24e EntreVues

FESTIVAL international du film de BELFORT

28 novembre - 6 décembre

Cinéma Pathé - Belfort

A Jean-André Fieschi

Remerciements

Président du Festival :
Étienne Butzbach
Déléguée générale, directrice artistique :
Catherine Bizern
Secrétaire générale:
Michèle Demange
Adjoint à la direction artistique, catalogue, journal du festival :
Christian Borghino
Sélection compétition officielle :
Catherine Bizern, Amélie Dubois, Jérôme Momcilovic
Coordination de la sélection et des journées professionnelles :
Cécile Cadoux
Recherche des copies :
Caroline Maleville
Relations presse :
Claire Viroulaud
Colloque « Histoire et cinéma » :
Laurent Heyberger
Administration :
Olivier Lambert, Aïcha Bellil
Communication et relations publiques :
Christine Lorach
Chargée des publics scolaires :
Maeva Schamberger
Accueil invités :
Claudine Pochet, Nathalie Pascal, François Martin et Mathieu Gorrieri
Accueil public :
Delphine Muller, Julie Muller, Marie Jelsch, Samantha Prudot et les étudiants de l'Aire urbaine
Publications :
Martine Fendeleur
Traductions catalogue :
Christian Borghino, Philippe Guillaume
Site internet, graphisme journal du festival :
Mariona Peiraire

Régie générale :
Julien Gorrieri, Duc Tran, James Schenberg
Régie des copies :
Vincent Bresson
Projectionnistes :
Thierry Montheil, Aurélie Amiel, Joachim Huber, Xavier Pichonnat, François Mourcely
Projectionnistes vidéo :
Michel De Heus, Alexandre Amaral, Renaud Moreuille
Boutique du festival :
Lucie Escoriguel, Kathleen Luthy

Colloque « Histoire et cinéma » :
Laurent Heyberger
Conception et réalisation de la bande-annonce :
Noëlle Pujol
Graphiste, conception affiche :
Christophe Patrix
Photographe :
Vincent Courtois

Journal du festival (avec nos remerciements) :
Alexandre Angel, Jérôme Araujo, Vincent Courtois, Claude De Barros, Elsa Fachinetti, Alicia Jayr, Nicole Labonne, Joëlle Le Borgne, Gilles Lévy, Victoria Nicoll, Jean-Pierre Sinot, Claude Miellet, Marie-Antoinette Vacelet

Le Festival *EntreVues* est organisé par la Ville de Belfort et l'association
Cinémas d'aujourd'hui
Maire Adjoint, Délégué à la culture : ***Robert Belot***
Directrice de l'Action culturelle : ***Fabienne Desroches***
Président de Cinémas d'aujourd'hui : ***Gilles Lévy***

Le festival remercie ses partenaires :
La Cinémathèque française, le Ministère de la Culture, la Direction régionale des Affaires Culturelles de Franche-Comté, le Centre National du cinéma et de l'image animée, le Conseil général du Territoire de Belfort, La Région Franche-Comté, la Fondation Groupama-Gan pour le cinéma, la SEMPAT, le cinéma Pathé Belfort, la SACEM, la SACD, la SCAM, l'ACSE, ainsi que Optymo, Bellefaye, Poly Son, Gomedia, DTS,Dolby,Périphérie, le Groupement National des Cinémas de Recherche, l'ACID, l'IRIMM, le Centre image du pays de Montbéliard, le Consulat général de France à Toronto, l'Ambassade de France à New-York, l'Ambassade de France à Pekin,la FNAC, PSA Peugeot Citroën , Novotel Atria Belfort,IEC, Centrimage-GTC, L'IUT Belfort-Montbéliard, l'UTBM, La Poudrière, le Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, la Cinémathèque de la danse, C'est dans la vallée, Fracas, Mobilibre, Numérica, le BIJ, le C.I.E des 3 Chênes, Com'Et, Seven'Art, la Maison du tourisme du Territoire de Belfort, le Ministère de l'Éducation nationale, Territoire de musiques les services de la Ville de Belfort et de la Communauté d'Agglomération Belfortaine
et
Arte, les Cahiers du cinéma, France Bleu Belfort-Montbéliard, France Culture, France 3 Bourgogne Franche-Comté, l'Humanité, les Inrockuptibles, Critikat, Novo et Flux 4, Transfuge.

Le Festival remercie particulièrement
Jean-Pierre Chevènement,
Adolfo Arrietta,
Louis Skorecki,
Swiss Films et particulièrement Micha Schiwow et Marcel Müller
Jérôme Araujo, Louise Armstrong,Marc Audouard, Luciano Barisone, Gilles Barthélémy, Jérôme Baptizet et les étudiantes de Mosel, Philippe Belin, Bernard Benoliel, Camille Blot-Wellens, Vincent-Paul Boncour, Michel Boujut, Nathalie Bourgeois, Sophie Bousseau, Frederic Boyer, Serge Bozon, Nicole Brenez, Erik Bullot, Sandrine Butteau, Dominique Cabrera, Emmanuel Castro, Emilie Cauquy, Nathalie Charles,Frédéric Corvez,Jean-Michel Cretin, le Circuit de la trouée, Jean-Damien Collin, Brigitte Daube, Vincent Deville, Sandrine Décembre et les étudiants de SRC, Michel Dato, Delle animation et la Ville de Delle, Stephane Delorme,Olivier Delpoux,Sophie Denize, Gilles Duval, l'Ecole d'art Gérard Jacot, l'Ecole régionale des Beaux-arts, Catherine Ermakoff, Bernard Eisenschitz, Anne Fantinel, José Faraiva,Philippe Fauvel, Patrick Ferla, Marie-Alix Fourquenay, Donatello Fumarolla, Florence Gautier, Elise Girard, Hélène Glabeke, Richard Gorrieri, Ghislaine Gouby, Solenn Guegueniat, Anne Hahn, Fabienne Hanclot, Marie Herault-Delanoe,Dominique Hoff, Guillaume Jehannin et les étudiantes de Carrières sociales,Christophe Jouanlanne, Evelyne Kuder, André S. Labarthe, Luc Lagier, Stéphane Lamouroux, Gaëlle Laurent, Joseph Lebaratoux,Franck Le Du,Nicolas Lejour, Thierry Lenouvel, Alain Letailleur, Chloé Lorenzi, Bernard Maire, Vincent Malausa, Sacha Marjanovic, Christine Martin, Bastian Meiresonne, Philippe Monnier, Olivier Moeschler, Valérie Mouroux, Nicolas Naegelen, Matthieu Orléan, Olivier Père, Gérard Oustric, Stéphanie Pain, Dominique Païni, Damien Palomba, Bernard Poly et l'équipe du Cinéma Pathé-Belfort, Julien Pornet, Sylvie Pras, Jean-Philippe Rameau, Jean-François Rauger, Sandrine Rinaldi, Jessica Roesch, Loredana Romano, Sébastien Ronceray, Amélie Rousseille, François Sanchez, Raphael Soatto, Michèle Soulignac, Claire Simon, Jean-Baptiste Thoret, Fabián Teruggi, Amandine et Olivier Thevenin, Serge Toubiana, Marcos Uzal, Laurent Vachon et l'équipe de la Poudrière, Laurent Vinauger et l'équipe du CCNFC.

Les ayant droits, distributeurs et cinémathèques
Action cinémas, Ad vitam / Ciné Classic, L'Agence du Court Métrage, Al Dente Films, Argos, Adolfo Arrietta, Arkeion, Artedis, Aurora Films, Autour de Minuit Productions, Les Films d'Avalon, La Bascule, Capricci, Carlotta, Centre Georges Pompidou, Chantal Akerman, Cinéma de Facto, Cinémathèque de Coruña, Cinémathèque française, Cinéma du Réel, Columbia, Le Deuxième Souffle Films, Diaphana, Films sans Frontières, Epicentre Films, La FEMIS, Filmmakers Showcase, Fox, Le Fresnoy (Studio National des arts contemporains) Gaumont, Gaumont Pathé Archives, Gebeka, Les Grands Films Classiques, Les Films Hatari, Hollywood Classics, Hors Série Films, Les Films d'Ici, ISKRA, Les Films du Jeudi, Jupiter Communications, Kinowelt GmbH, Scéren CRDP Franche-Comté, Léo Sheer, Light Cone, Madadayo Films, MoMa New-York, MK2 Distribution, Ocean Films, Les Films du Paradoxe, La Parole Errante, Pathé, Philippe Garrel, Les Films du Poisson, Pyramide, Louis Skorecki, Sli Production, Sophie Dulac, Swiss Films, Tamasa, Troma Entertainment, UGC, Vienna International Film Festival, Wildside, Zootrope.

Nous remercions enfin tous les réalisateurs, producteurs, distributeurs et vendeurs internationaux qui chaque année nous proposent leurs films ainsi que tous les amis du festival dont l'enthousiasme et la présence à nos côtés permettent à *EntreVues* d'exister.

FESTIVAL international du film de BELFORT

www.festival-entrevues.com

4 Organisation et remerciements
7 Éditos
14 Le Festival, 24e édition
16 Jurys
19 Compétition : longs-métrages de fiction
31 Compétition : courts-métrages de fiction
37 Compétition : longs-métrages documentaires
45 Compétition : courts-métrages documentaires
50 Je me souviens... du nouveau cinéma suisse
94 L'intégrale : Adolfo Arrietta
110 Hommage : Louis Skorecki
120 Fragments d'une œuvre : Brian De Palma
134 Programmation exceptionnelle : l'après *Vertigo*
152 La Transversale : l'un e(s)t l'autre
180 Cinéma et histoire : la figure de l'ouvrier comme égérie du cinéma
190 Les chantiers de la mémoire : autour de *l'Homme à la caméra*
205 Séances spéciales
213 Séances jeune public
216 Journées professionnelles
219 Les afters
221 L'affiche et la bande annonce 2009
223 Index des films
224 Partenaires

espace
MULTIMÉDIA ET CULTURE NUMÉRIQUE
gantner

UN SERVICE DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU TERRITOIRE DE BELFORT

L'Espace multimédia gantner, à Bourogne (90), propose à tous les publics une exploration de la culture numérique à travers différentes activités :

> Des formations et ateliers

> Un cyber-espace

> Des expositions, concerts, performances

> Un fond documentaire art, société et nouvelles technologies

> Une collection d'œuvres d'art sur support numérique

http://espacegantner.cg90.fr

À paraître :
Lev Manovich,
"Le Langage des Nouveaux Médias",
2010, Coédition Les Presses du Réel / Espace multimédia gantner (collection Inflexion)

Une des premières analyses à la fois historiques et théoriques de l'impact de l'avènement du numérique sur toutes formes de productions culturelles, enfin traduite en français. *"Le langage des nouveaux médias"* constitue un ouvrage de référence sur le sujet au travers de l'étude de nombreuses œuvres d'art, des avant-gardes historiques — dont le film *"L'homme à la caméra"* de Dziga Vertov — aux productions les plus récentes faisant appel aux technologies numériques.

www.lespressesdureel.com
www.cg90.fr

partageons nos passions dans le Territoire

Territoire de Belfort
Conseil général

www.cg90.fr

Direction de la communication - 1009 - photos R. Ruhlmann et DR

Éditos

Depuis sa création, le Festival International du Film de Belfort accompagne l'éclosion de nouvelles générations de cinéastes avec une compétition de premières œuvres du monde entier.La notoriété internationale d'EntreVues, et son importance pour le jeune cinéma n'est plus à prouver aujourd'hui. De Laurent Cantet à Lars von Trier, la liste est longue de ces jeunes cinéastes alors inconnus passés par Belfort et aujourd'hui reconnus de tous. Les journées professionnelles, au succès grandissant, également temps de rencontre et de débat pour les acteurs culturels du Grand Est, en est un indice supplémentaire.

Cette compétition met aussi la jeune création artistique contemporaine au coeur de la vie culturelle de la ville. Tout comme la programmation du Granit - scène nationale de Belfort - et l'activité du Centre Chorégraphique National de Franche Comté, elle invite chacun d'entre nous à participer de façon dynamique à la découverte de jeunes talents. Cette participation se traduit aussi à travers les prix du public, tout autant attendus par les cinéastes que les prix du jury.

Le cinéma se découvre à Belfort. Le goût du cinéma se transmet aussi à Belfort.Cette année des séances jeune public les mercredi, samedi et dimanche viennent complèter les séances à destination des publics scolaires, des classes primaires aux lycées professionnels. Quelque 4000 élèves sont ainsi accueillis par le festival auxquels s'ajoutent 400 lycéens de terminale de la France entière qui viennent partager une semaine de cinéma avec les festivaliers. La synergie mise en place avec les centres culturels, les services du développement social de la ville ou encore le partenariat avec l'IUT de Belfort-Montbéliard, participent de ce même désir de voir le cinéma partagé par tous. Les séances hors les murs, au CCNFCB, à l'UTBM, à la poudrière, sur le site du Techn'hom, dans le circuit la Trouée et dans la ville de Delle désormais, multiplient les possibilités pour le public de s'approprier le festival.

Enfin, le cinéma se redécouvre à Belfort. A côté du jeune cinéma en marche, le festival propose comme chaque année une programmation qui compte des cinéastes peu connus et des films méconnus de cinéastes célèbres, de grands classiques du cinéma et des œuvres expérimentales. L'évènement cette année est certainement la traversée du nouveau cinéma suisse qui émergea avec les années 70. Nous recevrons les cinéastes helvètes mais aussi les acteurs Jean Luc Bideau et Jacques Denis qui ont été les compagnons de route de ce cinéma côté romand dont *la Salamandre* ou *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* restés emblématiques.
Sont également au programme cette année de grands films comme *Sueurs Froides* ou *Phamtom of the Paradise* ainsi que les premiers films de Brian de Palma. Nous revisiterons également les films de grands couples cinéastes/comédiens comme Jean-Pierre Leaud chez Truffaut, Anna Karina chez Godard, Gena Rowland chez Cassavetes De Niro chez Scorcèse, Johnny Depp chez Tim Burton. Je n'oublie pas le colloque « Histoires et Cinéma » organisé en collaboration avec le laboratoire RECITS de l'UTBM, qui nous permettra de nous interroger sur la figure de l'ouvrier au cinéma à travers le cinéma militant des années 70 mais aussi des films de Renoir ou de Ken Loach. Enfin, comme chaque année le festival entraînera le public belfortain vers des rivages plus méconnus du cinéma, à la rencontre de cinéastes plus secrets. Cette année sont ainsi à l'honneur le cinéma du critique Louis Skorecki et l'oeuvre du cinéaste espagnol Adolfo Arrietta dont les films ont participé du foisonnement et du renouvellement de l'art cinématographique dans les années 70 et 80.
Une invitation à la curiosité, c'est cela l'esprit d'EntreVues.
Bon festival à toutes et à tous.

Etienne Butzbach, maire de Belfort
Président du Festival International du Film de Belfort

groupement national des cinémas de recherche

Depuis 2005, le GNCR est partenaire du Festival EntreVues, avec la présence de l'un de ses administrateurs dans le Jury des films de fiction.

En parrainant le Grand Prix du long métrage de fiction, le GNCR soutient la diffusion du film en salles, en favorisant sa programmation et en éditant un document d'accompagnement à destination du public.

Le GNCR participe aux journées professionnelles organisées cette année par le Festival EntreVues et s'inscrit dans une réflexion collective avec l'ensemble des acteurs du cinéma indépendant.

Comme le Festival EntreVues, le GNCR apporte son soutien à des œuvres issues de cinématographies novatrices et singulières. Ainsi les salles Art et Essai labellisées Recherche et Découverte affirment chaque jour leur engagement pour découvrir, soutenir, et promouvoir ces films et ces auteurs.

Le GNCR fédère 250 salles de cinéma dans toute la France, et s'engage depuis 1991 dans une action au service d'un cinéma d'auteur exigeant et créatif, en collaboration avec les cinéastes, producteurs, distributeurs et institutions culturelles partageant les mêmes enjeux.

Depuis 18 ans, le GNCR a soutenu plus de 450 films, longs métrages, moyens métrages et documentaires, français ou étrangers.

groupement national des cinémas de recherche
57, rue de châteaudun 75009 paris
tel : 01 42 82 94 06 ♦ fax : 01 48 78 54 97
gncr@cinemas-de-recherche.com
www.cinemas-de-recherche.com

Le chant des oiseaux de Albert Serra
Soutien GNCR / Grand Prix du long métrage de fiction
Festival EntreVues, Belfort 2008

Inland de Tariq Teguia
Soutien GNCR / Sélection longs métrages de fiction
Festival EntreVues, Belfort 2008

Éditos

Grâce à une compétition faite de premiers, deuxièmes et troisièmes films et une programmation d'œuvres qui ont marqué l'histoire du cinéma, le Festival EntreVues est un événement incontournable pour tout cinéphile attentif aux évolutions du 7e art. Pendant 9 jours, EntreVues propose une mise en perspective de différents aspects de l'histoire du cinéma.

Ainsi, en regard des films en compétition, le festival programme cette année l'intégrale d'Adolfo Arrietta, les films du critique et cinéaste Louis Skorecki, la première décennie de l'œuvre de Brian De Palma et un panorama du nouveau cinéma suisse de 1964 à 1984.

Par ailleurs, les projections thématiques, journées professionnelles et séances scolaires proposées, permettent à la fois de conforter EntreVues en tant que manifestation culturelle majeure du Grand-Est, mais également d'éveiller l'intérêt d'un public plus large au fil des éditions.

Pour toutes ces raisons, je me réjouis du partenariat entre le CNC et un festival qui reste ouvert à la jeune création et à la promotion d'une cinématographie plurielle.

Je tiens à féliciter Etienne Butzbach, Président du festival, ainsi que sa Déléguée générale Catherine Bizern et toutes leurs équipes, qui offrent aux publics de la Ville et de sa Région un programme riche qui saura assurément combler leurs attentes. Je souhaite une pleine réussite à cette 24e édition d'EntreVues. Bon festival à tous !

Véronique Cayla
Présidente du CNC

«La vie est précaire, l'amour est précaire, pourquoi le travail ne serait pas précaire?»

LAURENCE PARISOT, PRÉSIDENTE DU MEDEF

Besoin d'humanité

DÉCOUVREZ LA NOUVELLE *«HUMANITÉ»*
CHAQUE JOUR CHEZ VOTRE MARCHAND DE JOURNAUX

Éditos

Je suis particulièrement heureuse d'associer la Région Franche-Comté au Festival international du film de Belfort EntreVues qui, depuis 1986, s'évertue à faire découvrir aux Francs-comtois le travail de jeunes cinéastes talentueux et audacieux.

Aujourd'hui reconnu par la profession et le grand public, EntreVues inscrit sa 24e édition dans la même veine, avec toujours pour ambition d'aller à la rencontre des grands talents français et internationaux de demain. Il permettra également de rendre hommage à des cinéastes reconnus pour leur travail original. Je tiens donc à saluer le travail de toutes les personnes qui contribuent à son succès.

La Région et le Festival EntreVues ont choisi, depuis plusieurs années, de renforcer leur partenariat. Ainsi, à l'occasion d'une soirée spéciale, sera présenté le long métrage soutenu par la Région, *La vie sauvage des animaux domestiques*, réalisé par Dominique Garing. Avec un point de vue surprenant, ce film animalier pas comme les autres choisit la fiction pour décrire le quotidien des animaux domestiques, leurs tribulations pour vivre et leurs rencontres parfois cruelles avec les animaux sauvages. Un film créatif et original, bien dans l'esprit du festival et de l'aide à la création cinématographique apportée par le Conseil régional.

Bienvenue à tous les professionnels du cinéma en Franche-Comté et à tous les spectateurs.
Pleine réussite à cette nouvelle édition d'EntreVues !

Marie-Guite Dufay
Présidente de la Région Franche-Comté

la culture avec
la copie privée

SOCIÉTÉ
DES AUTEURS
ET
COMPOSITEURS
DRAMATIQUES

SACD
11 bis, rue Ballu
75009 Paris
tél. 01 40 23 44 55

www.sacd.fr

Cinéma | Télévision |
Animation | Création Interactive |
Radio | Théâtre |
Musique | Danse |
Mise en scène |
Arts du Cirque | Arts de la rue |

SACD

DERRIÈRE
CHAQUE FILM
IL Y A DES AUTEURS

artwork www.les-editeurs.com

Éditos

Du 28 novembre au 6 décembre prochain, les cinéphiles belfortains, rejoints par les passionnés et professionnels de cinéma de tous horizons, auront à cocher dans leurs agendas les nombreux rendez-vous que nous propose la 24e édition du Festival EntreVues. Au-delà d'une compétition internationale d'une immense qualité, cette semaine sera, comme chaque année, l'occasion de rétrospectives, de découvertes et d'échanges.

Au cœur d'une vaste programmation, j'aurai bien évidemment un attachement plus particulier pour le long-métrage qui sera projeté lors de la soirée du Conseil général, le mercredi 2 décembre. « Les arrivants », de Claudine Bories et Patrice Chagnard, est une œuvre originale qui oscille entre constat et documentaire sur le sujet brûlant de l'immigration, au cœur de l'actualité du moment, à travers le regard de deux assistantes sociales.

Le Festival EntreVues, comme le mois du film documentaire présenté par le Département tout au long du mois de novembre, participe à la promotion des œuvres et des genres cinématographiques qui transcendent le quotidien. Ils amènent à poser différemment les questions qui nous traversent et à y apporter des éléments de réponse pour construire une société de citoyens plus disposés à la faire progresser.

Si ces manifestations culturelles sont une chance pour le Territoire de Belfort, les faire vivre constitue de plus en plus un défi. Le Conseil général, comme les autres collectivités, joue un rôle singulier dans la création cinématographique et dans la diffusion de celle-ci auprès du grand public – rôle qu'il assure par de nombreuses actions, et dans la cadre de ses compétences dans les collèges ou avec la Médiathèque départementale. Cependant, la politique culturelle dans son ensemble est aujourd'hui mise à mal par des choix gouvernementaux qui ignorent bien souvent le rôle structurant qu'elle peut avoir dans nos communes.

Les réformes fiscales et territoriales qui sont conçues dans les cercles parisiens vont progressivement obliger les collectivités locales a limité leurs financements aux politiques culturelles que nous mettons en place. Les lois en préparation vont réduire drastiquement nos revenus, alors que nos dépenses obligatoires (notamment les dépenses sociales) sont, depuis plusieurs années – et encore plus aujourd'hui – en constante progression. Dans ce contexte, un grand nombre de nos politiques sont menacées, dont le soutien que le Conseil général apporte aux associations et aux manifestations culturelles.

Je profite donc de cette occasion, pour m'adresser à tous ceux qui se rendront pour une soirée ou pour la semaine au festival EntreVues, qu'ils soient amateurs ou professionnels, pour appeler à la vigilance de chacun et à participer à toutes les initiatives qui seront prises pour défendre les collectivités locales dans les mois à venir.

Bien à vous,

Yves Ackermann
Président du Conseil général

Le festival
24e édition

Dans la société du spectacle, annoncée par Guy Debord en 1967, nous y sommes : omniprésence du marché, uniformisation des images, débordements de divertissements audiovisuels et le monde tout entier comme un show permanent. Le spectacle et la marchandise confondus dans le culte du marché. Le formatage à l'œuvre. On comprend alors la difficulté de tout un pan du cinéma, celui qu'on a appelé le cinéma de recherche, à maintenir sa place dans le champ même de l'industrie cinématographique et en particulier de son exploitation. Dans le même temps, le flux des sorties commerciales s'accélère, l'impératif de l'événement a remplacé la prescription critique. Et tandis que le choix pour le spectateur se restreint toujours plus en salle, une cinéphilie individuelle solitaire s'est développée avec le DVD, la VOD, le téléchargement pirate, les blogs, Dailymotion et Youtube, réservoirs d'images à la texture primitive, où se mêlent bandes annonces, scoops journalistiques mais aussi films des Straub, trésors introuvables et fulgurances.

Dans ce contexte, on peut rêver EntreVues comme un lieu de réconciliation entre la cinéphilie et le cinéma.
Un lieu de retour à la salle obscure où se côtoient dans le plaisir de l'illusion partagée, lycéens, public assidu, curieux d'un jour et cinéastes.
Un lieu de rencontre et de discussion entre spectateurs mais aussi entre professionnels, avec des journées de travail qui s'étoffent et tentent d'être au plus près des préoccupations actuelles de ce cinéma de recherche.
Un lieu où être ensemble compte pour chacun.

On peut rêver aussi le festival comme une brèche dans la société du spectacle de laquelle pourtant il participe.
À l'image de la compétition internationale, qui privilégie des œuvres qui tentent d'autres voies et des jeunes cinéastes qui interrogent l'image du monde, EntreVues donne à voir un cinéma en marche, un cinéma qui s'échappe et se reconstruit sans cesse. Pour cette 24e édition, retour aux années soixante-dix dont le foisonnement et l'esprit libertaire sont une source inépuisable de jubilation : entre autres les films de Louis Skorecki, le cinéma fantasque d'Adolfo Arrietta, l'underground du jeune Brian De Palma mais aussi des cinéastes suisses qui à partir du milieu des années soixante inventent dans un même élan de subversion et d'ironie une cinématographie helvète.

Le festival International du film de Belfort serait alors comme un lieu de croyance folle qui contredit (pour une fois) Guy Debord * : non le cinéma n'est pas mort, il peut y avoir encore des films. Il y en a. Et on va, si vous voulez, passer au débat !

Catherine Bizern

**Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. Passons, si vous voulez, au débat.*
(Guy Debord, cité par Erik Bullot, « De l'exposition des films », www.pointligneplan.com)

Un double sentiment quand nous fut remis, cette année, le témoin de la sélection d'EntreVues. D'abord, la joie évidente de prendre un tel relais. Ensuite, ou en même temps, une certaine inquiétude, à l'idée, justement, que nous était confiée l'intimidante responsabilité de continuer un pareil héritage, celui de l'exigence et de la justesse qui ont prévalu, sans discontinuer, depuis le lancement d'EntreVues par Janine Bazin. Et puis, très vite, un constat, à mesure que s'amorçait le travail. C'est peut-être lors de la première année de sélection pour un festival comme EntreVues que l'on mesure le plus fortement l'étrange et bouillonnante cohabitation qui s'instaure entre l'idée initiale, un peu théorique et pour ainsi dire politique, que l'on a du rôle à jouer au sein d'un festival consacré au jeune cinéma d'auteur, et l'expérience plus indéfinissable, forcément mouvante, des films lors de leur visionnage. D'un côté, il y a ce socle commun d'où l'on part et sur lequel on s'appuie précieusement : la découverte et l'accompagnement de premiers films et de leurs auteurs vers la projection, vers le public, la défense d'une écriture cinématographique exigeante, forte et singulière, toujours minoritaire donc plus que jamais nécessaire. De l'autre, il y a l'expérience à la fois heureuse et parfois éprouvante d'une vertigineuse immersion – plus de 1200 films vus cette année. Il y a, en somme, ce fil qui nous tient et cette immensité à laquelle nous restons suspendus, fébriles.

Dans la brume où se fondent ces centaines de films, comment se sont signalés ceux que nous avons choisis de vous présenter ? Moins comme des balises, retrouvées là où nous les aurait désignées, par avance, une « ligne », l'autorité d'une cartographie – celle, hypothétique, du jeune cinéma d'auteur mondial dont EntreVues se doit d'être la plateforme. Plutôt, à chaque fois, comme une apparition, un jaillissement : toujours, quelque chose d'inattendu qui se forme sur l'horizon de la recherche. D'abord un mirage, et puis les contours s'affinent, prennent les traits fermes d'une évidence. Celle que le film a sa place dans la sélection, mais avant tout, l'évidence qu'il y a là quelque chose qui, simplement, nous touche, quelque chose de beau où s'éteint provisoirement le vertige. C'est un autre constat, porté au carnet de bord de cette longue exploration : si la sélection que nous vous présentons se donne à lire, ainsi que nous l'espérons, comme un instantané d'un jeune cinéma mondial aventureux et exigeant, elle est d'abord le résumé de ces jaillissements, la somme de ces rencontres. Ces trente-trois films qui se sont imposés à nous, nous vous invitons aujourd'hui, à votre tour, à les rencontrer.

Amélie Dubois et Jérôme Momcilovic

Amélie Dubois et Jérôme Momcilovic animeront après la projection des films des rencontres avec les réalisateurs présents à Belfort.
Mardi 1er décembre à 16h15 : échange avec les réalisateurs de la compétition présents, en compagnie d'Amélie Dubois et Jerôme Momcilovic, autour de la notion de personnage et de la place qu'il occupe dans le scénario, et du rapport du cinéaste à la mise en scène et à ses acteurs.

La sélection de la compétition est réalisée par Catherine Bizern, Amélie Dubois et Jérôme Momcilovic.

Jury des films de fiction

Geneviève Houssay

D'Utopia à Paris, en passant par le Palace à Brunoy, le Méliès à Montreuil et le Crac à Valence, j' ai été depuis des années responsable d'un certain nombre de lieux de cinéma ; j'ai également fait un passage à la production pour travailler en plus grande proximité avec des cinéastes, entre autres Robert Kramer et Velu Vishwanadan. Je dirige aujourd'hui le cinéma Le Méliès (encore un !) à Port de Bouc.

Jean-Baptiste Morain

Né à Paris en 1965, Jean-Baptiste Morain est journaliste et critique de cinéma après avoir été pianiste (de bar et accompagnateur de films muets), brigadier-chef dans la cavalerie, grouillot aux archives actualités de l'INA, éditeur de CD-ROM et de sites internet pour les enfants (notamment chez Hachette Multimédia). En 1995, il publie un article dans la revue *Trafic*. A l'appel de Frédéric Bonnaud et de Serge Kaganski, il commence à collaborer aux *Inrockuptibles* en 1996, hebdomadaire auquel il consacre désormais toute son énergie et tout son temps depuis 2003.

Joseph Morder

Né à Trinidad et Tobago en 1949 de parents britanniques juifs et nés en Pologne, ayant vécu en Equateur

à partir de 1952 et vivant en France depuis 1962, formé essentiellement par le cinéma hollywoodien et la Nouvelle Vague, marqué par la Shoah, mon travail de cinéaste / filmeur reflète forcément toutes ces influences. Depuis que j'ai commencé à filmer en 1967, j'ai tâté de tous les formats (avec une constance vis-à-vis du Super 8), m'interrogeant sans cesse sur la fiction et le documentaire, sur l'autobiographie. À chaque film, je m'immerge avec un plaisir renouvelé dans la malle aux trésors qui contient le scénario de mon existence...

Albert Serra

Albert Serra est né en 1975 à Banyoles en Espagne. Il est diplômé en littérature espagnole et littérature comparée de l'Université de Barcelone, où il a également étudié l'Histoire de l'Art. En 2004, il écrit, réalise et produit *Honor de Cavalleria*, libre adaptation de *Don Quichotte,* puis *Le chant des oiseaux* en 2007, tous deux présentés à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes puis à Belfort, où il a remporté par deux fois le Grand Prix du long-métrage de fiction.

Agnès Wildenstein

Cinéphile parisienne d'origine strasbourgeoise.
Responsable de la Presse et de la Communication de la Cinémathèque française de 1995 à 2005.
Membre du jury du prix Jean Vigo depuis 2003.
Depuis 2000 correspondante pour la France, puis membre du Comité de Sélection du Festival de Locarno depuis 2003.

Jury des films documentaires

Grégoire Bouillier

Né en Algérie en 1960, Grégoire Bouillier a d'abord été peintre et sculpteur, avant de se tourner vers la littérature. Publié en 2002, son premier livre, *Rapport sur moi* (Ed. Allia), a obtenu le Prix de Flore. Deux autres livres ont depuis paru, chacun explorant à sa manière les liens que tisse la réalité avec la fiction. Grégoire Bouillier vit et travaille à Paris.

Christophe Gougeon

Né à une époque où son prénom est accordé à beaucoup de ses contemporains en dépit de la révocation de toute morale gnostique. Mi-ange, mi-blond, une fois l'enfance bucolique transgressée et le sacerdoce des timides accompli en Union Soviétique, il se réfugia en zone étrangère, à Francfort-sur-le-Main, où il poussa les portes de la vie critique. Y fit la connaissance d'une autre bande d'irascibles qu'il présenta d'ailleurs à sa cousine en analyse le jour où il fit subir à celle-ci un accident de la route en se rendant à un lointain concours d'architecture que personne ne prit très au sérieux. Par fausse inadvertance, il croisa dans les arcanes de la ville légendaire dont il court toujours les rues aujourd'hui le chemin d'une ambitieuse bien équipée. Pour le cinéma. Depuis, s'autorise à l'idiotie.

Loïc Magneron

Loïc Magneron a débuté sa carrière en 1985, au sein de la société MGI, en tant que vendeur de films à l'étranger. Il a travaillé pour la société Mercure distribution, a vendu entre autres les films *Harry, un ami qui vous veut du bien*, *La Vie rêvée des anges*, et *Être et Avoir*. Il a ensuite rejoint le groupe ARP où il a été chargé de créer le département des ventes internationales. Il y a notamment commercialisé les premiers films de Wong Kar Wai. Il a entrepris en 1997 la création de la société WIDE, qui fait partie des vendeurs incontournables de films et de documentaires tant en France qu'à l'étranger.

Nuno Sena

Directeur et programmateur d'Indie Lisboa, le festival international du cinéma indépendant de Lisbonne. Il a aussi travaillé à la direction de l'Institut Portugais du Cinéma, fut responsable de la programmation et de l'édition à la Cinémathèque portugaise et programmateur à Doclisboa, le festival international du cinéma documentaire, de 2004 à 2006. Il enseigne également l'histoire du cinéma à Restart, école de cinéma, et écrit pour des journaux et magazines.

Anne Villacèque

Anne Villacèque est née à Toulouse en 1963. À huit ans, elle écrit un roman inachevé dont l'action se situe en Norvège. À quinze ans, elle découvre *Johnny Guitar* au ciné-club du lycée, tombe amoureuse de Sterling Hayden, et projette de devenir critique au « Masque et la Plume ». Un temps oublieuse de ses rêves de jeunesse, elle passera ensuite quelques années avec Spinoza, Aristote, et d'autres, avant de comprendre que la vie n'est pas dans les livres. Pas seulement. Depuis, elle a écrit et réalisé des films parmi lesquels *Petite chérie*, *Les Infortunes de la vertu*, *Nezha la bonne,* et *Riviera.*

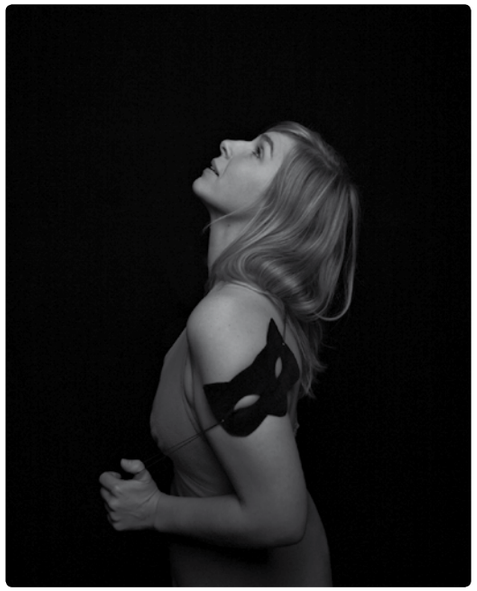
Jury du prix RED

Iñès Compan, Marion Lary, Pascal Privet

Ce jury formé de trois membres du RED (Réseau d'Echange et d'Expérimentation pour la Diffusion du cinéma Documentaire) choisira un film parmi une sélection de documentaires étrangers de la compétition, afin d'en accompagner la circulation en France et dans les pays francophones, par le biais de l'association Documentaire sur Grand Écran.

Jury du prix One + One

Un jury composé de six jeunes de 18 à 25 ans, accompagnés par la chanteuse Barbara Carlotti récompensera un film de la compétition internationale dont l'esprit musical est le plus remarquable, novateur, libre (prix doté par la Sacem).



Barbara Carlotti

Après un EP 7 titres autoproduit très remarqué, Barbara Carlotti sort l'album *Les Lys brisés* en 2006 sur le label anglais 4AD (White Stripes, Cat Power etc.). En 2008, elle revient avec *L'Idéal*, un deuxième opus salué par la critique (4 clefs Télérama). Auteur-compositeur à la voix exceptionnelle, Barbara Carlotti est une artiste pluridisciplinaire, offrant des concerts atypiques, spectacles visuels et chorégraphiés. Proche de tous les arts, elle collabore régulièrement avec des chorégraphes, des artistes, des musiciens (Philippe Katerine, JP Nataf, etc), des écrivains, des artistes contemporains ou encore des cinéastes (Serge Bozon, etc.).

et Stéphanie Buchoux, Marlene Jalda Nehlsen, Anaïs Monard, Jean-Stanislas Godfrin, Quemin Guillaume, Yves Wen.

Compétition internationale : les prix

Prix décernés par le Jury des films de fiction

Grand Prix du long-métrage. (Prix doté par la ville de Belfort et soutenu par le GNCR/Groupement National des Cinémas de Recherche)..... 5000 €
Grand Prix du court-métrage de fiction. ..... 2000 €
Prix Janine Bazin (Prix d'interprétation doté par l'annuaire Bellefaye du cinéma et de l'audiovisuel)

Prix décernés par le Jury des films documentaires

• Grand Prix du long-métrage documentaire. (Prix doté par le Conseil général du Territoire de Belfort) ..... 5000 €
• Grand Prix du court-métrage documentaire. ..... 2000 €

Prix décerné par les deux Jurys

Prix du film français (ce prix est destiné à soutenir la diffusion et à améliorer la visibilité d'un film français lors de sa distribution) ..... 5000 €

Prix décernés par le public

• Prix du long-métrage de fiction ..... 3000 €
• Prix du court-métrage de fiction ..... 1500 €
• Prix du documentaire ..... 3000 €

Prix One + One (Prix doté par la SACEM) ..... 2000 €

Compétition internationale

longs-métrages

fiction

Domaine Patric Chiha

2009 / France / 110' / couleur color / 35mm / english subtitles

Pierre, un adolescent, passe tout son temps avec Nadia, une mathématicienne flamboyante d'une trentaine d'années. Leur relation est amicale, presque amoureuse. L'anarchie qui règne dans la vie de Nadia fascine ce jeune homme au seuil de l'âge adulte. Mais Nadia est une femme blessée, dépendante de l'alcool. Petit à petit, elle s'abandonne. Pierre pense pouvoir l'aider, la retenir...

Pierre, a teen of 17, spends all his time with Nadia, a flamboyant mathematician in her forties. Their rapport is friendly, ambiguous, bordering on amorous. The anarchy that reigns in Nadia's life fascinates this young man on the threshold of adulthood. But Nadia is a wounded soul, dependent on alcohol. Little by little, she slips away. Pierre thinks he can help her, bring her back from the brink...

Ce film concourt au prix One+One

Interprétation / Cast : Béatrice Dalle, Isaie Sultan, Alain Libolt, Raphaël Bouvet, Sylvie Rohrer, Udo Samuel, Tatiana Vialle.
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Patric Chiha
Décors / Production design : Céline Cayron, Maria Gruber
Image / Photography : Pascal Poucet
Son / Sound : Walter Ficklocki, Mikaël Barre
Musique / Music : Milkymee
Montage / Editing : Karina Ressler
Production : Aurora Films.

Contact :
Aurora Films / Charlotte Vincent
+33 (1) 47 70 43 01
contact@aurorafilms.fr

Patric Chiha
patricchiha@hotmail.com

Filmographie / Filmography :

Albertine !, 2002 ; *Casa Ugalde*, 2004 (EntreVues 2004) ; *Où se trouve le chef de la prison ?*, 2007 (EntreVues 2007) courts-métrages fiction fiction short films
Home, 2006 (EntreVues 2006) long-métrage fiction fiction feature
Le Jardin, 2005 court-métrage documentaire documentary short film
De Vienne, 2001 ; *Les Messieurs*, 2005 (EntreVues 2005) longs-métrages documentaires documentary features

Hiver (les Grands Chats) Marianne Pistone, Gilles Deroo

2008 / France / 55' / couleur color / 35mm / vostf

Les enfants s'en tapent de l'hiver qui arrive
A se marrer sous les grands chats, à s'embrasser
Sous de pauvres abris
Il fera nuit de plus en plus tôt

L'hiver tombé comme une sentence,
Ça y est faut allumer.
J'aurais voulu que Mimi soit intact, rien n'aurait dû l'atteindre...
Ni l'hiver.

The trees shed their leaves under cats' heads. Mimi watches from the window ; what a waste. He doesn't give a rats ass about the coming of winter, he's got butterflies in his stomach.
He's simply waiting for his love.
Soon enough they will be having fun and snuggling under the bus stop.

Winter camed down on us like a prison sentence.
I would have liked Mimi to have stayed intact, nothing should have gotten to him, not even winter.

Interprétation / Cast : Michael Mormentyn, Sabrina Hennart, Christine Dewulf, Yacine Saïd-Hedouga, Paméla Fievez
Réalisation, scénario, montage / Filmmaking, script, editing : Marianne Pistone, Gilles Deroo
Décors / Production design : Lionel Roy
Image / Photography : Éric Alirol.
Son / Sound : Jérémy Morelle
Production : Imagence Production

Filmographie / Filmography :

Marianne Pistone
Le plus grand des deux frères, 2004 ; *Sylvain aux ombres*, 2006
Courts-métrages fiction Fiction short films

Gilles Deroo
Une culture physique, 2005 ; *Vivat (qu'il vive)*, 2007
Courts-métrages fiction Fiction short films

Contact :
Marianne Pistone
+33 (0)3 20 52 25 34
marianne.pistone@free.fr

Lenny and the Kids (Go Get Some Rosmary) Benny & Josh Safdie

2009 / États-Unis USA / 100' / couleur color / 35mm / vostf

Après des mois de solitude, de tristesse, de liberté, de distractions, d'éloignement de ses enfants, Lenny vient chercher ses enfants à l'école. Chaque année, il passe deux semaines avec ses fils Sage, neuf ans, et Frey, sept ans. Tout ce petit monde s'entasse comme il le peut dans un studio du centre de New York. Au fond, Lenny hésite entre être leur père ou leur copain, et voudrait que ces deux semaines durent six mois...

After months of being alone, sad, busy, sidetracked, free, lofty, late and away from his kids, Lenny picks his kids up from school. Every year he spends a couple of weeks with his sons Sage, 9, and Frey, 7. Lenny juggles his kids and everything else all within a midtown studio apartment in New York City. He ultimately faces the choice of being their father or their friend all with the idea that these two weeks must last 6 months...

Interprétation / Cast : Ronald Bronstein, Sage Ranaldo, Frey Ranaldo, Eleonore Hendricks, Salvatore Sansone, Dakota Goldhor, Aren Topdjian, Abel Ferrara
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Josh & Benny Safdie
Décors / Production design : Sam Lisenco
Image / Photography : Brett Jutkiewicz, Joshua Safdie
Son / Sound : Zacharie Treitz, Benny Safdie
Musique / Music : David Sandholm & The Beets
Montage / Editing : Joshua & Bennie Safdie
Production : Neistat Scott and Associates, Redbucket Films, Sophie Dulac Productions

Contact :
Sophie Dulac Distribution
Olivier Depecker
+33 (0)1 44 43 46 04

Filmographie / Filmography :

Benny & Josh:
The Adventures of Slatter's Friend, 2005
Benny :
The Story of Charles Riverbank, 2008 ; *The Acquaintances of a Lonely John*, 2008 courts-métrages fiction fiction short films
Josh :
Lethargy, 2002 ; *If You See Something, Say Something*, 2006 ; *We're Going To The Zoo*, 2006 ; *Jery Ruis, Shall We Do This ?*, 2007 ; *The Back Of Her Head*, 2007 (EntreVues 2007) ; *I Think I'm Missing Parts*, 2007 (EntreVues 2007), *How Much To Go The Trees ?*, 2007 ; *Buttons*, 2007 courts-métrages fiction fiction short films
The Pleasure of Being Robbed, 2008 (EntreVues 2008) long-métrage fiction fiction feature film

Perpetuum Mobile Nicolas Pereda

2009 / Mexique, Canada / 86' / couleur color / video / vostf

Gabino vit avec sa mère ; la cohabitation est parfois difficile... À bord de son camion de déménageur, il sillonne la ville de Mexico et croise les histoires de ses habitants, tour à tour étranges, cocasses, tragiques ou sentimentales...

Gabino works as moving-truck driver and lives with his mother with whom he has a distant relationship... He drives through Mexico and crosses the stories of its inhabitants : strange, funny, sentimental or dramatic stories...

Interprétation / Cast : Gabino Rodriguez, Teresa Sanchez, Francisco Barreiro.
Réalisation, scénario, montage / Filmmaking, script, editing : Nicolas Pereda
Image / Photography : Alejandro Coronado.
Son / Sound : Mauricio Villalba.
Production : EnChinga Films.

Contact :
Ondamax Films
info@ondamaxfilms.com

Filmographie / Filmography :

Cycle, 2004 ; *This Film Is Not a Thriller*, 2006 courts-métrages expérimentaux experimental shorts
Dónde están sus historias ?, 2007 ; *Juntos (Together)*, 2008 longs-métrages fiction fiction feature films
Entrevista con la tierra, 2008 (en compétition cette année In competition this year) court-métrage documentaire documentary short film

Police, adjectif (Politist, adjective) Corneliu Porumboiu

2009 / Roumanie Romania / 113' / couleur color / 35mm / vostf

Cristi est un policier qui refuse d'arrêter un jeune qui offre du hachisch à deux camarades de lycée. L'offrir est puni par la loi. Cristi pense que la loi va changer et il ne veut pas avoir la vie d'un jeune homme sur la conscience. Pour son supérieur, le mot conscience a un autre sens...

Cristi is a policeman who refuses to arrest a young man who offers hashish to two of his school mates. "Offering" is punished by the law. Cristi believes that the law will change, he does not want the life of a young man he considers irresponsible to be a burden on his conscience. For his superior the word conscience has a different meaning...

Interprétation / Cast : Dragos Bucur (Cristi), Vlad Ivanov (Anghelache), Cosmin Selesi (Costi), Irina Saulescu (Anca), Adina Dulcu (Dana)
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Corneliu Porumboiu.
Décors / Production design : Mihaela Poenaru
Image / Photography : Marius Panduru
Son / Sound : Alex Dragomir, Sebastien Zsemlye, Attila Toszér
Montage / Editing : Roxana Szel
Production : 42 Km Film, Periscop Film

Contact :
Zootrope Films - Marie Pascaud
+33 (0)1 53 20 48 63
marie.pascaud@zootrope films.fr

Vendeur international
Coach 14
+34 932805752
v.erpa@coach14.com

Filmographie / Filmography :

12h08 à l'est de Bucarest, 2007, long-métrage fiction fiction feature film
Visul lui Liviu, 2004 ; *Calatorie la oras*, 2003 courts-métrages fiction fiction short film

This Longing (Punggok Rindukan Bulan) Azharr Rudin

2009 / Roumanie Romania / 113' / couleur color / 35mm / vostf

Sidi est un garçon bagarreur qui vit dans un vieil immeuble condamné. Ses escapades se partagent entre école buissonnière et des scènes hallucinatoires de pêche nocturne avec son père...

Sidi is a scrappy boy living in a condemned tenement. His escapades revolve around avoiding school and hallucinatory scenes of night fishing with his father....

Interprétation / Cast : Saeful Nazhif Satria, Sahronizam Noor, Maya Karin, Salehuddin Abu Bakar, Sharifah Amani
Réalisation, scénario, décors, montage / Filmmaking, script, production design, editing : Azharr Rudin
Image / Photography : Sidi Saleh
Production : Da Huang Pictures (Amir Muhammad, Tan Chui Mui)

Contact :
Da Huang Pictures
+60 378773014, +60 378771064
feiling@dahuangpictures.com
info@dahuangpictures.com
azharr.rudin@gmail.com

Filmographie / Filmography :

The Amber Sexalogy, 2006 cycle de courts-métrages cycle of short films
Taman di dalam Sinkiku (Garden in my Sink), 2005; *Dancing Kites*, 2004 courts-métrages short films

The Man's Woman And Other Stories
(Aadmi ki aurat aur anya kahaniya) Amit Dutta

2009 / Inde India / 78' / couleur color / 35mm / vostf
english subtitles

Trois vignettes qui explorent la relation entre hommes et femmes et les espaces physiques et mentaux où ils vivent : un homme qui vit dans une chambre louée a peur que les oiseaux et les serpents puissent entrer par sa fenêtre ; un homme veut effacer le nom de sa femme tatoué sur son avant-bras; une femme est louée de force à un jeune homme...

A series of three vignettes which explore the relationship between men, women and the physical and mental spaces they inhabit : a man who lives in a rented room fears that birds and snakes may enter his room through the window, a man wants to erase the name of his wife which is tattooed on her forearm, a woman is forcefully hired off to a young man...

Interprétation / Cast : Ashok Chaudhary, Pushpendra Singh, Nitin Goel, Sayali Khare, Shubham Vardhan, Bramhaswaroop Mishra, Sidharth Shasta, Gagan Singh Sethi, Tapasi Mondal, Shashi Bhushan
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Amit Dutta
Décors / Production design : Saugata Mondal, Sapna Chandra
Image / Photography : Kaushik Mondal, Manez Madhvan, Shammi Nanda
Son / Sound : Ajit Singh Rathore
Montage / Editing : Ujjwal Chandra
Production : Film and Television Institute of India

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
Film and Television Institute of India
Chandrashekhar Yoshi
ftifro@yahoo.co.in

Filmographie / Filmography :

Jangarh, Film One, 2008 (en compétition cette année in competition this year)
court-métrage documentaire documentary short film
Kramasha, 2007 ; *Ka*, 2006 ; *Mapa*, 2005
courts-métrages fiction fiction short films

Victoria Day David Bezmozgis

2009 / Canada / 87' / couleur color / 35mm / vostf

À un concert rock, Ben Spektor, seize ans, fils d'immigrés russes, donne de l'argent à son rival, Jordan, pour acheter de la drogue. Jordan disparaît, et la culpabilité et l'angoisse menacent de submerger Mark alors qu'il essaie d'être fidèle aux idéaux de ses parents, de comprendre ce qu'est l'amitié et de gérer ses sentiments à l'égard de la sœur de Jordan...

Ben Spektor, son of Russian immigrants, sixteen years old, lends a rival, Jordan, money for drugs at a rock concert. When Jordan disappears, Mark's guilt and anguish increasingly threaten to overwhelm him as he tries to live up to his parents' ideals, figure out what friendship means and deal with his feelings for Jordan's sister...

Interprétation / Cast : Mark Rendall (Ben Spektor), Sergiy Kotelenets (Yuri Spektor), Nataliya Alyexeyenko (Mila Spektor), Holly Deveaux (Cayla Chapman), Scott Beaudin (Noah Hartsman), Jeff Pustil (Ira Chapman), Melanie Leishman (Melanie)
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : David Bezmozgis
Décors / Production design : Peter Cosco
Image / Photography : David Franco
Son / Sound : John J. Thomson
Musique / Music : Lesley Barber
Montage / Editing : Roderick Deogrades
Production : Markham Street Films

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
E1 Entertainment
Deanne Sowter
DSowter@e1ent.com

Filmographie / Filmography :

The Diamond Nose, 2000 court-métrage fiction fiction short film
Genuine Article : The First Trial, 2003 documentaire télé TV documentary

indie
lisboa'10

7th International
Independent Film Festival

22 April - 2 May 2010

www.indielisboa.com

Call for Entries
deadline **January 22nd** / submissions online
Shorts and features
Fiction – Documentary - Animation – Experimental

Completed in 2009 or 2010

Support

Co-Production

Organization

La Vie au Ranch Sophie Letourneur

2009 / France / 90' / couleur color / 35mm / vostf

Pam a 20 ans. Sa bande de copines se retrouve toujours sur le canapé du Ranch, l'appart' qu'elle partage avec Manon. Discuter, boire, fumer, danser : c'est de leur âge, mais c'est probablement seule que Pam pourra grandir...

Pam is twenty years old. Her group of girlfriends always finds itself on the couch of the Ranch, the flat she's sharing with Manon. Occupations their age : talking, drinking, smoking, dancing, but it's probably alone that Pam will grow up...

Interprétation / Cast : Sarah Jane Sauvegrain, Mahault Mollaret, Lalie Juster
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Sophie Letourneur, Delphine Agut.
Image / Photography : Claire Mathon
Son / Sound : Julien Cloquet
Musique / Music : Maxence Cyrin, Benjamin Siksou, Siegfried Jegard
Montage / Editing : Michel Klochendler
Production : Ecce Films, Rezina Production

Contact :
Ecce Films
Emmanuel Chaumet
+33 (0) 1 47 70 27 23
eccefilms@yahoo.fr

Filmographie / Filmography :

La Tête dans le vide, 2004; *Manue bolonaise*, 2005 courts-métrages fiction fiction short films
Roc et Canyon, 2007 long-métrage fiction fiction feature film

You Might As Well Live Simon Ennis

2009 / Canada / 82' / couleur color / 35mm / vostf

Rien n'a jamais été facile pour Robert R. Mutt. Sa famille le prend pour un idiot, les voisins pour un pervers et presque tout le monde pour un véritable moins que rien. Il a raté tout ce qu'il a tenté, même son suicide. Et comme si ce n'était pas suffisant, il vient d'être viré du seul endroit où il se soit jamais senti chez lui : l'unité des dépressifs de l'hôpital psychiatrique de Riverside... pour la bonne raison qu'il est trop heureux.

Robert R. Mutt has never had it easy. His family thinks he's a retard, the neighbors think he's a pervo, and almost everyone else thinks he's a total douche bag. He's failed at everything he's ever tried to accomplish, including his own suicide. If that wasn't enough, he's just been kicked out of the only place where he's ever felt at home, the depression ward of the Riverside Mental Hospital... for being too happy.

Interprétation / Cast : Josh Peace, Michael Madsen, Stephen McHattie, Clark Johnson, Dov Tiefenbach, Liane Balaban, Kristen Hager
Réalisation / Filmmaking : Simon Ennis
Scénario / Script : Simon Ennis, Josh Peace
Décors / Production design : Rupert Lazarus
Image / Photography : Jonathan Bensimon
Musique / Music : Don McDonald
Montage / Editing : Matt Lyon
Production : APB Pictures, E1 Entertainment, Serendipity Point Films

Contact :
E1 Entertainment
Deanne Sowter
DSowter@e1ent.com

Filmographie / Filmography :

The Waldo Cumberbund Story, 2005 ; *The Canadian Shield*, 2007
courts-métrages fiction fiction short films

courts-métrages fiction

Chanson d'amour et de bonne santé João Nicolau

João est le seul employé visible dans la serrurerie Clefs Morais. Marta de la Coline est une étudiante des Beaux-Arts porteuse d'une inhabituelle commande. La clef que João copie pour elle ouvre plus d'une porte.

João is the only employee that we can see in Morais Key Cutting shop. Marta do Monte is a Fine Art Student who brings an unusual request. The key that João duplicates for her opens more than a single door.

Ce film concourt au prix One+One

2009 / Portugal-France / 34' /couleur color / 35mm / vostf

Interprétation / Cast : Norberto Lobo (João), Marta Sena (Marta do Monte), Ana Francisca (la blonde / l'arbitre), Helena Carneiro (deuxième cliente, ramasseuse de balle), Andreia Bertini (première cliente), Miguel Gomes (le père)
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : João Nicolau
Décors / Production design : Silvia Grabowski.
Image / Photography : Sir Mario Castanheira
Son / Sound : Ricardo Leal, Miguel Martins
Montage Editing : Francisco Moreira, João Nicolau
Production : Les Films du Bélier, O Som e a Furia

Filmographie / Filmography :

Rapace, 2006 court-métrage fiction
fiction short film (EntreVues 2006)

Contact :
Les Films du Bélier
+33 (0)1 44 90 99 83
contact@lesfilmsdubelier.fr

Chasing Cats and Cars Liew Seng Tat

Que ferait une jambe sans un homme ?
What would a leg do without a man ?

2008 / Malaisie Malaysia / 12' /couleur color / video / vostf

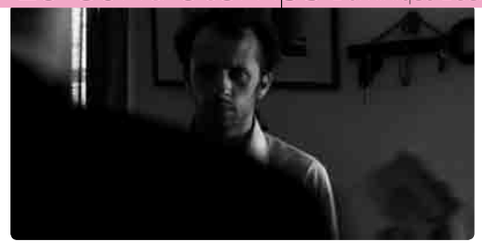
Interprétation / Cast : Tham Wai Fook, Azman bin Md. Hassan
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Liew Seng Tat
Image / Photography : Khoo Eng Yow
Son / Sound : Michael Leow
Musique / Music : Arif Rafhan Othman
Montage / Editing : Liew Seng Tat
Production : Da Huang Pictures

Filmographie / Filmography :

Don't Play Play, 2002, court-métrage d'animation animation short film
Daughters, 2007 ; *Tudung*, 2006 courts-métrages short films
Flower In The Pocket, 2008 (EntreVues 2008) long-métrage fiction fiction feature film

Contact :
Da Huang Pictures
+60 378773014
info@dahuangpictures.com

Le Contretemps Dominique Baumard



Avec sa copine, avec ses dettes, avec son travail, Aurélien gagne du temps. Jusqu'à ce qu'il lui faille tout régler d'un seul coup le jour du mariage de sa sœur...

With his girlfriend, with his debts, with his work, Aurélien tries to gain time. Until everything has to be sorted out all at once on his sister's wedding day...

2009 / France / 38'/ couleur color / video / english subtitles

Interprétation / Cast : Paul Jeanson (Aurélien), Jeanne Favre (Emilie), Antoine Melcjior (Fabrice), Jean-Louis Bauer (le père d'Aurélien)
Réalisation / Filmmaking : Dominique Baumard
Scénario / Script : Dominique Baumard, Vincent Mariette
Image / Photography : Gurvan Hue
Son / Sound : Claire Cahu
Musique / Music : Paul Lay
Montage / Editing : Orianne Moi Ramseyer
Production : La Fémis (direction de production : Christophe Barral)

Filmographie / Filmography :

Le Contretemps est un premier film
Le Contretemps is a first film

Contact :
Dominique Baumard
dominique.baumard@gmail.com

Crache pas quand il pleut Gurvan Hue

Diane revient dans la ville où elle a grandi. Elle y retrouve son frère, son ami d'enfance et met du temps à accepter ce qui change et ce qui demeure...

Diane comes back in the city where she grew up. She meets her brother and her childhood friend again. It takes her some times to accept what has changed and what hasn't.

2009 / France / 12' / couleur color / 35mm

Interprétation / Cast : Jeanne Candel (Diane), Guirec Zeo (Mathieu), Pierre Moure (Erwan), Alexandra Guillochon (Clémentine)
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Gurvan Hue
Image / Photography : Gurvan Hue, Sébastien Hestin
Son / Sound : Samuel Elling
Montage / Editing : Flora Volpelière
Production : La Fémis

Filmographie / Filmography :

Crache pas quand il pleut est un premier film
Crache pas quand il pleut is a first film

Contact :
Gurvan Hue
gurvanhue@hotmail.com

Patrick Patrick Club Suicide Cécile Biclet, Hervé Coqueret

2008 / France / 17' / couleur color / 35mm / english subtitles

Interprétation / Cast : François-Xavier Rouyer (Patrick), Cantor Bourdeaux (John), Marie Cazeneuve (Cathy), Manon Klein (Gaëlle)
Réalisation / Filmmaking : Hervé Coqueret, Cécile Bicler
Scénario,décors / Script, production design : Cécile Biclet
Image / Photography : Julien Poupard
Son / Sound : Gautier Isern, Yohann Angelvy
Montage / Editing : Marie-Julie Maille
Production : Mezzanine Films (Mathieu Bompoint)

1987 : quatre adolescents errent dans une Renault Espace customisée, à travers la campagne. Cathy, amoureuse de Patrick, se remémore cet après-midi où ils sont morts.

1987: four teenagers wander around the countryside in a customized Renault Espace. Cathy,in love with Patrick, recalls this afternoon when they died.

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
+33 (0) 9 61 58 13 10
festivals@mezzaninefilms.com

Filmographie / Filmography :

Patrick Patrick Suicide Club est un premier film
Patrick Patrick Suicide Club is a first film

Six Çagla Zencirci, Guillaume Giovanetti

2009 / France-Japon / 28' / couleur color / 35mm / vostf

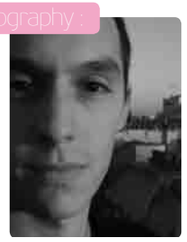
Interprétation / Cast : Nobuo Shiobara (Nobuo), Masahiro Yoshino (Masahiro), Hiroyuki Tanimoto (Hiroyuki), Kano Matsuda (Kano), Iqbal Nofil (Iqbal)
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Çagla Zencirci, Guillaume Giovanetti
Image / Photography : Yuichi Nagata
Son / Sound : Takeshi Matsushita
Montage / Editing : Tristan Meunier
Production : Envie de Tempête Productions, Media Research

D'un Styx humain se découpent quelques figures, quelques âmes, dans le tourbillon de la mégalopole Tokyo. Fin de jour, une retraite, une respiration, ce lieu familier de 10m², le bar « La Jetée », tenu par « Madame » Kawai San. Ce soir, pourtant, une âme manque à l'appel…

From a human Styx a few figures, a few souls emerge, in Tokyo's maelstrom. End of the day, a retreat, a break, this 10m² familiar place, the « La Jetée » bar, managed by « Madame » Kawai San. Tonight, though, a soul is missing…

Contact :
czggfilms@gmail.com

Filmographie / Filmography :



Ata, 2008
court-métrage fiction fiction short film

Rendez-vous à Stella-Plage Shalimar Preuss

2009 / France / 18' / couleur color / 35mm

Interprétation / Cast : Anna Lien (Albane), Jonathan Heckel (Fred), Laure Duthilleul (la mère).
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Shalimar Preuss
Image / Photography : Elin Kirschfink
Son / Sound : Olivier Touche, Frédéric Théry
Montage / Editing : Antoine Scannapiego
Production : Ecce Films

Une cabine téléphonique sonne. Un jeune couple prend l'appel. À l'autre bout du fil, une mère cherche à parler avec sa fille. Albane endosse l'identité de cette dernière. Le soir tombe, la mère et la fille parlent.

A phone booth is ringing. A young couple takes the call. On the other hand, a mother is trying to reach her daughter. Albane takes her identity. Dusk is falling, mother and daughter are talking.

Contact :
Ecce Films
Emmanuel Chaumet
+33 (0)1 47 70 27 23
eccefilms@yahoo.fr

Filmographie / Filmography :

Seul à seul, 2005 ; *L'Escale*, 2007
courts-métrages fiction fiction short films

The Loneliness of the Short-Order Cook Marcel Sawicki

2008 / Pologne Poland / 22' /couleur color / video / vostf

Interprétation/ Cast : Shin Okuda, Fanny Veliz, , Philip Lenkowsky, Shinichiro Shimizu Bryan Azeoka, Alpha Takahashi
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Marcel Sawicki, Shin Okuda
Décors / Production design : Swan Moon
Image / Photography : Monika Wozniak
Son / Sound : Robert Sedzicki
Musique / Music : Oscar Santos, Michael Gerald Bauer
Montage / Editing : Mariusz Kus
Production : Opus Film

Shin travaille dans un bar et doit retourner au Japon alors qu'il vient tout juste de rencontrer quelqu'un qui pourrait changer sa vie solitaire et monotone…

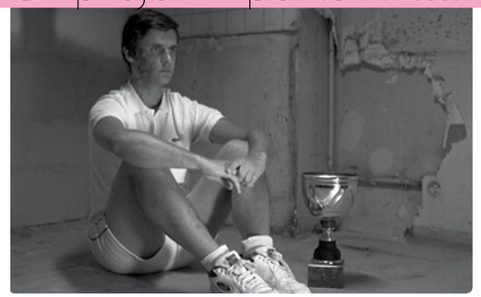
Shin, who is working in a bar, must go back to Japan although he has just met someone who could change the monotonous rhythm of his lonesome life…

Contact :
+ 48 503092922
lukasz@opusfilm.com

Filmographie / Filmography :

Holiday, 2005
court-métrage fiction fiction short film

Un projet important Louise Hervé, Chloé Maillet



Un projet important évoque l'avenir des entreprises du tertiaire (sur la Terre), et des clubs sportifs (sur la Lune). Employés et sportifs discourent tactiques marketing, avancée de la chirurgie du cerveau, et stratégies de la mémoire.

Un projet important evokes tells about the future of service industries (on Earth), and sports club (on the Moon). Employees and sportsmen talk about marketing technics, brain surgery breakthrough, and memory strategies.

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
Louise Hervé, Chloé Maillet
+33 (0)6 23 17 30 85 / +33 (0)6 12 52 37 96
hervemaillet@yahoo.fr

2009 / France / 38' / couleur color / video / vostf

Interprétation / Cast : Laurent Lacotte, Gilles Esposito, Emmanuel Mouret, Dominique Gilliot, Benjamin Seror, Anne Kawala, Céline Ahond, Stanislas Netter, Bertrand Tardy, Corneliu Dragomirescu, Charles Chauvet
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Louise Hervé, Chloé Maillet
Décors / Production design : Stéphani Hab
Image / Photography : Hoang Duc Ngo Tich
Son / Sound : Guillaume Pellerin
Musique / Music : Gâchette of the Mastiff
Montage / Editing : Clément Tomé
Production : I.I.I.I

Filmographie / Filmography :

Ce que nous savons..., 2007
court-métrage fiction fiction short film

Un transport en commun Dyana Gaye

Dakar, Sénégal. C'est la fin de l'été. Le temps d'un voyage de Dakar à Saint-Louis, les passagers d'un taxi-brousse croisent leurs destins et se racontent en chansons.

Dakar, Sénégal. It is the end of summer. During a trip from Dakar to Saint-Louis, the passengers of a bush taxi sing their lives.

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
Andolfi (Frank Ciochetti)
+33 (0)9 50 37 57 61 / +33 (0)6 62 58 92 30
production@andolfi.fr

2009 / France-Sénégal / 48' / couleur color / 35mm

Interprétation / Cast : Umban Gomez de Kset, Mbègne Kassé, Anne Jeanine Barboza, Bigué Ndoye, Adja Fall, Antoine Diandy, Bakary « Vieux » Cissé, Marième Diop, Naïma Gaye, Gaspard Manesse, Yakhoub Ba, Abdoulaye Diakhaté
Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Dyana Gaye
Image / Photography : Irina Lubtchansky
Son / Sound : Dimitri Haulet
Musique / Music : Baptiste Bouquin
Montage / Editing : Gwen Mallauran
Production : Andolfi (Arnaud Dommerc et Frank Ciochetti)

Filmographie / Filmography :

Une femme pour Souleymane, 2000 ;
Deweneti, 2006
courts-métrages fiction fiction short films

longs-métrages documentaires

Disorder (Xianshi shi guoqu de weilai) Huang Weikai

2009 / Chine China / 58' / nb black & white / video / vostf

Plus l'urbanisation chinoise prend de l'ampleur, plus les comportements et les normes morales des habitants deviennent étranges. Le film rassemble une vingtaine de scènes de rue en un collage qui révèle les aspects absurdes de la vie citadine.

The faster Chinese urbanization advances, the stranger peoples' behaviors and moral standards become. The film combines more than twenty street scenes into a collage, revealing absurd facets of a city's life.

Réalisation, montage, son, production / Filmmaking, editing, sound : Weikai Huang
Image / Photography : Huang Shuqiu, Huang Weikai

Contact :
Huang Weikai
+86 189 1035 9834
weikai2000@gmail.com

Filmographie / Filmography :

Floating, 2005 long-métrage documentaire documentary feature film

October Country Michael Palmieri, Donal Mosher

2008 / États-Unis USA / 79' / couleur color / video / vostf

Une année dans la vie de la famille Mosher, trois générations qui vivent sous le même toit dans un quartier pauvre de New York, dont la plupart des usines et des boutiques ont fermé. Sévices, mauvais traitements, traumatismes, grossesses adolescentes sont les spectres qui hantent la vie des Moshers qui, malgré tout, font preuve d'une grande force et d'une inébranlable solidarité face à cette « malédiction ».

A year in the life of the Mosher family, three generations living under the same roof in an impoverished suburb of New York where most of the factories and shops have closed. Abuse, mistreatment, traumas, teen pregnancies are all spectres that haunt the life of the Moshers, who, however, display great strength and unshakable solidarity in the face of this "curse".

Ce film concourt au prix One+One

Réalisation / Filmmaking : Michael Palmieri, Donal Mosher
Image, montage / Photography, editing : Michael Palmieri
Son / Sound : Michael Palmieri, David C. Hughes
Musique / Music : Danny Grody, Donal Mosher, Michael Palmieri
Production : Wishbone Films (Michael Palmieri)

Contact :
Michael Palmieri
+1 91 756 9962
mike@michaelpalmieri.com

Filmographie / Filmography :

Michael Palmieri a réalisé de nombreux clips musicaux (Beck, The Strokes, Belle & Sebastian...) et des publicités Michael Palmieri has directed numerous music videos (Beck, The Strokes, Belle & Sebastian...) and commercials
Donal Mosher est photographe Donal Mosher is a photographer
October Country est leur premier long-métrage *October Country* is their first feature film

Le Plein Pays Antoine Boutet

2009 / France / 58' / couleur color / video / english subtitles

Réalisation, image, son, montage / Filmmaking, photography, sound, editing : Antoine Boutet
Production : Red Star Cinéma (Marie-Odile Gazin)

Un homme vit reclus depuis trente ans dans une forêt en France. Il creuse en solitaire de profondes galeries souterraines qu'il orne de gravures archaïques. Elles doivent résister à la catastrophe planétaire annoncée et éclairer les futurs habitants...

A man has been living a secluded life for the past thirty years in a forest in France. He digs deep underground galeries adorned with primitive carvings. They are supposed to outlive to the forecast planetary catastrophe and enlight the future inhabitants.

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
Red Star Cinéma
Katia Kirby
+ 33 (0)1 53 41 03 54
kaia@redstarcinema.fr

Filmographie / Filmography :

Conservation-Conversation, 2005 ; *Zone of Initial Dilution*, 2006
courts-métrages documentaires documentary short films

Le Temps des grâces Dominique Marchais

2009 / France / 123' / couleur color / 35mm / english subtitles

Réalisation / Filmmaking : Dominique Marchais
Image / Photography : Sébastien Buchman, Olivier Jacquin, David Grinberg
Son / Sound : Pierre Bompy, Baptiste Houssin
Montage / Editing : Jean-Christophe Hym, Olivier Garouste
Production : Capricci Films (Thierry Lounas)

Une enquête documentaire sur le monde agricole français aujourd'hui, à travers de nombreux récits : agriculteurs, chercheurs, fonctionnaires, écrivains... Un monde qui parvient à résister aux bouleversements qui le frappent - économiques, scientifiques, sociaux... - et qui, bon gré mal gré, continue d'entretenir les liens entre générations. Un monde au centre d'interrogations majeures sur l'avenir.

An investigation of contemporary agricultural policy. Travelling through the regions of France, he approaches both «industrial» and traditional farmers, as well as researchers and writers concerned with rural matters. Through interviews he explores a primary sector that is undergoing rapid change, and wonders about the way human beings treat the land's natural resources and draw on their own resources in quest of higher yields and intensive production.

Contact :
Capricci Films
Julien Rejl
+33 (0)6 81 85 80 38
julien.rejl@capricci.fr

Filmographie / Filmography :

Lenz échappé, 2003 court-métrage fiction fiction short film

www.boreal.fr / Photo > Philippe Pavans de Ceccatty

BELLEFAYE,
le cinéma pour horizon

32 000 contacts professionnels,
simplement INDISPENSABLE

LE BELLEFAYE 2009...

ET SON SITE INTERNET > 250.000 UTILISATEURS ET 1 MILLION DE PAGES CONSULTÉES PAR AN.

Ces 2 outils incontournables de la profession qui rassemblent 32.000 entreprises et professionnels : organismes et formation, salles de cinéma par département, festivals, techniciens, sociétés de production et de distribution, télévision, fournisseurs, post-production, vidéo et multimédia, studios, laboratoires et un casting exceptionnel d'artistes avec coordonnées et photos.

... et commandez-les sur www.bellefaye.com

BELLEFAYE
30 rue Saint-Marc 75002 PARIS – Tél. +33 (0)1 42 33 52 52
contact@bellefaye.com – www.bellefaye.com

BELLEFAYE ANNUAIRE DU CINEMA ET DE L'AUDIOVISUEL

The Cat, the Reverend and the Slave

Alain Della Negra, Kaori Kinoshita

2009 / France / 80' / couleur color / video / vostf

À travers la rencontre de trois communautés emblématiques de l'univers virtuel « Second life » - les furries, les goréens et les évangélistes chrétiens - le film interroge la porosité entre la vie réelle et la vie virtuelle. Pour ces joueurs, la frontière entre les deux univers disparaît, tant l'un et l'autre sont étroitement mêlés.

Through three emblematic communities of the virtual world "Second life" - the furries, the goreans and the christian evangelists -, the film questions the porosity between real life and virtual life. For these players, these two worlds are so closely mixed that the frontier between them disappears.

Réalisation / Filmmaking : Alain Della Negra, Kaori Kinoshita
Image / Photography : Kaori Kinoshita, Michel Pessa
Son / Sound : Rowen Burkam, Alain Della Negra
Montage / Editing : Sébastien de Sainte-Croix
Production : Capricci Films (Thierry Lounas)

Contact :
Capricci Films
Julien Rejl
+33 (0)6 81 85 80 38
julien.rejl@capricci.fr

Filmographie / Filmography :

Chitra Party, 2003 ; *Neighborhood*, 2006 (EntreVues 2006) ; *The Den (La Tanière)*, 2008 (EntreVues 2008).
courts-métrages documentaires documentary short films

We Don't Care About Music Anyway...

Cédric Dupire, Gaspard Kuentz

2009 / France / 80' / couleur color / video / vostf

Du « turntablism » radical (Otomo Yoshihide) à l'innovation musicale informatique (Numb), en passant par l'audace instrumentale (Sakamoto Hiromichi), la scène de musiques actuelles de Tokyo constitue une avant-garde que personne ne peut plus ignorer. Une vision kaléidoscopique de Tokyo.

From radical "turntablism" (Otomo Yoshihide) to computer assited music innovations(Numb), through instrumental daring creations (Sakamoto Hiromichi), nobody can ignore that Tokyo contemporary musical scene is today's avant-garde.

Ce film concourt au prix One+One

Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Cédric Dupire, Gaspard Kuentz
Image / Photography : Cédric Dupire.
Son / Sound : Jacob Stambach.
Musique / Music : Kirihito, L?K?O, Otomo Yoshihide, Numb & Saidrum, Sakamoto Hiromichi, Umi no Yeah!!!, Yamakawa Fuyuki, Goth-Trad, Hiko
Montage / Editing : Charlotte Tourrès
Production : Studio Shaiprod (Jérôme Aglibert)

Contact :
Cédric Dupire
+33 (0)6 28 07 08 72
cedric@studio-shaiprod.com

Filmographie / Filmography :

Cédric Dupire
Musafir (coréalisé avec codirected by Pierre-Yves Perez), 2005 ; *L'Homme qu'il faut à la place qu'il faut* (coréalisé avec codirected by Matthieu Imbert-Bouchard, 2008
Longs-métrages documentaires Documentary feature films

Gaspard Kuentz
Jinsei ha nagaku, heya ga semai, 2003 ; *Chinpira Is Beautiful*, 2006
Courts-métrages Short films

courts-métrages

documentaires

Atlantiques Mati Diop

2009 / France-Sénégal / 15' / couleur color / video / vostf

Réalisation, scénario, image / Filmmaking, script, photography : Mati Diop
Son / Sound : Papi M'Bow, Mansour Dieng
Musique / Music : Bent
Montage / Editing : Nicolas Milteau.
Production : Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Anna Sanders Films

À la nuit tombée, autour d'un feu, Serigne, jeune dakarois d'une vingtaine d'années, raconte à ses amis son odyssée clandestine.

By nightfall, around a campfire, Serigne, a young man from Dakar in his twenties, tells his friends his clandestine odyssey.

Filmographie / Filmography :

Last Night, 2004 court-métrage short film
Mati Diop a aussi réalisé plusieurs vidéos expérimentales
Mati Diop has directed several experimental videos

Contact :
Le Fresnoy
Emilie Wartel
+33 (0)3 20 28 38 64
ewartel@lefresnoy.net

Destination Finale Philip Widmann

2008 / Allemagne Germany / 9' / couleur color / video

Réalisation, son, montage / Filmmaking, sound, editing : Philip Widmann
Image / Photography : inconnu
Production : Philipp Widmann, Gerd Roscher

Un homme, sans doute d'origine vietnamienne, voyage en Europe. Peu de temps après, les troupes américaines commencent les combats de terrain au Vietnam.

A man, presumably of Vietnamese origin, travels Europe. Shortly after, American troops enter the ground war in Vietnam.

Filmographie / Filmography :

Ex Patria, 2006
court-métrage documentaire
documentary short film

Contact :
Philip Widmann
+49 17624114830

Entretien avec Almiro Vilar Da Costa Sergio Da Costa

2008 / Suisse Switzerland / 29' /couleur color / video / vostf

Réalisation, montage / Filmmaking, Editing : Sergio Da Costa.
Image / Photography : José Coelho, Lionel Rupp, Elsa Ventura
Son / Sound : Didier Crepey, Adrien Kessler, Maya Kosa
Production : Sergio Da Costa, Haute École d'Art et de Design de Genève

Le réalisateur interroge son père sur son propre passé, son enfance dans un lieu mystérieux. Il traverse avec lui les diverses époques de sa vie. Lui qui, en 1979, immigra du Portugal vers la Suisse pour y travailler.

The director questions his father, about his own past and his childhood in a mysterious place. He evokes with him, who came from Portugal to Switzerland to work, the different periods of his life.

Filmographie / Filmography :

Corps incompris, 2007
court-métrage fiction fiction short film

Contact :
+41 765197573
sergio.da.costa@hispeed.ch

Entrevista con la tierra Nicolás Pereda

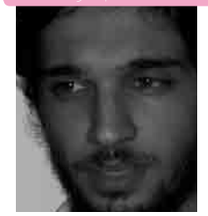
2008 / Mexique Mexico / 18' / couleur color / video / vostf

Réalisation, scénario, décors, son / Filmmaking, script, production design, sound : Nicolás Pereda
Image / Photography : Sebastián Hiriart
Musique / Music : Marcela Rodriguez
Montage / Editing : Nicolás Pereda
Production : Nicolás Pereda, Sebastián Hiriart

L'histoire de Nico et d'Amalio, deux enfants qui ont perdu un ami lors d'une escapade en montagne.

The story of Nico and Amalio, two children who lost a friend while climbing a mountain.

Filmographie / Filmography :



Cycle, 2004 ; *This Film Is Not a Thriller*, 2006 courts-métrages expérimentaux experimental shorts
Dónde están sus historias ?, 2007 ; *Juntos (Together)*, 2008 ; *Perpetuum Mobile*, 2009 (en compétition cette année in competition this year) longs-métrages fiction fiction feature films

Contact :
Cristina Garza
FiGa Films
+1 6462633212
cristina@figafilms.com

Hallo Papi Salma Cheddadi

Jana est une jeune fille germano-thaï. Elle a grandi en Thaïlande près de son père, avec qui elle entretient une relation affectueuse mais très distante. De pièce en pièce, elle déambule dans son appartement où les aplats de rouge, jaune et bleu illuminent la blancheur des murs…

Jana is a young german-thai girl. She grew up un Thailand with her father, with whom she keeps an affectionate even though distant relationship. She wanders around the rooms of her flat where red, yellow and blue patches lighten up the white walls…

2009 / Allemagne, France Germany, France / 7' / couleur color / video / vostf

Réalisation, scénario, image, son, montage, production / Filmmaking, photography, sound, editing, production : Salma Cheddadi

Filmographie / Filmography :

Salma Cheddadi a réalisé plusieurs films expérimentaux en Super 8 ou vidéo, parmi lesquels :
Salma Cheddadi directed several experimental films in Super 8 or video, amongst which :
Blue Skirt Red Shoe, 2008 ; *13 Steps To Leave*, 2008

Contact :
Salma Cheddadi
+33 (0)6 63 79 13 69
salma.cheddadi@gmail.com

It Is Written In Your I.D. That I Am Your Father Matan Yair

Son nom est Mordechai, il a trois enfants mais pas de rapport avec eux. Ils ne lui manquent pas « parce qu'ils sont tous vivants ». Pendant six ans nous n'avons pas su où il était.

His name is Mordechai, he has three children but has no connection with them. He doesn't miss them "because they all exist". For six years we did not know where he was.

2008 / Israël / 48' / couleur color / video / vostf

Réalisation, production, image / Filmmaking, production, photography : Matan Yair
Son / Sound : Grafman Rami
Musique / Music : Alexander Borodin
Montage / Editing : Alon Harel

Filmographie / Filmography :

It Is Written In Your I.D. That I Am Your Father est un premier film
It Is Written In Your I.D. That I Am Your Father is a first film

Contact :
Matan Yair
+972 545408075

Jangarh, Film One Amit Dutta

Jangarh Singh Shyam fut remarqué par l'artiste contemporain J. Swaminathan alors qu'il peignait les murs de son village. Dès lors ses peintures connurent un succès phénoménal. Puis, un jour de 2001, il se suicida dans un musée au Japon.

Jangarh Singh Shyam, was spotted painting his village walls by modern artist J. Swaminathan. His paintings from there became a phenomenal success. Then one day in 2001, he committed suicide in a museum in Japan.

Ce film concourt au prix One+One

Contact :
Chinmay Sankrit
+91 9755 138405
chinmaysankrit@gmail.com

2008 / Inde India / 24' / couleur color / video / vostf

Réalisation, scénario / Filmmaking, script : Amit Dutta
Image / Photography : Amit Dutta, Koushiq Mondol, Pranay Shrivastva
Son / Sound : Ajeet Singh Rathour
Montage / Editing : Chinmay Sankrit, Shiv Narayan Kewa
Production : Chinmay Sankrit.

Filmographie / Filmography :

The Man's Woman & Other Stories, Film One, 2009
(en compétition cette année in competition this year)
long-métrage documentaire documentary feature film
Kramasha, 2007 ; *Ka*, 2006 ; *Mapa*, 2005
courts-métrages fiction fiction short films

Je me souviens du nouveau cinéma suisse

Repérages **(Michel Soutter, 1977)**

En France, *Charles mort ou vif* et *La Salamandre* restent emblématiques de ce «nouveau» cinéma suisse. Mais à côté d'Alain Tanner, d'autres, à la même époque en Suisse romande comme en Suisse alémanique, font usage d'une même impertinence cinématographique, d'une même pratique insolente et subversive du cinéma. De Tanner à Dindo, de Soutter à Schmid, de Seiler à Goretta, de Murer à Reusser tous semblent s'être donner le mot : faire des films contre, contre la vie douillette et confortable, contre la neutralité, contre le capitalisme tranquille, contre tout folklore, consensus ou fioriture pittoresque.

Il est autorisé de penser qu'Alexander J. Seiler avec son documentaire *Siamo Italiani* donna le coup d'envoi en 1964. C'est à travers un cinéma d'abord documentaire que les cinéastes alémaniques vont donner à voir l'envers de la Suisse. Utopiste et éminemment politique, ce cinéma ira parfois jusqu'à déclencher de véritables cataclysmes politiques comme ce fut le cas pour *L'Exécution du traître à la patrie Ernst S.* de Richard Dindo. Moins frontalement militants que subtilement ironiques, les films des cinéastes romands, essentiellement de fiction, mettent de leur côté en scène des personnages qui ont une farouche propension à choisir la tangente de l'histoire. Les comédiens François Simon et surtout Jean-Luc Bideau et Jacques Denis ont incarné ce cinéma qui a par ailleurs donné de magnifiques rôles à Jean-Louis Trintignant et Philippe Léotard, Bulle Ogier, Isabelle Huppert, Miou-Miou, Marie Dubois, etc. La liste des comédiens français que cette rétrospective nous permet de revoir est jubilatoire !

Dans cet univers, le cinéma de Daniel Schmid paraît sans attaches, hormis la présence du chef-opérateur Renato Berta, également aux côtés de Tanner, de Reusser et de Goretta. Mais son cinéma, où règnent le tragique et la magie, possède cette justesse cruelle, cet affranchissement des normes et cet usage de la liberté communs à tous ces cinéastes.

Bien sûr le cinéma suisse ne s'est pas arrêté en 1984... les « nouveaux » cinéastes ont poursuivi leur oeuvre tandis que de jeunes réalisateurs ont émergé à leur tour, porteurs de leur propre singularité et héritiers de cette même subversion cinématographique. Lionel Baier, Jean-Stephane Bron, Christine Pascal, Christoph Schaub, Jeanne Waltz, sont de ceux-là.

C.B.

Le « Nouveau cinéma suisse » au prisme de la sociologie : le septième art entre subversion et subvention

par Olivier Mœschler

« Le cinéma n'a pas, a priori, à être au service des arts, de la charité, du tourisme ni même de la culture en général : il doit être une culture par lui-même. »

(Alain Tanner, « Pour un nouveau cinéma suisse », janvier 1963)

Qu'est-ce que le « Nouveau cinéma suisse » ? A quoi se réfère-t-on au juste quand on accole ces trois mots, avec ou sans la majuscule, avec ou sans les guillemets ? Si l'on parle aujourd'hui, dans le cadre d'un festival de cinéphiles, non seulement du « Nouveau cinéma suisse », mais de surcroît de celui-ci comme d'un cinéma d'auteur, aussi distinctif pour celui qui en parle[1] que ce cinéma se distingue de la production commerciale courante vouée en général à l'amnésie cinématographique, c'est aussi grâce à l'extraordinaire travail discursif opéré par un certain nombre d'historiens, de critiques et d'autres commentateurs de ce cinéma. Et pas seulement eux : c'est en réalité tout un ensemble d'acteurs qui ont participé à la « production », au sens large du terme, de ce que l'on appelle, aujourd'hui, le « Nouveau cinéma suisse », et dont l'existence historique est attestée par le fait même de se demander si ce cinéma a existé ou non ; protagonistes dont font partie aussi bien des fonctionnaires étatiques que, *last but not least*, les cinéastes eux-mêmes. Ils ont, on le verra, contribué de manière déterminante à instaurer le « contexte » qui a permis à ces « textes » que sont les films du « Nouveau cinéma suisse » d'émerger et, surtout, d'exister en tant que tels, en tant qu'œuvres autonomes.

Car s'il n'est pas sûr que le « Nouveau cinéma suisse » ait toujours été, comme il l'ambitionnait haut et fort, le reflet critique des réalités helvétiques, il est certain que, pour le sociologue, ce cinéma est le reflet ou, mieux, la *traduction* - comme l'ont si bien vu les sociologues des sciences, mais leurs observations valent aussi pour l'art[2] - de l'environnement social qui était le sien et qu'il a contribué à façonner. Pour mieux comprendre ce cinéma, on propose donc de suivre l'injonction du sociologue américain Howard S. Becker : celui-ci demande d'analyser l'ensemble de la chaîne des acteurs qui, par leurs interactions, constituent un « monde de l'art » donné : *« un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique[3] ».*

Autrement dit, le « Nouveau cinéma suisse » n'est intelligible qu'une fois réinséré dans ce triple contexte que sont ses conditions de production, de diffusion et de réception. Mais pas forcément dans cet ordre : car, comme le rappelait Jean-Luc Godard, si une histoire a toujours un début, un milieu et une fin, on n'est pas obligé de la raconter dans ce sens. Commençons d'ailleurs par la question de la datation de ce cinéma, intéressante à plus d'un titre dans le cas qui nous occupe.

Datation : un cinéma sans début ni fin

Ouvrir la « boîte noire » du « Nouveau cinéma suisse » c'est, déjà, s'interroger sur sa durée ou, plus précisément, sur le processus sociohistorique qui a mené à isoler, *ex post*, deux années comme étant celles du coup d'envoi ou « début » puis de la « fin » de cette production, communément 1964 et 1984. La notion de « coup d'envoi » est d'ailleurs difficile à manier dans ce cas, car les choses se sont faites dans un ordre dispersé au début, dans le temps et, surtout, dans l'espace. Pour ce qui est de la dimension spatiale tout d'abord : en 1964, quand il achève *Siamo Italiani*, documentaire poignant sur la condition difficile des ouvriers immigrés italiens confrontés au racisme plus ou moins latent des Suisses, le jeune documentaliste et producteur zurichois Alexander J. Seiler ne sait pas que, la même année en Suisse romande, Alain Tanner termine *Les Apprentis*, sorte de documentaire mi-critique mi-promotionnel, personnel en même temps que financé par l'industrie et le patronat, sur les jeunes qui entrent dans le marché du travail. A ce moment-là, le « nouveau cinéma suisse » qui se profile est donc au mieux double, voire multiple comme on le verra, et il est proprement inexistant en tant que construction sociale cohérente. Il y a par ailleurs au même moment toute une série d'autres acteurs qui tentent de relancer le cinéma suisse, et ce sera précisément la capacité à s'organiser petit à petit et à se concerter qui distinguera le petit groupe de cinéastes indépendants autour de Tanner et de Seiler des autres nombreux prétendants qui tentent d'imposer un cinéma nouveau en Suisse ; mais n'allons pas trop vite.

Dans le temps également, la question du début du « Nouveau cinéma suisse » pose problème. Il y a plusieurs « débuts potentiels » du « Nouveau cinéma suisse », y compris les « prémisses » qui ont été identifiées après coup par les spécialistes - qui instituent, par la construction même de leur objet de spécialisation, leur qualité de spécialiste - que ce soit du côté de la production indépendante de commande romande avec un Henry Brandt, documentariste à tendance ethnographique (*Les Nomades du soleil*, 1953, sur les Bororo au Niger, et surtout *Quand nous étions petits-enfants*, 1961, sur un instituteur jurassien à la Brévine - parfois appelée la « Sibérie de la Suisse » - considéré comme une œuvre pionnière). Côté alémanique, il y aurait Kurt Früh, un réalisateur certes « intégré » à la petite industrie du cinéma zurichoise (on y reviendra) mais qui, vers la fin de sa carrière, a tourné des films considérés comme plus personnels car plus sombres voire critiques *(Bäckerei Zürrer*, 1957, qui se déroule dans le milieu zurichois de clochards et d'ivrognes). Et en 1961 on observe, en Suisse allemande, la brève apparition de ce que la critique alémanique appelle alors - de manière péjorative en l'occurrence - une « petite nouvelle vague helvétique » : trois films tournés par des jeunes indépendants qui thématisent, avec force accompagnement *jazzy* et des histoires d'une franchise inhabituelle, la vie des jeunes. Condamnés par la presse pour leur inconsistance stylistique et morale autant que pour leur inconscience commerciale (et, sans doute aussi, ne pouvant compter sur un soutien public, alors inexistant), ces films s'avéreront un *flop*[4].

D'autres points de départ potentiels du « Nouveau cinéma suisse » pourraient être constitués moins par les films que par les différentes prises de position que les cinéastes indépendants eux-mêmes publient, contribuant à préparer discursivement l'espace public et médiatique au cinéma qu'ils tentent d'ériger : le texte programmatique intitulé « Pour un nouveau cinéma suisse », que Tanner fait paraître en janvier 1963 dans un magazine romand à très gros tirage et dans lequel, volontariste, il demande - entre autres on le verra - que « notre cinéma », celui des Suisses, soit « un miroir tendu face à la vie contemporaine » et même un « bistouri dans la chair de cette vie[5]». Ou alors, autre possibilité, le « manifeste » de 1969 signé par Tanner, Michel Soutter et quelques autres, publié à Paris cette fois, dans le cadre de la Semaine du cinéma organisée en octobre de cette année au Studio Saint-Séverin, dans lequel ces auteurs se montrent à la fois plus pragmatiques et plus corporatistes. Outre qu'il réaffirme l'antagonisme entre l'économie et le cinéma - conçu comme un art - mais aussi un certain apolitisme (« le cinéma n'est pas une industrie ou un commerce. Le cinéma c'est des images et des idées dans la tête des gens. Et rien de plus »), ce texte défend globalement une position qui peut paraître corporatiste, focalisée sur la possibilité pour ces cinéastes - auxquels le « nous » semble ici désormais se réduire - de travailler : « le cinéma suisse, le cinéma national, peu nous importe à la limite : nous voulons simplement que les cinéastes qui vivent à Zurich, Lausanne ou Genève puissent s'exprimer, et le cinéma suisse suivra[6] ».

La question de la datation de ce qui a été volontiers décrit comme un courant ou une école cinématographique unifiée - alors que les différences entre les films alémaniques et romands de ces années sont probablement au moins aussi grandes que leurs ressemblances - est révélatrice de l'émergence et des paradoxes de ce que l'on a souvent, un peu hâtivement, assimilé à une simple autre « nouvelle vague », alors que la distance d'avec celle française, fortement liée à quelques noms de producteurs (dont Georges de Beauregard, qui a produit *A bout de souffle* de Godard en 1960) et parfois interprétée comme un phénomène de mode, est elle aussi patente[7]. S'il va de soi qu'un courant artistique - puisque c'est en termes de cinéma d'auteur que ces films suisses sont appréhendés, un état de fait qui doit moins être vu comme un donné que comme un point de départ de la réflexion - a un début et une fin, il ne se développe pas comme un organisme biologique. C'est toujours sur la base d'un choix effectué par des acteurs que s'opère, dans la création artistique, la détermination du début et de la fin d'un courant, cette datation contribuant de fait à créer le phénomène qu'elle est censée baliser.

Ce sont ceux qu'il convient d'appeler aujourd'hui les historiens classiques du cinéma suisse - qui sont en général tout sauf des historiens - qui ont procédé à ce travail de datation, et plus généralement d'épuration sociohistorique qui a contribué à isoler et à cristalliser quelques films comme chefs-d'œuvres et une poignée de réalisateurs comme maîtres, selon un procédé de l'histoire du cinéma éprouvé dans d'autres pays et à d'autre époques[8]. Il s'agit principalement, côté romand, de Freddy Buache, critique de films et co-fondateur de

[1] Pierre BOURDIEU (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit.

[2] Michel CALLON (1986), « Eléments pour une sociologie de la traduction », in L'Année sociologique, vol. 36, pp 168-208

[3] Howard S. BECKER (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

[4] Il s'agit de *Chikita*, de *Rosen au Pump* ainsi que de *Seelische Grausamkeit*, trois titres complètement oubliés de l'histoire du cinéma suisse.

[5] Ce texte, qui s'interroge sur « l'avenir de notre cinéma » (le « nous » désignant ici les Romands voire tous les Suisses), a paru dans la revue *Coopération* du 19.01.1963.

[6] Texte rapporté sous le titre « Paris : le manifeste du cinéma suisse » dans la *Gazette de Lausanne* des 11-12.10.1969. Il existe aussi un texte daté de février 1967 et signé Freddy Landry, autre promoteur du cinéma suisse indépendant dans ces années, intitulé « Tendance nouvelle du cinéma » et qui a été présenté devant des associations cinématographiques à Berne. Il n'a toutefois eu que peu de résonance, alors qu'il fait une référence directe au fameux texte programmatique publié par François Truffaut presque 15 ans plus tôt, en 1954, dans les *Cahiers du cinéma*, « Une certaine tendance du cinéma français », considéré par beaucoup comme le coup d'envoi rhétorique de la future Nouvelle vague.

[7] Rémi PITHON (2002), « Une Nouvelle Vague suisse qui ferait bande à part au milieu du monde ? », in *Cinémaction*, « Flash-back sur la Nouvelle Vague », n. 104, 3ème trimestre, pp. 139-144.

la cinémathèque en Suisse[9], et, côté alémanique, de Martin Schaub, lui aussi un critique, qui ont tous deux contribué à définir et, dans le même mouvement, à ériger en mythe (au sens anthropologique, et donc puissant, du terme) le « Nouveau cinéma suisse » comme un cinéma rebelle, subversif, critique, à l'écart des modes et des institutions. Leurs ouvrages sont autant des descriptions que des prises de positions parues à des moments-clé de l'élaboration de ce cinéma : au moment où, balisée par le contrat passé avec l'État helvétique autour de 1970 comme on le verra, cette production peut se prévaloir d'une certaine stabilité et donc proclamer son existence. Ou, dix ans plus tard, quand ce même cinéma - qui voit le bassin de prétendants et de « nouveaux jeunes » sans cesse s'agrandir - exige des moyens supplémentaires de l'État : ce second ouvrage est d'ailleurs amusant pour la question de la datation puisque, selon l'édition alémanique puis romande, les années que couvre le « Nouveau cinéma suisse » changent presque imperceptiblement[10].

Diffusion : un cinéma pour l'étranger

En réinsérant le « Nouveau cinéma suisse » dans son triple contexte de production, diffusion et réception, force est de constater que certains des films de ce qu'on a commencé a rattacher, dès 1970, à l'expression « Nouveau cinéma suisse » sont probablement mieux connus des Français - du moins des cinéphiles d'entre eux - et, de l'autre côté, des Allemands que dans leur propre pays d'origine. Tout indique d'ailleurs que l'appellation « Nouveau cinéma suisse » a été utilisée pour la première fois comme nom propre dans le cadre d'une semaine du cinéma suisse organisée fin 1969 à Paris, dans le Quartier Latin, avec le concours du Centre national du cinéma français et de Pro Helvetia, fondation culturelle suisse indépendante mais financée par l'État. Cette dénomination s'est donc elle-même forgée à l'étranger, plus précisément dans la patrie de la cinéphilie, la France.

L'« internationalité » de cette cinématographie nationale un peu particulière qu'est le « Nouveau cinéma suisse » devient même omniprésente dès qu'on parle de la circulation de ces films, si bien que l'on peut se demander s'il ne faudrait pas parler d'un cinéma national à l'usage de l'étranger. Souvent mal aimés dans leur propre pays - on y reviendra là aussi - car peu conçus pour les goûts d'un public cinématographique large, ces films étaient davantage destinés au public cinéphile des capitales du monde - ce qui faisait, par accumulation, une audience globale non négligeable. Les films du « Nouveau cinéma suisse » étaient calibrés pour les salles art et essai ainsi que pour les critiques, sans oublier les festivals, essentiels pour la reconnaissance et la résonance de ce cinéma. Dans un ouvrage tardif - à un moment où, précisément, le « Nouveau cinéma suisse » a perdu de sa superbe -, Martin Schaub reconnaît ainsi que « l'intérêt rencontré lors de festivals internationaux, notamment à la Semaine de la critique et à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, ainsi qu'au Forum des Jungen Films à Berlin, fut vital[11]» pour ce cinéma.

Par la force des choses, cette dimension internationale se retrouve également dans les œuvres elles-mêmes. Pour leurs films tournés « en Suisse, par des Suisse, pour des Suisses, sur la Suisse » selon un mot d'ordre qui leur est attribué, les Tanner, Soutter et autres Goretta ont très souvent engagé des têtes d'affiche hexagonales dans leurs films (et, côté alémanique, des acteurs allemands), même quand le récit était censé se dérouler en Suisse et entre Suisses (c'est le cas de *Le milieu du monde* de Tanner, 1974, dans lequel Philippe Léotard joue un notable dans une petite bourgade helvétique), voire ils ont tourné leurs films à l'étranger, certes aussi pour thématiser le mal du pays de leur protagoniste (*Dans la ville blanche* de Tanner, 1983, tourné à Lisbonne). Côté alémanique également, un Daniel Schmid n'a pas hésité à engager des acteurs allemands (et des Français : comme dans *Violanta*, 1977, dans lequel on peut voir Maria Schneider et Gérard Depardieu), voire à tourner ses films en bon allemand et sur des sujets allemands plutôt que sur la Suisse et en dialecte, plus authentique mais limitant considérablement les chances de diffusion d'un film, déjà restreintes dans un pays qui ne compte que quelques millions d'habitants répartis dans trois aires linguistiques et culturelles. Au delà des choix artistiques et personnels, il s'agit là bien sûr aussi de contraintes liées au financement de ces films : celui-ci a très vite, vu l'insuffisance des moyens publics et privés dédiés au cinéma en suisse, été international. Mais ces films n'ont pas été financés que par des producteurs, loin de là.

Production : un cinéma avec l'État

La reconnaissance internationale du « Nouveau cinéma suisse » dans les années 1970-1980 était perçue d'un très bon œil par l'État helvétique. Ainsi, au milieu des années 1970, celui-ci se félicite du « renom » acquis l'étranger par ce que l'on appelle fièrement « notre cinéma », en venant même à élever ce média longtemps traité avec une certaine indifférence en Suisse au rang des arts nationaux : il fait désormais « partie intégrante de la Suisse culturelle ». En 1982, la nomination pour un Oscar de *Das Boot ist voll* (Markus Imhoof, 1981), film généralement jugé comme étant très critique envers la politique des réfugiés de la Suisse pendant la Seconde guerre mondiale, est elle aussi rapportée avec fierté par les instances étatiques[12]. Mais que vient donc faire ici la Confédération helvétique, d'habitude peu encline à s'occuper de la culture et des arts dans un pays où, fédéralisme oblige, ce domaine tombe sous la souveraineté des cantons ?

Si le « Nouveau cinéma suisse » a traditionnellement été dépeint comme très critique envers la Suisse officielle et comme opposé aux institutions helvétiques, l'étude des fonds d'archives contenant les traces des débats et des interactions, dans les années 1960-1970, entre cinéastes et fonctionnaires permettent de relativiser cette image dichotomique volontiers véhiculée par l'histoire classique du cinéma suisse. Ces documents amènent à redistribuer ce que l'on pourrait appeler le « grand partage[13] » réducteur entre artistes rebelles et bureaucrates conservateurs, entre un « Art » et un « État » aussi monolithiques que fantasmés, érigé par ces auteurs[14]. Ces investigations montrent tout d'abord que le « Nouveau cinéma suisse » - dont on vient de dire qu'il n'est d'une certaine manière pas si suisse que cela - n'est pas non plus très nouveau. Contrairement à ce qu'a pu en dire un Freddy Buache, ce cinéma ne vient pas dans un « désert cinématographique », mais il est confronté - et il s'oppose - à une production cinématographique bien établie, certes surtout côté alémanique.

En effet, à Zurich, il existe dans ces années une petite industrie du cinéma qui a eu son heure de gloire, tout d'abord dans les années 1940 sous l'effet de la Défense spirituelle nationale avec des films à message nationaliste (*Gilberte de Courgenay*, Franz Schnyder, 1941) dont certains, plus différenciés, ont acquis une renommée internationale (*La Dernière chance*, Leopold Lindtberg, 1945), puis durant les années 1950, avec des thèmes et un style plus « alémaniques » voire zurichois, réalisés en dialecte, plus tard dénoncés par certains auteurs comme comédies petites-bourgeoises[15] (*Polizischt Wächerli*, Kurt Früh, 1955) mais qui parvenaient à attirer une part importante de la population alémanique dans les salles obscures. La montée de la télévision dans cette même décennie va mettre cette production en grande difficulté, lui enlevant progressivement son public qui se recentre sur le petit écran.

C'est là qu'entre en scène un acteur aussi central qu'inattendu pour le chercheur : la nouvelle Loi sur le cinéma. En discussion depuis la Seconde guerre, ce texte juridique entre finalement en vigueur en Suisse en janvier 1963 et doit permettre, notamment, de subventionner des films de cinéma. A partir de cette date s'enclenche une véritable lutte pour cette manne fédérale, qui se déroule à deux niveaux. En envoyant leurs projets de films (pour une aide à la production) ou leurs œuvres achevées (en vue d'une prime à la qualité), les différents groupes de concurrents veulent décrocher une subvention mais, plus profondément, convaincre un État encore indécis et aux moyens limités que c'est *leur* production qui doit être soutenue et reconnue comme étant « le » nouveau cinéma suisse, que la presse des deux côtés de la Sarine appelle de tous ces vœux.

On voit ainsi s'opposer dans de véritables controverses (échanges de lettres, recours déposés après refus d'une aide, dossiers de critiques envoyés aux instances étatiques, etc.) des cinéastes indépendants comme Tanner et Seiler, travailleurs précurseurs qui n'hésiteront pas à participer aux institutions (ils seront membres des comités d'experts qui examinent les requêtes) pour tenter d'en modifier la *praxis* dans leurs sens, bientôt suivis par un Fredi Murer et un Michel Soutter, plus « artistes »[16]. Mais il y a aussi, d'autre part, les producteurs établis de la place zurichoise (la Praesens de Lazar Wechsler, la Gloriafilm de Max Dora, etc.), une myriade de petits producteurs et/ou réalisateurs indépendants, principalement actifs dans le domaine du film de commande, ou encore une ruée de plus en plus nombreuse de jeunes qui rêvent de se lancer dans le cinéma. Tous misent sur une aide étatique ; mais plus que tous, ce sont les cinéastes indépendants comme Tanner, ambitieux mais peu soutenus par les producteurs

[8] Cf. Michèle Lagny (1992), *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin.

[9] Freddy Buache (1974), *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Age d'Homme. Pour Buache, l'expression « cinéma suisse » recouvre d'ailleurs exclusivement la production de quelques cinéastes indépendants, laissant de côté le cinéma suisse de producteurs qui existait, en parallèle, dans ces années, dont nous parlerons sous peu.

[10] Martin Schaub (1985), *L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme. Dans l'original en allemand paru peu avant, l'étendue du « Nouveau cinéma suisse » était, fort curieusement, un peu différente : Martin Schaub (1983), *Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983*, Bâle, Stroemfeld / Roter Stern.

[11] Martin Schaub (1998), *Le cinéma en Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, p. 77.

[12] Citations extraites des *Rapports du Conseil fédéral sur sa gestion* (partie intitulée « cinéma »), sorte de rapport d'activité annuel de la plus haute instance politique du pays.

[13] Bruno Latour (1983), « Comment redistribuer le grand partage ? », in *Revue de synthèse*, 3ème semestre, n. 110, avril-juin, pp. 203-236.

[14] Nous reprenons ici les principaux résultats d'une vaste recherche achevée récemment : Olivier Mœschler (2008), *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du «Nouveau cinéma suisse», 1963-1970. Contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat, Université Lausanne (1395 p.).

[15] Hervé Dumont (1987), *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction, 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse.

[16] C'est d'ailleurs à cette fin précise qu'ils fondent, fin 1962, une organisation visant à défendre les intérêts des cinéastes, l'Association suisse des réalisateurs de films (ASRF) « en inventant par là au passage le cinéaste comme auteur de cinéma en Suisse, alors qu'il n'était jusque là qu'un employé des producteurs. Ceci donc quelques semaines avant l'arrivée de la loi » et pour une fois bien avant les Français, qui ne feront de même qu'en 1968 ! Cf. Olivier Thévenin (2008), *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008: une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux lieux d'être.

établis et par les distributeurs, qui misent sur un soutien de la Confédération. Ce n'est pas une coïncidence si le texte programmatique du cinéaste genevois paraît quelques jours après l'entrée en vigueur de la loi : si le cinéma suisse doit devenir, selon un vœu de Tanner, une « culture par lui-même », c'est bien avec l'aide de l'État. Là-dessus, les cinéastes indépendants n'auront aucun doute, alors que d'autres groupes se montreront hésitants, comme les maisons de production zurichoises, chatouilleuses quant à leur indépendance et réticentes à remplir les critères fixés par les instances étatiques pour une aide, qui s'avèrent de plus en plus de nature artistique et éloignés du grand public.

L'année 1970 marque le terme d'un processus interactionnel intense. Celui-ci a vu, qui les cinéastes tantôt affronter l'État (comme quand Seiler parvient, en 1965, à forcer la Confédération, après un recours haut en couleurs et grâce à sa mobilisation d'un florilège de critiques internationales et de distinctions reçues entre-temps par son film, à faire attribuer une prime à la qualité pour *Siamo Italiani*), qui ces mêmes cinéastes collaborer avec les instances étatiques. Les requêtes de Tanner, rédigées en connaissance de cause puisqu'il fait partie des comités d'experts et en connaît donc le *modus lavorandi*, passent en général comme une lettre à la poste - sa demande de prime pour *Charles mort ou vif*, en 1969, film avec une douce critique de la Suisse et, peut-être plus encore, du monde capitaliste moderne, ne donne lieu à aucune discussion. Cette année 1970, moment d'une révision de la Loi sur le cinéma calquée sur les revendications de Tanner et de ses acolytes, marque l'alliance tacite conclue entre les cinéastes indépendants et l'État, qui redirige son soutien - certes toujours insuffisant, d'où la nécessité de co-produire avec l'étranger - résolument vers le cinéma d'auteur.

On relève volontiers l'impertinence et le non-conformisme des cinéastes suisses de ces années et de leurs films. Mais il ne faut pas oublier l'extrême pertinence et conformité de leurs démarches auprès de l'État. S'ils n'ont pas hésité à critiquer certains aspects de l'ordre social helvétique, ceux qui ont fini par apparaître comme des rebelles ont brillé par une extrême maîtrise de la Loi sur le cinéma, comme aussi par leur connaissance des institutions en charge de la politique du cinéma. Si les protagonistes de leurs films sont souvent des marginaux, des vagabonds, des fous, mais aussi des citoyens bien rangés en fuite et en dissonance avec la société, les Tanner et autres Seiler apparaissent eux-mêmes - dans la relation forte qu'ils établissent avec l'État - comme complètement intégrés, comme d'habiles négociateurs et de fins stratèges.

La définition du cinéma suisse et de ses films comme un art, et de leurs auteurs comme des artistes, est moins le fruit de l'action isolée de quelques cinéastes héroïques et solitaires que le produit d'une « révolution culturelle » plus large instaurée dans ces années en Suisse par une poignée de cinéastes indépendants très mobilisés et bien organisés en interaction et en collaboration étroite avec des parties de l'État, qui y trouvait également son compte. En 1963, lors de l'entrée en vigueur d'une loi encore timide, l'État est encore perçu comme une menace pour l'art du cinéma, alors conçu comme largement commercial et fonctionnant selon les critères techniques et coûteux de ceux que Godard avait fustigé, quelques années auparavant en France, comme étant les « professionnels de la profession » - en l'occurrence les producteurs zurichois de films grand public. Avec la révision de la loi en 1970, c'est au contraire *grâce* au soutien étatique que le cinéma en Suisse peut devenir un art à part entière, le septième, dorénavant partiellement extrait des lois du marché contre lesquelles ce type de films n'a aucune chance ou presque. Si les œuvres signées par ces cinéastes ont pu être caractérisées par un certain « usage de la liberté » (Martin Schaub), celui-ci n'est que compréhensible à condition de prendre en considération l'« autonomie relative[17] » que garantit de fait, dès 1970, l'État helvétique à ce cinéma, en échange d'une visibilité internationale aussi bienvenue et profitable sur le plan symbolique qu'elle est relativement peu coûteuse.

C'est peut-être pour cela que ces cinéastes ont davantage recouru à l'ironie subtile et à la subversion plutôt qu'au militantisme frontal : l'aide et la reconnaissance de l'État, certes insuffisante mais vitale, passait obligatoirement par le critère de la qualité artistique et ne permettait donc pas autre chose. Mais elle donnait tout de même une grande marge de liberté, toujours au nom de l'art : désormais connus et reconnus comme des artistes, les cinéastes étaient proprement encouragés par les instances étatiques à exprimer leur vision personnelle et originale - et à l'occasion, dissonante, dérangeante - de la Suisse. Alors que le champ artistique au sens moderne s'est largement constitué au départ, au XIXe siècle, non seulement contre le marché, mais aussi contre le dictat du Prince[18], on retrouve là d'une certaine manière le lien paradoxal entre subvention et subversion qui caractérise un certain nombre de domaines artistiques depuis quelques années en Europe, comme par exemple l'art contemporain en France[19], et qui voit s'entremêler aussi joyeusement que dangereusement critique artistique et reconnaissance officielle.

Réception : un cinéma contre le public

Et le public dans tout cela ? Côté indigène, les Suisses ont toujours eu une relation tendue, voire distante avec le « Nouveau cinéma suisse ». Certes, ses films ont ponctuellement réussi à atteindre un public large, comme par exemple *Les Petites Fugues* d'Yves Yersin (1979), troisième plus gros succès helvétique depuis 1976 avec 400 000 entrées, et, surtout, *Die Schweizermacher* (*Les Faiseurs de Suisses*, Rolf Lyssy, 1978), qui a totalisé 940 000 entrées, tout en constituant un cas limite dans ce cinéma ne serait-ce que parce que, précisément, il a été conçu en accord avec les goûts du grand public[20]. A noter toutefois que les gros succès publics du cinéma helvétique des années 1940-1950 pouvaient, eux, atteindre un total - étonnant pour un pays de 5-6 millions d'habitants à l'époque - avoisinant les 1.6 millions d'entrées en Suisse[21]. Et depuis le milieu des années 1970 jusqu'à tout récemment, la part de marché du cinéma suisse en Suisse oscillait en général entre 1% et 3%[22].

De fait, dans le « contrat cinématographique » - pour reprendre une notion forgée par Emmanuel Ethis[23] - qui lie, dès 1970, les différentes acteurs qui forment le maillage de la « chaine de médiation[24] » aussi restreinte que solide - elle a tenu une vingtaine d'années - du « Nouveau cinéma suisse » (une poignée de réalisateurs, quelques producteurs indépendants, des salles arts et essai, des critiques, des fonctionnaires étatiques, des membres de comités d'experts, des festivals, sans oublier la Loi sur le cinéma, cet allié précieux...), il n'y a pas de place pour le public, du moins pour celui large. Ces films sont pour ainsi dire délibérément situés en dehors de l'« horizon d'attentes[25] » de ce dernier, que ce cinéma cherche à questionner, à titiller, à bousculer. Si les noms de ses principaux cinéastes ont sans aucun doute jouit d'une large notoriété durant les années 1970-1980 - ne serait-ce que par les critiques plus ou moins en demi teintes ou aussi à cause des polémiques que leurs œuvres soulevaient ponctuellement dans la presse helvétique (en partie parce que, critiques, elles avaient reçu un soutien de la part de l'État !) - les titres singuliers ont été moins connus et vus que ce cinéma a été familier dans son ensemble, en tant qu'entité passablement abstraite et projective.

Sans public, le « Nouveau cinéma suisse » l'est aussi à un autre niveau. Sur le plan international, depuis le milieu des années 1980 (et, paradoxalement, depuis le succès unanime de *Höhenfeuer - L'Âme sœur* de Fredi Murer en 1985), le cinéma des Tanner, Soutter ou Schmid a largement perdu de sa visibilité, faisant petit à petit disparaître la Suisse de la carte mondiale des nations du cinéma, dans le cadre de la perte de vitesse des cinémas nationaux (autres que celui américain) en général et de la perte d'aura du cinéma d'auteur en particulier. Mais à l'interne aussi, la situation n'est pas vraiment meilleure : une récente étude sur les publics du cinéma en Suisse[26] a montré que si, parmi les Romands de 45 ans et plus, Alain Tanner est connu de près de 80% des personnes, ils sont moins de 10% parmi les 15-24 ans à reconnaître ce nom. Pour Fredi Murer et côté alémanique, on passe de 42-44% de degré de notoriété parmi les personnes de 45 ans et plus à seulement 12% des jeunes qui indiquent en avoir entendu parler.

Applaudi il y a deux ou trois décennies par la critique, primé à Cannes ou à Berlin puis montré *urbi et orbi* devant un public cinéphile, familier de la population helvétique et bien au delà, le « Nouveau cinéma suisse » fait aujourd'hui partie du patrimoine cinématographique et culturel. En tant que tel, il est l'objet d'une commémoration rétrospective et d'une curiosité érudite au sein du cénacle privilégié d'un festival de cinéma, alors qu'il a depuis belle lurette cessé d'exister pour le public en Suisse et, sans doute depuis bien plus longtemps encore, dans les autres pays.

O.M.

Olivier Moeschler est chercheur à la Faculté des sciences sociales et politiques, Université de Lausanne.

[17] Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
[18] Vincent Dubois (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
[19] Rainer Rochlitz (1994), *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard.
[20] Il n'a d'ailleurs, fort logiquement, même si la décision en avait étonné plus d'un, pas été soutenu par la Confédération.
[21] Comme ce fut le cas pour le drame campagnard *Uli der Knecht* (*Uli le valet de ferme)*, Franz Schnyder, 1954 ; cf. Dumont, *op. cit.*, p. 446.
[22] Office fédéral de la statistique (2006), *La Production de films (cinéma et télévision) en Suisse, 1995-2004*, Neuchâtel, OFS, p. 27.
[23] Emmanuel Ethis (2005), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin.
[24] Antoine Hennion (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
[25] Hans Robert Jauss (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
[26] Olivier Mœschler (2006), *Les publics du cinéma en Suisse. Une étude sociologique*, Lausanne, Université de Lausanne.

La Salamandre (Alain Tanner, 1971)

Ah ! que le bonheur est proche !...

par Michel Boujut

« Notre nombril n'est plusà sa place habituelle et nous avons maintenant la certitude que nos montagnes ne sont plus porteuses d'aucune vérité ni d'aucune vertu. »

Charles mort ou vif
d'Alain Tanner.

Assister à la naissance improbable du cinéma suisse romand, à la fin des sixties : j'en garde comme une ivresse de jeunesse. Ses initiateurs avaient fait leurs classes dans le giron de la Télévision suisse à Genève. C'est avec le regard documentaire qu'ils allaient s'affirmer, les uns et les autres, dans leurs films en 16 mm. noir et blanc réalisés avec des bouts de ficelle. Passage à la fiction, nourri de leurs expériences sur le terrain. D'un coup, ils réinventaient un cinéma de proximité, tissé d'intrigues vagabondes, de chassés-croisés amoureux, de contestation radicale, d'humour incongru et d'éclairage intime. On y rencontrait des rêveurs et des révoltés, tous peu ou prou en rupture avec leur pays et son oppression confortable. Montrer l'envers du décor, à travers des histoires s'affranchissant des règles du romanesque et des conventions psychologiques, cela n'allait pas de soi. La Nouvelle Vague, il est vrai, avait franchi les Alpes.

Le Genevois Michel Soutter sera le premier, en 1966, à passer à l'acte. Mais son film *la Lune avec les dents*, présenté au festival de Locarno, se heurtera à l'incompréhension du public et de la critique. Alain Tanner et Claude Goretta, ses amis et concitoyens, lui emboîteront le pas en 1970 avec, respectivement *Charles mort ou vif* et *le Fou*, interprétés tous les deux par l'inégalable François Simon (le fils de Michel). Si le second n'a jamais été distribué, le premier, fable tonique d'un homme qui brise ses chaînes et brûle ses vaisseaux, vaudra à Tanner une flatteuse réputation hors de chez lui.

« C'est de Suisse que nous parvient, alors qu'on ne cesse de l'attendre en France, le plus bel enfant cinématographique du mois de mai 1968 », affirmait excellemment l'essayiste Philippe Haudiquet. Cela reste vrai encore aujourd'hui. Tanner, un an plus tard, récidivera avec *la Salamandre* : 200 000 spectateurs parisiens au Saint-André-des-Arts, chez Roger Diamantis. Et une reconnaissance planétaire. La révolte de Rosemonde (Bulle Ogier), facétieuse et profonde, marquerait durablement l'émergence de ce cinéma suisse enfin sorti des limbes et en pleine possession d'un art subtil du décalage. Et ce, faut-il le rappeler, en dépit de la méfiance des autorités helvétiques et de leurs chiens de garde, tel ce plumitif du journal *la Suisse* s'indignant des (maigres) subventions fédérales accordées à « *des ouvrages qui ne prétendent pour la plupart qu'à attaquer nos institutions et nos mœurs, ou à les bafouer* »... Tanner, de film en film, ne cessera plus d'enfoncer le clou de l'utopie avec des œuvres d'agitation des consciences et de décillement du regard : *le Retour d'Afrique*, *le Milieu du Monde*, *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000*, *Dans la ville blanche*, *No Man's land*...

Claude Goretta, lui, aura dû attendre son film suivant, *l'Invitation*, primé à Cannes en 1973, pour imposer son tempérament d'entomologiste doux-amer, par le biais d'une fête ratée au cours de laquelle des employés de bureau, confrontés à l'ascension sociale de l'un des leurs (Michel Robin), révèlent leurs ressentiments et leurs inhibitions. Dès lors, Goretta, dans le cadre de coproductions avec la France, poursuivra son œuvre, privilégiant les portraits de ceux, comme il disait, qui n'ont pas rendez-vous avec l'Histoire : *la Dentellière* (avec Isabelle Huppert), *Pas si méchant que ça* (avec Gérard Depardieu), *la Provinciale* (avec Nathalie Baye) ou *la Mort de Mario Ricci* (avec Gian Maria Volonte).

Michel Soutter, sans doute le plus « Tchèque » des cinéastes romands, mélancolie oblige, avait su très vite de son côté faire entendre sa petite musique pétrie d'incongruités feutrées et de déchirements imprévus, ouvrant le chemin à une poésie dont la recherche du bonheur est l'enjeu. Carte du Tendre dans la campagne genevoise où des femmes douces (comme Marie Dubois) rencontrent par hasard des escogriffes en vadrouille (comme Jean-Luc Bideau). Après *la Pomme* et *James ou pas*, le tendre « capriccio » des *Arpenteurs* constituera la plus sensible des horlogeries et « l'épure magique » de son cinéma, selon les termes de Freddy Buache, son plus lucide hagiographe. Par la suite, dans *l'Escapade* ou dans *Repérages* (les deux avec Jean-Louis Trintignant), Soutter saura faire preuve de la même grâce et de la même gravité. Jusqu'à ce que la mort le rattrape en 1991. « *On a chacun un outil de travail, disait-il. Il y en a qui ont besoin d'une hache, d'autres d'un tournevis ou*

Jonas aura qui aura 25 ans en l'an 2000 (Alain Tanner, 1976)

Les Petites Fugues (Yves Yersin, 1977)

d'une petite lime. Chacun s'outille à sa façon pour créer les formes dont il a besoin. »

La Nouvelle Vague de Genève n'aura tenu l'affiche qu'une décennie durant. Moment privilégié, au demeurant, de l'histoire du cinéma en quête de liberté et des moyens pour y parvenir. « Ah ! que le bonheur est proche ! Ah ! que le bonheur est lointain » chantaient en chœur Pierre et Paul, les complices de *la Salamandre*, dans une forêt du Jura sous la neige. L'écho ne s'en est pas éteint et répercute entre les troncs des sapins la sourde incertitude dialectique.

En 2003, c'est Raoul Ruiz qui dans son « film helvète », intitulé *Ce jour-là*, adressera un clin d'oeil ironique à ses collègues d'antan. Leurs films du passé restent des œuvres d'avenir.

M.B.

Michel Boujut est critique de cinéma et écrivain.
Il fut producteur de l'émission « Cinéma, cinémas ».

Le lundi 30 novembre, une table ronde animée par Patrick Ferla aura lieu autour du thème « Le nouveau cinéma suisse a-t-il vraiment existé ? », en présence des cinéastes qui l'ont fait et leurs collaborateurs. Avec Michel Boujut et Olivier Moeschler.

Siamo italiani Alexander J. Seiler

1964 / Suisse / 79' / noir et blanc / vostf

Scénario : Alexander J. Seiler, June Kovach, Rob Gnant
Image : Rob Gnant
Son : June Kovach, Alexander J. Seiler
Montage : June Kovach, Alexander J. Seiler
Production : Seiler + Gnant

Le sujet particulièrement brûlant et la méthode de tournage (le direct, le 16mm « gonflé » en 35mm) font de cet ouvrage le coup de tonnerre qui réveille brusquement le cinéma suisse alémanique assoupi depuis la fin de la guerre (...).

Le cinéaste a enregistré à la sauvette des conversations dans la rue, il a filmé, à la frontière, les opérations douanières et sanitaires d'immigration (...). Il montre la vie quotidienne de ces étrangers en Suisse et les difficultés de leur intégration : ils parlent une autre langue, ils ont d'autres mœurs, gesticulent, rient, chantent en maniant la truelle ou la pelle, ils savent faire les coqs devant les filles, ils sont l'Autre, et dans la mesure ou l'Autre gêne nos habitudes, nous pouvons facilement décider qu'il est le Mal puisque - c'est sous-entendu - nous sommes le Bien. Et le racisme est amorcé. Seiler fut un éveilleur. *Siamo italiani* une mise en garde sérieuse.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

L'Inconnu de Shandigor Jean-Louis Roy

1967 / Suisse / 91' / noir et blanc

Un savant atomiste demi-fou, Von Krantz, a découvert un procédé permettant de désamorcer les armes nucléaires, l'Annulator. Von Krantz, infirme, vit enfermé dans sa villa avec sa fille, Sylvaine, et son assistant, Yvan, sur lesquels il exerce une tyrannie impitoyable. Les agents de diverses puissances étrangères tentent de s'emparer des plans de l'Annulator, et un véritable ballet d'espions va se dérouler autour de la villa de Von Krantz et de ses trois habitants...

Interprétation : Marie-France Boyer (Sylvaine), Ben Carruthers (Manuel), Daniel Emilfork (Von Krantz), Howard Vernon (Bobby Gun), Jacques Dufilho (Shostakovich), Serge Gainsbourg (le chef des chauves), Jacqueline Danno (Esther), Marcel Imhoff (Yvan)
Scénario : Jean-Louis Roy, Gabriel Arout, Pierre Koralnik
Décors : Michel Braun
Image : Roger Bimpage
Son : Marcel Sommerer, Claude Pannier, Achille Christen
Musique originale : Serge Gainsbourg, Alphonse Roy
Montage : Françoise Gentet
Production : Frajea Films

L'intrigue n'est qu'un prétexte ; l'auteur la déploie souvent dans une perspective chorégraphique, l'attention du spectateur étant sollicitée par le jeu des formes plutôt que par la tension du récit, et le plaisir naît de l'évocation, par un conteur allègre, d'un univers abstrait. Roy opte sans équivoque pour le cinéma-spectacle, prouvant d'emblée sa maîtrise dans un domaine qui requiert habituellement une longue expérience professionnelle. Nourri des mythologies chères aux bandes dessinées, son conte de fée en insinuait la critique souriante et trouvait son centre de gravité, au cours de plusieurs passages, au cœur même de la poésie.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Musikwettbewerb Alexander J. Seiler

1967 / Suisse / 72' / noir et blanc / vostf

Dans ce film, Seiler réussit pour la première fois à structurer dramatiquement du « cinéma direct » pur. Le montage final du matériel récolté, filmé par Seiler et Gnant lors du concours de musique international de Genève, se limite aux pianistes. En premier lieu, les parties qui seront liées plus tard dramatiquement sont esquissées : la salle de concert, les salles de répétition, le fameux rideau gris derrière lequel les candidats jouent, les jurés, les pianistes, les mères des pianistes : des gestes répétitifs nous amènent vers la fonctionnalité dramatique, des gestes qui montrent ce qui est en jeu. Le spectateur commence à s'impliquer et tremble pour les candidats ; il se soumet aux règles du concours, qui au final déclare le vainqueur. Musique, concours et vainqueur... ces trois mots ne sont-ils pas contradictoires ?

Scénario : Alexander J. Seiler, June Kovach
Image : Rob Gnant, Fritz E. Maeder, Hans Stürm
Son : Werner Walter, Hermann Wetter
Musiques : Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Stravinsky...
Montage : June Kovach, Alexander J. Seiler
Production : Seiler + Gnant

Charles mort ou vif Alain Tanner

1969 / Suisse / 94' / noir et blanc

Prisonnier du confort et de la sécurité que lui ont légués ses grand-père et père, Charles, industriel genevois, confie à la télévision venue l'interroger, le malaise que lui apporte sa fabrique de montres, où tout est organisé à l'excès. Le jour même où l'on fête le centenaire de la fabrique, il prend conscience de la dérision de sa vie d'homme comblé. Réagissant pour la première fois contre tout ce qui l'a conditionné, il s'enfuit…

« Charles est quelqu'un qui ne peut pas s'en sortir. Je l'ai voulu un peu symbolique de la Suisse. Que faut-il faire ? Si on n'admet pas le *statu quo* ambiant, on est perdu. Toute transformation ne peut venir que d'un pays extérieur. On se sent impuissant. J'ai voulu donner au film cette allure fermée, sans issue. Et en même temps que Charles dégringole, il revit quand même. Il crée avec les autres des rapports plus vrais. Même si on se sent coincé, il faut bien rester humain. »

Alain Tanner
(*Télérama*, 18 janvier 1970)

Interprétation : François Simon (Charles Dé), Marcel Robert (Paul), Marie-Claire Dufour (Adeline), André Schmidt (Pierre Dé), Maya Simon (Marianne Dé), Michèle Martel (Germaine Dé), Jo Excoffier (le reporter télé), Walter Schochli (le détective)
Scénario : Alain Tanner
Image : Renato Berta
Son : Paul Girard
Musique originale : Jacques Olivier
Montage : Sylvia Bachmann
Production : Le Groupe Cinq (Alain Tanner), Schweizerische Radio und Fernsehgesellschaft, Société Suisse de Radiodiffusion et Télévision

James ou pas Michel Soutter

1970 / Suisse / 80' / couleur

Hector est un chauffeur de taxi assez volubile qui se déclare heureux dès que son véhicule peut être utile à quelqu'un. On vient de l'appeler dans un petit village. Il se trouve face à face avec un certain James qui affirme qu'il n'a demandé aucun taxi. James est un personnage insolite qui n'a presque pas de contact avec ses semblables, sinon avec une jeune fille qu'il voit platoniquement une fois par semaine…

Il ne s'agit pas chez Soutter du développement linéaire d'une intrigue, d'un faisceau d'intrigues ou de conflits psychologiques, mais d'un jeu de climats, d'une énumération de situations, d'un dévoilement de présences, d'atmosphères ou de comportements, de poèmes qui nous imposent leur rythme interne et qui nous dépaysent par leur proximité.
Michel Soutter brise les artifices romanesques traditionnels pour les remplacer par une sorte de chorégraphie volontairement freinée, parfois suspendue dans l'immobile, qui parvient à tisser un réseau de correspondances émouvantes où le gris d'un ciel, l'humidité d'une prairie automnale, les buissons au bord de la rivière, un chat dans une cuisine, le corps d'une femme qui se penche en avant ou un cadavre près des labours, se répondent au fond de nous-mêmes.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Interprétation : Jean-Luc Bideau (Hector), Harriett Ariel (Eva), Serge Nicoloff (James), Nicole Zufferey (la fiancée d'Hector), Jacques Denis (Narcisse), Daniel Stuffel (le jeune homme), Jaroslav Vízner (le policier), Dominique Catton (l'inspecteur)
Scénario : Michel Soutter
Image : Simon Edelstein
Son : Marcel Sommerer
Musique originale : Guy Bovet
Montage : Yvette Schladenhaufen
Production : Arado Film, Groupe 5

Le Fou Claude Goretta

1970 / Suisse / 87' / noir et blanc

Georges Plond, la cinquantaine, chef magasinier, mène une vie ordonnée avec sa femme, Jeanne, qui est paralysée. Le couple économise depuis longtemps pour s'acheter une maison de campagne. Mais Georges doit prendre une retraite anticipée après un accident cardiaque. Un an plus tard, leurs économies disparaissent à la suite d'un mauvais placement : le rêve de la maison s'écroule…

Goretta montre la tristesse d'un monde, mais ne prône pas plus, au fil de l'anecdote, l'optimisme béat marxisant que le pessimisme des acariâtres. (…) Goretta fait dire à Bideau montrant le dernier tableau de Bonnard, *L'amandier en fleurs* (peint quelques jours avant sa mort et d'une souveraine exubérance dans la confiance en la lumière) : « Celui qui a peint ça, il avait 80 ans ! ». Ainsi désigne-t-il une des voies qui conduit au bonheur et qui consiste à créer dans la jubilation en faisant aux autres l'offrande de sa propre lumière et de la lumière du monde afin d'éventuellement les tirer de leur nuit.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Interprétation : François Simon (Georges Plond), Camille Fournier (Jeanne Plond), Arnold Walter (Alain Burnier), Pierre Walker (le directeur), André Neury (l'inspecteur de police), Jean Claudio (l'agent d'affaires), Desko Janic (le médecin), Frédérique Meininger (Simone), Marion Chalut (Josette), Jean-Luc Bideau (Jean-Luc)
Scénario : Claude Goretta.
Image : Jean Zeller
Son : Marcel Sommerer
Musique originale : Guy Bovet
Montage : Eliane Heimo
Production : Groupe 5, TSR

Le Jour des noces Claude Goretta

1970 / Suisse, Belgique, Canada, France / 71' / couleur

Régulièrement, les Dufour, petits commerçants citadins, prennent la voiture pour aller manger dans une auberge en compagnie de leur fils, Philippe, âgé d'une vingtaine d'années. Ce dimanche, les lieux sont occupés par les nombreux invités d'une noce. Les Dufour sont alors contraints de pique-niquer sur l'herbe, à deux pas de là. Ainsi que le veut la coutume qui consiste à inviter le premier étranger venu, Philippe est prié de prendre place à la table du banquet dressée dans le verger. Le vin aidant, les convives s'échauffent…

« Il s'agit de deux mondes étrangers l'un à l'autre, la nature et l'imprévu, la vie qui explose et la banalité des jours, un mouvement d'horlogerie et un moment de folie. Et cette rencontre ne pouvait sans doute avoir lieu qu'un beau dimanche d'été, lourde de lumière et de chaleur, où tout ce qui est ordonné s'écroule au contact de la nature : morale traditionnelle, bons sentiments, structures établies, hypocrisie. »

Claude Goretta
(cité dans *L'usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, L'âge d'homme, 1985)

Interprétation : Arnold Walter (Philippe), Martine Garrel (Henriette), Jean-Luc Bideau, Dora Doll, André Schmidt, François Simon,
Scénario : Claude Goretta, Michel Contat, d'après la nouvelle de Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*
Image : Jean Zeller
Son : Michel Morier
Musique originale : Guy Bovet.
Montage : Françoise Lenoir
Production : TSR, RTBF, ORTF, Radio Canada

La Salamandre Alain Tanner

1971 / Suisse / 119' / noir et blanc

Pierre, reporter, et Paul, romancier, travaillent à la réalisation d'un feuilleton TV à partir d'un fait divers réellement arrivé : une jeune fille a été accusée d'une tentative de meurtre sur la personne de son oncle, puis finalement relâchée, faute de preuves. Paul imagine le personnage, Pierre l'interviewe. Le « rêveur » et le « réaliste » conviennent de travailler séparément, puis de comparer le résultat…

« On voit le journaliste procéder à sa manière réaliste, visant les faits, l'objectivité, recherchant une certaine neutralité de point de vue. Et il y a l'écrivain imaginatif qui, à partir de ce qu'il sait de Rosemonde, fait un pari sur l'avenir. Il a, lui, une vision qui dépasse le simple énoncé des faits. (…) La recherche des faits est importante, indispensable, mais insuffisante et illusoire si l'on s'y tient. L'imagination pour moi est essentielle. En termes politiques la seule pratique qui vaille est celle qui est liée à une vision. »

Alain Tanner
(*Télérama*, 7 novembre 1971)

Interprétation : Bulle Ogier (Rosemonde), Jean-Luc Bideau (Pierre), Jacques Denis (Paul), Véronique Alain (Suzanne), Marblum Jéquier (la femme de Paul), Daniel Stuffel (le patron du magasin de chaussures), Violette Fleury (la patronne du magasin de chaussures), Marcel Vidal (l'oncle de Rosemonde)
Scénario : John Berger, Alain Tanner
Image : Renato Berta
Son : Marcel Sommerer, Jean-Noël Mévil-Blanche
Musique originale : Patrick Moraz
Montage : Brigitte Sousselier
Production : Alain Tanner, Gabriel Auer (Svociné)

Les Arpenteurs Michel Soutter

1972 / Suisse, France / 100' / couleur

Lucien est amoureux d'Alice, une femme intrigante et intransigeante. Pour une raison obscure, il demande à Léon, qu'il vient de rencontrer dans un café et à qui il a offert sa casquette, de lui apporter un panier de légumes. Léon va chez Alice, la trouve très mignonne, brune, avec un charmant accent anglais. La belle n'est pas farouche, Léon en profite…

C'est dans un vert paradis que se déroule l'amour manqué d'Alice et de Léon. Petit monde clos, préservé, réservé - une espèce de minuscule Suisse mais une Suisse miraculée par la grâce de Soutter : sans conformisme niais ni hypocrisie confortable ; une Suisse, enclos privilégié où l'on aurait loisir et liberté de vivre à l'endroit. Monde d'autant plus enchanteur qu'il est menacé.(…) C'est partout que les arpenteurs approchent, partout qu'ils vont tout casser.

Jean-Louis Bory
(*Le Nouvel Observateur*, 30 octobre 1972)

Interprétation : Jean-Luc Bideau (Léon), Marie Dubois (Alice), Jacques Denis (Lucien), Jacqueline Moore (Ann), Michel Cassagne (Max), Armen Godel (l'avocat), Germaine Tournier (la mère d'Alice), Benedict Gampert (le fiancé d'Alice)
Scénario : Michel Soutter
Image : Simon Edelstein
Son : Marcel Sommerer, Peter Begert
Musiques : Brahms, Schubert
Montage : Joëlle Van Effenterre
Production : Groupe 5, Radio Télévision Suisse Romande

Cette nuit ou jamais (Heute Nacht oder nie) Daniel Schmid

1972 / Suisse / 90' / couleur / vostf

Dans une villa, en Suisse alémanique, à l'occasion de la fête de Saint Népomucène, des bourgeois invitent leurs domestiques à prendre leur place, pendant une soirée. Ils les servent à table et leur offrent un spectacle...

« J'ai délibérément choisi de montrer le fascisme sous l'angle d'une certaine élégance, qui n'enlève rien à l'idéologie du fascisme mais contribue à mieux faire ressortir son côté « feutré » en certaines circonstances et dans certains milieux. (...) C'est bien ce qui est désespérant : cette forme actuelle du fascisme, tellement difficile à montrer et à expliquer aux gens, car elle se dissimule derrière une foule de choses de la vie de tous les jours. »

Daniel Schmid
(*L'Humanité*, 21 novembre 1973)

Interprétation : Ingrid Caven, Voli Geiler, Peter Chatel, Igor Joszà, Peter Kern, Beatrice Stoll, Rosemarie Heinikel, Anna Fadda, Harry Baer, Peter-Christian Bener
Scénario : Daniel Schmid
Image : Renato Berta
Son : Jeti Grigioni
Montage : Ila von Hasperg
Production : Matthias Brunner, Daniel Schmid

Passages (Passagen) Fredi M. Murer

1972 / Suisse, R.F.A. / 50' / couleur / vostf

Le film essaie de rendre visible le travail artistique, du peintre suisse H.R. Giger, un des plus éminents représentants du réalisme fantastique, entre influences conscientes et inconscientes. Il ne s'agit pas seulement de montrer la toile finie, mais bien plus le chemin qui a conduit à elle. Le peintre travaille avec un matériel présent dans son monde intérieur et dans le monde extérieur. Une toile n'est par conséquent pas seulement un « bel » objet, mais le produit d'un travail, un tissu d'expériences, un sismographe qui ne doit pas uniquement être regardé par le spectateur mais peut aussi être lu - ou doit être lu - comme un texte ou un rêve. En ce sens, le film se propose de démystifier l'image idéaliste du génie créant quelque chose à partir du néant.

Scénario, image : Fredi M. Murer
Son : Benny Lehmann
Production : Nemo Film, WDR

Les Vilaines Manières Simon Edelstein

1973 / Suisse, France / 100'/ couleur

Dans le cadre de son émission de radio, Jean-Pierre Bouttier accueille tous ceux pour qui la solitude devient angoisse. En provoquant confidences et désirs, il n'a qu'un but : maintenir son fort indice d'écoute. À la suite d'une interview, Marie, séduite par le personnage, l'invite chez elle. À peine sorti de l'appartement, il rencontre la ravissante et peu farouche Jeanne, dont l'occupation consiste à «visiter» les maisons des autres. Jean-Pierre est attiré par cette jeune femme un peu mystérieuse. Pendant le week-end, ils occupent plusieurs villas délaissées par leurs propriétaires...

Interprétation : Jean-Luc Bideau (Jean-Pierre Bouttier), Francine Racette (Jeanne), Dominique Claire (Marie), Nicole Zufferey (Mercedes), Serge Nicoloff (l'ami de Jean-Pierre), Roger Gesner (le julot des Pâquis), Jean-Louis Feuz (un technicien radio), René Marc (un technicien radio), Nicole Roüan (la secrétaire de Jean-Pierre)
Scénario : Simon Edelstein
Image : Renato Berta
Son : Jeti Grigioni
Musique originale : Patrick Moraz
Montage : Brigitte Sousselier
Production : Citel Films, Planfilm

Le style et le ton [d'Edelstein] manifestent une imagination beaucoup plus baroque et une inspiration plus amère [que celles de Soutter] qui, au tournant de certaines des meilleures séquences, laissent percevoir des résonances aldrichiennes. (...) Edelstein apparut comme l'un des rares nouveaux cinéastes capables de prolonger le travail des membres du Groupe 5 qui avaient ouvert la brèche, et l'on doit regretter qu'il n'ait pu réunir les moyens de réaliser au cours des années suivantes l'un ou l'autre de ses nombreux projets.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Des Suisses dans la guerre d'Espagne
(Schweizer in spanischen Bürgerkrieg) Richard Dindo

1973 / Suisse / 80' / couleur / vostf

Sur les 600 volontaires suisses qui ont rejoint les Brigades Internationales durant la Guerre d'Espagne, 200 ont perdu la vie. Décrivant les expériences qu'ils ont vécues en tant que soldats ou infirmiers, les vétérans suisses expliquent les raisons de leur engagement et la manière dont cette période espagnole continue de marquer leur vie.

Image : Rob Gnant
Son : Robert Boner
Montage, production : Richard Dindo

« Je pensais que c'était fondamental pour notre génération de savoir qu'il y avait eu, dans les années 30, des Suisses capables de participer à une guerre de résistance, à la défense d'une idée du socialisme. Je voulais montrer que chez nous aussi, il y avait une tradition de lutte contre le fascisme. »

Richard Dindo
(*Libération*, 26 septembre 1979)

Derrière ces vieillards nous sentons ce que furent les enthousiasmes de la jeunesse, le don fraternel, et nous mesurons brusquement la terrible érosion des illusions, la dégradation physique, le prix de la confiance conservée envers et contre tout ; nous apprenons à connaître la Suisse de 1936-1937 et, par réfraction, nous voyons mieux celle de 1973.

Freddy Buache
(Le cinéma suisse, L'âge d'homme, 1998)

L'Invitation Claude Goretta

1973 / Suisse, France / 100' / couleur

À Genève, un modeste employé de bureau, qu'un héritage inespéré vient de rendre riche, accueille, en fin de semaine, ses supérieurs et collègues de travail dans une luxueuse propriété à la campagne. À la surprise et l'étonnement de chacun devant un tel étalage de richesse, succède bien vite une bonne humeur apparente…

« C'est l'histoire de gens ordinaires à qui l'espoir et la révolte semblent refusés, des gens qui n'ont pas rendez-vous avec l'histoire et qui sont brusquement plongés dans une situation insolite : l'ascension sociale de l'un des leurs. (…) C'est une analyse sociale, le constat d'une société bloquée. C'est un cinéma de comportement qui ne cherche pas à caricaturer les gens mais à rendre compte, par petites touches, de leurs aliénations et de l'impossibilité qu'ils ont à se libérer. »

Claude Goretta
(*Le Monde*, 14 septembre 1973)

Interprétation : Jean-Luc Bideau (Maurice), François Simon (Emile), Jean Champion (Alfred), Corine Coderey (Simone), Michel Robin (Rémy), Cécile Vassort (Aline), Rosine Rochette (Hélène), Jacques Rispal (René Mermet)
Scénario : Claude Goretta, Michel Viala
Décors : Yanko Hodjis
Image : Jean Zeller
Son : Paul Girard
Musique originale : Patrick Moraz
Montage : Joële Van Effenterre
Production : Citel Films, Groupe 5, Planfilm

L'Escapade Michel Soutter

1974 / Suisse, France / 95' / couleur

Paul et Anne sont mariés depuis plusieurs années. Paul se rend dans le Jura Suisse pour participer à un séminaire. La réunion n'ayant pas lieu à cette date, il décide néanmoins de rester sur place le temps prévu. En se promenant, il rencontre Virginie, que son ami Auguste, écrivain en mal d'inspiration, vient de mettre à la porte. Ils font connaissance. Provoqué, puis consentant, Paul achève son séjour en compagnie de Virginie, qu'il décide de ramener chez lui…

« Tout le monde est capable de passion, mais tout est organisé dans la vie de tous les jours de façon à empêcher la passion d'éclater, parce que c'est un trop beau désordre et la société le redoute. (…) Mon personnage n'imagine pas que rien n'est jamais acquis, il ne croit pas qu'une vie à deux « se construit ». (…) Le silence poli qui peut s'établir entre deux êtres est terrifiant. »

Michel Soutter
(*La Croix*, 8 avril 1974)

Interprétation : Marie Dubois (Anne), Philippe Clévenot (Paul), Antoinette Moya (Virginie), Georges Wod (Auguste), Jean-Louis Trintignant (Ferdinand), Jean-Yves Bader (le libraire), Guy Bovet (le pianiste), Armen Godel (le contrebassiste)
Scénario : Michel Soutter
Décors : Serge Ehert
Image : Simon Edelstein
Son : Marcel Sommerer
Musique originale : Guy Bovet
Montage : Joëlle Van Effenterre
Production : Citel Films, PlanFilm, Les Films Saint André des Arts

Le Milieu du monde Alain Tanner

1974 / Suisse, France / 115' / couleur

Dans une petite ville du Jura Suisse, Paul, un jeune ingénieur, marié et père de famille, accepte d'être candidat à la députation, bien que n'appartenant à aucun mouvement politique. Au cours d'une réunion électorale dans un bar, Paul remarque la serveuse et se promet de la revoir. Quelques jours plus tard, ils font connaissance. Adriana est émigrée, italienne et veuve. Solitaire, renfermée, elle se laisse peu à peu séduire…

Francis Reusser (*Le Grand Soir*) avait raconté un fait divers qui s'était produit dans sa petite ville d'origine, une bourgade du canton de Vaud. Reusser aurait voulu faire parler des gens du pays, réaliser un documentaire sur les amours du maire avec une institutrice, mais il n'avait pu mettre son projet à exécution : *« je suis un peu parti de ça,* dit Alain Tanner, *pour imaginer une histoire très simple. (…) Dès que la fille bouge, elle ébranle l'édifice social, beaucoup plus vite qu'un homme. Parce qu'elle touche à la famille, à tout ce qui est à la base de notre société. »*

Louis Marcorelles
(*Le Monde*, 18 septembre 1974)

Interprétation : Olimpia Carlisi (Adriana), Philippe Léotard (Paul), Juliet Berto (Juliette), Denise Péron (Schmidt), Jacques Denis (Marcel), Roger Jendly (Roger), Gilbert Bahon (Albert), Pierre Walker (le président), Paul Paquier (Gavaut), Adrien Nicati (le père de Paul)
Scénario : John Berger, Alain Tanner
Décors : Serge Etter
Image : Renato Berta
Son : Pierre Gamet, Peter Begert
Musique originale : Patrick Moraz
Montage : Brigitte Sousselier
Production : Citel Films, Action Films.

La Paloma Daniel Schmid

1974 / Suisse, France / 110' / couleur / vostf

Viola Schlump, dite « La Paloma », est une chanteuse sur le déclin, condamnée à brève échéance par sa phtisie. Elle a pour admirateur le comte Isidor Palewski qui assiste, chaque soir, à son tour de chant. Depuis des années, elle le repousse. Ayant appris la nature de son mal, Viola décide de répondre à cet amour et de devenir sa maîtresse…

« *La Paloma* est aussi un film social, comme l'est tout affrontement de deux personnages issus de milieux différents. Mais ce n'était pas mon propos. Je voulais faire un film ouvert à toutes les interprétations, un peu comme une auberge espagnole où l'on apporte ce que l'on veut y trouver. Pour les uns, ce peut n'être qu'un simple délire d'amour ; pour d'autres, la rupture d'un équilibre ou même la conclusion logique à un combat inégal. »

Daniel Schmid
(*La Croix*, 1er Juin 1974)

Interprétation : Ingrid Caven (La Paloma), Peter Kern (Isidore), Peter Chatel (Raoul), Bulle Ogier (la mère), Jérôme Olivier Nicolin (la force de l'imagination), Béatrice Stoll (la propriétaire du casino), Ludmilla Tucek (la servante), Manon (la maquerelle)
Scénario : Daniel Schmid.
Image : Renato Berta.
Son : Luc Yersin.
Musique originale : Gottfried Hüngsberg, Peer Raben.
Montage : Ila von Hasperg.
Production : Artco Film, Citel Films, Les Films du Losange.

Ce chant du désir et de la mort convoque, une fois de plus chez Daniel Schmid, nos plus fabuleux souvenirs d'enfance ainsi que de nombreuses mélodies sentimentales pour animer une imagerie dont la picturalité symbolique, les allégories suaves ou funèbres, continuellement, se métamorphosent en effusion. *La Paloma* n'est pas un récit, mais une machine à faire rêver.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards

(Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind) Fredi M. Murer

1974 / Suisse / 108' / couleur

Image : Iwan P. Schumacher
Son : Luc Yersin
Montage : Fredi M. Mürer, Eveline Brombacher
Production : Nemo Film

Le film se compose de trois «mouvements» : le premier et le dernier sont consacrés aux vallées de Göschenen et de Maderan et dénoncent les dangers inhérents à la destruction de l'ordre traditionnel, alors que le mouvement central décrit un ordre resté intact, en suivant une famille de paysans de montagne dans ses déplacements saisonniers entre la vallée de Schächen et Urnerboden..

(Martin Schaub,
L'usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse, 1964-1984,
L'âge d'homme, 1985)

On dit que le canton d'Uri, au centre de la Suisse, est le creuset historique, archaïque, du pays. En 1974, Fredi Mürer y a tourné *Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards*, son film à la fois le plus modeste et le plus fou, qui réussissait à retrouver jusqu'au rythme de la respiration des habitants, collant à leurs talons et leurs habitudes avec une telle souplesse que nous entrions véritablement sur la pointe des pieds chez eux.

Louis Skorecki
(*Libération*, 4 avril 1986)

Le Grand Soir Francis Reusser

1976 / Suisse / 95' / couleur

Interprétation : Niels Arestrup (Léon), Jacqueline Parent (Léa), Arnold Walter (Raoul), François Berthet (René), Roland Sassi (le premier policier), Marina Bucher (Marina), Jacques Roman (Félix), Claude Para (le second policier).
Scénario : Patricia Moraz, Francis Reusser, Jacques Baynac
Image : Renato Berta
Son : Luc Yersin, Pierre-André Luthy
Montage : Edwige Ochsenbein
Production : Artco

À Lausanne, Léon est devenu gardien après avoir exercé divers métiers dans la Confédération Helvétique, symbole de la société de consommation qu'il hait. Un soir, au cours d'une de ses tournées, il découvre dans un local en sous-sol un groupe de militants gauchistes en pleine réunion. Il s'installe. Léa est la petite amie de Raoul, le responsable. Elle anime les discussions, imprime des tracts qu'elle distribue et un journal qu'elle vend à la criée dans les marchés. Léon tombe amoureux…

« Nous sortions d'une pratique politique groupusculaire, de certaines actions dans les masses. (…) Il fallait voir ce que nous avions acquis et ce que nous avions perdu en cours de route. Je voulais tenter de réussir dans le cinéma ce qui avait été raté, ou plutôt enregistré comme un échec ailleurs, dans le champ immédiatement, strictement politique. Il s'agissait de réussir une image et un son de cette histoire, de ce bout d'histoire-là. Le film n'a pas à conclure sur une histoire mais à être un moment, nouveau, de cette histoire, dans cette histoire, le moment où je recommence à parler, à travailler en ayant capitalisé toute une expérience. »

Francis Reusser
(*France nouvelle*, 1er novembre 1976)

Les Printemps de notre vie (fragments) Francis Reusser

2003 / 93'/ Suisse / couleur

1964, expo nationale : Henri Brandt termine l'un de ses films projetés à l'Expo par ces mots, sur l'image d'un visage d'enfant inquiet à l'arrière de la voiture familiale : « Est-ce que c'est ça la vie ? »

Expo nationale 2002 : Le pays s'interroge sur son identité passée et son futur. Entre-temps, en 1968 et durant les années qui vont suivre, une génération, née dans l'après guerre s'est mise à rêver d'un monde nouveau. Changements politiques, projets révolutionnaires, transgression des mœurs, culture et éducation mis cul par-dessus tête, sont à l'ordre du jour des débats universitaires, des assemblées générales, des bureaux politiques et des manifestations de rue. Près de quarante ans plus tard, les personnages et les acteurs (trices) de ce mouvement qui a secoué l'Europe sont encore présents au monde, vivants ou disparus. Ils ont vieilli mais gardé leurs convictions intactes. Dans tous les cas, ils ont participé à un mouvement de fond qui a marqué le demi-siècle. À l'heure de la mondialisation libérale et des rencontres au sommet des dirigeants des pays riches, violemment contestés par une nouvelle génération, c'est à cette époque et à ceux qui l'ont forgée, que le film s'intéresse. Il y a une passerelle à jeter entre ces années folles de l'espoir et de la révolte et le constat amer des crises contemporaines. Que reste-t-il de nos, de leurs vingt ans, qu'est ce pays devenu, qu'en est-il des projets des années soixante, ces années-lumière, aujourd'hui ? C'est à ces questions que s'attaque ce projet documentaire, à cette tentative de « gai savoir » sur presque un demi-siècle d'Histoire, et d'histoires au pluriel, sur les destins personnels d'une génération à l'humeur vagabonde, celle des seventies.

P.S. J'avais en 1976 reconstitué une partie de cette mémoire sous forme de fiction (*Le Grand Soir*), faute de pouvoir documenter « à chaud » les quelques années mouvementées qui précédaient. Je m'étais fait taper sur les doigts par mes camarades d'alors, la traîtrise n'était pas loin à les en croire. Le temps n'était pas encore venu des vérités assumées, erreurs de parcours et aveuglements compris. Tant mieux. Le temps a calmé l'esprit de revanche et les tentations révisionnistes. En 2002, trente ans plus tard, les chemins se sont creusés, les vies ont pris de la consistance. Ils, elles, sont tous, toutes ou presque, venus au rendez-vous que je leur avais proposé devant la caméra familiale.

Francis Reusser

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 Alain Tanner

1976 / Suisse, France / 116' / couleur

Mathieu se désole d'être au chômage depuis si longtemps. C'est Mathilde, sa femme, qui nourrit toute la famille ; aussi, quand un jeune couple de maraîchers, Marcel et Marguerite, accepte de l'embaucher et de lui fournir le logement, Mathieu n'hésite-t-il pas à renoncer à la typographie, son ancien métier. Parmi les amis de Mathieu et Mathilde, il y a Max, ancien militant ; Madeleine, adepte du tantrisme ; Marco, professeur d'histoire contestataire ; Marie, caissière dans une grande surface.

« 1968 a été un tournant historique dont on commence maintenant à mieux apercevoir ce qu'il a été, ce qu'il a fait. (...) Les gens, les jeunes, les femmes plus que d'autres tiennent maintenant des discours qu'ils n'auraient pas tenus avant 1968. Dans un pays comme la Suisse où il y a une espèce de consensus, de glacis politique qui, lui, n'a pas bougé d'un iota, les gens ne font plus tellement confiance aux institutions, aux politiciens. (...) Max (Jean-Luc Bideau), qui a été un activiste politique, dit que tout ça ne constitue que des « pets dans l'eau ». Il a partiellement raison car ces modifications partielles sont récupérables, comme l'écologie est récupérable. Les usines les plus polluantes basent maintenant toute leur publicité sur l'écologie ! »

Alain Tanner
(*France nouvelle*, 6 décembre 1976)

Interprétation : Jean-Luc Bideau (Max), Myriam Boyer (Mathilde), Jacques Denis (Marco), Roger Jendly (Marcel), Dominique Labourier (Marguerite), Myriam Mézières (Madeleine), Miou-Miou (Marie), Rufus (Mathieu), Raymond Bussières (Charles)
Scénario : Alain Tanner, John Berger
Décors : Yanko Hodjis
Image : Renato Berta
Son : Pierre Gamet, Christian Londe
Musique originale : Jean-Marie Sénia
Montage : Brigitte Sousselier
Production : Citel Films, Action Film

L'Exécution du traître à la patrie Ernst S.

(Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S) Richard Dindo

1977 / Suisse / 99' / couleur / vostf

Le soldat Ernst S. a été le premier des 17 traîtres qui furent exécutés en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale en signe d'opposition des autorités à l'Allemagne nazie. Or, à cette période, ces mêmes autorités ont fermé les yeux sur la collaboration d'éminentes personnalités des milieux politiques et industriels suisses avec les nazis.

Le film de Dindo et Meienberg rafraîchit les mémoires ; ce n'est pas un pamphlet, mais exactement ce que nous sommes en droit d'attendre d'un cinéma sérieux mis au service d'une réflexion adulte : à travers ce puzzle, se précise l'idée que les responsables de l'État ont désiré, sans le savoir, tuer leur mauvaise conscience en exécutant Ernst S.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

Scénario : Niklaus Meienberg, Richard Dindo
Image : Robert Boner, Rob Gnant
Son : Beni Lehmann
Montage : Georg Janett, Richard Dindo
Production : Richard Dindo

Les Indiens sont encore loin Patricia Moraz

1977 / Suisse, France / 95' /couleur

Une adolescente, Jenny Kern, est retrouvée morte de froid et d'épuisement dans la neige, à l'orée d'une forêt, dans la banlieue de Lausanne. La dernière semaine de la vie de cette jeune fille sage et réservée qui vit seule avec sa grand-mère ; solitaire, mystérieuse, misanthrope, rebelle aux futilités de ses camarades de classe...

« Il y a cette phrase de Thomas Mann citée par le professeur d'allemand de Jenny et qui retentit fortement en elle : "L'impossible lieu de l'indicible désir". C'est le besoin d'absolu, l'ailleurs, ce après quoi l'on court, le bonheur, l'amour... (...) Inconsciemment à la recherche de cet "ailleurs", elle s'est enfoncée dans la forêt et dans la neige en rêvant aux Indiens, et elle s'est perdue. (...) Jenny meurt de la frigidité d'un peuple calviniste qui ne montre ni sa richesse ni ses tares. »

Patricia Moraz
(*Les Nouvelles littéraires*, propos recueillis par Michel Boujut, 12 octobre 1977)

Interprétation : Isabelle Huppert (Jenny), Christine Pascal (Lise), Mathieu Carrière (Matthias), Chil Boiscuille (Guillaume), Nicole Garcia (Anna), Anton Diffring (le professeur d'allemand), Bernard Arczynsky (Charles Dé), Jacques Addou (le concierge du lycée)
Scénario : Patricia Moraz
Décors : Rolf Knutti, Jacques Magnien
Image : Renato Berta
Son : Antoine Bonfanti, Luc Yersin
Montage : Thierry Derocles
Production : Filmkollektiv Zürich, Ina, Les Films 2001

Repérages Michel Soutter

1977 / Suisse, France / 90' / couleur

Victor a décidé d'adapter au cinéma Les Trois Sœurs *de Tchékhov. À Bex, au bord du lac Léman, il s'installe pour quelques jours de repérages et de répétitions en compagnie des trois comédiennes qui interprèteront les rôles. Il y a Julie, son ex-femme, Cécilia, imposée pour des motifs financiers et Esther, choisie pour sa jeunesse et sa spontanéité. Mais très vite les rapports se tendent et il devient évident pour chacun que ce film n'est qu'un prétexte à des retrouvailles, Victor ne vivant en effet que par et pour Julie...*

« Je voulais trouver une autre attitude devant le cinéma, c'est compliqué à dire — une sorte de spiritualité. Je n'ai pas élargi mon domaine, je l'ai approfondi. Dans mes films précédents, il y avait le refus de descendre en moi. De même que les personnages refusaient de descendre en eux. Or c'est là qu'on peut puiser quelque chose qui corresponde au plus grand nombre. Le temps peut donner cette envie d'aller chercher plus loin. Victor descend en lui pour trouver l'unité qu'il cherche. »

Michel Soutter
(*Le Monde*, 17 novembre 1977)

Interprétation : Jean-Louis Trintignant (Victor), Delphine Seyrig (Julie), Lea Massari (Cecilia), Valérie Mairesse (Esther), Roger Jendly (Jean Vallée) François Rochaix (Ambrosio)
Scénario : Michel Soutter
Décors : Serge Etter
Image : Renato Berta
Son : Pierre Gamet
Musique originale : Arié Dzierlatka
Montage : Albert Jurgenson, Jacques Maumont
Production : Citel Films, Action Films

Violanta Daniel Schmid

1977 / Suisse / 95' / couleur / vostf

Dans une vallée de montagne, Violanta, femme juge autoritaire, marie sa fille Laura et invite à cette occasion Silver, le demi-frère de Laura qui vit à Venise. Dès la première rencontre, les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre. L'amour incestueux des enfants de Violanta réveille en elle le souvenir de ses propres passions interdites...

« C'est un film autobiographique. Les lieux de mon enfance sont magiques. À force d'avoir toute sa jeunesse confrontée à ces hauteurs un peu fantastiques, on est victime jusqu'au bout de cette beauté étrange lorsque le brouillard monte et la fige dans une sorte d'immortalité. Tout devient si pesant alors qu'on se sent prisonnier. C'est en Engadine que Nietzsche devint fou après y avoir écrit *Zarathoustra*. (...) On n'échappe pas à ces climats-là. Je n'ai pas fait un film intellectuel mais un film de mémoire. »

Daniel Schmid
(*Le Quotidien de Paris*, 17 mars 1978)

Interprétation : Lucia Bosé (Donna Violanta), Maria Schneider (Laura), Lou Castel (Silver), Ingrid Caven (Alma), François Simon (Simon), Gérard Depardieu (Fortunat), Raúl Gimenez (Adrian), Luciano Simioni (David), Marilu Marini
Scénario : Daniel Schmid, Wolf Wondratschek, d'après la nouvelle *Die Richterin* de Conrad Ferdinand Meyer
Décors : Raúl Gimenez
Image : Renato Berta
Son : Florian Eidenbenz
Musique originale : Peer Raben
Montage : Ila von Hasperg
Production : Artco Film, Condor Films.

Les Petites Fugues Yves Yersin

1977 / Suisse, France / 140' / couleur

Pipe, valet de ferme depuis trente ans, s'achète avec ses allocations d'assurance vieillesse un vélomoteur. Après l'avoir admiré, choyé, bichonné, il apprend, grâce aux conseils de Luigi, les premiers rudiments nécessaires à son fonctionnement. Malgré des débuts difficiles, Pipe part à la découverte d'une réalité qu'il ne connaissait pas. Il s'éveille à la vie...

Le souffle du terroir peut-être aussi porteur de vérité profonde - sans la moindre coloration de vichysme culturel. Tant il est vrai qu'avec *les Petites Fugues*, c'est de prise de conscience (et de *prise de vue*) qu'il s'agit. (...) Au-delà de tout régionalisme, Yersin sait nous rendre perceptible la réalité des travaux et des jours. Collant à cette réalité, il ne craint pas pour autant de recourir à l'imagination, au lyrisme et au chant. Il réussit même la synthèse des deux grandes tendances du cinéma suisse, je veux dire la poésie et l'ethnographie.

Michel Boujut
(*Les Nouvelles littéraires*, 20 septembre 1979)

Interprétation : Michel Robin (Pipe), Fabienne Barraud (Josiane), Fred Personne (John), Dore De Rosa (Luigi), Mista Préchac (Rose), Laurent Sandoz (Alain), Nicole Vautier (Marianne), Léo Maillard (Stéphane), Roland Amstutz (le conseiller en gestion)
Scénario : Yves Yersin, Claude Muret
Décors : Jean-Claude Maret
Image : Robert Alazraki
Son : Luc Yersin
Musique originale : Léon Francioli
Montage : Yves Yersin
Production : Film et Vidéo Collectif, Filmkollektiv Zürich, Les Films 2001

Max Frisch, Journal I-III Richard Dindo

1981 / Suisse / 120' / couleur

Scénario : Richard Dindo
Image : Renato Berta, Robert Boner, Hugues Ryffel, Judy Irola, Rainer Trinkler
Son : Alain Klarer
Montage : Georg Janett, Jürg Hassler, Fredi M. Mürer, Rainer Trinkler, Richard Dindo
Production : Saga S.A

Une « lecture cinématographique » du texte autobiographique de Max Frisch [l'un des plus grands écrivains suisses du XXe siècle], *Montauk* (1974).
L'auteur s'y montre à visage découvert et se veut plus vrai que dans ses romans et ses pièces de théâtre.
Le texte est éclairé, commenté et jaugé à partir de l'histoire de l'homme relatée dans ses textes et à partir de sa biographie. Interviennent en outre l'image et les souvenirs que les autres gardent de lui.

Martin Schaub,
(*L'usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse*, 1964-1984, L'âge d'homme, 1985)

Dindo ne propose pas uniquement un portrait cadré sur fond de passions déchirées, d'interrogations morales ou d'amour du métier : il dégage une aspiration à plus de justice, de liberté, de tendresse, force combattante au service de la paix, du courage civique fondé sur la lucidité, donc d'une pratique pour sortir la littérature de son règne bourgeois afin qu'elle affronte, autrement que par des mots, la fatalité de la mort.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

L'Âme sœur (Höhenfeuer) Fredi M. Murer

1985 / Suisse / 120' / couleur

Interprétation : Thomas Nock (le Bouebe), Johanna Lier (Belli), Dorothea Moritz (la mère), Rolf Illig (le père), Tilli Breidenbach (la grand-mère), Jörg Odermatt (le grand-père)
Scénario : Fredi M. Murer
Décors : Willy Kopp
Image : Pio Corradi
Son : Florian Eidenbenz
Musique originale : Mario Beretta
Montage : Helena Gerber
Production : Bernhard Lang AG

Un adolescent sourd-muet et sa soeur vivent avec leurs parents dans une ferme isolée quelque part dans les Alpes. Entre les deux enfants s'installe une grande tendresse. Elle apprend à son frère à lire, à écrire et à compter.Tous deux, isolés du monde, vivent dans leurs rêves. Dans un moment de révolte, le jeune garçon décide d'aller vivre dans la montagne aride...

C'est du temps qu'il s'agit d'abord dans ce film. Les personnages n'existent que coulés dans la lenteur des saisons à se succéder, les silences, l'épaisseur des matières qui leur servent de décor. Plantés dans la nature comme des arbres ou des choux, ces quatre personnages vivent, aiment et meurent devant nos yeux ébahis. Pourquoi « ébahis » ? Parce qu'on ne croyait pas (on avait oublié) que le cinéma puisse montrer ça : des gestes et des sentiments à l'état brut, aussi « naturels ».

Louis Skorecki
(*Libération*, 4 avril 1986)

Nice Time Claude Goretta, Alain Tanner

Vers le milieu des années 50, deux jeunes cinéphiles suisses, Claude Goretta et Alain Tanner, travaillent au British Film Institute à Londres. Ils demandent au BFI Experimental Film Fund une subvention pour réaliser leur propre film, sur un samedi soir typique à Piccadilly Circus. Ils tournent près de deux kilomètres de pellicule en 25 samedis soir ; le montage dure des mois dans une chambre). Ils y ajoutent une bande son mixée dans un grenier et néanmoins sophistiquée, composée de musique populaire, sons urbains et extraits de musiques et dialogues des films qui passaient dans les cinémas de Piccadilly Circus à l'époque, ainsi que de sons « in », mais non synchrones. Devenu l'une des références du Free Cinema et plus largement du cinéma direct, le film recevra le prix du documentaire expérimental à la Mostra de Venise en 1957.

1957 / Royaume Uni / 17' / noir et blanc

Image, son : John Fletcher
Montage : Claude Goretta, Alain Tanner
Production : BFI Experimental Film Fund

72 ans - Angèle Yves Yersin

Dans la série « Quatre d'entre elles »

Angèle, cultivée et raffinée, a connu une existence heureuse. Elle a vécu à l'étranger ; des revers de fortune l'obligent à rentrer au pays, veuve, sans famille, septuagénaire et pauvre…
(…) La gentillesse avec laquelle un élément improductif est rangé dans un coquet silo à vieillards en dit long sur l'art de se donner bonne conscience, d'abdiquer toute dignité pour mieux se recroqueviller au creux du confort intellectuel et moral. Yersin fait se rejoindre par une poésie à la Resnais le document et la mise en scène. Son film est une date dans l'histoire du jeune cinéma suisse.

Freddy Buache
(*Le cinéma suisse*, L'âge d'homme, 1998)

1968 / Suisse / 40' / noir et blanc

Image : Renato Berta, Erwin Huppert
Son : Marcel Sommerer
Musique originale : Alfred Thillard
Production : Les Verrières, Milos Films S.A

Der Handkuß - Ein Märchen aus der Schweiz Alexander J. Seiler

L'homme que l'infirmière en chef Klara ramasse sur la route et qu'elle ramène à l'hôpital de campagne de Münsingen est sale et plutôt en mauvais état. Mais sa chemise est en soie et porte l'étiquette d'un grand couturier parisien… et quand elle lui fait une piqûre contre son infection pulmonaire, il la remercie avec un baiser digne de la bonne société ! Mais qui est donc Louis Arbalète, et pourquoi donc s'intéresse-t-il à Klara, l'infirmière seule et célibataire ?

1979 / Suisse / 58' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Regine Lutz (Klara), Maurice Garrel (Louis Arbalète), Dina Sikiric (Livia), Peter Arens (le commissaire), Guido Bachmann (Eugène Frutiger).
Scénario : Alexander J. Seiler, d'après la nouvelle de Friedrich Glauser
Image : Fritz E. Maeder
Son : Hans Künzi
Musique originale : Jack Trommer
Montage : June Kovach
Production : Nemo Film, Schweizer Fernsehen DRS

Et après…

Wendel Christoph Schaub

Nouveau cinéma suisse

Tout marche plutôt bien pour David dans la vie. Il a des amis et un travail. Il est un peu rêveur, mais qui ne l'est pas ? De temps en temps, l'activisme le pousse vers la scène politique. Son ami de longue date Wendel l'a quitté, un jour, brusquement. Et pourtant, ils vivaient ensemble, ils s'aimaient, parfois ils aimaient même la même femme. Que s'est-il passé ? Wendel revient, comme de nulle part. Les amis passent une journée ensemble. Un moment particulier, fait de proximité intime et de distance tout à la fois.

1987 / Suisse / 58' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Daniel Buser (David), Kriton Kalaitzides (Wendel), Lilo Wicki (l'amie)
Scénario : Martin Witz, Christoph Schaub
Image : Patrick Lindenmaier
Son : Felix Singer
Musique originale : Tomas Bächli
Montage : Kathrin Plüss
Production : Christoph Schaub, Videoladen

Le Petit Prince a dit Christine Pascal

1991 / Suisse, France / 115' / couleur

Violette est une petite fille de dix ans, gourmande et maladroite. Ses parents étant séparés, elle vit avec son père, Adam, souvent agacé par sa gaucherie et sa voracité. Il a une jeune maîtresse, Lucie, que la petite fille n'accepte pas. La mère de Violette, Mélanie, est une comédienne fantasque et délurée, aussi gourmande et étourdie que sa fille. Mais Violette a une tumeur au cerveau. Afin d'éviter un pénible acharnement thérapeutique, Adam prend la fuite avec Violette...

Tout le film est dans cet espoir insensé de réconcilier l'irréconciliable : une famille en éclats, la vie et la mort, la vie donc. Pour mieux nous conforter dans cette croyance, Christine Pascal filme des ciels de plus en plus bleus, de plus en plus limpides. Au fil du voyage, la nature reprend ses droits, et l'harmonie avec elle. Penchée sur des bougies qui illuminent la maison de son enfance, Violette peut croire en la légende que lui raconte sa mère : se concentrer très fort sur les flammes pour rendre l'impossible possible.

Marie-Elisabeth Rouchy
(*Télérama*, 25 novembre 1992)

Interprétation : Richard Berry (Adam Leibovich), Anémone (Mélanie), Marie Kleiber (Violette Leibovich), Lucie Phan (Lucie), Mista Préchac (Minerve), Claude Muret (Jean-Pierre), Jean Cuenoud (Otto), John Gutwirth (Victor)
Scénario : Robert Boner, Christine Pascal
Image : Pascal Marti
Son : Jean-Pierre Laforce
Musique originale : Bruno Coulais
Montage : Jacques Comets
Production : Alia Films, Ciné Manufacture, French Productions

Connu de nos services Jean-Stéphane Bron

1997 / Suisse / 64' / couleur

À la lecture des fiches innombrables que les services de l'État lui consacrèrent treize années durant, Claude Muret, ancien militant lié à plusieurs organisations d'extrême-gauche de Suisse romande, retrouve - à l'âge de 50 ans - l'album de sa jeunesse. Une jeunesse sous surveillance. Cet album s'ouvre en 1964, Muret a seize ans, il est communiste et participe à sa première manifestation. Il se termine en 1977, le jour de son mariage. La police est encore là.
Sous le regard croisé des militants et des policiers qui consignèrent soigneusement des pans entiers de leur existence, avec dans les rôles principaux Claude Muret et l'ex-policier de Lausanne Ernest Hartmann, le film confronte - avec humour et tendresse - les acteurs d'une génération qui voulait changer la vie, à ceux qui n'eurent de cesse de les en empêcher.

Scénario : Jean-Stéphane Bron, Antoine Jaccoud
Image : François Bovy
Son : Luc Yersin, Graziella Antonini
Musique originale : Arthur Besson
Montage : Daniel Gibel
Production : Cinémanufacture

Pas douce Jeanne Waltz

2007 / Suisse, France / 84' / couleur

Infirmière, Frédérique, 22 ans, a décidé d'en finir. Mais il n'est pas si facile de mourir. Elle rassemble son courage, prépare sa carabine, cherche la solitude... lorsque soudain une voix d'enfant jaillit. Sans réfléchir, Frédérique tire vers ce cri. La balle fracasse le genou de Marco, un gamin de 13 ans...

« Le film ne raconte pas l'histoire d'une fille qui rate son suicide, mais qui le réussit en ne mourant pas », dit Jeanne Waltz, la réalisatrice. (...) Itinéraire d'une réelle complexité psychologique, de la culpabilité à l'aveu et à la reconstruction, que la cinéaste illustre par le jusqu'auboutisme des comportements physiques.

Jean-Luc Douin
(Le Monde, 30 mai 2007)

Interprétation : Isild Le Besco (Fred), Lio (Eugenia), Steven de Almeida (Marco), Yves Verhoeven (Miguel), Michel Raskine (le commissaire), Jocelyne Desverchère (Rita), Maxime Kathari (Jérémy)
Scénario : Jeanne Waltz
Décors : Françoise Arnaud
Image : Hélène Louvart
Son : Henri Maïkoff, Laurent Chassaigne.
Musique originale : Cyril Ximenes
Montage : Éric Renault
Production : Prince Film, Bloody Mary Productions.

Un autre homme Lionel Baier

2008 / Suisse / 89' / noir et blanc

François ne connaît rien au cinéma, mais doit chroniquer des films pour un petit journal de la Vallée de Joux. Rosa est une critique reconnue œuvrant dans le plus grand quotidien du pays. Une relation perverse s'instaure entre les deux êtres, menant François à découvrir les mécanismes du désir...

« En tant que réalisateur, je suis fasciné par ce milieu de la critique qui est celui de mon film. (...) J'ai grandi dans la campagne vaudoise où n'existaient pas de salles d'art et d'essai. La critique a longtemps été mon seul rapport au cinéma d'auteur. (...) Dans les pays où l'on ne peut construire d'appareils critiques, les cinématographies ont du mal à se déployer. La très forte présence cinématographique de la Suisse romande des années soixante-dix a été assurée par des cinéastes comme Alain Tanner ou Claude Goretta, qui étaient acompagnés par des critiques. Aujourd'hui, c'est très important pour un citoyen suisse comme moi de montrer mes films dans d'autres pays et d'avoir un retour critique. »

Lionel Baier
(propos recueillis par Dominique Widemann, *L'Humanité*, 6 mai 2009)

Interprétation : Robin Harsch (François), Natacha Koutchoumov (Rosa Rouge), Elodie Weber (Christine), Georges-Henri Dépraz (l'imprimeur), Brigitte Jordan (Edith Suchet), Olga Csiky Trnka (Andrea), Bulle Ogier (Bulle Ogier)
Scénario, image: Lionel Baier
Son : Thibault de Châteauvieux
Montage : Pauline Gaillard
Production : Saga Productions

Adolfo Arrietta, la vie réelle des anges

L'intégrale

Adolfo Arrietta, duende

par Philippe Fauvel

« Après tout, il y a des milliers et des milliers d'étoiles, et la Terre - ce n'est qu'un grain de poussière[1]. »

« Si l'on veut », entend-on en réponse à cette sentence. « Si l'on veut » résume la liberté évidente, bizarre et fantaisiste du cinéma d'Adolfo Arrietta, la richesse, la cocasserie des dialogues (quand ceux-ci ne sont pas muets), les rapports ambigus entre les personnages, les intrigues peu précises, même exagérément floues - ce qui correspond à peu près à la réalité des choses. La nature des choses, dans ses films, accepte autant les opérations naturelles que les miracles ; les anges apparaissent, disparaissent, perdent une aile, tombent des angles, modifiant, conformément à leur être, le cours des récits. Les films d'Arrietta sont de petits objets de luxe et de lubies, mais d'où venus ? D'une Chine antique aux grenouilles de fortune, ou du sanctuaire de Cérès, ou des ruines d'Ampurias ? D'une France classique aux bourgeoises vertus ? D'une enfance madrilène bercée par Chopin, Beethoven ou Debussy, avec un *toy piano* ou la batterie de *Kiki* trônant dans l'image ?

De tout cela à la fois. Son cinéma est un aller-retour entre l'enfance et le monologue intérieur qui s'y rapporte : c'est un point de départ, un garçon qui joue à la toupie, une petite fille « qui rêve sous un grand bureau », un père comme une « ombre muette, *de nature lointaine*[2]». En ces quelques mots s'inscrivent en seize millimètres les relations entre personnages et objets, entre personnages et personnages, entre objets et objets. Les enfants du *Crime de la toupie* et de *Pointilly* ont grandi, sans pouvoir réellement témoigner de ce qui leur est extérieur. L'éducation les situait à côté de la vie des autres. Et pourtant les terrasses des cafés, les chambres d'hôtel, les chambres aux murs dénudés, les bancs des places de Saint-Germain-des-Prés... autant de lieux où les rencontres se font et se défont, sans explication, manifestations du caractère intangible des personnages (aussi décidés que Barbara qui sera enlevée par *ce* pompier et par aucun autre, dans *Flammes*).

Qu'*Un tramway nommé désir* ait donné l'envie de faire du cinéma à Arrietta est singulier : il y a là, pour le génie (« l'huître mélancolique », selon la juste expression de Pierre Léon[3]) un mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, des humeurs troublées, une inquiétude. Le film donne à éprouver des positions, des densités, des valeurs, différentes. Un écart personnel tente de transformer l'ordre des choses ; c'est vrai également d'*Un chant d'amour* de Jean Genet (auquel, dans la filmographie d'Arrietta, *L'Imitation de l'ange* nous semble se rapporter) ou aux *Dames du bois de Boulogne* (Arrietta admire tout : à la fois la grandeur de Maria Casarès, les dialogues de Jean Cocteau, le noir et blanc de Robert Bresson). Il faut ce déséquilibre initial du cinéaste, que son travail, sans fin, va réaccorder. Sans fin, parce qu'Arrietta travaille toujours à ses films, montages pluriels qui trouvent parfois un terme à ses modestes yeux, *hic et nunc* (*Pointilly* serait la version définitive du *Château de Pointilly* ; *Tam-tam*, *Grenouilles*, *Merlin* ne devraient plus endurer de transformations), mais *hoc quidem incertum* (il est possible de supposer que) : 1° un nouveau visionnage d'un de ses films dans deux mois ou trois ans peut donner lieu à des modifications, des coupes, une suppression ou le simple ajout d'un son précis ; 2° la maladie du génie est salvatrice.

[1] Voix d'Adolfo Arrietta dans Tam-tam.
[2] Marguerite Duras, Le Monde extérieur, Outside 2, p. 127, P.O.L., 1993.
[3] Pierre Léon, « Comme un guetteur mélancolique », Cinéma 014, Léo Scheer, automne 2007.

L'imitation de l'ange (1968)

Au tournage, souvent désargenté, Arrietta semble réellement attendre que le tam-tam fasse exploser le monde, que le désespoir maniéré de l'hôte Cynthia se condense, et éclate en ruinant le déguisement dont s'enveloppait la vie comme un incognito. On cherche l'oubli dans les sens. Carmen (Marie-France) est une œuvre en soi, exposée, œuvre « la plus chérie », dans *Les Intrigues de Sylvia Couski* et l'art devient bacchanale du corps, papillonnant d'un visiteur à un autre dans la galerie Yvon Lambert. Les figures des *Intrigues* deviennent des stars hollywoodiennes sur des peaux de léopard, font des femmes les êtres les plus abstraits qui soient. Des beautés théâtrales, classiques - *Rodogune* est un drame à venir, un sortilège de plus, pliant sous les coups de *Tam-tam* - habitent les récits d'Arrietta où la farce s'allie à un saugrenu spécial, la cocasserie étant la parure de sa pensée poétique, aussi hermétique soit-elle.
Car que faire de la lunette télescopique dans *Grenouilles* ? Elle ne sert à rien, à se maintenir debout, tout au plus. Ou encore, peut-être, à rappeler que la Lune (même à demi), sur la voûte céleste, influe sur les comportements et les évènements ici-bas. Que font tous ces globes terrestres présents dans quasiment tous les films, présentant de leur pleine rondeur la face d'un monde prêt à trembler ? Dans *Tam-tam* (mais d'autres tam-tams se font aussi entendre ailleurs), plus le rythme se fait lourd, implacable, plus les voix deviennent aériennes, sophistiquées. On va des voix au rythme, on va selon les voix et selon le rythme.

« Il ne faut pas faire attention à tout ce que l'on dit, il ne faut rien répéter. Et maintenant buvons ce filtre merveilleux ! Pour *TAM-TAM* ! »

Arrietta établit des liens magiques et cabalistiques en noir et blanc (le blanc de toutes couleurs réunies) au sein desquels rien n'est plus obscur que la lumière. Ces liens passent par les globes terrestres, les baguettes magiques, les grenouilles dorées que la NASA, l'+AEAS, la SAIM, l'UNESCO, veulent tous posséder, les bijoux (la boucle d'oreille que Carmen perd lors du vernissage dans *Les Intrigues*, ou le collier magnétique de la reine égarée dans le récit *Cagliostro* jamais tourné[4]), un pistolet en bois dans *L'Imitation de l'Ange* ou en celluloïd dans *Tam-tam* (ce sont des pistolets parce qu'ils en ont la forme, et on les redoute comme tels). Les objets font le récit, et les dialogues sont un prétexte à connaître les façons de glisser quelques mots à l'oreille[5] d'un autre, de faire comme si la conversation, dans sa forme, devait décider de leur entente, aussi intermittente ou brève soit-elle.

Quand on le rencontre, Adolfo Arrietta émet des sons rauques (*glissandi* du ré au si), peut-être à la façon d'un violoncelle, entre ponctuation de ce qu'il vient de dire et suspension de ce qui est à venir, entre satisfaction et laps de temps gagné à la réflexion. Ses éraillements chevaleresques sont sans éclat, sans visage, sans paupières - des vies sans histoire entre les phrases. Il en est de même dans les films : quand il n'y a pas de parole, une oreille se présente et on entend le silence musical, poursuivi secrètement par Arrietta qui considère qu'il y a trop peu de films silencieux, excepté *Un Chant d'amour* - film qui n'est pas muet mais « silencieux ».
Arrietta fait de l'absence d'évènements un atout cinématographique, évanouissant des phénomènes qui tendent à devenir silencieux et à faire parler les corps. Puis, en long métrage, vient la parole vive. La mystification (par exemple, une fête pour un écrivain absent qui de son verbe merveilleux a embaumé, ou plus justement, empoisonné le monde, c'est-à-dire une soirée parisienne, dans son nouveau roman *Tam-tam*) et la réflexion sur l'espace matériel du film jouent un chassé-croisé piquant, où le « bon » mot prend la poudre d'escampette[6] : « Le cataclysme, c'est vous ! », « L'apocalypse, c'est vous ! »

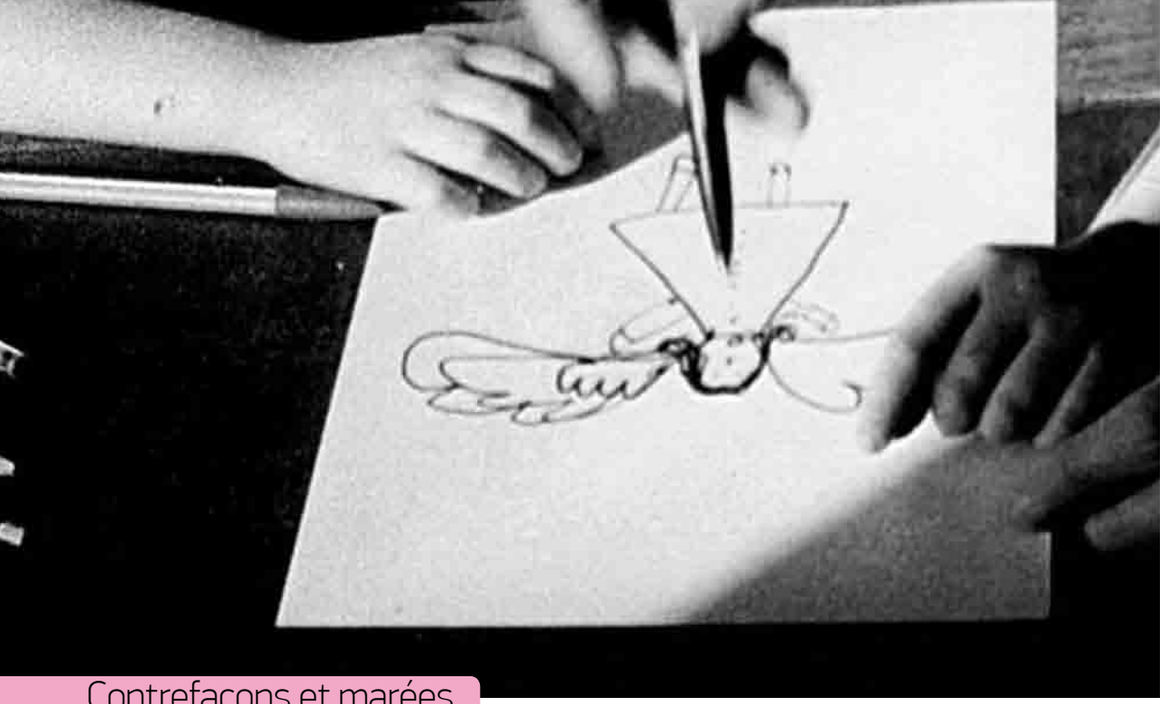
Ses rêves éveillés, Arrietta les écrit allongé, que ce soit pour invoquer les personnages d'une littérature passée, les chevaliers de la Table ronde ou pour équiper des hommes-grenouilles anonymes de talkies-walkies. En conversation, Arrietta préserve scrupuleusement le secret de ses plans, équivalents sincères de ce qu'il sent vibrer, du rythme lointain qu'il entend, fidèles à sa ferveur à filmer à travers de constantes mobilités. C'est pour cela qu'il descend depuis toujours dans la rue, caméra en main, « sans trop savoir ce que c'est », comme l'a déjà dit Jean-Claude Biette. « De la création rendue possible grâce à la naïveté et l'ingénuité » diront certains, « sa logique est celle du rêve » diront d'autres, rêves très nets, débarrassés du flou qui caractérise généralement l'onirisme au cinéma.
Ses plans et dialogues offrent autant de netteté à l'esprit que l'herbe merveilleuse qui se boit comme une tisane, le filtre d'amour andalou dans *Tam-tam*. En changeant de château (en Espagne ou en France), Arrietta ne faisait que changer de fantômes, qu'aucun filtre ou poison ne sauraient mettre en fuite. Qu'il ait côtoyé des étoiles (étoiles au vol étourdi, âmes zigzaguantes dans l'esprit du cinéaste ; un plan, une vue du ciel ou une vue d'avion qui affleurent toujours) comme Jean Marais ou les Gazolines importent peu, c'est l'inclination portée à ses personnages qui est liminaire. C'est l'inquiétant trajet solitaire de Jean Marais suivant une femme dans *Le Jouet criminel*, le conduisant d'un bois à une rue, jusqu'à un jardin qui semble abandonné... Les seuls mots de Marais servent à saisir l'emprise du charme : « Hé, Réveille-toi. Réveille-toi ! Tu dors ! Hé ! Tu dors ! Et je ne peux pas faire partie de ton rêve. »
La solitude d'Arrietta, celle du cinéaste et de l'homme, se dévoile. Il retient des rencontres passées toutes les clefs de ce séjour terrestre aventureux. Il travaille seul, ou presque. Sa liberté est consciente, et intacte.
Au fil des décennies, on voit le cinématographe d'Arrietta gagner en assurance, mais aussi en pessimisme (*Vacanza Permanente* est à l'épreuve de la solitude : Paris était une fête, Madrid ne l'est plus ; solitude toujours faite d'allers et retours (le plan de l'Ange de Cocteau dans *Le Testament d'Orphée* réapparaît, comme quarante ans plus tôt dans *L'Imitation de l'ange*). Arrietta organise l'incertain, la pénombre et l'esprit se fixe sur des chimères, qui finissent, tôt ou tard, par se matérialiser. On se prend à imaginer son œuvre picturale, car Arrietta a commencé peintre avant de *faire* du cinéma - à nous d'inventer son appartement en cabinet de curiosités : *Vacanza permanente* en offre une composition. Arrietta croit peut-être au *duende,* qui dérive de *dueño de la casa*, « le maître de la maison ». Federico Garcìa Lorca, dans *Jeu et théorie du duende*, le définit comme un esprit qui, d'après la tradition populaire espagnole, vient déranger l'intimité des foyers. Il désignerait aussi « un charme mystérieux et indicible » dont les manifestations s'apparenteraient à des scènes d'envoûtement. Cinéma envoûté qui se décline par étapes, entre brièveté, films aphoristiques (*L'Imitation de l'ange* ou *Le Jouet criminel*), et déploiement du récit, narrations d'une perfection ensorcelante (*Flammes, Merlin* et *Eco y Narciso*) où la lumière peut changer d'un plan à un autre dans une même scène, où un son peut être ajouté et sortir d'outre-tombe, où un soleil entre à notre insu et où toute chambre paraît son complice, où tout virevolte. Les livres de morale, de logique mathématique sont envoyés sur orbite, et restent sur terre, dans le monde renversé des contes où les globes terrestres sont observés dans des vitrines, les ouvrages de Marsile Ficin, de René Guénon ou Frances A. Yates qui côtoient les films de Jean Vigo, Jean Genet ou Jean Cocteau. Ajoutez des lunettes au *St-Jean* de El Greco, et vous devinerez qui se cache aussi derrière Merlin.

P.F.

Philippe Fauvel consacre son temps à savourer les oeuvres d'Éric Rohmer et de Dave Longstreth, à écrire des chansons *folk ou pop*, à dévorer des gom's, à enregistrer les sons ambiants. Membre du comité de rédaction de *Vertigo*, il n'est pas juge. Il admire la côte d'Emeraude, est épris du charme islandais, de Stifter, des chiens nonchalants et prévoit un vertige face à la Tour à visages.

Le mercredi 2 décembre, Fabienne Costa, Catherine Ermakoff et Marcos Uzal de la revue *Vertigo* animeront un atelier critique autour de l'oeuvre d'Adolfo Arrietta, en sa présence.

[4] On peut se référer au storyboard publié dans La Lettre du cinéma n° 17.
[5] Celle de Javier Grandes dans *Le Crime de la toupie*, celle de Jean-Claude Biette dans *Pointilly*.
[6] Jean-Claude Biette a décrit justement les dialogues d'Arrietta comme de « simples parties de crapette » (« Le cinéma phénixo-logique d'Adolfo G. Arrietta », *Cahiers du cinéma* n° 290-291, juillet-août 1978, p. 52.)



Contrefaçons et marées

Par Sandrine Rinaldi

On dirait que vous avez eu peur.

« On dirait que » : le temps conditionnel est ou celui du léger doute, d'une perplexité, ou celui du jeu discret. Ou les deux ? À croire que (vous avez eu peur), et l'injonction ludique de la phrase enfantine : on dirait que toi tu ferais le pompier et moi je ferais l'ange, ou la bête. Ou les deux. *On dirait que* : du simulacre soupçonné d'être authentique, et l'inverse - d'une réalité passible d'être contrefaite.

C'est Barbara (Caroline Loeb, princière, inflammable, vénéneuse, planante, ainsi que sont toutes les créatures arrietiennes) qui lâche la phrase à sa descente du grand escalier central rejoignant la tablée de convives qui n'attendaient plus la recluse amaigrie, dans la maison de *Flammes*.

Les enfants sont des dictateurs léthargiques qui jouent à la toupie, des apprentis criminels, pyromanes ou sorciers, et lorsqu'ils grandissent les voici rêvassant toujours, au fond d'antres calfeutrés, espèces d'anachorètes paradoxaux postés à la fenêtre, avides d'appels d'air, de typhons, d'embrasements, de raz de marée et de cataclysmes qui *s'abattraient* sur le monde par mégarde tout autant que par la force maligne de leur muette invocation - les deux à la fois : que le chaos les exauce sans qu'ils y soient pour rien, cependant qu'ils ont fait vœu secret, occulte, que les sombres présages se réalisent. Au principe donc, un jeu dangereux, les sortilèges innocents de la perversité enfantine : *je l'ai pas fait exprès*, c'est pas moi (qui ai joué avec les allumettes qui ont mis le feu à la maison).

On dirait que le cinéma chimérique d'Arrietta m'apprendrait ça. Tout serait possible (toujours). Rien ne serait réalisable (jamais). Ou comment être l'entier responsable de ce que l'on n'aura pas perpétré. *L'Apocalypse ? c'est nous* (*Tam Tam*). C'est une leçon de démission toute-puissante, un art de *démettre* en scène. Je demanderais à Sylvia Couski, à Barbara ou à Merlin, à ces « *fantômes qui jouent mal aux échecs* » comment l'on joue à l'Apocalypse. À tous ces enchanteurs capricieux et boudeurs dont les ensorcellements seront déjoués, aux subterfuges sans dénouement, je commanderais de me rendre raison de nos chimères. Comment être à ce point un *mauvais* génie ?

Je voudrais te retenir mais j'ai trop sommeil.

Le plus clair du temps, à l'image, cela se déroule de la sorte.

Premier temps : disposer, en décomposant. - On dispose les joueurs d'un jeu sans règles établies. Autres que : on découpe et on colle, on recoupe, entrecroise, on déroule, on déplie, on piste, on rythme, l'on finira par décoller. On fabrique. Par bribes. Lambeaux. Loques. Draperies. Éclats. Flammes. Signes, étoiles, ailes de papier, de macadam. Et les beaux visages scrutés décomptent les minutes du drame, drame aussi languissamment différé qu'au loin les orages qui grondent couvrent déjà les paroles.

Deuxième temps : ourdir, en étourdissant. - On a un noir dessein, une obsession de crime, une chimère au nom bizarre, une uto(u)pie (Pointilly, Grenouilles, Graal, Carmen statuaire…), une idée presque fixe. Plutôt dérivante fixe, une force d'inertie tournoyante, telle la toupie[1]. On intrigue à cela, à imprimer l'élan et à donner le tournis. Les plans s'allongent alors, au mi-temps du film, s'attardent, le temps des quelques séquences-clé, le cinéaste saisit en s'épanchant ce qu'il fabrique, se ressaisit dans une demi torpeur. C'est ainsi que s'étire la scène durable et forcenée d'éthylisme démoniaque entre Guenièvre/Ginifer et Lancelot, les amants de cette farce tragique, *Merlin*, scène close par la reine-démon devenue cheval, et chevauchée, hennissante dans un jet de chevelure rousse : plan sublime, pic formel de ce que ce cinéma s'ingénie ingénument à contrefaire - les voix, les identités, les icônes et les espèces, les lois naturelles tournées en catastrophes naturelles aussi. Contrefaire, pour dans une grande volupté gratuite contrevenir à toutes *les lois du genre*. « *Ce n'est qu'en m'imitant que l'on me justifie* » (Molyneux déclamant *Rodogune* dans *Tam Tam*).

Troisième temps : oublier, en dispersant (en se redispersant). - On ne peut pas dire qu'on renonce à intriguer et à ourdir, seulement on laisse tomber, tout bonnement, pour s'être emparé d'autre chose en cours de route, ou plutôt parce qu'autre chose, de plus magique, nous a cueilli, détourné, en un mot : possédé. Quoi ? L'amour, ce démon ultime qui nous possède, a raison de nous et de nos feintes vaines. Arrietta, le plus petit *démoninateur* commun du cinéma des années 70-80 souterrain, est, mais oui, un cinéaste de l'amour fou, de l'exacerbation sentimentale qui coule dans les veines des films en filigrane comme un délit, en sourdine volontaire mais vrombissante, en contrebande mélancolique. Passions muettes, visages, galerie de portraits, mannequins fardés et peaux diaphanes : Maud Molyneux qui repoudre infiniment son reflet devant la glace, cornélienne éperdue ajustant le masque d'une tragédie secrète (*Tam Tam)*, Gaëtane Gaël guettant sous une porte cochère équivoque le passage de celui qui l'ignore encore, d'une flamme patiente, dans l'attente que le film s'égare en route et mette sur la sienne la baguette magique, décisive (*Sylvia Couski*).

L'amour est cet état contrebandier consistant, quand tout le reste se désiste, se révèle non advenu et annulé par enchantement, parce que l'enchantement n'était pas un moyen, mais la fin, le projet même dont l'enchanteur aura été la seule dupe, Merlin/Arrietta diabolique instigateur du rien, du vent, du courant d'air. En vue de se perdre, dans un angélisme narquois. En vue de tout défaire et contrefaire. Car (*voix de son maître plus qu'humaine*) ce sont les contrefaçons qui seules disent la vérité, regards caméra qui se fixent ou battements de cils des Narcisses livrés à la concupiscence fascinée du filmeur qui se mire, lui, en reflet profond, s'absorbe dans chaque magnifique arcade sourcilière, au moindre blason des corps morcelés, mains délicates, cambrures du pied, oreilles tendues comme des coquillages où résonneraient toujours le ressac lointain des marées, les grondement des orages, ou de ces crépitements incandescents qui jettent des ombres rougeoyantes sur les murs et les tentures.

Depuis que je te connais, je ne fais rien. Je vais finir par devenir un fantôme.

Lorsqu'on m'avait cité *Flammes* à propos de *Mystification ou l'histoire des portraits*, je ne connaissais d'Arrietta que le nom et la réputation ; lorsque je vis *Tam Tam* trois ans plus tard, un projet jusque-là improbable qui faisait son chemin, tapi, m'apparut soudain *réalisable* et, confiante alors qu'une certaine solitude à la limite de la catatonie se peut peupler de métamorphoses sans récit, en stases capiteuses et en extases capitonnées, baignant dans cette sorte d'effervescence mate et poreuse où s'animent des créatures-gargouilles à la beauté presque inaudible, renversantes, musicales, et pas si *glam* au fait - j'entamai *Cap Nord*, enfin.

Depuis encore, découvrant tard *Les Intrigues de Sylvia Couski*, sidérée par ce dernier plan, Hélène Hazera qui arpente le trottoir en cent pas allant venant précautionneux comme si elle apprenait à marcher sur ses talons hauts - toujours l'équilibre instable de la toupie -, je resonge à Laurent Lacotte à la fin de *Cap Nord,* au petit jour vigilant, battant le pavé comme les dernières mesures d'une danse sur le fil interminable de funambules somnambules, de ces vies légères de patachon, à l'apesanteur fragile et à l'élasticité ballottée des ludions. Quel ange indolent nous épie ?

- Et toi, pour qui tu espionnes ?
- Ça dépend.

S.R.

Sandrine Rinaldi *alias* Camille Nevers a écrit dans des revues comme *les Cahiers du cinéma, La lettre du cinéma,* ou pour l'émission « Rien à voir » sur France Culture, et elle a réalisé *Mystification ou l'histoire des portraits* en 2003, puis *Cap Nord* en 2007.

[1] Quand une toupie, tournant très rapidement sur elle-même, demeure sur place comme immobile, on dit *qu'elle dort.*

Les Intrigues de Sylvia Couski

1974 / France / 85' / noir et blanc

Interprétation : Marie-France, Michèle Moretti, Howard Vernon, Xavier Grandes, Hélène Hazéra, Michel Cressolle, Hellene Kiruna, Costa Commene, Jacquy (Gaetano Gael), Severo Sarduy
Scénario, image, montage : Adolfo Arrietta
Production : Pari Films, Adolfo Arrietta

L'ex-femme d'un sculpteur célèbre convainc son amant de dérober une des œuvres de son ancien mari puis de la remplacer par le modèle vivant lui-même, le jour de l'exposition…

« Les travestis ne sont pas érotiques dans ce film, ils sont angéliques. Le travestissement est une chose complètement mentale, spirituelle. Marie-France, je ne la vois pas comme un objet de désir mais comme un être angélique. Son apparition dans le film est comme l'apparition d'un ange. (…) Son jeu est surprenant, mais on ne peut pas dire qu'elle jouait un personnage. Elle s'en foutait du personnage. Elle jouait devant la caméra comme elle jouait dans la vie. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Le Crime de la toupie (El Crimen de la pirindola)

Un enfant, inlassablement, surveille la danse d'une toupie…

« La figure de l'ange, la première fois, est apparue dans le noir et blanc que j'ai utilisé dans *Le Crime de la toupie*. Je filmais Xavier [Grandes] en train de jouer avec une toupie et j'ai senti qu'il fallait la figure d'un ange qui regarde son jeu. Une amie qui était là a mis un drap et j'ai coupé des ailes en papier qu'elle a collé sur son dos… Après, l'ange apparaît dans mes films en noir et blanc, toujours avec un drap et des ailes en papier. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

1966 / Espagne / 19' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Xavier Grandes (l'enfant), Adolfo Arrietta (le frère), Lola Grandes (la fiancée)
Scénario, image, montage, production : Adolfo Arrietta
Musique : Scarlatti

Tam-Tam

1976 / France / 85' / couleur

Interprétation : Xavier Grandes, Severo Sarduy, Jonas Mekas, Hollis Mekas, Conchita Sitges, Vicente Criado, Costa Conmène, Maud Molyneux, Paquita Paquin, Serge Casado, Mercedes Robirosa.
Scénario, image, montage, production : Adolfo Arrietta.

La faune marginale de Saint-Germain-des-Prés donne une fête en l'honneur d'un bel inconnu que l'on attend et qui ne viendra pas.

« *Tam Tam* est un film prémonitoire. On ne parle que de tremblements de terre, de déferlantes, de catastrophes. Dans une scène, Severo Sarduy, qui inventait lui-même ses discours, dit : *"il paraît que ce nuage noir qui entoure Neptune n'est pas dû, comme on le croyait, au gaz carbonique, mais à la retombée d'une explosion gigantesque produite par une accumulation d'énergie."* Peut-être que la terre est vouée au même destin ».

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Le Jouet criminel

« En 1969 je rêvais de faire un film avec Jean Marais. Finalement je l'ai rencontré à Paris. Il était ami avec un ami à moi qui lui avait parlé de mon projet. Il aimait beaucoup l'idée de faire un film *underground*. Je n'avais pas la moindre idée de ce qu'on allait faire. (…) Un jour on se promenait dans Malakoff. Ce quartier ressemblait un peu aux ruines dans *Orphée* de Cocteau. (…) Soudain Jean s'est arrêté, il a regardé au sol une flaque qui brillait comme un miroir et qui contenait deux gants en caoutchouc blanc, comme les gants de la Mort d'*Orphée*. Jean n'a rien dit, et moi non plus, mais il me semble qu'on a eu le même sentiment. J'ai senti qu'on était en train de faire un remake d'*Orphée*. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

1969 / France / 37' / noir et blanc

Interprétation : Jean Marais (le vieil homme), Florence Delay (la femme au foyer) Xavier Grandes (l'ange), Michèle Moretti (la femme qui court), Philippe Bruneau (le mari de la femme au foyer), André Julien (le premier mari)
Scénario, décors, image, montage, production : Adolfo Arrietta.
Musique : Gustav Mahler

Flammes

1978 / France / 85' / couleur

Interprétation : Caroline Loeb (Barbara), Dyonis Mascolo (le père de Barbara), Xavier Grandes (le pompier), Pascal Greggory (Paul), Isabel Garcia Lorca (Claire), Marilu Marini (la mère de Barbara), Jeffrey Carey (Jim), Paquita Paquin (la première préceptrice)
Scénario, montage : Adolfo Arrietta
Image : Thierry Arbogast
Son : M. Pardon
Production : Ina, Zdolfo Arrietta

Barbara, une petite fille, vit dans une immense maison avec Louis, son père, divorcé, et sa préceptrice. La fillette est fréquemment assaillie de cauchemars : elle rêve qu'un pompier entre par la fenêtre de sa chambre pendant son sommeil. Louis renvoie Anne, croyant que la frayeur de l'enfant est provoquée par les histoires terrifiantes qu'elle lui raconte...

« J'étais surtout intéressé par les rapports entre une fille et son père. (...) Et puis m'est venue l'idée d'un autre personnage : une préceptrice. C'était devenu une histoire à trois : un triangle amoureux entre le père, la fille et la préceptrice... et soudain j'ai eu la vision du pompier. (...) J'en étais le premier surpris. Je m'en souviens très bien. J'étais en train d'écrire, allongé sur mon lit, comme d'habitude quand j'écris, et soudain l'image du pompier est apparue. Et son apparition a tout changé. (...) À partir de lui et de la folie qu'il provoque j'avais l'impression de m'aventurer dans une histoire très différente : un conte immoral... »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Pointilly

Une version écourtée du film d'origine intitulé Le Château de Pointilly.

« Marguerite Duras avait écrit un article très beau sur la première version, mais je crois que son texte s'accorde mieux avec la dernière version. Je l'ai beaucoup coupé au montage dernièrement. (...) Je trouvais qu'il y avait comme une pesanteur... une tristesse qui devait être présente à cette époque là puisque je l'ai enregistrée... et pourtant je garde le souvenir d'un tournage très agréable (...) La tristesse qui est là ne me gêne pas. Elle est devenue une atmosphère. J'ai enlevé la gravité. Le film est resté suspendu dans l'air, comme un nuage. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Ce film sera également projeté avec sa version initiale, *Le Château de Pointilly*, d'une durée de 59 minutes, lors d'une séance spéciale le mercredi 2 novembre.

1972 / France / 28' / noir et blanc

Interprétation : Françoise Lebrun (la jeune fille), Dyonis Mascolo (le père), Xavier Grandes (le jeune homme), Virginie Mascolo
Scénario, image, montage, production : Adolfo Arrietta
Musiques : Beethoven, Mozart

Grenouilles

1983 / France / 40' / couleur

Interprétation : Anne Wiazemsky (Nora), Adolfo Arrietta (la baronne Kempf), Xavier Grandes (Tibor), Pascal Greggory (Miguel), Élisabeth Bourgine (Irène), Jean-Louis Vitrac (Juan), Eva Ionesco (Kati)
Scénario, montage : Adolfo Arrietta.
Image : Claude Michaud
Son : Jean-Pierre Laforce, Jean-Pierre Fénie
Production : Ina, Les Films du Passage, Gonzalo Cores

Version écourtée du film d'origine de 80 minutes

Sur une île au milieu de l'océan vivent des hommes-grenouilles et des femmes-grenouilles. Nora, une belle espionne russe, est là pour se venger de la trahison de son amant, l'artiste Tibor. Il y a aussi une espionne de l'Unesco, un mystérieux exterminateur qui projette la fin du monde et un gang de voleurs déguisés en hommes-grenouilles...

« On a décidé de tourner sur la Costa Brava, dans les ruines d'Ampurias, au mois d'Août. (...) Il y avait beaucoup de monde à Ampurias au mois d'Août et c'était difficile de savoir qui était dans le film et qui n'y était pas. (...) Le tournage fut le plus chaotique des tournages que j'aie jamais vécu. Personne ne comprenait ce qu'on avait fait à Ampurias cet été-là. Moi non plus. Seulement les acteurs et Claude Michaud [le chef opérateur] comprenaient quelque chose. J'étais très rassuré quand j'ai vu les rushes. Les images étaient très belles et les acteurs très bien. (...) C'est maintenant, 25 ans après, que j'ai compris ce qu'il fallait faire au montage. Je crois que c'est beaucoup mieux maintenant... »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

L'Imitation de l'ange (La Imitaciòn del àngel)

1968 / Espagne / 20' / noir et blanc / vostf

Interprétation : German Portillo (l'ange), Fernando Mora et Xavier Grandes (les voleurs)
Scénario, image, montage, production : Adolfo Arrietta
Musique : Haendel, Olivier Messiaen

Une famille de la grande bourgeoisie. Le jeune fils qui se prend pour un ange. La mère trompe le père avec un voleur. Le fils s'échappera avec l'ami du voleur jusqu'à Paris.

« Dans *Imitation de l'ange*, le garçon, German Portillo, essaie d'imiter un ange... C'est une méditation sur l'angélisme que je ne peux pas raconter. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Merlin

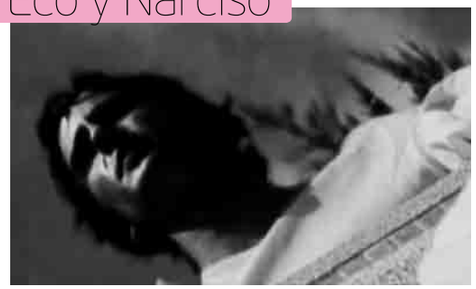
2004 / Espagne / 19' / couleur

Interprétation : Francis Lorenzo (Gauvin), Clara Sanchis (la reine), Gonzalo Armero (Arthur), Javier Grandes (Lancelot), Adolfo Arrietta (Merlin), Gaby Moreno (Ségramor), Martin Puente (Galahad), Angelica Barea (Blandine).
Scénario : Adolfo Arrietta, d'après la pièce *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Jean Cocteau.
Décors : Maria Elena Sanchis
Image : Carlos Gusi
Son : Ibiriku.
Montage : Adolfo Arrietta.
Production : Adolfo Arrietta

Je ne sais pas si ça vient de Cocteau ou de la Table Ronde, ou de l'enchâssement de ces lectures, mais chez Arrietta, le conte (pas le théâtre) embrasse la légende sur la bouche, et c'est à peine si on s'y retrouve. Disons plutôt que la magie théâtrale, presque enfantine, de Cocteau, son jeu avec les doubles et son gai syncrétisme trouvent en Arrietta non pas un exégète enthousiaste ou un copiste scrupuleux, mais un apprenti-inventeur, un chenapan aussi sérieux qu'un antipape, un parfait Ginifer, finalement, ce petit démon auquel Merlin a « le pouvoir de donner la forme qu'il veut et qu'il dresse à son usage ».

Pierre Léon
(*Cinéma* n°14, Automne 2007)

Eco y Narciso



1972 / France / 28' / noir et blanc

Interprétation : Sylvia Riolobos, Julio Montejo, Stefan Weinert, Regina Degiorgis, Carlos Marrero
Scénario : Adolfo Arrietta, d'après le mythe d'Echo et Narcisse d'Ovide
Image : Angel Luis Férnandez
Son : Luis Marmol
Montage, production : Adolfo Arrietta

« C'était un ancien scénario que l'Ina m'avait demandé pour un programme qui ne s'est finalement pas fait. J'ai tourné le film en trois jours à Madrid, avec des acteurs non-professionnels, dans une maison prêtée par des amis. J'ai développé les dialogues entre Echo et Narcisse. (...) J'ai tourné en 16 mm, mais il a fallu monter en digital. C'est comme cela que j'ai commencé à m'intéresser au montage numérique. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Vacanza Permanente

2006 / Espagne-Italie / 40' / couleur et noir et blanc / vostf

Image, son, montage, production : Adolfo Arrietta

Arrietta a tourné à Lucca en Italie alors qu'il participait au festival de cinéma qui y est organisé. Tout a été improvisé. Il ne savait pas, après avoir filmé les premiers plans, ce que deviendrait le film. Il s'agit donc d'un film en train de se faire, qui se découvre au rythme des plans filmés par la caméra.

« Il y a tellement d'ébauches d'histoires qui se croisent, qui se confondent dans ce film que c'est impossible de le raconter. Je crois que c'est le film qui ressemble le plus à mes tableaux. J'ai découvert, en faisant ce film, que le numérique peut être aussi cinématographique que le celluloïd... et beaucoup moins cher. L'idée de l'éclairage change complètement. (...) On peut filmer partout. L'appareillage industriel du celluloïd n'a plus de sens, ni les grandes équipes. Pour *Vacanza Permanente*, il n'y avait pas d'équipe du tout. J'ai pu faire un film complètement seul. (...) Je ne ressens pas la moindre nostalgie du celluloïd. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Kiki

1989 / Espagne / 23' / couleur / vostf

Interprétation : Clara Sanchis, Javier Grandes, Costa Comnéne, Miriam de Maeztu, Anthony Blake, Gonzalo Armero
Scénario : Adolfo Arrieta, d'après la nouvelle de Colette, *la Chatte*
Décors : Javier Fernandez
Image : Jaime Peracaula. Montage : Roberto Fandiño
Production : TVE

Une variation d'après La Chatte *de Colette, déjà adapté par Rossellini sous le titre* L'Envie *(un épisode des* Sept péchés capitaux*). Une femme, une chatte, les négligences d'un homme.*

« Le producteur de la série *Delirios de amor* était un peintre et ami à moi, Luis Eduardo Aute, qui m'a proposé de faire un épisode. Rossellini avait fait une version de *La Chatte* mais je ne l'ai jamais vue. J'ai traduit en espagnol les dialogues de Colette, très peu de dialogues. Je l'ai tourné avec trois acteurs : Xavier, Clara Sanchis et un petit chat beige et marron que j'ai appelé Kiki, parce que c'était le nom de mon véritable petit chat. Il avait beaucoup d'expérience devant la caméra. Il avait joué dans plusieurs films. Je me suis très bien entendu avec lui. »

Adolfo Arrietta
(Conversation avec Philippe Azoury, juillet 2009)

Dry Martini (Buñuelino Cocktail)

2009, 9'

Tourné comme complément au DVD de *L'âge d'or, Un chien andalou* et *Las Hurdes* de Luis Buñuel, édité par Rarovideo, *Dry Martini* rend hommage à la passion de Buñuel pour les cocktail et à leurs vertus

Entretien avec Jean-André Fieschi
Les années 1960-1962

« Dans le climat oppressant qu'on imagine, seul, ignoré de ses compatriotes qui s'obstinent à rêver un cinéma perpétuellement avorté, jusqu'à tard dans la nuit, aux terrasses du Teide ou du Jijon, un jeune espagnol, hors de tout groupuscule, de toute influence, impressionne en 16 mm, puisque le cinéma, pour lui, ne saurait être une profession, de déchirants et calmes délires où se lit, mieux qu'en des réquisitoires, l'état d'esprit d'une génération pour qui la poésie est aujourd'hui le seul refuge praticable. Il s'appelle Adolfo G. Arrieta, il a vingt-cinq ans, il a appris le cinéma tout seul comme d'autres bricolent quelque Meccano ou collectionnent les timbres, il a déjà fait plusieurs films et le dernier en date « El crimen de la pirindola » est peut-être, tout simplement, l'acte tant attendu d'un cinéma espagnol libre » : c'est ainsi que Jean-André Fieschi annonçait dans les Cahiers du cinéma de mars 1967 sa rencontre avec Adolfo Arrietta et la naissance d'un nouveau cinéaste. Jean-André Fieschi, critique et cinéaste, était un ami de Janine Bazin. Il y a deux ans il participait à l'hommage rendu à Janine Bazin et avait présenté ses films *Pasolini l'enragé* et *Ninetto le messager*, dont on peut dire qu'il institua Ninetto comme égérie de Pier Paolo Pasolini. Nous nous apprêtions à le recevoir à nouveau cette année, à profiter de son esprit, son intelligence son don du récit. Jean-André Fieschi est mort subitement début juillet au Brésil. Quelques semaines auparavant, Philippe Fauvel était allé le voir pour parler d'Arrietta et de l'époque de leur première rencontre. Nous remercions la famille de Jean-André de nous permettre de passer, grâce à cet entretien, une fois encore un moment avec lui.

C.B

C'était, assez objectivement, une des plus mauvaise période de toute l'histoire des *Cahiers du cinéma.* Ces deux années se déroulent entre le moment où les films de la Nouvelle Vague font beaucoup de bruit (*À bout de souffle*, *Les 400 coups*, les films de Chabrol, et les autres autour) et la seconde vague de la Nouvelle Vague, avec les films qui n'ont pas encore eu le temps de faire les bides historiques que l'on sait - *Paris nous appartient*, *Le Signe du lion* et les affiliés : *Adieu Philippine* par exemple). C'est un moment où chacun des rédacteurs se préoccupe de tourner et où la revue est à prendre. La revue est dirigée par Rohmer de façon extrêmement paresseuse, et chaque numéro est fait de la même façon : on y trouve un entretien, des textes qui viennent d'ailleurs, qui font des feuilletons, pas inintéressants en soi, mais trop en deçà de ce qu'a été la revue, surtout dans la bataille pour la Nouvelle Vague, avec Bazin comme rédacteur en chef. Cette période laisse le souvenir des notes d'Ophüls ou des écrits de Dreyer, simples traductions de textes déjà édités. C'est un moment où, d'un point de vue critique, Jean Douchet est un peu en position de force. Douchet était un beau jeune homme, brun, mince, bronzé, toujours entre deux casinos… C'était le seul bourgeois dans ce milieu ; et il détonnait un peu en menant sa vie avec panache, au milieu des autres « cahiéristes » qui avaient des vies, sinon secrètes, totalement muettes. Je n'ai pas entendu de quiconque autre ce qui aurait pu ressembler de près ou de loin à quelque chose d'ordre personnel, malgré toutes ces années passées aux bureaux ensemble. Nous parlions des films, de Balzac, de Braque, de Stravinsky. Les vies restaient mystérieuses, même si ces mystères étaient des secrets de Polichinelle.

Il y avait donc un clan Douchet. Je pense qu'il était un des principaux ennemis de l'intérieur dans la revue. Les gens ne lisent pas, ne savent pas, mais les preuves sont là ; il suffit de feuilleter la revue : deux étoiles à *À bout de souffle*, il faut imaginer ce que ça veut dire dans *les Cahiers* à ce moment-là. Le point noir eût été plus élégant ! Il est aussi le premier à avoir écrit que les films de Pasolini n'étaient pas seulement nuls, mais abjects.

Mais Douchet n'était pas tout seul, et était doublé sur sa droite par les mac-mahoniens qui avaient entrepris de mettre la main sur la revue (Michel Mourlet était clairement de droite - il faut bien se rappeler que c'était encore la guerre d'Algérie et être de droite avait un autre sens à l'époque). Il y a eu les grands textes de Mourlet dont le plus connu est « Sur un art ignoré », avec « L'apologie de la violence », et quelques notes sur des films. Les mac-mahoniens s'étaient imposés parce que *les Cahiers* étaient devenus un ventre mou. La relève n'était pas arrivée. Le plus jeune présent aux *Cahiers* était François Weyergans - il est à l'Académie française maintenant, c'est extraordinaire ! Je suis arrivé après lui. Ensuite arrivent Jean Narboni et Jean-Louis Comolli. Il y avait des places à prendre et nous étions là. Tavernier était dans les parages, mais il mettait un point d'honneur à écrire partout, à ne pas être marqué par une revue particulière. Il y avait aussi des gens comme Claude Beylie, qui s'était mis dans la tête - je fais une reconstruction ici, mais j'en suis convaincu - qu'ils allaient mettre la main sur la revue. C'est donc une vieille histoire de mettre une main là-dessus…

Ainsi, nous nous définissions par clans, où chacun voulait contrer les influences de l'autre. Et Rohmer donnait des bons et des mauvais points. Rohmer avait une évidente sympathie pour les thèses droitières. C'était un esprit très rigide et il ne fallait pas bouger d'un *iota* ; c'est ce qu'il n'appelait pas encore sa *jurisprudence*, mais qui donne chez lui et dans ses films des choses très positives. Et il est, sur la durée, le plus impressionnant de tous à ce titre. J'ai mis du temps à comprendre son oeuvre parce qu'il m'énervait beaucoup à cette époque, même si c'était moins lui que l'attitude de groupies des autres rédacteurs, que je soupçonnais ne pas comprendre grand-chose à ce qu'il faisait et racontait - sauf Eustache, qui a intégré des procédés rohmériens de l'intérieur.

Ecrire sur un film plutôt qu'un autre, aux *Cahiers*, c'était le reconnaître nôtre, se l'approprier, comme des sauvages qui mangent le foie de leur ennemi. Je crois qu'on finissait même par se considérer finalement comme l'auteur de la chose ! Voilà le tableau.

Premiers textes

Un jour, j'ai rencontré Douchet, qui était toujours à la cinémathèque, à un moment de « rossellinite aiguë », et j'avais moi aussi été brusquement converti. Je ne parlais que de Rossellini. Douchet trouvait mes dires très intéressants, et m'incitait à les mettre sur papier. Je suis rentré et ai écrit toute la nuit. Je lui ai remis le texte le lendemain et, deux jours après, Rohmer acceptait de l'éditer. J'ai failli crever sur le coup… On est con quand on vieillit, on trouve tout normal ! Vient un âge où on trouve que ça va de soi, mais c'était quand même une très grande émotion. Je n'avais jamais pensé écrire sur le cinéma ; mais ça ne pouvait pas se refuser. J'allais au cinéma depuis peu de temps, peut-être deux ou trois ans. A mon texte sur *Le Roi des rois* de Nicholas Ray, publié avant le texte sur Rossellini bien qu'écrit après, s'ajoutent des textes sur la rétrospective Keaton. J'avais aussi été envoyé à Rome pour faire des entretiens avec Joseph Mankiewicz, au moment du tournage de *Cléopâtre*. Le premier plateau de cinéma où j'ai mis les pieds, c'était *Cléopâtre* ! J'ai vu l'entrée de la reine dans Rome. Mankiewicz était ravi de répondre à mes questions sur Lubitsch, Fritz Lang et lui-même, bien que très occupé ! Il me faisait mariner, moyennant quoi je suis resté un mois et demi sur place. J'y ai rencontré Jean Gruault, qui était à ce moment-là le *factotum* de Rossellini, rôle que Truffaut et d'autres avaient joué avant lui. J'ai rencontré Rossellini aussi à cette occasion.

Espagne

Plus tard, de retour à Paris, une invitation pour Barcelone est lancée : personne ne semblait vouloir y aller. Je suis parti et y ai rencontré Almendros, et j'ai surtout un souvenir d'avoir vu un film épouvantable de Raymond Rouleau, *Les Amants de Teruel*, avec Ludmilla Tchérina. Après la projection, Raymond Rouleau s'est levé et a commencé un grand discours emphatique d'où il ressortait que la couleur, avant lui, n'existait pas, mais que grâce à son génie, à son invention, lui et son équipe avaient découvert des terres nouvelles. Il m'a tellement énervé que je lui aie sauté sur le râble. Quel discours ! C'était comme si *Le Fleuve* et *Lola Montès* n'existaient pas ! Rouleau était fou de rage. Plus tard, j'ai regretté, c'était idiot : j'aurai mieux fait de lui poser des questions sur Becker ! Mais cette scène a rendu certains espagnols dans la salle enthousiastes, qui voyait un jeune torero affronter le vieux taureau et le piquer de partout. A la fin de la séance, quelques-uns sont venus me voir, en me demandant presque immédiatement si je voulais faire un film pour eux ! A une époque où je savais à peine qu'il fallait mettre de la pellicule dans une caméra ! Un de mes interlocuteurs était le responsable d'une galerie importante à Barcelone, la galerie Metras qui exposait de la « peinture informelle », marchand pour l'Espagne de Jean Fautrier, tout en s'occupant de peintres espagnols. Cette rencontre m'a conduit étrangement, de la fin 1962 et jusqu'en 1963, à vivre en Espagne et à faire un film, *Cuixart*. Nous avons - je dis nous parce que je n'étais plus tout seul - vécu une année entière, au Ritz, dans une aile désaffectée, certes, mais dans une suite gigantesque, chambre et dépendance qui donnait dans un salon grand comme deux fois mon appartement d'aujourd'hui, lequel donnait sur un autre appartement, celui de mon ami André Labarthe, venu pour me donner un coup de main. Nous n'en savions pas beaucoup sur le cinéma, nous étions comme les imposteurs d'une de ces histoires où chacun fait confiance à l'autre. Nous nous étonnions presque que les choses se fassent. Nous avions un chef-opérateur délicieux, ce qui peut beaucoup aider si on a le bon sens de ne pas se fâcher d'emblée avec lui en jouant les artistes… Jean-Pierre Biesse occupait un autre appartement et se chargeait

de la production ; il allait tous les lundis matin à la galerie Metras avec sa sacoche qu'il posait sur la table et disait « Pesetas ! ». Nous avons terrorisé quelques personnes… De ces quelques mois de délires absolus, nous parvenions à traficoter un film en 35 mm et en couleur. Nous avons connu à ce moment-là tout ce que l'Espagne avait de plus vivant, dans les cinémas, au sein des revues – dans chaque pays nous pouvions trouver des revues « cahiéristes » : c'était *Film ideal* en Espagne, comme *Movie* en Angleterre. *Les Cahiers* avaient une aura invraisemblable, et nous étions comme une bouffée d'espoir sur le plan critique et cinématographique – jusqu'au Brésil, jusqu'au Japon. Il y avait des noyaux de *Cahiers* dans chaque pays.
Nous sommes restés ainsi plusieurs mois en Espagne. Janine Bazin nous a rendu visite, Cécile Decugis était la monteuse du film. Pendant ces mois de beuverie, de délires - bien que nous nous entendions mal avec le peintre que nous filmions, autour de lui existaient des gens formidables – , nous vivions une vie folle à la Fitzgerald ou à la Hemingway, en prenant en compte le décalage, l'Espagne franquiste.
Cette première équipée commençait bien, et très mal à la fois : ma carrière, Monsieur, est un tas de désastres : voyez-vous, j'ai commencé au Ritz avec un film en 35 mm et en couleur, mon deuxième était en 16 mm, et mon dernier en DV !
Nous sommes retournés en Espagne quand Janine Bazin et André S. Labarthe ont lancé la série « Cinéastes de notre temps ». Le premier cinéaste devait être Luis Buñuel puisqu'il avait donné son accord à Janine, par affection et par reconnaissance envers Bazin – Buñuel avait le sens de ces choses-là – et nous avons passés une journée avec lui à Madrid, puis à Saragosse. Au milieu des années 60, nous étions pour ainsi dire franco-espagnols, Jean-Pierre Biesse, André et moi.

Arrietta

J'ai rencontré Adolfo Arrietta à ce moment-là. Nous étions très au courant de ce qui se passait sur place et nous avions appris, de fil en aiguille, qu'un jeune homme se détachait d'un semblant de Nouvelle Vague espagnole, qui incluait des noms comme Vicente Aranda ou Miguel Picazo, Luis García Berlanga… Je pense à *El verdugo*, en français *Le Bourreau* que j'ai revu récemment ; on dirait presque un film italien, surtout qu'il s'agit de Nino Manfredi dans le rôle principal… Il y a aussi José Isbert, qui au lieu de jouer un vieux sénile qui veut absolument sa *Petite Voiture*, essaye de persuader le croque-mort que c'est très bien d'être bourreau. Ce n'est qu'un mauvais moment à passer…
Nous découvrions donc ces films, et au milieu de tout cela, Arrietta est apparu, laissant une copie à Jean-Pierre du *Crime de la toupie*. J'ai alors décidé d'écrire « *El Crimen de la pirindola* » dans *les Cahiers*, papier qui a effectivement changé sa vie : c'était pour lui un signe, comme une preuve supplémentaire de l'existence de Dieu ! Adolfo est ensuite venu à Paris en 1967 ou au tout début de l'année 1968. Nous échangions des lettres ; en voici une de 1966 :

« *Cher Jaf,*
Je suis arrivé et j'ai commencé à finir la sonorisation de mon deuxième film. Quand je reviens à Paris à décembre j'éspère pouvoir te montrer les quatre sonorisés. Je me rappelle beaucoup de toi, Narboni, Labarthe, Jean-Pierre et tout « Cahiers » et je veux avoir tôt une lettre de toi. Ici, les gens de cinéma avec qui j'ai parlé sont très « surprisés » de mon amitié avec « Cahiers » et ils le seront plus encore quand ils voient ton texte. Ca sera très bien pour moi en Espagne. Vous m'avez ouvert un chemin (ce qui me plaît) et maintenant je sais par où je vais et l'angoisse de « fermeturé » s'est améliorée beaucoup. Votre opinion sur le film est le plus exact que je pouvais avoir… Et je l'ai. Tu comprendras que je sois maintenant plein de confiance, de foi, et de courage. Je t'écris maintenant sur ce que tu voulais en mon mauvais française. […] »

Il m'a aussi, par la suite, envoyé de l'argent, à chaque fois des petites sommes ; je recevais plusieurs enveloppes par semaine. C'était pour m'aider à produire *L'Accompagnement*, que j'ai tourné sur deux ans. On y voit beaucoup de monde : Jean-Pierre, Jean Eustache, André Téchiné… Je lui ai remboursé cet argent plus tard, quand il s'est retrouvé lui-même sans le sou pour faire un film à Paris.
Adolfo venait à l'IFC (Institut de Formation Cinématographique), l'école de cinéma que nous avions monté avec Noël Burch depuis peu. Il y trouvait du matériel, une table de montage, des compétences, des gens qui savaient tourner et savaient monter. J'étais responsable de l'institut jusqu'en 1968 ; c'est devenu petit à petit un milieu étrange ; des gens habitaient à l'école jour et nuit et nous étions pris dans cette ambiance…
En 1968, ma vie a basculé. J'ai quitté *les Cahiers*, et nous sommes passés corps et biens, jour et nuit, dans les États généraux du cinéma, pendant plusieurs années de nos vies. Je vivais toujours à Paris mais j'étais plus qu'à plein temps dans le militantisme. Les seuls contacts qui me sont restés avec Arrietta, par exemple, se faisaient par courrier.
Mon rapport avec lui était étrange ; nous nous sommes peu revus. Je l'ai croisé récemment à Belfort, il était très charmant et très chaleureux, ne manquant pas de me rappeler l'adoubement…
Eustache avait monté mon film, *L'Accompagnement*, et peut-être ont-ils dû se croiser quelque fois… Eustache lui a demandé de tourner le plan d'ouverture d'*Odette Robert*. Arrietta était en France à une période où les affinités entraînaient des solidarités quasi immédiates, des effets de reconnaissance, de groupe à groupe et de personne à personne. Il y a avait aussi des peintres comme Robert Malaval, des écrivains, et les gens allaient et venaient, d'un point à un autre, par effet de reconnaissance. Si l'on dessinait des cercles, on verrait qu'il y a toujours des zones d'unions, des passerelles entre chaque groupe.
C'est une vision assez générale, mais j'ai pu constater qu'il y a des gens qui compartimentent leurs vies. Eustache était de ceux-là. Ils font en sorte, s'ils ont tel ou tel type d'amis, qu'ils ne se rencontrent pas, qu'ils ne se connaissent pas ; que leurs mondes soient distincts. Si Eustache voyait Schuhl et Picq, je n'étais pas invité au rendez-vous. Il agissait sur ce même principe avec les filles…

Boucle

Les changements ont été très importants pour moi après 1968. Je ne voyais plus les gens des *Cahiers*, Nous ne fréquentions plus les mêmes lieux, ni les mêmes personnes. Sauf Bernard Eisenchitz, avec qui j'ai gardé une relation à plein temps. A tel point que je n'ai pas vu *La Maman et la putain* à sa sortie, je ne l'ai découvert que plus tard. J'ai vu mon premier film de Wenders dix ans après tout le monde, au moment où c'était sans doute déjà trop tard ! Je n'allais quasiment plus au cinéma, sauf pour voir les films de Straub, Rivette, Resnais. Sortant de cette Légion étrangère, coupé du monde pendant sept années, je suis revenu à ce qui m'intéressait avant ; j'ai dessiné une boucle.
J'ai même revu d'anciens amis. Et je ne manque pas encore aujourd'hui de rappeler à Jean Narboni des choses de la période des *Cahiers*.
Connaissez-vous l'histoire du dictionnaire ? Ça s'est déroulé quand nous avons changé de locaux ; nous avions un nouveau bureau chez Filipacchi : aux autres portes, il y avait *Chouchou*, *Mademoiselle âge tendre*, *Salut les copains*… et nous croisions des gens extrêmement étranges qui n'étaient pas du tout du genre de ceux que nous fréquentions habituellement, comme Jean-Marie Perrier… Le téléphone sonnait pour savoir si Françoise Hardy était dans les parages ! Ceux avec qui nous nous entendions assez naturellement s'occupaient de *Jazz magazine*, auxquels s'ajoutent Forest et Forlani de *Chouchou*, férus de BD, qui étaient très sympathiques. Un jour, nous sommes seuls avec Jean Narboni dans le bureau en train de corriger des épreuves, et traîne là, sur le bureau, le vieux Larousse de Bazin et de Rohmer, qui ne tenait plus, qui partait de tous les côtés ; soudain la porte s'ouvre et un clone rockeur, entre Dick Rivers et Eddy Mitchell, bagouzes aux doigts, lunettes noires, banane, s'installe sur le bureau, moi en face, et prend le dictionnaire ; slatch ! Il l'ouvre ; il met son doigt sur la page (on devinait qu'il n'avait pas l'habitude) et tombe enfin sur un mot : « Erésipèle? Hein ? Erésipèle, c'est quoi, érésipèle ? » Narboni, tout en continuant d'écrire : « c'est une affection cutanée secondaire d'origine bactérienne qui… » - Jean a fait des études de médecine, mais n'a jamais vraiment exercé. Le mec ferme le dictionnaire, part en zigzaguant, et je sais très bien ce qu'il a fait : il est allé voir les autres et leur a dit : « ils sont encore plus fous qu'on ne pensait, ils connaissent le dictionnaire par cœur ! »

Propos recueillis par Philippe Fauvel, le 29 mai 2009

Louis Skorecki, cinéaste

Hommage

Les Cinéphiles 3 (2006)

Légendes pour le roi Louis

par Emmanuel Burdeau

Louis Skorecki tourne son premier long métrage en 1974, une adaptation d'*Eugénie de Franval*, « nouvelle tragique » de Sade appartenant à l'ensemble des *Crimes de l'amour*. Dans le décor d'une large pièce vide, des hommes et des femmes en tenue des années 1970 ou du XVIIIe siècle s'observent en silence, s'habillent et déshabillent, semblent parfois tenir conciliabule. Pendant ce temps, le texte de Sade est lu *off*, à toute allure, à plusieurs voix et en intégralité : l'éducation licencieuse d'Eugénie par son père, les troubles délices de leur inceste, les tortures infligées à la mère et toute une accélération de mensonges, machinations et voluptés.

Le film transpose ainsi le grand drame sadien du vice et de la vertu dans l'espace d'une « dissociation » - Skorecki *dixit* - entre le vu et le dit. D'un côté une parole débite des horreurs sur un ton neutre, de l'autre des silhouettes se prêtent innocemment à une figuration minimale. Le vice loge dans le dit, la vertu loge dans le vu. Mais dissociation n'est pas séparation : l'épreuve de ce grand film d'usure et de fièvre est aussi celle d'une possible contamination des corps par le texte. Et comme de juste, c'est à Skorecki en personne, dans le rôle du libertin Valmont, qu'il revient d'assumer cette menace, lors d'une sidérante scène de masturbation menée elle aussi à son terme.

Une voix fielleuse instille donc peu à peu le poison de l'opposition entre surface et fond, apparence et sens que Sade énonce dès l'entame de la nouvelle : Franval, écrit-il, possédait « la plus belle taille, la physionomie la plus agréable, et les talents les plus variés ; mais sous cette enveloppe séduisante se cachaient tous les vices, et malheureusement ceux dont l'adoption et l'habitude conduisent si promptement aux crimes ». Le partage moral était truqué : une telle dissociation ne peut en effet que devenir trahison, calomnie que le dit porte sur le vu. Dès lors, l'expérimentation moderniste prend l'allure d'une question posée à la nature même du cinéma : n'est-il pas à la fois Juliette et Justine, cet art au sein duquel la parole et les

Tournage de *L'Escalier de la haine* (1982)

corps semblent voués à se tourner autour comme la prospérité du vice et l'infortune de la vertu ?
Entre Sade et Skorecki, la rencontre n'est pas fortuite. Les glossateurs s'épuiseront toujours à chercher où tous deux placent le prône et la charge, où la caresse et où l'outrage. Le choix d'*Eugénie de Franval* n'est pas non plus un hasard : l'inceste, la proximité de l'amour et du crime, les affres de la génération et de la filiation, la duplicité des discours - les thèmes de la nouvelle sont justement ceux que le critique et le cinéaste n'a cessé de développer.
La formidable occasion de cette rétrospective invite à prolonger les correspondances. Les silhouettes d'*Eugénie de Franval* annoncent celles des *Cinéphiles* (1989-2007), bras ballants et mines défaites dans des chambres également désertes.
La voix *off* ininterrompue anticipe la démolition, *off* toujours, du texte *Contre la cinéphilie* dans le film du même nom (1984), comme elle anticipe les pépiements des adolescents. La petite fille qui joue au premier plan avant que la caméra ne recadre Valmont / Skorecki trouve un lointain camarade de jeu en Louis, le petit Louis Rostain des *Cinéphiles 3* et *4* puis de *Skorecki déménage* (2009). Et le motif de la dissociation demeure au cœur de ce dernier film où, à la veille de son départ définitif, le journaliste manque d'être éjecté *manu militari* d'un conseil de rédaction de *Libération* pour avoir soutenu, contre un rapprochement entre les propos de Dieudonné et les crimes de Maurice Papon, que « les mots et les actes sont deux choses différentes ».
Les échos se portent encore ailleurs, au-delà

de films réalisés en marge du circuit commercial - une dizaine à ce jour - pour atteindre le domaine plus familier des milliers d'articles, d'abord publiés aux *Cahiers du cinéma* entre le milieu des années 1960 et le début des années 1980, puis dans *Libération* jusqu'aux premiers mois de 2008. Ainsi s'indique la continuité d'un souci. Le même pour quiconque fait ou parle du cinéma. On peut le dire avec Sade : l'image et le corps ne sont pas seuls ; les décors peuvent être délabrés, et nous pouvons l'être aussi, nous pouvons tomber le vêtement ou en changer, nous pouvons arpenter pieds nus les étages de l'ancien parking reconverti en journal, rien n'y fait : un filet d'inessentiel commentaire viendra toujours déranger notre libre désœuvrement.
Ses lecteurs savent que Skorecki a tenu à replacer cette fable dans une Histoire ; mais celle-ci coïncidant avec le moment de sa propre venue au cinéma, elle n'en a pas moins statut de récit originel. Rappelons-en l'argument : le cinéma fut géant aussi longtemps qu'il l'ignora ; au milieu des années 1950, la critique naissante et ses analyses flatteuses lui inoculèrent toutefois le virus du discours ; les cinéastes attrapèrent la grosse tête, c'était foutu. La « grande déception monochrome » - le classicisme hollywoodien de Walsh, Tourneur et les autres - céda la place aux coloriages du post-cinéma, cet art auto-déclaré incapable de ne pas surligner la moindre trouvaille. Ce serait désormais le règne de Franval et autres tristes sires abîmant de verbiage leur belle figure.
Skorecki a publié en 2002 un roman intitulé *Il entrerait dans la légende*, la biographie d'un *serial killer* de petites filles découpée en 2323 séquences - encore un conte d'enfance et de sang, d'amour et de crime… Le conditionnel du titre forme un vœu qu'il faut bien entendre. Ce n'est pas le vœu d'entrer dans la légende : nous sommes hélas toujours déjà pris dans les filets de quelque voix *off* ; nous sommes de toute façon captifs de quelque supplément de texte ajouté au bas de nos images pour en contrôler la force… C'est le vœu d'en retourner le signe : que la légende échappe à l'inévitable pour rejoindre le possible. Qu'elle soit roman et non destin. Entrée et non clôture.
A ce stade il n'y aurait aucun sens à vouloir distinguer la tâche du critique de la tâche du cinéaste. Skorecki le répète depuis plusieurs années : si le cinéma est devenu mauvais, ce n'est pas sa faute, c'est celle des spectateurs. Ce sont eux qui sont mauvais. En clair : la parole ou le regard qui abîment les films pourraient aussi les sauver.
Il faut donc libérer la légende. Skorecki s'y est longtemps employé par des textes d'humour et de vitesse travaillés comme des feintes d'écriture, prenant à contre-pied l'opinion courante, déclassant les maîtres et surclassant les tâcherons, retournant leur veste ou la superposant sur dix épaisseurs, assumant la contradiction aussi bien que le râbachage : quinze chroniques sur *Les Trente-neuf marches* ou sur *Rio Bravo*, des semaines consacrées à John Ford, défense de Duvivier contre Vigo…
Toi, là-bas, au fond de la classe, réveille-toi ! La chronique de *Libé* dressait une autre scène d'éducation, sadienne toujours : perverse et secrètement ironique. Si Skorecki fut un maître, c'est qu'il a su ne pas tenir sa langue : il l'a laissée filer, il n'a rien gardé pour lui… L'inconséquence fut sœur de la logique : puisque ça parle toujours, alors parlons, inlassablement, à la cantonade, à tort et à travers. Apostrophons les films, tutoyons le lecteur, relançons ce vieux rival de Daney par delà la mort… Posons des questions sans attendre les réponses, répondons aux questions qu'on ne nous pose pas, ou qui sont inaudibles, comme Hélène Louvart face à la caméra du merveilleux *LN/2/3*.
Il faut doubler les voix *off*, prendre le commentaire à son propre piège. Tout dire, et dire n'importe quoi - « Le cinéma c'est n'importe quoi… c'est quand même quelque chose n'importe quoi », lâche un des enfants des *Cinéphiles 3 - Les Ruses de Frédéric* (2007). En bon fordien, il faut imprimer la légende - si possible à l'encre sympathique. Mais il faut aussi la supprimer, semer aux quatre vents les récoltes de la tradition critique. Et il faut défaire, il faut déprimer la légende. Mission accomplie : ils furent légion, les cinéphiles encartés qu'on vit devenir verts en ouvrant leur *Libé* du matin.
Combien précieuse paraît à cet égard la série des *Cinéphiles*, et combien loin de ce à quoi l'on s'attendrait avec un tel titre, sauf à avoir en tête la rage de *Contre la Nouvelle Cinéphilie*, ce torrent déversé contre la dégradation de l'amour du cinéma en bavardage culturel. André, Éric, David, Axelle, Sarah et les autres n'en sont pas là : ce n'est qu'incidemment qu'ils tiennent des propos intelligents sur les films. La plupart du temps ils préfèrent dire des choses insignifiantes d'un ton

plat, à peine teinté de mélancolie ou d'agacement. Ils parlent du cinéma comme s'ils parlaient d'autre chose. « Je suis sûre que tu n'aimes pas les films de Lang », dit l'une avec gourmandise, et vous avez le droit d'entendre « de langue ». « Il paraît que tu n'aimes pas *Le Plaisir* », dit l'autre dans un demi-sourire, et rien ne garantit que les majuscules et l'italique au titre du film de Max Ophüls n'aient pas sauté au passage.

« Tu ne comprends rien aux films - ou aux filles, je ne sais pas ». Cinéphilie démolie, cinéphilie libérée. Surtout ne pas la défendre comme un discours séparé ; la mélanger plutôt au timide babil des amoureux. Surtout ne pas l'utiliser pour maintenir le cinéma dans la dignité d'un nom propre ; mais pour l'éparpiller en surnoms, noms d'oiseaux et petits noms d'amour. Esther, l'héroïne énigmatique du *Retour de Jean*, a « plusieurs noms », « des tas de noms ». Dans *Les Ruses de Frédéric*, et plus longuement en ouverture du *Retour des cinéphiles*, Skorecki donne un dictionnaire à Axelle et lui fait énumérer des titres de films au gré des pages tournées. Le parcours allant de F à G, de G à H, l'on passe de *La Femme sur la lune* au *Fils de Frankenstein*, du *Garçon aux cheveux vert* aux *Hommes préfèrent les blondes.* L'ordre alphabétique improvise une fantaisie généalogique, la passion cinéphile de la liste s'adoucit en poème dédié aux garçons et aux filles.

À la fenêtre ou au balcon, dans une cage d'escalier ou sur la terrasse de *Libé* dominant tout Paris, ce qu'on entend et ce qu'on voit alors ce sont des postures et des confidences livrées sans précaution : un dénuement. Dénuement symbolique, et dénuement littéral à l'occasion de quelques scènes de fébrile intimité. *Les Cinéphiles* nous rassurent, ils nous disent que le cinéma nous protège, oui, mais qu'il nous protège en nous exposant. C'est une fenêtre, ou mieux encore une porte vitrée : son refuge est une transparence, pas davantage.

Chacun peut cependant prendre la parole, se plaindre et s'étonner, parler d'un film comme de soi-même ou comme d'une affection, affirmer qu'il apprécie *Le Grand Bleu* pour le bleu et s'en tenir là. Ce n'est pas une bêtise, de juger ainsi un film à l'aune si banale des goûts et des couleurs. Au contraire : la parole faite pour se diluer dans l'air du temps - dans le bleu du ciel - peut seule articuler le cinéma comme la langue même de l'ordinaire. Seule une telle « naïveté » est adéquate à ce que Skorecki, loin des salles réputées obscures, baptise « cinéma de jour ».

L'entreprise critique et cinématographique à laquelle il est rendu hommage ici est donc double, elle vise deux rapports entre le vu et le dit. D'une part la parole qui prospère indûment dans les films ou à leur pourtour pour les assujettir à l'affreuse branlette maniériste du commentaire autorisé. D'autre part la parole qui les émancipe, et qui nous émancipe, en reconduisant gestes et corps à l'air libre : la cinéphilie redevenue lieu commun, enfance et prénom - l'enfance et le prénom de Louis, l'alter ego haut comme trois pommes mais plein d'espiègle sagesse.

Ce n'est pas une recette : ces deux paroles peuvent toujours se rejoindre. Sade n'en aura jamais fini avec Sade, nous n'en aurons jamais fini avec Louis : la vertu pourra toujours s'inverser en vice, le gazouillis en diffamation. Le fin mot de la légende reste scellé, il n'y a pas de Graal. Nous voilà donc à notre tour démunis, nus comme des vers ? Pas tout à fait : nous savons par où reprendre. Il faut lire Skorecki. Il faut le voir. Il faut, encore et toujours, passer de l'un à l'autre.

E.B

Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il est directeur de collection aux Éditions Capricci et collaborateur régulier au *Magazine Littéraire, à Vacarme, à Trafic*... Il a publié deux textes sur les écrits et sur les films de Louis Skorecki : « Louis et nous - Skorecki coupé en six » (*Vacarme* n°22, hiver 2003), et « Parle avec Louis » (*Trafic* n°62, été 2007).

Tournage des *Cinéphiles 3* (2006)

Les *Cinéphiles 3* (1988)

Les pieds dans les nuages (et la tête dans la lune)

1966 / France / 20' / noir et blanc
Interprétation : Laura Matthews de Saint Phalle, Emmanuel Crimail
Scénario : Louis Skorecki
Image : Renan Pollès
Son : Jacques Kébadian
Musiques : Monteverdi, Archie Shepp
Production : Famille Skorecki

Eugénie de Franval

1973-74 / France / 105' / noir et blanc
Interprétation (bande image) : Françoise Grimaldi, Cécile Le Bailly, Elisabeth Boland, Jean-René Huleu, Louis Skorecki
(bande son) : Noël Simsolo, Françoise Grimaldi, Jean-René Huleu, Louis Skorecki
Scénario : Louis Skorecki, d'après le Marquis de Sade
Image : Christian Bachmann.
Son : Bernard Boland
Musique originale : Patricio Villaroel
Production : G.R.E.C. , Louis Skorecki.

L'Escalier de la haine

1982 / France / 40' / couleur
Interprétation : Pierre Brody (Pierre), Thérèse Giraud (la fille à la valise), Françoise Grimaldi (la femme au miroir), Joseph Morder (Joseph), François Postif (le père), Louis Skorecki (le rat)
Scénario : Pierre Brody, Louis Skorecki
Décors : Pierre Brody
Image : Patrice Kirchhofer
Son : Patrick Genet
Musique originale : Patricio Villaroel
Montage : Marie-Catherine Miqueau
Production : G.R.E.C.

Contre la nouvelle cinéphilie

1984 / France / 70' / couleurs
Interprétation : Xavier Villetard, Edouard Waintrop
Scénario et texte : Louis Skorecki
Image : Pierre Trividic
Production : Louis Skorecki

Les Cinéphiles : le retour de Jean

1988 / France / 70' / couleur
Interprétation : Marie Nester (Esther), André Nouahem (André), Nidam Abdi (Nidam), Sébastien Clerger (Sébastien), Nathalie Coffre (Nathalie II), Michel Cressole (Jean), Valérie Delafoy (Valérie), François Gabai (François), Lucile Hadzihalilovic (Lucile), Nathalie Joyeux (Nathalie 1), Pierre Léon (Pierre), Vladimir Léon (Vladimir), David Matarasso (David), Olivier Rodriguez (Roger, le sourd), Eve Séguret (Eve), Zazie (Zazie).
Scénario : Louis Skorecki, Britt Nini
Image : Joël David
Son : Patrick Jeunet
Montage : Martine Bouquin
Production : Ima Films

Notes de Louis Skoreki

1. Les Pieds dans les nuages (et la tête dans la lune)

Sous influence Godard (surtout *Bande à part*), cet essai amoureux avec chute témoigne aussi de ma passion précoce pour la musique : ici Monteverdi et un solo inédit d'Archie Shepp, enregistré à New York en juillet 1965.

2. Eugénie de Franval (EDF)

Mon film le plus formaliste, d'après Sade, le seul à avoir circulé dans des coopératives de cinéma expérimental - là où j'ai rencontré Patrice Kirchhofer, qui photographiera par la suite presque tous mes films.
Image et son s'y livrent un combat inconfortable, tandis que je me livre moi-même à mon rôle le plus risqué (lire *sur EDF*, de Jean-Pierre Oudart, dans les *Cahiers du cinéma*).

3. L'Escalier de la haine

Le plus personnel de mes films (celui que préférait l'ami Daney). De drôles de « personnages » s'agitent dans un squatt irréaliste et coloré, sans jamais s'écouter, à croire qu'ils vivent chacun dans un espace différent. Le film est conçu comme une esquisse, le brouillon d'un film à venir (le juif de Lascaux)... un film qui ne se fera finalement jamais. J'y joue un rat/conteur (par la suite, j'apparaîtrai plusieurs fois dans mes films).

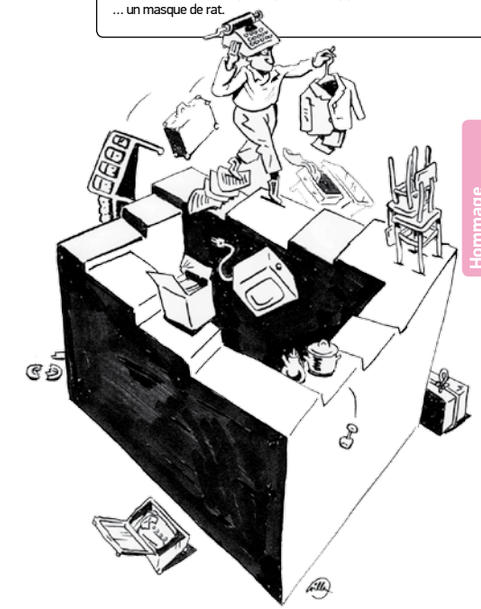
4. Contre la nouvelle cinéphilie (CNC)

Ou comment s'essayer à démolir un texte, en l'occurrence *Contre la nouvelle cinéphilie (CNC),* le seul texte un rien théorique que j'ai jamais écrit aux *Cahiers du cinéma.* Quelque chose d'intelligible survit-il au désastre ? Il me semble que oui.

5. Les Cinéphiles (le Retour de Jean)

Premier épisode d'une saga dérisoire et éclatée sur les babillages d'une tribu de cinéphiles, et sur leurs mœurs (poétiques, théoriques, sexuelles). Tourné en vérité après *Cinéphiles 2*. Tournage classique, équipe classique, peu d'improvisation, dialogues écrits avec la collaboration rieuse de Britt Nini.

On ne verra pas à Belfort
• ***Lettre de N.***, tourné à la suite *d'Eugénie de Franval*, sur la même idée de dissociation image/son (video, ¼ de pouce), la seule copie est perdue
• ***Sans titre***, faux documentaire en super 8 noir et blanc sur le tournage de *l'Escalier de la haine* (inachevé, jamais monté, jamais montré)
• ***Une histoire sentimentale*** (video, 35 mn), un film trop lent, trop complaisant, garrelo-straubien, dont le seul intérêt est d'avoir mis en scène quelques polaroïds de l'adolescent qui joue un petit rôle dans le très beau film de Stavros Tornes, *Danilo Treles* (1986), un film dédié à *l'Escalier de la haine* ... parce que le héros y porte lui aussi ... un masque de rat.



SKORECKI DÉMÉNAGE

Les Cinéphiles 2 : Éric a disparu

1988 / France / 54' / couleur
Interprétation : Sébastien Clerger (Sébastien), Nathalie Joyeux (Nathalie), Harold Manning (Éric), David Matarasso (David), André Nouahem (André), Nidam Abdi (Nidam), Dimitri Benel (Dimitri), Nathalie Coffre (Nathalie II), Valérie Delafoy (Valérie), Christine Dory (Christine), Douja (Douja), Laura Espagnon (Laura), François Gabai (François), Lucile Hadzihalilovic (Lucile), Anna Kluger (Anna), Pierre Léon (Pierre), Vladimir Léon (Vladimir), Noémie Lvovsky (Noémie), Marc Weitzmann (Marc), Zazie (Zazie)
Scénario : Pierre Trividic, Pascale Ferran, Anne-Isabel Estrada, Laurence Ferreira, Louis Skorecki
Image : Patrice Kirchhofer
Son : Patrick Genet
Montage : Jean Pêcheux
Production : Ima Films

6. Cinéphiles 2 (Éric a disparu)
Tournage rapide (moins d'une semaine), de style très éclaté, très improvisé, et bricolé avec une équipe d'intimes (Kirchhofer, Genet, Miqueau...). C'est en réalité le premier volet de la série. Disons que *le Retour de Jean* s'exerce à singer un modèle rohmérien, tandis que *Éric a disparu* se situerait plutôt du côté des essais poétiques de Rivette.

L/N 2/3

1988 / France / 10' / Couleur
Interprétation : Hélène Louvart
Scénario : Louis Skorecki et Hélène Louvart
Image : Joël David
Production : Louis Skorecki

7. LN/2/3
Tourné par une fin d'après midi écrasée de soleil, sur le tournage du *Retour de Jean,* avec un reste de bobine (et la cadreuse comme héroïne), c'est un essai poético-cinéphile plutôt lascif.

Les Cinéphiles 3 : les Ruses de Frédéric

2006 / France / 38' / couleur
Interprétation : Julien Naveau, Axelle Ropert, Louis Rostain, Sarah Hams, Nathanaëlle Viaux, Frédéric Beigbeder.
Scénario : Louis Skorecki, Catherine Bourdin
Image : Patrice Kirchhofer.
Son : Patrick Genet
Montage : Marie-Catherine Miqueau
Production : Les Films Hatari, Mérapi Productions

8. Cinéphiles 3 (les Ruses de Frédéric)
Un dernier volet inattendu, presque vingt après les deux premiers. J'y retourne, sans enthousiasme, juste pour faire une trilogie pour Canal Sat (et un dvd). Je voulais faire 26 minutes, il fait trois ou quatre minutes de trop, c'est le plus théorique des trois *Cinéphiles*, le plus vif, le plus incarné, et curieusement, alors que j'y allais sans aucune conviction, celui que je préfère. Il y a aussi des enfants, pour la première fois.

Le Retour des cinéphiles

2008 / France / 52' / couleur
Interprétation : Axelle Ropert, Nathanaëlle Viaux, Sarah Hams, Charlotte Fallard, Julien Naveau, Romain Delty, Frédéric Beigbeder
Scénario : Louis Skorecki, Catherine Bourdin
Image : Patrice Kirchhofer
Son : Patrick Genet
Montage : Marie-Catherine Miqueau
Production : Les Films d'occasion.

9. Le Retour des Cinéphiles (Cinéphiles 4)
La preuve qu'à partir d' un film, *Cinéphiles 3* (ou plutôt, du stock d'images tourné pour ce film), on peut en faire deux. Mais c'est un autre film plutôt qu'une version longue, sur un rythme plus proche des deux premiers volets, sur une construction moins serrée, plus aléatoire. Première production de la société que j'ai fondée, les Films d'occasion.

Skorecki déménage

2009 / France / 61' / couleur
avec Louis Rostain
Mise en image, son : Raphaël Girault
Montage : Marie-Catherine Miqueau
Production : Les Films d'occasion

10. Skorecki déménage (réalisation : Raphaël Girault)
C'est la seconde production des Films d'occasion, un faux documentaire sur mon départ de *Libération,* dans lequel je deviens un personnage qui s'appelle Skorecki (comme moi, mais sans prénom). J'y retrouve le petit Louis (Rostain), celui qui donnait tout son charme et son intelligence à *Cinéphiles 3*... Et je décide qu'il sera désormais mon double, l'autre Louis, mon Doisnel à moi, si je fais d'autres films un jour. J'ai produit le film, c'est Raphaël Girault (un jeune disciple de Patrice Kirchhofer) qui l'a réalisé. Je me suis rendu compte, quelques mois après avoir confié la mise en scène à Raphaël Girault, que le cinéma n'était plus pour moi une affaire personnelle, une affaire de cinéma : il suffit que l'émotion naisse, par n'importe quel bout, de n'importe où, de n'importe quelle manière.

Brian De Palma, avant *Phantom of the Paradise*

Fragments d'une œuvre

Deux ou trois choses que l'on savait déjà de lui Brian De Palma, années 1960

par Jean-Baptiste Thoret

Une même question hante toujours celui qui retourne sur les traces premières d'un cinéaste, un même pli critique qui consiste à reconsidérer, vérifier, réévaluer une œuvre à la lumière de ses prémisses. Brian De Palma, New York, années 1960, soit une eau de source un peu trouble constituée d'un corpus de films encore mal connus, balbutiants et libres, riche d'hypothèses et de ballons d'essais. Un ensemble hétéroclite certes, mais déjà obsessionnel, dont on pourrait fixer le terme à *Sœurs de sang* (1972), film chrysalide du grand œuvre à venir qui ramasse, dépouille et synthétise l'essentiel des questions qui ont occupé *Murder à la Mod*, *Woton's Wake*, *Hi Mom !*, *Greetings* ou encore *The Wedding Party*. Le Brian De Palma des années 1960 donc, est-il déjà le Brian De Palma post-*Phantom of the Paradise* ? Quelles enseignements rétrospectifs peut-on tirer de la re-vision tardive de cette période d'apprentissage ?

Premier point. Avant d'être hollywoodien, Brian De Palma fut d'abord un cinéaste new-yorkais, élève du Sarah Lawrence College et de la Columbia University, pleinement immergé dans une vie artistique et politique en pleine ébullition où se côtoyaient peintres, critiques d'art, auteurs et cinéastes débutants. Artistique : un vent de liberté venu d'Europe souffle alors sur le jeune cinéma américain qui, à son tour, emboîte le pas des anglais Karel Reisz et de Tony Richardson, des italiens Fellini et Antonioni, des français Godard et Chabrol, et s'autorise toutes les libertés formelles, rompant avec les sacro-saintes règles d'un cinéma classique alors déliquescent - tournage en extérieurs, improvisation des acteurs, non respect des règles de découpage, marquage constant des artifices du cinéma, valorisation de l'homme ordinaire contre le culte des stars, etc. Nous sommes au début des années soixante, la révolution du Nouvel Hollywood gronde. Politique : décennie agitée placée sous le signe des assassinats politiques, de la guerre du Vietnam, des revendications des minorités et d'un esprit contestataire dont les films de De Palma se font partout l'écho. Rupture avec le carcan d'une

Amérique conservatrice, rapport critique à l'égard de l'establishment et des medias perçus comme les sous-marins d'une idéologie capitaliste, enfin, satire systématique des institutions, à commencer par le mariage, l'une des cibles favorites de *The Wedding Party*, *Murder a la Mod* et *Hi Mom !* dont la dernière séquence (De Niro, effrayé par le matérialisme monotone d'une vie de couple dont il avait pourtant rêvé, s'enfuit du foyer comme un rat et fait exploser son immeuble) tient lieu de manifeste rageur.

Dans *Greetings* (1968), qui aurait pu s'intituler *Swinging New York*, De Palma entremêle trois histoires incarnant chacune les obsessions majeures qui taraudent l'Amérique de l'époque : la libération sexuelle (et sa mise en pratique complexe), la peur de la conscription (quelle technique adopter pour réchapper à la guerre du Vietnam?) et surtout l'assassinat de Kennedy, sujet de débats et autres gloses infinies, qui deviendra, avec le motif hitchcockien, l'une des matrices clés de son cinéma, de *Blow Out* à *Snake Eyes*. En effet, cet évènement et le film qui l'a donné à voir (26 secondes tourné en super 8 par un badaud nommé Abraham Zapruder) fut, pour De Palma comme pour bon nombre des cinéastes de sa génération, ce moment de rupture qui, pour reprendre la formule de Don De Lillo dans *Libra*, *« brisa en deux ce siècle et l'Amérique »*. À l'époque, l'espoir d'une résolution de l'affaire est encore vivace, l'opinion tergiverse *ad nauseam* sur les conclusions du rapport Warren et De Palma, sous l'influence du *Blow Up* d'Antonioni, interroge lui la question de l'interprétation. Gerrit Graham, futur Beef de *Phantom of the Paradise*, incarne un fanatique de l'assassinat qui à force d'accumuler des documents sur l'affaire finit par se perdre et se convaincre de l'existence d'un complot planétaire - ce que le film, très pervers, ne dément pas. *« En lisant la plupart des livres sur l'assassinat de Kennedy, on se rend compte à quel point tous ces enquêteurs sont obsédés,* déclare De Palma dans l'entretien qu'il a donné à Luc Lagier. *Ils construisent des théories complètement dingues à partir de minuscules détails prélevés ici ou là (...) Moi je pense que la seule chose que l'on peut finalement affirmer, c'est qu'Oswald a effectivement tiré sur Kennedy ! C'est comme si, en vous concentrant sur tous les détails qui entourent l'assassinat, vous ne voyiez pas la solution sous vos yeux parce qu'elle est trop évidente »*. Mais De Palma, futur grand cinéaste des images trompeuses et truquées, achève son film sur une séquence indécidable (Gerrit Graham est-il réellement tué par un assassin invisible ou se persuade-t-il qu'un complot a eu raison de lui ?), où il devient impossible de faire la part entre l'Histoire et sa fabrique paranoïaque, scellant ainsi cette alliance si américaine de la politique et de la fiction.

Au cours de la décennie qui sépare *Woton's Wake* de *Sœurs de sang*, De Palma expérimente, teste des idées formelles et narratives (comment filmer une histoire ? Comment la raconter autrement ?), multiplie déjà les citations et autres effets de pastiches mais cette mémoire du cinéma déjà omniprésente procède moins de l'anamorphose maniériste (son grand geste à venir) mêlant mélodrame et mélancolie (voir *Blow Out*, *Phantom of the Paradise*, *Body Double*, *Obsession*, *L'Impasse*, *Furie* et même *Scarface*) que du collage intempestif, d'une juxtaposition sauvage et distanciée qui témoigne d'une liberté de ton et de style très godardienne mais aussi propre à l'air du temps. Dans *Woton's Wake* (1962), un plan du *Septième sceau* côtoie un pastiche en carton pâte de la séquence finale de *King Kong*, un homme au parapluie égaré d'un film de Cocteau croise un Caligari passé au filtre de la morale subversive des tartes à la crème ; *The Wedding Party* (1963) s'ouvre avec des images en accéléré tout droit sorties d'une bande des *Keystone cops* et décrit à la manière de Richard Lester, la valse hésitation d'un futur marié sous l'influence libertaire de ses deux témoins ; le scénario meurtrier de *Murder à la Mod* (1967), sorte de *Rashomon* burlesque, se diffracte autour de trois acteurs/points de vue, tous dépositaires d'un genre codé (William Finley et le cinéma muet, Margot Norton et le *soap opera* satirique, Jared Martin et le thriller powellien), tandis qu'au milieu de *Hi Mom !,* codicille de *Greetings* dont il reprend l'un des fils (Jon Rubin, de retour du Vietnam, est le personnage voyeur interprété par De Niro), De Palma greffe un formidable épisode (« Be Black Baby ») inspiré du cinéma vérité et dans lequel une troupe d'acteurs Noirs malmènent des spectateurs Blancs afin qu'ils ressentent concrètement l'oppression raciale dont ils sont victimes.

En même temps, ces tâtonnements foisonnants, cette incroyable spontanéité qui infuse ses premiers films, n'empêchent pas De Palma d'acquérir quelques certitudes. Ainsi, la plupart de ces oeuvres de jeunesse contiennent deux ou trois découvertes qui structureront l'essentiel de son cinéma : avec *Dyonisos in 69*, happening autour des *Bacchantes* d'Euripide filmé dans un théâtre d'avant-garde de Greenwich Village, De Palma utilise pour la première fois le split-screen et son principe d'images siamoises, et brosse déjà une esquisse de la séquence finale de *Phantom of the Paradise* (l'assassinat *spectaculaire* de Swann). Premier exercice de style théorique, *Murder à la Mod* comporte lui aussi des séquences qui feront retour - la séance de casting organisée par ce jeune cinéaste new-yorkais contraint de tourner un *nudie* afin de financer un projet plus personnel,

reprise presque à l'identique dans *Le Dahlia Noir* - mais surtout, fonde cette indistinction si depalmienne entre le vrai et le faux : l'effet de réel comme moment du trucage, manipulation généralisée des images (le vrai/faux pic à glace de Otto), cinéma sceptique plutôt que cinéma vérité, *« le cinéma, c'est le mensonge 24 fois par seconde »* répétera souvent De Palma en écho inversé aux fameux aphorisme de Godard.

La structure en vignettes de ces premiers scripts, le sentiment que ce qui relie les séquences entre elles importe parfois moins que leur logique interne, la circulation intense d'un film à l'autre d'une même bande d'acteurs (Robert De Niro, Allen Garfield, William Finley, Jennifer Salt, Gerrit Graham) et la reprise fréquente de certaines situations, la forte influence du film à sketches et de ces instantanés de vie inspirés du *free cinema* britannique, explique enfin le sentiment d'assister en temps réel à un *work in progress* potache et libertaire, enthousiaste et désordonné, violemment refroidi en 1970 lorsque la Warner, alerté par le succès de *Hi Mom !,* lui propose de produire son prochain film. Ce sera *Get You Know Your Rabbit*, premier contact de De Palma avec les Majors, premier frottement douloureux aux contraintes d'un monde qu'il sait devoir un jour apprendre à apprivoiser - contrairement à Orson Welles, son modèle, auquel il confie ici le rôle symbolique d'un maître magicien. Comme Coppola, échaudé l'année précédente par la production catastrophe de *La Vallée du bonheur* (la Warner, aussi), De Palma, cinéaste contestataire soudain mis en cage, se retrouve écrasé par le Studio. *Get You Know Your Rabbit* débute sur une séquence qui évoque celle de *L'Arrangement* de Kazan (1968) : du jour au lendemain, Donald Beeman (Tommy Smothers, chanteur comique et vedette cathodique de l'époque), un jeune cadre d'entreprise à succès, quitte son travail, sa compagne et ses amis, et part sur les routes afin de se consacrer à son *hobbit*, la magie. Contre le formatage et la programmation, la liberté et l'improvisation. Mais ce magicien troubadour remporte un succès fulgurant. Son geste devient pour des armées d'employés gris clairs, une leçon de vie, et pour son assistant, un manifeste publicitaire et juteux. Très vite, sa petite entreprise prospère et reprend la forme de cette gigantesque *corporate* qu'il avait fui. Le destin de la contre-culture ? Morale du film et de l'expérience du jeune cinéaste: le Système finit toujours par récupérer/dévitaliser les énergies contestataires. Or, contrairement aux cinéastes de la Nouvelle Vague qui rêvaient de faire des films en marge du système, la génération De Palma veut révolutionner Hollywood mais *de l'intérieur*, d'où une question : comment accorder le système à ses désirs de liberté ? Ainsi,

Greetings (1968)

De Palma (à droite) dans *Greetings* (1968)

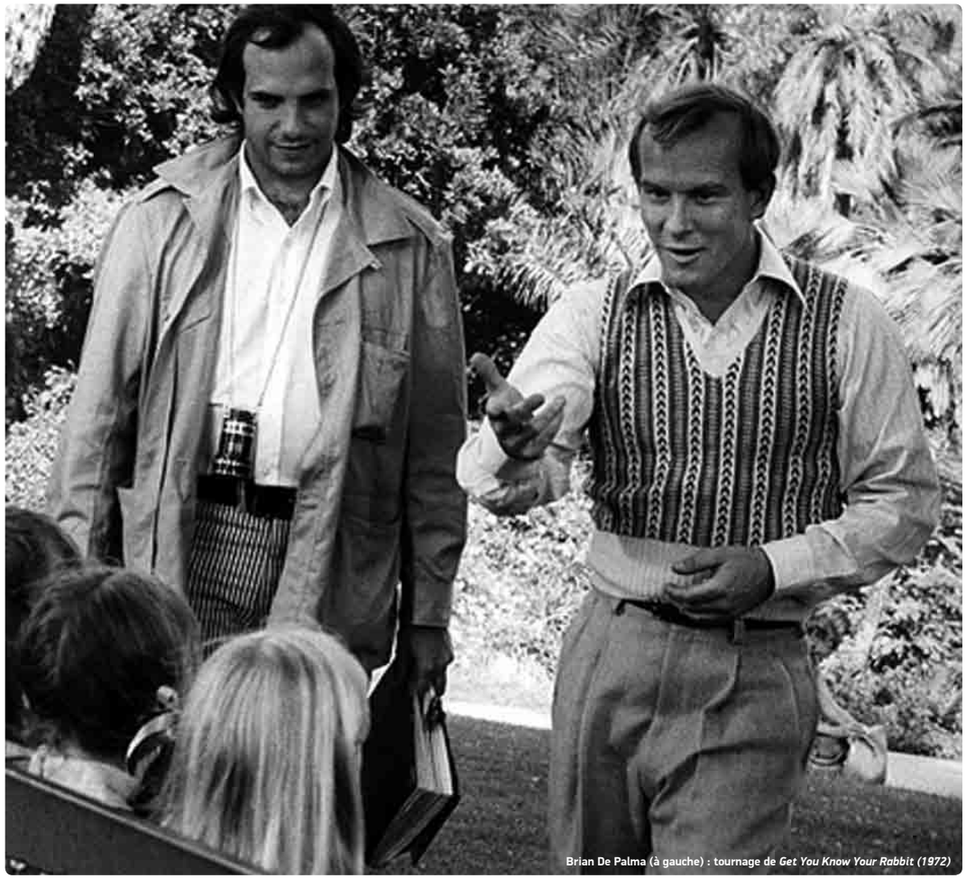
en dépit de son formatage évident et de sa frilosité stylistique, *Get You Know Your Rabbit* inaugure l'un des grands thèmes du cinéma de De Palma. Au fond, Beeman vit dans le film une expérience comparable à celle de De Palma le réalisant, soit la malédiction à venir de tous ces personnages marginaux absorbés par une structure qu'ils pensaient, à tort, pouvoir dompter : Winslow Leach, le compositeur défiguré de *Phantom of the Paradise*, dépossédé de sa cantate par le gourou de l'industrie de la musique (la bien nommée « Death Records ») ; Gillian et Robin, les adolescents a-normaux de *Furie*, instrumentalisés par le Paragon Institute, Tony Montana, pauvre réfugié cubain, détruit par la pieuvre mafieuse de Miami ou encore le soldat Ericksson broyé dans *Outrages* par cette raison d'État que la raison ne connaît pas.

« On faisait référence au Godard de la période 1959-1965. Personne n'a envie d'être le Godard des années suivantes ! Le problème avec un réalisateur aussi novateur, c'est qu'une fois ses inventions assimilées, vous n'avez plus envie de revoir ses films » (in *Brian De Palma*, Vachaud et Blumenfeld, Calmann-Levy).

Sœurs de sang, qu'il réalise en 1972, marque non seulement le retour de De Palma au cinéma après deux années de projets avortés et une installation en Californie, mais aussi la mise en place quasi-complète d'un univers et d'une grammaire, sinon toute armée, en tous cas plus conforme à celle que l'on reconnaît encore aujourd'hui : la musique de Bernard Herrmann, sur laquelle plane le fantôme de la partition de *Vertigo*, la reprise/réappropriation de deux fictions hitchcockiennes (*Psychose* puis *Fenêtre sur Cour*), la famille et la filiation comme matrices du monstrueux et ce générique, bien sûr, composé d'images de fœtus qui annoncent en filigrane la seconde naissance du cinéaste De Palma. Symboliquement, le film se situe d'ailleurs à Staten Island et regarde désormais de loin et à l'image de Grace Collier depuis son ferry, les tours *jumelles* de Manhattan, soit le berceau cinématographique du De Palma première manière, dont le film prend définitivement congé.

Au cours d'une émission de télévision, Philip Woode, un jeune Noir, fait la connaissance de Danielle Breton (Magot Kidder), un mannequin québécois avec lequel il passe la nuit. Au réveil, Woode apprend l'existence de Dominique, la sœur jumelle de Danielle, une femme possessive et agressive dont il ne perçoit que l'ombre portée. Un peu plus tard, l'homme est poignardé par l'une des deux sœurs mais avant de s'effondrer, il parvient à alerter Grace Collier, une femme habitant l'immeuble d'en face. Celle-ci, une journaliste féministe, prévient la police mais devant son inertie, décide de poursuivre elle-même l'enquête. *Sœurs de sang* raconte et entremêle deux histoires. D'abord, une *histoire de greffe* qui sert bien sûr de prétexte à l'intrigue criminelle (la séparation de deux sœurs siamoises qui a mal tourné) mais qui permet aussi à De Palma de reformuler par le scénario - et au-delà de sa relation consanguine aux films d'Hitchcock - un mouvement caractéristique de son cinéma. Soit le goût, déjà repérable dans ses premiers films, pour la juxtaposition *critique* de régimes esthétiques d'origines et de natures diverses (*porno-soft* et thriller paranoïaque dans *Blow Out* et *Pulsions*, burlesque et mélodrame dans *Phantom*, série Z et romance dans *Body Double*, eau de rose et gore dans *Murder a la Mod*). En grand maniériste, De Palma a certes creusé et anamorphosé les images des autres (Hitchcock, Powell, Lang et Zapruder), mais n'a jamais douté qu'en frottant certaines images à d'autres, qu'en procédant à de violentes greffes formelles (au risque de leur incompatibilité : voir *Redacted*), pouvait poindre quelque chose proche de la vérité du monde. Chez De Palma, cette vérité-là se loge toujours quelque part au-delà des innombrables strates du faux.

Ensuite, une *histoire d'enquête*, portée par le personnage de journaliste interprété par Jennifer Salt, qui rompt la relation duelle film/réalité qui, à l'ère classique, constituait le garant du pacte *photologique* cher à Serge Daney (vision = connaissance). Soit le surgissement d'un troisième terme, le spectateur bien sûr, relayé dans la fiction par un personnage qui en décline toutes les caractéristiques et dont le Jeffries de *Fenêtre sur Cour* pourrait constituer le parangon (immobilité ou impuissance physique, voyeurisme, désir contrarié d'intervenir sur la scène d'en face, etc…). Ce personnage, typique du cinéma moderne, introduit du jeu (au sens mécanique


Brian De Palma (à gauche) : tournage de *Get You Know Your Rabbit (1972)*

du terme) entre le film et la réalité qu'il est censé représenter, accusant la possible non-coïncidence entre l'un et l'autre. Plongée dans un univers de signes dont il s'agit d'évaluer l'importance, immergée dans une réalité lacunaire qui, pour être comprise, nécessite d'être déconstruite, Grace Collier, héroïne dont sortiront la plupart des futurs enquêteurs amateurs De Palma, se retrouve de fait contrainte au déchiffrement, toute action efficace présupposant de sa part une juste compréhension des phénomènes et des situations. D'où la nature ontologiquement détectrice de ce personnage à qui l'on demande moins de voir que d'analyser les images qu'il traverse - l'enquête concernant moins ce qui a lieu dans l'image que l'image elle-même. Dans le cinéma européen (voir les films de Dario Argento) et américain des années soixante et soixante-dix (chez De Palma, l'essentiel des personnages post-*Sœurs de sang*), l'enquête devient alors une forme privilégiée de cette nouvelle aventure des regards, conséquence d'un rapport inédit du spectateur et/ou du personnage à un monde désormais *insensé*.

J-B.T.

Jean-Baptiste Thoret est enseignant, historien et critique. Il est l'auteur entre autres du cinéma du *Cinéma américain des années 70* aux éditions des Cahiers du cinéma. Ses derniers ouvrages ont pour sujet Sergio Leone et Michael Mann.

Jean-Baptiste Thoret et Luc Lagier, auteur du livre les *Mille Yeux de Brian De Palma*, discuteront autour de l'œuvre de Brian De Palma le jeudi 3 décembre, après la projection de *Phantom of the Paradise.*

The Wedding Party

1963-66 / États-Unis / 92' / noir et blanc / vostf

Charlie est invité avec ses deux témoins dans la maison de sa fiancée, deux jours avant son mariage. L'accueil qu'il reçoit de sa future belle-famille et la perspective de sa vie de couple lui font prendre peur et s'enfuir.

« Robert De Niro, qui interprète l'un des témoins, est venu à une séance de casting « portes ouvertes » que William Finley et moi avions organisée dans un loft de Greenwich Village. Il a joué une scène et s'est mis à improviser avec William Finley. Il était déjà très impressionnant, pourtant il n'avait même pas vingt et un ans. Il n'était même pas assez âgé pour signer son contrat ! C'était son premier film. (...)
Il y a beaucoup d'accélérés, d'effets de montage très rapides, de jump-cuts. Nos influences étaient la Nouvelle Vague française et les jeunes hommes en colère du Free Cinema anglais, tout ce qui était à la mode dans les années 60. Je me suis occupé de la prise de vues et du montage tandis que Wilford Leach se consacrait à la direction d'acteurs. (...) Nous avons commencé en décembre 64, continué pendant l'été 65, et tourné encore deux ou trois semaines un peu plus tard. J'ai mis un temps fou à terminer le montage dans un petit studio que j'habitais. Nous l'avons finalement sorti en salle avec nos propres moyens, en 1966, dans la foulée de mon troisième long métrage, *Greetings*. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001)

Interprétation : Charles Pfluger (Charlie), Jill Clayburgh (Josephine), William Finley (Alistair), Robert De Niro (Cecil), Jennifer Salt (Phoebe), Valda Setterfield (Mrs. Fish), Raymond McNally (Mr. Fish), John Braswell (le révérend Oldfield), Judy Thomas (Celeste)
Réalisation, scénario, montage, production : Brian De Palma, Wilford Leach, Cynthia Munroe
Image : Peter Powell
Son : Henry Felt, Betsy Powell, Jim Swan
Musique originale : John Herbert McDowell.
Production : Powell Productions, Ondine Presentations

Murder à la Mod

1967 / États-Unis / 80' / noir et blanc / vostf

Le meurtre d'une actrice filmé de trois manières différentes : à la manière d'un feuilleton à l'eau de rose du point de vue de la victime, puis dans un style hitchcockien, enfin du point de vue du psychopathe sourd-muet, à la manière d'un film burlesque.

« Nous avons pu le financer grâce à l'argent gagné par nos commandes [des films documentaires et industriels] et aussi grâce à l'apport d'un co-producteur spécialisé dans les films érotiques. Nous l'avions convaincu que *Murder à la Mod* en serait un, avec plein de filles nues. (...) Je ne vous raconte pas sa tête lorsqu'il a vu le film terminé. (...) C'est très bizarre et très drôle aussi. C'était la première fois que je réalisais à quel point le style d'un film conditionne la manière dont l'histoire est reçue par le spectateur. J'ai repris le principe dans mon film suivant, *Greetings*, où il y avait de nouveau trois personnages principaux et trois styles différents. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001)

Interprétation : Margo Norton (Karen), Andra Akers (Tracy), Jared Martin (Christopher), William Finley (Otto), Ken Burrows (Wiley), Lorenzo Catlett (le policier), Jennifer Salt (première actrice), Laura Rubin (deuxième actrice)
Scénario, montage : Brian De Palma
Image : Bruce Torbet
Son : Robert Fiore
Musique originale : John Herbert McDowell, William Finley
Production : Aries Documentaries

Greetings

1968 / États-Unis / 88' / couleur / vostf

Interprétation : Jonathan Warden (Paul Shaw), Robert De Niro (Jon Rubin), Gerrit Graham (Lloyd Clay), Richard Hamilton (l'artiste pop), Megan Mc Cormick (Marina), Tina Hirsch (Tina), Jack Cowley (le photographe de mode), Jane Lee Salmons (le mannequin)
Scénario : Charles Hirsch, Brian De Palma
Image : Robert Fiore.
Son : Jeffrey Lesser, Charles Pitts
Musique originale : Éric Kaz, Stephen Soles, Artie Traum
Montage : Brian De Palma
Production : West End Films

Jon Rubin, Paul Shaw et Lloyd Clay sont amis à New York, et devraient être convoqués prochainement pour aller faire la guerre au Vietnam. Leurs passe-temps favoris sont la drague, l'étude des différentes hypothèses concernant l'assassinat du président Kennedy, et, bien sûr, la mise au point de scénarios leur permettant d'échapper à leurs obligations militaires…

« *Greetings* est né d'une frustration terrible. J'avais reçu une bourse du studio Universal. Deux ans plus tard, le studio m'avait sélectionné pour faire partie d'un groupe de jeunes talents devant lui soumettre des idées de films. (…) Mais il s'est finalement avéré que le studio n'était pas intéressé par nos projets. (…) C'est ainsi que *Greetings* a vu le jour. Nous l'avons tourné en deux semaines avec l'énergie du désespoir, pour un budget d'environ 20 000 dollars. (…) Le film reflète ce qui nous obsédait dans les années soixante : les filles - on était en pleine révolution sexuelle - ; l'appel - tout le monde cherchait à se faire réformer pour ne pas aller au Vietnam - ; et bien sûr l'assassinat de John Kennedy. J'y ai ajouté mon obsession pour le voyeurisme qu'incarnait le personnage joué par De Niro. Nous avons trouvé un distributeur et le film a remporté un très grand succès. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001)

Dionysus in '69

1969 / États-Unis / 85' / noir et blanc / vostf

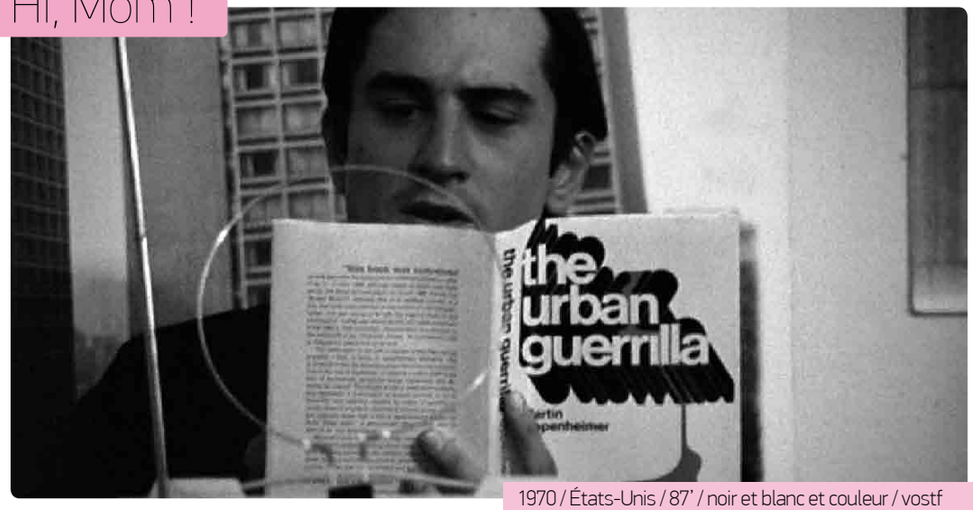
Interprétation : William Finley (Dionysos), William Shepherd (Penthée), Joan MacIntosh (Agave), Samuel Blazer (Coryphée), Richard Dya (Cadmus), Remi Barclay, Jason Bossean, Patrick McDermott (chœur), Vicki May, Margaret Ryan, Richard Schechner, Ciel Smith
Image : Brian De Palma, Robert Fiore
Son : Bruce Joel Rubin
Montage : Brian De Palma
Production : Performance Group

Captation d'une libre adaptation des Bacchantes *d'Euripide, par une troupe d'avant-garde new-yorkaise, le Performance Group, dans une mise en scène de Richard Schechner. Le spectacle, jonglant entre texte écrit, mise en scène et improvisation, était aussi bien sur scène que dans la salle.*

« William Finley, qui faisait partie de la troupe, m'avait proposé de venir les voir. (…) J'ai tellement été épaté par ce que j'ai vu que j'ai aussitôt décidé d'en faire un film (…), pour rendre compte du travail de Schechner mais aussi pour essayer de capter l'électricité incroyable qui se dégageait dans la salle pendant une représentation. C'est comme ça que j'ai eu l'idée de tourner en écran partagé, avec une caméra braquée sur le public et une autre sur les acteurs. (…) Mon goût pour les très longues prises est né pendant *Dionysus in 69*. Certains plans font en effet pas loin de huit minutes, et si vous prenez chacun des films que j'ai réalisé par la suite, ils contiennent pratiquement tous une scène du même genre. (…) Il peut arriver que l'on fixe sur la pellicule quelque chose qui n'a eu lieu qu'une fois et que l'on ne captera plus jamais. (…) Quand je tournais *Dionysus in 69*, je savais que j'assistais à un moment unique. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001)

Hi, Mom !



1970 / États-Unis / 87' / noir et blanc et couleur / vostf

Vétéran de la guerre du Vietnam, Jon Rubin caresse le rêve de devenir metteur en scène de films érotiques. Lorsqu'il parvient à convaincre un producteur de financer son projet, il se lance dans des méthodes de mise en scène peu banales : filmer ses voisins à leur insu. Mais très vite, l'aventure tourne court. Jon revoit ses ambitions à la hausse et, pour se venger d'une société pervertie, se lance dans un nouveau projet : la guérilla urbaine et les explosions d'immeubles.

Interprétation : Robert De Niro (Jon Rubin), Jennifer Salt (Judy Bishop), Allen Garfield (Joe Banner), Gerrit Graham (Gerrit Wood), Lara Parker (Jeannie Mitchell), Charles Durning (le concierge), Nelson Peltz (le playboy)
Scénario : Brian De Palma, Charles Hirsch
Décors : Pete Bocour
Image : Robert Elfstrom
Son : Alan Dater
Musique originale : Éric Kaz
Montage : Paul Hirsch
Production : West End Productions

« Avec *Dionysus in 69* j'en avais appris beaucoup sur la réalité documentaire de ce type de théâtre et je voulais montrer dans *Hi, Mom !* à quel point on peut embarquer les spectateurs. Vous partez d'un postulat absurde - l'épisode « Be Black, Baby » dans le film - et vous les embarquez totalement, en même temps que vous les effrayez. C'est très brechtien. Vous les menez en bateau puis vous portez le coup de grâce. Et vous dites : « C'est juste un film, hein ? Ce n'est pas la réalité ».
À l'époque on croyait à la fameuse phrase de Godard, « le cinéma c'est la vérité 24 fois par seconde ». Par la suite je l'ai inversée. Pour moi, le cinéma, c'est devenu le mensonge 24 fois par seconde. En devenant réalisateur, je me suis rendu compte à quel point il était facile, même dans un documentaire, comme on peut le voir dans *Hi, Mom !*, de manipuler les images pour faire croire ce que l'on veut. »

Brian De Palma
(*Interviews*, University Press of Mississippi, 2003
et *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Luc Lagier, Cahiers du Cinéma / Auteurs, 2008)

Get To Know Your Rabbit

1972 / États-Unis / 91' / couleur / vostf

Donald Beeman travaille au sein d'une entreprise dirigée par le riche et tyrannique M. Turnbull. Déprimé par son travail et sa vie sans surprises, il décide de se reconvertir en prestidigitateur-danseur de claquettes. Il suit l'apprentissage de l'excentrique M. Delasandro. Sa nouvelle vie de magicien le comble, jusqu'au jour où il retrouve M. Turnbull, ruiné et alcoolique…

Interprétation : Tom Smothers (Donald Beeman), John Astin (Mr. Turnbull), Susanne Zenor (Paula), Samantha Jones (Susan), Allen Garfield (Vic), Katharine Ross (la fille au look terrible), Orson Welles (Mr. Delasandro), M. Emmet Walsh (Mr. Wendel)
Scénario : Jordan Crittenden
Décors : Bill Malley
Image : John A. Alonzo
Son : Robert J. Miller
Musique originale : Jack Elliott, Allyn Ferguson
Montage : Peter Colbert, Frank J. Urioste.
Production : Acrobatic Motion Works West, Warner Bros

« J'avais senti pendant la promotion de *Greetings* combien le style révolutionnaire était devenu un produit. Car le capitalisme s'y prend toujours de la même manière pour neutraliser une force contestataire, il la couvre d'or, du coup elle n'est plus du tout contestataire, et rentre dans le rang. (…) C'était exactement le sujet de *Get To Know Your Rabbit*. (…) L'idée que le système finit toujours par vous récupérer m'obsède.
Ce fut une expérience extrêmement dévastatrice parce qu'on m'a pris mon film, on l'a remonté et on l'a tout simplement fini sans moi. (…) La Warner n'a pas aimé ce que j'ai fait, et ils n'ont pas aimé non plus mes propositions pour l'améliorer, donc ils m'ont renvoyé. (…) J'étais jeune et je n'avais pas encore compris le fonctionnement des studios. Je croyais leurs mensonges, je me suis fait manipuler et j'ai perdu le contrôle du film. J'ai donc énormément appris de cette expérience et je n'ai jamais plus laissé quiconque retoucher l'un de mes films. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001
et *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Luc Lagier, Cahiers du Cinéma / Auteurs, 2008)

Sœurs de sang (Sisters)

1973 / États-Unis / 93' / couleur / vostf

Danielle Breton rencontre Phillip à un jeu télévisé. Elle le séduit, le ramène chez elle puis couche avec lui. Le lendemain, celui-ci est poignardé tandis qu'une journaliste, Grace Collier, assiste au meurtre de sa fenêtre. Elle prévient la police, mais aucun cadavre n'est découvert. La journaliste, convaincue de ce qu'elle a vu, décide de mener l'enquête…

« J'avais fait jusque-là des films à la structure très lâche et j'étais conscient des qualités et des faiblesses de chacun. *Sisters* était une tentative très consciente de bâtir un film sur une structure solide et unifiée, avec un début, un milieu et une fin. Même s'il y a des passages assez étranges sur le plan stylistique, je raconte une histoire qui va de A à B puis à C, et ainsi de suite. Aucune scène n'est indépendante. Chaque plan, chaque décor, chaque idée sur ce que j'étais en train de filmer était solidement élaboré. (…) J'y ai pensé pendant des mois, modifiant des détails, essayant d'assembler tous les éléments, tout comme Hitchcock le faisait. Je conçois les choses de manière très visuelle et chaque scène est développée en fonction des autres, chaque image fonctionne par rapport aux autres. »

Brian De Palma
(*Interviews*, University Press of Mississippi, 2003)

Interprétation : Margot Kidder (Danielle Breton / Dominique Blanchion), Jennifer Salt (Grace Collier), Charles Durning (Joseph Larch), William Finley (Emil Breton), Lisle Wilson (Phillip Woode), Barnard Hughes (Arthur McLennen), Mary Davenport (Mrs. Collier), Dolph Sweet (le détective Kelly)
Scénario : Brian De Palma, Louisa Rose
Décors : Gary Weist
Image : Gregory Sandor
Son : Russell Arthur, John Fox, Dick Vorisek
Musique originale : Bernard Herrmann.
Montage : Paul Hirsch
Production : American International Pictures, Pressman-Williams

Phantom Of The Paradise

1974 / États-Unis / 92' / couleur / vostf

Swan, producteur de musique, est à la recherche du programme d'ouverture du Paradise, le temple du rock qu'il va bientôt ouvrir. Son choix se porte sur une chanson composée et chantée par le talentueux mais naïf Winslow Leach. Celui-ci accepte, sans trop de résistances, de confier sa partition à Philbin, l'homme de main de Swan. N'ayant pas de nouvelles au bout d'un mois, il se rend au siège de Death Records…

« L'idée du film m'est venue après avoir entendu dans un ascenseur une chanson des Beatles transformée en « muzak ». Il me semblait intéressant de prendre une grande chanson et de la décliner dans toutes sortes de genres musicaux différents… Ensuite j'ai fondu ensemble trois histoires classiques : celles du *Fantôme de l'Opéra*, du *Portrait de Dorian Gray* et de *Faust*. (…)
La dernière scène est inspirée des mises en scène de Richard Schechner [*Dionysus in 69*]. Pour en régler la chorégraphie, j'ai fait appel à William Shepherd, qui jouait dans *Dionysus in 69*. J'ai tourné la scène comme s'il s'agissait d'un documentaire : dès que le groupe commence à jouer, le public se met à réagir et monte sur scène pour se mêler aux musiciens, vraiment comme dans *Dionysus in 69*. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001)

Interprétation : William Finley (Winslow Leach / Le fantôme), Paul Williams (Swan), Jessica Harper (Phoenix), Gerrit Graham (Beef), George Memmoli (Philbin), Archie Hahn, Jeffrey Comanor, Peter Elbling (The Juicy Fruits, The Beach Bums, The Undeads)
Scénario : Brian De Palma
Décors : Jack Fisk
Image : Larry Pizer
Son : James Tanenbaum, Dan Sable, Al Gramaglia.
Musique originale : Paul Williams
Montage : Paul Hirsch
Production : Harbor Productions, Twentieth Century-Fox

L'après *Vertigo*

Programmation exceptionnelle

Vertige de la cinéphilie

par Luc Lagier

C'était il y a une cinquantaine d'années. Le détective Scottie Ferguson se rendait au restaurant Ernie's de San Francisco, buvait un verre au comptoir, puis tournait lentement la tête sur sa droite pour apercevoir Madeleine Elster dînant avec son mari. Robe noire et verte, dos presque nu, cheveux blonds, chignon, premières notes au violon de Bernard Herrmann… En quelques secondes, Madeleine venait d'envoûter Scottie… et pour longtemps.

Bien des films ont marqué l'Histoire du septième art, mais peu comme *Vertigo* ont influencé aussi profondément le cinéma de ces cinquante dernières années. Des réalisateurs aussi différents que David Lynch (*Mulholland Drive*), André Téchiné (*Barrocco*), Barbet Schroeder (*La Vierge des tueurs*), Dario Argento (*Le Syndrome de Stendhal*), Brian De Palma (*Obsession*), Chris Marker (*La Jetée*), Paul Verhoeven (*Basic instinct*), James Gray (*Two Lovers*) ou Pedro Almodovar (*Etreintes brisées*) ont, un jour, payé leur tribut à *Vertigo*, empruntant au film d'Hitchcock situations, décors, vêtements, postures, regards et obsessions. Si *Vertigo* est aujourd'hui le film-fantôme du cinéma contemporain, c'est peut-être parce que le film d'Alfred Hitchcock parle justement d'hypnotisme, de fétichisme, de manipulation, de mises en abymes, bref parce qu'il parle avant tout de cinéma. Lorsqu'il entame le tournage de *Vertigo* en 1957, Alfred Hitchcock est âgé de 58 ans. S'il lui reste encore de nombreux chefs-d'oeuvre à réaliser comme *La Mort aux trousses*, *Psychose* ou *Les Oiseaux*, il entame pourtant l'un des derniers virages de sa carrière. A l'aube des années 60, le maître du suspense pressent qu'il se trouve à la croisée des chemins et qu'il va bientôt falloir passer la main.

En Europe, la révolution moderne est en marche, Michelangelo Antonioni et Ingmar Bergman ont déjà réalisé des films majeurs, tandis que la Nouvelle Vague française s'apprête à déferler dans le monde entier. A Hollywood, l'âge d'or des studios est passé depuis longtemps et les pionniers (producteurs, cinéastes, acteurs) sont en train de s'éteindre. En privé, Hitchcock a d'ailleurs attribué l'échec commercial de *Vertigo* au vieillissement de James Stewart. Et d'une certaine façon, les rides de l'acteur, ses tempes argentées, ses mouvements plus lents qu'à l'accoutumée, sont effectivement révélateurs que quelque chose est bien en train de se faner dans le cinéma américain. Du coup, la quête obsessionnelle et mélancolique de Scottie (recréer une femme morte) fait écho à la quête artistique d'Hitchcock à la fin des années 50 (maintenir en vie un cinéma qui est en train de disparaître). Et si, partant de ce constat, *Vertigo* était une métaphore de la cinéphilie ?

Cette métaphore commencerait au restaurant Ernie's. Observée par Scottie, Madeleine se lève de table et passe devant le détective. L'image est célèbre : la jeune femme prend la pose, de profil, au centre de l'écran, tandis que le fond de l'image devient flou, découpant encore plus nettement les contours de son visage. Image en technicolor trop belle, trop soignée pour être tout à fait vraie.

L'apparition de Madeleine est surréelle, magnifiée, fantasmée. Vissé sur son siège, Scottie s'apparente à un spectateur de cinéma assistant à une projection, envoûté par une image littéralement cinématographique. Dans la première partie de *Vertigo*, une frontière invisible semble systématiquement séparer Scottie de Madeleine. Le détective la suit toujours à distance, il l'aperçoit diluée dans des filtres brumeux, elle apparaît de dos ou de profil, à travers des fenêtres ou le pare-brise de sa voiture. Visiblement, les deux personnages ne vivent pas dans la même dimension, ils n'occupent pas le même espace-temps, comme s'ils étaient chacun d'un côté de l'écran. Une scène peu remarquée par les exégètes de *Vertigo* confirme le statut de spectateur de Scottie. Accompagné de son amie Midge, le détective se rend chez le libraire Argosy afin d'enquêter sur Carlotta Valdès, l'ancêtre de Madeleine. Contre toute attente et sans aucune logique, les lumières de la librairie s'estompent lorsque Argosy commence à raconter à Scottie l'histoire de Carlotta, la librairie se transformant en une salle de projection. Quelques secondes plus tard, une fois sur le trottoir, Scottie et Midge voient les lumières de la librairie se rallumer comme par enchantement. Le libraire a fini son histoire, la projection est terminée, les lumières peuvent se rallumer. Pendant toute la première partie du film, Scottie occupe donc une place d'observateur. Frustré par l'image inaccessible de Madeleine, le détective va alors fantasmer le passage de frontière, la traversée du miroir. Il va assouvir un fantasme cinéphile : plonger dans l'image, traverser l'écran pour rejoindre Madeleine. Dans *Vertigo*, ce passage de frontière se déroule au pied du Golden Gate Bridge. Face à la baie de San Francisco, Madeleine effeuille le bouquet de fleurs qu'elle tient dans ses mains, puis se jette brusquement à l'eau. Scottie n'a plus d'autres choix pour sauver la jeune femme que de plonger dans la baie, c'est-à-dire dans l'image. Scottie était jusque-là spectateur désespérément extérieur à la fiction, le voici maintenant acteur plongé au coeur du film. Scottie peut alors vivre « comme dans un film », s'approcher de Madeleine, la voir enfin de près et de face, lui parler, la toucher, l'embrasser, l'aimer, mais aussi, comme dans un cauchemar, assister à sa chute mortelle du haut d'un clocher sans pouvoir la secourir. Fin du premier acte. Commence alors pour Scottie l'instant de la mélancolie et de la dépression. Errant inconsolable dans les rues de San Francisco, il va chercher à nier la mort et faire revivre son amour perdu. Il trouve en Judy Barton, rencontrée par hasard dans la rue, le sosie de Madeleine qu'il va remodeler à l'identique. S'ensuivent les scènes fétichistes de *Vertigo*, si importantes aux yeux d'Hitchcock : séance chez l'esthéticienne, chez le couturier, chez le coiffeur…

Scottie recrée sa femme morte au détail près. Après avoir été spectateur puis acteur, il se transforme cette fois en metteur en scène démiurge, maître de l'espace et du temps, dirigeant, remodelant les personnages selon ses envies,réorganisant le monde selon ses obsessions. Scottie assouvit un second fantasme cinéphile : non plus un fantasme spatial lié à la profondeur, mais un fantasme temporel lié à la boucle, au ressassement, au retour obsessionnel et mélancolique à certaines images cinématographiques du passé. Scottie s'apparente à un cinéphile orphelin d'une image de cinéma disparue, revoyant encore et toujours le même film en en contestant le défilement par le ralenti, l'arrêt sur image ou le retour en arrière, afin d'en retrouver l'émotion originelle. Bref, se perdre dans la spirale du temps pour mieux fuir la réalité. Mais s'il parvient à recréer une image morte, le temps de quelques instants en suspens, Scottie, devenu metteur en scène, a désormais accès aux coulisses, aux rouages du scénario, à l'envers du décor, il ne peut plus fermer les yeux et découvre donc ce qui était jusqu'ici soigneusement dissimulé hors-champ : la machination de son ami Gavin Elster qui tirait les ficelles en coulisses depuis le tout début. C'est la fin du rêve. Ultime métaphore : la prise de conscience de Scottie dans le final de *Vertigo* illustre la perte d'innocence d'une certaine cinéphilie obsessionnelle et déceptive épuisant le mystère d'un film, la force d'une scène, l'émotion d'un photogramme à force de les revoir en boucle, de les analyser, de les décortiquer, images par images, ralentis après ralentis. Chercher à percer le secret d'une image et, malheureusement, y parvenir.

Être envoûté par un personnage fantômatique, vouloir plonger dans l'image, rêver à un temps en boucle, redonner vie à une morte… il semble évident rétrospectivement que tous ces thèmes ne pouvaient qu'influencer les cinéastes du monde entier. Avec *Vertigo*, Hitchcock a réalisé un film-programme que d'autres pouvaient désormais refaire à l'envie. Ca n'a pas manqué. Parmi les nombreuses relectures, variations, méditations mélancoliques réalisées autour de Vertigo pendant 50 ans, nous en choisissons une, sans doute la plus belle : *La Jetée* de Chris Marker. Si Chris Marker n'a jamais évoqué *La Jetée* comme un remake caché de *Vertigo*, une scène cite pourtant explicitement le film d'Hitchcock, lorsque le personnage et la jeune femme se rendent au jardin des plantes devant une coupe de séquoias. Plus tard, dans une séquence de *Sans soleil*, mais aussi dans un numéro anniversaire de la revue « Positif » ou dans le CD-rom *Immemory,* Chris Marker évoquera *Vertigo* comme un film matrice. C'est en 1962, soit quatre années seulement après *Vertigo*, que Chris Marker réalise *La Jetée*. Constitué d'images fixes, le film décrit un monde en ruines au lendemain de la troisième guerre mondiale, où les survivants se réfugient comme des rats dans les souterrains de Paris. Un homme sans nom, prisonnier, se révèle capable de voyager dans le temps et de se réintégrer dans le passé. Ses tortionnaires le chargent alors de ramener de ses voyages temporels des vivres et de l'énergie afin de sauver ce qu'il reste de l'humanité.

Le personnage de *La Jetée* se trouve donc doté d'un pouvoir, celui de défier le temps, et d'une liberté, celle de pouvoir se réintégrer dans une autre dimension. Et si ce personnage voyageait certes dans le temps, mais aussi et surtout dans l'Histoire du cinéma ? Quelques indices pourraient étayer l'hypothèse. Tout d'abord, un écho du temps. Le personnage est enfermé dans les souterrains de Chaillot lesquels deviendront, quelques mois plus tard, en 1963, les souterrains de la Cinémathèque française. Ces couloirs que filme Marker dans *La Jetée* seront donc bientôt envahis par des milliers de bobines de films et des millions d'images fixes. Dans un film qui manie le paradoxe temporel, voici une coïncidence plutôt troublante. D'autant plus que le personnage de tortionnaire au chevet de notre personnage voyageur est interprété par Jacques Ledoux, à l'époque responsable de la Cinémathèque Royale de Belgique. Dans des couloirs qui abriteront bientôt la mémoire du septième art, sous les yeux d'un passionné de cinéma, notre voyageur est enfermé dans un lieu propice à la rêverie cinéphile. Dans l'obscurité, sous hypnose, notre homme est un voyageur immobile. Il est une métaphore possible du spectateur de cinéma. Dès lors, l'enjeu consisterait pour le personnage de *La Jetée* à s'évader de sa prison par l'intermédiaire du cinéma, en utilisant à bon escient les milliers de bobines de films qui hantent les souterrains de Chaillot. Rêver à une image de cinéma obsédante et tenter, pourquoi pas, de s'y réintégrer. Reste à trouver le bon photogramme…

L'évasion du personnage de *La Jetée* se déclinerait en quatre temps. Tout d'abord : la recherche. 10e minute du film : notre homme a ses premières « visions », des images fixes rythmées par la voix du narrateur : « … de vrais oiseaux, de vrais chats, de vraies tombes… ».

Le personnage fouille les bobines de films à sa disposition, il passe en revue une série d'images fixes, qui, pour l'instant, ne retiennent pas son attention. Ce n'est pas dans ces photogrammes qu'il va pouvoir s'évader.
Deuxième temps : la reconnaissance. 12e minute : le visage d'une femme apparaît.

Même cadrage, même profil droit, même coiffure et même charme ensorceleur que la première apparition de Madeleine dans *Vertigo*. C'est le photogramme que cherchait le personnage, sa porte de sortie. L'évasion est maintenant proche.
Troisième temps : le voyage. 13e minute : l'image de la jeune femme revient, mais différemment. Car le plan suivant, notre homme s'est inscrit sur la pellicule et a intégré l'image. Il vient de traverser le miroir, il vient de plonger dans *Vertigo*.

Une fois à l'intérieur du film d'Hitchcock, le personnage a donc pris la place de Scottie. Il rejoue la scène du séquoia, il peut vivre « comme dans un film » des scènes déjà vécues par un autre.
Enfin, dernier temps du voyage : la réanimation. 18e minute : le personnage réveille la jeune femme qui dort dans son lit, il en réveille également son image. La femme cligne des yeux, unique scène « animée » de *La Jetée*. Comme dans *Vertigo*, le personnage principal vient de redonner vie à une image morte.

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance » annonçait Chris Marker en ouverture de *La Jetée*. Le film raconte également en filigrane l'histoire d'un cinéaste marqué à jamais par un personnage de cinéma du passé à retrouver et, pourquoi pas, à faire revivre. Avec *Vertigo*, Alfred Hitchcock avait réalisé implicitement l'un des premiers films sur la cinéphilie de l'Histoire du cinéma. Quatre ans plus tard, Chris Marker en propose une relecture cinéphile cette fois explicite. Un jour de l'année 58, Chris Marker, comme beaucoup d'autres cinéastes cinéphiles après lui, est tombé sous le charme d'une ensorceleuse et a été pris dans sa toile, il s'est trouvé enfermé dans une boucle du temps, perdu à l'infini à la recherche d'un fantôme de cinéma.

L. L.

Luc Lagier est critique de cinéma, auteur de livres sur John Carpenter, Brian De Palma et *Hiroshima mon amour*.
Il est réalisateur de documentaires, notamment sur Luis Buñuel, Jean-Luc Godard et Alain Resnais.

Sueurs froides (Vertigo) Alfred Hitchcock

1958 / États-Unis / 128' / couleur / vostf

John Ferguson, sujet à des vertiges depuis la mort d'un de ses camarades tombé d'un toit, a donné sa démission à la police. Un certain Gavin Elster propose alors à Ferguson une mission : suivre et surveiller sa femme Madeleine qui, d'après ses dires, est atteinte d'une maladie nerveuse et veut se suicider. Ferguson accepte, très vite fasciné par la beauté et par l'étrange conduite de Madeleine…

« Comprenez bien que *Vertigo* s'appuie sur la plus brillante des idées de cinéma : un homme - James Stewart - tombe amoureux d'une illusion - Kim Novak - créée de toutes pièces par un manipulateur - Tom Helmore. C'est exactement ce qui se passe lorsque vous regardez un film ! Vous tombez amoureux d'une illusion créée par le metteur en scène. C'est une idée vraiment formidable».

Brian De Palma
(entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, Calmann-Lévy, 2001)

Interprétation : James Stewart (John Ferguson, dit Scottie), Kim Novak (Madeleine / Judy), Barbara Bel Geddes (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (le coroner), Raymond Bailey (le médecin), Ellen Corby (la gérante de l'hôtel)
Scénario : Alec Coppel, Samuel A. Taylor, d'après *D'entre les morts* de Pierre Boileau et Thomas Narcejac
Décors : Henry Bumstead, Hal Pereira
Image : Robert Burks
Son : Winston Leverett, Harold Lewis
Musique originale : Bernard Herrmann
Montage : George Tomasini
Production : Alfred Hitchcock Productions, Paramount Pictures

Les Biches Claude Chabrol

1967 / France, Italie / 100' / couleur

Frédérique, une jeune trentenaire, rencontre Why, une jeune fille sans le sou, sur un pont de Paris. Elle l'invite à venir chez elle. Les deux femmes ne se quittent plus et Frédérique fait connaître à Why une existence plus brillante et infiniment plus facile que tout ce qu'elle a vécu jusqu'ici. À Saint-Tropez, où elles passent l'hiver, Why coule des jours heureux et sans histoire jusqu'au moment où, lors d'une réception, elle rencontre un jeune architecte, Paul Thomas…

Interprétation : Stéphane Audran (Frédérique), Jean-Louis Trintignant (Paul Thomas), Jacqueline Sassard (Why), Nane Germon (Violetta), Henri Attal (Robèque), Dominique Zardi (Riais), Serge Benneteau (l'antiquaire)
Scénario : Paul Gégauff, Claude Chabrol
Décors : Marc Berthier
Image : Jean Rabier
Son : Guy Chichignoud
Musique originale : Pierre Jansen
Montage : Jacques Gaillard
Production : Les Films de La Boétie, Alexandra Produzioni Cinematografiche

Six ans plus tôt, dans *l'Oeil du malin*, Chabrol laissait s'immiscer en la demeure d'un couple sans histoires un individu qui mettrait à bas leur vie bien réglée. De *l'Oeil du malin* aux Biches, il y a la distance du brouillon à l'oeuvre-maîtresse, de la petite mécanique d'un drame adultère tracé d'avance à la ronde incertaine d'un trio amoureux dont chaque membre se fabrique un objet de désir afin de combler le grand vide de sa vie. Frédérique désire Why et fait usage de sa beauté et de son argent pour l'obtenir; Why la suit et l'observe, mais tombe amoureuse et désire Paul qui ne sera jamais à elle, car il est happé par Frédérique ; Why se substitue à Frédérique pour, croit-elle, être enfin désirée par Paul.
Observation, séduction, désir, disparition, substitution : ou comment le *vertige* se mue en *psychose*.

Christian Borghino

Soirée de clôture

Le Démon des femmes (The Legend of Lylah Clare) Robert Aldrich

1968 / États-Unis / 130' / couleur / vostf

Atteint d'un cancer au foie, l'imprésario Bart Langner tient à laisser derrière lui une œuvre durable : son projet est de porter à l'écran l'histoire de la star Lylah Clare dont il fit une grande vedette. Il fait appel au metteur en scène Lewis Zarkan, sur le déclin. Le projet repose sur les épaules d'une inconnue, Elsa Brinkman, sosie de Lylah Clare…

Interprétation : Kim Novak (Lylah Clare, Elsa Brinkmann, Elsa Campbell), Peter Finch (Lewis Zarkan), Ernest Borgnine (Barney Sheean), Milton Selzer (Bart Langner), Rossella Falk (Rossella), Valentina Cortese (la Comtesse Bedoni), Gabriele Tinti (Paolo)
Scénario : Hugo Butler, Edward DeBlasio, Jean Rouverol, Robert Thom, d'après la pièce télévisée écrite par Robert Thom et réalisée par Franklin J. Schaffner. Décors : George W. Davis, William Glasgow.
Image : Joseph F. Biroc
Son : Franklin Milton
Musique originale : Frank De Vol
Montage : Michael Luciano
Production : The Associates & Aldrich Company, Metro-Goldwyn-Mayer

La beauté du dernier film d'Aldrich semble venir d'abord de la circularité parfaite des réseaux qu'il met en place. Si jamais il fut question de miroirs, c'est bien à propos de *The Legend of Lylah Clare*, construit comme un palais de glaces de foire, où se perd l'analyse à force d'être renvoyée de tel signe à telle référence, à l'infini. Le retour, la reconstitution, la duplication sont d'ailleurs le sujet même du film.
(…) La fabrication nouvelle qu'impose le film [au personnage du réalisateur], puisqu'il faut re-fabriquer l'actrice seconde qui jouera l'actrice première, repose dans sa vie, les mêmes conflits masque/personne, facticité/naturel, qu'il avait vécus vingt ans plus tôt.

Sylvie Pierre
(*Les Cahiers du cinéma*, mai 1969)

Perversion Story (Una sull'altra) Lucio Fulci

1969 / Italie, France, Espagne / 103' / couleur / vostf

George Dumurrier, riche médecin, dirige une clinique avec son frère Henry. Il est marié à Susan, qui est asthmatique, mais a une liaison avec l'assistante d'un photographe, Jane. Lorsque Susan meurt dans des conditions mystérieuses, George se sent coupable d'avoir été infidèle. Il rencontre alors Monica, qui est le sosie de Susan…

Un signe : le film, qui devait être tourné en France, trouve finalement son point de chute à San Francisco. C'est donc le décor qui apporte la dernière touche : les perspectives à l'infini et les rues plongeantes sont bien là, les voitures y glissent lentement. On nous invite à revisiter le mythe mais le mythe est perverti : le bleu du ciel paraît douteux et le soleil d'hiver éclaire un paysage de mort. C'est un *Vertigo* kitsch et trash, aux couleurs vives mais aux odeurs de cadavre, où l'amour sublimé a laissé place à la cupidité et au crime. Fulci tend un miroir à *Vertigo*, un miroir déformant et souillé, aux visions ensorcelantes.

Christian Borghino

Interprétation : Jean Sorel (George Dumurrier), Marisa Mell (Susan Dumurrier, Monica Weston), Elsa Martinelli (Jane), Alberto de Mendoza (Henry Dumurrier), John Ireland (l'inspecteur Wald), Riccardo Cucciolla (Benjamin Wormser), Bill Vanders (l'agent d'assurance)
Scénario : Lucio Fulci, Roberto Gianviti, José Luis Martinez Mollá
Décors : Nedo Azzini
Image : Alejandro Ulloa
Son : Mario Ligobbi
Musique originale : Riz Ortolani
Montage : Ornella Micheli
Production : Empire Films, Fida Cinematografica, Les Productions Jacques Roitfeld, Trébol Films

La Sirène du Mississippi François Truffaut

1969 / France, Italie / 123' / couleur

Louis Mahé, un Français installé à la Réunion où il est le patron d'une fabrique de cigares, attend le « Mississippi », navire qui doit lui amener sa fiancée, Julie Roussel, dont il a fait la connaissance grâce à une petite annonce. Mais la jeune fille qui arrive ne ressemble pas à la photo qu'il avait d'elle : Julie explique qu'elle n'avait pas osé envoyer la sienne, mais celle d'une camarade. Louis n'est pas déçu, car la jeune fille est beaucoup plus belle que celle de la photo…

Julie Roussel se manifeste d'abord par sa voix, avant d'apparaître à Louis Mahé dans le plan suivant : comme si son image ne pouvait être assimilable immédiatement, ni par le personnage masculin, ni par le spectateur. Une apparition, vraiment, comme un ange tombé du ciel, un fantôme vibrant, une Madeleine échappée de *Vertigo*. Car Truffaut, partant d'une histoire préexistante, laisse affleurer les réminiscences qu'en bon disciple de Hitchcock il se devait d'offrir à cette sirène, fascinant bloc d'opacité, qui en rappelle une autre, sauvée des flots de la baie de San Francisco.

Christian Borghino

Interprétation : Jean-Paul Belmondo (Louis Mahé), Catherine Deneuve (Julie Roussel / Marion), Michel Bouquet (Camolli), Nelly Borgeaud (Berthe Roussel), Marcel Berbert (Jardine), Martine Ferrière (Mme Travers), Yves Drouhet (le directeur de la banque), Roland Thénot (Richard)
Scénario : François Truffaut, d'après *Valse dans les ténèbres* de Cornell Woolrich (dit William Irish)
Décors : Claude Pignot
Image : Denys Clerval
Son : René Levert, Guy Chichignoud
Musique originale : Antoine Duhamel
Montage : Agnès Guillemot
Production : Les Films du Carrosse, Les Artistes Associés, Produzioni Associate Delphos

Obsession Brian De Palma

1976 / États-Unis 98' / couleur / vostf

La Nouvelle-Orléans, 1959. Le richissime promoteur immobilier Michael Courtland fête avec son épouse Elizabeth dix ans d'un bonheur sans mélange. Mais, sitôt la soirée terminée, sa vie bascule dans un cauchemar : Elizabeth et sa fille, Amy, sont kidnappées. L'opération menée par la police pour les récupérer tourne au carnage…

« Hitchcock reste pour moi l'artiste fondateur du genre. Afin de comprendre ses méthodes de travail, je suis revenu aux mêmes bases que lui tout en amenant mes propres idées. J'ai ainsi réalisé beaucoup de films qui étaient comme des méditations autour de *Psychose* ou *Vertigo*… Pour moi *Vertigo* représente le film parfait et il hante mes pensées depuis plus de quarante ans. (…) C'était comme peindre d'après un vieux maître de la peinture. Vous apprenez de lui, vous regardez sa manière de faire et ensuite vous évoluez d'après son travail en ajoutant vos propres idées. »

Brian De Palma
(*Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud,*
Calmann-Lévy, 2001)

Interprétation : Cliff Robertson (Michael Courtland), Geneviève Bujold (Elizabeth Courtland / Sandra Portinari), John Lithgow (Robert Lasalle), Wanda Blackman (Amy Courtland), Stanley J. Reyes (L'inspecteur Brie), Stocker Fontelieu (Le docteur Ellman), Andrea Esterhazy (D'Annunzio), Don Hood (Ferguson)
Scénario : Paul Schrader, Brian De Palma
Décors : Jack Senter
Image : Vilmos Zsigmond
Son : David M. Ronne
Musique originale : Bernard Herrmann
Montage : Paul Hirsch
Production : Columbia Pictures, Yellowbird Productions

Identification d'une femme
(Identificazione di una donna) Michelangelo Antonioni

1982 / Italie, France / 128' / couleur / vostf

Niccolò Farra, cinéaste renommé que son récent divorce ne semble pas perturber, travaille à un projet de film qui n'est pour l'instant qu'un sentiment qui prend des formes féminines. Un soir, Niccolo reçoit l'appel d'un homme qui lui conseille de cesser de fréquenter Mavi, une jeune, belle et mystérieuse aristocrate qui est devenue voilà peu sa maîtresse et dont il a le sentiment, malgré sa passion pour lui, qu'elle lui échappe. Niccolo cherche à découvrir quel est l'individu qui s'intéresse à Mavi…

Le film raconte l'angoisse d'un cinéaste qui veut faire le portrait d'une femme, et la rencontre amoureuse de ce cinéaste avec deux créatures énigmatiques.
Identifier une femme, pour Antonioni, ce sera se soumettre, une fois encore, à la quête acharnée d'un réel qui se dérobe : ce sera observer en silence cet être que son instinct de survie rend mystérieux et indomptable : ce sera « avoir avec elle la même relation qu'avec la nature » ; ce sera « l'aimer », en sachant qu'on n'a aucune prise sur elle. (…) Dans *Identification d'une femme*, l'impossibilité d'imprimer la femme une fois pour toutes sur un écran rejoint la difficulté à comprendre la dynamique de l'Univers, et donc à en proposer une image vraie.

Jean-Luc Douin
(*Télérama*, 17 novembre 1982)

Interprétation : Tomas Milian (Niccolò), Daniela Silverio (Mavi), Christine Boisson (Ida), Lara Wendel (la fille à la piscine), Veronica Lazar (Carla), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (la sœur de Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario)
Scénario : Michelangelo Antonioni, Gérard Brach, Tonino Guerra
Décors : Andrea Crisanti
Image : Carlo Di Palma
Son : Mario Bramonti
Musique originale : John Foxx
Montage : Michelangelo Antonioni
Production : Iter Film, Gaumont

Body Double Brian De Palma

1984 / États-Unis / 114' / couleur / vostf

Victime de sa claustrophobie, Jack Scully, acteur sans envergure, est renvoyé du film de vampires qu'il était en train de tourner. Sa femme le trompe et il se retrouve sans logement. Un ami lui prête son magnifique appartement, donnant sur un immeuble où une mystérieuse jeune femme entame une danse sensuelle, chaque soir dans sa chambre…

Body Double ne constitue pas tant une variation respectueuse autour du cinéma d'Hitchcock qu'une relecture cauchemardesque et outrancière. (…) De Palma entreprend l'impossible et le sacrilège : enlaidir consciemment la fiction matrice [*Vertigo*] en en proposant une transposition dans le milieu du cinéma bis (le cinéma pornographique comme le film d'horreur bas de gamme.) (…) Obéissant à une sorte d'instinct de survie, De Palma ne trouve pas d'autre solution pour fuir *Vertigo* et amenuiser son pouvoir magique, que celle de la démythification.

Luc Lagier
(*Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Cahiers du Cinéma / Auteurs, 2008)

Interprétation : Craig Wasson (Jack Scully), Melanie Griffith (Holly), Gregg Henry (Sam), Deborah Shelton (Gloria), Guy Boyd (Jim McLean), Dennis Franz (Rubin), David Haskell (le professeur de comédie)
Scénario : Brian De Palma, Robert J. Avrech
Décors : Ida Random
Image : Stephen H. Burum
Son : James Tanenbaum
Musique originale : Pino Donaggio
Montage : Jerry Greenberg, Bill Pankow
Production : Brian De Palma, Columbia Pictures

L'Armée des douze singes (Twelve Monkeys) Terry Gilliam

1995 / États-Unis / 129' / couleur / vostf

En 2035, la Terre est devenue invivable pour l'humanité. Un virus mortel a contraint les survivants à vivre sous la surface pour éviter l'extermination. Pour tenter d'inverser les choses, des scientifiques utilisent des prisonniers pour leurs expériences. L'un d'eux, James Cole, est désigné volontaire pour servir de cobaye dans une expérience ayant pour but de l'envoyer dans le passé, en 1996. Il doit y recueillir des informations au sujet du virus qui a anéanti presque toute la population terrestre…

En développant des idées à peine esquissées dans *La Jetée*, l'adaptation intègre au sein même de son intrigue un commentaire sur son modèle. Ainsi, le plan de Marker qui représente l'homme et la femme devant une coupe de séquoia couverte de dates au jardin des Plantes est replacé ici dans sa perspective hitchcockienne. Là où Marker faisait une allusion implicite à *Vertigo*, Gilliam entraîne carrément son couple de héros à une projection du Hitchcock. Paraphrase maladroite ? Certes non. Car la scène du séquoia de *Vertigo* ne reflète pas seulement le présent des personnages de *L'Armée de douze singes*, elle anticipe leur futur.

Philippe Rouyer
(*Positif*, Mars 1996)

NB: le film *La Jetée* de Chris Marker est également projeté durant le festival.

Interprétation : Bruce Willis (James Cole), Madeleine Stowe (Docteur Kathryn Railly), Brad Pitt (Jeffrey Goines), Christopher Plummer (Docteur Leland Goines), David Morse (Docteur Peters), Jon Seda (Jose), Christopher Meloni (Lieutenant Halperin), Michael Chance (Scarface), Vernon Campbell (Tiny)
Scénario : David Webb Peoples, Janet Peoples, d'après le film de Chris Marker, *La Jetée*
Décors : Jeffrey Beecroft
Image : Roger Pratt
Son : Jay Meagher
Musique originale : Paul Buckmaster
Montage : Mick Audsley
Production : Universal Pictures, Atlas Entertainment, Classico

Lost Highway David Lynch

1996 / France, États-Unis / 135' / couleur / vostf

Le joueur de saxo Fred Madison soupçonne sa femme Renée de le tromper. Ils reçoivent une cassette vidéo, filmée par un inconnu, qui montre la maison où ils vivent. La réception d'une deuxième cassette, un peu plus longue mais toujours inachevée, transforme leur inquiétude en angoisse. La police ne peut que leur conseiller la prudence…

Quel est le secret du film ? Épouse châtain ou maîtresse blonde, les deux femmes partagent des bribes de passé. Elles sont incarnées par la même actrice, Patricia Arquette. Sont-elles la même ou une autre ? La volonté de savoir de l'homme se heurte à une connaissance impossible, volonté scindée en deux hypothèses échouant chacune sur une inaccessibilité profonde. (…) Un abyme s'ouvre sous les pieds du personnage masculin lorsqu'il découvre l'impossibilité d'une maîtrise de la femme aimée. *« Tu ne m'auras jamais »*, murmure celle-ci.

Jean-François Rauger
(*Le Monde*, 16 janvier 1997)

Interprétation : Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison, Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (l'homme mystérieux), Richard Pryor (Arnie), Robert Loggia (Mr Eddy), Gary Busey (Bill Dayton), Natasha Gregson Wagner (Sheila)
Scénario : David Lynch, Barry Gifford
Décors : Patricia Norris
Image : Peter Deming
Son : Jirí Zobac, Susumu Tokunow, David Lynch
Musique originale : Angelo Badalamenti
Montage : Mary Sweeney
Production : CiBy 2000, October Films, Asymmetrical Productions

La Captive Chantal Akerman

2000 / France / 118' / couleur

Ariane et Simon partagent un grand appartement parisien. Simon semble avoir de la fortune. Ariane semble se complaire dans l'oisiveté et erre de musée en promenade, de concert en réception. D'une jalousie maladive, Simon la fait accompagner par Andrée, liée à elle par une amitié ambiguë. Jamais en paix, Simon les traque…

Comment donner forme à un film sur l'obsession ? (…) Ressac permanent d'un désir qui voudrait rencontrer son objet mais ne peut que faire systématiquement retour sur lui-même.
Comment faire avancer quand même un récit malgré l'impératif de la répétition ? En décrivant l'obsession comme une dépense physique, littéralement une mise en marche. En donnant à voir et à comprendre toutes les facettes de l'obsession : l'arbitraire de son choix d'objet (cette femme ou une autre), sa dynamique (plaisir, exaltation, jouissance), sa dépression (spirale, puits sans fond). En impliquant le spectateur dans ce jeu du regard, du vu et du caché, jusqu'à lui tendre un miroir dans lequel il reconnaisse sa pulsion.

Bernard Benoliel
(*Cahiers du cinéma*, Octobre 2000)

Interprétation : Stanislas Merhar (Simon), Sylvie Testud (Ariane), Olivia Bonamy (Andrée), Liliane Rovère (Françoise), Françoise Bertin (la grand-mère), Aurore Clément (l'actrice), Vanessa Laré (Hélène), Anna Mouglalis (Isabelle), Bérénice Bejo (Sarah)
Scénario : Chantal Akerman, Éric De Kuyper, d'après le roman de Marcel Proust, *La Prisonnière*
Décors : Christian Marti
Image : Sabine Lancelin
Son : Thierry de Hallaux, Stéphane Thiébaut
Montage : Claire Atherton
Production : Gémini Films, Paradise Films

Suzhou River (Suzhou he) Lou Ye

2000 / Allemagne, Chine / 83' / couleur / vostf

Coursier à moto, Mardar se voit confier la tâche de chauffeur de Moudan, la très jeune fille d'un mafieux. Elle est ravissante, pleine de vie. L'amour surgit rapidement. Mais, embringué depuis longtemps avec les caïds du Milieu, Mardar est contraint de participer à l'enlèvement de Moudan...

Interprétation : Zhou Xhun (Meimei, Moudan), Jia Hongsheng (Mardar), Hua Zhongkai (Lao B.), Yao Anlian (le patron), Nai An (Mada)
Scénario : Lou Ye
Décors : Li Zhuoyi
Image : Wang Yu
Son : Xu Peijun
Musique originale : Jörg Lemberg
Montage : Karl Riedl
Production : The Coproduction Office, Essential Filmproduktion

Le film comme le fleuve [la Suzhou River du titre], image du temps qui passe, image d'un éternel présent, renvoient à ce sentiment que les choses ont déjà eu lieu, qu'il nous reste à vivre les mêmes histoires que d'autres ont déjà vécues. (...) Les mêmes images, les mêmes histoires, les mêmes amours se sont déjà passées, de *Vertigo* à *L'Atalante*, il n'y a plus qu'à puiser en soi pour les réactiver, les vivre comme d'autres les ont vécues, les filmer alors que d'autres les ont déjà filmées, comme ces histoires d'amants retrouvés au fond du fleuve qui semblent avoir existé de toute éternité.

Jean-Sébastien Chauvin
(*Cahiers du cinéma*, Octobre 2000)

Gravity Nicolas Provost

Des couples de cinéma se rencontrent, s'étreignent, s'embrassent, s'aiment, se déchirent, se séparent. C'est un peu comme un vieux disque rayé, répétant le même espace-temps à l'infini, mais où s'immiscent, à chaque accroc, de nouveaux fantômes qui vampirisent l'image, et créent un vaste assemblage de figures, un enchevêtrement d'affects.
Chaque geste, décomposé, gagne en signification, et s'inscrit dans la texture même du film, lumineux collage de fantasmes et de souvenirs cinéphiliques. À la manière de Scottie invoquant la figure aimée de Madeleine, Nicolas Provost convoque les mythes pour une vibrante cérémonie qui restitue la fascination exercée par le spectacle hollywoodien sur des générations de spectateurs transis.

Christian Borghino

2007 / Belgique / 6' / couleur

Montage, production : Nicolas Provost

Cindy : The Doll Is Mine Bertrand Bonello

2005 / France 15' / couleur / vostf

Interprétation : Asia Argento (Cindy Sherman / le modèle)
Scénario : Bertrand Bonello
Image : Josée Deshaies
Son : Laurent Benaïm, Jean-Pierre Laforce
Musique : Blonde Redhead
Montage : Fabrice Rouaud
Production : No Films

Une femme brune prend en photo une femme blonde. Les deux femmes se ressemblent étrangement...

La Jetée Chris Marker

1962 / France / 28' / noir et blanc

Interprétation : Jean Négroni (le narrateur), Hélène Châtelain (la femme), Davos Hanich (l'homme), Jacques Ledoux (le savant)
Scénario : Chris Marker
Image : Jean Chiabaut, Chris Marker
Son : Antoine Bonfanti
Montage : Jean Ravel
Production : Argos Films

Après la prochaine guerre atomique, prisonniers de leurs abris souterrains, les vainqueurs emploient les vaincus comme sujets d'expériences scientifiques. « X » est choisi pour voyager dans le temps afin d'y chercher la solution au problème de survie de l'humanité...

(Sur ce film, lire le texte de Luc Lagier en page 135)

Egéries, muses et interprètes fétiches

L'un e(s)t l'autre

La Transversale

Josef von Sternberg et Marlene Dietrich sur le tournage de *L'agent X27* (1931)

Une égérie n'est ni une idole (populaire), ni une icône (historique). Elle n'existe que dans la subjectivité du regard de celui qui, la désirant, la filme. Et quand je dis « elle », il est pourtant clair qu'une égérie peut être aussi bien féminine que masculine.

La question du désir, cruciale, n'est pas à entendre ici au sens étroit du terme, mais doit se comprendre comme la possibilité de son propre dépassement. Un désir au-delà du désir, allant de l'esthétisation à la manipulation, de la sacralisation à la destruction. Le cinéma consume des égéries, comme autant de cierges brûlants sur l'autel. Car toujours l'égérie est temps. Elle n'a du sens que de film en film. Seule, une fois, en pure présence, l'égérie n'existe pas. L'égérie n'est pas surgissement. Elle est le devenir du cinéma, elle est ses pleins et ses creux. Son hors-champ aussi. Parler des égéries c'est autant se demander comment Marlene Dietrich et Josef von Sternberg travaillaient sur un tournage, que comment ils occupaient ensemble le temps entre deux films. Est-ce que Dietrich allait prendre le thé chez Sternberg (ou l'inverse) ? Est-ce que Sternberg notait ce que disait Dietrich, la suivait, s'inspirait d'elle ? Ou disparaissaient-ils chacun de leur côté pour mieux se retrouver en cinéma ? Dans *Jacques Rivette le veilleur* (Claire Denis), j'avais été surpris d'apprendre que Bulle Ogier ne fréquentait pas le réalisateur de *L'Amour fou* entre deux films. Leurs rendez-vous, abstraits du monde réel, se faisaient quasi-exclusivement sur un plateau.

Egéries, le mot appelle une liste : Bulle Ogier & Jacques Rivette, Monica Vitti & Michelangelo Antonioni, Lee Kang-sheng & Tsai Ming-liang, Judy Garland & Vincente Minnelli, Catherine Deneuve & Jacques Demy, Gena Rowlands & John Cassavetes, Edith Scob & Georges Franju, Jean-Pierre Léaud & François Truffaut, Claude Melki & Jean-Daniel Pollet, Johnny Depp & Tim Burton, Anna Karina & Jean-Luc Godard, Nico & Philippe Garrel, Ingrid Bergman & Roberto Rossellini, Marlene Dietrich & Josef von Sternberg, Hélène Surgère & Paul Vecchiali, Klaus Kinski & Werner Herzog, Pénélope Cruz & Pedro Almodovar, Robert de Niro & Martin Scorcese, Kinuyo Tanaka & Kenji Mizoguchi, Soumitra Chatterjee & Satyajit Ray, Kati Outinen & Aki Kaurismäki, Margit Carstensen & Rainer Werner Fassbinder, Setsuko Hara & Yasujiro Ozu, Magdalena Montezuma & Werner Schroeter, John Wayne & John Ford, Jean-Christophe Bouvet & Jean-Claude Biette, Aurore Clément & Chantal Akerman,

Errol Flynn & Michael Curtiz, Marcello Mastroianni & Federico Fellini, Warren Oates & Sam Peckinpah, Liv Ullmann & Ingmar Bergman, Isabelle Hupper & Claude Chabrol, Sabine Azéma & Alain Resnais, Leonor Silveira & Manoel de Oliveira…

Que dire d'Alfred Hitchcock dont tout le travail ne consistait qu'à créer des égéries ? Pour lui, c'est comme si un acteur ou une actrice n'était dans le présent du film qu'avec la tentation du suivant et le souvenir du précédent. Toujours multiple. Schizophrène. En somme, l'incarnation absolue du *suspense* que cette ubiquité inspire à la mise en scène. Dans le fond, le Cary Grant des *Enchaînés* a encore quelque chose de la terreur qu'il a inspirée dans *Soupçons* et annonce déjà le gentleman acrobatique de *La Main au Collet*. Et l'on pourrait dire de même de James Stewart, Grace Kelly ou Ingrid Bergman qui passent d'un film d'Hitchcock à l'autre en construisant un effet de déjà-vu. Cette sensation de persistance ou de rappel (pour utiliser des métaphores quasi médicales) n'uniformise pas les films pour autant. Au contraire. La fausse ressemblance induite (le Johnnie de *Soupçons*, le T.R. Devlin des *Enchaînés* et le John Robie de *La Main au Collet* ont le même corps !) décuple l'aura de l'égérie et creuse une faille où peut s'exalter l'imaginaire du spectateur.

Même si l'égérie est projection (d'un présent vers un futur), elle a toujours une origine. Et c'est cette origine qu'il m'a intéressé de retrouver, comme une promesse qu'elle/il aurait été inconsciemment sommé(e) d'honorer. Quelques-unes de ces origines sont si explicites qu'elles semblent tout dire par anticipation. *Une femme est une femme*. Anna Karina pour la première fois sous la caméra de JLG (avant les sept autres films qu'elle fera par la suite avec lui). Première réplique : « *Bonjour, un café crème très blanc*. ». Et déjà l'importance de la couleur. Dès le début, Karina est une exception chromatique : une tache de rouge dans un Paris tout gris. Elle est pur mouvement, pure gestuelle, pure démarche. Angela Récamier (son personnage), strip-teaseuse de son état, se déhanche, fait des clins d'œil au spectateur avant d'arriver à imposer le silence, comme une reine (Paris soudain, et plus un bruit). Elle agit par transcendance, un pied dans la fiction du film, et un pied au-delà (ses regards-caméra), à l'égal ou presque du metteur en scène. Anna Karina/Angela Récamier est le centre de gravité du film. Comme Marylin Monroe (punaisée en photo au mur de sa cuisine) était, avant elle, le centre de gravité du cinéma tout entier. Mais Marylin fut trop une star pour être une égérie. Trop désirée par le monde entier pour être désiré par un cinéaste en particulier.
La première apparition de Robert de Niro dans un film de Martin Scorsese (il jouera neuf fois sous sa direction) est également fracassante. C'est le début de *Mean Streets* et De Niro commence par mettre une bombe. De Niro fait sauter la baraque. Fait table rase. Toutes les métaphores sont bonnes pour dire à quel point De Niro met le feu (sacré) et se propage d'un coup dans le cinéma de Scorsese. Ce plan est silencieux mais sa violence parle pour lui. Quelques minutes plus tard, De Niro, plongé dans la lumière rouge d'un bar de nuit, réapparaît avec deux filles sous le bras. Il est hâbleur. Cool et stressé à la fois. Ambigu. « *Donnez vos manteaux, les filles. Je garde mon manteau de peau.* » dira Johnny Boy, son personnage, dont c'est sa première réplique. Tout est là pour indiquer que même si son personnage mourra à la fin (et défiguré par une balle en plus), il gardera sa peau (son âme ?) pour d'autres aventures cinématographiques.

Peau blanche et brillante, Nico et Marlène Dietrich, respectivement dans les films de Philippe Garrel et de Josef von Sternberg, furent purement et simplement divinisées par le regard qui transperçait la caméra braquée sur elles. Incantatoire, l'égérie est celle qui chante plutôt que celle qui parle. Une muse dont le visage et la voix se modifient au contact des hommes et de tout ce que la nature émet de pierres, gaz, fumigènes, et autres substances chimiques (Garrel et Sternberg, deux grands cinéastes telluriques). Chez Garrel, Nico est partout, dès les premiers plans de *La Cicatrice Intérieure* où elle commence par psalmodier *Janitor of Lunacy*. Après sa mort, elle est encore l'héroïne de ses films. Elle hante *Le Vent de la nuit* (c'est elle le vent ?). Elle hante *J'entends plus la guitare* (c'est elle la guitare ?). Elle hante *L'Enfant secret* (c'est elle le secret ?). Comme si les titres des films de Garrel étaient à eux tout seuls des traductions de chansons de Nico. A-t-elle jamais chanté d'ailleurs un *Frontier of the Dawn* (*Frontière de l'aube*, le dernier opus garrelien à cette date) ?
Egalement chanteuse surnaturelle allemande, Marlène Dietrich est le paradigme du désir sternbergien, au-delà même des sept films tournés coup sur coup avec le maître du baroque hollywoodien. Lola Lola est sa première créature, et « *Je suis la mutine Lola* », ses premières paroles, chantées sur une scène de cabaret allemand, avec une robe à paillettes qui décuple les effets de lumière, et des faux angelots dans le dos jouant dans ce décor insensé. Plus tard, elle dira au Professeur qui veut la voir en coulisses : « *Que faites-vous dans ma chambre à coucher ?* ». Cette réplique agit ici comme une mise en garde et aussi comme un aveu du pouvoir que l'égérie exerce sur son maître. Dialectique incessante. Si l'égérie est potentiellement le double fantasmé du cinéaste, elle est aussi l'autorité de son désir, la gardienne de l'édifice créatif où la caméra, intrusive, ne peut pénétrer sans son accord. Comme le dira métaphoriquement Jeannie Rapp,

le personnage interprété par Gena Rowlands dans *Faces* de John Cassavetes (le premier rôle principal d'une série de six films) : « *Je prie qu'on me sanctifie pour services rendus à l'humanité* ». Au-delà du mysticisme, cette phrase est à entendre comme une révolution copernicienne : où la pute (d'ordinaire à la périphérie) devient le centre de la société des hommes. A comprendre aussi comme le moment où l'égérie devient le noyau autour duquel tourne le cinéma.

On retrouvera cette sanctification à l'œuvre dans la série des cinq films que tourna Werner Herzog avec Klaus Kinski. Là aussi, l'égérie, cette fois masculine, flotte au-dessus du sol, et entraîne le spectateur dans un ailleurs qui n'est pas simplement celui de la fiction. Son charisme agit comme un psychotrope hallucinogène. Dès *Aguirre*, son personnage, aux yeux bleus écarquillés, avance sur le fleuve et dans la jungle comme un prophète visionnaire. « *Je dis que tout ira à vau-l'eau* » est une des premières phrases dite par Don Lope de Aguirre. D'abord filmé de plus loin, dans le groupe, il devient peu à peu le personnage central du film, contenant en lui toute la violence et la démesure de la colonisation. L'orgueil de l'homme (« *Nous mettrons en scène l'histoire…*») est telle qu'elle le déshumanise, à la fois pour aller plus près de Dieu (« *Moi, la colère de Dieu, je fonderai une dynastie pure* »), et plus près du monstrueux, comme la scène finale où Aguirre secoue un singe sur son radeau de fortune, lui tord le coup, et grimace avec lui au point de lui ressembler. Dans son documentaire sur Kinski, *Ennemis intimes*, Herzog parle frontalement de cette monstruosité. Il raconte une anecdote du tournage au Brésil de *Fitzcarraldo*, où les autochtones indiens figurants sur le film, effarés de la férocité de Kinski envers l'équipe et spécialement envers Herzog lui-même, avaient été prêts à organiser la mise à mort de l'acteur (discrètement, avec des fléchettes et un poison invisible) pour débarrasser le tournage de cette plaie vivante. Sans comprendre qu'en tuant l'égérie, ils désintégraient le film tout entier. Et que dans ce jeu de miroir entre Herzog et son égérie, c'était aussi le cinéaste qu'ils auraient assassiné avec Kinski.

A l'inverse des cas précédents, d'autres égéries jouent de leur attraction sur un mode mineur. C'est le cas de Kati Outinen, de Jean-Pierre Léaud ou de Margit Carstensen. Leurs premières apparitions, chez leurs alter-ego cinéastes, se font de manière plus banale. Margit Carstensen dans un lit, démaquillée et sans colifichet (*Les Larmes amères de Petra von Kant*). Jean-Pierre Léaud au piquet d'une salle de classe (*Les 400 Coups*). Kati Outinen de dos en caissière de supermarché (*Shadows in Paradise*). Mais à chaque fois pourtant leur apparition est une mise en abyme de leur futur statut d'égérie. Margit Carstensen livre au spectateur, dès le premier acte du film, un véritable cours de transformation. Après avoir écrit à un certain Monsieur Josef Mankiewicz (sic), le personnage enfile un peignoir blanc satiné, se maquille, met une perruque, du rouge à lèvres, des faux cils, tout en disant « *ne pas vouloir utiliser les atouts féminins* » pour plaire. Au-delà du pur féminin, Petra est un mélange d'ultra-sexualisation et de froideur mentale, quelque chose entre la culture *camp* revisitée par le SM, le mélodrame et le théâtre brechtien. En somme la synthèse transformiste de l'actrice et du réalisateur lui-même. Discret et dissipé à la fois, Jean-Pierre Léaud apparaît puni derrière un panneau, avant de magistralement livrer au bout d'un quart d'heure une performance qui fera basculer le film. Son personnage, Antoine Doinel (le héros d'une série de cinq films réalisés par Truffaut) décolle littéralement dans une scène à la fête foraine où, plaqué sur les

parois cylindriques d'une centrifugeuse géante tournant très rapidement sur elle-même, il se met à s'envoler et à imaginer des tractions corporelles qui font immédiatement de cet acteur hors du commun un acrobate sans filet. Kati Outinen, de son côté, misera sur son intériorité, poussant la discipline jusqu'à ne quasi jamais adresser un sourire aux autres personnages du film, surinvestissant l'aspect tragique du cinéma de Kaurismäki qui a trouvé en elle un double féminin. A travers elle, s'exprime un monde qui ne se donne jamais tout à fait complètement, et s'installe sinueusement entre banalité du jour et griseries d'un soir…. Comme le dit la chanson de *La Fille aux allumettes* : « *Dis-lui que dans mes pensées, il n'y a qu'elle.* » Un aveu d'Aki Kaurismäki lui-même ? Que dire à présent des acteurs ou actrices qui n'ont jamais su trouver leur place d'égérie et l'ont cherché pourtant de films en films ? Que dire de ceux qui, au contraire, ont été au même moment de leur carrière l'égérie de plusieurs cinéastes avec une fluidité qui n'avait rien à voir avec une forme de tromperie ? Que dire de ces cinéastes qui, comme Robert Bresson, détestaient les revenants ?

La ronde des égéries est si longue et les rapports chaque fois si complexes qu'il serait illusoire de vouloir tout dire, tout raconter. Chaque couple mériterait une analyse qui tenterait de comprendre comment la mise en scène prend en charge les questions du désir et de la spécularité. Et quid de la fin du désir et de la disparition des égéries ? Quand un pacte se rompt, c'est tous les possibles qui s'évanouissent au profit d'une nouvelle temporalité qui a autant à voir avec la renaissance qu'avec la petite mort. Derniers soubresauts de Dietrich dans *La Femme et le pantin* ou de Léaud dans *L'amour en fuite*… Sternberg et Truffaut se positionnent aux antipodes. Dietrich n'a jamais été aussi sophistiquée et artificielle. Léaud n'a jamais été aussi trivial. C'est parfois le trépas qui sépare. Ou la fin de l'amour. Ou la désintégration d'un corps au profit d'une autre. Le plus émouvant demeurant peut-être le vieillissement de l'égérie. Car il nous parle, aussi, en négatif, des années qui sont passées pour celui qui filme et se dérobe à la vision du spectateur.

Pour le mot de la fin, envie d'élire la plus secrète et la plus pudique des égéries, Kinuyo Tanaka. De par son physique étrange, jeune et vieille à la fois, annulant de par la force du désir qui l'entoure la temporalité dont je parlais plus haut. Fidèle à Kenji Mizoguchi, qui lui fera dire, sous les traits d'Eiko Hirayama dans *Flamme de mon amour* (brûlot féministe incandescent, en lutte contre le parti des hommes réactionnaires) : « *Je n'ai pas changé* ». Il faut bien des exceptions à la règle. En somme, des égéries qui ne vieilliraient pas, ne disparaîtraient pas ? On avait oublié de préciser qu'au cinéma, les égéries étaient immortelles.

Matthieu Orléan

Matthieu Orléan est critique de cinéma, réalisateur et responsable des expositions temporaires à la Cinémathèque française

Marlene Dietrich & Josef von Sternberg

Il était un confesseur, un critique, un maître, celui qui s'adaptait à tous mes besoins, un conseiller, un homme d'affaires, un imprésario, le pacificateur de mon être et de mon foyer, mon patron absolu. (...) Il m'enseigna des milliers de choses, en plus de la langue anglaise et de mon métier d'actrice. Dieu sait si j'ai profité de lui ! Je ne crois pas l'avoir jamais remercié. Mais, je m'en souviens, il n'aimait pas les marques de reconnaissance.

Marlene Dietrich
(*Marlene D.*, Grasset, 1984)

Je ne l'ai dotée d'aucune personnalité étrangère à la sienne ; on ne voit jamais que ce qu'on veut voir, et je ne lui ai rien donné qu'elle n'eut déjà. Je n'ai fait que dramatiser ses attraits et les rendre visibles à tous ; et comme ils étaient trop nombreux, je dus en dissimuler quelques-uns. (...) Elle ne cesse jamais de brandir la bannière de sa dette envers moi, et comme peu de gens sont au fait des fonctions d'un réalisateur de films, elle a réussi à faire de moi l'un de ses attributs indispensables. (...) Elle proclame à qui veut l'entendre que je lui ai tout appris. Or ce que je ne lui ai pas appris - entre bien d'autres choses - c'est de bavarder à mon sujet.

Josef von Sternberg
(*Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Robert Laffont, 1966)

Agent X27 (Dishonored) Josef von Sternberg

1931 / États-Unis / 91' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Marlene Dietrich (Marie Kolverer / X27), Victor McLaglen (le colonel Kranau), Gustav von Seyffertitz (le chef des services secrets autrichiens), Warner Oland (le colonel Von Hindau), Lew Cody (le colonel Kovrin), Barry Norton (le jeune lieutenant), Davison Clark (l'officier de la cour martiale), Wilfred Lucas (le général Dymov)
Scénario : Josef von Sternberg, Daniel Nathan Rubin
Décors : Hans Dreier
Image : Lee Garmes
Son : Harry D. Mills
Montage : Josef von Sternberg
Musique originale : Karl Hajos, Herman Hand
Production : Paramount Pictures

Intelligente et belle, mais lasse de la vie qui l'a jusqu'à présent déçue, une jeune femme accepte de faire de l'espionnage au service d'une puissance européenne. Elle débute, sous la dénomination « X 27 », par un coup de maître, en démasquant un officier supérieur allemand, le colonel von Hindau, qui communique à l'ennemi des renseignements importants...

L'Impératrice Rouge (The Scarlet Empress) Josef von Sternberg

1934 / États-Unis / 104' / noir et blanc / vostf

La jeune princesse prussienne Sophia Frederica est livrée à seize ans par sa famille à un époux dégénéré, le grand-duc Pierre, neveu et héritier d'Elizabeth, impératrice de toutes les Russies. Elle reçoit un prénom russe, Catherine. Pour se venger du comte Alexei, qu'elle aimait et qui l'a trahie, elle se donne au capitaine des gardes du palais, Orloff...

Interprétation : Marlene Dietrich (Princesse Sophia Frederica, Catherine II), John Lodge (le comte Alexei), Sam Jaffe (le grand-duc Pierre), Louise Dresser (l'impératrice Elizabeth), C. Aubrey Smith (le prince Auguste), Gavin Gordon (le capitaine Gregori Orloff), Olive Tell (la princesse Johanna), Ruthelma Stevens (la comtesse Elizabeth), Maria Riva (Sophia enfant)
Scénario : Manuel Komroff, Eleanor McGeary, d'après le journal de Catherine II
Décors : Hans Dreier
Image : Bert Glennon
Son : Harry D. Mills
Montage : Josef Von Sternberg, Sam Winston
Production : Paramount Pictures

Kinuyo Tanaka & Kenji Mizoguchi

Mizoguchi distribua ce rôle principal [dans *L'Élégie d'Osaka*] avec son attention habituelle, et le choix qu'il fit de Kinuyo Tanaka déboucha sur l'une des plus heureuses expériences professionnelles et personnelles de sa vie. Dès le départ, il fut surpris par l'enthousiasme et la patience de Tanaka, comme elle le fut par son autorité et son à-propos. Elle devint le principal rôle féminin de la plupart de ses films suivants, parmi lesquels les très récompensés *Contes de la lune vague après la pluie* et *La Vie d'Oharu, femme galante*.

Mizoguchi éprouva un amour platonique pour Tanaka jusqu'à sa mort. Son attitude envers elle révélait un aspect intéressant de sa personnalité complexe : une sorte d'innocence enfantine. Mizoguchi avait des aventures multiples, mais seulement avec des « professionnelles ». Il était, à l'égard des autres femmes, capable d'une admiration naïve, démesurée, immature.

Keiko McDonald
(*Mizoguchi*, Twayne Publishers, 1984)

Flamme de mon amour
(Waga koi wa moenu) Kenji Mizoguchi

1949 / Japon / 96' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Kinuyo Tanaka (Eiko Hirayama), Mitsuko Mito (Chiyo), Kuniko Miyake (Toshiko Kishida), Ishirô Sugai (Kentaro Omoi), Eitarô Ozawa (Hayase), Shinobu Araki (le père de Eiko)
Scénario : Kaneto Shindô, Yoshikata Yoda, d'après le roman de Kôgo Noda
Décors : Hiroshi Mizutani
Image : Tomotarô Nashiki, Kiyoshi Shimazu
Musique originale : Senji Itô
Montage : Production : Shochiku Kinema Kenkyû-jo

Eiko Hirayama, profondément touchée par le discours qu'une militante féministe lui a tenu, part rejoindre son ami Hayase, parti étudier à Tokyo. Là-bas, elle fait la connaissance d'Omoi, membre du Parti libéral et rédacteur d'une revue où travaille Hayase. Omoi lui propose du travail et, alors que son ami trahit le parti, séduite par le charisme et les promesses du politicien, Eiko entame une relation avec celui-ci et se retrouve impliquée dans le militantisme...

La vie d'Oharu, femme galante
(Saikaku ichidai onna) Kenji Mizoguchi

Au XVIIe siècle, dans un temple rempli de statues du Bouddha dont l'une lui rappelle les traits de son premier amant, Oharu, vieille prostituée encore en activité, se remémore sa vie. Jeune fille de petite noblesse, elle devait épouser un jeune seigneur du voisinage. Mais elle avait cédé aux avances d'un homme au service de ce seigneur, et de plus basse extraction qu'elle. La police du seigneur les surprit ensemble ; elle fut condamnée à l'exil, et son amant exécuté...

1952 / Japon / 148' / noir et blanc / vostf

Interprétation : Kinuyo Tanaka (Oharu), Tsukie Matsuura (la mère d'Oharu), Ichirô Sugai (le père d'Oharu), Toshirô Mifune (Katsunosuke), Toshiaki Konoe (Harutaka Matsudaira), Kiyoko Tsuji (la logeuse), Hisako Yamane (Dame Matsudaira)
Scénario : Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda, d'après le roman de Saikaku Ihara
Décors : Hiroshi Muzitani
Image : Yoshimi Hirano, Yoshimi Kono
Musique originale : Ishirô Saitô
Montage : Toshio Goto
Production : Koi Productions, Shintoho Company

Jean-Pierre Léaud & François Truffaut

Hommage de Léaud après la mort de Truffaut, cette dédicace : *« Je dois tout à François… J'ajouterai que François est l'homme que j'aimais le plus au monde »* (« Le Roman de François Truffaut »). Ce qu'il doit avant tout à Truffaut, c'est d'être devenu acteur grâce aux *Quatre Cents Coups*. Ce rôle a décidé de sa vie comme de celle de Truffaut, qui, avec ce film, fait une entrée fracassante dans la carrière cinématographique. Truffaut façonne Léaud sans doute autant que ce dernier contribue, lui, sans s'en rendre toujours compte, à façonner le cinéma de Truffaut. (…) Truffaut se comporte effectivement à l'égard de Jean-Pierre Léaud comme un père d'adoption, à l'image de ce qu'André Bazin fut pour le jeune François. Truffaut accepte de devenir cette figure paternelle que lui impose Léaud. (…) Lequel en mars 1984 confie à *Libération* : *« S'il lui arrivait un accident il y aurait une partie de moi qui tomberait. »* Propos prémonitoires de ce qui arrive six mois plus tard quand survient la mort du cinéaste. Le choc est immense et la rupture effectivement brutale dans la vie de Léaud.

Arnaud Guigue
(*Le Dictionnaire Truffaut*, Éditions de la Martinière, 2004)

Les Quatre Cents Coups François Truffaut

1959 / France / 99' / noir et blanc

Interprétation : Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Mme Doinel), Albert Rémy (M. Doinel), Guy Decomble (« Petite Feuille », le prof de français), Georges Flamant (M. Bigey), Patrick Auffay (René), Robert Beauvais (le directeur), Yvonne Claudie (Mme Bigey), Pierre Repp (le prof d'anglais), Claude Mansard (le juge), Jacques Monod (le commissaire)
Scénario : François Truffaut, Marcel Moussy
Décors : Bernard Evein
Image : Henri Decaë
Son : Jean-Claude Marchetti
Musique originale : Jean Constantin
Montage : Marie-Josèphe Yoyotte
Production : Les Films du Carrosse, SEDIF Productions

Antoine Doinel, douze ans et demi, vit avec sa mère dans un appartement exigu du côté de la place Clichy. Ses parents ne s'occupent guère de lui. Mme Doinel est trop prise par ses aventures galantes et M. Doinel, son père adoptif, par son club automobile. À la suite d'une punition, il décide de faire l'école buissonnière avec son copain René…

Les Deux Anglaises et le continent François Truffaut

1971 / France / 130' / couleur

La fin du siècle dernier. À Paris, une jeune anglaise, Ann, rencontre le fils d'une amie de sa mère et l'invite dans sa famille en Angleterre. Entre Ann et sa soeur Muriel, Claude vit un séjour enchanteur. C'est presque à son corps défendant qu'il tombe amoureux fou de Muriel et qu'il lui propose de l'épouser. La mère de Claude intervient et exige un an de séparation afin d'éprouver les sentiments des jeunes gens…

Interprétation : Jean-Pierre Léaud (Claude), Kika Markham (Ann Brown), Stacey Tendeter (Muriel Brown), Sylvia Marriott (Mrs. Brown), Marie Mansart (Mme Roc), Philippe Léotard (Diurka), Irène Tunc (Ruta), Mark Peterson (Mr. Flint), Georges Delerue (l'homme d'affaire de Claude)
Scénario : François Truffaut, Jean Gruault, d'après le roman de Henri-Pierre Roché
Décors : Michel de Broin
Image : Nestor Almendros
Son : René Levert
Musique originale : Georges Delerue
Montage : Yann Dedet
Production : Les Films du Carrosse, Cinétel

Anna Karina & Jean-Luc Godard

« *Vivre sa vie*, ç'a été l'équilibre qui fait que tout à coup on se sent bien dans la vie, pendant une heure ou un jour, ou une semaine : Anna, qui est pour soixante pour cent dans le film, était un peu malheureuse, car elle ne savait jamais très bien à l'avance ce qu'elle aurait à faire. Mais elle était tellement sincère dans sa volonté de jouer quelque chose que c'est finalement cette sincérité qui a joué. De mon côté, sans savoir exactement ce que j'allais faire, j'étais si sincère dans mon désir de faire le film que, les deux mis ensemble, nous avons réussi. Nous avons retrouvé à l'arrivée ce que nous avions mis au départ. J'aime beaucoup changer d'acteurs ; mais avec elle, travailler représente autre chose. Je crois que c'est la première fois qu'elle est absolument consciente de ses moyens et qu'elle les utilise.

Jean-Luc Godard
(*Cahiers du cinéma*, décembre 1962)

Une femme est une femme Jean-Luc Godard

1961 / France, Italie / 84' / couleur

Angela est stripteaseuse rue St-Denis. Émile est coureur cycliste et vend des livres à la sauvette pour assumer leur quotidien. Leur union est fantaisiste, mais solide, jusqu'au jour où Angela réclame d'urgence un enfant. Émile, qui ne se sent pas mûr pour le mariage, refuse. Angela se bute et menace de trouver un ami plus compréhensif. Cet ami est Alfred qui serait enchanté de rendre ce service, mais il aime Angela, ce qui complique tout…

Interprétation : Anna Karina (Angela), Jean-Paul Belmondo (Alfred Lubitsch), Jean-Claude Brialy (Émile Récamier), Nicole Paquin (Suzanne), Ernest Menzer (le patron du cabaret), Dominique Zardi (un faux aveugle), Henri Attal (un faux aveugle), Jeanne Moreau (dans son propre rôle), Marie Dubois (une amie d'Angela)
Scénario : Jean-Luc Godard, d'après une idée de Geneviève Cluny
Décors: Bernard Evein
Image : Raoul Coutard
Son : Guy Vilette
Musique originale : Michel Legrand
Montage : Agnès Guillemot, Lila Herman
Production : Rome-Paris Films, Euro International Film

Vivre sa vie Jean-Luc Godard

1962 / France / 80' / noir et blanc

En douze tableaux, le cheminement de la jeune Nana, vendeuse dans un magasin de disques, que des difficultés diverses font devenir d'abord une prostituée « amateur », puis une prostituée professionnelle. Après avoir partagé la vie d'un journaliste raté dont elle a eu un enfant (qu'elle a mis en nourrice), Nana, seule, gagne difficilement sa vie quotidienne…

Interprétation : Anna Karina (Nana), Sady Rebbot (Raoul), André S. Labarthe (Paul), Guylaine Schlumberger (Yvette), Gérard Hoffman (le chef), Monique Messine (Elisabeth), Paul Pavel (journaliste), Dimitri Dineff (Dimitri), Peter Kassovitz (le jeune homme), Éric Schlumberger (Luigi), Brice Parain (le philosophe), Henri Attal (Arthur)
Scénario : Jean-Luc Godard
Image : Raoul Coutard
Son : Guy Vilette
Musique originale : Michel Legrand
Montage : Agnès Guillemot
Production : Les Films de la Pleïade, Pathé

Gena Rowlands & John Cassavetes

Dès la cinquième ou la dixième page de la plupart des scénarios que je reçois, je devine facilement la suite et ce que l'on attend de moi, tandis que les scripts de John m'offraient une impression de découverte. J'étais comme une astronaute qui atterrit sur la Lune pour la première fois. L'air y est très léger, il faut mettre des bottes très lourdes pour ne pas décoller et on est obligé de se déplacer très vite dans un territoire terrifiant. (...)
Le regard et la compréhension que John avait pour les hommes étaient d'une telle lucidité qu'ils permettaient justement à des personnages fictifs de vivre et d'exprimer des émotions multiples : bonnes ou mauvaises, généreuses ou mesquines. C'étaient des personnages passionnés et décidés. Ses scénarios invitaient à la réflexion. (...)
John avait une grande affinité avec les personnages qu'on perçoit généralement comme des fous, dingues ou cinglés. Des personnages excentriques disons, c'est plus élégant. Mais pour lui, ils n'étaient pas en marge ; il voyait en eux des êtres possédant une vision du monde juste, noble et inclassable.

Gena Rowlands
(*Entretiens avec Stig Björkman*, Éditions Cahiers du cinéma, 2001)

Faces John Cassavetes

Après des années de vie commune, un couple semble se défaire en trente six heures : Richard Forst entretient une relation ambiguë mais tendre avec une prostituée de luxe. Sa femme choisit quant à elle de prendre un amant plus jeune...

1968 / États-Unis / 130' / noir et blanc / vostf

Interprétation : John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Fred Draper (Freddie Draper), Seymour Cassel (Chet), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence), Joanne Moore Jordan (Louise Draper), Darlene Conley (Billy Mae), Gene Darfler (Joe Jackson), Elizabeth Deering (Stella)
Scénario, production : John Cassavetes
Décors : Phedon Papamichael
Image : Al Ruban
Son : Don Pike
Musique originale : Jack Ackerman
Montage : Al Ruban, John Cassavetes, Maurice McEndree

Une femme sous influence (A Woman Under the Influence) John Cassavetes

Nick est contremaître de travaux publics. Mabel, son épouse, ne vit que pour lui et leurs enfants. Elle est « originale, mais pas folle », selon Nick. Mais à la suite des comportements « bizarres » ou provocants de Mabel devant les collègues de Nick, puis à une fête d'enfants qui dégénère, Nick devient violent...

1974 / États-Unis / 155' / couleur / vostf

Interprétation : Peter Falk (Nick Longhetti), Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Fred Draper (George Mortensen), Lady Rowlands (Martha Mortensen), Katherine Cassavetes (Margaret Longhetti), Matthew Laborteaux (Angelo Longhetti), Matthew Cassel (Tony Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti)
Scénario, production : John Cassavetes
Décors : Phedon Papamichael
Image : Mitchell Breit, Al Ruban
Son : Bo Harwood, Michael Denecke
Musique originale : Bo Harwood
Montage : David Armstrong, Sheila Viseltear

Love Streams John Cassavetes

Dans sa maison de Los Angeles, l'écrivain Robert Harmon, désabusé, alcoolique, vit entouré de jolies filles. À la suite d'un divorce douloureux, sa sœur Sarah débarque chez lui. Tout les oppose. Sarah se donne entièrement à ceux qu'elle aime. Robert, solitaire, a des relations éphémères et l'ardeur de ses sentiments se tarit de jour en jour...

1984 / États-Unis / 141' / couleur / vostf

Interprétation : Gena Rowlands (Sarah Lawson), John Cassavetes (Robert Harmon), Diahnne Abbott (Susan), Seymour Cassel (Jack Lawson), Margaret Abbott (Margarita), Jakob Shaw (Albie Swanson), Eddy Donno (Swanson), Joan Foley (le juge Dunbar), Al Ruban (Milton Kravitz)
Scénario : John Cassavetes, Ted Allan, d'après la pièce de Ted Allan
Décors : Phedon Papamichael
Image : Al Ruban
Musique originale : Bo Harwood
Montage : George C. Villaseñor
Production : Cannon Filmsn

Margit Carstensen & Rainer Werner Fassbinder

Les femmes qui l'entouraient, Fassbinder en a fait des « stars » (ce qui signifie qu'elles ont pris une part entière à la métamorphose et à l'extériorisation du « Moi » mises en scène par le dispositif cinématographique). Étant donné l'importance des rôles féminins, les rapports du cinéaste avec ses actrices ont été l'objet d'innombrables commentaires, que ce soit par Fassbinder lui-même ou par d'autres. (...) Rosel Zech se montre ironique quand elle rapporte la boutade que Fassbinder lui a lancée un jour : « Avec les femmes, qu'est-ce qu'on pourrait bien faire d'autre que des films ? » (...) Lorsque Margit Carstensen remplace Hanna Schygulla, [elle] crée une nouvelle incarnation du Féminin. Dans des films comme *Martha*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Peur de la peur*, *Le Rôti de Satan*, ou des pièces de théâtre comme *Du sang au cou du chat*, *Liberté à Brême* et, pour finir, dans *Maman Küsters s'en va au ciel* et *La Troisième Génération*, elle joue le rôle d'une femme exigeante, douée d'une forte volonté et qui veut mettre à l'épreuve le pouvoir que d'autres ont de la soumettre. Elle est à la fois glaciale et masochiste.

Thomas Elsaesser,
(*R.W. Fassbinder*, Centre Pompidou, 2005)

Les Larmes amères de Petra von Kant
(Die Bitteren Tränen der Petra von Kant) Rainer Werner Fassbinder

1972 / R.F.A. / 124' / couleur / vostf

Interprétation : Margit Carstensen (Petra von Kant), Hanna Schygulla (Karin Thimm), Katrin Schaake (Sidonie von Grasenabb), Eva Mattes (Gabriele von Kant), Gisela Fackeldey (Valerie von Kant), Irm Hermann (Marlene)
Scénario : Rainer Werner Fassbinder, d'après sa pièce
Décors : Kurt Raab.
Image : Michael Ballhaus
Son : Gustav Kortwich.
Montage : Thea Eymèsz.
Production : Filmverlag der Autoren, Tango Film

Petra, 35 ans, est une styliste à la mode, arrogante, caustique et suffisante. Elle maltraite Marlene, sa secrétaire, ex-amante devenue aujourd'hui aide et bonne à tout faire. Survient Sidonie, sa sœur, revenue depuis peu d'un voyage en Australie, qui la met en demeure d'expliquer les causes de l'échec de son mariage. Sidonie annonce la venue de Karin, exilée cinq ans en Australie et qui aimerait connaître Petra...

Martha Rainer Werner Fassbinder

1974 / R.F.A. / 116' / couleur / vostf

Martha, en vacances à Rome avec son père, assiste à la mort de ce dernier, victime d'une crise cardiaque. Un compatriote, Helmut Salomon, lui vient en aide. Elle le retrouve plus tard en Allemagne au cours d'un mariage. Fascinée par Helmut elle accepte bien vite de l'épouser. Peu après le décès de la mère de Martha, le couple s'installe dans une maison bourgeoise où Helmut impose peu à peu sa loi...

Interprétation : Margit Carstensen (Martha), Karlheinz Böhm (Helmut Salomon), Barbara Valentin (Marianne), Peter Chatel (Kaiser), Gisela Fackeldey (la mère de Martha), Adrian Hoven (le père de Martha), Ortrud Beginnen (Erna), Ingrid Caven (Ilse), Wolfgang Schenk (le bibliothécaire), Gunther Lamprecht (le docteur Salomon)
Scénario : Rainer Werner Fassbinder, d'après la nouvelle de Cornell Woolrich, *For the Rest of Her Life*
Décors : Kurt Raab
Image : Michael Ballhaus
Son : Manfred Oelschlegel, Hans Pampuch
Montage : Liesgret Schmitt-Klink
Production : Pro-ject Filmproduktion, Westdeutcher Rundfunk

Klaus Kinski & Werner Herzog

« Entre un acteur et un réalisateur, il y a un rapport d'amitié et de haine. Et je crois qu'il est assez généralisé. Mais sans doute, entre Kinski et moi, ce rapport a-t-il été d'une intensité sans précédent. Dans ma haine, j'avais à son encontre jusqu'à des plans de meurtre. (...) Heureusement, on peut être tout aussi créatif sans instaurer de tels rapports. Avec Kinski, il se trouve que c'est la complexité même de notre relation qui la rendait dynamique et créative. (...) Nous pensions tous les deux que le destin avait joué son rôle en nous rassemblant. Mais si l'on nous cherche un seul point commun, ce serait une connaissance très exacte de ce que nous voulions voir sur l'écran. Chacun de nos films reflète précisément nos intentions. Et même si ça doit paraître prétentieux, je crois que ces films ne pouvaient être faits que par Kinski et par moi. Personne d'autre. Ni Buñuel, ni Antonioni, ni aucun génie ne pouvait les faire. Ce n'était possible qu'avec nous deux. »

Werner Herzog
(propos recueillis par Philippe Piazzo, *Le Monde / Aden*, 17 novembre 1999)

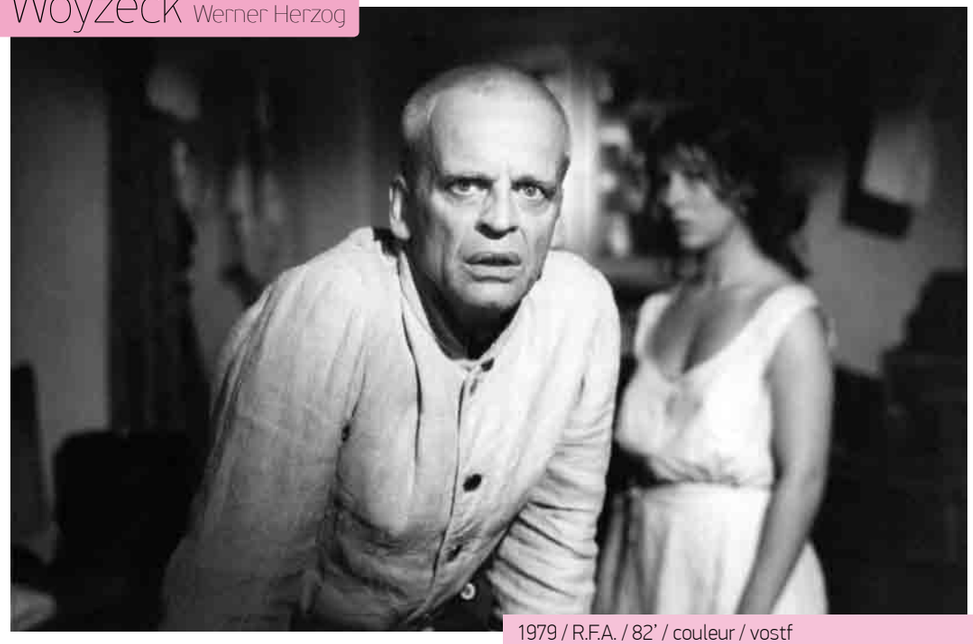
Aguirre, la colère de Dieu (Aguirre, der Zorn Gottes) Werner Herzog

1972 / R.F.A. / 93' / couleur / vostf

Interprétation : Klaus Kinski (Don Lope de Aguirre), Helena Rojo (Inez), Del Negro (Frère Gaspar de Carvajal), Ruy Guerra (Don Pedro de Ursua), Peter Berling (Don Fernando de Guzman), Cecilia Rivera (Flores), Daniel Ades (Perucho), Edward Roland (Okello), Armando Polanah (Armando)
Scénario : Werner Herzog, d'après le journal de Gaspar de Carvajal
Image : Thomas Mauch
Son : Herbert Prasch
Musique originale : Popol Vuh
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk

En l'an 1560, une armée de mille hommes se trouve engagée dans la jungle amazonienne à la recherche de l'Eldorado, pays de l'or célébré par les Indiens Inca asservis par les Espagnols. Comme la marche de ses soldats se voit contrariée par la maladie, la fatigue, le danger permanent que constituent les Indiens, un groupe d'une quarantaine d'hommes - sous la direction de Pedro de Ursua, secondé par Lope de Aguirre - est chargé de descendre le fleuve afin de reconnaître le terrain. Très vite, Aguirre se révolte contre Ursua...

Woyzeck Werner Herzog



1979 / R.F.A. / 82' / couleur / vostf

Une petite ville de garnison vers 1850. Le fusilier Johan Franz Woyzeck remplit comme beaucoup d'autres ses devoirs de soldat. Homme simple et tourmenté, il est le barbier du capitaine et se prête à des expériences médicales qui lui rapportent quelques sous supplémentaires pour nourrir Marie et son fils illégitime. Ses hallucinations et ses visions effrayantes le dominent...

Interprétation : Klaus Kinski (Woyzeck), Eva Mattes (Marie), Wolfgang Reichmann (le capitaine), Willy Semmelrogge (le docteur), Josef Bierbichler (le tambour-major), Paul Burian (Andres), Dieter Augustin (le charlatan), Irm Hermann (Margret)
Scénario : Werner Herzog, d'après la pièce de Georg Büchner
Décors : Henning von Gierke
Image : Jörg Schmidt-Reitwein
Son : Harald Maur
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : Werner Herzog Filmproduktion

Robert De Niro & Martin Scorsese

On n'avait jamais pris un verre ensemble, mais on fréquentait les mêmes clubs. Je me souviens que tout le monde l'aimait parce qu'il était vraiment très gentil. C'est Brian De Palma qui m'a parlé de lui la première fois. J'ai trouvé que le rôle de Johnny [dans *Mean Streets*] serait parfait pour lui. Un jour, je l'ai vu dans la rue, portant des fringues du bon vieux temps, et un chapeau… j'ai trouvé que ce chapeau était totalement raccord avec le personnage. J'ai su que ce serait lui !

Je me sens plus à l'aise quand je m'exprime à travers lui. J'ai eu de la chance, parce qu'il n'a pas peur par moments de jouer des personnages déplaisants, effrayants. Ce qui est intéressant chez lui, c'est qu'il y a de l'honnêteté, de la bonté et de la compassion. (…) Et il est parvenu à faire passer ça avec son personnage de Travis Bickle, dans *Taxi Driver.* Je ne sais pas comment il a fait. Il y a des moments où il ne nous est même pas nécessaire de nous parler pour nous comprendre. Qu'il s'agisse de confiance, de culpabilité, d'orgueil. On sait tout ça. On évite ainsi tous les problèmes sans intérêt auxquels se confrontent souvent les autres…

Martin Scorsese
(*Cahiers du cinéma*, mars 1996)

Taxi Driver Martin Scorsese

1976 / États-Unis / 113' / couleur / vostf

New Tork,Travis Bickle, un jeune homme du Middle West,a récemment été démobilisé des Marines. Souffrant d'insomnie, il décide de prendre un poste de chauffeur de taxi et se porte volontaire pour travailler de nuit. Il passe son temps libre à regarder des films pornographiques dans des cinémas sordides, et à rouler sans but. Il est horrifié par la décadence morale qu'il pense voir autour de lui…

Interprétation : Robert De Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Albert Brooks (Tom), Harvey Keitel (Sport), Leonard Harris (Charles Palantine), Peter Boyle (Wizard), Cybill Shepherd (Betsy), Diahnne Abbott (l'ouvreuse), Frank Adu (le jeune homme noir), Victor Argo (Melio), Garth Avery (l'amie d'Iris)
Scénario : Paul Schrader
Image : Michael Chapman
Son : Roger Pietschman, Les Lazarowitz
Montage : Tom Rolf, Melvin Shapiro
Musique originale : Bernard Herrmann
Production : Columbia Pictures

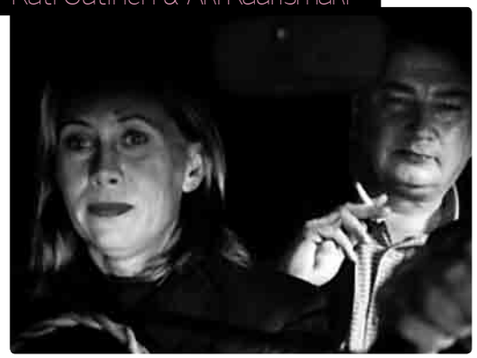
Les Affranchis (Goodfellas) Martin Scorsese

1990 / États-Unis / 146' / couleur / vostf

De tout temps, Henry Hill a voulu être gangster. Dès sa jeunesse dans le quartier populaire le plus mal famé de New York, de père irlandais et de mère juive, il est fasciné par les maffiosi qui fréquentent l'entrepôt de Paul Cicero, représentant d'une des cinq « familles » de la Mafia locale. Ce dernier le prend sous son aile. À seize ans, il connaît pour la première fois la prison. Il ne livre pas ses complices et se tait, la règle d'or des « affranchis »…

Interprétation : Robert De Niro (Jimmy Conway), Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy DeVito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony Darrow (Sonny Bunz), Mike Starr (Frenchy), Frank Vincent (Billy Batts)
Scénario : Martin Scorsese, Nicholas Pileggi d'après *Wise Guy* de Nicholas Pileggi
Décors : Kristi Zea
Image : Michael Ballhaus
Son : Frank Graziadei, James Sabat
Montage : Thelma Schoonmaker
Production : Warner Bros. Pictures

Kati Outinen & Aki Kaurismäki



Outinen est le pendant féminin de Matti Pellonpää [acteur fétiche de Kaurismäki, disparu en 1995], ils sont de la même école, comme acteurs, très conscients de la caméra et du cadrage. (...)
Pour un homme, il est souvent difficile de filmer des personnages féminins - sauf pour les rares réalisateurs à qui il a été donné de comprendre le sexe opposé et qui, ensuite filment souvent beaucoup mieux les femmes que les hommes. Dans mon cas, ce verrou a sauté quand je me suis rendu compte qu'il fallait traiter les personnages féminins exactement de la même manière que les personnages masculins. Leurs problèmes sont après tout identiques, d'un point de vue existentiel.

Aki Kaurismäki
(*Aki Kaurismäki*, Peter von Bagh,
Éditions des Cahiers du cinéma / Festival de Locarno, 2006)

La Fille aux allumettes
(Tulitikkutehtaan tyttö) Aki Kaurismäki

1990 / Finlande, Suède / 68' / couleur / vostf

Interprétation : Kati Outinen (Iris), Elina Salo (la mère), Esko Nikkari (le beau-père), Vesa Vierikko (Aarne), Reijo Taipale (le chanteur), Silu Seppälä (le frère d'Iris), Outi Mäenpää (la collègue d'Iris), Marja Packalén (le docteur), Richard Reitinger (l'homme dans le bar)
Scénario, montage : Aki Kaurismäki
Décors : Risto Karhula
Image : Timo Salminen
Son : Jouko Lumme, Tom Forsström
Production : Esselte Video, Finnkino, Svenska Filminstitutet, Villealfa Filmproduction

Iris, jeune ouvrière, travaille dans une fabrique d'allumettes, où elle est exploitée par ses employeurs. Elle vit chez sa mère et son beau-père, qui passent leur temps à regarder la télévision sans rien se dire et lui soutirent sa paye. Cherchant mécaniquement à se sortir de ce monde sans espoir, elle fréquente les bars et les dancings, et finit par rencontrer un bel homme riche qui l'entraîne chez lui et passe la nuit avec elle...

Au loin s'en vont les nuages
(Kauas pilvet karkaavat) Aki Kaurismäki

1996 / Finlande / 96' / couleur / vostf

Ilona est maître d'hôtel dans un petit restaurant de qualité mais un peu passé de mode, le « Dubrovnik ». La faillite, largement souhaitée par les banquiers qui préfèrent tabler sur une vente plus juteuse pour eux, entraîne le licenciement des employés. Ilona et son mari Lauri, ex-conducteur de tramway, se retrouvent au chômage à peu près au même moment...

Interprétation : Kati Outinen (Ilona), Kari Väänänen (Lauri), Elina Salo (Mme Sjöholm), Sakari Kuosmanen (Melartin), Markku Peltola (Lajunen), Matti Onnismaa (Forsström)
Scénario, montage : Aki Kaurismäki
Décors : Markku Pätilä, Jukka Salmi
Image : Timo Salminen
Son : Jouko Lumme, Tom Forsström
Musique originale : Shelley Fisher
Production : Sputnik, Pandora Film, Pyramide Productions

Johnny Depp & Tim Burton

Ce rôle [Edward] n'était pas, pour moi, un choix de carrière... Il signifiait la liberté. La liberté de créer, d'expérimenter, d'apprendre et d'exorciser quelque chose de profondément enfoui. J'ai été sauvé du monde de la production de masse, extirpé d'une mort télévisuelle assurée [dans la série *21 Jump Street*] par ce jeune homme brillant et singulier qui a passé sa jeunesse à dessiner des images étranges (...) et à se sentir anormal - ce que j'ai appris plus tard. (...)
Au fond, je dois la majorité du succès dont j'ai eu la chance de profiter - et ce, de quelque ordre qu'il soit - à cette rencontre étrange et électrisante avec Tim. (...) Pour moi, à la limite, peu importe ce que Tim veut filmer. Je le ferai. Je serai toujours là pour lui.

Johnny Depp
(*Tim Burton par Tim Burton*, Le Cinéphage, 2000)

Edward aux mains d'argent (Edward Scissorhands) Tim Burton

Un jeune homme du nom de Edward fut créé par un inventeur très ingénieux, vivant seul dans un sombre château. Mais cet inventeur est très âgé et meurt donc sans avoir pu finir son œuvre : Edward a des ciseaux à la place des mains. Edward vit donc seul dans ce sinistre château jusqu'au jour où Peg Boggs, représentante en cosmétiques, se présente à la porte. Voyant que le jeune homme vit seul sans avoir le moindre lien avec le monde qui l'entoure, Peg décide de l'emmener chez elle...

1990 / États-Unis / 105' / couleur / vostf

Interprétation : Johnny Depp (Edward Scissorhands), Winona Ryder (Kim), Dianne Wiest (Peg), Anthony Michael Hall (Jim), Kathy Baker (Joyce), Robert Oliveri (Kevin), Conchata Ferrell (Helen), Caroline Aaron (Marge), Alan Arkin (Bill), Vincent Price (l'inventeur)
Scénario : Tim Burton, Caroline Thompson
Décors : Bo Welch
Image : Stefan Czapsky
Son : Kathy McCart, Gary Ritchie, Petur Hliddal
Musique originale : Danny Elfman
Montage : Richard Halsey
Production : Twentieth Century-Fox

Sleepy Hollow Tim Burton

1999 / États-Unis / 105' / couleur / vostf

En 1799, dans une petite ville nommée Sleepy Hollow. Plusieurs personnes sont décapitées et leurs têtes volées. La rumeur veut que l'auteur du massacre soit le fantôme sans tête d'un guerrier sanguinaire, ayant été décapité non loin de là. Ces hypothèses surnaturelles font sourire Ichabod Crane, policier cartésien envoyé sur les lieux. Tout en enquêtant, il tombe sous le charme de Katrina van Tassel, la fille d'un des notables de la ville. Puis un soir, il assiste à un nouveau meurtre...

Interprétation : Johnny Depp (Ichabod Crane), Christina Ricci (Katrina Van Tassel), Miranda Richardson (Lady Van Tassel), Michael Gambon (Baltus Van Tassel), Casper Van Dien (Brom Van Brunt), Jeffrey Jones (le révérend Steenwyck), Richard Griffiths (le magistrat Philipse), Ian McDiarmid (le docteur Lancaster), Michael Gough (le notaire Hardenbrook), Christopher Walken (le cavalier Hessois), Lisa Marie (Lady Crane), Christopher Lee (le président du tribunal)
Scénario : Andrew Kevin Walker, Kevin Yagher, d'après la nouvelle de Washington Irving
Décors : Rick Heinrichs
Image : Emmanuel Lubezki
Son : Harry Higgins, Bob Olari, Tony Dawe
Musique originale : Danny Elfman
Montage : Chris Lebenzon
Production : Paramount Pictures, Mandalay Pictures, American Zoetrope, Karol Films, Tim Burton Productions

Nico

Elle est mannequin vedette : à Cologne, où elle est née Christa Päffgen ; à Paris, où un photographe la rebaptise du nom d'un homme qu'il a aimé (le cinéaste Nico Papatakis) ; et ailleurs… Après, c'est New York et la plongée dans le monde souterrain d'Andy Warhol, qui lui fait fuir le milieu de la mode, futile et féroce. Cet underground l'attire, et elle fascine en retour ses dandies décavés. Le prince du pop art en fait son égérie. Filme tant et plus sa longue silhouette. (…) Elle devient aussi la « chanteuse » (en français sur la pochette) et l'égérie du Velvet Underground, le temps d'un album dit « à la banane », que personne n'écoute à l'époque et qui aujourd'hui cimente encore un mythe ensorcelant. « On ne voyait pas bien ce que venait faire dans le groupe cette blonde au tambourin », commente prosaïquement John Cale, cofondateur du Velvet. Mais tout comme son compère Lou Reed et comme les allumés de la Factory, il était sous le charme vénéneux de Nico, dont il produisit le premier album, *Chelsea Girl*, le plus beau, et quelques autres par la suite. (…) Entre la top model anonyme traversant *La Dolce Vita* (1960) et l'épouvantail noir abîmé par l'héroïne des concerts de l'après-punk, on l'imaginait volontiers dame de pique en sa tour, convoitée par cent troubadours transis lui dédiant leurs plus belles odes. Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés (Dylan, Jackson Browne, Lou Reed, Leonard Cohen…). Et ceux qui restaient sur le carreau (Jim Morrison, Brian Jones) étaient ses frères, narcisses camés détruisant, comme elle, leur beauté.

François Gorin
(*Télérama*, 20 mars 1996)

La Cicatrice Intérieure Philippe Garrel

1972 / France / 60' / couleur

L'errance d'une femme, de deux hommes et d'un enfant sur une planète lointaine et glacée.

Interprétation : Nico (la femme), Philippe Garrel (l'homme / le diable), Christian Aaron Boulogne (l'enfant), Daniel Pommereulle (le berger), Pierre Clémenti (le cavalier / l'archer), Jean-Pierre Kalfon (le roi), Balthazar Clémenti (le bébé)
Scénario : Philippe Garrel, Nico
Image : Michel Fournier
Son : Antoine Bonfanti, René Levert
Musique originale : Nico
Montage : Philippe Garrel
Production : Zanzibar Films, Open Films, Capital Cinéma

The Velvet Underground and Nico Andy Warhol

1966 / États-Unis / 67' / noir et blanc / vostf

Image : Paul Morrissey
Production : Andy Warhol.

Un portrait du groupe, filmé en janvier 1966 durant une répétition dans l'antre d'Andy Warhol, la Factory.

Les deux bobines contiennent pas mal de mouvements de caméras sauvages et de zooms psychédéliques, qui montrent que le film était destiné à être projeté derrière le Velvet Underground sur scène, probablement en double écran.
(…) Comme pour authentifier l'aspect contre-culturel du film, la seconde bobine montre l'arrivée de la police new-yorkaise durant le tournage, sans doute à la suite d'une plainte téléphonique causée par le bruit autour de la Factory. (…) La répétition est stoppée, la caméra recule pour montrer ce grand espace (l'une des rares apparitions de la Factory dans les films de Warhol) et Warhol discute avec la police pendant que les Velvets tournent en rond…
(…) Ce fut certainement le premier concert qui mélangeait différents médias, tellement efficace que je n'en ai plus revu d'aussi intéressant, même en cette époque de concerts rocks colossaux.

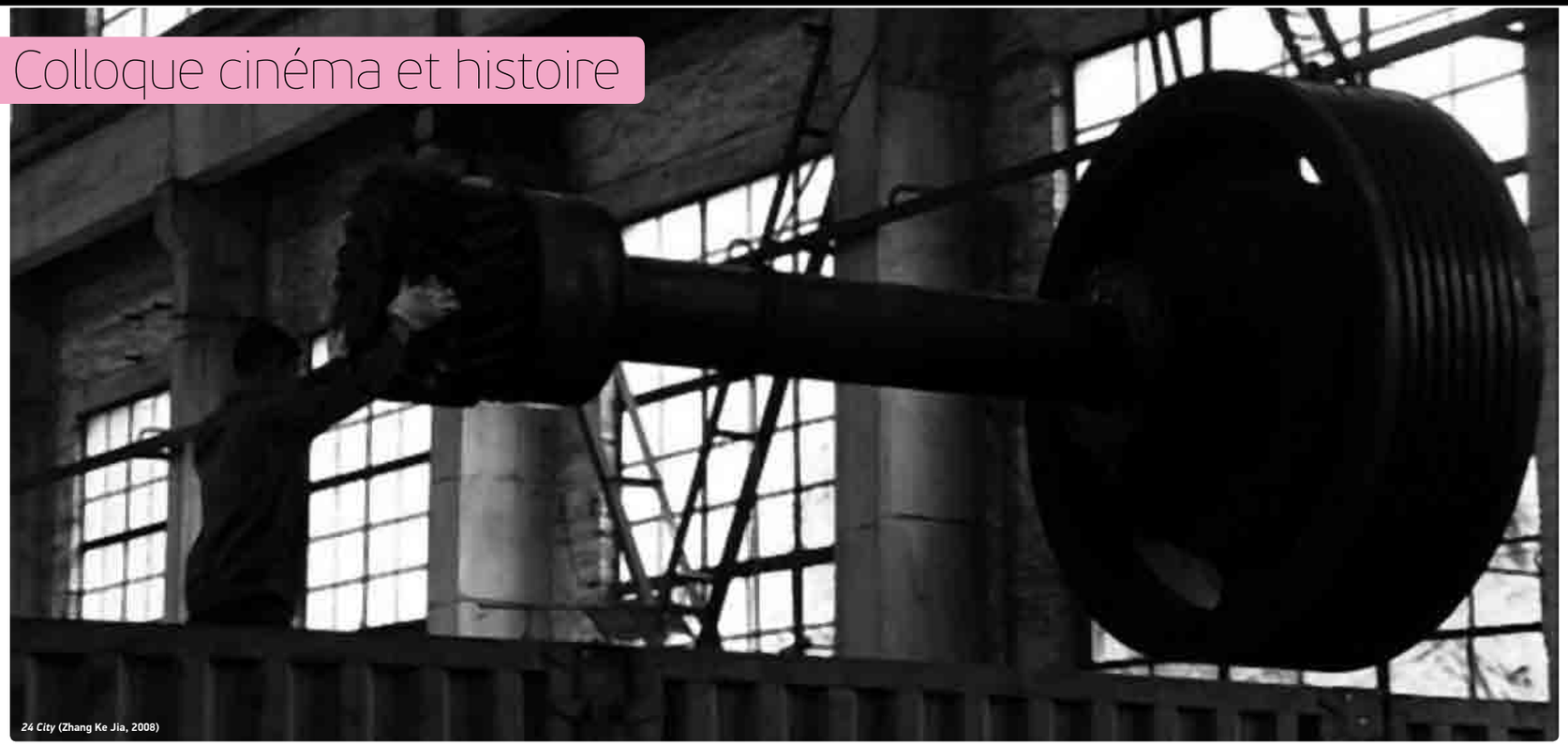
Paul Morrissey

Le film sera projeté à la Poudrière le lundi 30 novembre

Figure exploitées, figures explorées, figures sublimées :

Quand le cinéma rencontre le monde ouvrier

Colloque cinéma et histoire



24 City (Zhang Ke Jia, 2008)

Dès sa naissance, le cinéma part à la rencontre du monde ouvrier : *la sortie des usines Lumière* date de 1895. Dès sa naissance, le cinéma pose la question : comment représenter les ouvriers ? Ces derniers sortent de l'usine, ils sont donc dans un entre-deux : la sphère productive (l'usine) et la sphère de la vie privée, de l'après et de l'avant travail. L'ouvrier a fourni au cinéma de grands films allégoriques de la condition ouvrière, tels les *Temps modernes* de Chaplin. Le cinéma d'Eisentein, en magnifiant les gestes quotidiens et les hauts faits de la classe ouvrière soviétique, a inventé une nouvelle forme d'expression cinématographique qu'Hollywood saura reprendre dans un tout autre registre.

Les rapports entre le cinéma et les ouvriers sont riches de leurs diversités respectives et des multiples liens que créent les rencontres entre ces deux mondes. Tout au long du XIXe siècle, la figure de l'ouvrier émerge lentement du monde rural des paysans et artisans, sans jamais véritablement s'en couper, suivant des chemins/cheminements sociaux et culturels depuis longtemps existants, comme le rappelle *Toni* de Renoir. Vient ensuite l'âge « classique » des armées de prolétaires exploités mais organisés, confiants en leur force et en l'avenir : archétype de la classe ouvrière que nous donne à voir le nom moins classique *le Sel de la terre*. C'est autant le temps des certitudes que des groupes sociaux nettement définis.

Cependant, comme l'ont bien compris les historiens, notamment depuis l'ouvrage classique d'Edward P. Thompson (*The Making of the English Working-Class*), l'identité ouvrière ne se résume pas aux rapports économiques et techniques tels que les envisagent Karl Marx, les syndicats ou le patronat, pas plus que la « classe ouvrière » ne forme un bloc monolithique, atemporel ou constitué une fois pour toutes. En somme quelque chose que l'on pourrait considérer *a priori* comme un acteur de l'histoire – du cinéma – sans questionner sa diversité, son historicité, ses mutations, ses contradictions. A l'écran comme en histoire, l'individualité remplace l'allégorie. Ce qui devient une « crise de l'histoire » s'inscrit dans un contexte plus large de remise en question des grands schémas interprétatifs qui n'a pas attendu 1989 pour éclater au grand jour. Le « post-modernisme », c'est-à-dire la fin des grandes certitudes, mais aussi d'une certaine forme de rationalisme, d'engagement politique, voire d'espoir en l'avenir se retrouve dans *Riff-Raff* et dans *Nadia et les hippopotames*, aussi bien dans la forme que dans le fond.

Si l'ouvrier se définit par son travail manuel et en tire sa fierté, son identité ne se construit pas qu'en référence à ce dernier. La famille, si chère aux réformateurs sociaux leplaysiens, se retrouve souvent évoquée – dans un tout autre registre – comme le socle de la culture ouvrière, et tout particulièrement la femme… lorsqu'il y a en une. Vie privée faite de coups que l'on boit entre hommes, de chansons – toujours très présentes –, de travaux ménagers qui sont un travail en plus mais non reconnu comme tel, mais aussi de désirs intimes de plus en plus avoués. Les identités ouvrières se définissent donc autant par le travail que par l'âge, le sexe, la religion, l'origine géographique, les cycles de vie ou encore les habitudes alimentaires.

OS chez Peugeot, carrier rural, cheminots, mineurs, manœuvre du BTP ou anciens de l'usine chinoise de *24 City* n'ont pas les mêmes pratiques ni les mêmes représentations. Le cinéma ne donne toutefois pas tant à voir le travail en tant que tel que les multiples moyens et stratégies de détournement, d'évitement, de contournement et de refus inventés par les ouvriers dans la lutte qui les oppose aux patrons, aux ingénieurs – étrangement peu présents – et aux contremaîtres : mutisme, coups de gueule, rixes, grèves, sabotage et vols. Ce qui importe avant tout, c'est le moment de rupture d'un équilibre immuable.

Au-delà des mutations du monde ouvrier, se pose la question de savoir comment le cinéma part à la rencontre – souvent physiquement – de ce monde ouvrier changeant pour lequel il éprouve de l'empathie. Alors que les cinéastes ne sont pas issus du même milieu, n'ont pas le même capital culturel et social que les ouvriers, comment représentent-ils un monde autre mais sympathique ? Premier film néoréaliste, cinéma totalement ou partiellement participatif, tentation du documentaire ou tentative de « film politique » – fictif mais faisant appel à l'expertise du sociologue – : les formes sont foisonnantes. Elles posent la question de savoir où placer la limite – poreuse ? – entre documentaire et fiction : sublimer – ou pas –, explorer sans donner de leçon – ou en en donnant–, respecter la parole et le corps ouvrier – ou les discipliner – ? Dosage délicat entre le message politique et la forme artistique : « la politique dans une œuvre, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert ». Sommes-nous tous d'accord avec Stendhal ?

Laurent Heyberger
Maître de conférences en histoire contemporaine
Laboratoire RECITS (UTBM)

Toni Jean Renoir

1935 / France / 85' / noir et blanc

Immigré italien, Antonio, dit « Toni », a trouvé du travail à Martigues. Il y vit d'abord auprès de Marie, mais il tombe amoureux de la belle Josépha, d'origine espagnole, dont l'oncle est un petit propriétaire prospère. Josépha se marie avec un parisien, Albert, qui a surtout des vues sur la fortune de l'oncle, et se révèle être brutal avec Josepha....

Renoir filme les hommes sur le chemin du travail, écoute avec les yeux le vent caresser la garrigue, panoramique à tout va, histoire de fixer dans le cadre le spectacle mouvant de la nature... De cette scrupuleuse attention aux variations infimes du réel et de l'amour évident pour la classe ouvrière est née la légende justifiée de *Toni*, « film précurseur du néo-réalisme ». De fait, mis à part Grémillon on peine à trouver trace dans le cinéma franchouillard d'avant-guerre d'un tel souci maniaque d'enregistrer pour mieux transcender le spectacle de la réalité objective.

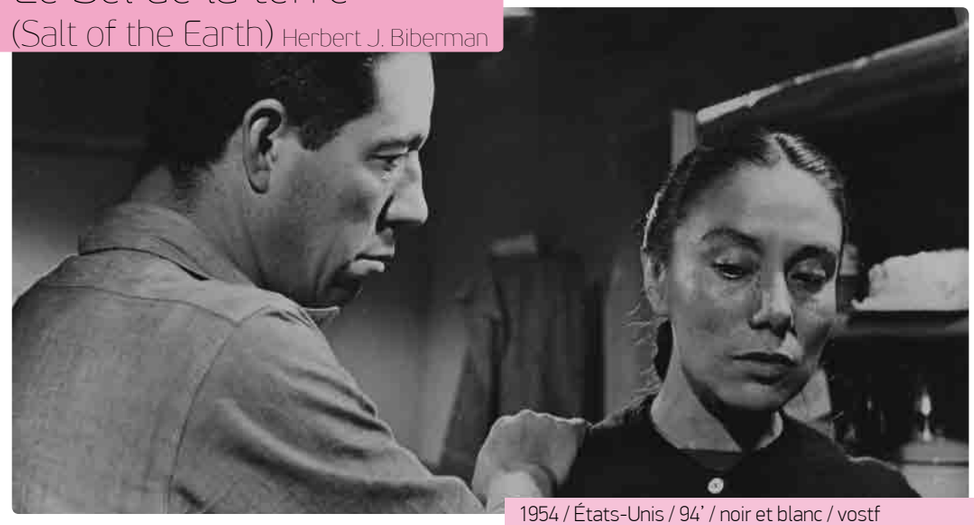
Olivier de Bruyn

Interprétation : Charles Blavette (Antonio Canova, dit Toni), Celia Montalvan (Josefa), Édouard Delmont (Fernand), Max Dalban (Albert), Jenny Hélia (Marie), Michel Kovachevitch (Sebastian), Andrex (Gaby)
Scénario : Jean Renoir, Carl Einstein, d'après l'œuvre de Jacques Levert
Décors : Léon Bourrely
Image : Claude Renoir
Son : Bardisbanian
Musique originale : Paul Bozzi
Montage : Marguerite Renoir, Suzanne de Troeye
Production : Les Films d'aujourd'hui

Jean Renoir, *Toni* et les images des travailleurs immigrés par Tangui Perron

Historien de formation et spécialiste des rapports entre mouvement ouvrier et cinéma, **Tangui Perron** est actuellement chargé du patrimoine audiovisuel et de l'action culturelle à Périphérie, centre de création documentaire (soutenu par le département de la Seine-Saint-Denis et la région Ile-de-France). Auteur de plusieurs articles scientifiques et de vulgarisation et des ouvrages suivants : *Histoire d'un film, mémoire d'une lutte. Le dos au mur* (2007) ; *Cinéma en Bretagne* (2006) ; co-auteur de *Nous avons tant à voir ensemble. Cinéma et mouvement social* (2000) ; commissaire de l'exposition « Accords-raccords-désaccords. Syndicalisme et cinéma» (2001) et co-auteur de l'exposition « Bidonvilles. Histoires et représentations en Seine-Saint-Denis, 1954-1974» (2007).

Le Sel de la terre (Salt of the Earth) Herbert J. Biberman



1954 / États-Unis / 94' / noir et blanc / vostf

Une entreprise américaine du Nouveau-Mexique, la Delaware Zinc Inc., utilise de la main d'œuvre mexicaine dans de telles conditions d'exploitation qu'une grève éclate. Les mineurs sont bientôt rejoints par leurs femmes qui se révèlent être des combattantes sociales très efficaces, décidées, courageuses...

Victime de la chasse aux sorcières, Biberman fait partie des dix personnalités de Hollywood qui sont emprisonnées à la fin des années 40. Deux autres exclus, le scénariste Michael Wilson et le producteur Paul Jarrico (...) ont entendu parler d'un conflit au Nouveau-Mexique qui a duré quatorze mois, dans une mine de zinc, où les femmes ont été sur le devant de la scène, où le racisme est également en cause. (...)
Le combat des auteurs rejoint le sujet qu'ils traitent. Impossible de faire développer la pellicule, impossible de monter, impossible d'enregistrer la musique. Tout sera fait clandestinement, par petits bouts. L'histoire du tournage lui-même est pleine de menaces de mort, de coups de feu, d'incendies. (...)
« *J'ai dû le voir en 1972*, se souvient le cinéaste Jean-Pierre Thorn, *et j'ai eu un choc.* (...) *J'étais alors délégué CFDT à Alsthom, et j'ai organisé une projection à la sortie. Le problème, pour l'OS, c'est qu'il se sent dévalorisé. Un film comme celui-là, qui affirme le contraire, et où il se reconnaît, est un levier fantastique.* »

Claire Devarrieux
(*Le Monde*, 16 novembre 1986)

Interprétation : Will Geer (le sheriff), David Wolfe (Barton), Mervin Williams (Hartwell), David Sarvis (Alexander), Rosaura Revueltas (Esperanza Quintero), E.A. Rockwell (Vance), William Rockwell (Kimbrough), Juan Chacon (Ramon Quintero)
Scénario : Michael Biberman, Michael Wilson
Décors : Adolfo Barela, Sonja Dahl Biberman
Image : Stanley Meredith, Leonard Stark
Son : Harry Smith, Dick Stanton
Musique originale : Sol Kaplan
Montage : Joan Laird, Ed Spiegel
Production : Independant Production Company, International Union of Mine, Mill & Smelter Workers

Un film à scandale, ou quand le maccarthysme s'en mêle
par Laurent Garreau

Laurent Garreau est docteur en cinéma diplômé de l'Université de Paris 1. Les Presses Universitaires de France ont publié sa thèse sous le titre *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975) : Et Dieu créa la censure* en 2009. Depuis 2005, il est le responsable du fonds audiovisuel du SCEREN-CNDP. Il est également membre du cercle des chercheurs de la Bibliothèque nationale de France, de l'Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma, de la Société Française Pour l'Histoire des Médias et de l'Agence de Liaison Inter-collectionneurs de Cinéma.

La reprise du travail aux usines Wonder
Jacques Willemont et Pierre Bonneau
1968 / France / 10' / noir et blanc

Un groupe d'étudiants de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) en grève vient filmer un militant de l'OCI (Organisation communiste internationaliste), le 10 juin 1968, à l'usine Wonder de Saint-Ouen. L'équipe de tournage arrive sur place au moment où la reprise du travail vient d'être votée et décide de filmer…

Image : Pierre Bonneau
Son : Liane Estiez, Roland Chicheportiche.

Avec le sang des autres Bruno Muel
1974 / France / 50' / couleur

« Une descente aux enfers. La chaîne chez Peugeot. Son direct et image simple, assourdissante image. C'est là l'essentiel de l'empire Peugeot : l'exploitation à outrance du travail humain ; et dehors, cela continue. Ville, magasins, supermarché, bus, distractions, vacances, logement, la ville elle-même : horizon-Peugeot. On parcourt le circuit, tout est ramené à la famille Peugeot. »

Marie-Claude Treilhou

Image : Bruno Muel
Son : Théo Robichet, Antoine Bonfanti
Montage : Anna Ruiz
Production : Les Films 2001

Le Lion, sa cage et ses ailes
Armand et Stéphane Gatti, Hélène Châtelain
1976 / France / noir et blanc

Le Lion, sa cage et ses ailes est une série de Huit films d'Armand Gatti réalisés par Hélène Châtelain et Stéphane Gatti avec les communautés immigrées de Montbéliard. Ces films ont été tournés en vidéo à Montbéliard-Sochaux, « l'une des plus grandes concentrations ouvrières de France, où se trouve l'empire Peugeot, sa cage étant Montbéliard, ses ailes, les immigrés qui y travaillent ».

• Arakha
59' / vostf

Film réalisé avec la communauté marocaine qui souhaite, à travers ce film, lancer une revendication : la reconnaissance par les lois du travail de leurs fêtes religieuses (« Arakha », terme marocain signifiant « En avant »).

• La Dernière Émigration
11'

Épilogue de la série. Comment les ouvriers émigrés trouvent leur place à Montbéliard, au travail…

Auteur : Armand Gatti
Image : Hélène Châtelain, Stéphane Gatti
Son : Francis Brabant, Jacky Sappart
Production : Les Voyelles, Le Centre d'action culturelle de Montbéliard, I.N.A.

Séance de cinéma participatif
par Nicolas Hatzfeld
Nicolas Hatzfeld est maître de conférences en histoire à l'université d'Evry. Ancien ouvrier aux Cycles Peugeot (années 1970), ancien enseignant en lycée professionnel, il est l'auteur ou le co-auteur de plusieurs livres sur l'histoire des ouvriers de l'industrie automobile (Peugeot-Sochaux, Ile Seguin, Poissy), co-auteur (au sein du groupe Nigwal) de plusieurs articles sur les représentations du travail au cinéma parus dans *Le Mouvement social, Esprit, Histoire et sociétés* ou encore *Entreprises et histoire.*

Riff Raff Ken Loach

1991 / Royaume Uni / 95' / couleur / vostf

À sa sortie de prison, Stevie, jeune écossais, part chercher du travail à Londres. Il s'intègre à une petite équipe d'ouvriers du bâtiment qui travaillent dans des conditions précaires et dangereuses. Il rencontre une jeune chanteuse, Susan, avec qui il tente d'affronter les rigueurs et les aléas de la vie dans les quartiers populaires de Londres…

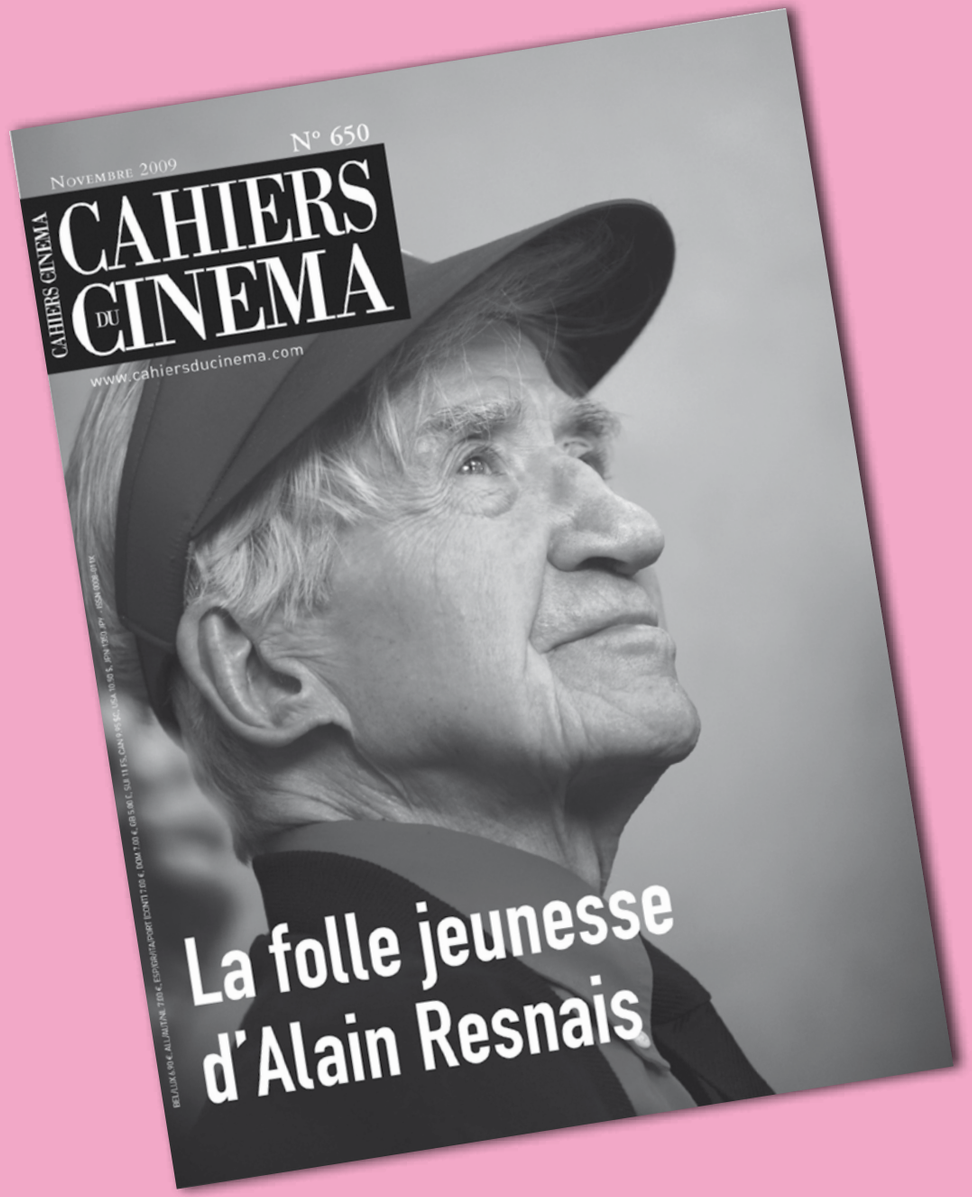
« Je voulais montrer les plaisanteries, l'humour, la solidarité qui permettent aux ouvriers anglais de survivre. L'entraide est la seule chose qui leur reste pour rendre tolérable leur existence : sinon ils n'y arriveraient pas. (…) J'ai essayé de transmettre l'incroyable fougue des gens que je filmais. Mon scénariste et moi, on pensait même, dans le contexte de l'Angleterre actuelle, que cette vitalité rendait à elle seule le film subversif. »

Ken Loach
(*Télérama*, 30 octobre 1991)

Interprétation : Robert Carlyle (Steve), Emer McCourt (Susan), Richard Belgrave (Kojo), Jim R. Coleman (Shem), David Finch (Kevin), Garrie J. Lammin (Mick), Dean Perry (Wilf), George Moss (Mo
Scénario : Bill Jess
Décors : Martin Johnson
Image : Barry Ackroyd
Son : Bob Whitey
Musique originale : Stewart Copeland
Montage : Jonathan Morris
Production : Channel Four Films, Parallax Pictures

Riff Raff ou les figures de la précarité
par Erika Thomas
Erika Thomas est enseignant-chercheur à la Faculté Libre de Sciences Humaines de Lille (FLSH) et membre du groupe GERIICO de l'université de Lille3. Docteur en Recherches Cinématographiques et Audiovisuelles, ses recherches actuelles portent sur l'identité, les dispositifs d'exclusion et de stigmatisation de l'Autre et leurs traductions cinématographiques et audiovisuelles. Elle est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur ce cinéma et la télévision dont *Ken Loach, cinéma et société*, L'Harmattan, 2008. http://erikathomas.free.fr

En vente
chez votre marchand de journaux



Nadia et les hippopotames Dominique Cabrera

1999 / France / 102' / couleur

Décembre 95, la grève des transports paralyse le pays. Nadia, jeune mère Rmiste, rôde près d'une gare, avec son bébé, dont elle cherche le père, Gérard, aperçu à la télévision au milieu d'un groupe de manifestants. Nadia rencontre Claire, Serge et Jean-Paul, trois militants qui décident de l'aider...

« Finir bien un mouvement est une des grandes traditions du syndicalisme. C'est très important, parce que c'est là-dessus que se construisent les conséquences du mouvement, sur la combativité, le courage des gens. (...) [Il y a] une distance entre le sentiment d'avoir fait quelque chose d'exceptionnel - en se mettant en grève, en étant parvenu à mettre en branle un énorme mouvement hégémonique - et la difficulté d'articuler cette force libérée avec un changement politique. (...) Parce qu'il y a une grande discordance entre le temps de notre vie, de nos désirs, et celui de l'histoire. Il est très rare que le désir de changement soit en phase avec un changement qui arrive, qui se concrétise. (...) De ce point de vue, l'action politique ou syndicale est très ingrate. »

Dominique Cabrera
(*L'Humanité*, 25 mars 2000)

Interprétation : Ariane Ascaride (Nadia), Marilyne Canto (Claire), Thierry Frémont (Serge), Philippe Fretun (Jean-Paul), Nadj Hamou-Medja (Christopher), Olivier Gourmet (André), Pierre Berriau (Gérard), Laurent Arnal (Sébastien)
Scénario : Dominique Cabrera, Philippe Corcuff
Décors : Raymond Sarti
Image : Hélène Louvart
Son : Xavier Griette, Gérard Lamps
Musique originale : Béatrice Thiriet
Montage : Sophie Brunet
Production : Agat Films, La Sept-Arte

Un film politique : les ouvriers en grève dans *Nadia et les hippopotames*
par Dimitri Vezyroglou

Dimitri Vezyroglou, maître de conférences à l'université Paris 1, membre de l'équipe d'accueil HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art) et chercheur associé à l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP-CNRS). Spécialiste d'histoire culturelle du cinéma, il travaille surtout sur la France de l'entre-deux-guerres (il prépare un ouvrage sur le cinéma en France à la veille du parlant et une monographie sur le *Napoléon* d'Abel Gance), mais il s'intéresse en général aux rapports entre cinéma et histoire. Il a co-dirigé, avec Christophe Gauthier et Pascal Ory, le numéro « Pour une histoire cinématographique de la France » de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (n° 51-4, octobre-décembre 2004), et il anime depuis 2000 à l'IHTP, avec Christophe Gauthier et Anne Kerlan-Stephens, le séminaire de recherche « Histoire culturelle du cinéma ».

Poly son post production

STUDIO LEBOUR

postproduction cinéma

auditorium de mixage agréé Dolby et DTS

aiment et soutiennent le cinéma indépendant

Contact :
Nicolas Naegelen
et Catherine Strem
tél. +33 1 45 11 46 76
contact@polyson.fr

24 City (Er shi si cheng ji) Zhang Ke Jia

2008 / Chine, Hong Kong, Japon / 112' / couleur / vostf

Chengdu, aujourd'hui. L'usine 420 et sa cité ouvrière modèle disparaissent pour laisser place à un complexe d'appartements de luxe : «24 City». Trois générations, huit personnages : anciens ouvriers, nouveaux riches chinois, entre nostalgie du socialisme pour les anciens et désir de réussite pour les jeunes.

Entre chaque récit (...) le cinéaste saisit le démantèlement de l'usine, ses hangars vides, ses murs en décrépitude, son enseigne que l'on décroche, tout comme il filme la construction du nouveau chantier. (...) Il nous montre une mutation : celle qui voit agoniser les derniers vestiges de l'ère maoïste, déchoir ce qui reste de l'aristocratie ouvrière et jaillir la puissance presque effrayante de la nouvelle Chine communisto-libérale. Particulièrement saisissante dans un pays surdimensionné, cette transformation est bien sûr aussi universelle que la globalisation.

Serge Kaganski
(*Les Inrockuptibles*, 17 mars 2009)

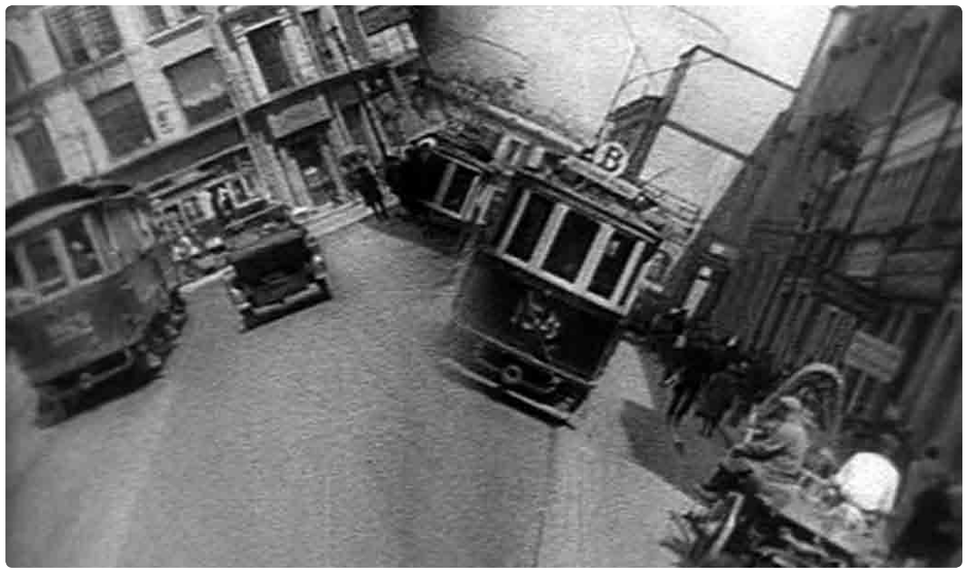
Interprétation : Joan Chen (Petite fleur), Zhao Tao (Su Na), Liping Lu (Hao Dali)
Scénario : Yongming Zhai
Décors : Qiang Lu
Image : Yu Wang, Nelson Yu Lik-wai
Son : Yang Zhang
Musique originale : Yoshihiro Hanno, Giong Lim
Montage : Jin Lei Kong, Xudong Lin
Production : Bandai Visual Company, Bitters End, China Resources, Office Kitano, Shangai Film Group, Xstream Pictures.

Entre documentaire et fiction :
représentations de l'ouvrier dans *24 City* de Jia Zhang-ke
par Antony Fiant

Antony Fiant est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Rennes 2 où il dirige actuellement le département Arts du spectacle. Il collabore à de nombreuses revues de cinéma notamment *Trafic*, *Positif*, *CinémAction* et *Images Documentaires*. Il a publié en 2002 *(Et) Le cinéma d'Otar Iosseliani (fut)* (L'Âge d'Homme) et en 2009 *Le cinéma de Jia Zhang-ke. No future (made) in China* (Presses Universitaires de Rennes) et coordonné deux autres ouvrages : avec Roxane Hamery, *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours* (PUR, 2008) et avec Roxane Hamery et Éric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (PUR, 2009). Ses recherches portent essentiellement sur la question du mutisme dans le cinéma contemporain ainsi que sur l'écriture documentaire.

Autour de *L'Homme à la caméra*

Les chantiers de la mémoire



Le cinéma, question de rythme et affirmation de la vie, est une reconstruction du monde et permet de voir au-delà du réel. Poète futuriste, Dziga Vertov va systématiser l'art du montage. Construit en grande partie avec les images tournées tout au long de la décennie pour les Kino Pravda, *L'Homme à la caméra*, en 1929, est le point extrême de ses recherches.

En regard à *L'Homme à la caméra*, tout d'abord plusieurs films de la même époque :
Avec *La Grève*, Serguei Eisenstein s'affirme comme l'autre grand représentant du « ciné-poème », indissociable du « ciné-politique »; *La Maison de la rue Troubnaïa* de Boris Barnet est un film-référence du cinéma soviétique narratif de la même époque, véritable contrepoint à *l'Homme à la caméra*, même s'il s'ouvre sur une superbe décomposition du temps à la manière de Vertov ; *Le Cameraman* de Buster Keaton tourné la même année, en 1928, représentant du « ciné drame », cinéma de scénario et d'acteurs où le montage est au service de la linéarité et de la clarté du récit et auquel Dziga Vertov s'oppose.

Ensuite, le cinéma documentaire d'avant-garde des années 20, riche en œuvres construites comme des portraits de ville, à l'instar de *L'homme à la caméra*, portrait de la ville d'Odessa. Et, à côté de ces films rares autour de Berlin, Paris, New York, le magnifique *À propos de Nice* de Jean Vigo, dont le chef opérateur Boris Kaufman est le frère de Vertov.

Enfin, la théorie de Dziga Vertov, avec sa notion de ciné-oeil qui mêle, de fait, l'aspect documentaire et la manipulation d'un montage virtuose, a trouvé des développements chez de grands noms du cinéma français comme Epstein, Marker, Godard et Rouch, qui reprendra à son compte le terme de cinéma-vérité lorsqu'il réalise *Chronique d'un été* avec Edgar Morin. Tous ces cinéastes en ont toujours retenu, chacun à sa manière, la dimension politique.

Montage virtuose, dimension politique : c'est autour de cette double influence que, de Artavazd Pelechian à Santiago Alvarez, de Maurice Lemaître à Peter Kubelka, se retrouve une partie du cinéma d'avant-garde de la seconde moitié du vingtième siècle. Leurs œuvres les plus emblématiques complètent ce parcours autour de *L'Homme à la caméra*.

C.B.

L'Homme à la caméra

L'Homme à la caméra est un acte de défi à tout le cinéma existant : « sans recours aux intertitres, au scénario, aux acteurs et au théâtre » Ce carton initial le proclame, il s'agit de refuser tout ce qui fait le cinéma de 1929, de « créer un langage absolu et universel complètement libéré de la langue du théâtre et de la littérature ». Le parlant, sur le point de se généraliser, ne changera rien, ni au cinéma existant, ni à la condamnation que Dziga Vertov porte sur lui. On peut donc commencer par se demander : qu'est-ce que ça raconte ? Ou encore : faut-il raconter quelque chose au cinéma ?

On a longtemps pris Dziga Vertov pour un documentariste, parce qu'il puisait son matériel dans la réalité. En effet, il avait créé les actualités soviétiques dès 1918, sous des formes très diverses, et réalisé plusieurs longs métrages de commande politique : pour le soviet de Moscou (*En avant, Soviet !*, 1926), pour l'import-export soviétique (*la Sixième Partie du monde*, 1926), pour l'anniversaire de la révolution en Ukraine (*la Onzième Année*, 1928). Mais il n'enregistrait la réalité que pour la recréer, la re-monter, dans un sens révolutionnaire. *L'Homme à la caméra*, comme son premier long métrage, *Ciné-Œil* (*Kino Glaz*, 1924), ont pour but de faire naître une nouvelle conscience du cinéma et de la vision chez le spectateur soviétique. Il veut toujours faire des films « compréhensibles à des millions de spectateurs », mais ce n'est « pas au prix de renoncer au langage cinématographique ». La recherche de ce langage radicalement nouveau, rejetant tout le cinéma existant, allait de pair pour lui avec la question d'un cinéma politique.

Vertov décrivait *l'Homme à la caméra* comme un film expérimental, pour le défendre contre les accusations et surtout contre l'étouffement du film qu'il prévoyait, à juste titre : car il s'agit littéralement d'une expérience, d'un manifeste théorique. C'était tout naturel, car l'époque abondait en manifestes théoriques dans toutes les disciplines.

Il a fallu la rencontre d'un fondateur de cinémathèque, Henri Langlois, d'un cinéaste, Jean Rouch, et d'un historien du cinéma, Georges Sadoul, marqués par le surréalisme, pour repérer les origines de Vertov dans les mouvements d'avant-garde, futurisme et constructivisme, très vivaces en Russie, et dont les membres avaient adhéré avec enthousiasme à la révolution soviétique.

Or, le moment de *l'Homme à la caméra* est celui de la désillusion : 1928-1929, c'est un tournant décisif dans l'histoire de l'Union soviétique, l'élimination des dernières oppositions à Staline, la collectivisation à outrance. Parmi les cinéastes, Eisenstein part pour l'étranger, il trouvera le pays bouleversé à son retour. Le poète Maïakovski va se suicider en 1930. Un peu plus tôt, Vertov a été renvoyé des studios de Moscou et se retrouve en Ukraine. C'est le moment qu'il choisit pour la plus radicale des mises au point sur son travail.

Dans l'héritage du constructivisme, *l'Homme à la caméra* est un objet qui dévoile sa structure : un film en train de se faire, qui se retourne sur lui-même puisqu'on assiste à une séance de cinéma où il est projeté. Mais la structure reste en même temps cachée : en dehors du guide que représente le déroulement d'une journée, quel repère a-t-on ? (Un exemple : on a toujours dit que le film se déroulait à Odessa - mais à l'intérieur d'un même épisode, des plans se succèdent qui ont été tournés à Moscou, à Kiev et à Odessa. S'il y a une unité de temps, où est l'unité de lieu ? Dans l'espace du film même.)

L'Homme à la caméra est un de ces objets mystérieux qui apparaissent périodiquement, impressionnants, jamais totalement explicables. « Un film que nous n'avons pas fini de comprendre et qui, à plus forte raison, ne pouvait que surprendre les spectateurs d'il y a quarante-deux ans » (aujourd'hui quatre-vingt), écrivait Jean Rouch, qui parlait alors du « feu toujours couvant d'un cinéma tout prêt à nous éclater entre les mains » et de la nécessité de « départager les pétards mouillés des véritables cocktails Molotov ».

D'où la marque durablement laissée par ce film énigmatique sur d'autres qui ne sont en rien des imitations, de *les Hommes le dimanche* (Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, Allemagne 1929) à *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, France, 1961), et sur des cinéastes encore plus nombreux.

Bernard Eisenschitz

Bernard Eisenschitz est historien et écrivain de cinéma.
Il a fondé en 2001 la revue *Cinéma*.

Bernard Eisenschitz et Vincent Deville interviendront auprès du public lycéen à propos de *L'Homme à la caméra* les mercredi 2 et jeudi 3 décembre à 9h30. Conférences ouvertes à tous.

L'Homme à la caméra (Tchelovek s kino-apparatom) Dziga Vertov

1929 / U.R.S.S. / 68' / noir et blanc / silencieux

Image : Mikhaïl Kaufman
Montage : Elizabeta Svilova
Production : VUFKU

L'homme à la caméra parcourt la vie quotidienne d'une grande cité soviétique tout en inventant le langage filmique. Il filme, une monteuse visionne ses images, des spectateurs regardent le film qui est fait.

« Nous avons cru de notre devoir de ne pas faire seulement des films de grande consommation, mais aussi, de temps en temps, des films qui produisent des films. Ces films laissent une trace, aussi bien pour nous que pour les autres.(...)
Si, dans *l'Homme à la caméra*, ce n'est pas le but qui est mis en relief, mais le moyen, c'est de toute évidence parce que le film avait, entre autres, la tâche de présenter ces moyens au lieu de les dissimuler comme il était d'usage dans les autres films. Puisque l'un des buts du film était de faire connaître la grammaire des moyens cinématographiques, il aurait été étrange de dissimuler cette grammaire. »

Dziga Vertov (L'amour pour « l'homme vivant », *Cahiers du cinéma*, mai-juin 1972)

À propos de Nice Jean Vigo

Une promenade dans Nice où l'on voit le décor et son envers. Avec ce court-métrage qu'il décrivait comme un «point de vue documenté», tourné avec le frère de Dziga Vertov (dont le vrai nom était Denis Kaufman), Boris Kaufman. Jean Vigo se positionne en faveur d'un art engagé. Il construit son film sur des contrastes, des associations d'images choc et porte un regard satirique sur le monde fortuné des estivants.

1930 / France / 25' / noir et blanc / silencieux

Image : Boris Kaufman
Montage : Jean Vigo
Production : Jean Vigo, Pathé-Natan

Dans ce film, par le truchement d'une ville dont les manifestations sont significatives, on assiste au procès d'un certain monde (...). En effet, sitôt indiqués l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas, et ailleurs - hélas ! - le film tend à la généralisation de grossières réjouissances, placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous fait le complice d'une solution révolutionnaire.

Jean Vigo

La Grève (Stachka) Serguei M. Eisenstein

1925 / U.R.S.S. / 82' / noir et blanc / silencieux

Une usine de la Russie tsariste, en 1912. Les conditions, les cadences de travail y sont insupportables, les salaires misérables. La révolte gronde chez les ouvriers. Les contremaîtres et les indicateurs de la police s'emploient à en connaître les meneurs. Un ouvrier est accusé à tort d'avoir volé un micromètre...

La Grève est l'un des premiers chefs-d'œuvre nés de ces épousailles entre le romantisme révolutionnaire et la passion cinématographique. Au « ciné-œil », au « ciné-vérité » de Dziga Vertov, Eisenstein opposait le « cinéma-coup de poing ». (...) Révolutionnaire, Eisenstein veut que son film le soit sur deux plans : de la signification et de l'expression. Pour évoquer une simple grève d'ouvriers dans une usine métallurgique, en 1912, et sa répression, il renonce à inventer des personnages, à passer par des individus. Le héros, c'est la collectivité, les protagonistes, ce sont « les ouvriers », « la police », « les indicateurs ». Il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais d'emporter le spectateur dans une tempête d'émotions. (...) Dix ans après *La Grève*, Eisenstein n'avait que mépris pour ce film « embourbé dans les pires conventions théâtrales ». Il est le seul dont on puisse tolérer un jugement aussi hautain sur une œuvre qui manifeste un éclat si vivace, une nouveauté si certaine.

Pierre Billard
(L'Express, 23 janvier 1967)

Interprétation : Grigori Alexandrov (le contremaître), Alexander Antonov (le militant ouvrier), Mikhaïl Gomorov (l'ouvrier qui se pend), Ivan Kliouvkine (le militant), Vladimir Ouralski (le deuxième militant), Maxim Strauch (l'indicateur) , Boris Yourtsev (le roi de la pègre), Ivan Ivanov (le chef de la police), Judith Glizer (la reine de la pègre)
Scénario : Grigori Alexandrov, Serguei M. Eisenstein, Ilya Kravtchounovski, Valeri Pletnev
Décors : Vasili Rakhals
Image : Edouard Tissé, Vasili Khvatov, Vladimir Popov
Montage : Serguei M. Eisenstein
Production : Goskino, Proletkultn

La Maison de la rue Troubnaïa (Dom na Trubnoj) Boris Barnet

Paracha, jeune paysanne venue rendre visite à son oncle en ville, se retrouve employée comme femme de ménage dans un immeuble de la rue Troubnaïa. Exploitée par ses nouveaux patrons, Paracha travaille sans relâche. Observant la jeune fille, Fénia, la déléguée syndicale la prend en amitié.

La prévalence de la mise en scène sur le scénario et corrélativement la part prise par l'improvisation au moment du tournage, l'interaction entre la situation ou les acteurs sont mis dans la réalité du tournage et le reflet obtenu sur le plan du jeu, de la fiction, voila ce qui caractérise Boris Barnet. Ces positions ou ces engagements contrastent vivement avec les définitions canoniques du cinéma soviétique: muet - ou domine le montage court -, parlant - où règne la «dictature» du scénario.

(François Albera, *Boris Barnet*, Editions du Festival international du film de Locarno, 1985)

1928 / U.R.S.S. / 64' / nb / Silencieux

Interprétation : Vera Maretskaya (Paracha Pitunova), Vladimir Fogel (Mr. Golikov), Elena Tyapkina (Mme Golikova), Sergei Komarov (Lyadov), Anna Sten (Marina), Ada Vojtsik (Fenya), Vladimir Batalov (Semyon Byvalov), Alexander Gromov (Oncle Fedya)
Scénario : Nikolaï Erdman, Anatoli Marienhof, Vadim Cherchenevitch, Viktor Chklovsky, Bella Zoritch
Décors : Sergei Kozlovsky
Image : Evgueni Alekseyev
Production : Mejrabpom

Le Cameraman Buster Keaton, Edward Sedgwick

1928 / États-Unis / 70' / nb / silencieux, intertitres français

Interprétation : Buster Keaton (Luke Shannon), Marceline Day (Sally), Harold Goodwin (Harold Stagg), Sidney Bracey (Edward J. Blake), Harry Gribbon (le policier)
Scénario : Richard Schayer, d'après une histoire de Clyde Bruckman, Lew Lipton et Byron Morgan
Décors : Fred Gabourie
Image : Reggie Lanning, Elgin Lessley
Montage : Hugh Wynn
Production : Metro-Goldwyn-Mayer (Buster Keaton, Lawrence Weingarten)

Photographe ambulant à New York, Luke tombe amoureux de sa voisine dans un mouvement de foule : il la suit et constate qu'elle travaille auprès de la MGM au service des nouvelles. Il se sent capable d'en faire autant que Stagg, un cameraman qu'il rencontre là, et achète à cet effet une vieille caméra. Sally lui indique qu'il va y avoir des évènements à filmer dans Chinatown. Il y recueille un petit singe savant et il échappe aux chinois qui veulent le trucider...

La prise de vues appelant la mise en scène, allant dialectiquement de la réalité à l'art, du pur documentaire à la fiction, et vice-versa, l'opérateur, intervenant de façon créatrice, devient metteur en scène. (...) Improvisateur-né, peeping Tom avant la lettre, le héros de *The Cameraman*, homme à la caméra inventant la mise en scène, c'est à la fois Dziga Vertov et David Wark Griffith, plus précisément encore Vertov devenant Griffith. En d'autres termes, *The Cameraman* est un film pré-rouchien.

Claude Gauteur
(*Les Cahiers du cinéma*, avril 1962)

The Twenty-Four-Dollar Island Robert J. Flaherty

1926 / États-Unis/ 13' / noir et blanc / silencieux

Image : Robert J. Flaherty
Montage : John D. Pearlman
Production : Pictorial Films

The Twenty-Four-Dollar Island, avec l'accord de «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941,» un projet commun de préservation de Anthology Film Archives, New York et Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, parrainé par Cineric, Inc., New York.

www.unseen-cinema.com

En 1626, des marchands hollandais achetèrent l'île de Manhattan à ses occupants pour vingt-quatre dollars de verroterie. Flaherty filme la ville de New York trois cents ans plus tard, alors qu'elle compte huit millions d'habitants.

Berlin, symphonie d'une ville (Berlin : Die Sinfonie der Grosstadt) Walther Ruttmann

1927 / Allemagne / 65' / noir et blanc / silencieux

Scénario : Karl Freund, Carl Mayer, Walther Ruttmann
Image : Robert Baberske, Reimar Kuntze, László Schäfer, Karl Freund
Montage : Walther Ruttmann
Production : Deutsche Vereins Film, Les Productions Fox Europa

Un essai visuel sur une journée normale de travail dans la ville, une symphonie construite sur le mouvement des hommes et des machines. Ruttmann ne fait pas de commentaire social : par le montage, il crée une poésie visuelle - même lorsqu'il montre en parallèle des enfants pauvres et la nourriture dans un restaurant. Son art du montage est influencé par Dziga Vertov, mais Vertov décrivait les avancées de la société russe post-révolutionnaire alors que la vie à Berlin pourrait être celle de n'importe quelle capitale européenne.

(d'après Rob Edelman, Filmreference)

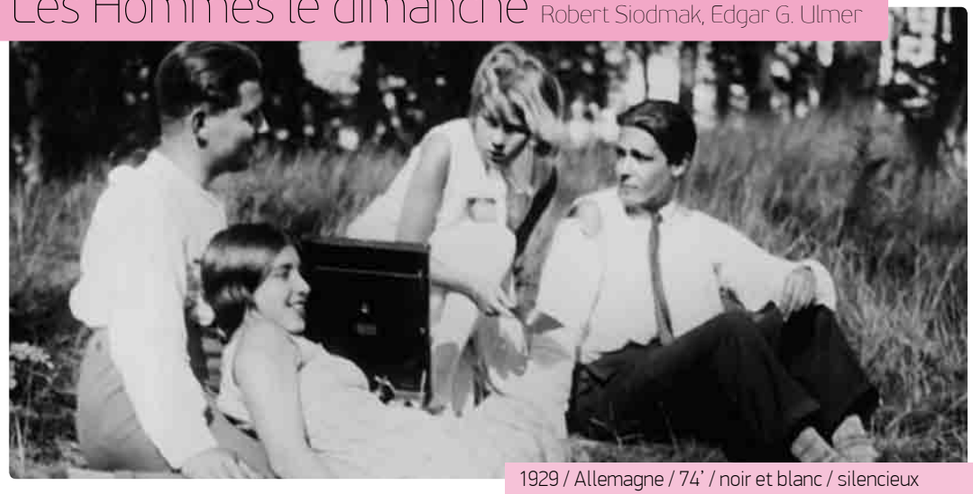
Rien que les heures Alberto Cavalcanti

1926 / France / 45' / noir et blanc / silencieux

Image : James Rogers
Montage : Alberto Cavalcanti
Production : Néofilm

Le premier film du cinéaste brésilien d'avant-garde, futur pilier de l'école documentaire britannique. Maniant surimpressions et cadrages en oblique, ce film tourné en 35 mm explore les différentes facettes de Paris au cours d'une journée, des quartiers populaires aux bas-fonds.

Les Hommes le dimanche Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer



1929 / Allemagne / 74' / noir et blanc / silencieux

Interprétation : Erwin Splettstösser (le chauffeur de taxi), Brigitte Borchert (la vendeuse de disques), Wolfgang von Waltershausen (le marchand de vin), Annie Schreyer (le modèle)
Scénario : Billy Wilder, Curt et Robert Siodmak
Image : Eugen Schüfftan
Production : Filmstudio Berlin.

Cinq personnages jouent leurs propres rôles : un chauffeur de taxi, une vendeuse de chaussures, une vendeuse de disques, un représentant en vin, un modèle. Ils sont simplement des hommes et des femmes de la ville. Wolfgang fait la connaissance de Christl et l'invite à l'accompagner à un pique-nique, le lendemain, à la plage du Wannsee, haut lieu de loisirs berlinois...
Tourné sans plan de travail, réunissant de futurs grands noms du cinéma américain, Robert Siodmak et son frère Curt, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder ou Fred Zinnemann, ce film annonce la Nouvelle Vague par la présence de la jeunesse et le mélange de la fiction et du documentaire.

Entr'acte René Clair

Destiné à être diffusé à l'entracte de « Relâche », ballet dadaïste de Jean Börlin et Francis Picabia au Théâtre des Champs-Élysées, un enchaînement de situations loufoques.

1924 / France / 22' / noir et blanc / silencieux

Interprétation : Jean Börlin (le chasseur tyrolien / le prestidigitateur), Inge Friis (la ballerine), Francis Picabia (un homme qui charge le canon), Marcel Duchamp (un joueur d'échecs), Man Ray (un joueur d'échecs)
Scénario : René Clair, Francis Picabia
Décors : Image : Jimmy Berliet
Musique originale : Erik Satie
Montage : Production : Les Ballets Suédois

Dès l'apparition des premières images, une rumeur formée de petits rires et de grondements confus s'exhala de la foule des spectateurs dont un léger frémissement parcourut les rangs. Picabia qui avait souhaité entendre crier le public eut tout lieu d'être satisfait. Clameurs et sifflets se mêlaient aux mélodieuses bouffoneries de Satie qui, sans doute, appréciait en connaisseur le renfort sonore que les protestataires apportaient à sa musique. La danseuse à barbe et le chameau funéraire furent accueillis comme il convenait et quand toute la salle se sentit emportée par le scenic-railway de Luna-Park, des hurlements mirent à leur comble le désordre et notre plaisir.(...) Ainsi naquit, dans le son et la fureur, ce petit film dont la fin attira autant d'applaudissements que de huées et de sifflets.

René Clair

Chronique d'un été Jean Rouch, Edgar Morin

1961 / France / 85' / noir et blanc

Image : Michel Brault, Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès
Son : Michel Fano, Guy Rolfe
Musique originale : Pierre Barbaud
Montage : Françoise Collin, Nina Baratier, Jean Ravel
Production : Argos Films

Essai cinématographique en forme d'enquête auprès de la jeunesse française sur fond de guerre d'Algérie. Pendant l'été 1960, Edgar Morin, sociologue, et Jean Rouch vont enquêter sur la vie quotidienne de jeunes parisiens pour tenter de comprendre leur conception du bonheur. Le film-essai suit pendant quelques mois tout à la fois l'enquête elle-même et l'évolution des protagonistes principaux. Très vite autour de la question initiale, «comment vis-tu ? es-tu heureux ?» apparaissent des questions essentielles, la politique, le désespoir, l'ennui, la solitude... Le groupe interrogé lors de l'enquête se retrouve finalement autour de la première projection du film et en discute. Développant une nouvelle technique d'enregistrement du son synchrone, ce film peut être considéré comme fondateur du cinéma direct.

Le début des années soixante est aussi le début d'un *cinéma de la parole* qui va devenir le mode majeur des représentations filmées du corps humain – corps désirant et corps social. La mise au point de la caméra légère 16mm Éclair-Coutant permet (enfin) l'enregistrement du son synchrone en toutes circonstances et tout lieu : rues, savanes, escaliers, campus, que le temps et les bruits ambiants s'y prêtent ou non. Conséquence : ce qui n'était qu'exception dans le cinéma de studio, la prise de vues «en décors naturels», devient peu à peu la réponse des cinéastes à l'artificialité extrêmement normée des plateaux. Conséquence plus essentielle encore, accomplissant le programme rêvé de Dziga Vertov, toutes sortes de personnes peuvent être et sont filmées, du chasseur de lion à l'arc à la rescapée des camps de la mort (Marceline Loridan). Venant de la vie non filmée, ces hommes et ces femmes passent en un film de la place de spectateurs ou de contemporains du cinéma à celle de personnages.

Jean-Louis Comolli
(*Voir et pouvoir*, Verdier, 2004)

EnTrEz dAns La rÉaliTé !

Informatique
Multimédia
Commerce
Réseaux/Télécoms
Électronique
Énergies
Métiers du social
Production industrielle
Mécanique
Génie civil
Mesures physiques

IUT Belfort Montbéliard

UFC UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

Journée Portes Ouvertes | Samedi 23 janvier 2010 | Sites de Montbéliard et Belfort

DUT (bac+2) | Licence professionnelle (bac+3)
Formation initiale | Apprentissage | Formation continue

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

INSTITUT UNIVERSITAIRE DE TECHNOLOGIE de Belfort-Montbéliard

scolarite@iut-bm.univ-fcomte.fr | www.iut-bm.univ-fcomte.fr

Une œuvre Maurice Lemaître

1968 / France / 13' / couleur

Intitulé d'abord La Poubelle du labo, *puis* L'Enfer du cinéma, *ce film a été réalisé à partir d'éléments de pellicule pêchés dans les poubelles d'un laboratoire de films, qui ont été joints bout à bout dans l'ordre même de récupération. Le son est celui qui se trouvait originellement sur la pellicule.*

79 printemps (79 primaveras) Santiago Alvarez

1969 / Cuba / 25' / noir et blanc / vostf

« J'ai toujours eu une forme d'admiration pour Hô Chi Minh. C'était un homme fort modeste, au regard pénétrant, pétillant d'intelligence. (...) Lorsqu'il est mort à l'âge de soixante-dix-neuf ans, j'ai réalisé un film de 24' : *79 primaveras*. J'y retrace sa vie et une partie de l'histoire contemporaine du Viêt-Nam. »

Santiago Alvarez
(*Révolution* n°673, 1993)

Scénario : Santiago Alvarez
Image : Ivan Napoles
Son : Raoul Perez Ureta, Carlos Fernandez
Musique originale : Idalberto Galvez
Montage : Norma Torrado
Production : ICAIC

Arnulf Rainer Peter Kubelka

1960 / Autriche / 7' / noir et blanc

Voulant rendre hommage à l'oeuvre de son ami Rainer, après l'avoir filmé dans son atelier et tenté toutes sortes d'expériences, Kubelka finit par faire un film sans image du tout (ou plutôt avec seulement l'horizon, le fondement de toute image), soit une succession soigneusement structurée de photogrammes blancs ou noirs, accompagnés ou non de son - utilisant ainsi les quatre figures audiovisuelles les plus simples de l'histoire du cinéma.

Dominique Noguez

Dream Work Peter Tscherkassky

2001 / Autriche / 10' / noir et blanc

Une femme se couche, s'endort et commence à faire un rêve. Ce rêve la transporte dans un paysage de lumière et d'ombre... C'est un hommage à Man Ray qui en 1923 avec ses fameux rayographes du Retour à la raison fut le premier artiste à utiliser cette technique, en exposant la pellicule par le passage de la lumière à travers divers objets.

Peter Tscherkassky

Musique originale : Kiswasch Saheb Nassagh

Les Saisons (Vremena goda) Artavazd Pelechian

1972 / Arménie / 30' / noir et blanc

Un poème cinématographique : scènes de la vie campagnarde, scènes de travaux des champs, de transhumances, de fêtes.

« Mettre en mouvement c'est émouvoir. Comme en peinture et en musique, la matière première du film serait des impressions, pas des discours. Et tout l'art poétique du cinéma serait l'élaboration d'un continuum d'impressions plus que la construction logique de récits. Pelechian joue de l'éclosion et du choc des images, de leur rythme et de leurs mouvements non comme d'une représentation dramatique mais comme d'une vision inspirée, lyrique du monde. »

François Niney (*Cahiers du cinéma*, juin 1989)

Image : Mikhail Vartanov
Musique : Vivaldi, V. Kharlamenko
Montage : Aida Galstian
Production : Erevan Film Studio

Bouquets (1-10) Rose Lowder

1995 / France / 12' / couleur

Une série de films d'une minute chacun, sur des sujets variés.

Structurées dans la caméra lors du « filmage », selon des modalités élaborées progressivement dans mes précédents films, ces recherches se développent pour composer un bouquet filmique d'images cueillies chaque fois dans un même site, à différents moments. Ces bouquets d'images sélectionnées et tissées en ordre alterné comportent aussi quelques photogrammes adventices qui, telles des « mauvaises » herbes, peuvent être nuisibles ou utiles, selon les circonstances.

Rose Lowder

Les formes expérimentales du montage, après Dziga Vertov

par Vincent Deville

Le recueil de textes de Dziga Vertov sur le cinéma, *Articles, Journaux, Projets*, publié en France en 1972, est précédé d'une introduction collectivement signée « Cahiers du cinéma ». Le ou les auteurs de ce texte font remarquer à l'époque que seules deux postérités « officielles » sont attribuées à Vertov : l'aspect documentaire que l'on retrouve dans le cinéma-vérité d'une part ; « et à l'opposé, le montage virtuose, la manipulation formaliste hystérique, culminant dans le hachis optique de l'"undergound". » Regrettant que toutes deux passent à côté d'un aspect essentiel du cinéma de Vertov : la dimension politique. En essayant pour notre part de comprendre la méthode de montage mise au point par Vertov, non seulement par ses propres films, mais aussi grâce à ceux d'autres cinéastes qui réinvestissent ses écrits et positions théoriques et les prolongent, nous verrons au contraire que l'histoire des formes n'est jamais coupée d'une dimension politique, et que les manifestations formelles propres au cinéma d'avant-garde et expérimental ne sont pas réductibles à un formalisme « pour la forme ».

« Le "Ciné-œil" utilise tous les moyens de montage possibles en juxtaposant et en accrochant l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel, en violant, s'il le faut, toutes les lois et coutumes présidant à la construction du film. »[1]

La théorie du montage de Vertov se révèle avant tout comme un extraordinaire appel à faire sauter les règles, les codes et les normes, au profit d'une liberté maximale d'agencement des plans. Un mode de pensée cinématographique déjà ébauché par Fernand Léger dans *Ballet mécanique* (1924), et que l'on peut retrouver chez Maurice Lemaître dans *Une Œuvre* (1968), quand le cinéaste lettriste choisit de prendre et d'assembler au hasard des chutes trouvées dans un laboratoire. Une « méthode » de montage qui conduit à une grande hétérogénéité des plans et qui les sépare les uns des autres, davantage qu'elle ne les raccorde.
Contre la succession logique et progressive, on assiste alors à un déplacement vers des formes en constellation ou en réseau, dont la structure non linéaire échappe à la simple et transparente causalité. Chez Vertov, cela s'appellera le montage des intervalles, consistant d'une part à repousser les ressemblances, à les espacer et à les différer, d'autre part à accueillir une hétérogénéité maximale des motifs dans le film. Toutes les composantes de l'image et du son fonctionnent alors comme autant de terminaisons nerveuses, susceptibles de s'accrocher et d'en attraper d'autres au passage. La composition est organique, le film dans son ensemble et dans sa structure équivaut à un organisme vivant.
Un autre cinéaste soviétique, d'origine arménienne, Artavazd Pelechian, s'est déclaré adepte de ce mode de composition : « En organisant mes films sur de telles combinaisons, je me suis efforcé de les rendre semblables à un organisme vivant possédant un système de relations et d'interactions internes complexes. »[2] Pelechian théorise sa méthode d'agencement dans ce qu'il appelle le « montage à distance » ou « montage à contrepoint », qui dans la continuité de Vertov, repousse les plans : « C'est dans mon travail sur le film *Nous* (1969) que j'ai acquis la certitude que mon intérêt résidait pour moi moins dans l'assemblage des scènes que dans la possibilité de les disjoindre, non dans leur juxtaposition mais dans leur séparation. »[3] NOUS est aussi le titre d'un célèbre article-manifeste de Vertov…

« Le "Ciné-œil" utilise tous les moyens de tournage à la portée de la caméra ; ainsi, la prise de vues rapide, la microprise de vues, la prise de vues à l'envers, la prise de vues d'animation, la prise de vues mobile, la prise de vues avec les angles de vue les plus inattendus, etc., ne sont pas considérés comme des truquages, mais comme des procédés normaux, à employer largement. »[4]

L'autre grande injonction vertovienne consiste à libérer la technique et à multiplier les expérimentations. Un appel entendu par tous les cinéastes underground américain dès les années 1950. Gregory Markopoulos, Stan Brakhage ou Jonas Mekas, dans le cadre d'un cinéma très personnel - souvent à la première personne - vont contribuer à une ébullition formelle en n'hésitant pas à mêler toutes les techniques possibles au sein de leurs films. Véritables « hommes à la caméra », leur approche technique à la fois décomplexée et virtuose élargit singulièrement le potentiel figuratif du cinéma, capable désormais de donner une infinité de figurations pour un même motif.
Quand, au centre de *l'Homme à la caméra* (1929), Vertov donne soudain à voir la monteuse armée de ciseaux en plein travail de montage, il double son attention à la technique par une insistance sur la matérialité du film et sur son dispositif concret. Le cinéaste autrichien Peter Tscherkassky rend un hommage direct à Vertov, en s'inscrivant lui-même dans son propre film *Dream Work* (2001), et en donnant à voir ce qui d'habitude reste invisible au cinéma : les perforations, la bande-son, la matière film (le grain, le celluloïd). Cet amour du matériau a également été chanté par les cinéastes structurels anglais Malcolm Le Grice et Peter Gidal qui, dans les années 1970, ont abordé le cinéma selon une lecture matérialiste, en opposant le « réalisme matériel » du dispositif cinéma, supérieur selon eux à « l'illusion narrative » propre au cinéma de divertissement, tout comme Vertov avait pu s'en prendre violemment au scénario et à la fiction.

« La méthode du "Ciné-œil" est la méthode d'étude scientifico-expérimentale du monde visible. »

On peut établir un lien direct, chez Vertov et ses successeurs, entre une vision analytique du monde et un usage intensif du discontinu et de la fragmentation, qui trouvent leur apogée dans le film de *flicker*, ou film à clignotement. Les occurrences de *flicker* sont nombreuses et traversent l'histoire du cinéma, déjà présentes dans des films qui ne sont pas intégralement des films clignotants. Dans *l'Homme à la caméra* de Vertov, on observe un montage ultra-court au réveil de la jeune femme, alterné avec une séquence de train, elle-même entrecoupée de portions d'amorce noire d'à peine quelques photogrammes ; un peu plus loin dans le film, on retrouve une telle alternance entre le visage d'une femme clignant rapidement des yeux et des persiennes s'ouvrant et se fermant, créant là encore un clignotement dû à la fois à l'alternance rapide de plans et au passage rapide de la lumière au noir. Chez Vertov, le clignotement est explicitement associé à la perception.
Le cinéaste autrichien Peter Kubelka a radicalisé et intensifié les positions de Vertov sur l'intermittence, en réalisant avec *Arnulf Rainer* (1958-60) un film uniquement constitué de photogrammes noirs ou blancs. Dans une atmosphère plus colorée, Rose Lowder en France fonde une grande partie de son cinéma, notamment la série des *Bouquets* (depuis 1994), sur un usage exacerbé du photogramme, qui « tresse » entre eux divers motifs de paysages.

À l'encontre d'une perception apaisée, claire et trop distincte, le montage selon Vertov démultiplie les visions du monde et des phénomènes. Sous son impulsion, les points de vue basculent, les prises de vues varient infiniment du sur- au sous-exposé, du net au flou, de l'immobilité au mouvement. Par les montages ultra-courts du *flicker*, les modes de représentation sont encore renouvelés et intensifiés, ainsi que la perception, révélant dans un choc visuel des faces du monde demeurées insoupçonnées.

V.D

Vincent Deville travaille au service pédagogique de la Cinémathèque française et écrit régulièrement pour des revues ou des ouvrages collectifs sur le cinéma.

Bernard Eisenschitz et Vincent Deville interviendront auprès du public lycéen à propos de *L'Homme à la caméra* les mercredi 2 et jeudi 3 décembre à 9h30. Conférences ouvertes à tous.

1 Dziga Vertov, Articles, journaux, projets, tr. et notes Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Cahiers du cinéma, 1972, p. 127
2 Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance » (1971-72), Trafic, n° 2, Paris, P.O.L., printemps 1992, p. 99.
3 Ibid., p. 97.
4 Dziga Vertov, Articles, journaux, projets, op. cit., p. 127.

périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

étranges étrangers

Collection Histoire d'un film, mémoire d'une lutte #2

Livre + DVD

Dans la nuit du 31 décembre 1969 au 1er janvier 1970, cinq travailleurs noirs meurent asphyxiés dans un foyer, rue des Postes à Aubervilliers. Ce drame, relativement banal pour les populations prolétaires et immigrées, va connaître un retentissement national. Marcel Trillat et Frédéric Variot réalisent alors Etranges étrangers, un documentaire qui montre sans fard les bidonvilles et taudis d'Aubervilliers et Saint-Denis.

LE LIVRE

Ecrit sous la direction de Tangui Perron, richement illustré par des photos du mouvement ouvrier, il bénéficie également de nombreuses contributions. Ces regards inédits permettent de mieux comprendre aujourd'hui des phénomènes caricaturés, fantasmés ou occultés : l'immigration, la banlieue, les mobilisations politiques et syndicales.

LES FILMS

Etranges étrangers de Marcel Trillat et Frédéric Variot (58 min, 1970)
Marcel Trillat, portrait de Tangui Perron et Philippe Troyon (45 min, 2008)
Dossier Penarroya, les deux visages du trust de Daniel Anselme et Dominique Dubosc (18 min, 1972)
Penarroya Saint-Denis (Nouvelle société n°8) Collectif (12 min, 1971)
Est-ce ainsi que les hommes vivent de Claude Dityvon (11 min, 1976)

Périphérie c'est aussi...

- Cinéastes en résidence
- Éducation à l'image
- Rencontres du cinéma documentaire
- Mission patrimoine

www.peripherie.asso.fr

Périphérie Association loi 1901 soutenue par le Conseil général de la Seine-Saint-Denis
87 bis, rue de Paris 93100 Montreuil - Tél 01 41 50 01 93 / Fax 01 48 59 36 32 - e-mail contact@peripherie.asso.fr

Carte Blanche à l'ACID Avant-première

La Vie intermédiaire François Zabaleta

2009 / France / 114' / couleur

Avec Carole Lesguillon et François Zabaleta
Scénario, image, son, montage, production : François Zabaleta.

L'histoire d'une rencontre qui n'aurait jamais dû avoir lieu, entre une employée de maison et un photographe homosexuel de vingt ans son cadet. Leur histoire, dans une ville-no man's land du centre de la France, dure tout un été, quelques années avant l'an 2000.
Chaque nuit, ils arpentent les rues de cette ville...

Quelle puissance poétique dans ce film, en regard de sa simplicité formelle. Visuellement il tient de la photo de famille, du roman-photo, de l'inventaire à la Eugène Atget. Lieux désertés d'une ville de province, de région plutôt, acteurs posant dans des gares, sur des parkings de supermarchés, devant une centrale nucléaire, archives noir et blanc, plans fixes d'aubes brumeuses, route qui défile et une voix off qui dit des choses profondes, rugueuses, quotidiennes, sexuelles, dures, belles sans être « poéteuses ». Cela coule et vous êtes portés par une rivière qui vous emmène vers sa fin, mais vous vous sentez si bien que vous acceptez son rythme. Cela s'apparente à *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand ou certains films de Marguerite Duras. (...)

Joël Brisse

François Zabaleta est plasticien, vidéaste, graphiste, écrivain.
La Vie intermédiaire est une adaptation d'une de ses pièces de théâtre.

Le Conseil général partenaire du film documentaire
> Grand prix du documentaire du Conseil général
> Soirée du Conseil général
> Mois du film documentaire
Les Arrivants
De Claudine Bories et Patrice Chagnard
1h30 – 2009
Documentaire - production Les films d'ici
En avant-première le 2 décembre
partageons nos passions dans le Territoire
Territoire de Belfort
Conseil général
www.cg90.fr
Direction de la communication – 1009 – photos DR/Entrevues

Soirée du Conseil Général | Avant-première

Les Arrivants Claudine Bories, Patrice Chagnard

2009 / France / 111' / couleur

Image : Patrice Chagnard
Son, musique originale : Pierre Carrasco
Montage : Stéphanie Goldschmidt
Production : Les Films d'Ici, Les Films du Parotier, Amip

Caroline et Colette sont assistantes sociales. À longueur de journée, elles reçoivent, pour les aider dans leurs démarches, des familles qui viennent demander l'asile en France.
Chaque jour il en arrive de nouvelles, des quatre coins du monde, dans des charters ou des camions bâchés.
Comment faire face au flot débordant de toutes ces détresses, de tous ces besoins ?
Pour Colette et Caroline, il s'agit de faire son travail sans se laisser déborder mais pour les arrivants, à travers la demande d'asile, il s'agit de sauver sa peau.

Nous avons tourné *Les Arrivants* à la CAFDA (Coordination pour l'Accueil des Familles Demandeuses d'Asile). C'est une plateforme d'urgence parisienne financée par l'État français. Les familles qui viennent demander l'asile en France y sont accueillies par des travailleurs sociaux qui ont pour tâche de trouver une chambre d'hôtel à ces familles le jour même de leur arrivée, puis de les aider concrètement dans leurs démarches jusqu'à ce qu'elles obtiennent (ou non) le statut de réfugié.
Ça paraît simple. Ça ne l'est pas. Parce que la réalité n'est pas soluble, ni dans l'administration, ni dans la bonne volonté. Et cette réalité, c'est, concret symbole, le Babel des voix et des visages, c'est cette irruption de l'ailleurs qu'on va chercher à canaliser, et qui énerve et qui séduit et qui échappe. Éclats des mondes multiples. Et la CAFDA se révèle ainsi être une scène, une zone où l'ordinaire entre en contact avec l'extra-ordinaire, et où se jouent, spectaculaires, parfois explosives, les incohérences qui minent en profondeur la politique d'accueil des immigrés dans notre pays. (...)
D'un côté, des demandeurs d'asile et leurs urgences- ils arrivent, ils n'ont rien, ils ont peur, ils ont faim. De l'autre côté, des travailleurs sociaux qui doivent répondre à ces demandes et qui n'en ont pas les moyens, tant financiers qu'intimes; d'autant qu'ils doivent appliquer des règles qu'ils n'approuvent pas forcément. (...)
Les demandeurs d'asile, parce qu'ils ne sont pas des clandestins et parce qu'ils ont le droit d'être ici, nous semblent incarner le plus intensément les complications et les beautés de cette confrontation. La légalité de leur situation devrait permettre d'éviter aussi bien la sentimentalité (versant bien-pensant de gauche) que l'obsession de l'invasion (versant paranoïaque de droite). Deux fantasmes recto-verso, qui font écran à la vérité de cette perturbation qu'impose la rencontre avec des humains à la fois familiers et mystérieux, exigeants et démunis.

Quand on peut enfin voir cette rencontre, non plus neutralisée par les préjugés quels qu'ils soient, mais à vif, dans ses impasses et étincelles, on touche un vertige.

Claudine Bories, Patrice Chagnard

Franche-Comté, 100% Cinéma !

- Aides à la création
- Aides à la diffusion
- Partenaire des festivals
- Lycéens au cinéma...

La Région Franche-Comté partenaire de toutes vos émotions

Franche-Comté
Conseil régional
www.franche-comte.fr

Soirée du Conseil Régional | Avant-première

La vie sauvage des animaux domestiques

Dominique Garing

2009 / France / 90' / couleur

Dans une jolie ferme de la Bresse Jurassienne, entre premiers bourgeons du printemps et canicule de fin d'été, les animaux domestiques semblent vivre en toute quiétude et en harmonie, non loin des animaux sauvages de la forêt et des champs.
Un malaise du vieux fermier qui, habituellement, prend soin d'eux va tout bouleverser. La ferme et ses animaux vont se retrouver seuls. Leur vie va alors se révéler dans toute sa complexité, permettant de découvrir une réalité inattendue, parfois tragique mais le plus souvent drôle.

Avec la voix d' André Dussollier

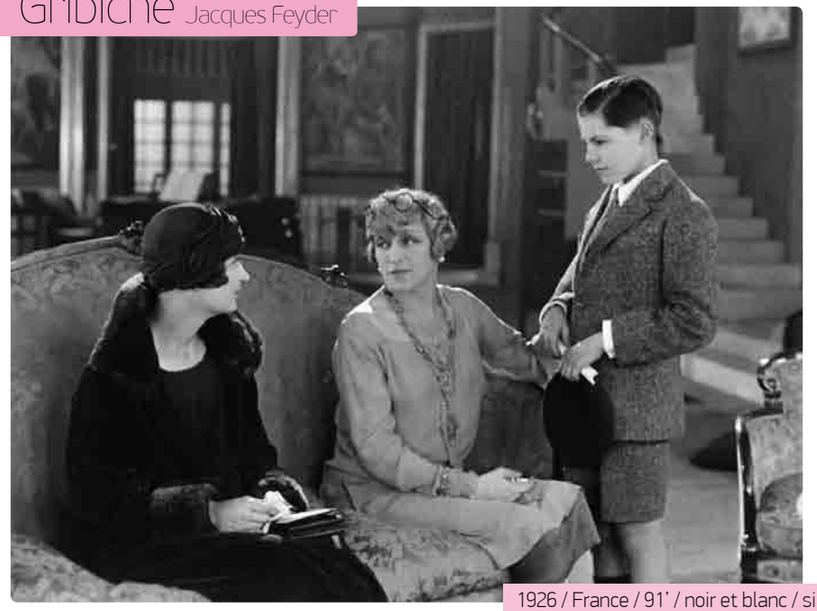
Scénario : Dominique Garing, Frédéric Goupil
Commentaire : Marie-Pierre Duhamel Muller
Décors : Yan Arlaud
Image : Jérôme Peyrebrune
Son : Olivier Schwob, Dominique Vieillard
Musique originale : Max Richter
Montage : Julie Pelat
Production : Les Films d'ici, Looks Film, Vie des Hauts Productions.
Sortie nationale : 31 mars 2010

Ciné-concert

La collaboration que nous avons entamée il y a deux ans avec la Cinémathèque française en l'accompagnant dans ses travaux de préservation et de mise en valeur des films muets du catalogue Albatros (du nom de la société de production créée en 1922), se poursuit cette année.

C'est le musicien et accordéoniste Marc Perrone qui accompagnera le film.
Marc Perrone est tombé fou amoureux de l'accordéon diatonique, dans les années 70. Son premier album est sorti en 1979. Il a fait des musiques de films dont *La Trace* de Bernard Favre et *Un dimanche à la campagne* de Bertrand Tavernier et a travaillé pour le théâtre. En plus des milliers de concerts qu'il a donnés de par le monde, il a composé de nombreuses musiques qu'il a jouées en direct sur des films muets et tous se souviennent à Belfort de son ciné-concert consacré à *À propos de Nice* de Jean Vigo.

Gribiche Jacques Feyder



1926 / France / 91' / noir et blanc / silencieux

Un jeune garçon d'origine modeste est adopté par une riche Américaine... L'enfant ne tarde pas à le regretter, malgré le luxe qui l'entoure.

Ce film a été restauré par La Cinémathèque française. En collaboration avec le Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPA SACEM WGA.

Interprétation : Françoise Rosay (Madame Maranet), Jean Forest (Antoine Belot, dit Gribiche), Cécile Guyon (Anna Belot), Rolla Norman (le contremaître), Armand Dufour (le chauffeur), Serge Otto (le valet de chambre), Andrée Canti (la gouvernante), Charles Barrois (Marcelin)
Scénario : Jacques d'après l'œuvre de Frédéric Boutet
Décors : Lazare Meerson
Image : Roger Forster, Maurice Desfassiaux
Production : Films Albatros

La riche américaine Édith Maranet est touchée par l'honnêteté du jeune Gribiche, orphelin de père et fils d'ouvrière, qui vient de lui restituer son portefeuille égaré. Elle propose alors de « l'adopter » afin de lui assurer l'éducation qu'il mérite. À la douloureuse surprise de sa mère, Gribiche accepte, pensant que cet effacement facilitera un remariage maternel, et s'installe dans la luxueuse demeure de sa bienfaitrice. Distingué par son honnêteté, extirpé de son milieu prolétaire pauvre mais néanmoins heureux, et désormais destiné à mener une vie aisée, Gribiche s'adapte avec facilité, curiosité et parfois amusement au nouveau système d'éducation qui lui est imposé. Issue de la grande bourgeoisie, hygiéniste et fervente combattante de tous types de microbes, Édith Maranet excelle dans les discours et dans le soin qu'elle apporte à l'instruction du jeune garçon mais peine à faire preuve de chaleur et d'attention. Auprès de ses proches, elle s'octroie le beau rôle et justifie son souci de charité en exagérant la vie misérable de Gribiche et de sa mère. Mais bientôt les contraintes protocolaires de cette vie aseptisée et réglée comme du papier à musique finissent par lasser Gribiche ; il s'enthousiasme davantage pour la mécanique, sympathise avec le chauffeur prévenant et en vient bientôt à regretter son existence antérieure.

Adapté d'une nouvelle écrite pour le cinéma par Frédéric Boutet, *Gribiche* décrit d'une part la quête d'identité et l'apprentissage de la vie d'un enfant lucide qui oscille entre deux figures maternelles, deux classes sociales, deux cultures, et d'autre part les aspirations charitables, mais néanmoins inadaptées et délirantes, d'une bourgeoisie qui croule sous le poids de la culpabilité. Sous les traits d'un mélodrame ordinaire se cache en définitive une douce satire. Feyder invite le spectateur à prendre conscience de la réalité des classes et des apparences, à entrevoir la présence d'une certaine dose d'hypocrisie et d'orgueil dans un milieu bourgeois qui se veut bienveillant et à démontrer que classe populaire n'est pas forcément synonyme de misérabilisme. L'exceptionnelle plongée dans un milieu totalement opposé à celui dont il est issu instruit tout autant Gribiche que les activités intellectuelles ou sportives qui lui sont dispensées. Enfant vif et fin observateur, il saura faire preuve de discernement et tirera de cette expérience un enseignement profitable et une vision juste du monde.

Après les succès (*L'Atlantide*, *Crainquebille*) et les déconvenues (*Visages d'enfants*, *L'Image*), Jacques Feyder s'associe en 1925 au producteur Alexandre Kamenka, directeur de la société de production Les Films Albatros, et réalise *Gribiche*, son cinquième long métrage. Le jeune acteur Jean Forest (Gribiche) renouvelle sa collaboration avec le cinéaste après *Crainquebille* (1923) et *Visages d'enfants* (1925). Françoise Rosay (Édith Maranet) apparaît pour la première fois dans un rôle important à l'écran, et débute ici une longue série d'interprétations auprès de son mari Jacques Feyder. Les excellents seconds rôles de la mère et du chauffeur, respectivement Cécile Guyon et Armand Dufour, confirment une remarquable direction d'acteurs. Feyder bénéficie par ailleurs des talents de l'équipe du studio Albatros : le décorateur Lazare Meerson et les chefs opérateurs Maurice Desfassiaux et Maurice Forster. Que ce soit dans la prestigieuse maison de style Art Déco, dans le modeste et singulier appartement populaire ou dans la sordide mansarde imaginée par Édith Maranet, les accessoires et les références culturelles soigneusement sélectionnés et distillés dans les décors participent fortement à l'inscription du film dans la réalité et l'actualité de 1925. De la même manière, les scènes extérieures saisies par les deux opérateurs dégagent une réelle authenticité, l'exigence atteignant parfois la performance lors des scènes nocturnes tournées sans éclairage artificiels, à la lumière des réverbères, notamment la scène du bal du 14 juillet.
La revue *Cinéa-Ciné pour tous* affirme en novembre 1925 que Jacques Feyder « a acquis au plus haut point le sens visuel et sensible de l'image. Il met dans ses interprétations de la vie l'intelligence du philosophe et l'âme du poète. Nulle vulgarité ne le retient et il considère toute chose sous l'angle de la sincérité ».

Jacques Feyder collaborera avec Alexandre Kamenka et son équipe jusqu'à son départ pour les États-Unis en 1929 et réalisera avec eux *Carmen* en 1926 et *Les Nouveaux Messieurs* en 1928.

Alexandre Kamenka fut l'un des premiers producteurs à confier à Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, l'ensemble des films qu'il a produit, ainsi qu'une multitude d'archives aussi variées que précieuses : photographies, dessins, affiches et documents relatifs à la production et à l'exploitation des films. Ces documents, conservés et sauvegardés, constituent aujourd'hui le fonds Albatros, un des joyaux des collections de la Cinémathèque française.

Parmi les documents cédés par Kamenka figurait un négatif nitrate du film, négatif qui avait permis la restauration du film par Renée Lichtig en 1986. Cependant, ce négatif correspond à la version d'exportation (deuxième négatif), c'est-à-dire qu'il s'agit de prises de qualité moindre, notamment en ce qui concerne la narration. En revanche, la Cinémathèque française conserve deux copies nitrate déposées aussi par le producteur Kamenka, copies qui sont issues du premier négatif et sont par là le reflet de ce que souhaitait le réalisateur. En 2008, la Cinémathèque française a donc décidé de restaurer cette version en réintroduisant les teintes d'époque conservées dans les copies.

Samantha Leroy, chargée de valorisation des collections films
Camille Blot-Wellens, directrice des collections films
Cinémathèque française

Jeudi 3 décembre 20h30

Nuit du court-métrage Grand-Est

Depuis 2006, les professionnels et les responsables institutionnels du secteur audiovisuel et cinéma des régions du Grand-Est se retrouvent au Festival International du film de Belfort pour un atelier de réflexion interrégional.

Afin de prolonger ce travail commun, cette année, l'ensemble des commissions du film et des fonds d'aides des cinq régions Alsace, Bourgogne, Champagne-Ardenne, Franche-Comté, et Lorraine, s'associent au Festival pour une soirée spéciale consacrée au Court métrage en Grand-Est.

Cette soirée est l'occasion de montrer au public présent à Belfort des courts métrages soutenus ou accueillis dans ces différentes régions.

Région Alsace

Des hommes

Romain Cogitore, 2008, 20'

Juillet 1944. On faisait le guet ensemble, en pleine forêt. À ses côtés je n'avais plus peur. Un Allemand s'est pointé sur le sentier, perdu. Il a fallu qu'il descende pour lui faire sa peau…

Petunia et Naphtaline

Franck Vialle, 2006, 45'

La maison de mes parents. Avec ma famille et notre chien, nous «re-jouons» des situations liées à l'époque de mon adolescence…

Région Bourgogne

Heureux qui comme Edouard

Vincent Burgevin & Franck Lebon, 2007, 21'

Édouard, un jeune cadre ambitieux, vient d'être engagé par la multinationale Cresus Inc, temple moderne de la recherche du profit. Il va devenir la nouvelle star de la croissance à tout prix.

L'Autre Rive

Fabrice Camoin, 2007, 32'

Ana partage sa vie entre son équipe de hand-ball et l'animalerie héritée de sa mère. Lors d'un match, Ana se blesse. Peu à peu, son existence se dérègle, ses perceptions se modifient…

Région Champagne-Ardenne

L'Innocence

Arnaud Gautier, 2005, 11'

Dans une époque et un lieu incertains, un enfant parcourt une campagne désolée aux allures post-apocalyptiques. Il croise la route d'un enfant plus grand que lui, vêtu comme lui, portant le même masque que lui. Cette rencontre sonne comme une menace.

Les Miettes

Pierre Pinaud, 2008, 30'

Une ouvrière vit dans sa petite maison, travaille dans une usine, fait ses courses dans un commerce. Un matin, alors qu'elle se prépare pour aller au travail, l'usine qui sert de toile de fond à son univers se déplace progressivement et sort du champ.

Région Franche-Comté

Les Énergivores

Scéren-CRDP de Franche-Comté, 2008, 5'

Programmes courts d'éducation à la maîtrise de l'énergie

Naïade

Nadia Micault & Lorenzo Nanni, 2009, 12'

Une naïade des Marais doit protéger son univers et ses amis des dangereuses expérimentations d'un jeune apprenti sorcier.

L'Ile des bienheureux

Emmanuel Plasseraud, 2009, 20'

Mikaël, vingt ans, rend visite à son grand-père malade à la campagne. Le séjour ne l'enthousiasme pas. Sa mère l'a obligé à venir pensant qu'il ne le reverrait peut-être plus…

Région Lorraine

Et puis, la voici

Anne Delrez, 2006, 26'

L'homme compose des numéros de téléphone au hasard pour fuir son ennui. Un soir, une femme décroche…

Mon miroir

Nicolas Birkenstock, 2006, 20'

Deux frères et une sœur se réunissent dans la maison de leur mère décédée pour procéder au partage de leur héritage. Avant de quitter les lieux, ils s'aperçoivent qu'ils ont oublié le grand miroir du salon…

Séances Hors les murs

Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort

lundi 30 novembre à 19h

En parallèle à la programmation « L'un e(s)t l'autre ».
Plus que de simples interprètes, de simples exécutants d'une œuvre qui leur préexiste, les danseurs peuvent inspirer les chorégraphes, qui trouvent en eux l'incarnation concrète de ce qu'ils veulent exprimer.
Inspirateurs, muses, doubles, reflets, compagnons au long cours d'une œuvre en constante évolution, ces danseurs peuvent représenter à eux seuls, comme une icône, tout ou partie d'un chemin chorégraphique.
Parcours en compagnie de quelques remarquables couples de chorégraphes et de danseurs, parmi lesquels Maurice Béjart et Jorge Donn, Raimund Hoghe et Emmanuel Eggermont, Anne Teresa De Keersmaeker et Fumiyo Ikeda, et Alban Richard et Max Fossati.
À partir notamment de matériaux utilisés pour la pièce *As far as,* Alban Richard et Max Fossati évoqueront la question de la création et de l'interprétation, et des chemins par lesquels une pièce prend corps, du chorégraphe à l'interprète.

UTBM-Site de Sevenans

En collaboration avec l'association étudiante Seven'art *Vertigo* (*Sueurs froides*) d'Alfred Hitchcock, en présence de Luc Lagier, critique et écrivain de cinéma.

Sur le site du Techn'hom

Tous les midis, une programmation de courts-métrages de la compétition. Programme sur place.

La Poudrière

Lundi 30 à 23h30, *Nico & The Velvet Underground* de Andy Warhol. Voir p.179.

Dans le cadre du Circuit la Trouée

Les spectateurs des communes participant au Circuit La Trouée pourront découvrir deux films du patrimoine programmés hors compétition : *Toni* de Jean Renoir et *Les 400 coups* de François Truffaut.
À Delle aura lieu une «soirée découverte» avec *Lenny And the Kids*, film de la compétition internationale.

Séances scolaires

Pour cette 24e édition, le festival continue son action en direction des publics scolaires et étudiants.

Chaque matin, les salles s'ouvrent aux publics scolaires. Les collèges, lycées établissement du supérieur et écoles primaires de l'Aire Urbaine ont accès à des séances de projections à la carte, à partir d'une liste de films issus de la programmation.

En collaboration avec **le service pédagogique de la Cinémathèque française** un atelier autour de la découverte de nouveaux mondes *: « Mais où je suis ? Territoires inconnus »* est proposé aux classes des écoles primaires.

Le festival accueille **les classes de terminales option cinéma- audiovisuel** de la France entière dans le cadre de *Premières épreuves* pour un parcours autour de *l'Homme à la caméra*, au programme du bac cinéma-audiovisuel 2009.

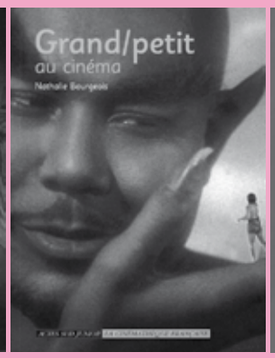
Le dispositif *Travail à l'œuvre* a accueilli six classes **des lycées professionnels** pour une initiation au cinéma pendant l'année scolaire 2008/2009, encadrées par le Centre Image de Montbéliard. Leurs courts-métrages seront présentés au public pendant le festival tandis que nous accueillerons six nouvelles classes au début de leur année d'initiation cinématographique.

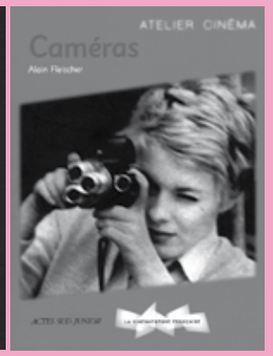
LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Collection ATELIER CINÉMA

La Cinémathèque française / Actes Sud junior

Des livres pour apprendre à regarder le cinéma autrement,
destinés aux enfants, adolescents, jeunes cinéphiles,
et à tous ceux qui souhaitent aborder le cinéma en situation pédagogique.





DANS LA PRESSE

« Cette nouvelle collection consacrée au cinéma s'adresse à trois types de cinéphiles : ceux qui portent encore des culottes courtes, les adolescents et les adultes ! Elle comble un manque évident dans la production jeunesse et met enfin le septième art à la portée de tous. »
Lecture jeune

« Chaque livre de cette nouvelle collection est un itinéraire autour d'un thème, qui mêle habilement analyses, anecdotes et résumés de films, citations d'auteurs et une très bonne iconographie, les images choisies illustrant parfaitement le propos. »
DADA

« Chaque ouvrage, intelligemment conçu et illustré, parcourt un sujet de l'histoire, de la technique, des formes et du langage du 7e art. »
Les Inrockuptibles

LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE – 51, rue de Bercy – Paris 12e – Métro Bercy (6 et 14) – Bus (n°24, 64, 87) – **WWW.CINEMATHEQUE.FR**

Séances jeune public

Les mercredi, samedi et dimanche, hors temps scolaire, six séances dont un « ciné-goûter », pour que les enfants profitent du festival avec leurs parents. Ces séances sont ouvertes à tous, les films présentés font partie du meilleur de l'histoire du cinéma et participent de l'une ou l'autre des programmations hors-compétition proposées cette année.
Elles sont gratuites pour les enfants jusqu'à 12 ans.

› Ciner-goûter

Edward aux mains d'argent

(Edward Scissorhands)
Tim Burton, 1990, États-Unis, 105', à partir de 8 ans
Edward est l'œuvre inachevée d' un inventeur très ingénieux : il a des ciseaux à la place des mains. Il vit seul dans un sinistre château jusqu'au jour où Peg Boggs, représentante en cosmétiques, se présente à la porte…

Le Cameraman

Buster Keaton, 1928, États-Unis, 70', à partir de 6 ans
Photographe ambulant à New York, Luke tombe amoureux de sa voisine dans un mouvement de foule : il la suit et constate qu'elle travaille auprès de la MGM au service des nouvelles…

Le Cerf-volant du bout du monde

Roger Pigaut, 1958, France-Chine, 82', à partir de 3 ans
Sur la butte Montmartre, Pierrot, Bébert et toute leur bande viennent de découvrir, immobilisé au sommet d'un arbre, un cerf-volant d'une beauté étrange. En l'examinant, les enfants découvrent une lettre écrite en chinois…

Les Contrebandiers de Moonfleet

Fritz Lang, 1955, États-Unis, 87', à partir de 8 ans
En 1757, sur la côte anglaise, l'orphelin John Mohune, âgé de 12 ans, arrive à Moonfleet pour y demeurer chez Jeremy Fox, ancien amoureux de sa mère. Il est enlevé par des contrebandiers qui le conduisent chez leur chef…

Les Quatre Cents Coups

François Truffaut, 1959, France, 99', à partir de 8 ans
Antoine Doinel, douze ans et demi, vit avec sa mère dans un appartement exigu. . À la suite d'une punition, il décide de faire l'école buissonnière avec son copain René…

La Vie sauvage des animaux domestiques

Dominique Garing, 2009, France, 90', à partir de 6 ans
Dans une jolie ferme de la Bresse Jurassienne, les animaux domestiques semblent vivre en toute quiétude et en harmonie. Un malaise du vieux fermier va tout bouleverser. La ferme et ses animaux vont se retrouver seuls…

JOURNÉES PROFESSIONNELLES

du Mercredi 2 au samedi 5 décembre

Depuis 2006, EntreVues est l'occasion pour les professionnels au niveau national comme au niveau interrégional de mettre en commun leurs expériences et leur réflexion afin d'œuvrer ensemble à l'existence d'un jeune cinéma d'auteur dans le cadre d'ateliers de réflexion.
*Depuis 2007, ces journées professionnelles ont également été l'occasion de mettre en place des projections de travail de films en fin de montage image, accessibles aux seuls professionnels. Ces projections permettent aux cinéastes et à leurs producteurs de confronter une étape de travail à d'autres professionnels dans un esprit positif de partage et de soutien. C'est dans cet esprit que nous avons cette année mis en place un soutien pour des **films en cours** de montage sous la forme d'aides à la post-production son.*

ATELIERS DE RÉFLEXION

En partenariat avec l'IRIMM, commission du film en Franche Comté, Avec la collaboration de l'ACID et du GNCR

Crise de la prescription, l'enjeu de la transmission aux publics

Vendredi 4 décembre 9h30-12h30 & 14h-17h30

Selon les uns et les autres prescrire c'est repérer, choisir, montrer. Quelle relation à la prescription des oeuvres avons nous chacun cinéastes, producteurs, distributeurs, exploitants, critiques, editeurs vidéo, vendeurs. Quelle relation entre le choix d'un film et la ligne éditoriale, l'identité d'une structure.
Les expériences de transmission aux publics. À partir d'expériences innovantes dans certaines salles, et lieux alternatifs mais aussi des pratiques en matière de danse, de théatre ou d'art contemporain on posera la question de la programmation, du rôle de la médiation au public et de la primauté de l'oeuvre ou du lieu dans le rapport au public.
L'atelier sera animé par Fabienne Hanclot et Geneviève Houssay.

Quelle coopération interrégionale Grand Est pour la formation ?

Vendredi 4 décembre 14h-17h30

Cet atelier réunira les professionnels : producteurs, réalisateurs, exploitants, artistes, techniciens, associations, et les représentants des institutions culturelles territoriales de Franche-Comté, d'Alsace, de Lorraine, de Bourgogne et de Champagne-Ardenne. Ils évoqueront la question de la formation des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel à travers des présentations de projets. Ils étudieront ensemble les possibilités de mutualisation dans le cadre de ces cinq régions du Grand-Est.

Les besoins de l'exploitation aujourd'hui en termes de formation, de collaboration et de soutien.

Samedi 5 décembre 10h-12h

Les participants à l'atelier professionnel du vendredi retrouveront pour cette matinée les participants de l'atelier Grand Est afin de partager leurs réflexions autour des besoins de l'exploitation. Ils tenteront d'imaginer des partenariats et des actions spécifiques à mettre en place dans le Grand Est.

Ces ateliers de réflexion se clôtureront par une séance de restitution et un déjeuner de discussion réunisssant une partie des participants et des élus du Grand Est samedi 5 décembre à partir de 12h.

FILMS EN COURS

Avec le soutien des societés Poly Son et Gomedia, DTS et Dolby

Suite à un appel à candidature ouvert aux premiers, deuxièmes et troisièmes long-métrages internationaux en cours de montage, 5 films ont été choisis par la direction artistique du festival afin d'être montrés à un jury et à un public de professionnels au cours de projections de travail FILMS EN COURS.
L'enjeu de ces projections de travail est double :
• aborder la question de la finition des films et évoquer leur sortie en compagnie de professionnels qui peuvent devenir des appuis, des conseillers, voire de futurs partenaires.
• Concourir pour l'obtention d'une aide à la post-production son, sous la forme de prestations techniques, grâce au soutien de sociétés indépendantes qui s'engagent pour l'existence d'un jeune cinéma de recherche.
Les projections de travail ont lieu au cinéma Pathé Belfort en matinée, elles sont suivies d'une discussion entre chaque candidat et le jury les après midi, au Centre de congrès Atria.

Le jury de FILMS EN COURS est composé notamment de Claire Simon (cinéaste), Luciano Barisone (directeur du festival dei Popoli à Florence), Clément Duboin (représentant des sociétés GOMEDIA et UMEDIA), Nicolas Naegelen (Gérant de POLY SON).

Les projections et les discussions sont ouvertes à tous les professionnels présents au Festival.

Films programmés

La chambre vide Dominique Baumard

France - VO - 110'
Pierre et Simon sont frères, ils vivent comme ils peuvent l'absence de leurs parents dans la grande maison qu'ils leur ont laissée. Cette même maison de famille encore habitée des événements des générations passées.
Projection mercredi 2 à 9h30 - discussion mercredi 2 à partir de 15h30

Cuchillo de Palo Renate Costa

Espagne - Estudiplaytime - VOSTA - 98'
C'était l'hiver, mon père nous a appelé d'urgence. On avait trouvé Rodolpho nu, inanimé sur le sol. Il y avait un attroupement au coin de sa rue. Quand on m'a demandé d'entrer pour lui choisir des vêtements, son dressing était vide. Mon oncle Rodolpho n'avait jamais voulu être forgeron comme ses frères et mon grand père. Dans la dictature du Paraguay des années 70, il voulait être danseur.
Projection jeudi 3 à 11h15 - discussion jeudi 3 à partir de 15h

Des ombres dans la maison Justine Triet

France - production Ecce films - VOSTF - 74'
En banlieue de Sao Paulo, Gustavo, 15ans passe ses journées à l'assistance, Centre social géré par l'Eglise Evangeliste. Sa mère, Giselle, a des problèmes d'alcoolisme. Elle rencontre Valeria, l'assistante sociale chargée de valider la garde de ses enfants. Valeria est également pasteur.
Projection mercredi 2 à 12h30 - discussion mercredi 2 à partir de 15h30

La maison sous l'eau Sepideh Farsi

Iran - Rêves d'eau productions - VOSTF - 90'
Morteza est libéré de prison pour bonne conduite. Son fils, soldat, vient de se noyer dans une manoeuvre militaire. Lorsqu'il rentre chez lui, sa femme n'est plus là pour l'attendre. Il part alors sur les routes vers Téhéran, puis vers sa ville natale.
Projection jeudi 3 à 9h30 - discussion jeudi 3 à partir de 15h

Memograma Filipa César

Portugal - Periferia filmes - VOSTA - 45' (extraits)
Pendant différentes périodes de l'histoire portugaise depuis l'inquisition jusqu'au régime de Salazar, Castro Marin a été un lieu de déportation, d'isolation pour des centaines d'accusés bannis de la société. Le présent et la mémoire, le visible et l'invisible, l'idéologie et le langage, la parole et l'indicible se mêlent autour de ce lieu.
Projection mercredi 2 à 11h30 - discussion mercredi 2 à partir de 15h30

L'AIDE À LA POST-PRODUCTION SON CONSISTE EN UN APPORT DE PRESTATIONS TECHNIQUES EN VUE DE LA FINITION D'UN LONG MÉTRAGE DE CINEMA:

Offerts par Poly Son
• 8 semaines de matériel complet et salle de montage son dans nos locaux de Joinville-le-Pont.
• 17 jours de mixage se décomposant en :
10 jours de prémixage dans un studio compact
5 jours de finalisation en grand studio (agréé DTS et Dolby)
2 jours pour décliner les versions TV voire VI du film dans le studio compact

Offerts par Gomedia
• 3 jours de post synchronisation dans nos locaux de Montreuil-sous-bois
• Auditorium 5.1
• Ingénieur du son
• Edition de la bande rythmo d'après script de post-production
• Direction de plateau à la demande du réalisateur
• Livraison des fichiers audio montés à Poly Son (cession compatible Protools)

Offerts par DTS et Dolby à un prix partenaire
Licence DTS Stéréo, DTS DIGITAL, Dolby SR, Dolby Digital ou Dolby Digital Surround EX

Ces prestations devront se réaliser selon un calendrier à déterminer d'un commun accord entre le producteur et les prestataires qui conservent le privilège du choix de la période en fonction des disponibilités de leurs équipements.

Un seul film recevra l'aide à la post-production son. Le lauréat sera annoncé lors du Palmarès du Festival le 5 décembre 2009.

IEC

Votre partenaire événementiel

Conventions, congrès
Inaugurations
Festivals
Expositions
Roadshows
Projections
Concerts
Voeux
Shows laser
Lancement de produits
Sonorisations
Evénements sportifs
Sons et lumières
Exploitation de sites
Salons
Meetings
Elections
Défilés de mode, etc ...

30 ans de savoir-faire dans l'événementiel

4 grands domaines d'intervention :
les congrès et conventions, les expositions et la muséographie, les évènements (sportifs, culturels, politiques, d'entreprises) et l'ingénierie broadcast.

L'un des plus importants parc de matériel en Europe régulièrement renouvelé et à la pointe de la technologie.

A chaque événement, son responsable projet pour plus de facilité de dialogue, de réactivité et de souplesse de décision.

Un réseau de proximité :
18 sites en France, structurés en 5 Régions, et 9 à l'international permettent une mutualisation des ressources, une mise en oeuvre rapide des projets et assurent des économies d'échelle en transport et logistique.

18 sites en France :
Belfort, Besançon, Bordeaux, Cannes, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Metz, Montpellier, Nantes, Reims, Rennes, Paris Nord, Paris Sud, Strasbourg, Toulouse, Kourou

9 sites à l'international :
4 en Espagne, 3 en Italie, 1 aux Etats-Unis et 1 en Finlande

Votre contact régional :
IEC Strasbourg
Parc d'activité de la Porte Sud
67118 Geispolsheim
Tél : +33 3 88 33 11 80
Fax : +33 3 88 19 68 39

www.iec.eu

Afters Entrevues 2009

Du lundi 30 novembre au vendredi 4 décembre 2009 à partir de 23h.
Gratuit sur présentation d'un ticket d'entrée du festival ou sur invitation.
En partenariat avec Cinémas d'aujourd'hui et EntreVues, le Pôle des musiques actuelles participe comme chaque année à l'organisation des Afters musicaux.

Lundi 30 novembre

projection du film *The Velvet Underground and Nico* de Andy Warhol. Un portrait du groupe, filmé en janvier 1966 durant une répétition dans l'antre d'Andy Warhol, la Factory. (1966 / États-Unis / 67' / noir et blanc / v.o. sous titrée français). + **Indy Troy** (selecta indépendant avant tout/ Mulhouse).

Mardi 1er décembre

We Are Enfant Terrible + Funky Fingers (electro punk rock with 8-bit music)
We Are Enfant Terrible est un trio aux chansons electro-dance, teintées de rock indé/synthpop et possédant une touche 8 bit. Le tout interprété en live avec guitares, batterie, Nintendo gameboy reprogrammé. Le groupe brouille la frontière en rock et electro pop. Le joyeux trio nous fait découvrir leur monde avec beaucoup de sérieux et d'humour.
Projet solo récréatif du batteur de We Are ENFANT TERRIBLE, Funky Fingers est devenu au fil du temps un laboratoire confidentiel de chirurgie électronique sur gameboys ou dictée magiques. Il nous emmène sur un dance floor en gros pixels pour danser avec Mario Bros et Donkey Kong. Spécialiste des concerts dans des lieux impossibles, Funky Fingers dépasse les frontières du live classique. Ceux qui ont eu la chance de le voir lors du festival GéNéRiQ 2009 peuvent en témoigner.
www.weareenfantterrible.com
www.myspace.com/funkyfingers8bitmusik

Mercredi 2 décembre

Soirée Quizz de l'impossible :
Les Productions de l'impossible nous proposent une soirée musicale ponctuée par un quizz ciné ainsi qu'un blind-test.

Jeudi 3 décembre

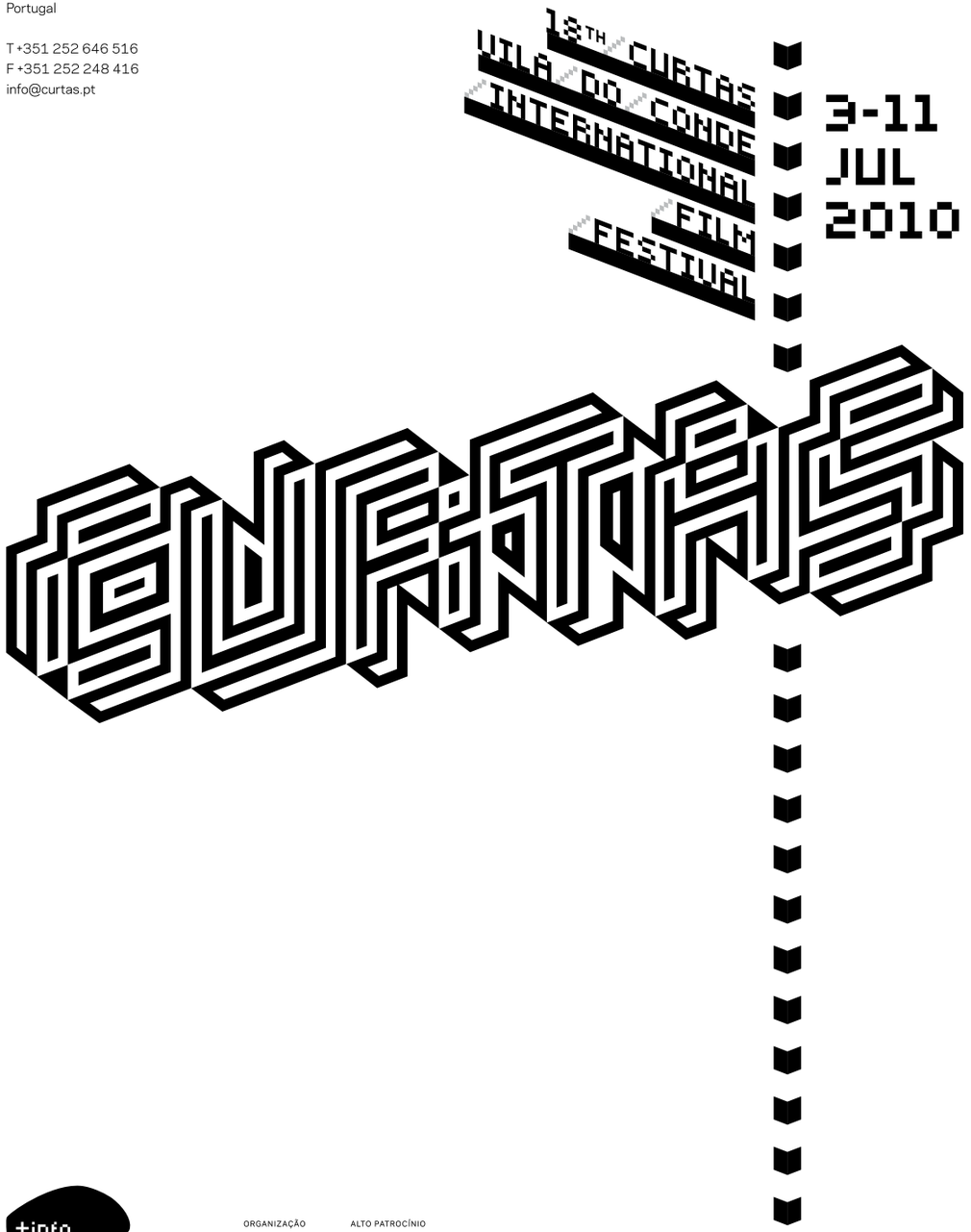
" Sophisticated Boom Boom" by Barbara Carlotti & her band - only 60's
Avec entres autres : The Shangri- Las, The Seeds, Phil and the Frantics, The Easybeats, Donovan, S Gainsbourg, D. Bowie, Bobbie Gentry, Harry Nilsson, The Velvet Underground, Os Mutantes, The Beach Boys, Françoise Hardy, The Chambers brothers, The Common people, Ronnie Bird , The Zombies...

Vendredi 4 décembre

DJ Twan (oldies/pop-corn) + **Manouch' mena** (Balkan Beat, gypsy punx, elect'romanichel, tzigane dub)
«DJs Schamovitch et Vlad Fishëscu au commande de la roulotte Manouch'mena, un mix venu d'ailleurs aux sonorités tziganes, klezmer et d'Europe de l'est. Une zik à faire danser les morts !»
Twan commencera seul a jouer et manouch'mena prendra la relève.

Auditório Municipal
Praça da República
4480-715 Vila do Conde
Portugal

T +351 252 646 516
F +351 252 248 416
info@curtas.pt



+info
www.curtas.pt

ORGANIZAÇÃO

ALTO PATROCÍNIO

CÂMARA MUNICIPAL de VILA DO CONDE

MC Ministério da Cultura

ICA Instituto do Cinema e do Audiovisual

L'affiche du festival

L'Affiche de l'édition 2009 à été réalisée par **Christophe Patrix,** graphiste/web-designer free-lance belfortain.

Contact :
cpatrix@gmail.com

La bande-annonce du festival

Image : Noëlle Pujol
Son : Géry Petit
Merci à : Andreas Bolm, Julien Pornet

Noëlle Pujol est née en 1972, elle vit et travaille entre la France, l'Allemagne et la Hongrie. Artiste et réalisatrice, ses productions incluent documentaire, installation vidéo et photographie. Depuis 1998 Noëlle réalise de nombreuses installations vidéos et des films documentaires présentés à la fois dans des lieux d'art contemporain et des festivals de films internationaux. Elle travaille actuellement à l'écriture de son prochain film *« Elles étaient une fois, monmon... »*

Filmographie / Filmography :

Baby-F, 1999
VAD (Visite à Domicile), 2002
Allohajo, 2005 (EntreVues 2005)
Le Préparateur, 2006
Le Ver, 2006 (EntreVues 2006)
Rien n'a été fait, co-réalisé avec Ludovic Burel, 2007 (EntreVues 2007)
All the Children But One, co-réalisé avec Andreas Bolm, 2008

Index

24 City P.189
79 printemps P.201

A
À propos de Nice P.193
Affranchis (Les) P.173
Agent X27 P.158
Aguirre, la colère de Dieu P.170
Âme sœur (L') P.87
Angèle P.88
Arakha P.184
Armée des douze singes (L') P.147
Arnulf Rainer P.201
Arpenteurs (Les) P.69
Arrivants (Les) P.207
Atlantiques P.46
Au loin s'en vont les nuages P.175
Avec le sang des autres P.184

B
Berlin, symphonie d'une ville P.197
Biches (Les) P.140
Body Double P.146
Bouquets 1-10 P.201

C
Cameraman (Le) P.196, 215
Captive (La) P.149
Ce n'est pas notre faute si nous sommes des montagnards P.78
Cerf-volant du bout du monde (Le) P.215
Cette nuit ou jamais P.70
Chanson d'amour et de bonne santé P.32
Charles mort ou vif P.64
Chasing Cats and Cars P.32
Chronique d'un été P.199
Cicatrice intérieure (La) P.178
Cindy, the Doll Is Mine P.151
Cinéphiles 1 : le retour de Jean (Les) P.106
Cinéphiles 2 : Eric a disparu (Les) P.118
Cinéphiles 3 : les ruses de Frédéric (Les) P.118
Connu de nos services P.91
Contrebandiers de Moonfleet (Les) P.215
Contretemps (Le) P.33
Crache pas quand il pleut P.33
Crime de la toupie (Le) P.100

D
Démon des femmes (Le) P.141
Der Handkuß - Ein Märchen aus der Schweiz P.88
Dernière Immigration (La) P.184
Des Suisses dans la guerre civile espagnole P.73
Destination finale P.46
Deux Anglaises et le continent (Les) P.163
Dionysus in '69 P.129
Disorder P.38
Domaine P.20
Dream Work P.201
Dry Martini (Buñuelino Cocktail) P.105

E
Eco y Narciso P.104
Edward aux mains d'argent P.176, 215
Entr'acte P.198
Entretien avec Almiro Vilar Da Costa P.47
Entrevista con la tierra P.47
Escalier de la haine (L') P.106
Escapade (L') P.75
Eugénie de Franval P.106
Exécution du traître à la patrie Ernst S. (L') P.81

F
Faces P.166
Fille aux allumettes (La) P.174
Flamme de mon amour P.160
Flammes P.102
Fou (Le) P.66

G
Get To Know Your Rabbit P.131
Grand Soir (Le) P.79
Gravity P.151
Greetings P.128
Grenouilles P.103
Grève (La) P.194
Gribiche P.210

H
Hallo Papi P.48
Hi, Mom ! P.130
Hiver (les Grands Chats) P.21
Homme à la camera (L') P.193
Hommes le dimanche (Les) P.198

I
Identification d'une femme P.145
Imitation de l'ange (L') P.103
Impératrice rouge (L') P.159
Inconnu de Shandigor (L') P.62
Indiens sont encore loin (Les) P.82
Intrigues de Sylvia Couski (Les) P.100
Invitation (L') P.74
It Is Written In Your I.D. That I Am Your Father P.48

J
James ou pas P.65
Janghar, Film One P.49
Jetée (La) P.151
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 P.80
Jouet criminel (Le) P.101
Jour des noces (Le) P.67

K
Kiki P.105

L
L/N 2/3 P.118
Larmes amères de Petra Von Kant (Les) P.168
Lion, sa cage et ses ailes (Le) P.184
Lenny and the Kids P.22
Lost Highway P.148
Love Streams P.167

M
Maison de la rue Troubnaïa (La) P.195
Martha P.169
Max Frisch, Journal I-III P.86
Merlin P.104
Milieu du monde (Le) P.76
Murder à la Mod P.127
Musikwettbewerb P.63

N
Nadia et les hippopotames P.187
Nice Time P.88

O
Obsession P.144
October Country P.39

P
Paloma (La) P.77
Pas douce P.92
Passagen P.71
Patrick Patrick Club Suicide P.34
Perpetuum Mobile P.23
Perversion Story P.142
Petit Prince a dit (Les) P.90
Petites Fugues (Les) P.85
Phantom of the Paradise P.133
Pieds dans les nuages (et la tête dans la lune) (Les) P.116
Plein Pays (Le) P.40
Pointilly P.102
Police, adjectif P.24
Printemps de notre vie (fragments) (Les) P.79

Q
Quatre Cents Coups (Les) P.162, 215

R
Rendez-vous à Stella-Plage p.34
Repérages P.83
Reprise du travail aux usines Wonder (La) P.184
Retour des cinéphiles (Le) P.118
Rien que les heures P.197
Riff Raff P.185

S
Saisons (Les) P.201
Salamandre (La) P.68
Sel de la terre (Le) P.183
Siamo italiani P.61
Sirène du Mississippi (La) P.143
Six P.35
Skorecki déménage P.118
Sleepy Hollow P.177
Sœurs de sang P.132
Sueurs froides (Vertigo) P.139
Suzhou River P.150

T
Tam Tam P.101
Taxi Driver P.172
Temps des grâces (Le) P.41
The Cat, The Reverend and the Slave P.43
The Loneliness of the Short-Order Cook P.35
The Man's Woman And Other Stories P.26
The Twenty-Four-Dollar Island P.196
The Velvet Underground and Nico P.179
The Wedding Party P.126
This Longing (Punggok Rindukan Bulan) P.25
Toni P.182

U
Un autre homme P.93
Un projet important P.36
Un transport en commun P.36
Une femme est une femme P.164
Une femme sous influence P.167
Une œuvre P.201

V
Vacanza Permanente P.105
Victoria Day P.27
Vie au ranch (La) P.29
Vie d'Oharu, femme galante (La) P.161
Vie intermédiaire (La) P.205
Vie sauvage des animaux domestiques (La) P.209, 215
Vilaines Manières (Les) P.72
Violanta P.84
Vivre sa vie P.165

W
We Don't Care About Music Anyway P.44
Wendel P.89
Woyzeck P.171

Y
You Might As Well Live P.30

Crédits photos

Collections particulières / D.R. : pages 20 à 49, 59, 68, 85, 87, 93, 94-95, 98 à 102, 103 (b) à 105, 110-111, 115 à 119, 120-121, 123, 124, 126, 127 à 131, 133 à 140, 142 à 144, 146 à 149, 151 (a), 152 à 157, 158 (b), 159, 160 (a),162, 164, 166, 168, 170, 172, 173, 174(a), 176, 177, 178 (a), 179 à 181, 184, 187, 189, 190, 193 à 201, 205, 207, 215, 221
Collection Cahiers du cinéma : pages 50-51, 83, 103 (a), 125, 132, 145, 151 (b,c), 158, 160 (b), 161, 163, 165, 167, 169, 171, 175, 178 (b)
Collection Swissfilms : pages 61 à 67, 69 à 71, 74 à 81, 86, 88 à 92,
Collection BIFI / D.R. : pages 72, 73, 82, 84, 96, 150, 174 (b), 182, 183, 185, 210
Collection Louis Skorecki : pages 112 à 114
Action Cinémas : page 141
Yves Perton : page 209

Les partenaires

Le festival reçoit le soutien de :

Les concours de :

Le festival remercie tous ses partenaires contribuant au développement de la manifestation

Soyons découvreurs de talents

Cinémas d'aujourd'hui

association soutenue par la Ville de Belfort

•Festival international du film de Belfort - EntreVues

• Une programmation de films d'hier et d'aujourdhui,

de soirées, de rencontres... toute l'année au cinéma Pathé Belfort.

www.cinemasdaujourdhui.com

LES 400 COUPS
un film de François Truffaut, 1959
restauré en HD en 2004
avec le soutien de la Fondation
Depuis plus de 20 ans, la Fondation
sauvegarde notre patrimoine
cinématographique mondial.
FONDATION
GROUPAMA GAN
POUR LE CINÉMA
www.fondation-groupama-gan.com