

1895

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

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

48 | 2006  
Varia

---

### *Il Cinema ritrovato* Bologne, 2-9 juillet 2005

Rémy Python, Francesca Leonardi, Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel  
Jaques

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/462>  
DOI : 10.4000/1895.462  
ISBN : 978-2-8218-1006-8  
ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006  
Pagination : 117-134  
ISBN : 2-913758-48-7  
ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Rémy Python, Francesca Leonardi, Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques, « *Il Cinema ritrovato* Bologne, 2-9 juillet 2005 », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/462>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 septembre 2020.

© AFRHC

---

# *Il Cinema ritrovato* Bologna, 2-9 juillet 2005

Rémy Pithon, Francesca Leonardi, Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques

---

- 1 Le traditionnel rendez-vous estival organisé par la dévouée équipe de la Cineteca di Bologna proposait cette année aux chercheurs qui le fréquentent assidûment un menu aussi varié et aussi passionnant que d'habitude, même s'il comportait peu de découvertes majeures. Selon des traditions désormais bien ancrées, figurait au programme toute une série de sections parallèles : le « projet Chaplin », des productions qui « mettent en scène » la guerre, l'ensemble intitulé « Cento anni fa : i film del 1905 », sélection de films exactement centenaires (« exactement » en principe seulement, vu un laxisme de datation qui a agacé plus d'un amateur de cinéma muet), ainsi qu'une savoureuse anthologie de la propagande cinématographique croisée du Parti Communiste Italien et de la Démocratie Chrétienne de l'après-guerre, des dossiers consacrés à divers classiques du cinéma, et des hommages, dédiés cette année à Betsy Blair, à André Deed et à Lewis Milestone, à propos desquels il faut déplorer le recours, indigne d'une manifestation aussi scrupuleuse, à des supports digitaux.
- 2 Face à cette énorme masse de films, qui constituaient la matière de trois programmations parallèles, chaque participant a évidemment dû faire des choix drastiques, ce qui a notamment fait passer quasi inaperçus deux films récemment restaurés, l'un danois, le très intéressant *Afgrunden* d'Urban Gad (1910), l'autre allemand, le fort médiocre *Im Lebenswirbel* de Heinz Schall (1916), qui ont en commun d'avoir pour vedette Asta Nielsen. Le soussigné, qui ne jouit pas du don d'ubiquité, ne rend compte ci-dessous que des sections qu'il a choisies (voir à sa suite les contributions de Francesca Leonardi, Jean A. Gili et Pierre-Emmanuel Jaques sur les autres sections).
- 3 *Il Cinema ritrovato* constitue, pour la ville de Bologna, un événement estival de premier plan. On comprend donc que les organisateurs tiennent à associer la population à une manifestation dont une grande part — il faut l'avouer — ne touche que des spécialistes (parmi lesquels d'ailleurs beaucoup proviennent de l'Università di Bologna et de la

Cineteca di Bologna). Ce souci est sans doute encore plus vivace dans l'esprit des autorités locales et régionales. D'où les projections du soir, gratuites et en plein air, qui attirent beaucoup de monde dans l'admirable décor de la Piazza Maggiore. Mais le choix des films doit — ou devrait — tenir compte d'un bruit ambiant résiduel et d'un obscurcissement inévitablement relatif. Était-il judicieux que l'on y programmât un film aussi intimiste que *Broken Blossoms* ? Certes, comme tous les chefs-d'œuvre, on ne se lasse jamais de voir et revoir ce film. Mais pas dans de telles conditions, qui ne rendaient justice ni au travail de Griffith ni à celui de Gabriel Thibaudeau, auteur d'une partition musicale qui, même exécutée par une formation réduite, se révèle parfaitement en situation et profondément respectueuse de l'œuvre. Toutes les musiques ne servent malheureusement pas toujours aussi bien les films qu'elles accompagnent. Souvent même elles les desservent. Témoin celle que Marco Dalpane a cru bon de déposer le long d'un film de Julien Duvivier, *le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (1927), projeté également sur la Piazza Maggiore. Cette adaptation à l'écran de la célèbre comédie de Fonson et Wicheler — il existe aussi des versions de Jean Choux en 1932 et d'André Cerf en 1950 — est une vraie gageure : comment transposer dans un film muet un comique qui repose en grande partie sur le choc linguistique et culturel provoqué par l'irruption d'un jeune parisien dans la famille et l'entreprise d'un brasseur bruxellois ? Comment traduire en images des différences de lexique et d'intonation ? Duvivier s'en tire avec beaucoup d'ingéniosité dans ce film qui figure très honorablement dans sa filmographie, sans être une de ses réalisations majeures, et qui débute bizarrement par une sorte de présentation documentaire, de caractère historico-géographique, de la Belgique éternelle, et surtout de l'héroïque alliée de 1914-1918. L'œuvre est heureusement assez solide pour n'avoir pas été détruite par une musique insistante, pléonastique et pour tout dire grossière. Les autres films programmés le soir en plein air ont probablement — le soussigné n'était pas présent — mieux résisté à ces conditions difficiles : il s'agissait de films sonores, et pour la plupart plus solides que subtils (Kubrick, Cimino, Rogosin).

- 4 Il est de tradition, au *Cinema ritrovato*, de montrer en ouverture du programme quotidien un épisode d'un *serial* muet. Cette année, on avait raison de s'attendre à un plaisir sans mélange, puisqu'il s'agissait de *Tih Minh* de Feuillade. On n'en finit pas en effet d'admirer la splendeur des images, l'efficacité du montage, l'inventivité narrative, le sens du rythme et la direction d'acteurs (René Cresté en jeune premier, Biscot en valet moliéresque, Mary Harald dans le rôle-titre, Édouard Mathé en Anglais de bonne famille, Louis Leubas en inquiétant fakir, Gaston Michel en médecin pervers, etc.). Ce qui se confirme également, c'est la richesse des références culturelles, qu'on a souvent sous-estimée, à la suite d'un préjugé qui remonte sans doute aux jugements hâtifs et méprisants portés par certains critiques lors de la sortie des grands films de Feuillade : de la peinture de genre à la tradition littéraire classique (Dante et Virgile notamment sont fréquemment convoqués), c'est tout un système de références artistiques qui sous-tend l'œuvre. Certes on peut sourire des rebondissements feuilletonesques de cette histoire de documents mystérieux provenant des Indes, et qui sont l'enjeu, entre bons — Français et Anglais — et méchants — étrangers à la nationalité non précisée, mais, en 1918, aisée à deviner —, d'une lutte sans merci, dans laquelle la malheureuse jeune Indochinoise Tih Minh devient une sorte d'otage, et une victime quasi sacrificielle. On a beau avoir vu *Tih Minh* plusieurs fois, chaque projection est un plaisir sans cesse renouvelé et l'occasion de nouvelles découvertes, au point qu'on est tenté de donner raison à Francis Lacassin, qui y voit le meilleur *serial* de Feuillade.

- 5 Un autre *serial*, moins passionnant certes, mais totalement inconnu, figurait au programme de Bologne : *Tao* de Gaston Ravel (1923), extravagante histoire des efforts entrepris par un vilain Mongol pour mettre la main sur les gisements pétroliers proches d'Angkor qu'une petite Cambodgienne a hérités d'un sage bonze bouddhiste, l'action promenant le spectateur de l'Asie du Sud-Est à la banlieue parisienne, et de Marseille à une Afrique noire pleinement conforme à l'imagerie coloniale du temps. La réalisation, manifestement marquée par la modestie des moyens et une improvisation narrative assez savoureuse, est correcte, sans plus. La projection du film s'inscrivait dans l'hommage à André Deed, qui y fait une création remarquable, dans un rôle de serviteur funambulesque, figure centrale des épisodes les plus intéressants, dont un qui, tourné dans la banlieue, dans les rues et sur les ponts de Paris, prend des allures quasi surréalistes, et n'est pas indigne de Feuillade. Dans la distribution, on remarque Mary Harald, à nouveau Indochinoise, et Joë Hamman, en méchant Asiate, qui fait quelques-unes des acrobaties équestres dont il était coutumier ; quant au héros positif, un jeune administrateur colonial censé être sportif, il est incarné par Gaston Norès, qui est fort peu crédible. La programmation de *Tao* a eu le double mérite de redonner vie à un *serial* totalement oublié et d'attirer l'attention sur Gaston Ravel, un de ces réalisateurs dont le nom est bien connu des amateurs de cinéma français, mais dont on ne voit jamais les films. Encore une lacune à combler.
- 6 La section intitulée *Cantando durante la guerra* a constitué un des points forts du *Cinema ritrovato* 2005. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il était d'usage, comme on sait, que les États utilisassent tous les genres cinématographiques traditionnels, même — et surtout — ceux d'apparence anodine et apolitique, pour diffuser leur message, en jouant sur la sympathie du public envers certains types de films et envers les comédiens qui y faisaient carrière. Le film musical ne fait évidemment pas exception, et Hollywood en a tiré un large parti, comme le montrent des exemples aussi célèbres que *For Me and My Gal*, *Thousands Cheer* ou *Yankee Doodle Dandy*. À vrai dire, l'élégant *Lady in the Dark* (Mitchell Leisen, 1944), projeté dans cette section, ne constitue pas un cas très significatif. En revanche d'autres films du programme, de diverses provenances nationales, le sont bien davantage, comme l'inévitable *V Chest tchasov vetchera posle voiny* (*À six heures du soir après la guerre*) d'Ivan Pyriev (1944). C'est bien sûr le cinéma du Troisième Reich qui fournit les exemples les plus évidents, ce qui explique la présence au programme de quatre films allemands qui sont dans le droit fil de la production organisée par le Dr Goebbels. Le plus célèbre est *Die Frau meiner Träume* (1944) dans lequel Georg Jacoby donne toute la mesure de son savoir-faire, et offre à Marika Röck un de ses rôles majeurs. Le film se caractérise par une volonté affichée de reprendre, dans un contexte typiquement germanique, les recettes de la comédie américaine, et surtout les numéros de music-hall, où les protagonistes chantent et dansent dans un décor dont l'extravagance étudiée est soulignée par les couleurs oniriques de l'Agfacolor, et au milieu d'une troupe de *girls* plus ou moins stylées. Assez connu aussi, à cause de la présence de Zarah Leander, *Die grosse Liebe* de Rolf Hansen (1942), histoire des amours contrariées et tumultueuses d'une cantatrice et d'un officier engagé dans la guerre aérienne, ce qui fournit l'occasion de montrer les exploits de la Luftwaffe et l'excellent moral des civils dans les abris, mais aussi les somptueux spectacles des revues berlinoises et le théâtre aux armées. Une mise en scène peu inventive et la médiocrité de Viktor Staal, qui joue l'héroïque aviateur, distillent un ennui croissant, que ne compensent ni les chansons interprétées par Zarah Leander ni sa prestation

dramatique peu convaincante, comme si elle était gagnée par la médiocrité générale du film.

- 7 Les deux autres films allemands programmés dans cette section, *Stukas* et *Wunschkonzert*, sont tous deux très fréquemment mentionnés, mais fort difficiles à voir actuellement. Dans *Stukas* (Karl Ritter, 1941), le protagoniste est à nouveau, comme le suggère le titre, un officier d'aviation, incarné cette fois par Carl Raddatz, fort agaçant dans sa composition très codée d'un personnage entièrement dominé par son sens du devoir envers sa patrie et son chef. Pas de grand rôle féminin, même pas pour montrer une épouse ou une fiancée qui attend le retour du héros. Cette longue évocation des campagnes menées par la Luftwaffe sur tous les fronts, émaillées d'innombrables succès, même dans les pires conditions, grâce à des combattants invincibles et quasi invulnérables, est extrêmement répétitive, malgré la présence, plutôt incongrue, de quelques séquences où la musique joue un rôle essentiel. Les soldats chantent des chansons guerrières. Quant aux officiers, ils jouent Wagner au cantonnement, sur un piano réquisitionné à grand-peine. Wagner encore dans un épisode à Bayreuth, au cours duquel un soldat convalescent et déprimé retrouve toute sa volonté de combattre, comme un nouveau Siegfried, après avoir assisté à une représentation de la Tétralogie. On retrouve Carl Raddatz dans *Wunschkonzert* (Eduard von Borsody, 1940), aux côtés de Joachim Brennecke et de la pâle Ilse Werner. Le film mêle des scènes de genre, chez les civils ou dans les milieux militaires, et de nombreux rappels des grands moments du Troisième Reich. C'est ainsi que sont évoqués, soit par des scènes reconstituées, soit grâce à des actualités, les Jeux Olympiques de Berlin – le travail de Leni Riefenstahl a dû être mis à contribution –, où Borsody montre longuement Hitler, ainsi que les délégations italiennes, suédoises et japonaises ; puis la guerre d'Espagne, la conquête de la Pologne et de la France, la guerre sous-marine, etc. À l'arrière, les femmes se montrent héroïques et assument les tâches civiles des maris, des frères ou des pères mobilisés. Quel est l'élément musical dans tout cela ? Il est constamment présent. D'abord parce que tout le monde chante, en toutes circonstances, et avec plus ou moins de talent. Mais la musique vient aussi en aide aux soldats : un jeune virtuose utilise l'orgue d'une église de village pour signaler un danger imminent à ses camarades de combat, avant de mourir sous les obus. Le plus important cependant, c'est le *Wunschkonzert* qui donne son titre au film, c'est-à-dire le concert radiophonique hebdomadaire composé en fonction des demandes des auditeurs, et qui sert de lien entre gens de l'arrière et soldats du front, cimentant en quelque sorte l'unité nationale. C'est d'ailleurs ce programme musical qui permettra, grâce à une ficelle de scénario grosse comme un câble électrique, que deux amoureux qui se sont perdus de vue finissent par se retrouver. Les séquences du « concert à la carte » (*Wunschkonzert*) viennent donc interrompre la saga guerrière du film. La radio transmet alors des prestations musicales exécutées en direct dans les studios, ce qui est un prétexte pour mettre en valeur le soutien apporté par les artistes allemands au moral des combattants. La dernière séquence de ce genre est particulièrement riche, puisqu'on voit devant les micros la Philharmonie de Berlin, Marika Röck, le trio vocal composé de Heinz Rühmann, Hans Brausewetter et Josef Sieber, ainsi que Paul Hörbiger à l'accordéon et une pléiade d'autres vedettes du moment. Une vraie apothéose culturelle, qui correspond à l'apothéose politique suggérée par une chanson reprise en chœur par l'assistance, qui annonce la conquête de l'Angleterre. Illusions de 1940... (R. P.)

## Guerre et propagande

- 8 La programmation de la dix-neuvième édition du *Cinema Ritrovato* accordait une place importante aux questions relatives à la guerre et à la propagande. « La guerre mise en scène », principale section thématique de la manifestation, regroupait un large choix de films documentaires et de fiction datant essentiellement de la Deuxième Guerre mondiale alors que « Singing in the war » proposait sept longs métrages musicaux de la même époque. Quant à la section « Cinéma de propagande, 1947-1962. Démocratie Chrétienne – Parti Communiste Italien », elle offrait un panorama des productions liées aux deux partis italiens antagonistes pendant la « Guerre froide ». La manifestation revenait ainsi sur des thèmes déjà abordés lors de ses premières éditions. En 1991, le programme « La guerre juste » avait présenté une sélection de films américains engagés dans l'effort de guerre et l'année suivante, « Le cinéma des dictateurs : Mussolini, Staline, Hitler » avait esquissé un panorama de la production cinématographique des pays « totalitaires ».
- 9 En plus de la thématique, l'intérêt de la section principale de 2005 ne tenait pas tant à la qualité ou à la rareté des copies présentées qu'à la richesse de la sélection : une cinquantaine de films de métrages divers (courts, moyens et longs), réalisés pour la plupart entre 1940 et 1945 et issus de dix pays différents. Il s'agissait de films produits par les départements de la guerre et de l'information, presse filmée, longs métrages de fiction engagés ou non dans l'effort de guerre. Peter von Bagh, directeur artistique du festival, affirme que « les cinq ans de la Deuxième Guerre mondiale [...] produirent le plus grand éventail de réel et d'irréel dont le cinéma ait été le reflet. [...] Le réel montrait une évidence dramatique, l'imaginaire présentait une extension inimaginable dans les univers de la propagande et de l'utopie »<sup>1</sup>. Le directeur du *Cinema Ritrovato* souligne donc le caractère paroxystique de la dialectique réel/imaginaire qu'il considère propre à l'époque et à ses productions cinématographiques, notamment dans leur aptitude à s'inspirer de genres cinématographiques fort différents et à faire dialoguer entre elles *fiction* et *non-fiction*.
- 10 Cette remarque s'applique parfaitement à la production britannique, largement représentée à Bologne avec des copies provenant du British Film Institute et de l'Imperial War Museum Film and Video Archive. Par exemple dans les œuvres de cinéastes tels que Humphrey Jennings et Alberto Cavalcanti, formés dans les années 1930 à l'école du documentariste John Grierson. *The Silent Village* (1943), moyen métrage produit par le Crown Film Unit, traite de la destruction du village tchèque de Lidice en 1942 par les nazis. Afin de montrer les représailles allemandes contre la résistance des Bohémiens, Jennings, qui était également poète, peintre et décorateur de théâtre, transpose les événements dans un petit village du Pays de Galles. Cette fantaisie tragique évoque ainsi, en même temps, les faits de Lidice, la résistance anglaise et la grande peur de l'époque : l'invasion de l'Angleterre par les Allemands. *The Yellow Dictator* (1941), biographie satirique de Mussolini produite par l'Ealing Studio, témoigne d'un procédé documentaire récurrent à l'époque : le détournement du matériel audiovisuel de l'ennemi. Le film, réalisé par Cavalcanti, cinéaste brésilien qui avait été proche des avant-gardes françaises des années 1920 avant de rejoindre Grierson, reconstruit la carrière du Duce en utilisant essentiellement des actualités filmées italiennes. Le sens des matériaux d'origine est détourné grâce au commentaire *off*, au montage et à l'insertion de séquences tournées pour l'occasion. Le portrait de Mussolini

se rapproche ainsi de celui de Napaloni tracé par Chaplin dans *The Great Dictator* (1940) : dans la représentation de la marche sur Rome (1922), les séquences d'archives montrant les chemises noires alternent avec des images de Mussolini se rendant à Rome dans un wagon restaurant luxueux et mangeant un plat de spaghettis ! Quant aux courts métrages destinés à expliquer à la population civile comment se conduire en temps de guerre, l'intérêt de ces films réside, au-delà des contenus, dans la réutilisation des situations et des structures du cinéma de fiction. Dans *Mr Proudfoot Shows a Light* (Herbert Mason, 1941) une situation typique du burlesque – la maison qui s'ébranle progressivement – devient la conséquence du non respect du règlement imposant d'éteindre les lumières après le couvre-feu. Il en va de même pour certains films destinés à la formation des troupes. *The New Lot* (1943), produit par le Army Kinematograph Service, met en scène l'instruction de cinq nouvelles recrues. Pour ce faire, le réalisateur Carol Reed allie film didactique et comédie de mœurs. Il montre ainsi une armée au visage humain où toutes les classes sociales sont représentées et où tout soldat peut se reconnaître.

- 11 Si en Grande-Bretagne la propagande exalte la résistance et explique comment se conduire pendant le conflit, outre-Atlantique l'enjeu est de convaincre les Américains de l'importance de leur engagement pour une Europe démocratique. Hollywood et son personnel tiennent un rôle majeur dans cette campagne. Parmi les quelques productions états-uniennes projetées à Bologne, il faut signaler *You John Jones* (1943), court-métrage produit par la Metro Goldwyn Mayer et réalisé par Mervyn Le Roy, avec James Cagney en père de famille auquel Dieu montre ce qui lui serait arrivé s'il avait vécu en Angleterre, en Union Soviétique, en Tchécoslovaquie, etc. (copie de la Library of Congress). La programmation contenait également des bobines de prises de vue inédites filmées par George Stevens. Employé par le Service cinématographique américain qui suivait les troupes alliées, le cinéaste filma également pour son propre compte. Les films en 16 mm Kodakolor, conservés dans ses archives privées, avaient été partiellement édités par son fils George Stevens jr. pour *D-Day to Berlin* (1994), qui en cinquante minutes (sur un total de six heures de *rushes*) avait fait découvrir en couleurs les épisodes majeurs de la fin de la guerre, dont la Libération de Paris et la découverte du camp de Dachau. Les matériaux projetés à Bologne étaient les prises de vue brutes, non montées. Ces images possèdent une forte puissance évocatrice tout en révélant des points communs inattendus avec les films de voyage amateurs : le regard privilégiant ce qui est « typique », les monuments célèbres (le Sphinx en Egypte) ou le folklore (les Hollandaises avec leur sabots).
- 12 Du côté des puissances de l'Axe, les actualités filmées jouaient un rôle majeur dans l'endoctrinement de la population sous le régime nazi. Parmi les journaux filmés de l'UFA provenant du Bundesarchiv-Filmarchiv, on peut signaler *Im Wald von Katyn* (1943) qui filme l'exhumation des milliers de cadavres d'officiers polonais exécutés par l'armée rouge en 1940, dans la forêt de Katyn. Le commentaire du ciné-journal condamne violemment les Soviétiques (qui ne reconnaîtront le massacre qu'en 1990). Un cas de détournement d'attention percutant, puisqu'au printemps 1943 les camps d'extermination nazis fonctionnaient déjà à plein régime.
- 13 La programmation de « Singing in the War », quant à elle, réunissait des films de propagande et des comédies musicales de divertissement. Parmi les comédies musicales de la sélection, trois étaient allemandes, dont *Die Frau meiner Träume* (la Femme de mes rêves, 1944 – sur ce film, voir ci-dessus le commentaire de R. Pithon), dernier succès du

couple formé par Georg Jacoby, réalisateur prolifique, et sa femme, Marika Röck, star et danseuse populaire, avant l'effondrement du régime hitlérien (mais le couple reviendra réjouir le public allemand sous Adenauer). Ces quelques films musicaux des années 1940 s'inscrivent dans une production importante de l'Allemagne nazie, et font suite à la section de l'édition 2004 du *Cinema ritrovato* consacrée au *musical* allemand des années 1930 : « La fragile felicità ».

- 14 Enfin, la programmation de « Cinéma de propagande, 1947-1962. Démocratie Chrétienne – Parti Communiste Italien » abordait la propagande dans l'Italie de l'après-guerre. Une trentaine de courts et moyens métrages produits pour la plupart par les départements d'information et de propagande des deux partis antagonistes pendant la « Guerre froide » a été présentée par Tatti Sanguineti (qui avait déjà travaillé au projet « Italia taglia », sur la censure dans l'Italie de l'après-guerre). Provenant de l'*Archivio audiovisivo del movimento operaio*, qui préserve le patrimoine audiovisuel de la gauche, et de l'*Istituto Luigi Sturzo*, qui conserve de nombreux fonds concernant l'histoire du mouvement catholique (dont un fonds audiovisuel presque inconnu à ce jour), ces films étaient essentiellement destinés à être projetés lors des réunions de militants. Ils s'adressaient donc à des convaincus, contrairement aux films de propagande datant de la Deuxième Guerre mondiale qui visaient un public plus large et varié. Tout comme ces derniers, ils s'attachent pourtant le plus souvent à contester les idées et les arguments de l'adversaire. Afin de soutenir la Démocratie Chrétienne, *E' tornato un fratello* (1949), met en scène le retour d'un prisonnier italien d'URSS au moment même où un militant communiste tient un meeting dans son village. Le prisonnier peut ainsi ouvrir les yeux des paysans en leur racontant « la réalité de la Russie » : ceux qui avaient été séduits par la propagande communiste, dont son frère, retrouvent enfin le « bon chemin ». *Belle ma false* (1958), brillant court-métrage d'animation, montre le secrétaire du Parti Communiste Italien (PCI), Palmiro Togliatti, caricaturé en Donald Duck. La satire s'attache à ridiculiser les difficultés du leader communiste, qui avait longtemps appuyé Staline, après le « rapport Khrouchtchev ». Parmi les productions communistes, citons *Campionissimi* (1958), film qui attaque les gouvernements démocrates chrétiens (au pouvoir après-guerre), dont les principaux responsables politiques (Andreotti, Fanfani, Scelba, etc.) sont épinglés pour leur arrivisme : des images des leaders politiques alternent avec des séquences d'archives de compétitions sportives. Des *spots* électoraux ont été également inclus dans la sélection. Parmi les partisans de la Démocratie Chrétienne, signalons les sketches d'acteurs comiques célèbres : *Er core de Roma*, 1966, avec Aldo Fabrizi, et *Franco e Ciccio* (date inconnue) avec Franco Franchi et Ciccio Ingrassia. Parmi les partisans du PCI, il faut rappeler *Carosello elettorale* (1960), signé par les frères Taviani, qui parodie une célèbre campagne publicitaire d'un produit pour les cheveux (la brillantine Linetti). L'intérêt de ces documents, rarement présentés sur un support « film », malheureusement, pour des raisons de conservation, est multiple : historique pour leur valeur de documents sur les stratégies politiques et communicationnelles des deux partis majoritaires de l'Italie d'après-guerre ; cinématographique pour les formes qu'ils utilisent : typologies du récit, figures du montage et du cadrage. Enfin, ces films permettent également de remettre en cause une idée reçue fort ancrée en Italie selon laquelle les communistes auraient eu d'avantage recours à la communication politique audiovisuelle et les professionnels du spectacle auraient été pour la plupart communistes. (F. L.)

## « Retrouvés et restaurés », *La caduta di Troia* et le cinéma muet italien

- 15 *Il Cinema ritrovato* présente chaque année un certain nombre de films italiens muets récemment restaurés. Dans la section « Ritrovati e restaurati » figuraient trois titres, *La caduta di Troia* (1911), *Un amore selvaggio* (1912), *Lucciola* (1917). *Un amore selvaggio* – restauré par le Nederlands Filmmuseum – est un moyen métrage produit par la Cines de Rome (le réalisateur est inconnu). Le film, un drame paysan réalisé pour une bonne partie en extérieurs, est censé se passer en Sicile mais, à l'évidence, il est tourné dans la campagne romaine. Son principal intérêt est d'être interprété par l'immense figure du théâtre napolitain (auteur et acteur), Raffaele Viviani. Au début du parlant, Viviani est le protagoniste du film de Blasetti, *La tavola dei poveri*. Pendant le muet, il ne fait qu'une brève apparition au cinéma : en 1912, il tourne trois films pour la Cines, *La catena d'oro* et *Testa per testa*, deux bandes perdues, et *Un amore selvaggio*. Ce dernier vaut surtout pour la présence de l'acteur alors âgé de 24 ans : aux côtés de sa sœur Luisella, il donne déjà une idée de sa présence physique, de son masque expressif, de son intelligence du jeu pour le cinéma qui demande moins d'effets que le théâtre. Ayant triomphé sur toutes les scènes italiennes et internationales grâce à son propre répertoire et aussi grâce à la mise en scène de pièces de Goldoni ou de Molière, Viviani a rarement joué au cinéma : ses films demeurent la seule trace de son talent et de sa personnalité hors du commun.
- 16 *Lucciola* – restauré par la Cinémathèque de Bologne à partir d'un positif nitrate appartenant aux collections de Lobster Films – fait partie de l'abondante production muette d'Augusto Genina. L'héroïne, une enfant des rues qui a grandi dans le port de Gênes, traverse diverses aventures qui la font se retrouver dans un milieu aristocratique où sa fraîcheur et son charme font des ravages. Devenue une jeune femme élégante – par certains aspects, le film est une éducation sentimentale –, elle défend farouchement sa relation avec un homme convoité par d'autres femmes. Elle meurt assassinée par un voleur. Produit par l'Ambrosio de Turin, le film, malgré un finale tragique, est traité sur le ton de la comédie et s'appuie sur l'interprétation pleine de spontanéité de Fernanda Negri-Pouget (elle fut surnommée la Mary Pickford italienne). Accueillie avec succès lors de sa sortie dans les salles en 1917 – un des grands succès de la saison –, la bande était encore en circulation en 1923.
- 17 *La caduta di Troia* de Giovanni Pastrone et Romano Luigi Borgnetto constituait la pièce maîtresse de l'édition 2005. Le film n'est pas une rareté mais il était présenté ici dans une copie plus complète, 32 minutes à 16 im/sec, établie à partir de positifs en provenance de diverses cinémathèques, Cineteca di Bologna, Nederlands Filmmuseum, Cineteca Italiana de Milan, Archive Film Agency de Londres. Le film a été restauré par le laboratoire L'Immagine ritrovata dans le cadre d'une collaboration fructueuse entre la Cineteca di Bologna, le Museo Nazionale del Cinema et la Cineteca del Friuli. Il comporte les très beaux virages et mordançages d'époque : l'incendie de Troie, par exemple, prend un relief saisissant grâce aux colorations en rouge.
- 18 Produit par l'Itala Film de Turin qui commence à exploiter le filon des films inspirés de l'Antiquité, l'œuvre est mise en circulation à partir de mars 1911 : la critique italienne ne lui réserve pas un très bon accueil. Plus enthousiastes sont les journalistes anglo-saxons : la présentation à Londres et à New York – on trouve des extraits de presse dans le catalogue de Bernardini et Martinelli, *Il cinema muto italiano* – dès le début de l'année

1911 suscite un vif intérêt. Des pavés publicitaires proclament : « *The Fall of Troy* is the most expensive and magnificently staged film ever seen », ou encore « The greatest achievement in the History of the Kinematograph ». Le film a ainsi connu une importante distribution internationale, ce qui explique l'existence de copies retrouvées dans différents pays.

- 19 Le film constitue une étape importante dans le développement du genre historique. Long de six cents mètres, soit deux bobines, il fait figure de long métrage par rapport à la durée moyenne des films contemporains. Certaines séquences annoncent *Cabiria* : la lutte sous les remparts de Troie fait penser aux scènes analogues sous les remparts de Carthage.
- 20 Comme l'ont déjà souligné Francesco Savio ou Paolo Cherchi Usai, le film se prévaut d'une utilisation de l'espace qui annonce les constructions scénographiques de *Cabiria* mises en valeur par les travellings qui déplacent la vision. De fait, dans *La caduta di Troia*, ce sont les panoramiques qui permettent de baliser l'ampleur des perspectives : ils donnent du mouvement à une représentation qui cherche à échapper aux canons statiques de la mise en scène théâtrale : dans les studios de l'Itala, on passe du plan fixe au panoramique, puis au travelling. Beaucoup de plans sont animés par un ou deux mouvements de caméra, parfois plus. Ainsi, après que le cheval a été introduit dans la ville, les Grecs, qui ont levé l'ancre pour faire croire à leur retraite, attendent des nouvelles dans la baie de Xantum. Lorsqu'ils apprennent la réussite de leur plan, ils embarquent pour retourner à Troie. En un long plan séquence, la caméra ne décrit pas moins de cinq va-et-vient entre les bateaux et la rive où se trouve la tente de Ménélas : le plan s'ouvre par une image du campement du chef en bordure de mer, un mouvement à gauche permet de découvrir la flotte et de voir apparaître le messenger qui arrive à la nage, un panoramique à droite le suit jusqu'à ce qu'il grimpe sur la berge accueilli par Ménélas qui l'embrasse en apprenant la bonne nouvelle, puis un nouveau panoramique à gauche découvre les navires qui, suivis ensuite par un panoramique à droite, sont tirés vers le quai pour permettre l'embarquement de Ménélas et des guerriers grâce à une passerelle de bois. Un dernier panoramique à gauche montre un bateau surchargé de guerriers qui s'éloigne lentement du rivage. Ce mouvement, une sorte de regard qui balaie le champ de part et d'autre, donne une sensation dynamique de mobilité et de participation pour le spectateur. Celui-ci acquiert une sorte d'élargissement de la vision qui, par contrecoup, rend empesés les plans fixes qui émaillent le film. Pour échapper à ce risque, les acteurs se déplacent selon des cheminements complexes et, dans le prologue, lorsque Homère raconte, en s'accompagnant à la harpe, les exploits des Grecs à un auditoire subjugué, la scène se déroule sur un fond noir.
- 21 Signalons, en terminant, la projection de *La presa di Roma*, film tourné en 1905 par Filoteo Alberini (Nino Frank, dans son *Cinema dell'arte*, l'appelle « le petit arbre aimé des dieux »). La présentation de ce film était accompagnée par une intervention d'Aldo Bernardini et Giovanni Lesa venus commenter le chantier de recherche de l'Associazione Italiana per la Ricerca di Storia del Cinema sur le centenaire du cinéma italien et sur le film d'Alberini. 1905 marque en effet la naissance de l'industrie du cinéma : *La presa di Roma* est le premier film de fiction tourné dans les studios transalpins. Dans son intervention, Lesa montre que le film, plutôt qu'un film historique évoquant la prise de Rome en 1870 par les troupes piémontaises qui achèvent l'unification de l'Italie en faisant disparaître l'État pontifical, est une sorte

d'actualité reconstituée destinée à forger l'identité nationale autour d'un événement fondateur ; il montre aussi, en s'appuyant sur l'appartenance maçonnique d'Alberini, l'intention anticléricale du film. (J. A. G.)

## Hommage à André Deed

- 22 Engagé depuis plusieurs années dans l'exploration du cinéma comique des premiers temps, *Il Cinema ritrovato* a présenté lors de cette édition 2005 un vaste hommage à André Deed. Après Jean Durand en 2004 et 2003, Léonce Perret en 2003 et 2002, la Cineteca di Bologna a souhaité mettre en lumière la carrière d'un des plus importants comiques des débuts du cinéma : André Deed (1879-1940, de son vrai nom Henri Chapais). Cette rétrospective comportait une trentaine de courts films, complétés par un *serial*, *Tao* ainsi que par le fragment d'un ciné-roman, *L'uomo meccanico* (1921). Il s'agissait donc du plus important hommage rendu à ce comique ayant travaillé tant en France qu'en Italie entre 1906 et 1936, date à laquelle s'interrompt définitivement sa carrière de comédien. Le Congrès de la FIAF à Brighton en 1978 avait initié ce mouvement de redécouverte du cinéma des premiers temps, en montrant, entre autres, l'importance du genre comique dans le développement de la narration, mettant en évidence l'importance des poursuites dans la constitution d'une unité narrative. Cet élan a été prolongé par les Giornate del cinema muto qui, en 1985, organisaient la rétrospective « I comici del muto italiano », avant que l'AFRHC ne s'engage à son tour dans ce mouvement, en coordonnant des « Journées du cinéma muet » en décembre 1986 autour des comiques du cinéma français (1908-1914). Le premier numéro du *Bulletin de l'AFRHC* porte d'ailleurs en couverture une photo de *Boireau à l'école*.
- 23 Réunir un programme aussi important s'avère une tâche complexe, dans la mesure où les copies existantes sont éparpillées dans de nombreuses cinémathèques. Dans une des présentations précédant les projections, Jean Gili, qui consacre à cette occasion une monographie à Deed<sup>2</sup>, soulignait que par rapport à d'autres figures de cette haute époque du cinéma, une très importante proportion de ses films a été préservée. Davide Pozzi, coordinateur de cette section du festival, a souligné les difficultés inhérentes à une rétrospective soignée de couvrir les différentes étapes de la carrière d'André Deed qui se déroule entre la France et l'Italie. Si pour les films français, la plupart des copies émanent des Archives du film et, dans une moindre mesure, de la Cinémathèque française, les titres italiens ont exigé des recherches nettement plus compliquées. Marquant un pas dans la collaboration entre les cinémathèques italiennes (celles du Frioul (Gemona), de Bologne et le Musée national du cinéma à Turin), certains films ont bénéficié de restaurations communes ; d'autres ont pu être réalisés grâce à la mise à disposition de matériel en provenance, entre autres, du Nederlands Filmmuseum, du British Film Institute, voire de l'American Film Institute ou de l'Archivo Nacional de la Imagen-Sodre (Montevideo). Cette recherche de matériaux filmiques éparpillés dans le monde traduit l'effort hautement méritoire de reconstitution de la filmographie italienne.
- 24 Les matériaux réunis à l'occasion de cette rétrospective présentaient donc d'importantes variations. Les films mis à disposition par les Archives du film ont été manifestement tirés d'après des négatifs originaux et offraient une qualité de vision remarquable. Manquaient les intertitres, ce qui n'a en rien gêné leur vision : la compréhension en est, en effet, aisée. La plupart des autres titres se basaient par contre

sur des éléments d'époque, qui comportaient des intertitres d'origine mais souffraient, parfois de cruels manques, comme dans *Cretinetti vuol romperla ad ogni costo* où le film s'interrompt alors que Deed, cherchant à se cacher, vient de s'affubler d'une barbe blanche qu'il a empruntée au maître de maison, son futur beau-père. Il cherche de la sorte à échapper à une cantatrice et amante envahissante, le jour même de ses fiançailles. On imagine des péripéties à venir... Soulignant enfin la difficulté de telles opérations de restauration d'œuvre, on vit même un film à l'identification erronée.

- 25 Répartie sur six programmes, la rétrospective suivait les grandes articulations de la carrière de Deed. Le premier programme comportait des films des années 1906 à 1908. *La Course à la perruque* est un film de poursuite de Pathé où des moineaux volent la perruque du personnage interprété par Deed, sorte de polichinelle au visage blanchi. C'est durant ces années que se crée le personnage de Boireau, lequel, remarque Gili, comporte deux aspects : dans un cas, il correspond à un adolescent maladroit auquel arrivent toutes sortes de malheurs, comme dans *Boireau fait la noce* où le jeune homme est saoul au point de laisser entrer des cambrioleurs chez lui, au grand dam de ses parents. L'autre Boireau est une sorte de bourgeois à l'énergie échevelée, comme dans *Une douzaine d'œufs frais* où, chargé de ramener des œufs à la maison, il rencontre un ami avec lequel il se saoule, ce qui occasionne une destruction massive d'œufs. Rentré chez lui, il se couche et se réveille avec des poussins.
- 26 Durant cette période interrompue par le départ en Italie, les films ne forment pas encore à proprement parler une série, les traits associés au personnage variant encore largement. Ces premiers films se caractérisent par l'accumulation de mêmes gags témoignant souvent d'une grande violence : dans *les Débuts d'un canotier*, Deed renverse en ramant tout ce qui se trouve sur son chemin provoquant un désordre considérable. Il n'échappe à la poursuite que par un hasard salvateur sous la forme d'un gué qu'il franchit allègrement sur sa barque, mais que n'osent franchir ses poursuivants.
- 27 Les programmes 2 et 3 comportaient les films tournés par Deed entre 1909 et 1911 en Italie, où il a intégré l'Itala-Film à Turin. C'est cette production qui a assuré à André Deed un statut de star internationale sous le nom de Cretinetti en Italie, de Gribouille en France.<sup>3</sup> Il se charge alors aussi bien des scénarios, de la mise en scène que de l'interprétation dans ces films – il en tourne plus de quatre-vingt-dix entre 1908 et 1911. Le choix des films projetés a permis d'attirer l'attention sur l'imagination échevelée de Deed : chaque objet, chaque situation est prétexte au développement d'un gag. Dans *Cretinetti s'incarica del trasloco*, le transport devient prétexte à une destruction en chaîne. Celle-ci s'accompagne souvent d'une progression exponentielle, comme dans *Il regalo de Cretinetti* où, cherchant un cadeau pour sa fiancée – incarnée par sa compagne Valentina Fiscaroli qui apparaît dans de nombreux films –, il se voit obligé d'offrir des fleurs à des amies qu'il croise, brise une pile de vaisselle avant de lui amener un piano. L'instrument se brise sur le balcon inférieur, assommant les voisins au passage, alors que Boireau tentait de l'acheminer auprès de sa dulcinée. Au sein de cette production italienne de Deed, un soin tout particulier était apporté aux films de Noël, comme en atteste *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti*, film où il incarne son personnage enfantin. Attiré par les sucreries accrochées à l'arbre de Noël, il le détruit avant de le ramener au pied de son lit où il s'endort. La copie présentée était hélas fort incomplète, une partie du rêve qui suit ayant disparu : il se voit comme aide du Père Noël mais détruit les stands où sont accumulés les cadeaux pour les enfants, avant d'être poursuivi au Paradis qu'il détruit également en grande partie. Envoyé en

enfer par Dieu le Père, il est jeté dans une marmite. Ses cris attirent... ses parents : sa gourmandise a provoqué une indigestion. Le dernier plan du film le voit couché avec un pot de purgatif, qu'il tourne et sur lequel est inscrit « Joyeux Noël ». Ce film est exemplaire à divers titres : il témoigne de la verve iconoclaste de Cretinetti qui détruit non seulement le sapin familial, mais aussi le Paradis. Le recours aux trucages est remarquable, permettant de passer de l'espace « réel » à celui du rêve avec une totale fluidité. Cet usage des possibilités de la caméra est aussi à la base de *Cretinetti e le donne*, dans lequel le personnage est tellement apprécié par les femmes qu'elles se l'arrachent littéralement. Laissé en morceaux, son corps se reconstitue peu à peu grâce à un trucage qui lui permet de repartir bondissant. Regrettons que la copie de ce deuxième titre présentait aussi une importante lacune : toute la reconstitution du personnage, en animation, avait disparu.

- 28 Retourné en France en 1912, Deed entreprend une nouvelle carrière chez Pathé. Parmi les films présentés, le premier *Quand Gribouille redevient Boireau* s'est avéré particulièrement extraordinaire : Gribouille (le nom de son personnage à l'Itala-Film pour la diffusion française) sort du bain pour recevoir une orange contenant un billet doux. Il se vêt comme par enchantement en effectuant une cabriole. Alors qu'il fait la cour à la jeune femme, une Sicilienne, le père de la belle survient. Dans la bagarre qui suit Gribouille est heurté par une voiture qui lui donne un mouvement extraordinaire, le projetant par-dessus la frontière, vers la France. On cherche à l'enlever, il se libère et saute dans un train qu'il charge de charbon au point de le faire exploser, ce qui le projette en l'air. Il retombe dans un atelier de prises de vues : les studios Pathé. Il signe un engagement et se trouve placé devant une nuée d'opérateurs. Le film se conclut par un travelling avant sur le visage souriant de Deed, qui salue le public et se congratule. Deed expose ainsi une sorte de justificatif à son retour en France et exprime aussi sa conception du cinéma : un cinéma au service de la démesure, renforcée par une gestuelle soulignant sa présence comique. La technique cinématographique, que ce soit sous la forme du mouvement de caméra ou du trucage, est mise au service de l'acteur Deed en le propulsant sous les caméras qui fixent ses mimiques.
- 29 Parmi cette série de Pathé, on a choisi judicieusement de montrer deux versions de *Boireau au harem*. L'existence de deux versions de ce film démontre qu'on cherchait à toucher le plus vaste public. Dans un cas, la protagoniste qui joue le rôle d'une femme du harem, exécutant une danse du ventre pour Boireau, a le ventre couvert, alors que dans l'autre, elle effectue ses gestes le ventre nu. Dans cette série, deux films témoignaient d'une rare cruauté : *Boireau et la fille du voisin* où Boireau s'oppose à son voisin avec une violence exponentielle. S'ils s'arrosent gentiment au début, ils finissent par détruire mutuellement ce qu'ils ont planté. Dans *Boireau se venge*, le personnage, éconduit, fait tout pour ridiculiser son rival. Il glisse une branche couverte de piquant sous la chaise du rival, scie un arbre pour qu'on accuse l'autre des dégâts. Quand il tire à la carabine, Boireau renverse une statue qui se brise, laissant croire que c'est son tir maladroit qui a provoqué les dégâts. Enfin, Boireau sauve de la noyade le père de la fille convoitée alors même qu'il a provoqué sa chute, menant à l'éviction de son rival.
- 30 Ces films, réalisés avant 1914, constituent la partie la plus remarquable de l'œuvre de Deed. *Il Cinema ritrovato* a choisi cependant d'aborder des aspects moins connus de sa carrière. En 1914, sans qu'on en connaisse exactement les raisons, Deed retourne en Italie. Il tourne alors quelques courts comiques, notamment *La Paura degli aeromobili nemici*, avant d'être mobilisé en 1915. Ce film apparaît comme extraordinaire

s'appuyant sur la situation contemporaine pour la tourner en dérision. La crainte des bombardements ennemis mène le héros à constituer des réserves de sable et d'eau (pour lutter contre les incendies) qui formeront une masse proche du béton dans laquelle sont précipités les convives de ses noces. Le film se conclut par l'arrivée de deux policiers qui sonnent à la porte et présentent un ordre de marche. Ils emmènent Deed dans une poubelle métallique dont il soulève le couvercle pour faire un clin d'œil au spectateur, les policiers rabattant alors le couvercle. Synthétisant un mélange d'autodérision et d'interpellation du public, cette partie finale a été sélectionnée par les organisateurs comme générique pour cette édition 2005 du *Cinema ritrovato*.

- 31 Soucieux de présenter tous les aspects de la carrière de Deed, le festival a encore programmé les fragments subsistant de *L'uomo meccanico* (1921), sorte de *serial fantastico-comique* qui amorce la réorientation de Deed vers des rôles secondaires comme dans *Tao*.
- 32 Au final, c'est une rétrospective fort riche qui a permis de prendre la mesure de celui qui fut une des premières stars comiques au monde. Tous les aspects de sa carrière ont ainsi été passés en revue, de ses débuts explosifs à son effacement progressif. (P.-E. J.)

---

## NOTES

1. Peter Von Bagh, « Rhapsodies of the Real and Unreal », *Cinegrafie*, a. XVI, n° 18, 2005, p. 215.
2. Jean A. Gili, *André Deed. Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...*, Bologna : Cineteca di Bologna, le Mani, 2005. Voir le compte rendu de l'ouvrage dans le numéro 47, pp. 199-204.
3. Il est affublé d'autres noms comme Lehman, Muller, Toribio.