

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015  
Varia

---

### « *Il Cinema ritrovato* », Bologne, juillet 2015

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel  
Jaques, Myriam Juan et Lucien Logette

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5077>  
DOI : 10.4000/1895.5077  
ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015  
Pagination : 151-166  
ISBN : 9782370290779  
ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan et Lucien Logette, « « *Il Cinema ritrovato* », Bologne, juillet 2015 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5077> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5077>

---

© AFRHC

## « Il Cinema ritrovato », Bologne, juillet 2015

Année après année, rendre compte du Cinema ritrovato devient une gageure insurmontable tant chaque édition voit se multiplier les projections – au total 427 films – dans des sections toujours plus nombreuses. Pour 2016, il est déjà question d'une salle supplémentaire et le congrès de la FIAF viendra encore ajouter à la boulimie ambiante.

Ainsi, les textes présentés ici ne donnent qu'une idée très partielle de la manifestation, tout au plus quelques repères... Six chroniqueurs ne sont pas de trop pour évoquer les aspects saillants de cette 29<sup>e</sup> édition. Personnellement, je m'attarderai sur la cinématographie italienne toujours bien représentée sur les écrans de Bologne tandis que Myriam Juan reviendra sur le programme consacré à Valentina Frascaroli (les stars du muet italien étaient également sur l'écran avec Pina Menichelli dans *Il fuoco* et Francesca Bertini dans *Assunta Spina*) et mettra en relief un des points forts de la manifestation, l'hommage rendu à Ingrid Bergman. D'autres textes, de Lucien Logette, notamment sur l'année 1915, de Pierre-Emmanuel Jaques qui revient sur la production de cette même année, de Jean-Pierre Bleys sur la rétrospective consacrée à Leo McCarey, de Lorenzo Codelli sur les livres de cinéma, compléteront l'ensemble.

### Renato Castellani

Pour l'Italie, outre Valentina Frascaroli, le morceau de choix était donc le programme « La bella gioventù. Renato Castellani ». Castellani, d'abord célébré pour son appartenance au mouvement calligraphique au début des années 1940 (on a vu à Bologne son premier film, *Un colpo di pistola*, 1942, où les décors de Nicolas Benois – directeur de la Scala de Milan depuis 1938 – amène le raffinement des ballets russes de Diaghilev). Tout le courant calligraphique, même s'il fut d'abord perçu comme une intention apparente de se deta-

cher de la réalité et comme une volonté de se réfugier dans les délices de la forme, exprime avant tout un profond dédain vis-à-vis de la production courante. Les recherches formelles, apparemment aux antipodes des préoccupations réalistes, indiquent une indépendance d'esprit qui, dans le contexte de l'époque, a également une signification politique. Réaliser des films qui tournent le dos au fascisme, c'est déjà affirmer implicitement une position critique à l'égard du régime. L'esthétisme et la sensibilité littéraire de Castellani illustrent le passé à travers des films en rupture avec le cinéma d'évasion traditionnel. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si *Un colpo di pistola* est produit par un homme ayant toujours gardé ses distances à l'égard du fascisme, Riccardo Gualino, fondateur de la Lux Film.

Castellani devient dans l'immédiat après-guerre un auteur de comédies dont la légèreté n'en est pas moins un autre versant du néo-réalisme. *Sotto il sole di Roma* (1948) annonce Pasolini et ses « accattoni ». *Due soldi di speranza* (1952) ouvre la saison des comédies populaires sur le désarroi de la jeunesse. *I sogni nel cassetto* (1957) offre à Lea Massari un de ses plus beaux rôles en étudiante écrasée par les difficultés de la vie et qui meurt en couches (une version voulue par la production la fait vivre et devenir une femme au foyer comblée). *Nella città l'inferno* (1958) évoque la prostitution et l'enfer des prisons pour femmes. *Il brigante* (1961) – chronique de trois heures sur le banditisme méridional fruit du sous-développement économique – est une évocation de la misère paysanne qui ne dépare pas les films de De Santis ou même de Francesco Rosi.

Autre volet bolonais, « Rarità dal cinema italiano del dopoguerra » offrait des courts métrages de Francesco Maselli, Alessandro Blasetti, Valerio Zurlini, des documentaires de Gian Luigi Polidori et surtout quelques œuvres singulières tels *L'amore povero* (1963) de Raffaele Andreassi ou *12 dicembre* (1972) de Pier Paolo Pasolini. Film enquête sur la prostitution selon une démarche souvent empruntée par le cinéma italien, *L'amore povero* décrit sous la forme d'épisodes – l'épisode du

père venu de la campagne qui rend visite à sa fille dont il ignore les activités est déchirant de douleur retenue – le destin de prostituées vis-à-vis desquelles Andreasi déclarait : « Dans ce film ne seront pas soulignés les côtés les plus évidents de la prostitution et ne seront pas mis en évidence les aspects scandaleux, lourds et vulgaires qui se présentent à chaque pas. Mon devoir sera au contraire d'extraire de cette matière dense les côtés les plus poétiques, les plus humains, afin que ces femmes puissent en quelque sorte, à travers leur destinée terrestre et leur douleur, retrouver leur dignité ». Défiguré par la distribution qui supprima un épisode et affubla le film d'un nouveau titre, *I piaceri proibiti*, la copie présentée à Bologne rétablissait le film dans son montage originel et révélait un cinéaste particulièrement attentif à la détresse humaine. L'échec commercial du film brisa la carrière d'Andreasi qui se replia sur le documentaire. Seule fiction, on put voir à Cannes, en 1969, *Flashback*, un film sur les souffrances d'un soldat durant la Seconde Guerre mondiale.

Objet d'un « dossier » éclairant sur les multiples formes d'engagement du cinéaste, *12 dicembre* (c'est la date en 1969 de l'explosion d'une bombe à la Banque de l'Agriculture de Milan) est officiellement présenté comme un film de Giovanni Bonfanti sous les auspices de l'organisation gauchiste Lotta continua. En réalité, à partir d'un projet de Goffredo Fofi, le film est surtout une œuvre de Pasolini : « Le film – déclare le cinéaste – ressemble beaucoup stylistiquement à *Comizi d'amore*. J'y ai travaillé, je l'ai monté, j'ai choisi les interviews mais je ne l'ai pas signé parce que les avocats qui l'ont vu m'ont dit que c'était très dangereux et qu'on m'aurait mis en prison. On a alors trouvé une formule pour que mon nom y soit, afin que qui voulait comprendre comprenait, mais que formellement on ne puisse pas procéder contre moi. J'ai tourné environ 60 % du film, par contre je l'ai monté entièrement. » Le film comporte des séquences saisissantes, l'entretien avec la veuve et la mère de Pinelli (l'anarchiste défenestré à la préfecture de police de Milan), des plans du cimetière de Musocco où est enterré Ponelli, des

scènes de la révolte de Reggio Calabria en 1970, les bidonvilles de Naples où les habitants vivent dans des conditions d'extrême pauvreté, enfin une séquence tournée dans l'appartement d'une famille d'immigrés siciliens à Turin. La copie présentée a été restaurée en 2014 par le laboratoire L'Immagine ritrovata de Bologne. (J. A. G.)

## L'année 1915

Année après année, le programme qui célèbre le centenaire (« Cento anni fa ») voit ses choix se compliquer. Jusqu'au début des années 1910, le court métrage étant la règle, les curateurs (le plus souvent Mariann Lewinsky, avec cette année Giovanni Lasi) pouvaient présenter un grand nombre de titres, aux durées à peu près identiques, en tout cas réduites. Depuis 1913 et la généralisation du long, l'éventail des possibles s'est ouvert plus largement : il faut à la fois chercher dans les courts, les moyens et les longs ce qui va représenter l'année de référence. Par conséquent, le nombre de titres diminue – 110 en 2007, 66 en 2010, 25 en 2015, pour un même nombre de séances – et l'impression parfois d'éparpillement, lorsque douze ou treize films se succédaient en une heure chrono, a disparu. L'importance de cette coupe annuelle horizontale dans la chair de l'histoire demeure éminente ; on peut constater l'évolution des représentations et des perspectives : la guerre, par exemple, n'était pas vue en 1914 comme en 1915, et l'on attend les prochains millésimes avec encore plus d'intérêt.

Avec raison, la programmation a éliminé les films guerriers de fiction, trop cocardiers (ils le resteront durant tout le conflit), au profit des documentaires, assurément plus intéressants. 1915 a vu la formation des Sections Photographiques et Cinématographiques des Armées dont on sait qu'elles ont tourné 2 000 films, entre 1915 et 1919. Mais la richesse du fonds est surtout appréciée par les historiens spécialistes ; pour le commun des spectateurs, la répétitivité des documents amenuise leur impact : on a vu tant de fois des poilus sortir des tranchées pour aller se faire hacher quelques

mètres plus loin que l'émotion a disparu – mais pas le dégoût devant l'absurdité du carnage. Du coup, ce sont les à-côtés des combats qui frappent, comme ces *Commotionnés au Val-de-Grâce*, six minutes éprouvantes où des soldats nerveusement démolis tremblent et bavent, tenus par les médecins devant la caméra qui les fixe frontalement. Ou l'entraînement des *Goumiers algériens en Belgique* filmés par Alfred Machin, sorte de chorégraphie militaire hors sol qui laisse songeur sur leur efficacité éventuelle à l'heure du combat.

1915, c'était aussi l'année des *Vampires* de Feuillade, dont on a pu savourer la réédition flamboyante – surtout ceux qui ont gardé le souvenir de la copie charbonneuse sans intertitres de la Cinémathèque française des années 1960. Même si l'on a depuis découvert que Josette Andriot avait enfilé la première, grâce à Victorin Jasset, le fameux collant noir, Musidora n'a rien perdu de son mystère ni Jean Ayme de son prestige.

On ne connaissait Reginald Barker que par sa collaboration avec Thomas Ince (*Civilisation*, 1916) et les quelques titres où il dirigeait William Hart, présentés à Bologne en 2006. On a pu ajouter deux longs métrages à cette courte liste, tous deux datés de 1915, année où il tourna dix longs et trois courts. Mais si les autres films sont de la qualité de *The Italian* et de *The Despoiler*, on ne demande qu'à les voir. Le premier, sur un scénario d'Ince et de C. G. Sullivan est un étrange hybride, accumulant durant toute sa première partie les clichés les plus éculés sur l'Italie, gondoliers et paysans, tout droit sortis de la mythologie la plus pérenne, costumes bigarrés, mandolines en bandoulière et gesticulations diverses. Mais lorsque le gondolier émigre vers les États-Unis, pour pouvoir gagner de quoi épouser sa belle, tout bascule. Le filmage en direct dans les rues de New York restitue Little Italy comme on l'a rarement vu, dans sa vérité immédiate, avec la même puissance que le port et les docks captés, au même moment, par Walsh dans *Regeneration*. Plus de folklore, mais la misère, les taudis, l'envers du rêve américain. Barker filme son héros, George Beban, avec la même aisance que s'il s'agissait de Rio Jim dans les bas-fonds.

*The Despoiler* constitue un joli cas de détournement, comme est venue le décrire Camille Blot-Wellens. À l'origine, le film se déroulait en Balkanie, région imaginaire entre Turquie et Arménie où un officier français, avec ses troupes orientales, attaquait la ville, également imaginaire, de Tournaise. La copie qui subsiste est une version française remontée en 1917, dont les cartons modifient l'histoire : le Français est devenu Allemand et ses troupes, kurdes, attaquent Kerouassi, ville arménienne. Ou comment transformer un conflit de cinéma en film de propagande antiboches, ceux-ci étant responsables, outre l'invasion de la France, des massacres arméniens de 1915. Nonobstant, la copie était très belle et le film étonnant, bien servi par Enid Markey et Frank Keenan.

Une séance – quatre courts et un moyen métrage – fut consacrée au Danemark, « île de paix » ignorée par la guerre. C'est bien l'impression qu'offraient les passants saisis par la caméra de l'opérateur anonyme de *Rundskuedagen 1915* (l'équivalent de notre actuelle Fête du patrimoine), souriant à l'objectif, en bras de chemise et canotiers à la main, inondés d'une joie palpable en un beau dimanche. Six minutes d'un rare bonheur, durant lesquelles rien d'autre ne se passe que le plaisir évident d'être là, côte à côte, savourant collectivement un bonheur éphémère. Une épiphanie sur le fil, la rencontre imprévue d'une foule et d'un filmeur comme chez les opérateurs Lumière. Quant à *Revolutionsbryllup*, d'August Blom, il avait pour principal intérêt de fournir une pièce supplémentaire au puzzle Valdemar Psilander, commencé ici en 2004 – sur les 90 films que l'acteur a tournés entre 1910 et 1920, il n'en reste plus que 77 à découvrir. Souhaitons qu'ils soient plus passionnants que celui-ci, assez plate adaptation d'une pièce de Sophus Michaëlis, qui ne décolle pas du théâtre d'opéra.

### Bluebird Photoplays

L'intitulé de la section, « Adorati Bluebirds », n'a pas manqué de nous interpeller. Avouons nous être senti un peu honteux de n'avoir aucune

connaissance sur le sujet, avant de constater que, les programmeurs et les Archives du Film exceptés, personne n'était capable de nous renseigner sur ces oiseaux bleus adorés. Pas d'hommage à Maeterlinck ni à Maurice Tourneur là-dedans : le catalogue nous a appris qu'il s'agissait d'un secteur d'Universal pour lequel, entre autres cinéastes, Lois Weber avait travaillé. Lors de l'hommage rendu ici en 2012 à la réalisatrice de *Shoes*, la politique de l'auteur nous avait aveuglé et, bien qu'ayant suivi attentivement ses films, la marque Bluebird Photoplays nous avait échappé.

Il y aurait eu 170 films produits par la Bluebird entre 1916 et 1919. Cinq seulement ont été présentés cette année, dont *The Girl Dumb of Portici* (1916), unique apparition d'Anna Pavlova sur un écran, déjà vu il y a trois ans, mais qui valait bien d'être revu. Quant aux quatre autres, *Little Eve Edgerton* (Robert Leonard, 1916), *The Dream Lady* (Elsie Jane Wilson, 1918), *The Love Swindle* (Jack Dillon, 1918), *The Little White Savage* (Paul Powell, 1919), qu'en dire, sinon qu'ils correspondent au cahier des charges qui semblait être imposé par la production générale : « Bluebirds stands for happiness ». Des histoires d'amour qui doivent affronter quelques contrariétés avant de se terminer bien, des héroïnes sympathiques, des jeunes gens charmants, un univers sucré de *feelgood movies* – en gros, pour trouver des équivalents français, celui des romans de *Bonnes soirées* jadis ou de *Nous Deux*. On en sort l'esprit intact, mais la rétine un peu poisseuse. Les titres français (il s'agissait de copies des Archives du Film) sont révélateurs : *Et pourquoi pas ?*, *Elle voulait un foyer*, *La Nymphe captive*. Non que les produits soient ratés, au contraire : les actrices, Carmel Myers, Ella Hall, Edith Roberts, sont tout à fait agréables, les scénarios sont bien construits, la durée moyenne, autour de 55 minutes, interdit toute digression inutile. Il y a même des trouvailles curieuses, comme cette jeune sauvageonne (*The Little White Savage*) amenée de son île oubliée dans la province américaine et qui parle en anglais du XVII<sup>e</sup> siècle, sa tribu descendant d'une colonie fondée par Walter Raleigh. On peut admettre que

pendant la guerre et après, les publics américain et européen aient eu envie d'autre chose que de drames. Au moins, Universal leur fournissait de quoi souffler. Le catalogue nous précise que de futurs grands cinéastes, Tod Browning, Rupert Julian, Rex Ingram, ont travaillé pour la Bluebird. On souhaiterait vérifier s'il cuisinait le même brouet.

### Au hasard des muets

Rex Ingram n'a pas tourné que pour la Bluebird, heureusement, mais aussi pour la Metro-Goldwyn, par exemple *The Arab* (1924), dont nous avons pu voir, en provenance du Gosfilmofond, une demi-copie – 1 182 sur les 2 045 mètres d'origine. Ce qu'il en reste est réussi, malgré les contraintes de distribution – Ramon Novarro en Sheikh, Jean de Limur et Adelqui Millar en indigènes — car Ingram était un amoureux du Maghreb et préférait tourner sur place (en Tunisie pour ce film, en Algérie pour *The Garden of Allah*, au Maroc pour *Baroud*) que dans les déserts d'Arizona ou du Nevada. La véracité du *background* sauve un scénario assez convenu – les bobines manquantes ne devaient pas changer complètement l'optique générale – qui ne peut échapper aux clichés transmis d'un film à l'autre depuis Valentino et le premier *Cheikh*. La décennie suivante, de *Morocco* à *Beau Geste*, fera pire. Il n'empêche : toutes les séquences filmées dans les rues de Gabès sont superbes. Et Ramon Novarro manifeste une grande aisance sous sa djellabah, comme il le fera dans tous ses films muets, sous la tunique de *Ben Hur* ou l'uniforme d'Heidelberg du *Prince étudiant*. Il conviendrait que Bologne se penchât une saison sur Ingram ; ses quinze films tournés entre 1920 et 1932 vaudraient d'être revus en bloc.

Si tous les films réalisés par Michael Curtiz à partir de 1926 sont accessibles, il n'en est pas de même pour ceux de sa période Mihaly Kertész – des cinquante-cinq tournés en Hongrie entre 1912 et 1922, le catalogue nous précise qu'il n'en demeure qu'une poignée et nous n'en connaissons aucun. Aussi, voir surgir *A tolonc* (1914), son dixième

titre, miraculeusement retrouvé dans un sous-sol du Centre culturel hongrois de New York, est un événement. Le titre international serait *The Exile*, imdb le répertorie comme *l'Indésirable*, sous-entendant une sortie française dont on ne connaît pas de traces. Curtiz a toujours filmé plus vite que son ombre, passant d'un genre à l'autre sans états d'âme, capable d'enchaîner film d'aventures médiévales, western et comédie contemporaine sans jamais signer un travail bâclé ni indifférent. Cette facilité impressionnante ne lui est pas venue sur le tard : son sixième film de l'année 1914 est aussi soigneusement composé que dirigé (Mari Jaszai était une vedette du théâtre hongrois), sans l'emphase ou la gesticulation que nombre de films du temps n'ont pas évitées. Toutes les scènes d'extérieur sont magnifiques et les personnages, tirés d'une pièce paraît-il célèbre d'Ede Toth, possèdent une épaisseur remarquable. Décidément, Curtiz ou Kertész, le résultat est toujours probant. Il ne reste à attendre que deux choses : une édition DVD qui permette de savourer le film à loisir et une exploration plus soutenue des bas-fonds de la Hungarian House new-yorkaise, qui recèle peut-être d'autres richesses.

*The Heart of Wetona* (Sidney Franklin, 1919) appartenait à une section baptisée « Les Velle, une affaire de famille », qui unissait Gaston, le cinéaste, Maurice, le chef-opérateur, et Mary Murillo, la scénariste – réunion un peu tirée par les cheveux, dans la mesure où un seul des cinq longs métrages présentés rassemblait les deux derniers noms, Gaston Velle ayant cessé l'exercice bien avant que son fils entre dans la carrière. Mais les deux séances qui lui étaient consacrées permirent de revoir un large échantillon de ses féeries, fantasmagories, métamorphoses et autres floraisons réalisées entre 1902 et 1911. Le scénario du film de Franklin, dû à Mary Murillo, joue astucieusement sur l'antagonisme racial et la difficulté d'un rapprochement, l'héroïne Wetona (Norma Talmadge), Indienne métisse, ne pouvant épouser le Blanc (Gladden James) dont elle est amoureuse, son père, chef de la tribu des Pieds-Noirs, le lui interdisant. Avec raison, d'ailleurs, car

ce Tony, adjoint du responsable de la réserve, n'est qu'un pâle voyou, alors que le chef de poste, Thomas Meighan (toujours excellent), est un bien meilleur parti. La crise se résoudra au mieux, après un combat entre Indiens et Blancs, aussi remarquablement filmé que ceux tournés par William Hart ou Reginald Barker dans la même période. *The Heart of Wetona*, malgré sa date de réalisation, n'a rien de schématique et préfigure le très beau *Redskin* de Victor Schertzinger (1929), vu ici en 2009.

Maurice Velle à la photo, Mary Murillo à l'écriture, André Hugon à la réalisation : ainsi se présente *la Princesse aux clowns* (1924). Hugon traîne, dans l'histoire du cinéma national, une casserole, celle d'avoir tourné et raté le premier film français parlant, *les Trois Masques*, et d'avoir accumulé les bandes sans intérêt, parmi les soixante-quinze qu'il a tournées entre 1914 et 1952. Certes, on ne se battra pas pour la promotion des *28 Jours de Clairette* ou de *Moïse et Lévy parfumeurs*, mais ceux qui connaissent son diptyque *Maurin des Maures* (1932) et *l'Illustre Maurin* (1933) savent qu'il s'agit d'une étonnante expérience de néo-réalisme provençal, qui devance *Toni*, avec autant de réussite. *La Princesse*, projetée en nocturne sur la piazzetta Pasolini, avec un projecteur 35 à charbon – quel luxe ! – a suscité l'enthousiasme. Il faut dire que ses 60 minutes sont emplies de séquences peu oubliables. Le royaume de Savonia, les fastes de la cour, la révolution qui couve, les émeutes et le peuple en furie : les productions Aubert y avaient mis des moyens considérables et le metteur en scène les avait fort bien utilisés – la preuve : Huguette Duflos (bientôt ex-) semble parfois capable d'exprimer des sentiments et Charles de Rochefort se sort très bien de son double rôle, prince et clown. Les films des années trente de Hugon sont accessibles (avec parfois un peu de mal), les muets très peu. Alors, à quand une exploration plus circonstanciée ?

Toujours dans la même section, mais avec seulement Maurice Velle au générique, nous avons pu revoir *l'Île enchantée* (Henry Roussel, 1927), jadis choisi par Jacques Lourcelles pour une de ses soi-

rées à la Cinémathèque de Bercy. Rien de plus éloigné des comédies parlantes de l'auteur, *la Fleur d'oranger* (1932) ou le lubitschien *Arlette et ses papas* (1934), que ce western corse tourné sur place, au cœur de la montagne. Est-ce d'avoir joué dans *les Frères corses* d'Antoine, dix ans plus tôt, qui a conduit Roussel à imaginer ce scénario, marqué des clichés habituels à la *Colomba*, bandit d'honneur, maquis, gendarmes ? Sans doute, mais le cinéaste agrémenté l'argument d'une histoire de capitaine d'industrie qui veut détruire le vieux moulin où vivent le père et le frère du héros pour y installer une usine ; et, bien sûr, l'industriel a une fille qui tombera amoureuse du héros en cavale. On imagine le déchirement, le progrès contre la tradition et la suite. Ce qui n'était pas prévisible, c'est la beauté du film, qui restitue toute la grandeur des paysages corses – en 1927, c'était plus une île sauvage qu'une île enchantée –, et le rythme de la narration, soutenu plus d'une heure et demie durant. Rolla-Norman est très juste en hors-la-loi, comme il l'avait déjà été dans *Salammbô* (Pierre Marodon, 1925) et dans *Gribiche* (Jacques Feyder, 1926). Les grands films d'action français muets ne sont pas si nombreux que l'on ne marque celui-ci d'une pierre blanche.

Avec *la Princesse aux clowns* et *l'Île enchantée*, nous étions dans les découvertes. Avec *Variété*, on se trouve devant un chef-d'œuvre certifié par tous les dictionnaires. Ce qui ne signifie pas que le film d'E. A. Dupont soit souvent visité – il y a bien des lustres que nous n'en avons pas eu sous les yeux une version correcte. Celle ici présentée, dans la section « Ritrovati e restaurati », venait du Murnau Stiftung, qui en a édité également une version Blu-ray superbe (avec en bonus la version américaine, raccourcie et remontée à l'époque). Au cœur de la décennie fabuleuse du cinéma allemand de Weimar, *Variété* tient une place centrale, entre *le Dernier des hommes* et *Metropolis*. À la fois par sa thématique – il a lancé le sous-genre des films de cirque et ses triangles amoureux dramatiques – et par sa technique, Karl Freund poursuivant ses recherches visuelles entamées avec Murnau ; le film demeure formellement éblouissant et d'un

suspens garanti, le *salto mortale* des Trois Codonas (même s'ils ne sont pas crédités au générique) produisant des instants inoubliables. Emil Jannings est déjà tel qu'en lui-même (il avait plus de cinquante films derrière lui) et Lya De Putti, tôt disparue (elle mourut en 1931), ne fut jamais aussi bonne. La projection fut accompagnée au piano par Antonio Coppola, la partition du Blu-ray est due à The Tiger Lillies – mais le film sans musique annexe est à mon sens encore meilleur.

### Peter von Bagh

L'ombre de Peter von Bagh, disparu en septembre 2014, a plané sur le festival, dont il était le directeur artistique depuis 2005. Chacun avait en mémoire sa haute silhouette, son accent rocaillieux, quelle que soit l'une des cinq langues qu'il utilisait, sa manière toute personnelle de présenter les séances, son érudition et sa disponibilité. Un beau texte de Gian Luca Farinelli rappelait, en ouverture du catalogue, combien le festival lui devait.

On connaissait son activité multivalente, Cinémathèque finlandaise, Midnight Sun Festival, Cinema Ritrovato, ses articles, ses livres (celui sur Aki Kaurismäki, le seul en français). Mais on connaissait mal son travail de cinéaste, que l'on pensait réduit aux quelques longs métrages égrenés à Bologne au fil des ans. En réalité, il a réalisé plus de cinquante films, en presque totalité des documentaires, le plus souvent pour la télévision et c'était bien la moindre des choses que d'en présenter quelques-uns. En tout, une douzaine, offrant un panorama significatif, depuis son court métrage initial, *Pockpicket eli katkelmia helsinkiläisen porvarisnuoren elämästä* (1968) jusqu'à son ultime *Sosialismi* (2014) – un trajet qui va d'une fiction rigolarde de 20 minutes, histoire d'un pickpocket à l'envers, qui met des choses dans les poches de ses victimes, à une réflexion, à la fois désabusée et enthousiaste, sur le rêve le mieux fondé et le plus trahi du siècle précédent. L'ensemble était passionnant, même si la salle Scorsese n'a pas fait le plein à chaque projection.

Peter von Bagh a construit peu à peu une mémoire populaire de la Finlande, sous tous ses aspects,

musicaux, cinématographiques, historiques, politiques, en de multiples portraits, courts – les 30 minutes d'*Olavi Virta*, 1972, idole du tango finlandais des années 1940 et 1950 –, ou développés, comme les trois heures de *Mies varjossa*, 1994, consacrées à une personnalité inconnue et fascinante, Otto Kuusinen, président de la fugace République démocratique de Finlande créée par Staline, le seul membre étranger du Politburo soviétique. Qu'il s'intéresse à *Edvin Laine* (2006), l'auteur de *Soldats inconnus* (1955), seul cinéaste finnois connu hors des frontières avant Kaurismäki, ou au dernier été de la guerre (*Viimeinen kesä 1944*, 1992), son approche est identique : utilisation de documents d'archives, entretiens, agrémentés d'un commentaire qu'on baptisera markérien en faisant confiance aux sous-titres anglais. Parfois, il se contente de filmer en direct, sans intervenir, sinon au montage, comme dans *Päivä Karl Marxin haudalla* (1983) où il questionne les visiteurs du cimetière londonien de Highgate devant la tombe de Marx, le jour du centième anniversaire de sa mort.

Un regard sur la filmographie de PvB prouve l'importance de la musique populaire dans son inspiration – goût partagé avec Kaurismäki. Le nombre de documentaires sur des chanteurs nationaux est étonnant, comme s'il avait voulu en établir une encyclopédie. Chanteurs et lieux : *Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan* (1978) est une ode à une salle de danse, espace qui a fondé la collectivité communale (on songe au dernier Ken Loach, *Jimmy's Hall*). S'y manifeste pleinement ce sentiment du temps écoulé qui sous-tend toute son œuvre, temps collectif (*Helsinki ikuisesti*, 2008, magnifique évocation de la capitale au cours du siècle) ou temps personnel (*Muisteja-Pieni elokuva 1950 – Luvun Oulusta*, 2013, retour sur son enfance et de son adolescence à Oulu, digne des accents de Terence Davies dans *Of Time and the City*).

Nous avons perdu un directeur artistique, nous avons découvert un auteur d'une dimension rare, sur lequel il conviendra de revenir plus longuement. (L. L.)

## Toujours l'année 1915

Malgré la Guerre, le nombre de films tournés cette année-là – comme celui de ceux qui ont été conservés – a connu un accroissement considérable, rendant impossible une sélection qui rendrait compte équitablement du développement de la production des films. Aussi, plutôt que de suivre les seuls aléas liés au goût et aux trouvailles, la sélection s'est orientée sur des événements majeurs (la Première Guerre, le génocide arménien), tout en se combinant avec des restaurations actuelles ou des anniversaires particuliers (*les Vampires* a ainsi été projeté en hommage tant au *serial* lui-même qu'au 120 ans de la Gaumont – qui a d'ailleurs suscité la projection d'autres œuvres d'importance pour la société à la marguerite comme un Chronochrome, *Deauville-Trouville*, ou *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle) ainsi qu'une rencontre avec Nicolas Seydoux (évoquée plus loin par Lorenzo Codelli) qui préside actuellement la société.

Ces croisements avec la grande histoire débouchèrent d'une part sur une série de projections liées à la guerre avec des images documentaires mais aussi quelques comiques comme *le Champagne de Rigadin*, dans une copie de la Cinémathèque royale de Belgique comportant des coloris appliqués au pochoir avec une précision remarquable. Ces images liées aux circonstances guerrières se sont retrouvées aussi dans plusieurs films associés à un programme qui constitue une des découvertes du *Cinema ritrovato* : la collection Albert Samama Chikli (1872-1934). Pionnier du cinéma, celui-ci filme en Tunisie entre 1905 environ et les années 1920, débutant avec des vues documentaires avant de se lancer dans des productions fictionnelles dans les années 1920. Il tourna aussi quelques films pour la Section cinématographique de l'armée en 1917 notamment à Verdun. Parmi ses films, *Zhora* (1922) retint le plus l'attention dans la mesure où l'on y voit Haydée Samana Schikli et qu'il a été tourné parmi les bédouins, mêlant un aspect largement documentaire à une fiction plus conventionnelle (la jeune femme est recueillie après un naufrage, avant d'être retrouvée et emme-

née en avion). L'actrice et son jeu souvent insistant attirèrent un public nombreux, découvrant une nouvelle version d'un exotisme qui par moment échappe aux clichés.

La présence de la guerre se retrouva dans de nombreux autres programmes, dont un extraordinaire ensemble consacré au génocide arménien : il ne reste bien sûr pas d'images du génocide lui-même, mais bien des images des conséquences du massacre : les films présentés montrent des réfugiés, témoignant de la masse de déplacés. Mais aussi des images plus anciennes (tournées en 1911-1912) montrant des régions où apparaissent des églises fort anciennes posées dans un paysage lui aussi surprenant.

*The Despoiler* – en fait sa version française, *Châtiment* – fait d'ailleurs le lien avec le massacre des Arméniens, liant un officier désigné comme allemand au massacre de la population d'un village. Le film, restauré récemment par la Cinémathèque française a fait l'objet d'une série d'analyses qui montrent comment la copie retrouvée est autrement plus explicite que son original américain ([http://www.cinemathèque.fr/sites-documentaires/triangle/rubrique/archives-photos-et-films-les-films-triangle-la-restauration-de-the-despoiler.php#ancre\\_03](http://www.cinemathèque.fr/sites-documentaires/triangle/rubrique/archives-photos-et-films-les-films-triangle-la-restauration-de-the-despoiler.php#ancre_03)) L'officier allemand, associé à un cruel khan, voit sa propre fille, être la victime de son allié, dans une scène qui désigne clairement le viol comme arme de guerre, et qui sera même son bourreau sans le savoir, dans la mesure où, s'étant vengée, celle-ci est fusillée par les soldats de l'officier.

Cette présence de la guerre s'est glissée dans un programme consacré à une société américaine a priori peu touchée par le conflit mondial, laissant entendre que peut-être le climat belliciste frappait bien au-delà, *The Dumb Girl of Portici* (1916, Universal). Adapté de l'opéra *la Muette de Portici* (1828, Daniel Auber), le film est célèbre pour avoir comme protagoniste principale Anna Pavlova. Sa redécouverte est aussi liée au développement des études féministes, notamment celles menées dans les colloques « Women and the Silent Screen », qui ont insisté sur la carrière de sa réalisa-

trice, Lois Weber (1879-1939). Son film *Shoes* (1916) est un des modèles du genre « mélodrame social ». Tous deux ont été réalisés dans le cadre d'une filiale de l'Universal, Bluebird Photoplays, à laquelle était consacré une section comportant cinq titres. *The Dumb Girl of Portici* en était certainement le clou, tant par les moyens déployés à l'époque (dans des scènes de masse et par des décors soignés) que par la nouvelle restauration qui sut tirer profit de la découverte d'un nouvel élément (une copie 16 mm à la New York Public Library) qui permit de compléter la copie nitrate conservée par le British Film Institute. Les techniques de restauration numérique permettent d'atténuer, partiellement du moins, les sauts de qualité entre les éléments.

Le film surprend par son ampleur et par l'implication manifeste de son actrice principale – le catalogue de la manifestation comporte une très belle image où on la voit tenant la manivelle d'une caméra. La Pavlova y incarnant une jeune bohémienne, on s'attend à une scène de danse, mais c'est bien plus ses conflits intérieurs et la violence qu'elle subit qui sont les motifs du spectacle, avant une brève scène finale de danse, exprimant la mort et la désolation. On reste impressionné par le déferlement continu de soldats, de brutes révolutionnaires qui s'affrontent, dans un jeu insistant sur la démesure de la sauvagerie présentée à l'écran. Le film témoigne aussi que dans les années 1910, aussi aux États-Unis, cohabitent des modes de jeu d'acteur, celui-ci s'apparentant bien plus aux gestes de la peinture épique et de l'opéra, contre le jeu plus intérieur qui est en train de se mettre en place et qui y dominera par la suite. Accompagnée par John Sweeny et Frank Bockius, qui adaptèrent la musique d'Auber pour la séance, cette projection resta comme un des moments forts de la section « muette » du festival. (P-E. J.)

### **Ingrid Bergman. La star**

Comme à Cannes moins de deux mois auparavant, le beau visage d'Ingrid Bergman illuminait l'affiche de la 29<sup>e</sup> édition du *Cinema ritrovato*. Au portrait

intimiste en noir et blanc réalisé par David Seymour dans les années 1950, se substituait à Bologne une image promotionnelle en couleur de la star dans *Casablanca* (1942). Si le film de Michael Curtiz, projeté « sotto le stelle », a battu des records d'affluence sur la Piazza Maggiore, c'est cependant sur les débuts européens de Bergman que se concentreront les lignes qui suivent, à l'image de la rétrospective proposée par le festival en hommage à l'actrice qui, disparue en 1982, aurait eu cent ans cette année. La programmation se composait en effet de quatre films suédois et un film allemand des années 1930 (dans des copies 35 mm ou numériques toutes excellentes), aux côtés de trois classiques (outre *Casablanca*, *The Bells of St. Mary's*/les Cloches de Sainte Marie, 1945 – qui participait également à la rétrospective Leo McCarey – et *Europa '51*/Europe 51 de Roberto Rossellini, 1952, représentant de la carrière italienne de Bergman et projeté comme le précédent dans une version nouvellement restaurée). L'ensemble était complété par un programme de raretés datant des années 1940-1960 (actualités, document promotionnel, etc.) et un documentaire déjà présenté à Cannes (*Jag är Ingrid* ou *Ingrid Bergman – in Her Own Words*/Je suis Ingrid, de Stig Björkman).

Peu connus (bien que trois aient été édités en dvd aux États-Unis), les films des années 1930 donnent à voir la naissance d'une star qui sut s'imposer extrêmement rapidement. L'ascension de la jeune femme rappelle d'ailleurs celle de sa compatriote Greta Garbo, dont elle est de dix ans la cadette. Comme celle-ci, Bergman suivit les cours de l'Académie royale d'art dramatique de Stockholm avant de faire ses premiers pas devant la caméra. Comme elle, elle tourna un film en Allemagne avant d'embarquer pour Hollywood où son succès fut immédiat. Si Garbo incarne la star hollywoodienne par excellence, le cas de Bergman est pourtant plus complexe, non seulement en raison de ses choix en tant qu'actrice et en tant que femme à partir de la fin des années 1940, mais aussi parce que, glamour sans être sophistiquée, elle parvint à conserver dès sa première carrière

américaine une forme de simplicité et de naturel en décalage avec les canons dominants aux États-Unis. C'est que la jeune femme était forte d'une riche expérience européenne (une dizaine de films), au cours de laquelle elle avait déjà acquis un statut de vedette et affirmé sa personnalité. Ce n'est pas une débutante, en effet, qui arrive à Hollywood en 1939 à l'invitation de David O. Selznick. À 19 ans, après quelques figurations et alors qu'elle n'a pas encore terminé sa formation d'actrice, Bergman obtient un second rôle dans une comédie populaire (*Munkbrogreven*/le Conte du Pont au Moine, 1935, Edvin Adolphson et Sigurd Wallén). Sur fond d'intrigue policière, le film met en scène avec empathie le petit peuple de Stockholm, s'inscrivant dans une veine populiste qui traverse le cinéma européen des années 1930. Bergman est l'une des habitantes de l'hôtel autour duquel tourne l'intrigue, amoureuse d'un homme qu'elle suspecte être un voleur. Elle échappe à toute mièvrerie et, dès sa première apparition, séduit par sa fraîcheur et son sourire. Sa carrière est lancée, puisqu'elle accède aux premiers rôles dès 1935, année au cours de laquelle elle ne tourne pas moins de trois films.

Il Cinéma ritrovato proposait ensuite *Intermezzo* (1936), dont David O. Selznick produisit en 1939 un remake dans lequel Bergman fit ses débuts aux États-Unis. Il s'agit de la troisième collaboration de l'actrice avec le réalisateur Gustaf Molander, sous la direction duquel elle tourna encore à trois reprises dans les années 1930, avant des retrouvailles en 1967 dans « Smycket », un épisode d'un film collectif en huit parties intitulé *Stimulantia* (ce court métrage remarquable, adapté de *la Parure* de Maupassant, faisait d'ailleurs partie du programme de raretés projeté à Bologne). Face au théâtral et vieillissant Gösta Ekman (connu des cinéphiles pour son interprétation de Faust dans le film homonyme de Murnau), Bergman représente à la fois la jeunesse et la modernité actorale par la sobriété des moyens qu'elle met en œuvre pour interpréter son personnage. Ainsi les gros plans sur son visage ne viennent pas seulement magnifier l'actrice mais lui

offrent la possibilité d'exprimer avec finesse les désirs et les tourments de cette pianiste qui finit par sacrifier son amour pour un célèbre violoniste afin de le laisser revenir vers sa famille.

L'importance du visage dans la *persona* naissante de la star est mise en évidence – mais aussi à l'épreuve – dans *En kvinnas ansikte* (*Un visage de femme*, 1938), réalisé par le même Molander d'après une pièce de Francis de Croisset (dont Cukor tourna une nouvelle adaptation en 1941 avec Joan Crawford). Bergman y interprète une femme défigurée dirigeant d'une main de fer une bande de maîtres-chanteurs. Quand, à la suite de sa rencontre fortuite avec un chirurgien plasticien (spécialisé dans la reconstruction des « Gueules cassées » après la Grande Guerre), cette anti-héroïne recouvre sa beauté, elle doit alors lutter pour se défaire de son passé. L'apparition de Bergman, dont l'ombre se profile depuis une porte entr'ouverte, et les jeux de lumière masquant ou révélant sa disgrâce dans la première partie du film sont remarquables, faisant regretter que l'opération intervienne et réussisse si rapidement car la suite est beaucoup plus convenue.

Le dernier film tourné par Bergman en Suède avant son installation à Hollywood (mais après la version américaine d'*Intermezzo*, car l'actrice dut revenir honorer un contrat), *Juninatten* (*Quand la chair est faible*, 1940, Per Lindberg), propose de nouveau à celle-ci le rôle d'une femme cherchant à échapper à un passé trouble. Le film dénonce les commérages et l'appétence de la presse pour les scandales, mais célèbre aussi au passage la solidarité féminine, un thème au cœur de l'étonnant *Die Vier Gesellen* (*les Quatre Compagnes*, Carl Froehlich), tourné en Allemagne en 1938. Grande vedette de cette comédie (elle est annoncée en premier avant le titre et le générique prend soin de préciser qu'il s'agit de son seul film allemand – elle avait décliné un engagement plus durable proposé par la UFA), Bergman (dont la mère était allemande) joue une jeune femme diplômée d'une école de dessin qui, faute de trouver du travail, décide de créer avec trois amies sa propre entreprise. Malgré son succès, celle-ci finit par dis-

paraître, victime des ambitions artistiques ou des histoires d'amour de trois de ses fondatrices (l'une – dont l'homosexualité est clairement suggérée – choisit d'exposer ses œuvres dans une galerie, tandis que deux autres finissent par préférer le mariage à leur carrière). La morale patriarcale est sauve, mais un vent de féminisme n'en a pas moins soufflé sur le film, principalement à travers le personnage interprété par Bergman. En effet, non seulement celle-ci se montre résolue à travailler et réussir sans l'aide de son ancien professeur (dont, bien qu'amoureuse, elle décline à plusieurs reprises la demande en mariage), mais elle y parvient brillamment – une héroïne résolument aux antipodes, donc, du modèle féminin prôné alors par le III<sup>e</sup> Reich.

Ainsi réunis, ces films (que les spectateurs de la Cinémathèque française ont pu également voir cet été dans le cadre d'une rétrospective plus complète consacrée à l'actrice) illustrent l'assurance précoce de Bergman face à la caméra. Si Hollywood s'est ingénié à la magnifier encore davantage, il ne l'a pas radicalement transformée. Quoique sublimé par de savants éclairages, le visage de la star restera en particulier peu apprêté, un choix que l'on peut porter à la fois au crédit de l'actrice (qui a refusé de se laisser modeler) et à l'intelligence des studios (qui ont compris comment l'utiliser). Très vite au demeurant, on voit la *persona* de la star se construire à l'écran autour du diptyque force et vulnérabilité qui continuera à la caractériser tout au long de sa carrière, un diptyque qui fait écho à la femme exceptionnelle qu'était Ingrid Bergman, à la fois fragile et indépendante, réservée et déterminée.

### **Valentina Frascaroli. *Leading lady***

L'hommage rendu à Bergman venait à la suite d'autres rétrospectives consacrées par Bologne à de grandes stars de l'histoire du cinéma. La session dédiée à Valentina Frascaroli (1890-1955) était pour sa part plus originale puisque l'actrice italienne, active principalement dans les années 1910 et au début des années 1920, n'a jamais

accédé à un tel statut. Pourtant, comme le rappelait le précieux catalogue du festival, Frascaroli fut en son temps une actrice très aimée et appréciée du public. Elle est aujourd'hui surtout connue pour avoir été la partenaire (à la ville comme à la scène et à l'écran) d'André Deed, qui créa pour elle la série des «Gribouillette». La rétrospective se composait de quatre programmes mêlant courts et longs métrages (ou plutôt ce qu'il en reste), rôles comiques et dramatiques, les uns et les autres alternés à dessein afin de montrer la diversité des talents de l'actrice.

Les performances de Frascaroli dans la comédie sont indissociables de Deed, aux côtés et sous la direction duquel elle tourna. La comédienne au physique menu se montre ainsi capable de rivaliser avec l'énergie débordante et destructrice de celui-ci dans *Boireau et Gribouillette s'amuse* (1912), où les deux acteurs apparaissent déguisés en enfants démolissant tout sur leur passage. Elle se bat en duel pour lui avant de le délaïsser pour un autre homme dans *Le due innamorate di Cretinetti* (1911). Elle hante enfin ses cauchemars dans *Boireau s'expatrie* (1913), où elle apparaît sous divers travestissements. Dans tous ces films, Frascaroli se distingue par son entrain, ses yeux et ses gestes vifs, son sourire simple enfin, toutes qualités que l'on retrouve dans *Gribouillette dactylographe* (1914), toujours réalisé par Deed mais dans lequel ce dernier n'apparaît pas.

La mobilisation de Deed durant la Première Guerre mondiale conduisit l'actrice à tourner en Italie dans des longs métrages et à privilégier d'autres registres. Il était cependant malaisé de juger de ses performances à Bologne, tant les films projetés avaient souffert du temps. Trois d'entre eux étaient en effet très mutilés et présentés dans des versions affectant notablement l'interprétation de la comédienne. Un cas extrême était représenté par *Tigre reale* (1916, Giovanni Pastrone), où Frascaroli est mentionnée au générique mais absente à l'écran. La copie conservée correspond en effet à une version destinée à l'exploitation en Angleterre dans laquelle le personnage de Frascaroli a disparu. Le film est au demeurant tourné par Pastrone à la

gloire de Pina Menichelli, quelques mois seulement après *Il fuoco* (également projeté par le festival dans le cadre d'une rétrospective sur les divas italiennes rattachée à la session «Cento anni fa»). Servie par une mise en scène d'une grande élégance, la diva y est superbe, repoussant plus que jamais les limites de l'extravagance (il faut la voir dévorer langoureusement une rose dans un fiacre après un baiser échangé à l'opéra). Une conférence après la projection a cependant permis de reconstituer le rôle joué par Frascaroli à partir d'un document de production comprenant de nombreux photogrammes.

*L'emigrante* (1915, Febo Mari) et *L'uomo meccanico* (1921, Deed) nous sont parvenus pour leur part dans des copies très incomplètes. Le premier est centré sur la figure d'un père de famille italien (Ermette Zacconi) partant en Amérique du Sud et dont Frascaroli interprétait la fille; l'actrice est toutefois peu présente dans le fragment restant, qui donne à voir les conditions de vie très difficiles des émigrés italiens au début du siècle dernier. Le second film est la deuxième partie (lacunaire) d'un ensemble conçu en trois épisodes dont le premier a disparu et le troisième ne fut semble-t-il jamais achevé voire même tourné. Y sont mêlés curieusement la science fiction («l'homme mécanique» du titre, un mémorable robot), le burlesque (dû à la présence de Deed) et le film d'aventures (avec le personnage interprété par Frascaroli, une femme criminelle qui évoque la Musidora des *Vampires*, dont le festival présentait justement une nouvelle restauration). Ironiquement, Frascaroli y apparaît principalement sous des masques et des voiles, comme déjà invisible du public.

Trois autres films donnaient à Frascaroli le premier rôle, sinon la vedette. À côté d'une adaptation de *Jane Eyre* dont seule a survécu la dernière partie (*Le memorie di una istitutrice*, 1917, Riccardo Tolentino), ce sont surtout *Sacrificata!* (1910, Oreste Mentasti) et *Il delitto della piccina* (1920, Adelardo Fernández Arias) qui retenaient l'attention pour leurs thèmes sociaux autant que pour l'interprétation convaincante de l'actrice. *Sacrificata!* est le premier rôle dramatique de Frascaroli,

qui n'avait alors que vingt ans. Le film dénonce les rapports de domination sociaux et sexuels à travers l'histoire d'une jeune paysanne abusée par un propriétaire foncier. *Il delitto della piccina* aborde les mêmes thèmes, l'actrice y interprétant cette fois une ouvrière tuant le directeur de l'entreprise où elle travaille pour se défendre. Produit dans l'Italie des « deux années rouges » au bord de la révolution, le film fut interdit de sortie en son temps et atteste, autant par son contenu que par ses vicissitudes, des tensions extrêmes que connaissait alors le pays.

Le catalogue du festival signalait plusieurs autres rôles interprétés par Valentina Frascaroli témoignant ainsi des réalités sociales de l'Italie au début du <sup>xx</sup>e siècle et l'on peut regretter que la programmation ne nous en ait pas proposés davantage, mais il semble que ces films soient aujourd'hui perdus. Cette rétrospective n'en a pas moins permis de mettre en lumière une actrice à la carrière intéressante, contemporaine sans tout à fait en faire partie de la première génération de stars féminines du cinéma. (M. J.)

### « Sérieusement divertissants » : les films de Leo McCarey

Un abondant programme était consacré à Leo McCarey, le grand cinéaste hollywoodien de l'année : quatorze courts métrages muets (eux-mêmes répartis en sept Charlie Chase, deux Max Davidson, quatre Laurel et Hardy, un Mabel Normand), dix longs métrages allant de 1930 (*Part Time Wife/Madame et ses partenaires*) à 1948 (*Good Sam/Ce bon vieux Sam*), enfin un court métrage de 1950.

Commençons par ce dernier, sans doute la pièce la plus rare de l'ensemble. *You Can Change the World* [ « Nous pouvons changer le monde »] montre le père James Keller s'adressant à des célébrités hollywoodiennes, Loretta Young, William Holden, Paul Douglas, Irene Dunne, Ann Blyth, réunies dans la maison de Jack Benny. Il leur expose sa doctrine, selon laquelle le progrès se réalise à travers des actes individuels de générosité, et non par

des décisions étatiques. Au final, nous sommes invités à soutenir l'organisation des « Christophers », fondée par le père Keller. Celui-ci est debout, les autres assis dans des fauteuils disposés en ovale, filmés en plans rapprochés. Une facture sobre, traditionnelle, caractérise ce film de vingt-sept minutes produit par William Perlberg, distribué gratuitement à la télévision et dans certaines salles. Bing Crosby y interprète « Early American », confirmant la confiance du cinéaste en la musique comme moyen de persuasion. Ainsi, en 1950, l'Amérique cherche à contrer une URSS qui proclame que, tôt ou tard, le monde entier sera régi par le marxisme-léninisme. Par là, c'est aussi Leo McCarey qui se révèle : un homme de droite qui témoigna en 1947 devant la commission des Activités anti-américaines et réalisa deux films anti-rouges, *My Son John* en 1952, *Satan Never Sleeps (Une Histoire de Chine)* en 1961. Mais aussi un humaniste qui propose au spectateur la voie pour trouver le bonheur, à travers le don de soi à l'autre ou aux autres lorsqu'on appartient à une communauté.

Par ailleurs, McCarey est un homme de spectacle, comme l'atteste son travail, de 1923 à 1929, pour le studio Hal Roach, spécialisé dans les courts métrages comiques. Son credo tient dans cette déclaration aux *Cahiers du Cinéma* (n°163, février 1965) : « J'aime qu'on rie, j'aime qu'on pleure, j'aime que l'histoire raconte quelque chose, et j'aime que le public à la sortie de la projection se sente plus heureux qu'il ne l'était avant. » Ainsi, deux tendances, distraire le public, délivrer un message humaniste, courent dans ses films, parfois séparées, parfois enchevêtrées.

Considéré au début du parlant comme un « directeur » pour vedettes comiques, McCarey dirigea en 1933 les Marx Brothers, à leur demande insistante, dans *Duck Soup (la Soupe au canard)*. En 1936, la Paramount lui confia Harold Lloyd et *The Milky Way (Soupe au lait)*. Ce sont des films qui atteignent parfaitement leur but de faire rire. *Duck Soup* est sans doute le film des Marx qui va le plus loin dans la mise en œuvre du désordre, de l'anarchie, de l'absurde. Mais le cinéaste ne goûta

guère ces deux entreprises parce qu'il n'avait rien pu y mettre de personnel. En revanche, il chérissait *Make Way for Tomorrow* (*Place aux jeunes*), produit par lui-même en 1937. Ici l'humour passe au second plan derrière la gravité du sujet, la solitude et l'inadaptation des personnes âgées au monde qui les entoure. Dans sa peinture des petites choses de la vie quotidienne, McCarey y montre une justesse de ton et de touche qui en fait un grand cinéaste néoréaliste avant la lettre.

Les deux tendances s'équilibrent avec bonheur dans *Ruggles of Red Gap* (*L'Admirable Monsieur Ruggles*) l'*Extravagant Mr. Ruggles* de 1935. Dans cette histoire d'un domestique anglais qui, transplanté dans l'Amérique profonde, réalise un épanouissement personnel et social, nous ne cessons de rire ou sourire tout en saisissant un mouvement clair qui va de l'esclavage à la liberté, de la discorde à l'harmonie sociale. Cette perfection marque également deux autres films de la même période, *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*), 1937, *Love Affair* (*Elle et lui*), 1939, tous deux centrés sur le couple. Le premier est une « comédie du remariage » (un couple divorce puis se remarie), menée avec une grande finesse psychologique et d'éblouissants moments comiques (les hommes qui se cachent en cascade dans l'appartement d'Irene Dunne). Le second inaugure une veine spiritualiste dans la carrière de McCarey, avec le personnage de la grand-mère (Maria Ouspenskaya) qui, jouant au piano « Plaisir d'amour », prédit et protège l'amour du couple Charles Boyer-Irene Dunne. Plus tard, sur le bateau, une longue conversation entre elle et lui exprime l'accord profond, l'intimité amoureuse qui unit le couple : l'on se croirait dans un film de Frank Borzage. D'ailleurs, Ouspenskaya, qui joue la mère de James Stewart dans *The Mortal Storm* (Borzage, 1940), établit le trait d'union entre les deux cinéastes.

McCarey devait évoluer vers plus de religiosité, peut-être sous l'influence d'un très grave accident de voiture survenu en 1940. Désormais le sentiment, la présence d'un message diffus d'ouverture aux autres, l'emportent sur le comique tout au long de la trilogie *Going My Way* (*la Route semée*

*d'étoiles*), 1944, *The Bells of St. Mary's* (*les Cloches de Sainte Marie*), 1945, *Good Sam* (*Ce bon vieux Sam*), 1948. Nous ne suivons pas Lourcelles qui voit là « le cœur de l'œuvre de Mc Carey » (dans *Leo McCarey, le burlesque des sentiments*, 1998). Certes, pour le premier, le climat d'apaisement, d'harmonie profonde, créé autour de lui par le père O'Malley (Bing Crosby) dans son humble vie, ne manque pas d'authenticité, tout comme impressionne l'accord entre le dépouillement de la dramaturgie et le dépouillement du message. Mais *The Bells of St. Mary's* marque une baisse de qualité. Le scénario pratique trop l'humour superficiel (un chat qui joue avec un chapeau empêche les sœurs d'écouter le père O'Malley) ou la facilité avec le retour du mari inconstant. Visuellement, l'opérateur George Barnes a raté les gros plans d'Ingrid Bergman, le voile provoquant des ombres brutales et artificielles. Quant à *Good Sam*, le principe même de son scénario heurte le vraisemblable. On reste incrédule face à ce personnage de Sam Clayton (Gary Cooper) qui se sacrifie pour aider les autres et continue inlassablement dans cette voie malgré tous les déboires subis.

Les courts métrages comiques méritent l'attention, d'abord parce qu'ils prouvent chez McCarey une immense variété de dons. Laissons de côté les Laurel et Hardy, assez souvent recensés. Les sept titres avec Charley Chase permettent de mieux cerner ce comédien comique, qui avait travaillé dès les années 1910 à la Keystone comme acteur, scénariste, réalisateur, sous son vrai nom de Charles Parrott, et avait comme frère cadet le réalisateur James Parrott. Chase et McCarey, tout au long d'un énorme ensemble de soixante-douze titres, ont mis au point un personnage de mondain à fine moustache, souvent cynique et profiteur, assez peu sympathique. Tout est fondé sur les situations, qui s'enchaînent parfois sur un rythme effréné relevant du pur slapstick. *Mighty Like a Moose* (*À visage découvert*), de 1926, est peut-être le plus réussi, avec un festival de transformations de Chase faisant tantôt le mari tantôt l'amant. *Dog Shy* (*Métier de chien*), 1926, présente une époustouflante construction de scénario : trois actions

convergent autour d'un aboiement de chien qui donne le signal d'un rendez-vous nocturne. Signa-  
lons enfin que *Sittin'Pretty* contient en 1924 le gag  
du « miroir révélateur » identique à celui de *Duck  
Soup* neuf ans plus tard et inauguré par Max Lin-  
der en 1921 dans *Seven Years Bad Luck*.

À partir des années 1940, la carrière de McCarey  
s'est comme étiolée, avec de moins en moins de  
films réalisés, sans que l'on puisse fournir une  
explication précise. L'accident de voiture évoqué  
plus haut a sans doute joué un rôle. Lourcelles  
(*Anthologie du cinéma*, n°70, 1972) parle d'une  
exacerbation de l'esprit critique, qui faisait rejeter  
par le cinéaste des projets bien avancés mais  
qu'il jugeait de qualité insuffisante. Souffrant  
aussi d'alcoolisme, le cinéaste semble avoir été  
atteint de fragilité psychologique : « Il avait peur  
de ne pas réussir son prochain film », disait de lui  
Edgar G. Ulmer à Bertrand Tavernier et Luc  
Moulet dans *Amis américains* (1993). (J.-P. B.)

### Une foire aux livres foisonnante

Le cinéphile omnivore, celui qui voudrait *tout* voir  
au *Cinema ritrovato*, sait comment se multiplier  
par quatre, en courant d'un cinéma à l'autre sous  
le soleil incandescent, afin de goûter quelques  
1001 pellicules projetées au même moment dans  
la ville. Le ciné-bibliophile omnivore, celui qui  
voudrait *tout* savourer à la Mostra Mercato  
dell'Editoria cinematografica, qui se déroule à  
Bologne pendant la même semaine, sait comment  
camper – debout mieux qu'assis – dans la Biblio-  
teca Renzo Renzi, du matin au soir. Puisque à tout  
moment, peuvent y arriver encore des éditeurs,  
grands ou petits, apportant sur les étalages un  
seul exemplaire, ou peut-être plusieurs, d'un  
livre, d'un catalogue, d'un DVD, d'une affiche, ô  
combien « inratables » ! Si l'on sort un moment,  
pour aller aux toilettes ou voir un court métrage,  
on risque de se faire rafler par un autre visiteur  
chanceux le plus beau spécimen.

La 13<sup>e</sup> édition de cette Foire, plus riche et fourmil-  
lante qu'auparavant, affichait à son entrée un beau  
portrait de Peter von Bagh – le Virgile du Cinema

ritrovato, disparu en 2014 –, accroché au-dessus  
d'une table débordant des œuvres, littéraires et  
cinématographiques, du grand finlandais. Von  
Bagh a été au centre d'une vaste rétrospective et  
d'une table ronde émouvante. Sa fille, son monteur,  
ses collègues d'université, ses vieux copains venus de  
tous les coins du monde, nous ont raconté « leur »  
Peter. Moi-même, je garde des traces inoubliables  
des séjours au Midnight Sun Film Festival que Von  
Bagh avait crée à Sodankylä, en Laponie.

Dans le vestibule de la Mostra Mercato de  
Bologne – un couloir ovale peint en noir – était  
proposée une série d'esquisses originales signées  
Casaro, c'est à dire Renato Casaro, le plus célèbre  
créateur italien d'affiches de films. L'artiste assistait  
au vernissage, accompagné de son biographe Mau-  
rizio Baroni, le collectionneur et éditeur extraordi-  
naire qui a déposé une partie de ses merveilles à la  
Cineteca di Bologna. Quant à Renzi (1919-2004),  
à la mémoire duquel cette salle aérée, bâtie en  
bois et en verre, est dédié, on peut le revoir en  
silhouette dans une caricature de Fellini, son  
camarade : le critique et cinéaste émilien avait  
créé, pendant les années 1950 et 1960, l'extra-  
ordinaire collection « Dal soggetto al film », chez  
l'éditeur Cappelli. Il serait ébloui lui-même devant  
les rayons de cette biblio-médiathèque internatio-  
nale qui est devenue un haut lieu permanent de  
recherches historiques, ainsi qu'un salon éphémère  
de nouvelles découvertes.

Un compte rendu exhaustif serait impossible et  
rébarbatif. Combien de pages, par exemple,  
seraient nécessaires pour faire l'éloge d'institutions  
comme The Eye d'Amsterdam, la Criterion Col-  
lection de New York, ou la Cineteca Nazionale de  
Rome, grâce à leurs « bébés » respectifs exhibés  
avec orgueil à la Foire, couchés l'un près de l'autre ?  
Limitons-nous ici à la Fondation Jérôme Sey-  
doux-Pathé de Paris. À part leurs livres et DVD en  
vente – par exemple le catalogue polychrome de  
l'exposition *Cinéma. Premiers crimes*, dû à Alain  
Carou et Matthieu Letourneux (2015), coproduit  
avec différentes institutions françaises –, on était  
convié un beau matin, dans l'Auditorium situé  
juste à côté, par Sophie Seydoux, qui préside

cette Fondation, accompagnée de son mari, Jérôme, patron de l'empire Pathé. Si la première a illustré les récents succès du splendide bâtiment de la Fondation avenue des Gobelins, dessiné par Renzo Piano, le deuxième a annoncé l'imminente ouverture, juste en face, de sa multisalle Les Fauvettes : « En regardant, il y a trois ans à Bologne, des milliers de spectateurs chaque soir remplir la Piazza Maggiore pour admirer des films classiques, je me suis dit qu'il fallait créer des salles pour satisfaire ce nouveau public en train de croître », expliquait-il. En soulignant que ses cinq salles toutes neuves ne vont projeter que des films restaurés, aussi bien anciens que modernes, en copies numériques ou en 35 mm, tout cela à l'intérieur des espaces attrayants conçus par les architectes Françoise Raynaud et Jacques Grange. À deux questions posées par Thierry Frémaux, à propos du coût de l'ensemble, et des contributions financières de la part des pouvoirs publics, Seydoux a répondu : « Neuf millions. Zéro euro de contribution ». La jalousie, entre l'admirable salle de la Fondation, laquelle, comme on le sait, ne propose que des cycles de films muets, et les surprenantes activités prévues aux Fauvettes, était soulignée par le ton ironique des boutades entre mari et femme. Farinelli, qui menait le débat, se réjouissait de cette « révolution parisienne ». D'autant plus qu'à l'ouverture du *Cinema ritrovato* il avait annoncé son espoir de faire rouvrir, au plus tard en 2017, afin d'élargir les innombrables activités de sa Cineteca de Bologne, une grande salle souterraine située au coin de la Piazza Maggiore, le Modernissimo, bâtie en 1914. D'ailleurs, un autre ancien cinéma du centre ville, transformé en librairie-café, hébergeait chaque fin d'après-midi des présentations de livres italiens, par exemple *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema* de Tatti Sanguineti ou *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai* dans lequel Gian Piero Brunetta évoque les films demeurés à l'état de projets parfois très avancés.

La ténébreuse couverture rouge et bleu des *Mystères de Chinatown*, roman policier d'Albert Bonneau (1931), reproduite pleine page dans le

susmentionné *Cinéma. Premiers crimes*, nous permet de sauter, style Zigomar, sur une autre perle : *The Yellow Peril. Dr. Fu Manchu & The Rise of Chinaphobia* de Christopher Frayling (2014). Dans l'introduction, le biographe de Sergio Leone et spécialiste du western européen se demande : « Le Péril jaune existe-t-il encore ? Est-ce qu'il a survécu à l'ascension de la Chine au rang de superpuissance globale et à son ouverture aux touristes étrangers ? La vision coloniale, blanche, typique de notre éducation, sur la population chinoise, résiste-t-elle toujours ? ». En 360 pages denses, l'historien analyse deux siècles de stéréotypes littéraires, cinématographiques, artistiques : du personnage du maléfique Fu Manchu, inventé par Sax Rohmer, et incarné à l'écran par Boris Karloff ou Christopher Lee, aux mystères de Chinatown et Limehouse. Un volume riche en images précieuses et en références arcanes, qui pourrait inspirer un intéressant cycle de projections, à Bologne ou ailleurs. L'Österreichisches Filmmuseum publie de son côté, dans son excellente collection au format carré, une monographie consacrée à *Hou Hsiao-hsien*, édité par Richard I. Suchenski (2014, en langue anglaise). Dix historiens asiatiques et occidentaux – Peggy Chiao, Ni Zhen, James Quandt, Kent Jones, etc. – étudient l'œuvre ramifiée du maître chinois. Trois de ses collègues et admirateurs, Jia Zhang-ke, Olivier Assayas, Koreeda Hirokazu, apportent leur point de vue. De nombreux collaborateurs réguliers de Hou-Hsiao-hsien commentent son approche de la mise en scène, croquis et photos à l'appui. L'ensemble constitue un dossier exhaustif, indispensable pour apprécier *The Assassin*, le nouveau tableau épique du cinéaste applaudi à Cannes.

La Hong Kong International Film Festival Society a fait paraître *Sylvia Chang. Filmmaker in Focus*, par Li Cheuk-to et Ernest Chan (2015, en mandarin et anglais). Depuis 1973, Sylvia Chang s'est affirmée comme actrice, réalisatrice, scénariste, dramaturge, productrice, entre Taïwan – où elle est née en 1952 –, Hong Kong et la Chine. Ses souvenirs, racontés dans un passionnant entretien, embrassent un demi siècle de changements cultu-

rels et politiques. La Hong Kong Film Directors' Guild propose de son côté *The Ultimate Guide to Hong Kong Film Directors, 1979-2013*, édité par Freddie Wong Kwok-shiu (2014, en mandarin et anglais). Un dictionnaire très particulier, divisé en deux gros volumes, qui aborde les carrières de plus de 600 réalisateurs en activité à Hong Kong, depuis l'affirmation de la « New Wave » locale en 1979 jusqu'à la crise actuelle ; une crise motivée surtout par l'émigration en Chine continentale de nombreux talents. Chaque metteur en scène a droit à une photo-portrait, une filmographie, une biographie et, très souvent, un « Director's Statement », long ou court, c'est-à-dire un jugement sur soi-même. Un ouvrage de référence qui fera date. En rendant compte de Bologne 2014 dans ces pages, j'avais évoqué les travaux du cinéaste indien Shivendra Singh Dungarpur. Sa Film Heritage Foundation, fondée il y a un an, nous offre maintenant *From Darkness into Light. Perspectives on Film Preservation and Restoration*, édité par Rajesh Devraj (2015). L'ouvrage est à moitié consacré à des réflexions techniques ou éthiques sur l'état de la restauration cinématographique autour du monde, à moitié à des constats sur les progrès dans ce domaine, faits ou encore à faire, en Inde. Dungarpur et ses collègues souhaitent sauver d'urgence leur immense patrimoine, en partant d'une liste provisoire de 60 films, de *Chandidas* (Debaki Kumar Bose, 1932), à *Olavum Theeravum* (P.N. Menon, 1969). Commenté par d'illustres « parrains », tels Amitabh Bachchan, Aparna Sen, Vidhu Vinod Chopra, Shyam Benegal, Mani Ratnam, ce répertoire se veut un outil de recherche et en même temps un écran aux chimères. (L. C.)

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean A. Gili,  
Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan,  
Lucien Logette

### Colloque *António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques* à la Fondation Gubelkian

*Mesmo a sombra de uma árvore era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária.*

« Même l'ombre d'un arbre était, est, esthétiquement géopolitique, intervenante et révolutionnaire. »

(António Reis, « E o cinema em democracia », *Cinéfilo*, n° 36, 15 juin 1974)

Presque quarante ans après la sortie de *Trás-os-Montes* (1976), le Colloque « António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques » a réuni un ensemble de chercheurs, français, portugais et italien, avec l'objectif de débattre de l'œuvre des deux réalisateurs portugais, « en proposant des nouvelles pistes d'analyse » sur ces problématiques fondamentales. Organisé par Miguel Armas (Paris 3), Guillaume Bourgois (Grenoble 3), Teresa Castro (Paris 3), Mathias Lavin (Paris 8), Maxime Martinot (Paris 8), António Preto (ESAP / ULP Porto) et la programmatrice Elisabete Fernandes, le colloque s'est tenu le 4 juin 2015 à la Fondation Gulbenkian, à Paris. La veille, une projection de *Trás-os-Montes* au Centre Georges Pompidou a inauguré la rencontre.

Le Colloque visait tout d'abord, à (re)situer historiquement *et* géographiquement l'œuvre des deux cinéastes, ce que l'adjectif « excentrique » de l'intitulé condense à lui seul. Mis en exergue par Teresa Castro et Matias Lavin dans le discours d'ouverture du colloque, cet adjectif appliqué à la filmographie de Reis et Cordeiro, revêt une dimension historique, géographique et culturelle (celle d'un mouvement qui s'écarte du centre pour explorer les marges, tout en les déplaçant, et prospecter la profondeur du temps à partir d'une position excentrique), une dimension esthétique formelle (qui convoque l'« excentrique » dans l'histoire de l'art et, en particulier, dans celle de l'avant-garde) et une dimension éthico-politique (l'idée d'une thébaïde aux passages parallèles, ouverte à son contexte historique).

Au long de la journée, les différents intervenants ont inscrit l'œuvre extra-ordinaire de Reis et Cordeiro dans l'histoire du cinéma portugais, ne négli-