* coûta 50 000 dollars) ne rentrèrent pas dans leurs frais, sans être pour autant des réussites artistiques.

William Wyler, né dans la Mulhouse allemande de 1902, était par sa mère cousin de Carl Laemmle Senior. Entré chez Universal en 1922 comme homme à tout faire, il y réalisa à partir de 1925 une série de westerns d'abord de deux, puis de cinq bobines, apprenant ainsi le métier de réalisateur. *A House Divided* (Orages, 1931), constitua une belle révélation. Dans un petit village de pêcheurs, un veuf épouse par annonce matrimoniale une jeune et pauvre campagnarde. Celle-ci, insatisfaite, lui préfère son beau-fils. Personnages quotidiens, réalisme et justesse de l'atmosphère, densité des cadrages et du récit, le film montre une maturité égale à celle d'œuvres ultérieures des années 1940, comme *The Little Foxes* (la Vipère, 1941) ou *The Heiress* (l'Héritière, 1949). Dans le rôle du mâle farouchement autoritaire, Walter Huston livre une grande interprétation, cependant que son fils John signe les dialogues. Seul un dénouement visiblement destiné à faire disparaître le mari suscite des réserves. Moins intéressant est apparu *The Good Fairy* (la Bonne Fée, 1935), où la jeune Luisa (Margaret Sullavan) est amenée à s'inventer une suite de maris parmi lesquels se trouvera l'homme aimé. Le personnage écrit pour le théâtre par Ferenc Molnár fut modifié pour s'adapter à Sullavan, car il avait été créé par Helen Hayes. Le résultat, certes amusant, reste superficiel.

James Whale fut remarqué à New York par Laemmle Jr. pour une mise en scène théâtrale. Il signe en 1931 un contrat de cinq ans chez Uni-

versal, dont il devient tout de suite un des piliers avec le succès de *Frankenstein*. *The Kiss Before the Mirror* (le Baiser devant le miroir, 1933), raconte une histoire troublante. Un mari assassine sa femme infidèle et l'amant de celle-ci. Son avocat et ami Paul Held (Frank Morgan), impressionné par cette affaire, découvre peu à peu qu'il est dans la même situation, au point que, lors du procès, sa plaidoirie confond l'assassin réel qu'il défend et l'assassin virtuel qu'il est lui-même. Ce récit est placé sous le signe de la répétition, les deux hommes ayant vécu la même souffrance amoureuse et subi le même rejet lorsqu'ils ont voulu embrasser la femme aimée devant son miroir. Des décors intemporels – la pièce d'origine est située à Vienne –, une réalisation élégante, les éclairages discrètement gothiques de Karl Freund, créent un climat étrange, empreint d'un malaise diffus. Là encore, le *happy end* où Paul regagne sa femme déçoit par son incohérence avec ce qui précède. *Remember Last Night?* (*Cocktails et homicides*, 1935), se révèle bien décevant. Au sein d'un groupe de fêtards new-yorkais est commis un meurtre qui va être élucidé dans une atmosphère de comédie. Ni les personnages ni l'intrigue n'accrochent l'intérêt, et parler d'un regard critique sur le monde capitaliste relève d'un quatrième ou cinquième degré.

John Stahl est un autre réalisateur maison, très apprécié de Carl Jr. et très bien rémunéré : pour *Imitation of Life* (*Images de la vie*, 1934), son salaire est de 60 000 dollars, alors que Wyler pour *The Good Fairy* en touche 14 625 ! *Back Street* (*Back street*, 1932), *Only Yesterday* (*Une nuit seulement*, 1933), racontent deux grandes histoires sentimentales centrées sur un personnage de femme souffrante. Irene Dunne dans le premier, Margaret Sullavan dans le second, sont victimes d'un homme (John Boles dans les deux cas) incarnant soit les conventions d'une époque et d'une classe sociale (*Back Street*), soit l'égoïsme masculin (*Only Yesterday*, adaptation non officielle de la nouvelle de Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue*). Un point de vue féministe se manifeste parfois, teinté d'ambiguïté puisque les deux femmes choisissent leur sort malheureux. La réalisation distan-

ciée, presque froide, a été vue comme le résultat d'un regard critique porté sur les personnages. Mais l'absence totale de lyrisme nous semble regrettable, surtout quand on compare la mort de Margaret Sullivan chez Stahl à celles que lui donna Frank Borzage quelques années plus tard (*Three Comrades* [Trois camarades, 1938], *The Mortal Storm* [La tempête qui tue, 1940]).

Les histoires du cinéma ont oublié Edward Cahn, que certains voudraient réhabiliter. Voici deux films à verser au dossier. *Affraid to Talk* (1932) évoque la corruption qui gangrène une grande ville, à travers le cas d'un garçon de course que l'on empêche de témoigner sur un homicide. Le propos est courageux, plutôt lucide (le méchant est arrêté, mais on comprend que tout va continuer comme avant), sans être original ni servi par une grande invention visuelle. Seule se distingue une séquence d'interrogatoire aux éclairages tourmentés. *Laughter in Hell* (le Bagnard, 1933) possède plus de relief. Cette odyssée d'un Américain ordinaire (Pat O'Brien), condamné au bagne pour le meurtre de son épouse infidèle, est racontée sur un mode vif, inventif. Panoramiques filés, ellipses sur des meurtres ou des pendants, juxtapositions surprenantes, rythment le récit. Mais ces éléments, disparates, ne créent pas un style. Quant à la dénonciation du bagne et de la justice, elle reste anecdotique par rapport à celle formulée l'année précédente dans *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Je suis un évadé) de Mervyn Le Roy. Voilà qui nous laisse sceptique sur une éventuelle réévaluation d'Edward Cahn.

Laemmle Jr. n'était pas un bon gestionnaire. Sous sa direction, Universal accumule les déficits, comblés par des emprunts. En 1936, les dépenses de *Showboat* effraient les actionnaires : 91 000 dollars pour James Whale, 94 000 pour Irene Dunne, un coût total de presque 1 200 000 dollars. Le producteur est poussé vers la sortie et s'éloigne définitivement du cinéma. L'année suivante, l'énorme popularité d'une star de quinze ans, Deanna Durbin, devait permettre au studio de rétablir ses finances. (J-P.B.)

Une autre histoire du cinéma argentin

Tous les programmes, ou presque, présentés d'une année à l'autre au Cinema Ritrovato – surtout les cycles « cycliques », qui ressemblent à des feuillets infinis : on sait où ils commencent, on ne sait pas où ils vont se terminer – sont des propositions « d'auteur », conçues par des historiens ou des archivistes qui ont réfléchi de longues années au thème choisi. Les deux organisateurs du premier volet du cycle « Une autre histoire du cinéma argentin » sont bien connus. Edgardo Cozarinsky est un excellent cinéaste, écrivain, essayiste, actif depuis longtemps en France ainsi qu'en Argentine. Fernando Martin Peña est un fabuleux collectionneur de films, directeur du Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, animateur de programmes cinématographiques pour la télévision et pour le Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Cozarinsky explique dans le catalogue les raisons et les buts de ce cycle : « Toute histoire d'un art implique une lumière nouvelle plutôt qu'un nouveau point de vue. Cette histoire "autre" du cinéma argentin ne veut pas proposer encore une fois les films consacrés, dont nous ne contestons pas les qualités. *Prisioneros de la tierra* de Soffici ou *El romance del Aniceto y la Francisca* de Flavio ne constituent plus une découverte. Notre sélection aspire à lancer une lumière oblique sur certaines œuvres inconnues en dehors de leur pays, et quelques fois inconnues même chez nous par certains chroniqueurs paresseux. Des films marginaux, si l'on veut, mais qui expriment l'air du temps et les caractéristiques typiques de certains cinéastes. Des films qui n'ont jamais prétendu entrer dans le panthéon national, mais qui vont stimuler la curiosité des cinéphiles désireux de s'aventurer loin des sentiers battus. Le folklore est absent de ce choix, ainsi que la toute puissante politique. Comme souvent, c'est surtout au moment où l'on n'aspire pas à aborder les Grands Thèmes que ceux-ci resurgissent avec une éloquence inattendue, faisant émerger l'imaginaire d'une société comme la société argentine, divisée entre ambitions cosmopolites et un certain orgueil de son isolement. Le film le plus récent de cette

sélection date de 1976, date funeste, début de la dictature militaire qui a pris le pouvoir dans un climat d'anarchie sociale qui durait depuis plusieurs années. La dictature sera anéantie en 1983, non par un sursaut d'esprit démocratique mais par le désastre de la "guerre des îles Falkland", puisque l'armée avait cru qu'en s'appuyant sur les effets irrationnels du patriotisme, son pouvoir aurait été légitimé et aurait duré pour l'éternité. »

On lit au générique de *Escala en la ciudad* (1935) d'Alberto de Zavalía, le premier film au programme, « Iluminación Juan Alton ». Le prologue nous montre des vues d'un grand bateau, des valises qu'on y transporte, une main qui tourne des glaçons dans un verre, des ombres projetées sur le mur chez un coiffeur, deux mains qui se brossent les ongles. Images toutes cadrées sous des perspectives étranges. Les contrastes en noir et blanc sont si forts qu'on dirait une copie d'époque parfaitement conservée, alors qu'il s'agit d'une très belle restauration récente effectuée chez Aprocinain. L'impact visuel du film est étonnant d'un bout à l'autre. Ayant raté l'introduction de Peña et Cozarinsky, j'ai appris tout de suite après la projection que le chef opérateur du film était rien moins que John Alton, qui deviendra un des maîtres *cinematographers* d'Hollywood, ainsi que l'auteur, en 1949, du premier manuel professionnel, *Painting with Light*. Emigré en Argentine de 1933 à 1939, Alton – né en 1901 à Sopron/Ödenburg (Hongrie), de son vrai nom Johann Altmann – y a collaboré en tant que chef opérateur à vingt-deux films et en a dirigé un. Très peu de titres ont apparemment survécu. *Escala en la ciudad* démontre à lui tout seul comment l'esprit du « film noir » a été créé à Buenos Aires par Alton, longtemps avant ses collaborations avec le réalisateur américain Anthony Mann pour des chefs d'œuvre comme *T-Men* (*la Brigade du suicide*, 1947) ou *Reign of Terror* (*le Livre noir*, 1948). Alberto de Zavalía (1911-1988), qui débute dans la production et la mise en scène avec ce film, deviendra bientôt « un des hommes les plus influents dans le développement du cinéma argentin », selon l'historien Ricardo García Oliveri, « Zavalía, Alberto

de » (*Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, volume 8, Barcelone, 2011). Grâce à sa mère très riche, il fait des études en Europe, devient avocat, se dédie à la littérature et au théâtre, et s'amuse à jouer le figurant à Hollywood. Sans doute, a-t-il vu et admiré *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel et Salvador Dalí, puisqu'il exhibe un esprit anti-bourgeois par de brusques coups de poings surréalistes et par la volonté un peu snob de se lier aux avant-gardes du vieux continent. Ce premier film se déroule dans un « quai des brumes » abstrait – le peintre Raúl Soldi s'y révèle un décorateur très inventif –, où se promènent et se retrouvent presque par hasard des personnages oisifs, « antonioniens » avant la lettre dans leur aliénation par rapport au monde réel. Une vraie découverte. On espère voir à Bologne les films suivants d'Alberto de Zavalía.

Dans *Historia de una noche* (1940, restauré par l'INCAA), Luis Saslavsky (1903-1995) adapte une pièce viennoise de Leo Perutz. Un héros au passé trouble revient dans une petite ville et sauve son ancienne fiancée d'une crise matrimoniale. Malgré des dialogues plutôt bavards, on est séduit par le cynisme percutant du protagoniste, incarné par Pedro López Lagar, un élégant acteur espagnol émigré en Argentine suite à la guerre civile. Chapeau bas à Raúl Soldi pour ses décors suggestifs. Tourné en vingt jours, *Historia de una noche* reçoit quatre prix, dont celui de la meilleure mise en scène, de l'Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas d'Argentine. La carrière internationale prolifique de Saslavsky, entre Argentine, Espagne, France, Italie, mériterait à elle seule une rétrospective.

Sangre negra/Native Son (1950) de Pierre Chenal est assez connu en France. Rappelons seulement que Chenal, exilé en Argentine en 1942 pendant l'Occupation, a pu, grâce à Luis Saslavsky qui avait aimé ses films français, réaliser quatre films en Argentine entre 1943 et 1945, avant d'y revenir pour tourner les intérieurs de *Sangre negra* (voir Edgardo C. Krebs, *Sangre negra. Breve historia de una película perdida*, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015).

L'étroite liaison entre Hollywood et Buenos Aires est confirmée par *Si muero antes de despertar* (1952, restauré par l'INCAA) de Carlos Hugo Christensen (1914-1999). Le film adapte un récit de William Irish, alias Cornell Woolrich, célèbre écrivain de thrillers chéri par Jacques Tourneur, Robert Siodmak, Alfred Hitchcock, ainsi que par François Truffaut. Un tueur pédophile est poursuivi par un enfant qui essaye de sauver sa copine d'école. Le clou, tourné dans une obscurité menaçante par le grand chef opérateur Pablo Taberero, rappelle les atmosphères de *M* de Fritz Lang. Un vrai remake du chef-d'œuvre expressionniste, *El vampiro negro*, a été tourné comme nous le rappellent Peña et Cozarinsky en 1953 par Viñoly Barreto.

Más allá del olvido (Par-delà l'oubli, 1955) de Hugo del Carril (1912-1989), considéré comme « le plus grand film argentin » par l'historien Ángel Faretta, raconte l'histoire d'un homme qui croit retrouver sa femme, morte depuis longtemps, sous les traits d'une prostituée. Le sujet aux forts parfums érotico-nécrophiles est inspiré par le roman *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach, livre qui aurait suggéré au couple Boileau-Narcejac leur roman *Entre les morts*, source du *Vertigo* hitchcockien. Selon l'écrivain cubain Guillermo Cabrera Infante, « l'histoire, réalisée avec un goût visuel baroque, disparaît dans le *sturm und drang* du gothique argentin ». Del Carril connaissait sans doute *Rebecca* ou *Notorious* d'Hitchcock. Qui sait si ce dernier a visionné un jour, pour son plaisir, *Más allá del olvido*, où le crime passionnel conclusif possède une grandeur envoûtante.

Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) est un des maîtres argentins dont les œuvres ont heureusement « voyagé » dans les festivals et les cinémathèques du monde entier. Son *El secuestrador* (le Séquestrateur, 1957), premier scénario original écrit par Beatriz Guido, se déroule dans une bidonville de Belgrano, quartier misérable de Buenos Aires, où des enfants et des adolescents sont soumis à des épreuves terrifiantes. « C'est mon expérience la plus terrible, la plus dangereuse. À beaucoup, ç'a paru un film sadique, une vérité pas

nécessaire », affirmait Torre Nilsson. La comparaison inévitable avec *Los olvidados* (Pitié pour eux, 1950) de Luis Buñuel n'enlève rien au désespoir agressif caractéristique du cinéaste argentin.

La vague *underground* années 1960, influencée par le mouvement new-yorkais, est représentée par *The Players vs. ángeles caídos* (les Joueurs contre les anges déchus, 1968) d'Alberto Fischerman (1937-1995), pionnier du cinéma indépendant argentin. Son premier long métrage, inspiré vaguement par *The Tempest* (la Tempête) de Shakespeare, ressemble aux jeux visuels incohérents et provocateurs de Carmelo Bene. Un miroir des espoirs novateurs dans un continent bouillonnant à cette époque-là, grâce à de jeunes talents comme Glauber Rocha, Ruy Guerra, Manuel Antín ou Leonardo Favio.

Quand l'acteur, chanteur, scénariste Favio (né en 1938) réalise *Soñar, soñar* (Rêve, rêve, 1975), son sixième film, il est déjà très connu et très discuté. Ce *road movie* sur deux *losers sui generis*, interprétés par Carlos Monzón, champion du monde de boxe, et Gian Franco Pagliaro, chanteur napolitain barbu, se révèle une espèce d'*Épouvantail* (Jerry Schatzberg, 1973) en sauce piquante, d'un kitsch et d'une drôlerie excessifs et qui frôle souvent la tragédie. Sorti juste après le coup d'État, le film fut ignoré. Ressorti vingt ans après, il est devenu un *cult movie*, grâce aussi à des répliques mémorables : « Je te souhaite de grandir, comme ça tu pourras crever de faim ».

Pour leur deuxième volet, Cozarinsky et Peña nous promettent d'examiner les rapports labyrinthiques entre Jorge Luis Borges et le cinéma, argentin et étranger. (L.C.)

Le 72^e Congrès de la FIAF

Le Congrès de la FIAF s'est tenu en 2016 à Bologne, vingt-deux ans après le Congrès de 1994, dont le thème du Symposium était, déjà, « Une philosophie de l'archivage audiovisuel ». Rappelons que la Cinémathèque de Bologne, ce n'est pas seulement « Il Cinema Ritrovato ». Depuis sa création et son adhésion à la FIAF en

1989, elle s'est largement développée pour devenir l'une des grandes institutions dans le domaine du patrimoine cinématographique mondial. C'est aujourd'hui une Fondation, née il y a cinquante ans de l'intuition du Maire et de l'Adjoint à la Culture de l'époque, Renato Zangheri, qui jugeait qu'une mairie moderne devait se munir également, à côté des institutions communales les plus traditionnelles, d'une Galerie d'Art Moderne et d'une Cinémathèque. Après la Seconde Guerre mondiale, Bologne (considérée comme le siège de la plus ancienne université du monde occidental) est devenue une ville où le cinéma a été discuté, approfondi, grâce à de grandes personnalités de la critique d'art comme Roberto Longhi et Francesco Arcangeli, à de grands critiques cinématographiques comme Renzo Renzi et aussi grâce à un homme qui se fit le champion du projet et le porta pendant de nombreuses années, Vittorio Boarini. À côté des archives (un considérable patrimoine de films, photos, affiches, livres, documents, plusieurs fonds prestigieux, dont ceux de Chaplin et Pasolini), la Cinémathèque dispose aujourd'hui de deux salles : les cinémas Lumière, salle Mastroianni et salle Scorsese. À partir de la fin des années 1980, la Cineteca a donné naissance à son propre laboratoire de restauration, L'Immagine Ritrovata. Cela a permis d'enrichir la collection de la cinémathèque d'œuvres qui, autrement, seraient inaccessibles, de développer une recherche sur l'histoire du cinéma et de restaurer en collaboration avec les archives du monde entier et des ayants droit des dizaines de films par an.

Les membres de la FIAF se rencontrent tous les ans dans un pays différent. Le Congrès complète l'assemblée générale où se règlent les aspects formels de la vie de la fédération par un programme de symposiums et d'ateliers traitant des aspects techniques ou juridiques de l'archivage ou d'aspects de l'histoire et de la culture cinématographiques. Le Congrès de la FIAF qui s'est tenu cette année du 23 au 28 juin a été, par la force des choses, organisé dans un ordre qui n'est pas habituel, rendu possible par le fait que ce ne soit pas une année d'élection, laquelle se tiendra l'année

prochaine à Los Angeles. Ainsi, l'A.G. qui a toujours lieu à la fin du Congrès l'a ouvert, après les réunions du comité directeur. Le lieu choisi n'était pas la Cineteca mais le Palazzo Re Enzo, dans une salle absolument exceptionnelle car elle permettait aux présents d'admirer les fresques tout en écoutant studieusement les intervenants.

Après l'A.G., le *Second Century Forum*, consacré à l'enseignement et à la formation mené par la FIAF (passé, présent, futur) sous la houlette de Rachael Stoetlje, a permis d'éclairer les directions vers lesquelles la FIAF souhaite exercer un rôle primordial pour maintenir, dans les pays et archives qui en ont besoin, les compétences en matière de conservation et de restauration des films sur support photochimique, ce qui est un enjeu mondial pour la survie des images en mouvement : le numérique est loin de répondre encore à toutes les inquiétudes quant à la pérennité des données. La formation du personnel d'archives se fait à travers des écoles d'été organisées périodiquement dans différents pays du monde. Leur but est de former les participants aux techniques indispensables à la conservation, au catalogage, à la documentation et même aux tâches administratives.

Les habituels travaux des trois commissions (programmation et accès aux collections, technique, catalogage) ont été présentés par leurs responsables. Ces trois jours étaient réservés aux affiliés de la FIAF, membres et associés avant les deux journées du symposium qui s'est ensuite tenu et qui était ouvert aux étudiants, chercheurs, universitaires, programmeurs avec pour thème la programmation des films (restaurés ou non) sous toutes leurs formes à l'ère du numérique. Le sujet a motivé près de 300 personnes durant ces deux journées de présentations, tables rondes et débats, avec des approches novatrices, d'autres plus classiques, des nouvelles expériences de programmation, des lieux de projections réhabilités (La Ciotat), d'autres récemment construits (Les Fauvettes, par Pathé, à Paris), les expériences de festivals (Festival Lumière à Lyon)... Croiser un congrès de la FIAF avec un festival international du patrimoine a pris ainsi toute son originalité et sa force, avec la variété

des acteurs présents. Croiser les événements du Congrès avec ceux du Festival n'a pas été aisé, mais cela a permis d'une part aux affiliés qui ne connaissaient pas le Festival de Bologne de le découvrir (et de l'apprécier, comme sa gastronomie) et aux festivaliers de faire connaissance avec la vie de la Fédération, ses activités et ses affiliés de tous horizons géographiques.

La FIAF met en valeur une personnalité dont les actions dans le cadre de la préservation des films incarnent les missions de la Fédération : encourager et soutenir un code d'éthique pour la préservation des films et des pratiques standards dans tous les domaines de compétences des archives, soutenir la création d'archives des images en mouvement dans les pays qui en sont dépourvus, soutenir la culture cinématographique et faciliter les recherches historiques tant au niveau national qu'international, favoriser les formations, les connaissances et les expertises dans le domaine de la préservation, ainsi que dans tous les autres domaines techniques, assurer la disponibilité permanente du matériel des collections pour l'étude et la recherche à travers le monde, et encourager la collection et la préservation des documents et des matériels relatifs au cinéma. Les lauréats du prix FIAF ont été Martin Scorsese (2001), Manoel de Oliveira (2002), Ingmar Bergman (2003), Geraldine Chaplin (2004), Mike Leigh (2005), Hou Hsiao-hsien (2006), Peter Bogdanovich (2007), Nelson Pereira dos Santos (2008), Rithy Panh (2009), Liv Ullmann (2010), Kyôko Kagawa (2011), Agnès Varda (2013), Jan vankamajer (2014), Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (2015). Cette année la remise du Prix à Jean-Pierre et Luc Dardenne a mis en avant l'importance de la préservation des films récents et l'implication de ces cinéastes contemporains et leur sensibilité à la préservation du patrimoine mondial. Rappelons que ce prix de la FIAF est symbolisé par un objet rare et unique : une boîte de film en argent pur réalisée par la Filмотека de la UNAM (Mexico) à partir des sels d'argent de son laboratoire.

Durant leur séjour et pendant la durée du Festival, les affiliés pouvaient aussi visiter les collections de

la Cineteca di Bologna et du laboratoire L'Immagine Ritrovata ainsi que le Musée national du cinéma.

C'est donc un festival singulier qui s'est tenu, sans débat houleux comme il peut y en avoir à certains congrès. Certains ont déploré cette absence de synchronisme, l'A.G. finale étant toujours, avec l'Open Forum, le moment de revenir sur les discussions et présentations du congrès. Mais le chevauchement des manifestations s'est aussi nourri de rencontres et de discussions inhabituelles. (E.L.R.)

Un zombie tropical au pays des cinéphiles : le centenaire de Paulo Emílio Sales Gomes

Si, comme dans un film d'horreur hollywoodien, Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) se levait de sa tombe et se rendait à Bologne pour vérifier l'état de la culture cinématographique, il serait certainement très surpris de voir une telle foule courant d'une séance à l'autre : d'un film muet de Borzage à une actualité cubaine, d'un classique français en plein air à un hommage à une *star* nord-américaine. Marchant bras tendus en avant il pourrait assister aussi à un congrès de cette Fédération Internationale des Archives du Film à laquelle il a tant donné de temps dans les années 1950 et dont l'optimisme quant à l'avenir lui paraîtrait masquer la transformation décisive des cinémathèques en archives de films, entre entrepôt et musée thématique à l'américaine. Son œil gauche lui sauterait du visage quand il constaterait combien on est loin du projet utopique de l'Institut International d'Histoire, d'Art et de Science Cinématographiques, sans bien comprendre sa propre histoire et son rôle dans la création d'un marché du patrimoine audiovisuel. Sa mâchoire inférieure se détacherait en apprenant qu'on prône désormais la figure d'Ernst Lindgren contre celle d'Henri Langlois, avec qui il avait travaillé, y compris dans le désaccord (« travailler avec Langlois c'est l'expérience la plus proche de l'enfer »), et dont il avait été l'un des premiers à reconnaître la valeur de son œuvre pour l'histoire.

Le choc serait violent sur le critique brésilien, et ses oreilles, ou plutôt ce qui lui resterait d'oreilles lui tomberait en apprenant qu'au sein de cette fête de la cinéphilie un hommage lui était même dédié ! Mais le critique qui eut l'habitude de percer la simple surface se rendrait rapidement compte qu'en fait tout cela témoignait d'un phénomène plus complexe que la simple victoire des générations liées à la lutte pour préserver la mémoire audiovisuelle.

En dépit de son état de décomposition, il discernerait le réel et sa fausse conscience. Les événements de Bologne en 2016 étaient décidément plus complexes que cela. Il se peut bien, se dirait-il, que plutôt que conforter la culture cinématographique, Il Cinema Ritrovato et le Congrès de la FIAF témoignaient pour lui de l'épuisement des formes de penser et d'agir sur et avec le cinéma.

Dans les salles il trouverait toujours un fauteuil qui lui fût réservé, ses pestilences éloignant ses voisins. Sans recourir à l'histoire récente il essaierait de comprendre le présent en observant les vêtements du public : ses mouchoirs de soie, ses nœuds-papillons, ses cannes et surtout ses portables qui, de temps en temps, déchiraient l'obscurité. Même avec un seul œil, il pourrait sentir le changement postérieur aux années 1990 – décennie marquée par la conscience du rôle du commerce cinématographique sur l'histoire du cinéma envisagé comme une *commodity* : presque tous les festivals intéressés par l'histoire du cinéma se sont efforcés de devenir attraction touristique pour démontrer que les cinémathèques ne sont pas des lieux archaïques et poussiéreux. Pour surmonter la crise générale liée aux nouvelles formes de la cinéphilie numérisée, ils ont choisi le chemin de l'« *entertainment* », comme presque tous les musées du monde, un « *cult entertainment* ». Ainsi a-t-on vu une avalanche de programmes sans réflexion sur les collections particulières et leurs potentialités à penser les formes de l'histoire du cinéma. En montrant d'anciens films mêlés à de plus modernes, l'idée la plus importante, maintenant, semblait être d'engendrer chez le spectateur un effet d'étrangeté

recouvert de lieux communs sur la permanence et la migration des formes. « Pauvre Warburg pourtant si riche ! », se dirait-il.

Pour lui, critique formé à l'école matérialiste, Bologne apparaîtrait sans doute comme un modèle pour ces « nouvelles » cinémathèques cherchant à s'insérer dans la conception de la ville-marchandise. Comme disait son contemporain Henri Lefebvre, c'est l'espace de la consommation et la consommation de l'espace. Il était clair pour lui que les cinémathèques étaient nées également d'une transformation radicale de la ville (faut-il dire une fois encore que la Cinémathèque française, au Palais de Chaillot, signifiait un nouveau pouvoir culturel ?), une transformation qui songeait à l'intégration du passé vivant dans la vie quotidienne.

Sans bras gauche mais marchant lentement dans les rues de la ville, attentif aux traces du XVI^e siècle, fou qu'il était de la Renaissance, Sales Gomes pourrait voir partout les affiches où Marlon Brando se montrait en vainqueur.

Quelle surprise ce serait pour lui de voir les efforts de Gian Luca Farinelli pour diffuser les anciens films parmi les nouvelles générations. Entre présentations de séances et interviews aux médias, ce Luigi (le frère de Mario) de la cinématographie mondiale frapperait le Brésilien par son accueil généreux et par sa réflexion sur le cinéma au XXI^e siècle distillée au gré des coffrets de DVD. Sales Gomes, grand « *esperto* » (selon l'expression de Lionello Venturi), avait été responsable de la restauration de *l'Atalante* et de nombre de films brésiliens. Mais il serait certainement étonné de voir la copie « nettoyée » de *I pugnî in tasca*, dont les corrections de couleurs ont créé un tout nouveau film, selon le désir actuel de son réalisateur. À propos du marché de DVD créé à Bologne, il serait content de savoir que Chaplin était récupéré même au prix de partenariats entre cinémathèques et fondations privés, mais son vieux cerveau rongé par les vers ne pourrait pas comprendre le rôle de ces multiples et éphémères maisons d'édition toutes pressées de graver momentanément des films sans examiner de près de quels « originaux » elles

repartent, ni les assortir d'un minimum d'explications et de documentation.

Avec un seul œil, un seul bras, sans sa mâchoire inférieure, avec des vers dans tout le corps, il aurait encore deux trous sur la face pour sentir l'exotique odeur de vinaigre des experts brésiliens du cinéma muet présents à Bologne. Très curieux il toucherait l'épaule de l'un, content d'être au centre de la cinéphilie mondiale, pour lui demander ce qui se passe au Brésil. Et, hébété, il apprendrait que l'année de son centenaire le pays subissait à nouveau un coup d'État parlementaire, que la culture locale était devenue une étiquette parmi d'autres, et sur-

tout que la cinémathèque brésilienne était totalement abandonnée, le dernier incendie (février 2016) n'ayant sensibilisé personne sur son sort.

Le cas brésilien ne l'étonnerait pas car comme il l'avait bien formulé, « le sous-développement n'est pas une étape, un stade, c'est un état » et, sans hésiter, Sales Gomes pourrait lui avouer : « Je dédie ma mémoire au premier vers qui m'a mangé. » (A. M.)

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