1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

83 | 2017

Varia

Il Cinema Ritrovato 31^e édition (Bologne 24 juin – 2 juillet 2017)

Jean A. Gili, Lorenzo Codelli, Lucien Logette et Jean-Pierre Bleys

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5807>

DOI : 10.4000/1895.5807

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 200-209

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean A. Gili, Lorenzo Codelli, Lucien Logette et Jean-Pierre Bleys, « Il Cinema Ritrovato 31^e édition (Bologne 24 juin – 2 juillet 2017) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5807> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5807>

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2022.

© AFRHC

Il Cinema Ritrovato 31^e édition (Bologne 24 juin – 2 juillet 2017)

Jean A. Gili, Lorenzo Codelli, Lucien Logette et Jean-Pierre Bleys

NOTE DE L'ÉDITEUR

On trouvera dans la rubrique des comptes rendus les commentaires de Lucien Logette, juré des « DVD Awards » qu'organise la Cinémathèque de Bologne.

On a ci-dessus donné la traduction française de tous les titres des films en langues originales évoqués par les chroniqueurs en distinguant les titres d'exploitation français donnés entre parenthèses et en italique et les traductions littérales, faute de titres français de distribution, données entre crochets et en caractères romains.

- 1 *Il Cinema Ritrovato* est frappé de boulimie, conséquence inévitable pour une manifestation devenue le rendez-vous annuel des conservateurs de cinémathèques, des restaurateurs de films, des historiens du cinéma, et d'innombrables cinéphiles. Huit jours de projections dans cinq salles sans compter les projections du soir dans deux lieux en plein air, notamment la mythique Piazza Maggiore au pied de San Petronio ; enfin des conférences, des rencontres, des *master class* dans la salle Cervi et dans l'Auditorium UniBo (une très belle salle dans l'emprise de la Cinémathèque, en fait le Laboratoire des Arts de l'Université de Bologne) ; sans oublier des présentations de livres dans différents lieux et bien entendu le marché du DVD, du livre et de la revue de cinéma...
- 2 La programmation est sans cesse plus riche et diversifiée. Ainsi, en tant qu'usager – à quelque catégorie que l'on appartienne –, on doit dès le départ définir ses priorités et renoncer à tout ambition de synthèse. Qu'on en juge !
- 3 Le cinéma français était représenté par trois volets, « Jean Vigo retrouvé », « Colette et le cinéma », « Nicole Vedrès : quand le siècle pris forme ». Si les hommages à Jean Vigo (l'œuvre restaurée par Gaumont sous la supervision de Bernard Eisenschitz) et aux relations de Colette avec le cinéma étaient relativement attendus, les projections

révélèrent le travail de Nicole Vedrès trop souvent borné à *Paris 1900*. Je retiendrai en particulier *La vie commence demain* (1950), film dans lequel sont longuement interviewés – des documents exceptionnels – Jean-Paul Sartre, Le Corbusier, Frédéric Joliot-Curie, Pablo Picasso, Jacques Prévert, André Gide et surtout Jean Rostand. Avec ce dernier, Nicole Vedrès signe aussi en 1953 le court métrage *Aux frontières de l'homme*.

- 4 Poursuivant l'exploration année après année de l'histoire du cinéma depuis 1896, on était parvenu cette année à « 50 films de 1917 ». Sentant arriver la fin de ce cycle, les organisateurs ont décidé de reprendre les choses par le commencement, ainsi un volet s'intitulait « 1897 Cinéma deuxième année ». Attendons la suite : un nouveau cycle tous les vingt ans !
- 5 La présence italienne, moins riche que d'habitude, était constituée par une programmation dédiée à « Augusto Genina, un Italien en Europe ». Nous y revenons plus loin. Autre rendez-vous fixe, celui avec le cinéma hollywoodien, cette année « Universal Pictures » et « William K. Howard ». Pour toucher un public moins spécialisé, un programme rendait hommage à « Robert Mitchum, un acteur aux deux visages » à partir d'une sélection de films dans de magnifiques copies. Je retiendrai notamment *River of no Return* (*la Rivière sans retour*, 1954) d'Otto Preminger, *Bandido !* (*Bandido Caballero*, 1956) de Richard Fleischer, *The Wonderful Country* (*l'Aventurier du Rio Grande*, 1959) de Robert Parrish, *Home From the Hill* (*Celui par qui le scandale arrive*, 1960) de Vincente Minnelli, *The Yakuza* (1975) de Sydney Pollack. Le cinéma allemand était présent grâce à un passionnant programme « La mélancolie subversive d'Helmut Käutner ». L'élargissement des horizons était assuré par les programmes « Le film historique japonais dans les années sombres », « Téhéran noir : les thriller de Samuel Khachikian » et « Le cinéma mexicain de l'âge d'or ». Le « Projet Chaplin » étant arrivé à son terme, les laboratoires *L'immagine ritrovata*, qui alimentent chaque année de nombreuses projections, se sont lancés dans un « Projet Keaton » (mémorable projection sur la Piazza Maggiore devant un public en extase de *Steamboat Bill, Jr.* [*Cadet d'eau douce*]). Ajoutons enfin, pêle-mêle, les films projetés dans le cadre de la section « Retrouvés et restaurés », soit un formidable panorama de l'histoire du cinéma : des films d'Émile Cohl à *Wise Blood* (*le Malin*, 1979) de John Huston, en passant par une quarantaine de titres, dont – pour n'en citer que deux – *Secrets* (1924) de Frank Borzage et *The Patsy* (1928) de King Vidor.
- 6 Le compte rendu présenté ici n'aborde que quelques points et donnera au lecteur la même sensation que les participants des journées bolonaises : la frustration de ne pouvoir tout voir et de ne rendre compte que très partiellement du contenu de la manifestation. (J. A. G.)

Rencontres et débats

- 7 Tout festival de vaste dimension offre l'occasion de multiples rencontres, et Bologne n'est pas en reste. La vocation *didactique*, dans le sens le plus noble du mot, est au cœur du *Cinema Ritrovato*, et cela depuis ses modestes origines à l'ombre de la plus ancienne université occidentale. La chose s'est confirmée au cours des dernières éditions en une bénéfique *escalation* de rencontres et de débats publics (dont une partie peut être vue sur YouTube), plus ou moins reliés aux centaines de films programmés dans les diverses rétrospectives. À la salle Auditorium Unibo en particulier, les 218 places disponibles se révélaient souvent insuffisantes par rapport à la masse de participants.

Nous avons assisté là à des débats particulièrement intéressants. Par exemple une table ronde sur les qualités et les défauts de la restauration numérique, avec l'intervention d'experts internationaux. Davide Pozzi, directeur de *L'immagine ritrovata*, le renommé laboratoire bolonais, avec des ramifications à Paris et à Hong Kong, a « osé » confronter une bobine d'époque en 35mm de *La battaglia di Algeri* (*la Bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966) avec la même séquence récemment restaurée en numérique. En soulignant comment le réalisateur et son excellent chef opérateur, Marcello Gatti, avaient choisi un style de prises de vues de journaux d'actualités, de chronique en direct, Pozzi expliquait ses propres tentatives de rester le plus fidèle possible à l'original. Pourtant, les rues et les escaliers d'Alger ont une tonalité et une profondeur de champ différentes, et aussi les gris et les demi tons sont différents dans la copie ancienne et dans la copie actuelle. Dans une autre rencontre, le Bolonais Nicola Mazzanti, aujourd'hui transplanté à Bruxelles où il dirige la Cinémathèque Royale, expliquait avec auto-ironie les problèmes éthiques de la restauration des pellicules. Non du point de vue du technicien ascétique mais bien de celui qui tente de se glisser dans les intentions d'origine des cinéastes, au point de ne plus réussir à dormir la nuit, obsédé par l'idée de résoudre les mille rebus des transferts, photogramme par photogramme, des négatifs ou des positifs d'antan sur le support aujourd'hui souverain, mieux même unique.

- 8 Autre type de discussion, le producteur indépendant américain Michael Fitzgerald, dans un face-à-face avec Gian Luca Farinelli, a évoqué la figure légendaire de John Huston, avec lequel il a travaillé sur *Wise Blood* (*le Malin*, 1979) et *Under the Volcano* (*Au-dessous du volcan*, 1984). Naum Kleiman, doyen des historiens et archivistes russes, a parlé de l'immense héritage de Serguei M. Eisenstein. Dario Argento s'est psychanalysé, révélant les peurs et les angoisses d'un créateur de frissons horribles. Thierry Frémaux a évoqué les polémiques enflammées à Cannes sur la question des films produits pour le grand écran et ceux produits pour le petit écran. Tout en nous rendant compte que, pendant que nous suivions ces rencontres, nous étions en train de perdre peut-être un classique de Robert Mitchum ou une rareté Universal années 1930, la vitalité et l'actualité des discussions nous retenaient là. Souhaitons que dans le futur, les organisateurs trouvent le temps pour multiplier ces rencontres, donnant toujours plus d'espace aux interventions des spécialistes et répondant aux curiosités des spectateurs. (L. C.)

L'année 1917

- 9 Il y a quatorze ans déjà que la section *Cento anni fa* ramène à la surface quelques raretés centenaires. Longtemps réduite, et pour cause, à des courts ou très courts métrages, la programmation s'est peu à peu étoffée, gonflant dans les mêmes proportions que le reste des sections du festival : vingt-cinq titres en 2015, trente en 2016, cinquante cette année (en réalité cinquante-trois, car trois films de 1917 étaient classés dans d'autres sections – *Mater Dolorosa* (Abel Gance) dans *Colette e il cinema*, *La tragica fine di Caligula imperatore* ([la Fin tragique de l'empereur Caligula], Ugo Falena) dans *Restaurati i ritrovati*, et *Lucciola* [Luciole] dans la section consacrée à Augusto Genina. Parmi ces cinquante-trois, dix-sept longs métrages.
- 10 Constat immédiat : la multiplication des sections et l'inflation du nombre de films proposés par *Il Cinema Ritrovato*, si elle réjouit l'âme, développe parallèlement les

frustrations et l'impossibilité de suivre intégralement le programme visé. Lorsque l'on doit choisir de voir ou revoir, quasiment au même moment, *Mater Dolorosa*, le film de Falena, un Tod Browning archi-rare, deux moyens métrages d'Evgueni Bauer et deux films totalement inconnus de William K. Howard, on va forcément vers ce qu'on est certain de ne jamais revoir et la possibilité de découvrir entièrement une section s'évapore.

- 11 En conséquence, parmi les titres choisis pour représenter l'année 1917, plusieurs n'auront pas été revus (les deux seuls films français, celui de Gance et *le Coupable* d'Antoine, *Thomas Graals Bästa Film* [le Meilleur film de Thomas Graal] de Mauritz Stiller), d'autres nous demeureront mystérieux *Za stchastiem* (*À la recherche du bonheur*) et *Revolioutsionnèr* (*le Révolutionnaire*) de Bauer, *Bestia* d'Aleksander Hertz (le plus ancien titre de Pola Negri subsistant), ou *Tepeyac* [le Miracle de Tepeyac] de Carlos E. Gonzalez (le plus ancien film mexicain conservé), que l'on ne désespère pas de revoir lors d'un prochain été bolonais.
- 12 Le premier des cinq chapitres de la section, *Cinema e Politica*, présentait évidemment quelques courts sur le conflit mondial, appelant à galvaniser les énergies défaillantes, allemandes (*Bezwungen* [Vaincu], Wilhelm Adler) ou autrichiennes (divers films sur la fabrication de munitions), ou américaines avec l'entrée en guerre des États-Unis (*Oncle Sam*, anonyme), tous de façon assez naïve. Les deux longs les plus intéressants étaient *Ne nado krovi !* (*Assez de sang / Stop Shedding Blood !*) de Iakov Protazanov et *Az obsitos* ([le Soldat en permission], *The Soldier on Leave*) de Bela Balogh. Le premier (56 mn, incomplet) fait partie des cinq ou six films réalisés par Protazanov entre les deux révolutions russes de février et d'octobre. L'auteur d'*Aëlita* était d'une grande plasticité, qui lui a permis de tourner aussi bien sous le régime tsariste qu'avec les émigrés d'Albatros avant de rallier le cinéma soviétique (et de fort belle façon, voir *Sorok pervyi* [le 41^e] ou *Prazdnik sviatovo Yorguena* [la Fête de saint Jorgen]). Ici, il revient à chaud sur la première prise de pouvoir, l'action de la police secrète et la tentation de l'activisme pour une bourgeoise convertie aux SR – enfin, c'est ce que laissent deviner les cartons allemands d'une copie lacunaire. Bernard Eisenschitz nous apprend que la protagoniste, Olga Gzovskaia, était l'une des actrices favorites de Stanislavski. Le second, *Az obsitos* ([le Vétérán], 66 mn), le deuxième des soixante-neuf films tournés par le Hongrois Bela Balogh entre 1917 et 1943, est un mélodrame sur fond guerrier, filmé également à chaud, d'où l'impression de véracité du contexte (même si un ange, dans le plan final, annonce que la guerre est finie), tous les acteurs (et le réalisateur) étant des anciens du front. En revanche, l'argument – deux soldats, l'un est tué au combat, l'autre vient prévenir ses parents de son décès, mais il lui ressemble tant que ceux-ci le prennent pour leur fils, etc. – demande une bonne dose de crédulité pour être apprécié.
- 13 Le programme du deuxième chapitre, *Dark and Strangers*, était plus excitant, promouvant des méchants exotiques, Indiens ou Asiatiques, plus attirants que des militaires hongrois. Le premier était Gunnar Tolnaes, acteur danois grisé en Indien – plutôt en Hindou, pour conserver l'appellation d'époque –, dans *Maharadjahens yndlingshustru* ([la Favorite du Maharajah], 64 mn) de Robert Dinesen. Lilly Jacobsson, respectable épouse de colonel, tombe amoureuse d'un beau prince hindou, brise les liens sacrés du mariage et suit le maharajah dans son palais, où elle devient la favorite de son harem. Esclavage amoureux accepté, qui résistera même à l'arrivée du mari à la tête d'une expédition pour récupérer la malheureuse. Il est rare que l'amour interracial triomphe dans le cinéma du temps, plus peuplé en Orientaux malivoles, tel Sessue

Hayakawa dans *The Cheat (Forfaiture)*, qu'en héros positifs dignes de l'amour d'une Blanche. On ne connaissait Dinesen qu'à travers un moyen métrage de 1915, il se révèle ici comme un cinéaste avec un souffle narratif et un sens du décor notables.

- 14 Rupert Julian, dans *The Savage* ([le Sauvage], 42 mn, incomplet) n'a pas les mêmes options progressistes que Dinesen. Son Indien, Sandoval – un métis, « *half-breed* », précisent les cartons –, au lieu de se satisfaire de l'amour de la jolie Lizette (!) ne rêve que de la Blanche Marie-Louise, qu'il kidnappe et tente de violer dans sa cabane. Il paiera de sa vie ce crime – on ne l'apprend que par la présentation car la fin du film a disparu. L'intérêt réside dans le filmage en plein air, la puissance de Monroe Salisbury, qui interprète le rôle-titre, et surtout l'abattage de Colleen Moore-Lizette, dans une de ses premières apparitions, et qui fait de la jeune Indienne experte au couteau le personnage le plus mémorable du film.
- 15 Le troisième long métrage du chapitre est aussi le plus étonnant. Robert Wiene, malgré de nombreux titres réussis (*Genuine*, *les Mains d'Orlac*, etc.), restera pour l'éternité l'auteur de *Caligari*. Pourtant, chacun de ses films oubliés que l'on découvre est intéressant. Cette fois-ci *Furcht* ([la Peur], 72 mn), qui a pour particularité d'être le premier grand rôle de Conrad Veidt. Déjà en prêtre oriental (plus précisément javanais), passé au brou de noix comme il le sera dans le premier *Das Indische Grabmal* [*le Tombeau hindou*] de Joe May (1921), il illumine le film de sa présence inquiétante, à la recherche de la statuette sacrée dérobée par un aristocrate allemand. Wiene a versé dans son scénario tous les ingrédients d'aventures exotiques dont la vogue commençait : religion lointaine, sacrilège, malédiction, vengeance. Le mythe de l'Orient mystérieux avait de belles années devant lui.
- 16 *Ragazze, ballerine, attrici* : l'intitulé du chapitre 3 peut paraître attrape-tout. Mais les jeunes filles et les ballerines se réduisaient aux petites danseuses de *Danses enfantines* (5 mn, anonyme), filmées à très grande vitesse, comme pour analyser leurs mouvements, à la Pola Negri de *Bestia* (*la Danseuse polonaise*, Aleksander Hertz, 67 mn, incomplet), déjà évoqué, et à la Maria Orska de *Die schwarze Loo* (*la Danseuse noire/The Black Dancer*) de Max Mack (60 mn). Le reste était offert aux actrices, Pauline Starke dans *Until They Get Me* (*le Piège*, Frank Borzage, 50 mn), Greta Almroth dans *Tösen Fran Stormyrörpet* de Victor Sjöström ([la Fille de la ferme Stormy], *The Lass from the Stormy Croft*, 82 mn), Karin Molander dans *Thomas Graals Bästa Film* (Stiller, 53 mn), Emmy Lynn dans *Mater Dolorosa* (70 mn), Stacia Napierkowska dans *Caligula* (65 mn) et Fernanda Negri Pouget dans *Lucciola* (82 mn, incomplet). De cette gracieuse guirlande, émerge la très jeune Pauline Starke, 16 ans à peine et déjà cinq longs métrages dans sa besace, éblouissante dans le western (lui-même éblouissant) de Borzage, la grande découverte pour ceux qui, comme nous, ne la connaissaient pas, étant celle de Maria Orska. Karl Wratschko, dans le catalogue, la décrit comme une excentrique, la coqueluche des milieux artistiques berlinois et viennois, la muse de Kokoschka et « une menace pour la moralité stricte de l'ère wilhelminienne ». On le croit sans peine, après l'avoir vue traverser, avec un charisme érotique rare, les ambiances nocturnes créées par Max Mack. « Tout autour d'elle s'efface », écrivait un journaliste du temps. On ne demande qu'à voir d'autres titres de sa très courte carrière (quatorze films entre 1916 et 1923 avant son suicide au véronal en 1930).
- 17 Le chapitre 4 se proposait d'associer, en un bel oxymore, *Autenticita e Artificio*. *Le Coupable* (81 mn), qu'on finit par avoir pas mal vu depuis les différents hommages à André Antoine depuis trois décennies, et *L'anello di Pierrot* ([l'Anneau de Pierrot],

Edoardo Bencivenga, 46 mn) illustraient la première catégorie. Les deux autres films – *Malombra* (Carmine Gallone, 83 mn, incomplet) et *Le mogli e le arance* ([Épouses et oranges], Luigi Serventi, 74 mn, incomplet) – se plaçaient sous le signe de l’artifice.

- 18 La curiosité du film de Bencivenga réside dans l’ambiguïté qui règne sur les aventures du jeune Pierrot, qui part de chez lui pour faire vivre sa famille, tombe amoureux de la fille d’un noble, gagne et perd sa fortune avant de revenir aussi pauvre qu’au début. Rien là de particulièrement neuf – sinon que le pauvre garçon est interprété par Sandrina Albertini-Bianchi (reprenant la tradition qui vit Sarah Bernhardt sur scène et Francesca Bertini, à l’écran, incarner le personnage). On ne s’est cependant pas senti transporté par la chose, et guère plus par *Le mogli e le arance*, qui est une étrange pâtisserie – Mariann Lewinsky le définit comme « *un capriccio alla moda* » –, avec quelques séquences en Desmetcolor, une chorégraphie d’époque assez kitsch, avec cependant une recherche surprenante dans les décors et costumes, dus à Caramba, un artiste très célèbre à l’époque.
- 19 Mais rien à voir, question ambiance, avec *Malombra*, première adaptation du roman d’Antonio Fogazzaro, restauré par la Cineteca di Bologna au fil des ans et des morceaux peu à peu découverts – il ne manque plus que deux cents mètres du métrage d’origine. Pour une bonne compréhension, mieux vaut avoir vu récemment la version de Mario Soldati de 1942, tout aussi fidèle au roman, mais complète. Ce qui permet de raccorder les pièces manquantes et d’apprécier la lente montée vers la folie amoureuse de l’héroïne. Tout est en place, le lac, la chambre maléfique encore hantée par la présence de Cecilia, la malheureuse suicidée, le pauvre Corrado, incapable d’être à la hauteur des sentiments démesurés de Marina di Malombra, la fin tragique. Isa Miranda, chez Soldati, joue comme on jouait en 1942. Ici, Lyda Borelli joue comme les *dive* de son temps : elle rend bien compte de la possession qui s’installe, s’abandonne, se roule sur le sol, illustre toutes les figures de l’hystérie, meurt d’amour impossible, gorge tendue. Elle n’avait pas fait mieux dans *Ma l’amor mio non muore* [Mais mon amour, lui, ne meurt pas...] de Mario Caserini, ni dans *Rapsodia satanica* [Rhapsodie satanique] de Nino Oxilia. Il faut dire que Carmine Gallone connaissait bien la Borelli – c’était leur quatrième film ensemble – et il a su l’amener aux excès induits par le texte de Fogazzaro.
- 20 Quant au cinquième chapitre, il s’annonçait anecdotique : *Film d’animazione del 1917 (a mo’ di serial...)*. Les *serials* en question consistaient en quelques exemples de dessins animés aux héros récurrents : le Capitaine Grogg, dans les films du Suédois Victor Bergdahl (qui, dans *Kapten Grogg vid Nordpolen* ([Le Capitaine Grogg au Pôle Nord], 11 mn), apparaît au milieu de ses personnages, tel Max Fleischer avec Koko, quelques années plus tard) et surtout les Katzenjammers Kids, qui firent les délices de plusieurs générations du xx^e siècle, créés par Rudolph Dirks et animés par Gregory La Cava, qui fourbissait là ses premières armes. Quatre titres seulement, parmi les dizaines qu’il signa entre 1916 et 1923, *Down Where the Limburger Blows* [En bas où souffle le Limburger], *Der Kaptain Is Examined for Insurance* [Le Capitaine est examiné pour l’assurance], *Der Kaptain Discovers the North Pole* [Le Capitaine découvre le Pôle Nord], *Sharks Is Sharks* [Les requins sont des requins], tous entre 5 et 8 mn, et qui nous ont permis de retrouver avec un plaisir nostalgique la tante Pim, les deux affreux Pam et Poum et le Capitaine et sa barbe déployée.
- 21 Et pour couronner le chapitre de l’animation, l’avant-dernier film de Segundo de Chomon, *La guerra e il sogno di Momi* ([La Guerre et le rêve de Momi], 41 mn, incomplet), le plus long qu’il ait tourné. On crédite parfois Giovanni Pastrone comme coréalisateur,

en plus du scénario qu'il a signé ; si ni la copie ni le catalogue n'indiquent sa participation active, elle semble pourtant crédible, le film étant constitué d'une première partie avec des acteurs, dont il se serait chargé, et d'une seconde partie avec des poupées animées, spécialité de Chomon. L'histoire est classique – un vieillard raconte à son petit-fils ses souvenirs de guerre ; lorsque celui-ci s'endort, il rêve de combats menés par ses jouets. Toutes les séquences oniriques, filmées en *stop-motion*, sont remarquables et les images guerrières, même décalées, sont aussi évocatrices que celles d'*Az obsitos*. Segundo de Chomon n'est certes pas un inconnu – la Cineteca a inclus, dans un récent coffret DVD, *I colori ritrovati*, son *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (1912), bon exemple des documentaires qu'il a tournés en marge de ses créations animées –, mais on souhaiterait trouver un jour une anthologie de ses deux cents et quelques films, où résident sans nul doute quelques merveilles.

- 22 On attend avec curiosité l'année 1918, avec aussi l'espoir de découvrir quelques auteurs français moins fréquentés que Gance ou Antoine – pourquoi pas Baroncelli, Ravel, Violet, Morlhon, Pouctal ?...(L. L.)

Augusto Genina

- 23 Né à Rome en 1892 (il meurt dans cette même ville en 1957), Augusto Genina, au cours d'une carrière qui couvre une période de plus de quarante ans, s'est affirmé comme un cinéaste de grand professionnalisme, habile dans tous les genres, sachant se plier aux contraintes d'une industrie tournée vers la rentabilité commerciale mais réussissant à préserver un style et une sensibilité qui lui permettent de figurer brillamment dans l'histoire du cinéma italien. Engagé dès 1913 comme auteur de sujets par la Celio Film et la Cines, Genina débute la même année dans la mise en scène avec *La moglie di Sua Eccellenza* [la Femme de son Excellence]. À partir de cette date, il travaille sans discontinuité dans les studios romains, milanais, turinois (sur l'ensemble de sa carrière, on peut consulter le remarquable ouvrage de Sergio Grmek Germani et Vittorio Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, édité par les *Giornate del cinema muto* de Pordenone en 1989). À Bologne, on put voir *Lucciola* ([Luciole], 1917) – le film vaut surtout pour une remarquable première partie tournée en décors naturels dans le port de Gênes –, *L'onestà del peccato* ([l'Honnêteté du péché], 1918), avec Maria Jacobini, *Addio giovinezza !* [Adieu, jeunesse !], d'après la célèbre comédie de Camasio et Oxilia, dans les versions de 1918 et de 1927 (il en existe une autre signée Poggioli en 1940), *Lo scaldino* ([le Plus Chaud], 1920), d'après la nouvelle de Pirandello. À ces titres, on pourrait au moins ajouter, non vus à Bologne, *Il piccolo cerinaio* ([le Petit Escalier], 1914), *La doppia ferita* ([la Double Blessure], 1915), film interprété par Mistinguett, *La signorina Ciclone* (1916), d'après un sujet de Lucio D'Ambra, *Cirano di Bergerac* (1923), remarquable adaptation de l'œuvre de Rostand dont il existe une copie teintée en trichromie, *Il focolare spento* ([Le foyer est éteint], 1925), *L'ultimo Lord* (1926).
- 24 En 1927, la crise du cinéma italien conduit Genina à s'expatrier, d'abord en Allemagne, ensuite en France. Après un passage dans les studios berlinois (il y réalise 5 films dont *Das Mädchen Der Strasse* [la Fille de la rue] devenu *Scampolo* en Italie et dont la protagoniste est Carmen Boni), Genina se fixe à Paris de 1929 à 1934. Pendant ces années, il tourne *Quartier latin* (1929), *Prix de beauté* (1930), *les Amants de minuit* (1931), auquel collabora Marc Allégret, *Paris béguin* (id.), *la Femme en homme* (1932), *Ne sois pas jalouse* (id.), *Nous ne sommes plus des enfants* (1934). De tous ces films, le plus célèbre est

évidemment *Prix de beauté*. Dominé par l'interprétation mythique de Louise Brooks, *Prix de beauté* marque un des sommets de la carrière de Genina ; la tension dramatique du film, qui culmine dans un final d'anthologie (la mort de l'héroïne dans la salle où elle assiste à la projection du film dont elle est la vedette) en fait une œuvre mémorable.

- 25 Après un nouveau séjour en Allemagne puis en Autriche, Genina, à la demande du gouvernement fasciste, rentre en Italie et réalise des œuvres marquées par l'idéologie du régime au pouvoir, notamment *Squadron bianco* (*l'Escadron blanc*, 1936), d'après le roman de Joseph Peyré, et *L'assedio dell'Alcazar* (*le Siège de l'Alcazar*, 1940), sur le siège de l'Alcazar de Tolède pendant la guerre civile espagnole, des œuvres d'excellente facture dont le ton épique rend supportable l'idéologie véhiculée. *L'Escadron blanc* en particulier réussit à exalter la présence italienne en Libye et les vertus militaires à l'intérieur d'un récit romanesque aux accents mélodramatiques que souligne la musique symphonique d'Antonio Veretti (musicien avec lequel Genina continuera à collaborer après la guerre).
- 26 Après quelques années de silence, Genina reprend son activité en 1949 et réalise *Cielo sulla palude* (*la Fille des marais*, 1949), *L'edera* ([*le Lierre*], 1950), *Tre storie proibite* (*Histoires interdites*, 1952), *Maddalena* (*Une fille nommée Madeleine*, 1954), *Frou-Frou* (1955). De ces films se détachent *Cielo sulla palude*, hagiographie de Maria Goretti, une jeune paysanne qui préfère mourir plutôt que de céder aux avances d'un garçon et qui est canonisée par l'Église en 1950 – le film est admiré par André Bazin – où Genina retrouve le sens de l'atmosphère et le dépouillement narratif qui caractérisent le meilleur de son œuvre, et *Tre storie proibite* qui traite avec émotion du même fait divers que *Roma ore undici* (*Onze heures sonnaient*) de Giuseppe De Santis, l'effondrement d'un escalier envahi par des aspirantes à un modeste emploi de secrétaire. Ces deux films sont photographiés de façon magistrale par G. R. Aldo, le chef opérateur de Visconti. Un dernier mot : *Une fille nommée Madeleine* suscite l'étonnement par la démesure de son propos et la vigueur de sa mise en scène. Marta Toren, entourée par Gino Cervi, Charles Vanel, Folco Lulli, Jacques Sernas, Valentine Tessier, y interprète une prostituée recrutée en ville pour représenter la Vierge dans une procession villageoise pendant la semaine sainte et qui meurt lapidée par les paysans lorsque ceux-ci découvrent la vérité. (J.A. G.)

Helmut Käutner

- 27 Helmut Käutner (1908-1980) fait partie d'une certaine catégorie de réalisateurs : leur nom est relativement connu, leurs films le sont beaucoup moins. Sur la petite quarantaine de titres réalisés entre 1939 et 1970, une minorité fut montrée en France, et n'a pas laissé une trace profonde. Cette rétrospective de huit films était donc particulièrement bienvenue. Son organisateur, Olaf Möller, l'avait mise sous le signe de la « mélancolie subversive », privilégiant un ton qui ne constitue qu'une tendance dans une œuvre multiforme. Möller fait remarquer que les films les plus connus, *Des Teufels General* (*le Général du diable*, 1955) et *Der Hauptmann von Köpenick* (*le Capitaine de Köpenick*, 1956), sont à la fois conventionnels par leur style et peu engagés politiquement. Il a donc voulu faire connaître d'autres aspects de cette œuvre.
- 28 En voici deux exemples pris dans les années 1950. *Bildnis einer Unbekannten* [Portrait d'une inconnue, 1954] montre une femme (Ruth Leuwerick) partagée entre un peintre romanesque, rêveur, fantasque, et son mari, un diplomate conformiste. Elle choisit le premier, et le plan final, une immense vitre festonnée d'un décor de neige et de rêve,

marque la victoire de la fantaisie sur le réalisme terne. Mais ce happy-end reste ambigu, tant le peintre avec son inconstance égoïste s'est montré un compagnon difficile à vivre. Échappant à tout stéréotype social ou dramaturgique, ce film réussit à capter les incertitudes, retournements, contradictions, qui forment la vie réelle, sonnante ainsi miraculeusement juste. *Himmel ohne Sterne* (*Ciel sans étoile*, 1955) s'attaque aussi à la réalité, celle contemporaine de la coupure en deux de l'Allemagne. Une jeune femme (Eva Kotthaus) vit et travaille en RDA, mais elle franchit clandestinement la frontière vers l'Ouest, pour y voir son fils élevé par ses grands-parents. Par l'intermédiaire d'une histoire d'amour jamais mièvre, nous rentrons dans la vie quotidienne des personnages et saisissons les conséquences de la division du pays, en dépit d'un final inutilement spectaculaire. Le message humaniste se vit taxé par certains d'odieuse propagande anticomuniste et le film fut retiré du Festival de Cannes de 1956. Il attira ainsi l'attention et fut montré au Referendum cinématographique de Vichy, avant de sortir à Paris.

- 29 Deux films des années 1940 sont d'allure toute différente, *Grosse Freiheit Nr. 7* (*la Paloma*, 1944), *Unter den Brücken* (*Sous les ponts*, 1945) : univers de marins et de mariniers, situations de triangle amoureux, soulignés par d'amples mouvements de caméra. Pour le premier, atmosphère poisseuse d'un cabaret dont le nom sert de titre au film en même temps qu'il se réfère à une rue célèbre du quartier chaud de Hambourg. Dans le second, atmosphère apaisée, à l'image de l'eau calme des fleuves parcourus, avec une rivalité qui se résout dans une amitié à trois.
- 30 Tout au long de sa carrière, Käutner n'a cessé d'évoluer et de se renouveler, dans son style comme dans ses sujets. *Monpti* (*Monpti*), son mélodrame de 1957 avec Romy Schneider, se termine sur ce commentaire emprunté au philosophe George Santayana : « Tout événement sur terre est lyrique dans sa représentation idéale, tragique dans son destin, comique dans sa réalité ». Il y a là comme un credo artistique qui correspond manifestement à la personnalité de Käutner et à son œuvre aux facettes multiples. (J.-P. B.)

William K. Howard

- 31 Né en 1899, mort en 1954, Howard est un réalisateur aujourd'hui oublié. Une rétrospective de cinq films nous invitait à la « redécouverte d'un maître du style ». Dans l'histoire du cinéma, sa réputation relative tient à deux éléments. D'abord l'importance accordée à son titre le plus célèbre, *The Power and the Glory* (*Thomas Garner*, 1933), où le portrait en flash-backs du personnage principal annoncerait le *Citizen Kane* d'Orson Welles. Ensuite les déclarations du grand chef-opérateur James Wong Howe, qui décrit Howard comme un « réalisateur très talentueux ».
- 32 Sur les cinq films projetés, tous réalisés pour la Fox entre 1931 et 1933, deux sont éclairés par Howe. Citons ce dernier quand il évoque le tournage de *Transatlantic* en 1931 dans le livre de Charles Higham *Hollywood Cameramen* (Londres, 1970) : « Je discutai avec le chef décorateur, Gordon Wiles. Je voulais des plafonds pour donner le sentiment de claustrophobie du bateau. Il construisit des plafonds entiers et des demi-plafonds pour moi, et j'utilisai des lumières spéciales dans la chambre des machines pour donner l'illusion de la profondeur. Wiles avait construit les décors pour un objectif de 50 mm, et je lui dis qu'ils étaient trop grands. M. Howard et moi lui fîmes tout changer et il y avait des querelles constantes, mais quand le film fut projeté, Wiles fut complètement

satisfait ; il gagna l'Oscar du meilleur décor ». Même s'il faut rester prudent face aux propos d'un collaborateur, on a l'impression qu'en l'occurrence le chef-opérateur avait empiété sur le travail du réalisateur. Qu'en conclure ? Très bonne entente entre le cameraman et le metteur en scène, ou effacement du second devant les compétences du premier, les deux solutions n'ayant rien d'incompatible ? Le film rassemble, dans une histoire sentimentalo-criminelle, quelques personnes embarquées sur un paquebot reliant New York à la France. Le récit se suit avec intérêt grâce à de belles qualités visuelles : rythme, élégance des mouvements de caméra, variété des angles, brio d'une séquence de poursuite dans la salle des machines. Mais les personnages manquent d'épaisseur, comme si le réalisateur ne s'intéressait pas vraiment à eux.

- 33 *Don't Bet on Women* ([Ne parie pas sur les femmes], 1931), *The Trial of Vivienne Ware* (le Procès de Vivienne Ware, 1932), *Sherlock Holmes* (1933), appartiennent chacun à un genre : la comédie romantique pour le premier, le film de procès, l'enquête criminelle pour le dernier. *Don't Bet on Women* est fondé sur un pari entre deux hommes : dix mille dollars à celui qui séduira la première femme à entrer dans la pièce (situation qu'on retrouve dans *les Grandes Manœuvres* de René Clair en 1955). La progression dramatique, la finesse et les trouvailles des dialogues, assurent une consistance quasi classique à cette comédie réussie. Pour le second film, procès d'une femme innocente accusée de meurtre (Joan Bennett), Howard multiplie les panoramiques filés, comme pour donner sa signature à une œuvre qui par-là deviendrait sa propriété. La diction plate, ultrarapide, d'Allan Dinehart (le procureur), qui semble le fait d'un acteur livré à lui-même, accuse le côté artificiel du récit. Enfin *Sherlock Holmes* bénéficie du jeu élégant de Clive Brook dans le rôle du célèbre détective. On retiendra de brillants morceaux, comme cette séquence de cambriolage où le perforage des coffres forts donne lieu à un feu d'artifice visuel.
- 34 Reste *The Power and the Glory*, qui raconte l'histoire de Thomas Garner (Spencer Tracy), un grand patron des chemins de fer, à travers une suite de flash-backs non chronologiques. Ceux-ci sont racontés à sa veuve, après la mort de Garner, par leur ami Henry. Ce procédé ressemble bien sûr à celui de *Citizen Kane* – évocation d'une destinée sortant de l'ordinaire au moyen de fragments éclatés –, et a sans doute influencé Welles, avec cependant une différence de taille : ici, tous les épisodes proviennent du même narrateur, alors que pour Kane ce sont des personnes différentes qui apportent leur témoignage, le teintant chacun de sa propre subjectivité. On y perd sans doute en complexité et profondeur, mais on y gagne parfois en intensité dramatique, par exemple lors de l'enchaînement suivant : la naissance d'un fils, baignée d'espérance et de religiosité, débouche sur l'annonce, à ce fils devenu adulte, par Thomas âgé qu'il va divorcer et épouser une jeune femme. Entre la promesse et son résultat, l'écart est tel que nous restons saisis de stupeur. Transparaît ici la portée idéologique de l'œuvre, qui délivre une vision violemment critique de la société américaine. Il s'agit de montrer que la réussite sociale et la richesse n'ont aucun sens si elles s'accompagnent de désastres intimes. Et là, il semble bien que le véritable auteur du film soit le scénariste Preston Sturges, futur réalisateur de satires féroces à l'égard de son pays (*Sullivan's Travels* / *les Voyages de Sullivan*, *Hail the Conquering Hero* / *Héros d'occasion*), plus que William Howard, peu préoccupé de sujets personnels. Nous avons déjà signalé le désintérêt relatif du réalisateur pour ses acteurs. On peut en trouver une nouvelle preuve avec le jeu de Spencer Tracy, certes satisfaisant mais dont certains réalisateurs

surent tirer une interprétation bien plus inspirée (par exemple Victor Fleming avec *Captains Courageous* [*Capitaines courageux*, 1937] ou Frank Borzage avec *Mannequin*, 1937).

- 35 Ce n'est pas par hasard qu'Alexandre Korda confia à Howard, en 1937 à Londres, la réalisation de *Fire over England* (*l'Invincible Armada*), film à gros budget avec des scènes de bateau difficiles à mettre en place. La maîtrise et la compétence d'artisan d'Howard étaient bien connues. Mais il lui manquait, pour les personnages et les sujets qu'il traitait, une vision personnelle forte qui aurait fait de lui un auteur. De retour à Hollywood en 1939, il ne retrouva jamais, en partie à cause de problèmes d'alcool, la place de premier rang qu'il occupait au début des années 1930. (J.-P. B.)

Universal : les années Laemmle Junior (2^e partie)

- 36 Commencée en 2016, cette rétrospective consacrée à la compagnie Universal des années 1928 à 1936 dirigée par Laemmle Junior, se poursuivait donc en 2017. Pour le fils Laemmle, ce fut une expérience malheureuse que nous avons déjà retracée dans notre n° 80 (hiver 2016). Avouons notre perplexité devant le choix des films. Le seul critère était, semble-t-il, celui de la rareté, alors que, vu la masse des titres disponibles – le studio produisait une trentaine de longs métrages par an – un fil conducteur était envisageable, soit par genre, soit par réalisateur, soit par acteur... On remarquera, dans cette petite dizaine de titres, une forte présence de l'Allemagne, le pays d'origine de Carl Laemmle père qui avait fondé le studio dans les années 1910 : à deux reprises l'action est située en Allemagne à partir d'un roman allemand (*Little Man, What Now ?* [*Et demain ?*], Frank Borzage, 1934 ; *The Road Back* [*Après*], James Whale, 1937) ; une fois le scénario est tiré d'une pièce de théâtre autrichienne (*By Candlelight* [*Court-circuit*], James Whale, 1933) ; une fois le réalisateur est d'origine allemande, Ewald André Dupont pour *Ladies Must Love* ([*Les dames doivent aimer*], 1933).
- 37 Deux films de 1930 rendaient hommage à Mary Nolan, célèbre en tant que *Ziegfeld girl*, puis actrice malheureuse : soignée à la morphine, elle en devint dépendante, ce qui brisa sa carrière au début du parlant. *Outside the Law* [*Gentleman gangster*] porte dès l'ouverture la marque de son réalisateur, Tod Browning : un individu qui présente dans la rue un numéro d'automates (Owen Moore) est reconnu par un quidam qui l'observe depuis une fenêtre (Edward G. Robinson). Les deux hommes appartiennent à la pègre : criminalité et spectacle s'interpénètrent, nous plongeant dans un climat d'angoisse sourde. Dans la suite, l'action se charge trop lourdement, mais il reste un attachant personnage de femme (Mary Nolan), et l'art d'inventer des gestes signifiants : afin de traduire le dégoût de Mary Nolan pour Robinson, Browning lui fait passer du parfum sur son épaule là où il avait posé sa main. *Young Desire* [*Jeune désir*], signé Lew Collins, raconte l'histoire d'une danseuse de fête foraine qui ne peut échapper à son horrible patron qu'en se suicidant. Là, tout est terne, les personnages comme la mise en images. *Destination Unknown* [*Destination inconnue*], de Tay Garnett, montre l'équipage d'un bateau à la dérive, où les hommes se déchirent pour accéder à l'eau potable. Tout sera sauvé avec l'apparition d'un passager clandestin (Ralph Bellamy), explicitement présenté comme le Christ. On peut voir là une fable (les victimes de la Grande Dépression sauvées par la main de Dieu), mais le manque d'envergure des dialogues et de la dramaturgie nous plonge peu à peu dans l'indifférence. *Ladies Must Love* marque le retour, définitif mais infructueux, d'E. A. Dupont à Hollywood. Une chanteuse de cabaret (June Knight) rencontre un riche new-yorkais (Neil Hamilton), et se l'approprie

alors qu'elle aurait dû, d'après leurs conventions, partager ses faveurs financières avec ses colocataires. Aucune originalité dans le sujet, mais l'excellence des actrices, le rythme, le soin apporté à certains gags (un bracelet de valeur passé au cou d'un chat) rendent le film agréable à suivre.

- 38 Nous ne parlerons pas de *Little Man, What Now ? (Et demain ?)* parfaitement commenté par Hervé Dumont dans son ouvrage sur Borzage, et envisagerons pour finir les deux films de James Whale. *By Candlelight (Court-circuit)* fut commencé par Robert Wyler, puis après quelques jours repris par James Whale, le grand réalisateur « maison ». C'est une pure comédie sophistiquée : univers de riches, jeu élégant des acteurs, maîtrise un peu hautaine de la mise en scène. Deux serviteurs (Paul Lukas, Elissa Landi) se font croire l'un à l'autre que ce sont des maîtres et entretiennent une relation amoureuse, qui restera aussi solide après le rétablissement de la vérité. On reconnaît le schéma d'un type de comédie théâtrale, illustré entre autres par Marivaux. Le raffinement des situations et du traitement fait penser à Ernst Lubitsch, et parmi les scénaristes figure Hans Kraly, collaborateur du maître dans presque tous ses films muets. Nous sentons voltiger l'esprit lubitschien, mais avec moins d'invention et de perfection.
- 39 *The Road Back (Après)*, tourné après le départ de Laemmle Junior, correspond cependant à un projet lancé par lui. C'est une sorte de suite à *All Quiet on the Western Front (À l'ouest rien de nouveau, 1930)* de Lewis Milestone, les deux films ayant comme origine un roman d'Erich Maria Remarque. Avec ses scènes de bataille, ses nombreux figurants, la conscience professionnelle et la lenteur de Whale, le film dépassa le budget prévu, pour atteindre 955 000 dollars et une longueur de 2 heures 16. On pratiqua vingt-et-une coupes, pour le ramener à 1 heure 43 (version projetée à Bologne). L'œuvre – c'est son originalité – montre de façon précise, approfondie, comment ceux qui ont connu les horreurs de la guerre ne peuvent plus vivre normalement la vie ordinaire, par exemple une histoire d'amour. De tous les films antimilitaristes d'après 1918, c'est un des rares à présenter cette analyse-là. Le finale, avec des plans d'avions et de défilés militaires, évoque explicitement la menace d'une nouvelle guerre. *The Road Back*, sorti en août 1937, soit deux mois après *la Grande Illusion*, n'égale nullement le chef d'œuvre de Renoir, mais il a le mérite de jeter un regard lucide sur le monde contemporain. (J.-P. B)