

# REVUS. & corrigés

FILMS CLASSIQUES,  
REGARDS MODERNES

n°6



## CLASSIQUES DU CINÉMA

OÙ, QUAND ET COMMENT LES VOIR ?

Et aussi : 14 entretiens dont Patrick Brion, Nicolas Boukhrief, Olivier Père...  
Abbas Kiarostami • Le post-apocalyptique • Depardieu, 10 ans après *Mammuth*

14 €



POUR LA PREMIÈRE FOIS EN VERSION INTÉGRALE RESTAURÉE

# LA ROUE

## ABEL GANCE



INCLUS UN LIVRET INÉDIT  
SUR LA RESTAURATION DU FILM  
ET DE NOMBREUX SUPPLÉMENTS

SORTIE EN COFFRET DVD ET COFFRET BLU-RAY LE 29 AVRIL

TRANSFUGE

REVUS  
& corrigés

positif



## RÉVÉLATION

Avez-vous déjà vu un film des frères Lumière ? Sans doute. Sinon, cette année, avec les 125 ans du cinématographe, les occasions ne manqueront pas. Cependant, ce que vous n'avez pas pu voir – sauf si vous êtes très chanceux – ce sont les films Lumière 75 mm tournés pour l'Exposition universelle de 1900. Son commissaire, Alfred Picard, avait demandé aux pionniers de créer pour l'événement un nouveau spectacle. Le « Cinématographe



Géant » devait être une projection sur un grand écran de 16 mètres de haut par 21 mètres de large. Cependant, pour un tel format, le 35 mm habituel présentait une qualité limitée, et s'est imposée la création d'un nouveau format, deux fois plus large, le 75 mm – comme un ancêtre de l'IMAX. Au moins 14 films ont été tournés dans ce format mais hélas jamais montrés, le projecteur n'ayant pu être prêt à temps. Conservés pendant

plus d'un siècle aux Archives françaises du film, ces négatifs ont enfin été restaurés après un scan 8K, afin de profiter de la qualité optimale du support. Ils ont été projetés en octobre 2019 au Festival Lumière, et plus récemment à une soirée du CNC pour la présentation du nouveau dispositif de mécénat à la restauration. Quand la projection a débuté, la mâchoire de chaque spectateur s'est décrochée. Personne n'avait vu d'équivalent à ces images, comme directement sorties de l'Histoire et offrant un vortex temporel vers 1900, par leur netteté sidérante et leur immersion soudaine et profonde, malgré leur courte minute. Rarement une profondeur de champ n'avait été aussi émouvante. Par la qualité du matériel, les silhouettes fantomatiques jadis peu définies de la Belle époque devenaient ici de vraies personnes, avec des visages et des regards (interloqués par le dispositif) – rien à voir avec la vidéo 4K en 60 images par seconde de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* récemment vue sur Youtube, irregardable du fait de toutes les retouches numériques réalisées par une intelligence artificielle. La beauté des images 75 mm était naturelle grâce à une restauration qu'on devrait plutôt appeler révélation. Ou l'impression d'avoir été touché par une grâce ineffable.

MARC MOQUIN

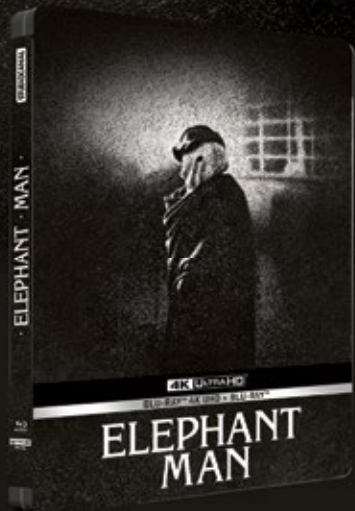
# ÉDITO

INGERSOLL © 1980 BROOKSFILMS LTD. Tous Droits réservés. Film tiré de la vie de John Merrick. Elephant Man et non de la pièce de Broadway ou de tout autre récit fictif.

# ELEPHANT MAN

Un film de DAVID LYNCH

AU CINÉMA LE 25 MARS



EN STEELBOOK UHD BLU-RAY

(ÉDITION LIMITÉE)

AVEC TROIS HEURES DE SUPPLÉMENTS

LE 8 AVRIL

## #06

PRINTEMPS 2020

Édito

### Revoir les classiques du cinéma

04.

- 06. Marché des classiques, quelques chiffres
- 10. Jean-François Rauger
- 16. Maelle Arnaud
- 22. Peggy Zejgman-Lecarme
- 26. François Aymé
- 30. Nils Bouaziz
- 36. Thierry Blondeau
- 40. Pip Chodorov
- 44. Jean-Pierre Lavoignat
- 48. François Causse
- 54. Patrick Brion
- 64. Olivier Père
- 70. Conversation avec Universciné, FilmoTV, MUBI et La Cinetek

### Corriger /

78.

#### Dossiers

- 80. Abbas Kiarostami, l'art de l'enfance
- 86. Andreï Kontchalovski, les métamorphoses du renard
- 92. *La Roue* d'Abel Gance

96.

#### Critiques

- El Perdido*, *Harlequin*, *La Vérité*, *Guns*, *Mickey & Nicky*, *Voyage à deux*, *Angel*

- Heart*, *La Ronde*, *Mississippi Burning*, *Le Mystère Von Bülow*, *Un château en enfer*, *Winter Kills*, *Les Lèvres rouges*, *The Bride with White Hair*, *Phase IV*, *Scarface*, trilogie *Majin*, *Buster Keaton*, *Le Combat dans l'île...*

### Traverser /

134.

#### Une décennie sous influence

- 136. Que reste-t-il de *Mammuth* ?

#### Surimpressions

- 142. Les hommes derniers

#### Tour du monde

- 150. Mémoires du cinéma libanais

#### Professionnel de la profession

- 156. Collection et philanthropie à l'américaine. Entretien avec Tim Lanza

#### Portfolio

- 164. Une histoire (en logo) de la Fox

176.

#### Conseils

- 176. Livres
- 180. Politique des auteurs : entretien avec Nicolas Boukhrief

#### Une bouteille à la mer

- 190. Films classiques, mécènes privés

Retrouvez d'autres actualités et critiques sur [revusetcorriges.com](http://revusetcorriges.com)

# #06/

# REVOIR

**LES CLASSIQUES**  
DU CINÉMA





# MARCHÉ DES CLASSIQUES, QUELQUES CHIFFRES

Texte / MARC MOQUIN

**On a certainement plus revu durant la décennie qui vient de s'achever que jamais auparavant. Revu tout et n'importe quoi, mais revu quand même, par la multiplication des supports et la quantité d'œuvres disponibles. Qui revoit quoi est ensuite une vaste de question.**

À l'été 2018, nous avons à peine égratiné la surface du sujet lors de notre premier numéro, intitulé *(Re)voir l'invisible*, où il était aussi question de restauration des films ou encore de la notion-même de film de patrimoine<sup>1</sup>. Entre-temps, nous avons été au carrefour des exploitants, institutions, distributeurs, programmeurs, animateurs, éditeurs et plateformes travaillant à la diffusion de ce fameux cinéma de patrimoine. Autant d'acteurs que nous avons essayé de réunir – avec d'inévitables manques – pour constituer

comme un état des lieux, avec ce qui a été fait, et surtout, ce qu'il reste à faire. Des initiatives différentes, complémentaires, contradictoires, parfois commerciales, parfois non, mais qui irriguent ce qui aujourd'hui représente un pan entier de la diffusion cinématographique. Ou quand la petite niche est aussi devenue, tant pis, on dit le gros mot, un marché.

**Dans la caverne de Platon**

En ce début 2020, le cinéma français s'est gargarisé de sa bonne santé, fort de ses 213,3 millions d'entrées durant l'année précédente – dans le même temps, seulement 35% des entrées concernent le cinéma français, et l'âge des spectateur est vieillissant, le cliché prophétique des jeunes qui abandonnent la salle finissant par se concrétiser. En 2018, le cinéma de patrimoine a réalisé 4,1 millions d'entrées (soit 2,1% des entrées totales). Au fond, c'est énorme – même si à relativiser par rapport aux 3093 ressorties que cela représente (38% des sorties totales). Un chiffre qui a explosé (50% de sorties en plus qu'en 1999) durant la révolution numérique et le passage du 35 mm vers le support DCP et qui se stabilise depuis 2011, sans doute conditionné par la capacité d'absorption logiquement limitée des salles et spectateurs. Et ce sont globalement les films les plus anciens qui ressortent et attirent davantage de spectateurs : depuis une dizaine d'années, entre 45 et 60% des films qui ont plus de 40 ans génèrent le plus d'entrées sur le patrimoine – à l'exception de 2012, année marquée par les ressorties 3D de *Titanic*, *La Menace fantôme* et *Le Roi Lion*. Détail amusant : il y a en moyenne davantage de spectateurs par séance de film de patrimoine (35) que pour le contemporain (23), ce qui pose la question de la multiplication des séances.

Mais quel peut bien être le film de patrimoine qui fait le plus d'entrées? C'est une surprise sans en être une, puisqu'il s'agit, pour 2018 du moins, de *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001), ajoutant 155 065 entrées à ses 9,5 millions originels. Quelques monolithes du cinéma paraissent comme des immanquables : *Le Cirque* (1928, sorti en France en 1969) de Chaplin (74 713 entrées), *Psychose* (1960) d'Hitchcock (66 592 entrées) ou évidemment *La Belle et la Bête*

(1946) de Cocteau (67 177 entrées), face à des œuvres « cultes » plus contemporaines, comme *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry (114 200 entrées), *Mon voisin Totoro* (1988, sorti en France en 1999) d'Hayao Miyazaki (100 344 entrées) ou *Azur et Asmar* (2006) de Michel Ocelot (32 635 entrées). Enfin, pour quelques films, c'est une véritable redécouverte, ou l'inscription dans une logique patrimoniale qui fait encore sens, pour *Soyez sympa, rembobinez* (2008) de Michel Gondry, qui n'avait attiré à l'époque que 500 000 spectateurs en salle, réalisant dix ans plus tard 60 292 entrées, ou encore le film coréen *Jiburo* (2002) de Lee Jeong-hyang, dont les à peine 40 000 entrées de la sortie française de 2005 sont bien peu face aux 4 millions d'entrées coréennes, et qui a pourtant réalisé 69 764 entrées en France en 2018. Mais il y a un dénominateur commun à tous ces succès : les scolaires – d'une année à l'autre, certains des succès peuvent figurer dans les programmes pour l'école, le collège ou le lycée. D'autant plus que chacun de ces films est, pour une raison ou une autre, un film d'initiation, à une époque, un thème, un genre, un cinéaste, de Gondry à Hitchcock, bref, une sorte de b.a.-ba d'une cinéphilie universelle. Restent enfin les œuvres phares de la pop-culture qui, tout autant initiatiques si ce n'est matricielles, fédèrent des publics transgénérationnels d'une année sur l'autre, comme *E.T. l'Extraterrestre* (1982) ou *Alien, le huitième passager* (1979), réalisant respectivement 38 457 et 35 146 entrées en 2018.

La dynamique de la salle est d'autant plus propice au succès des rétrospectives – on peut évidemment penser aux 30 000 entrées pour celle consacrée à Ozu par Carlotta Films en 2018 – que, lorsque le contexte s'y prête, à la redécouverte d'une pépite oubliée comme le splendide *Breaking Away* (1979) de Peter Yates, inédit en France – 11 000 entrées pour son distributeur Théâtre du Temple. Elle se heurte aussi à quelque chose qui touche le contemporain, car le modèle de diffusion du patrimoine a été calqué sur celui de l'actualité, avec une sortie le mercredi, parfois sur plusieurs écrans, mais avec régulièrement une polarisation autour des mêmes lieux, inévitablement surchargés. Aussi, ce même Théâtre du Temple qui avait fait recette avec *Breaking Away* n'a par exemple pas renouvelé ce

1. Les plus perspicaces d'entre vous auront remarqué que nous avons changé l'accroche de cette revue, «L'actualité des films de patrimoine» étant devenu «Films classiques, regards modernes» concluant (temporairement) notre réflexion sur ce terme de «cinéma de patrimoine», que nous n'étions pas sûrs d'aimer.

## Si l'on se demande constamment comment montrer du patrimoine, et qu'à la fin on se met à faire tout entrer dedans, c'est tout un futur de la cinéphilie qui est incertain.

succès sur sa rétrospective de trois films de Mario Bava (composée de *La Ruée des Vikings*, *Les Trois visages de la peur* et *Six femmes pour l'assassin*), réunissant seulement 4 400 spectateurs, malgré une couverture de la presse plus que conséquente et un accompagnement de la Cinémathèque française (voir entretien avec Jean-François Rauger, p. 10). Sans doute cet encombrement, ou plutôt cette sursollicitation du public cinéophile a-t-elle trouvé, à l'été 2019, un paroxysme dans la seconde rétrospective Ozu par Carlotta Films «face» à celle de Kenji Mizoguchi par Capricci : deux cinéastes majeurs, contemporains l'un de l'autre, et mis «face-à-face» au même moment, et parfois au même endroit ou presque, comme c'était le cas rue Champollion à Paris, où trois salles de patrimoine coexistent.

### Disque rayé et foutoir numérique

Difficile, en évoquant le marché de la vidéo, de ne pas avoir à l'esprit cette sorte de cliché d'une courbe en pleine dégringolade : - 67,6% de recettes en dix ans. On connaît les facteurs (arrivée des plateformes SVOD, baisse du prix du DVD, échec du Blu-ray, piratage). Environ un tiers de la vidéo concerne des films de plus de dix ans : autant dire que ce chiffre est tristé par les ventes des coffrets *Harry Potter* (184 338 ventes en vidéo pour le seul premier opus, en 2018) et consorts. Les dix films de patrimoine les plus vendus en vidéo sont américains ou anglophones. Et la France, dans tout ça ? Un peu plus loin dans le classement, d'ailleurs encombré par toujours les mêmes films, des immanquables comme *La Grande vadrouille* (1966, 29 030 ventes) ou *Les Tontons flingueurs* (1963, 19 857 ventes), offerts chaque Noël par les tontons et les tatas aux aspirants cinéphiles de la famille, ou d'autres, dont on se demande un peu comment ils sont encore si

vendus aujourd'hui, comme la trilogie *La 7ème compagnie* (1973-1977, environ 20 000 unités par film). Les éditeurs d'autres cinématographies deviennent résistants, participent chaque année à des tables rondes sur l'avenir de la vidéo, et fabriquent, comme pour célébrer le crépuscule de la vidéo, des

éditions luxueuses. Mais pourquoi pas ? Après tout, aux États-Unis, les ventes de vinyles risquent cette année de dépasser celle des CD, après les avoir talonnées de près en 2019.

En face, dans le royaume du dématérialisé, tout le monde s'accorde à dire qu'en matière de patrimoine, il y a encore du travail. Tout est disponible et rien n'est disponible, à la fois. Certaines plateformes s'éditorialisent, accompagnent les films en profitant des spécificités du support (voir notre table ronde avec les plateformes SVOD, p. 70) mais le problème reste au fond inchangé : il existe un géant, les autres mangent les miettes. Netflix occupe 80% du marché français de vidéo à la demande – une tendance qui peut bouger avec l'arrivée de nouvelles plateformes, dont celle de la Warner ou celle de Disney, chacune proposant des catalogues conséquents. Sur Netflix, par exemple, la part de patrimoine n'a fait que régresser ces dernières années : en juin 2019, seulement 19,1% des films ont entre dix et vingt ans, et 7,8% plus de vingt ans. Et pour quels films ? Parmi les plus gros succès : *Braquage à l'italienne* (2003), *Hannibal Lecter - les origines du Mal* (2007, d'ailleurs un flop à sa sortie) ou encore *10 000* (2008)<sup>2</sup>. Curieux phénomène, tout de même, de la part de l'algorithme de Netflix, qui fait remonter à la surface du monde du cinéma des films à moitié oubliés et à l'intérêt limité : même parmi les fans de la saga, rares sont ceux qui soutiendront que *2 Fast 2 Furious* (2003), «film de patrimoine» le plus vu en France sur Netflix, est formidable à revoir. On pourrait analyser ce qui a fait le succès de ces films sur la plateforme, l'acquisition de tels droits, l'actualité de telle saga, mais cela reste au fond à moitié aléatoire.



*Soyez sympas, rembobinez* (2008), film de cinéphilie, patrimoine récent parmi les plus revus au cinéma récemment.

### Patrimoine partout, justice nulle part

Plus généralement, ceci pose aussi la question de ce qu'est un film de patrimoine. Certes, cela nous a toujours arrangé de prendre dix ans comme référence, moment où le regard commence à être instinctivement rétrospectif<sup>3</sup>. Mais si l'on se demande constamment comment montrer du patrimoine, et qu'à la fin on se met à faire tout entrer dedans, pour remplir des obligations, cases et autres quotas, c'est tout un futur de la cinéphilie qui est incertain. En 2018, les deux plus grands succès de M6 en «films de patrimoine» étaient *Ratatouille* (3,4 millions de téléspectateurs) et *Die Hard 4* (2,9 millions), datant tous deux de 2007. Les «vrais» films de patrimoine, sitôt qu'il ne s'agit pas des *Tonton flingueurs* ou du *Père Noël est une ordure* (1982) – les deux plus gros succès de France 2 en 2018 – peuvent vite paraître ghettoisés (voir entretien avec Patrick Brion, p. 54), bien que les succès des diffusions d'Arte (voir entretien avec Olivier Père, p. 64) ou d'autres initiatives plus ciblées offrent de nouvelles pistes de réflexion.

Enfin, il reste tous les nouveaux publics à gagner. Il y a encore du boulot sur la question de comment voir et de comment montrer, ne serait-ce que pour toucher davantage le public féminin – sans surprise, les hommes restent les principaux consommateurs de films de patrimoine – et surtout, davantage de strates sociales : on

est arrivé à un stade où la cinéphilie n'est plus vraiment populaire au sens propre du terme et semble réservée à une forme d'élite, dans un pays où pourtant, l'attrait du cinéma demeure fort. Quoique, bien des initiatives présentes dans les pages suivantes prônent aussi le contraire, et résonnent comme autant d'espoirs à suivre, à l'heure où un film n'a jamais été aussi visible. Reste à voir, aussi, quelles seront les politiques des majors américaines dans les années qui viennent, alors que l'acquisition du catalogue Fox par Disney a suscité de nombreuses inquiétudes quant à son accès. Enfin, quelques derniers chiffres pour conclure ce tour de chauffe : en 1985 s'ouvrait outre-Atlantique le premier Blockbuster Video, célèbre store de VHS, Laserdiscs puis DVD où l'on pouvait trouver de tout. À son apogée, il y a 15 ans, il y avait près de 9000 magasins Blockbuster Video aux États-Unis. Il n'en reste désormais plus qu'un, perdu quelque part dans l'Oregon. Un patrimoine, ça aussi...

**L'essentiel des chiffres de cet article provient de diverses études du CNC. Davantage sont à découvrir dans les bilans disponibles sur le site [cnc.fr](http://cnc.fr).**

Photo d'introduction : Projection de *2001, l'Odyssée de l'espace* dans la salle Cinerama de Seattle.

2. Netflix étant rarement transparent sur ses chiffres, ils sont à prendre avec précaution. Source : Harris Interactive - NPA Conseil, repris par le CNC.

3. On en veut même pour preuve, lorsque nous avons fait notre dossier sur *Avatar* dans le dernier numéro, le nombre de remarques «10 ans, déjà?!»



## « LUTTER CONTRE LA TRIBALISATION DE LA CINÉPHILIE »

Entretien avec **Jean-François Rauger**, Directeur des programmations de la Cinémathèque française

**Personnalité immanquable de la cinéphilie française contemporaine, Jean-François Rauger assure depuis plus de 25 ans la direction de la programmation de la Cinémathèque française. Il est autant l'homme des grands classiques que le cinéophile excentrique à chemise à fleurs qui présente, le vendredi soir, des séances consacrées au cinéma bis. L'enjeu d'une programmation ouverte à de nombreux horizons et en même temps personnelle, au sein d'une institution nationale.**

Entretien réalisé par MARC MOQUIN

**Dans votre programmation, comment établissez-vous le lien entre les « classiques du cinéma » et les œuvres moins connues, en phase de redécouverte ?**

Avant tout, il y a l'idée d'un rappel de l'histoire du cinéma, telle qu'on la connaît, avec ses canons, ses grands artistes, ses classiques. Il ne faut jamais la perdre de vue, d'où la présence de cinéastes qui sont des immanquables de cette histoire : Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Alain Resnais... Un terrain connu pour certains, mais que nous allons ouvrir à d'autres. On a beau se dire que l'histoire du cinéma est connue, enseignée, vue et revue, on est toujours surpris par le nombre de spectateurs découvrant pour la première fois ces classiques, qu'il est pourtant très facile

de voir. Il faut donc continuer à alimenter de manière permanente cet appétit d'histoire du cinéma. On pourrait toutefois se dire : cette histoire du cinéma, arrêtée, ne faudrait-il pas la bousculer ? Avoir à l'esprit que c'est une histoire académique, injuste d'un point de vue esthétique ? Je pense que l'histoire du cinéma, telle qu'on la connaît aujourd'hui, à quelques nuances près, ne va pas bouger. Jamais on ne se dira qu'Hitchcock est finalement un moins bon cinéaste que ce que l'on croyait, et que Ralph Thomas – un réalisateur britannique qui a fait des remakes de Hitchcock – était finalement meilleur. On peut changer certaines perspectives, mais reproduire et transmettre l'histoire du cinéma aujourd'hui est déjà un travail suffisamment important. Il y a ensuite

la découverte, le projet de faire découvrir des œuvres et cinéastes qui ne font pas forcément partie de l'histoire du cinéma, car elle n'est pas non plus une vérité absolue : elle s'est construite sur la disponibilité des films. L'histoire du cinéma écrite en Occident est une histoire occidentalocentrée, façonnée selon la distribution des films. Évidemment, maintenant que les choses sont plus ouvertes qu'autrefois, il faut continuer d'élargir cette connaissance historique et géographique du cinéma. Il y aura par exemple cette année un hommage à Hiroshi Shimizu, cinéaste japonais de la génération de Mizoguchi. Un classique donc, qui a fait des films muets et parlants, mais dont quasiment aucun n'a connu de distribution en salles. Pourtant, c'est un immense cinéaste. Cela prouve qu'il existe des grands cinéastes que l'on peut encore découvrir. Sans qu'il y en ait des milliers, c'est un travail à faire. Ce peuvent être autant des cinéastes que des cinématographies, des œuvres qui ne sont pas entrées dans l'histoire du cinéma telle qu'elle s'est figée, mais qui ont vocation soit à y entrer, soit à être questionnées avec nos critères.

**Quand vous êtes arrivé à la Cinémathèque dans les années 1990, quelle politique avez-vous menée, en évolution ou contradiction avec celles de vos prédécesseurs ?**

Je n'ai pas eu le sentiment d'une contradiction. J'ai eu la chance, en rentrant à la Cinémathèque française, d'avoir la confiance de la direction –

**Boris Karloff et Mario Bava sur le tournage des *Wurdalaks*, deuxième sketch des *Trois visages de la peur* (1963), succès à la Cinémathèque française durant l'été 2019.**



et ça a toujours été le cas – pour faire à peu près ce que je souhaitais. Donc la programmation a été marquée par mes choix. D'ailleurs, une programmation est forcément sujette à la subjectivité, et dire le contraire serait un mensonge. Mais je n'ai pas eu le sentiment de casser une tradition, celle de la Cinémathèque française, qui demeurerait une ouverture vers le cinéma, de toutes époques et géographies. On peut toutefois discerner, dans l'histoire de la programmation de la Cinémathèque, depuis que j'y suis, des motifs qui disent quelque chose de mes choix. Les circonstances ou le contexte peuvent également jouer, ou encore la présence de tel ou tel cinéaste – je ne programme pas non plus que des choses que j'aime !

**En tant que spectateur de la Cinémathèque, on se rend tout de même compte que ce qui « trahit » votre identité de programmeur, c'est l'attrait pour le genre et pour le bis – dont les fameuses soirées du vendredi.**

Oui et non. Il y a mon rapport à un cinéma des marges, ou disons un cinéma qui serait débarrassé de la culture, ce qui m'a toujours fasciné. Mais ça n'est pas non plus une nouveauté : lorsque je programme des films dits de genre, ou dits bis, c'est un intérêt très cinéphilique. Dans les années 1950, on reprochait aux *Cahiers du cinéma* de s'intéresser à la série B américaine, qui avait ce statut déprécié. Par ailleurs, et c'est un paradoxe, je ne m'intéresse pas du tout à la notion de genre. Pour moi, un bon film de genre est un film d'auteur. Il y a peut-être eu

un malentendu autour de ma programmation, avec ce cinéma qui ne serait pas encore « ennobli » par la culture, qui a attiré des amateurs de cinéma bis, mais ça n'est pas fondamentalement à eux que je m'adresse. La « bissetude » en elle-même ne m'intéresse pas. Le cinéma, comme moyen d'expression, passe par toutes sortes de métamorphoses en différents endroits de sa production. Mario Bava en est un bon exemple : une rétrospective lui a été consacrée à l'été 2019, mais j'ai toujours été persuadé que c'était un grand artiste. Alors évidemment, il travaillait dans des conditions de production

particulière, ça n'était pas Visconti, qui lui avait des producteurs fortunés, était repéré par la critique et avait des références littéraires ou picturales énoncées, mais il n'en reste pas moins un grand artiste, solitaire dans l'histoire du cinéma. De nouveau, on bouge un peu les lignes, puisqu'on le considère désormais comme quelqu'un d'important dans l'histoire du cinéma italien. J'ai été surpris mais heureux de voir que la rétrospective a déclenché des articles dans les journaux, alors qu'ils n'en avaient jamais parlé autrefois. C'est aussi un signe des temps. Quand je suis arrivé à la Cinémathèque, dans les années 1990 donc, c'était aussi l'époque où, dans beaucoup d'endroits, on s'intéressait à une forme de pop culture cinématographique – c'était par exemple le moment où Jean-Pierre Dionnet présentait à la télévision son émission *Cinéma de quartier*. C'était une prise en compte, pas forcément collective, mais disons diffuse, partagée par certains, d'un cinéma qui auparavant était davantage ignoré.

mélanger et découvrir des films. Mais c'est un mouvement compliqué, et qui ne va pas dans le sens de l'époque. À vrai dire, c'est la deuxième rétrospective Bava que j'organise à la Cinémathèque. La première, c'était à mon arrivée, en 1993. Il y avait alors beaucoup plus d'amateurs de cinéma bis, quelques cinéphiles très curieux aussi, ou encore la bande de *La Lettre du cinéma*. Mais c'était une cinéphilie plus spécialisée. Cette nouvelle rétrospective, la diffusion des films en salle et en vidéo et les articles dans la presse ont contribué à ce que Bava sorte de cette tribu. Mais ça ne marche pas toujours. On voit bien, durant certaines rétrospectives, qu'il y a des membres de tribus qui arrivent puis qui repartent dès que c'est fini, sans aller s'aventurer vers autre chose. Au fond, c'est une mission très métaphysique : il faut que des gens très différents puissent se croiser autour de l'amour du cinéma comme moyen d'expression.

**Bava est un exemple intéressant : sa rétrospective arrive exactement 20 ans après celle de Dario Argento, en 1999, importante pour toute une génération cinéphile à l'époque.**

À vrai dire, je ne m'en rendais même pas compte. Ça allait de soi. J'ai toujours aimé les films d'Argento, surtout ses premiers, lorsque je les ai découverts. Un de ses nouveaux films sortait alors en salle à l'époque, il était à Paris, donc il était on-ne-peut-plus logique de lui ouvrir les portes de la Cinémathèque française. Je me rends compte, avec du recul, que c'est un événement qui a été plus important pour d'autres, pour les cinéphiles, que pour moi.

**Vous avez déjà parlé de « tribalisation de la cinéphilie ». Lorsque vous programmez du cinéma dit de genre, arrivez-vous à dépasser la tribu du « genre » ?**

Bien sûr. Et ça s'est vu sur Bava, en jetant un œil au public dans la salle. La Cinémathèque doit justement lutter contre la tribalisation. Il faut que des gens très différents puissent se

**On peut donc penser que c'est la première rétrospective, comblant les membres de la tribu, qui a permis le succès de la seconde, ouverte à de nouveaux publics? Avec un nouveau regard ?**

Oui, mais on ne le ferait pas pour tous les cinéastes. Là, c'est aussi dû à un jugement esthétique. C'est un critère important à la Cinémathèque, dont la vocation est peut-être même d'abord esthétique, ensuite historique et enfin le reste. Ce qui d'ailleurs énerve beaucoup de gens, qui voudraient que la Cinémathèque soit un lieu sociétal, où le cinéma est envisagé sous cet angle. Mais c'est quelque chose qui n'a jamais été, et qui, tant que j'y serai, n'arrivera pas.

**On constate, cette dernière année, une tendance à la rétrospective courte, avec plus de films diffusés dans des laps de temps plus courts. Est-ce pour capter davantage de publics différents ?**

Réduire la durée des rétrospectives n'a pas été quelque chose de conscient. Comme il faut que l'on reste vigilants quant à la question

**On ne peut pas comprendre les films d'Hitchcock si on ne comprend pas qu'ils sont fait pour une salle plongée dans le noir, avec des gens autour de vous qui ont peur.**



Programmer Hitchcock à la Cinémathèque française et le voir Suteurs froides dans des conditions inédites grâce à la fameuse copie 35 mm Technicolor tirée par ambition, aux couleurs toujours fidèles au rendu original de 1958.

de la fréquentation des salles, on a cherché, tout simplement, à ce que le maximum de spectateurs viennent voir le maximum de films. Ceci passe donc par la prise en compte de la taille des salles, et aussi par la nature des rétrospectives. Dans certaines, ce qui est important, c'est la présence du cinéaste ou de l'acteur, disons l'événementialisation – un mot horrible – de la projection, car le film en lui-même est disponible partout. Dans ce cas, il n'est pas forcément utile de doubler ou tripler la projection. Voilà pourquoi on a pu mettre dans le programme davantage de rétrospectives, car dans beaucoup de cas, une seule ou deux projections suffisaient. C'est donc plutôt un jeu avec le nombre de projections qu'avec l'idée de raccourcir la durée des rétrospectives, bien que cela ait eu cet effet. Des rétrospectives plus courtes, mais plus intenses... Il faut aussi qu'on fasse attention aux finances. On est comme tout le monde, et il y a moins d'argent public, donc on s'adapte à cette réalité.

**Comment se porte la fréquentation de la Cinémathèque française ?**

La fréquentation des projections a augmenté de manière assez spectaculaire en 2018, car nous sommes passés de 200 000 entrées à 230 000. Et en 2019, nous avons fait 252 000 entrées. C'est lié à la nouvelle direction de

la Cinémathèque, celle de Frédéric Bonnaud et les choix tactiques mis en place, dont la question du nombre de séances.

**Certains cycles récents sont aussi très porteurs, comme « Plein les yeux » qui propose chaque année, depuis trois ans, une sélection de films à grand spectacle.**

Oui, encore que cela dépend vraiment des films. Certaines projections ont été des bides. D'ailleurs, c'est amusant, car des films qui ont été des bides à l'époque continuent à être des bides ! Mais le mois de juillet, pendant lequel est programmé « Plein les yeux », est un mois très difficile en matière d'actualité cinématographique. Avec ce cycle, on rappelle aux spectateurs que l'on ne conserve pas seulement les films, on conserve aussi une certaine manière de voir les films. Pendant 120 ans, le cinéma a été pensé comme art à être vu avec plusieurs autres spectateurs, dans une salle plongée dans le noir. On ne peut pas comprendre les films d'Hitchcock si on ne comprend pas qu'ils sont fait pour une salle plongée dans le noir, avec des gens autour de vous qui ont peur. De plus, la grande salle de la Cinémathèque réunit des conditions idéales pour ressentir ce qu'était le cinéma à l'époque où ces films étaient produits, avec leurs salles pleines. La programmation est



non seulement une étape de la conservation du cinéma, mais aussi son étape ultime.

**Alors que les entrées de la Cinémathèque sont au beau fixe, partagez-vous toutefois les inquiétudes des exploitants programmant du patrimoine sur l'avenir de ces films en salles ?**

Nous sommes concernés par le rapport général des gens au patrimoine cinématographique. Si les salles d'art et essai ne vont pas bien, ça n'est pas une bonne nouvelle pour nous non plus. Ça désigne un éloignement dans la tête des gens, dans leur vie, du cinéma dit ancien. Comme on a les moyens de le faire, on essaye de maintenir vivante l'histoire du cinéma, par un travail d'éditorialisation, d'accompagnement des rétrospectives. On reste par exemple très à l'écoute des distributeurs et exploitants lorsqu'il y a des projets de ressorties, pour créer ainsi une actualité qui profitera à tout le monde. Aussi, on pourra toujours compter sur des habitués, qui connaissent le chemin et qui souhaitent poursuivre cette aventure collective. Et puis il y a ceux qui ont entendu parler des films, qui sont curieux, et qui se disent «je ne veux pas mourir idiot, si je veux connaître l'histoire du cinéma, il faut que j'aie vu *La Dolce Vita*», qui fait par exemple le plein à chaque projection. Cette mise en scène de l'histoire du cinéma nous permet encore d'intéresser beaucoup de publics. Mais n'oublions pas non plus que Paris est un endroit extrêmement privilégié, et ce dans le monde entier.

**Autour de cette mise en scène, il y a comme point d'orgue le festival *Toute la mémoire du monde*. Comment le concevez-vous au sein de la programmation annuelle de la Cinémathèque ?**

La programmation du festival est conçue par Pauline de Raymond [voir *Revus & Corrigés* n°3, «Le Paris du patrimoine», p. 134, *ndlr*]. On peut dire que *Toute la mémoire du monde* est un festival qui suit encore une autre actualité, celle de la restauration et de la conservation. C'est un exemple qu'a lancé Cannes Classics, par exemple. On n'aurait pas imaginé, il y a plusieurs années, qu'un jour au festival de Cannes, lieu où l'on découvre des œuvres inédites, il y ait cette géniale section Cannes Classics qui donne une actualité de la restauration des films. *Toute la mémoire du*



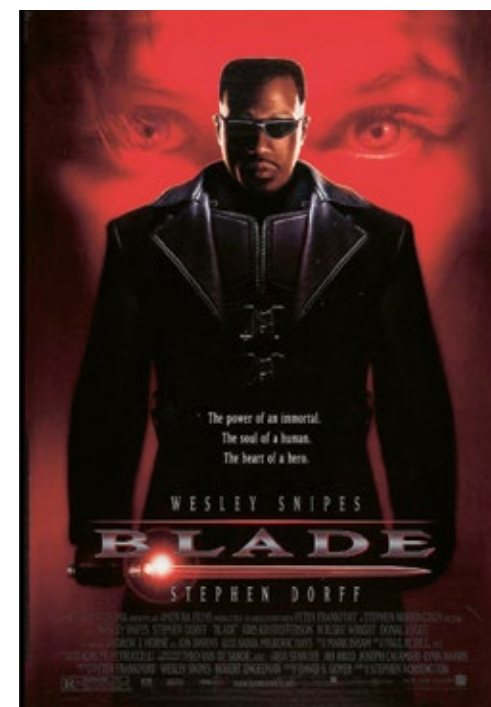
monde est notre équivalent, même si, vu notre programmation, on pourrait dire que c'est Cannes Classics toute l'année. Surtout, c'est le moment où l'actualité de la restauration est mise en scène. Cela intéresse autant des spécialistes et professionnels que des cinéphiles, et redonne naissance à des films qu'un public suffisamment large a envie de voir.

**Comment fonctionne le lien entre la partie expositions de la Cinémathèque, et sa programmation ?**

C'est une question assez compliquée. Si j'étais un peu caricatural, je dirais que ce ne sont pas les mêmes publics qui vont aux projections et aux expositions. Évidemment, il y en a, et notamment parmi les abonnés de la Cinémathèque, mais ça ne fait pas pour autant le public des expositions. Ces dernières s'inscrivent dans une logique de sortie culturelle parisienne, elles intéressent donc les gens pratiquant cette consommation culturelle. Grâce à cette logique, ces personnes concernées découvrent parfois le chemin de la Cinémathèque – et peut-être ses salles, mais ça restera marginal. Donc le rapport n'est pas évident. On pourrait imaginer des expositions sans programmation – après tout l'essentiel des programmations n'est pas lié à



une exposition. Et la fréquentation ne serait pas particulièrement touchée par l'absence de films à voir en rapport avec une exposition. Si je n'ai pas mon mot à dire sur les expositions, ce que je peux faire, c'est réfléchir à comment concevoir une programmation la plus adaptée à une exposition. Quand c'est une exposition monographique, consacrée à un cinéaste, ça n'est pas sorcier, on passe ses films, et on peut trouver quelques idées de programmations transversales grâce à l'exposition. Dans les expositions non-monographiques, comme celle sur les vampires, on peut s'amuser un peu dans la programmation, qui permet d'illustrer comment cette figure a été à la fois associée à des artistes reconnus, mais aussi à des films de salle de quartier, de toutes époques et toutes géographiques. L'exposition à venir sur De Funès pose des questions intéressantes. Le public va-t-il sortir le soir pour voir un film avec De Funès, sachant que certains sont essorés par les chaînes de télévision, existent en vidéo et sont vus et revus ? Comment montrer sa filmographie, c'est le défi d'aujourd'hui, à une époque où l'on est abreuvé d'images, qu'on peut voir des films partout, sur un téléphone, les télécharger... Il y a cette illusion de la disponibilité absolue de tout le cinéma. La



Programmer autour de l'exposition *Vampires, variations esthétiques de Nosferatu (1922)* à *Blade (1998)* en passant par *Le Baiser du vampire (1967)*

question du «comment?» est presque plus importante aujourd'hui que celle du «quoi?».

**Dans cette logique du «comment», on imagine donc que la programmation a aussi pour mission de redonner un tempo à la cinéphilie, alors qu'il suffit, comme vous le dites, de trois clics pour télécharger un film.**

On parle souvent de disponibilité du cinéma, mais la disponibilité n'est pas de la programmation. À la Cinémathèque, comme dans une salle d'art et essai, derrière, il y a quelqu'un qui vous montre quelque chose. Souvent, quand je dis à des jeunes «venez voir *Le Corps et le fouet* de Mario Bava, ou *La Terre des Pharaons* de Hawks», ils me disent qu'ils le téléchargeront. Mais même ça, ils ne le feront jamais. Car, quand on télécharge, il n'y a personne pour dire «là, c'est le moment, c'est maintenant qu'il faut voir le film». Le téléchargement n'est pas une rencontre. Et le programmeur est quelqu'un qui permet justement cette rencontre.



# À LA LUMIÈRE D'UNE CINÉPHILIE JOYEUSE

Entretien avec **Maelle Arnaud**,  
responsable Programmation  
et collection films  
de l'Institut Lumière

**Avec toute l'équipe de l'Institut Lumière et Thierry Frémaux, son directeur, Maelle Arnaud a créé le festival Lumière en 2009 en tant que programmatrice en chef. Une décennie plus tard, il s'agit du plus important festival consacré aux classiques du cinéma, rayonnant depuis la ville de naissance du Cinématographe jusqu'à l'international.**

Entretien réalisé par **EUGÉNIE FILHO** et **ALEXIS HYAUMET**

**Le festival Lumière est depuis 11 ans le rendez-vous annuel et international autour des films classiques. Comment a-t-il été monté, et à quelles envies répondait-il ?**

Je suis tentée de commencer à parler de l'Institut Lumière en guise de réponse. À sa création, Thierry Frémaux, son directeur, a rapidement eu envie d'un événement qui complète le travail qui était fait toute l'année à l'Institut Lumière. La société dans laquelle nous vivons fait que l'événementiel a plus d'impact. Un festival pouvait attirer l'attention du public et de la presse sur un événement qui se voulait le prolongement du travail quotidien de l'Institut Lumière. Au début des années 2000, régnait un rapport à la modernité et au jeunisme qui n'était pas pour nous encourager dans le montage d'un festival de films de patrimoine. On entendait que c'était passéiste, et que les jeunes n'aimeraient pas ça. Mais

au contraire, nous pensions que les jeunes pouvaient aimer ça ! Et puis, il n'y a pas que les jeunes qui aiment le cinéma ! Le chemin a été long avant que les pouvoirs publics – essentiels pour mettre le projet sur les rails – soient convaincus de la pertinence d'un tel festival. Finalement, ils nous ont accompagnés, et cela a déclenché la mise en place du festival mais aussi notre capacité à ne pas être tributaires des seuls pouvoirs publics : même si on a besoin d'eux, tant financièrement que pour porter ces convictions avec nous, il nous fallait développer des ressources propres. Pour le festival, les deux principaux financeurs publics sont la Métropole de Lyon et la Région Auvergne-Rhône-Alpes. De leur côté, la ville de Lyon et le CNC aident l'Institut Lumière, mais pas directement le festival. La Métropole et la Région ont donc été les premières à se lancer dans l'aventure, mais le festival a pu se développer grâce à

notre capacité à nous adjoindre des partenaires privés et des entreprises. C'est fondamental que la culture ne soit pas qu'une affaire de subventions. Nous avons rapidement fonctionné avec plus de la moitié de notre budget en ressources propres, ce qui est assez rare, et le succès du festival a encouragé des entreprises à se mettre à nos côtés. Nous avons lancé une importante opération auprès des entreprises lyonnaises, en leur demandant s'ils voulaient vivre cette aventure avec nous, autour de cette histoire de la ville de Lyon, lieu de naissance du Cinématographe. Le développement du festival est financièrement rendu possible par ces partenariats privés, qui équilibrent le budget et permettent de maintenir des tarifs extrêmement bas. Associer des entreprises privées, c'est aussi les associer au patrimoine et sensibiliser des spectateurs potentiels. Ensemble, nous nous demandons où se rencontrent nos intérêts et aimons à penser que c'est autour d'un festival populaire, grand public, centré sur l'amour du cinéma.

**Les figures que sont Thierry Frémaux et Bertrand Tavernier rassemblent les cinéphiles, et font de ce festival un moment unique. Comment se construit le travail de programmation avec eux ?**

On commence souvent le dernier dimanche du festival, pendant la séance de clôture à la Halle Tony Garnier. Thierry Frémaux et moi nous installons dans son bureau et échangeons

sur nos envies pour l'année suivante. La programmation se construit ensuite autour d'opportunités et de rencontres. Quand StudioCanal a restauré tous les Claude Sautet en 2014, cela faisait événement ! C'est du cinéma français qu'on aime défendre et nous avons été la rampe de lancement de cette rétrospective Sautet en version restaurée. La programmation est le reflet de deux choses. L'une est la vitalité de l'actualité du cinéma de patrimoine, elle est dense et rassemble de nombreux acteurs ; l'autre est le prolongement du travail classique de cinémathèque : révéler des aspects du cinéma plus méconnus ou qui ne font pas l'objet de l'attention des acteurs économiques du cinéma. Nous avons aussi nos propres envies, notamment la mise en avant d'un cinéma français parfois mis de côté par une histoire du cinéma trop mécaniquement héritière des textes de la Nouvelle vague et des *Cahiers du cinéma*. Lors de la dernière édition, nous avons été très fiers de montrer des films d'André Cayatte, qui lui aussi avait subi les foudres d'une certaine critique ! Et Gaumont a été magnifique, ils ont fait restaurer des films spécialement pour le festival. Finalement, la rétrospective a été très convaincante et a énormément plu. C'est notre rôle d'être moteur dans ces cas-là. Ensuite, même s'il est facile de parler d'éclectisme, comme n'importe quel programmeur vigilant, c'est une histoire d'équilibre : toutes les périodes, tous les genres de cinéma, toutes les nationalités... Enfin, il

y a la programmation liée aux invités du festival. Il est important pour nous de les situer dans le temps : ce sont des artistes qui ont une actualité tout en s'inscrivant dans une histoire. C'est fondamental pour nous d'être un festival de cinéma tout court. Thierry Frémaux, Bertrand Tavernier et moi-même décidons des choix de programmation, mais nous aimons discuter avec les cinéphiles, historiens, professionnels qui nous conseillent. Avant sa disparition, nous avions de grandes conversations avec Pierre Rissient, qui nous invitait à aller regarder

Thierry Frémaux, directeur de l'Institut Lumière et Bertrand Tavernier, son président.





La Sortie des usines Lumière, 1895 et 2019.

Pour le festival, la programmation s'étend sur toute la métropole de Lyon qui est le financeur. Le service pédagogique de l'Institut Lumière est extrêmement actif toute l'année, où nous intervenons dans des écoles, les collèges et les lycées, pour mener des ateliers sur de nombreux sujets, de la lecture de l'image à l'histoire du cinéma et du pré-cinéma. Nous envisageons aussi développer les reprises de la programmation du festival, avec une formule clé en main, comme le fait déjà la cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain. Il y a des salles de cinéma dans de nombreuses communes de la métropole de Lyon, toutes accueillent des séances du festival, car nous avons à cœur d'élargir la territorialité de l'événement, et non pas seulement faire venir les spectateurs en centre-ville. Nous participons ainsi à la vie de ces salles, qui sont en majorité municipales, mais aussi indépendantes et associatives et les séances qui y sont organisées sont toutes

présentées, comme l'ensemble des séances du festival. On mobilise tous nos invités (acteurs, critiques, historiens du cinéma, réalisateurs) dans cette démarche-là ; d'une manière générale ils y sont plutôt sensibles. Les présentations peuvent être érudites comme personnelles. Les festivaliers assidus découvrent ainsi la manière qu'a chacun de parler de sa cinéphilie.

**En 2019, à 9h du matin en pleine semaine pour un film pré-code de Roy del Ruth, cinéaste aujourd'hui un peu oublié – sauf par Tavernier évidemment! – la séance était complète. C'est incroyable. Comment cela est-il possible ?**

On entend trop souvent que les Lyonnais sont très cinéphiles, comme si nous n'avions rien à faire pour qu'ils se ruent aux séances. En tant que responsable du calendrier des

du côté de l'Asie, quand Bertrand Tavernier est très pertinent sur les cinémas français et américain. Chacun a ses spécialités. En exagérant un peu, Bertrand Tavernier est spécialiste dans tout... Mais il a ses préférences quand même! Avec Thierry Frémaux, ils ont tous les deux un rapport à la cinéphilie très joyeux, très entraînant, et toutes les personnes qui fréquentent l'Institut Lumière le mesurent : ils ont besoin de faire découvrir ces films! C'est ce qui fait le succès de l'Institut Lumière. Nous avons envie de prouver à tout le monde que le cinéma et son histoire sont d'une richesse inépuisable et nous sommes là pour les partager.

**Comment se construit la programmation du festival hors-les-murs à Lyon, et dans toute la région ?**

séances, mon défi est de fixer chaque film à la bonne heure, dans la bonne salle. Il y a 449 séances, donc c'est un boulot excitant, dense, et très précis. Pendant toutes ces années, nous avons communiqué avec une attention particulière, selon nos interlocuteurs et nos relais, sur ce qu'était le festival et le plaisir de la découverte. Les séances de présentation du festival en septembre – une fois la programmation complète –, c'est 1h15 d'extraits devant 2 000 personnes. On y parle de toute la programmation, en situant tous les films pour diriger les futurs spectateurs. En faisant découvrir les uns après les autres, Carné, Duvivier, Decoin et Cayatte, comme d'autres cinématographies, les gens s'approprient cette histoire. Avec le service de communication, on fait aussi attention ne pas dire tout le temps « Attention, chef-d'œuvre » ou « à ne pas manquer », mais à inciter à la découverte. Il existe maintenant une confiance assez forte et grandissante dans la programmation. Et les chiffres de fréquentation le prouvent : en neuf jours, plus de 200 000 personnes ont assisté à la manifestation en 2019. Nous sommes nous-mêmes sidérés et heureux de voir une salle remplie à 9h du matin pour un film pré-code. Parfois on se sent capable de tout faire, tout montrer, même à la Halle Tony Garnier! La communication générale du festival Lumière bénéficie désormais de sa notoriété et touche des publics qui ne fréquentent pas l'Institut Lumière à l'année. L'événement

est déclencheur pour les spectateurs. Être cinéphile ressemble parfois à une maladie grave, intello, excluante. Mais on a l'impression que le grand public lyonnais est désormais plus familier du cinéma classique. Nous avons d'ailleurs un rituel : tous les 19 mars, nous célébrons le premier tour de manivelle des frères Lumière – celui de *La Sortie des usines Lumière* en 1895 – devant l'Institut, en proposant aux Lyonnais de se réunir, de regarder le premier film et d'en faire le remake en sortant de la salle, toutes les demi-heures de 9h à 18h. Il y a toujours des personnes qui viennent en groupe, en famille, avec des banderoles féministes, des classes d'élèves... Puis ils s'installent à nouveau dans la salle et se voient à l'écran. C'est tout simple, mais les années passent et le 19 mars 1895 commence à s'inscrire dans les esprits. Les Lumière auraient pu filmer leur famille comme premier geste cinématographique, mais ils ont filmé le collectif. Et revivre cet acte inaugural, ce film de foule, est marquant pour chacun de nous.

**Quels changements avez-vous pu observer suite à la création du marché international du film classique en 2013? Et comment se traduit cette portée internationale du festival ?**

Organiser ce temps de rencontre, c'était aussi faire le constat de l'existence de ce marché. Il y a beaucoup d'acteurs économiques impliqués dans le cinéma classique et il était important

Keynote de Peter Becker, directeur de Criterion (à gauche) au Marché international du film classique du festival Lumière en 2019.





Jean-Paul Salomé présente un film d'André Cayatte, en pleine réhabilitation durant l'édition 2019 du Festival Lumière.

pour eux d'avoir un moment qui leur soit consacré dans l'année. Beaucoup disent qu'ils se sont rencontrés lors du marché, et quelques mois plus tard on voit tel distributeur français ressortir tel titre restauré, acheté lors du marché. C'est donc un cercle assez vertueux et c'est bien qu'un événement culturel puisse être le déclencheur de ce genre d'opération. D'ailleurs, l'attractivité internationale se constate chez les professionnels, ainsi que dans quelques titres influents de presse étrangère, comme *Variety*, qui est partenaire. Au marché, 26 pays étaient représentés cette année. Nous suivons les projets de nos collègues des cinémathèques étrangères, comme ceux de la Shōchiku [société de production japonaise fondée en 1895, *ndlr*]. Beaucoup de pays – comme la Pologne ou le Mexique – ont élaboré de véritables plans de restauration de leur patrimoine national, dont nous suivons les avancées tout au long de l'année. Depuis une décennie, ces questions de restaurations sont renforcées par la création des sélections de Cannes Classics, Venice Classics ou le festival Il Cinema Ritrovato de Bologne. Il y a évidemment la création du festival Lumière, qui en dix ans est devenu

le plus gros festival de cinéma de patrimoine au monde. La France est exemplaire, il n'y a pas d'autres pays au monde où il existe autant de distributeurs et éditeurs spécialisés dans le patrimoine, et où tous les producteurs historiques s'occupent de leur catalogue. C'est acté : le cinéma a une histoire et cela fait partie de l'amour du cinéma que de s'y intéresser.

#### Comment gardez-vous cette dynamique toute l'année et comment se construit le travail de programmation de l'Institut Lumière avec Thierry Frémaux ?

Nous discutons annuellement de l'ensemble de la saison puis nous nous laissons la liberté d'y revenir et de changer d'avis. Afin de rester flexibles, nous fixons les programmes tous les deux mois. Cela nous offre une souplesse aussi quant aux disponibilités de nos invités – comme Oliver Stone pour sa rétrospective qui a commencé en février dernier – et vis-à-vis des distributeurs avec lesquels nous collaborons, selon les avancées de leurs restaurations. On est attentif à l'équilibre et à la variété de ce qu'on propose, comme pendant le festival. Enfin, tout au long de l'année, nous avons plusieurs rendez-vous :

le prix Jacques Deray qui est remis à un film policier français ; depuis 20 ans, on accueille le festival Cinémas du Sud, qui explore le cinéma du Maghreb et du Moyen-Orient ; il y a aussi Quais du Polar, un festival lyonnais autour du genre policier, entre littérature et cinéma. Le cinéma muet a aussi beaucoup d'importance dans notre programme. Depuis 20 ans entre autres, nous avons un superbe rendez-vous à l'Auditorium de Lyon, qui est une salle de concert symphonique de 2000 places : tout au long de l'année nous programmons des ciné-concerts accompagnés soit par leur magnifique orgue, soit par l'Orchestre national de Lyon qui y réside, ou par d'autres types de formations musicales.

#### Entre 2015 et 2016, l'Institut Lumière a réouvert au public les cinémas Fourmi, Bellecour et Terreaux dans le centre-



L'Institut Lumière : la Villa Lumière et le Hangar du Premier-Film.

#### ville de Lyon, après leur acquisition en 2014. Comment se situent-ils par rapport à l'Institut Lumière ?

Les cinémas Lumière appartiennent à l'Institut. Nous avons bénéficié d'une possibilité juridique peu utilisée en France qui permet à une association loi 1901, comme l'est l'Institut Lumière, de créer une structure commerciale indépendante financièrement mais liée juridiquement à l'association. Ces salles étaient sur le point de fermer et le propriétaire ne souhaitait pas les céder à d'autres exploitants, sauf si c'était l'Institut Lumière. Après une hésitation face à cette activité d'exploitation qui n'était pas la nôtre, nous avons accepté pour ne pas laisser disparaître ces salles art et essai de proximité. Nous avons donc agi comme une structure commerciale mais avec les compétences et la stabilité de l'Institut Lumière pour rassurer les financeurs. Nous en sommes très fiers, d'abord parce que nous avons sauvé une dizaine d'emplois, et ensuite car les chiffres sont très bons – avec une augmentation de 20% de fréquentation en 2019 (quand la moyenne nationale est à 6% de hausse) soit 260 000 entrées. Malgré les travaux pour les mettre aux normes, les salles sont petites, ce qui restreint les jauges mais il y a un public qui apprécie ces cinémas de quartier. Cela n'a pas déstabilisé l'offre alentour, au contraire cela l'a enrichie. Et tout cela sans argent public ! Nous avons un programmateur qui s'occupe de plusieurs salles en France, Martin Bidou. Nous discutons ensemble de la stratégie et de la ligne éditoriale de chaque salle, mais elles sont indépendantes et dirigées par Sylvie da Rocha. C'est une belle réussite, nous en sommes très heureux. C'est également important de questionner nos métiers. Les cinémathèques ont toujours sauvé des films, maintenant peut-être qu'elles sauveront aussi des salles !



# UNE CINÉMATHÈQUE ÉCLECTIQUE ET MILITANTE

Entretien avec  
**Peggy Zejgman-Lecarme,**  
directrice de la cinémathèque  
de Grenoble

Depuis juin 2016, Peggy Zejgman-Lecarme est à la tête de la cinémathèque de Grenoble, une cinémathèque dans la droite lignée de la tradition langloise, un lieu dynamique où se croisent le *Fantômas* de Louis Feuillade, *Les Bronzés font du ski*, et des courts-métrages en plein air, le tout en région très cinéphile.

Entretien réalisé par par EUGÉNIE FILHO

## **Vous dirigez la cinémathèque de Grenoble, qui n'est pas une cinémathèque régionale mais une cinémathèque en région, quelle est la différence ?**

C'est la question du fonds. Nous avons quelques films régionaux mais majoritairement ce sont des films nationaux et internationaux, qui ne sont pas conservés dans une logique territoriale. D'où l'expression « cinémathèque en région ».

## **Quelles sont donc les missions de la cinémathèque de Grenoble ?**

Il y en a trois principales. La collecte et la conservation du patrimoine cinématographique, films et non-films, la valorisation de ce patrimoine, et enfin l'éducation et la formation à l'image. La mission de collecte et de conservation est menée depuis les débuts de la cinémathèque, qui va fêter ses 60 ans en 2022. Les cinémathèques sont des lieux profondément dynamiques et vivants par rapport à cette

notion de collecte. La valorisation est multiple : à la fois par les projections de films, en salle de cinéma comme dans le cinéma Juliet Berto, hors les murs, ou en plein air comme avec le Festival [du film court en plein air, *ndlr*], ou encore par les visites guidées organisées avec l'office du tourisme, autour de l'histoire des cinémas de Grenoble.<sup>1</sup> Enfin, concernant l'éducation et la formation à l'image, je suis persuadée que les cinémathèques ont un rôle de préservation de la salle de cinéma. Moi-même je regarde des films en vidéo, en VOD, à la télé ou sur mon ordinateur. Il faut vivre avec son temps. Mais il est extrêmement important qu'on continue de valoriser la séance en salles.

## **Quelle est la ligne directrice de la collection ?**

Dans la lignée de Michel Warren, le fondateur et président de la cinémathèque de Grenoble pendant 50 ans, c'est la logique des opportunités, des dons et des dépôts. C'est donc très éclectique, et c'est cette

richesse qui fait la marque de fabrique de la cinémathèque de Grenoble. Aux côtés de films pornos, nous avons des documentaires, ou des films français des années 1980-1990. C'est une collection qui s'est construite au gré des rencontres. Sur le non-film, ce sont des collections de documentation importantes. On est une bibliothèque associée de la ville de Grenoble et on a de vrais trésors. Par exemple, les ciné-romans racontent tellement la relation du public aux films, la notion de fans dès les années 1910! C'est une collection fournie et en très bon état. Un autre exemple, il y a deux ans, nous avons organisé un cycle Alain Resnais. François Thomas, grand spécialiste du cinéaste, est venu programmer le cycle. Donc on lui a ouvert les collections, le fonds sur Resnais n'est pas épais mais pour autant il a découvert des documents dont il n'avait jamais eu connaissance. Par la suite, une chercheuse est venue étudier ce fonds-là, a publié un article à ce sujet. J'aimerais que cela soit plus systématique.

## **Depuis que vous êtes arrivée il y a trois ans, quels sont les projets que vous avez portés et qui vous ont animée particulièrement ?**

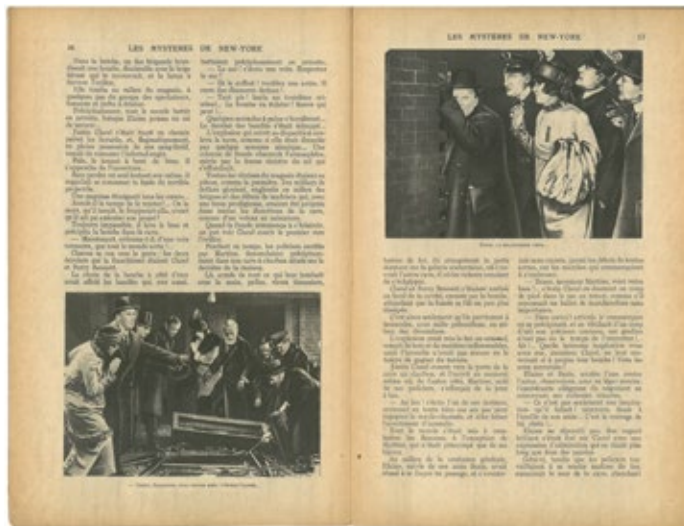
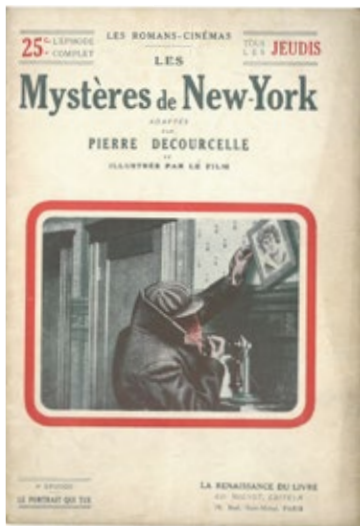
À la cinémathèque, nous sommes avant tout dans une logique de consolidation. Même si on est heureusement très bien soutenus, l'équipe est petite [quatre personnes et demie

en équivalent temps plein, *ndlr*]. Beaucoup de choses existaient déjà, il y avait un très beau potentiel. On a énormément dynamisé tout ce qui est atelier et médiation. Maintenant on accueille régulièrement des scolaires et des formations. On a développé le partenariat avec l'université de Grenoble, en accueillant plus de cours de cinéma et en faisant visiter aux étudiants le fonds documentaire. Cela n'a rien d'extraordinaire mais accueillir deux ou trois groupes par semaine, cela nous mobilise. C'est important de le faire, mais il faut réinventer le temps et les moyens humains dont on dispose. Pour les Journées européennes du patrimoine, l'année dernière, on avait dépassé le millier de visiteurs sur deux après-midi, donc la cinémathèque existe bien dans l'esprit des publics. Mais ce ne sont pas des personnes qui vont forcément aller voir des films au cinéma Berto, ils vont visiter la cinémathèque autrement. On s'est équipés d'objets de pré-cinéma, et de nombreux outils d'éducation à l'image<sup>2</sup>. Mais la grande question, ce sont les moyens humains. Quand je vois la qualité d'écoute des gens, les points de pédagogie soulevés, c'est passionnant et indispensable mais il faut aller chercher le public et trouver un modèle économique. L'autre problème, c'est qu'on se rend compte qu'il y a de l'attractivité dès que c'est gratuit. Cependant, même si on est associatif et soutenus, on est obligés d'avoir

1. En écho à l'application développée par la cinémathèque, Ciné-Grenoble ([www.cinegrenoble.fr](http://www.cinegrenoble.fr)).  
2. Comme la table Mash-Up, la Boîte à Balbu-Ciné, ou encore Pause-Photo-Prose.

La salle du cinéma Juliet Berto de 180 places, utilisée deux jours par semaine par la Cinémathèque de Grenoble.





Les Ciné-romans, des romans illustrés par les images de leurs adaptations cinématographiques. Couverture et intérieur des *Mystères de New York* - 4<sup>ème</sup> épisode - *Le Portrait qui tue*.

une billetterie ou de facturer nos prestations. Rester attractif sans être gratuit, c'est une grande question. Donc depuis trois ans nous travaillons dans une logique de consolidation, notamment autour des collections, des projets à long terme pour des questions de lieux, et surtout des questions de fonds pour financer un poste lié à la conservation.

### Comment construisez-vous la programmation ?

Je crois beaucoup en l'éclectisme. Selon moi, il n'y a pas un bon ou un mauvais cinéma – ce qui n'est pas pareil que des bons ou des mauvais films ! Peut-être que mon grand amour pour le cinéma de Bollywood, qui est mal-aimé, fait que j'ai tendance à vouloir toujours montrer des choses différentes. L'année dernière, on a monté un cycle ambitieux, *Cinéma Odyssée*, en interrogeant la question des migrations, avec des films extrêmement variés. J'ai envie de dire des choses à travers ces programmations. Ce prochain semestre, on proposera des films sur des portraits de femmes fortes parce qu'il y a eu plusieurs sorties très diverses<sup>3</sup>, que je trouvais intéressant de mettre en écho. On va finir par savoir qu'il y a une directrice féministe à la tête de la cinémathèque de Grenoble ! Ça se construit beaucoup sur les rencontres, sur les envies. Nous avons deux programmes à

l'année, avec trois à quatre séances par semaine, donc les programmations sont réalisées très en amont. On s'éloigne de la temporalité de l'actualité des sorties et ressorties, ce qui offre un rapport différent et pas inintéressant.

### À Grenoble il y a beaucoup de cinémas, dont certains projettent du patrimoine. C'est déjà une ville très cinéphile.

Tout à fait, il nous faut faire d'autres propositions, à la fois pointues et grand public. C'est un équilibre entre exigence et ludisme, et une expérience différente de la salle. On a peu de séances, donc nous travaillons le lien avec les spectateurs. On accompagne toujours les séances d'un petit mot et ce n'est pas fait, je me fais gronder par les habitués. Ce n'est pas grand chose, deux à trois minutes, une citation du réalisateur, une remise en contexte, expliquer pourquoi et comment ce film est programmé, donner les détails sur la copie... Mais les spectateurs y sont attachés. Ensuite, Grenoble est aussi une ville de passage avec beaucoup d'étudiants, et des CSP+. Il y a donc quelques habitués mais c'est un public qu'on doit en permanence trouver et séduire. L'expérience de la projection ne se décide en général pas sur un coup de tête. Les gens réservent leurs dates assez tôt, comme pour une salle de spectacle. C'est pour cela qu'on boucle

3. En automne 2019, il y eut *Yentl*, *La Fiancée du pirate* et *La Religieuse*.

# On va finir par savoir qu'il y a une directrice féministe à la tête de la cinémathèque de Grenoble !

tôt nos programmations et qu'on organise une présentation de saison. Et puis on a la chance d'avoir un bel équipement municipal, mis à notre disposition deux jours par semaine [le cinéma Juliet Berto, 180 places avec projection 4K], qui a vraiment du cachet avec son balcon.

### Quels sont les tarifs de ces séances ?

C'est de la billetterie classique. Les tarifs pleins sont à 6,50€, 5,50€ pour le tarif réduit, et 4€ pour les moins de 14 ans. Il y a un abonnement 6 places pour 30 € et on fait aussi les tickets suspendus. Et ça c'est très important pour moi. On travaille avec des associations de migrants qu'on accueille pour des visites de la cinémathèque. C'est passionnant de parler de ce qu'ils connaissent. On est persuadés qu'on va avoir certaines références communes, comme *Star Wars*, et puis en fait un jour, pendant la visite d'un groupe essentiellement composé de Maliens, c'est Louis de Funès qui s'est révélé être notre référence commune.

### Cette année, vous suivez en parallèle la formation continue Direction d'exploitation

Festival International du Film court de Grenoble, 2018.



### cinématographique à la Femis, et travaillez sur la diffusion des films de patrimoine pour votre mémoire. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette recherche ?

J'ai une vraie préoccupation au sujet de la prolifération des ressorties de films de patrimoine, qui parallèlement semble cacher un appauvrissement de l'offre. Beaucoup de ressorties ne sont pas inédites et sont davantage portées par des logiques économiques et moins sur des questions de cinéphilie. J'espère me tromper, et mon travail de recherche pourra me permettre d'explorer ces pistes. Par ailleurs, longtemps ce travail de valorisation des films a été mené par des structures qui n'avaient pas vocation à faire des bénéfices financiers, les cinémathèques et les ciné-clubs notamment. Sauf qu'aujourd'hui, il est question, même pour les cinémathèques, d'en vivre aussi ou du moins ne pas perdre d'argent. De plus, cette prolifération manque d'éditorialisation et cela aura sûrement un impact sur la cinéphilie d'aujourd'hui et à venir. Sur Internet, on a des structures comme La Cinetek qui font ce travail d'éditorialisation mais avec la VOD et les plateformes en général on a l'impression que tout est disponible en ligne – ce qui n'est pas vrai. Pendant la visite de la cinémathèque, j'aime proposer au public de vivre un moment extraordinaire. Je leur demande quel est le premier film de l'histoire du cinéma. Après quelques échanges à ce sujet, sur mon ordinateur, dont l'écran est projeté, je tape *La Sortie des usines Lumière*, et je la lance la vidéo Youtube. Une fois le film découvert, je leur demande pourquoi on vient de vivre un moment extraordinaire. Et à peine une fois sur dix, quelqu'un me répond : « Parce que c'est le premier film de l'histoire du cinéma et qu'on vient de le voir sur Internet ». Le public a intégré cette possibilité comme une évidence, mais ne se rend pas compte à quel point c'est extraordinaire.



# L'UNIPOP, HAVRE CINÉPHILE À PESSAC

Entretien avec **François Aymé**,  
Directeur du cinéma Jean  
Eustache, fondateur de  
l'Université Populaire du cinéma

**À Pessac, on ne boit pas que du bon vin, on voit aussi des bons films. Enclave culturelle en Nouvelle-Aquitaine, la ville de Pessac jouit de l'activité du cinéma Jean Eustache, au carrefour de tous les cinémas, du Festival International du Film d'Histoire et surtout de l'UniPop, véritable fantasme de partage et rencontres autour du cinéma devenu réalité – pour le plus grand bonheur de ses créateurs et spectateurs.**

Entretien réalisé par **EUGÉNIE FILHO** et **MARC MOQUIN**

**L'UniPop arts, littérature et cinéma est une initiative fascinante. À quand remonte-t-elle et à quels besoins ou envies répond-elle ?**

La création de l'UniPop remonte à 2010, 10 ans déjà. Au départ, c'était une université populaire uniquement consacrée au cinéma, ayant lieu tous les jeudis. Il y avait trois motivations. La première découlait de la difficulté à faire découvrir le patrimoine au cinéma Jean Eustache, en se disant que finalement c'est par les rencontres avec des personnalités, en prélude à une soirée, qu'on peut amener le public à voir des films qui n'auraient pas la même visibilité s'ils étaient présentés seuls. Le deuxième point est spécifique au Jean Eustache, qui a été un pôle régional d'éducation au cinéma, pour une mission de sept ans. Mission que la région Aquitaine a décidé de se réapproprié en 2010. Le cinéma a à la fois une dimension locale

de par sa programmation, mais également régionale avec ses activités éducatives populaire. Enfin, le troisième point est le vieillissement du public : il fallait un format d'éducation continu accessible à tous pour attirer la nouvelle génération. Le Jean Eustache ayant le personnel, l'expertise et la passion pour la transmission, nous avons poursuivi cette tâche, développée d'une autre manière, avec la création de l'université. Mais jamais nous n'aurions imaginé que cela marcherait aussi bien !

**Avez-vous rencontré le succès dès votre première édition ?**

Oui, et ça a été décisif. On pensait qu'on aurait un noyau dur d'une cinquantaine de personnes, très mordues de cinéma. Et en fait, sans faire de publicité – détail important, si ça doit marcher,

pas besoin de publicité – avec le programme annoncé, 500 personnes se sont inscrites en 15 jours ! En 30 ans au Jean Eustache, jamais je n'avais reçu autant de courriers de félicitations. Sans qu'on en ait eu réellement conscience, cette proposition correspondait à une attente.

**Comment l'expliquez-vous ?**

Cette attente ne concernait pas seulement les films, mais aussi la possibilité d'en parler, de partager un savoir, de faire des rencontres. Il y a plusieurs clés à ce succès, mais il n'y a en pas cinquante non plus. Déjà, la récurrence, le rythme : on propose quelque chose d'hebdomadaire. Les salles de cinéma ne s'inspirent pas assez de ce qui se fait dans le sport, la télévision et tant d'autres domaines, où les gens ont l'habitude de faire des activités à un jour et une heure précises. C'est ce que nous avons proposé : il ne s'agissait pas tant d'aller parfois au cinéma le samedi, mais d'y aller toujours le même jour à la même heure. Et de l'anticiper autant que possible : je me suis inspiré de ce que font les salles où les spectateurs prennent des places à l'année : dès le mois de septembre, ils savent qu'ils doivent réserver dans leur agenda la date de leur spectacle, dans six mois. Cela permet de rompre avec le coup par coup au cinéma. Le deuxième point, c'est le prix. En général pour un cours de tennis, de danse, de musique,

on paye 200 ou 300 euros l'année. Nous c'est 33 euros. Là se pose la question du modèle économique. Quand vous suivez un cours d'Histoire de l'art ou de tennis, vous êtes une vingtaine, donc les coûts d'inscription sont élevés. Comme nous avons une salle de 400 places, il nous est possible de proposer un prix bas. Enfin, l'idée de l'UniPop a germé au bon moment, notamment avec la transition vers les projections numériques, en 2010. Pouvoir diffuser aussi facilement des extraits d'Hitchcock, Lang ou Kubrick a une valeur inimaginable. Et avec le confort de la salle – rien à voir avec les sièges peu confortables des amphithéâtres d'université –, ça donne encore davantage envie de découvrir les films. On peut aussi dire que l'un des facteurs du succès est également le fait que le cinéma se situe dans l'agglomération de Bordeaux, ce qui représente une audience potentielle considérable. De plus, Pessac est une ville universitaire.

**Vous avez eu, au moment où nous faisons cet entretien, 463 intervenants et une programmation qui présente un éventail de genres et d'époques très impressionnant. Comment construisez-vous cette programmation et impliquez-vous les intervenants ?**

D'abord, il y a l'actualité de sortie des films, ou ceux présentés en festival, comme à Cannes, où



La façade du cinéma Jean Eustache, à Pessac.

# En matière de diffusion culturelle, l'UniPop est une véritable leçon. Je n'ai même plus à me demander s'il y aura du monde !

nous pouvons faire venir le cinéaste, ou un historien. Nous avons reçu Céline Sciamma, qui est venue discuter de *Portrait de la jeune fille en feu*. Pour *Le Traître* de Marco Bellocchio, nous sommes allés chercher une spécialiste de la mafia, Marie-Anne Matard-Bonucci, qui dirigeait une thèse sur le personnage principal du film, Tommaso Buscetta, et qui est elle-même venue accompagnée de l'auteur de la thèse. Nicolas Werth est venu parler d'Histoire soviétique, ayant notamment travaillé sur la période 1941-1945, pendant laquelle le peuple soviétique était soumis à deux totalitarismes, le nazisme et le communisme ; en parallèle sont sortis *Une grande fille*, de Kantemir Bagalov, et la version restaurée de *Requiem pour un massacre*, d'Elem Klimov, créant ainsi une combinaison idéale. Il y a aussi l'actualité des anniversaires historiques : fin 2019, la chute du mur de Berlin, par exemple, ou encore, l'année précédente, des films sur le Centenaire de la fin de la Première Guerre mondiale. Il y a également des programmations dans l'air du temps, avec des thématiques, comme l'écologie par exemple, importantes à aborder selon nous. Nous avons pu inviter Noël Mamère, parce que c'est une véritable figure – et il est de la région – qui a présenté une histoire de l'écologie politique en France. De la même manière, pour évoquer les relations hommes-femmes dans l'Histoire, nous avons invité Brigitte Rollet. Nous voulions la faire travailler sur Germaine Dulac, elle nous a finalement proposé Agnès Varda. Il y a un va-et-vient d'idées et de propositions entre les intervenants et nous. Enfin, il y a l'actualité des ressorties. Un exemple frappant : deux films de Andrej Wajda sont ressortis en versions restaurées, *Kanal* et *Cendres et diamant*. Ce sont des films rares, qui plus est d'Histoire, donc parfaits pour notre programmation. Ça a été l'une de nos plus belles soirées de l'année, car nous avons fait intervenir Georges Mink sur l'histoire de la Pologne – il était déjà venu auparavant présenter *Cold War*

de Paweł Pawlikowski. On a également des habitués, comme l'historien Pap Ndiaye, qui aime venir souvent à Pessac. Avec lui, nous avons programmé deux films adaptés de James Baldwin, *Si Beale Street pouvait parler* de Barry Jenkins et *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck.

**Parmi vos partenaires, il y a essentiellement du public. Pas de financements privés. C'est rare, aujourd'hui.**

On en revient à l'équation fondatrice : une grande salle, des tarifs bas, beaucoup de spectateurs. Donc c'est un rendez-vous qui génère des recettes régulières et prévisibles, et les abonnements génèrent de la trésorerie en amont. On s'appuie aussi sur le fait que le cinéma soit fonctionnel toute l'année, qu'il ait son propre personnel pour les projections. Et puis le luxe de tout ça c'est la liberté totale. On invite qui on veut, quand on veut – d'autant plus qu'on a l'assurance d'avoir du monde. Si on n'était pas certain de notre succès et qu'on voulait inviter un intervenant, on pourrait hésiter. On ne se pose même plus cette question, car on sait qu'il y aura au moins 200 personnes ! La première année, nous avons programmés des cours plutôt « faciles », et sur 600 inscrits à l'année, nous avons entre 200 et 300 personnes par séance. Par la suite, lorsque nous avons programmé, au sein d'un cycle, un cours sur le cinéma chinois des années 1920 à 1930 – autant dire que c'est ce qui s'appelle chercher les difficultés – et autant de personnes que d'habitude sont venues. Nous avions une intervenante formidable, Anne Kerlan, spécialiste de la Chine, et les spectateurs nous ont fait savoir qu'ils avaient adoré tout ce qu'ils avaient pu apprendre sur le sujet. Cette liberté, c'est un immense privilège. Anne Kerlan nous a dit que d'habitude elle intervenait devant 20 personnes. Là il y a en avait 200 ! En matière de diffusion culturelle, c'est une véritable leçon. Je n'ai même plus à me demander s'il y aura du monde. L'UniPop, c'est l'antistress ! Et puisque

le succès est assuré, on peut se concentrer sur l'essentiel, soit la qualité de l'échange.

**Combien d'entrées cela représente-t-il par an ?**

Environ 20 000 pour les rencontres et 15 000 pour les films – 35 000 au total, donc, répartis sur environ 200 séances. En nombre de séances c'est d'ailleurs très peu par rapport à l'activité générale du Jean Eustache, qui programme 7 000 séances par an. En revanche, cela représente 15% de la fréquentation du cinéma !

**En parallèle de l'UniPop, il y a également le Festival du Film d'Histoire de Pessac, qui a fêté en 2019 ses 30 ans. Là aussi, un travail important est déployé pour amener des publics, notamment des jeunes, leur faire voir des films de tous horizons.**

Déjà, après trois années de succès avec l'UniPop suite à son lancement en 2009, nous avons eu l'idée d'une coproduction avec le festival, en créant une université populaire d'histoire, permettant ainsi aux événements de se répondre. Ensuite vient l'idée de décentralisation du festival, au-delà des murs de Pessac, notamment pour les scolaires. C'est un travail considérable effectué par Julia Pereira, pour créer ces offres, avec des dossiers, des intervenants, un choix de films, et ce en ciblant toute la Nouvelle-Aquitaine. Cela représente 5 000 entrées, ce qui est énorme, notamment

pour des films sur l'Amérique du Sud, thème du festival en 2019, assez peu diffusés à ces jeunes. Pour les lycéens et étudiants en faculté, nous avons un médiateur culturel, Victor Courgeon, cofinancé par le CNC et la région, qui travaille à créer des partenariats avec Science-Po Sud-Ouest, les facs d'Histoire et de cinéma, sur des séances spéciales, des concerts, des débats. Il y a aussi des cours ou des rencontres délocalisés durant le festival, comme c'est le cas avec Science-Po. En matière de défense du patrimoine, il est vital d'être en lien avec l'éducation.

**Vous êtes également président de l'Association Française des Cinémas Art et Essai. Le cinéma Jean Eustache, l'UniPop ainsi que le Festival du film d'Histoire inspirent-ils d'autres salles du réseau Art et Essai à développer des initiatives similaires ?**

Ma présidence à l'AFCAE est le prolongement de mon investissement à Pessac, l'envie de m'investir dans des missions collectives mais à l'échelle nationale cette fois-ci. Par rapport à Pessac, tout se fait dans le même esprit, mais en termes de travail concret, c'est très distinct. L'AFCAE n'intervient pas du tout dans l'UniPop ou le Festival. Il peut y avoir quelques articles dans *Le Courrier de l'Art et Essai*, mais c'est tout. L'UniPop étant atypique c'est une initiative qui inspire d'autres exploitants, cependant la plupart n'osent pas encore se jeter à l'eau. C'est un risque, et une grosse charge

de travail. Aujourd'hui, c'est curieux mais plaisant, les historiens, cinéastes et tous les possibles intervenants connaissent le Jean Eustache pour l'UniPop, tout comme ses spectateurs. Comme une vision spontanée. Je suis convaincu que c'est l'avenir.

L'historien Pap Ndiaye revient sur l'œuvre de James Baldwin.







# UN CINÉMA ENTRE COUP DE POING ET HALLUCINATION

Entretien avec **Nils Bouaziz**, fondateur de Potemkine Films

Quel cinéophile n'a pas dans sa collection un DVD avec un «K» rouge et inversé sur son dos? Fondée en 2006, la boutique Potemkine est un repaire incontournable pour les cinéophiles parisiens. Depuis, c'est aussi devenu une société d'édition et de distribution de films. Accompagnant les grands auteurs du cinéma mondial, avec un attrait particulier pour le cinéma soviétique (Andreï Tarkovski, Elem Klimov, Sergeï Eisenstein), Potemkine confronte également les grands auteurs français (Éric Rohmer, Robert Bresson), mais aussi le cinéma mondial, documentaire et expérimental.

Entretien réalisé par LOUISE GERBELLE

## Quelle est la genèse de Potemkine, «simple» boutique de DVD devenue un véritable label dans l'édition ?

Étant jeune, je regardais beaucoup de DVD chez moi – le cinéma le plus proche était à une heure de route. C'était aussi le début du *Home Cinema*, et j'ai pu développer ma cinéphilie assez vite. C'est mon père qui m'a donné l'idée de me concentrer sur le DVD, car à cette période, à part la Fnac ou Vidéosphère, il y avait peu de boutiques à Paris. J'avais en tête de créer un lieu où l'on travaille vraiment la cinéphilie. En créant la boutique Potemkine en 2006, j'ai découvert beaucoup de films. L'édition a débuté, un peu par hasard, environ

un an plus tard : un jour, un client me demande où il peut trouver un exemplaire de *Requiem pour un massacre* d'Elem Klimov, et je réalise qu'il n'existe qu'une édition russe. Je ne connaissais pas le film, ce qui est d'autant plus étonnant car normalement, les chefs-d'œuvre, même si on ne les a pas vus, on sait qu'ils existent. J'en commande des exemplaires pour lui et pour moi : ça a été une véritable claque et je me suis mis en tête de faire exister le film en France. J'ai alors rencontré un stagiaire en production qui ambitionnait de se lancer dans l'édition des films qu'il produisait, et il m'a suggéré la même chose, d'aller encore plus loin que la boutique. L'aventure a alors débuté...

## Comment définiriez-vous la ligne éditoriale de Potemkine? Et quelle est votre politique derrière l'accompagnement des films par rapport à ce que propose aujourd'hui la VOD ?

Dans le livre de Maxime Lachaud consacré à Potemkine [à paraître prochainement chez Rouge Profond, *ndlr*], il définit cette ligne éditoriale par le terme «hypnagogique» : un cinéma qui met dans un état de rêve, d'hallucination, de conscience altérée. Cela définit plutôt bien la plupart de nos films! Pour les bonus du *Cuirassé Potemkine*, j'ai interviewé un spécialiste du cinéma russe, François Albera, et nous avons beaucoup parlé de la caméra-œil de Dziga Vertov, qui est un concept plutôt abstrait et il a adapté ce concept à Eisenstein en l'appelant «caméra-coup de poing». Les éditions Potemkine se situent entre ces deux idées, le coup de poing et l'hallucination. Ce qui fait la distinction avec le dématérialisé, c'est toute l'action autour du visionnage : se déplacer pour acheter un DVD

ou le recevoir par la Poste, l'ouvrir... C'est tout un cérémonial qui y est lié et surtout, c'est aussi le fait de l'avoir chez soi, dans sa bibliothèque, de passer devant, de l'ouvrir, de le prêter. Ces actions permettent aussi d'évoquer des souvenirs, parfois via la jaquette ou même via l'affiche... C'est tout un rapport à des éléments périphériques, collatéraux à l'expérience de vie du cinéma. C'est quelque chose qui m'a marqué quand je travaillais à la boutique, lorsque les personnes passaient devant un rayon et se remémoraient un film déjà vu ou un auteur apprécié... Il faut rappeler aux gens ce qu'ils aiment regarder. Aussi, on parle parfois de «l'art pour l'art» vis-à-vis du dématérialisé, parce qu'on se dit que c'est que ce qu'il reste au final : juste le film. Je pense qu'au contraire, nous avons besoin de créer des expériences de vie autour du cinéma en lui-même.

## Parmi les moments phares de l'histoire de Potemkine, il y a votre accompagnement d'Andreï Tarkovski : une première édition DVD en 2011, avec l'intégralité de sa filmographie, puis en 2017 une ré-édition avec les versions restaurées HD.

Oui, et c'était un projet ambitieux et difficile! Tout d'abord, parce que je n'ai jamais rien pu lire d'assez bien sur le travail de Tarkovski, hormis ses propres écrits. Son cinéma dépassera toujours, selon moi, l'analyse qu'on pourra en faire. C'est pour cela que j'ai essentiellement accompagné ce coffret de ses propres textes, photos et polaroids. Un coffret où aucun intervenant extérieur ne s'exprime, cela se fait assez rarement aujourd'hui. Je pense qu'on peut aussi se féliciter d'avoir édité les plus belles versions des films, parce que nous avons ré-étalonné les *masters* russes avec la collaboration du fils d'Andreï Tarkovski. Je trouve cela beaucoup plus proche de l'image d'origine que d'autres éditions du film. Les restaurations des

Le Miroir d'Andreï Tarkovski (1975), cinéaste-phare au sein de Potemkine Films, suivi par l'éditeur depuis 2011, en vidéo et au cinéma.



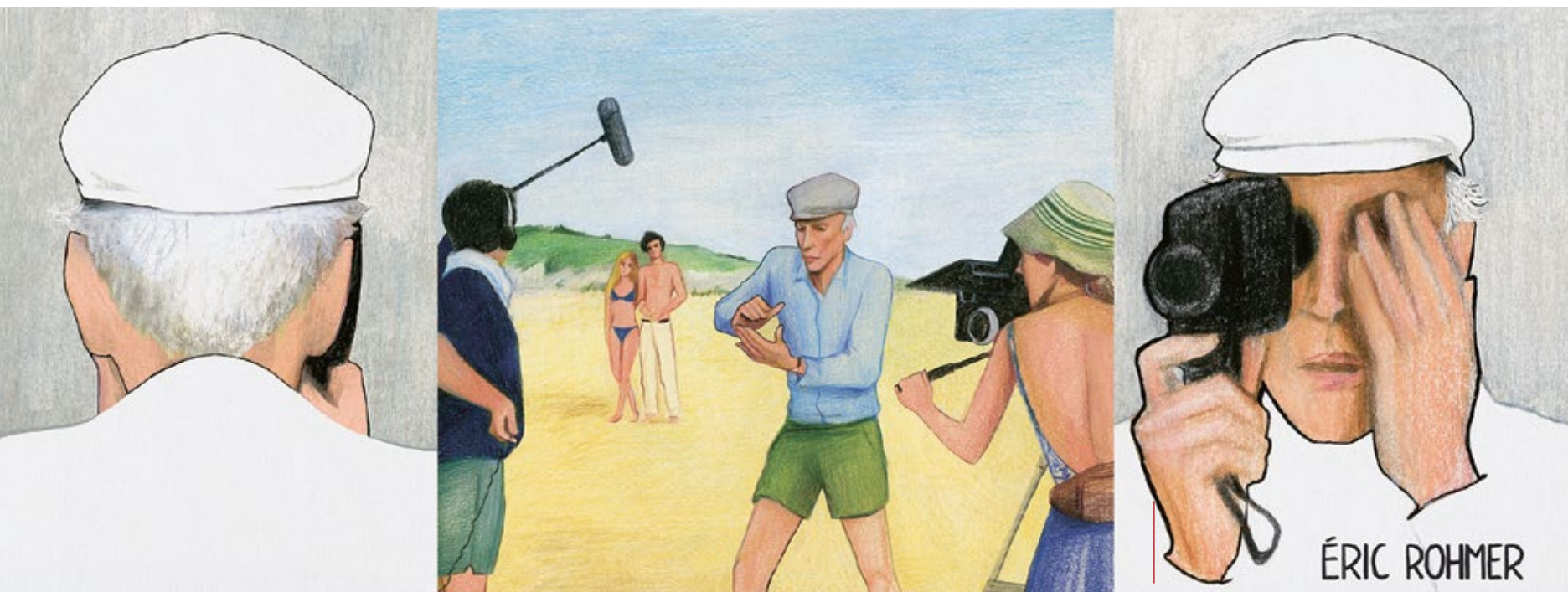
## Au début de Potemkine, je me disais : « Éric Rohmer et Jacques Rivette jamais je n'éditerai ça... » et au final, j'ai édité les deux !

”

films de Tarkovski prouvent que l'esthétique du film que nous connaissions – sépia, tendance ocre – n'était pas voulue; les couleurs sont en réalité très vives dans son cinéma. Cependant, les Russes ne sont pas connus pour la considération et la préservation de leur patrimoine cinématographique. Par exemple dans *Le Miroir*, il y a des scènes en sépia et en noir et blanc. Certaines sont des souvenirs, d'autres des rappels historiques, et ce découpage visuel est essentiel pour la compréhension du film. Retirer cet aspect, c'est comme retirer l'acteur principal. Dans le matériel qui nous a été livré par l'ayant droit, la MosFilm [studio russe d'État qui comprend l'essentiel du catalogue soviétique,

*ndlr*], tout était en noir et blanc, il n'y avait plus de sépia. Et pire que cela, le film était recadré en 1:40! Ils n'ont pas pu me donner d'explication à cela, la personne qui s'en occupait ne travaillant plus pour eux. Il n'y a pas vraiment d'excuses à cela, sachant que le fils d'Andrei Tarkovski est toujours en vie et aurait pu les renseigner. Nous avons toutefois profité de la restauration pour acquérir les droits salle des films – sauf ses deux coproductions internationales, *Nostalghia* et *Le Sacrifice* – et les ressortir au cinéma. D'ailleurs, ça a très bien marché! Car sans être un cinéaste très connu auprès du grand public, il se situe pour moi au même niveau que des vaches sacrées comme Hitchcock et Kubrick.

Visuels du coffret Éric Rohmer signés Nine Antico.



**Vous avez édité un coffret intégral Éric Rohmer en 2013, et plus récemment un coffret avec les Contes des quatre saisons. Pouvez-vous nous parler de ce projet? Qu'est ce que cela implique de sortir une intégrale de cette ampleur, comprenant 25 titres ?**

Vous parlez du sachet de thé? Je sais pas si vous le savez mais un sachet de thé se cache dans ce coffret! C'était une période où cela fonctionnait bien pour nous financièrement, et nous avons décidé d'éditer en version limitée, à 5 000 exemplaires, un coffret à 200 euros. Mais, pour être honnête, si c'était à refaire, on le referait pas... malheureusement. Nous serions juste raisonnables, on se poserait les vraies questions. C'était fou de faire une chose pareille! Je ne pense pas qu'il y ait d'équivalent dans le monde, hormis certaines éditions de Criterion. La réalisation de ce coffret est aussi dûe au fait que je conçois la filmographie de Rohmer comme une œuvre à part entière: il faut vraiment la comprendre dans son intégralité, voir comment les films se répondent. C'est à ce moment-là qu'apparaît une véritable cohérence. Nous avons la chance d'entretenir un bon lien avec Les Films du Losange, possédant tous les films de Rohmer,

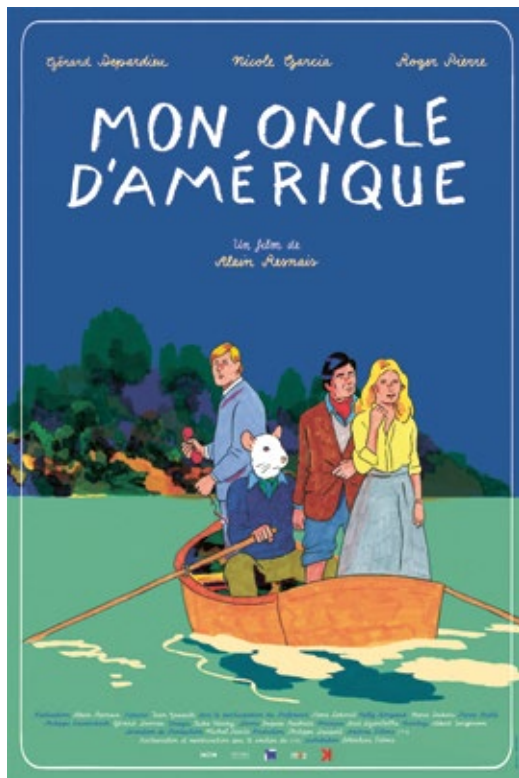
qui nous a proposé ce coffret. Travailler avec une société qui possède tout ce qui a été fait de près ou de loin par le cinéaste concerné était fantastique, et cela nous a d'ailleurs d'autant plus convaincu de nous lancer. Les visuels de l'illustratrice Nine Antico ont également donné une autre ampleur au projet.

**Justement, vous collaborez régulièrement avec des dessinateurs pour vos éditions DVD. Sur l'édition de Mon oncle d'Amérique de Resnais, par exemple, vous avez fait le choix d'un dessin original plutôt qu'une image tirée du film. Que recherchez-vous à travers ces collaborations ?**

Nous collaborons principalement avec Laure Boivineau (alias Bombaliska) qui fait un travail incroyable. Pour chaque projet, elle nous envoie au moins dix propositions! Pour *Mon oncle d'Amérique*, l'affiche originale du film avait été dessinée par Enki Bilal, et je trouvais personnellement que cela donnait une image enlisée dans les années 1980. On s'est alors dit qu'il fallait redonner vie à cette affiche mais surtout aller davantage vers la bande dessinée, très présente dans le film. Mais on a eu du mal à ce que Depardieu ressemble vraiment à Depardieu!

**Vous êtes partenaire de la créatrice Agnès b. sur nombre de vos éditions – les coffrets Roeg, Kalatozov et Alan Clarke par exemple –, comment est née cette collaboration ?**

Je savais par ses collaborations précédentes qu'Agnès b. était une grande cinéphilie, et amatrice de DVD. Je l'ai contactée via sa société de production, Love Streams. Cette collaboration nous a beaucoup aidés. Par exemple, lorsque que nous avons établi le budget pour le coffret Éric Rohmer, ils ont pu nous avancer à ce moment-là une partie de celui-ci. C'est une situation confortable pour un éditeur, puisque c'est normalement très long de toucher l'argent des ventes! Dans ce cas, ça aide pour la trésorerie, afin de payer les équipes en temps et en heure. Concernant l'aspect éditorial, nous lui proposons des titres et elle nous donnait ou non son accord. Cependant, j'entends dire parfois que «chez Potemkine, ils ont Agnès b. derrière eux, ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent!» Mais ça n'est pas le cas! C'est un vrai partenariat financier, et pas du mécénat.



**En plus de vos co-éditions avec Agnès b., vous avez collaboré par exemple avec la Cinémathèque française sur un coffret Jean Epstein.**

Le coffret Jean Epstein est l'un des projets dont je suis le plus fier. Je ne connaissais pas bien ce cinéaste avant : de lui, je n'avais vu que *La Chute de la Maison Usher*. Quelle découverte ! Il se situe pour moi au même niveau que Murnau ou Lang. Et c'était un plaisir de collaborer avec La Cinémathèque française puisqu'ils ont pu nous fournir tout le matériel et les intervenants nécessaires pour l'élaboration du coffret. Plus généralement, pour certaines de nos éditions importantes, j'ai vraiment découvert les films en élaborant les coffrets. Au début de Potemkine, je me disais : « Éric Rohmer et Jacques Rivette, jamais je n'éditerai ça »... et au final, j'ai édité les deux. Je n'avais même pas vu de films de Jacques Rivette ! Je l'ai découvert avec *Céline et Julie vont en bateau*. J'avais l'a priori d'un cinéma très écrit, et finalement, son travail est selon moi plus proche de David Lynch que d'Éric Rohmer.

**2017 marque un tournant pour votre structure lorsque que vous avez acquis les droits du catalogue Mk2. Comment travaille-t-on avec une structure comme celle-ci? Quelles libertés avez-vous ?**

Lorsque j'ai su qu'une entité comme Mk2 détenait non seulement les droits de *Twin Peaks*, *Fire Walk with me* et *Lost Highway* en version restaurée, mais aussi ceux du *Décatalogue* de Kieslowski, je ne voulais pas passer à côté d'une telle opportunité. Mk2 m'a par la suite proposé d'aller plus loin que seulement l'édition de quelques titres. C'était aussi le moment où je me séparais de mes associés et reprenais le contrôle sur toute la société : il fallait donc que ça aille de l'avant pour Potemkine et que je trouve de nouveaux partenariats. Nous avons signé pour nous occuper intégralement du catalogue Mk2, ce qui n'est pas rien en terme de quantité de titres. Cela a donc représenté beaucoup de pression pour nous, et de travail également, nous avons moins pu nous consacrer à la recherche et l'édition de titres moins connus, que nous aimons également sortir.

**Seriez-vous tenté de lancer Potemkine dans l'aventure SVOD ?**

Quand est arrivée la VOD, c'était tout de suite un véritable enjeu pour les éditeurs – nous n'avons pas eu besoin d'attendre Netflix pour comprendre cela. J'ai hésité il y a quelques années ; certains Français ont tenté l'expérience et ce fut un échec. Les enjeux étaient trop importants et notamment financiers, liés au coût des serveurs. Pour moi il y a quelque chose d'essentiel dans l'idée de la VOD : soit c'est total, international, soit c'est rien. C'est pour cela que je trouvais géniale l'idée de Filmstruck [plateforme VOD lancée par Turner Classics Movies et Warner, hébergeant également le catalogue Criterion de novembre 2016 à novembre 2018, et disparue avec la fusion Warner / AT&T, ndr]. C'est également pourquoi je trouve aussi que le travail de Mubi est très intéressant : ils essaient d'être un géant au sein de la diffusion du cinéma indépendant. Ils ont compris qu'ils ne pouvaient pas être des cataloguistes majeurs ; en ayant les droits de 30 films à la fois, c'est un bon équilibre. En comparaison, j'ai monté un site de streaming de musique indépendante en 1998, à l'époque où le mot streaming ne voulait encore rien dire. Je me souviens que nous allions démarcher

les labels, comme Universal, qui nous disaient que c'était une idée intéressante mais qu'ils allaient bientôt monter leurs propres plateformes. Résultat, quelques années plus tard, lorsque Deezer ou Spotify sont arrivés sur le marché avec une stratégie bien plus solide, l'initiative des labels est tombée à l'eau. C'est selon moi la même chose avec le cinéma.

**L'éternelle question qui fâche : comment percevez-vous la situation actuelle du marché de la vidéo, et surtout votre avenir ?**

Je réfléchis depuis plusieurs années à comment démocratiser le rapport au support vidéo de plusieurs manières, au-delà du dématérialisé. Il faut savoir que produire un Blu-ray, au delà du matériel, coûte très cher en authoring... Il faut aussi payer une somme forfaitaire à Sony, en plus d'un pourcentage. De même pour la 4K, liée au Blu-ray. Il y a quelques temps, j'ai essayé

de trouver des parades, comme par exemple proposer une édition avec une clef USB à la place du DVD, sur laquelle serait stocké le film en HD – hélas, ça restait trop coûteux. Même chose avec le DVD : on a envisagé de l'utiliser comme simple support de stockage et de mettre dessus des fichiers HD compressés, mais ça posait encore d'autres problèmes. Aujourd'hui, nous sommes contraints d'adopter des stratégies commerciales contre lesquelles j'ai longtemps lutté. En 2020, il n'est pas facile de vendre 1000 exemplaires d'un Blu-ray. Pendant un temps, nous avons fait des éditions double, DVD et Blu-ray, désormais nous faisons des combos, qui sont tirés à 1000 exemplaires. Sur certains projets porteurs, des titres-phares, on peut pousser à 2000 ou 3000 sous l'impulsion de la Fnac, car, par exemple, des films comme *Le Cuirassé Potemkine* marchent toujours bien. Mais c'est dur de jauger le volume d'une

édition, voilà pourquoi l'économie de la vidéo est si fragile aujourd'hui. Il faut faire des pressages importants pour être rentable. Pour vous dire, entre 1000 et 2000 unités, l'écart à la fabrication est de 200 euros. Ce n'est rien ! Mais ça génère des invendus et du stockage, ce qui coûte finalement aussi de l'argent. On est donc contraints d'en éditer seulement 1000, avec une marge, s'ils se vendent, bien plus faible que si le double avait été fabriqué. Cependant, malgré toutes les évolutions liées à la vente et au numérique, il faut savoir que 60 voire 70% de ce qui est vendu l'est par le réseau de la Fnac, et non pas en ligne. Les ventes en ligne de la boutique Potemkine représentent 15% du chiffre d'affaire global. En revanche, près d'un tiers des achats sur les sites provient de l'étranger. Et c'est là où l'on se rend compte que le travail de Potemkine, malgré tout, est précieux.



Visuels de l'édition collector steelbook de la version restaurée du *Cuirassé Potemkine* (1925), évidemment un incontournable pour Potemkine Films.



## « RETROUVER L'ESPRIT DU CINÉMA DES SALLES DE QUARTIER »

Entretien avec **Thierry Blondeau**, fondateur de Coin de Mire Cinéma

**Avec sa femme Laure, Thierry Blondeau a créé les éditions Coin de Mire Cinéma. Leur objectif ? Proposer des titres du cinéma populaire français pour la plupart inédits en haute définition, en les accompagnant de nombreux documents d'époque, dans une démarche à la fois archéologique et nostalgique. Le retour du cinéma des Trente Glorieuses, mais en version restaurée – et bien emballé s'il-vous-plaît !**

Entretien réalisé par **EUGÉNIE FILHO** et **MARC MOQUIN**

### **Comment passe-t-on d'entrepreneur dans le BTP à l'île Maurice à éditeur de films de patrimoine avec de belles présentations ?**

Avant tout, ça n'empêche pas d'être cinéophile ! Quand j'étais gamin, on avait une petite télé noir et blanc et avec ma famille, on dînait devant. Je mangeais ma soupe le plus lentement possible pour essayer de voir le début du film qui passait juste après les actualités. C'était l'époque où on passait les Gabin, Fernandel, Bourvil... Mais je devais toujours aller me coucher après le début du film, et depuis mon lit, je me contentais d'écouter le reste du film. Au fond, dès mon enfance, j'ai vu ou plutôt « entendu » le début de centaines, si ce n'est de milliers de films ! Je me suis donc constitué une liste de films qu'il fallait que je revoie plus tard. Encore fallait-il qu'un appareil magique me permette de le faire ! Il n'y avait pas encore

la vidéo à cette époque, il fallait « attraper » le film à la télé, sinon c'était passé ! Autrement, on devait se contenter d'acheter *Ciné-revue* et « revoir » le film en version BD ! Et un jour, le magnétoscope est apparu. Un appareil gigantesque qui pesait une tonne, et permettait quelque chose d'exceptionnel : enregistrer une image et un son depuis la télévision. Et c'est là où j'ai commencé à être éditeur : je me suis constitué une collection de cassettes. Et je ne me contentais pas d'enregistrer le film : je fabriquais ensuite une jaquette avec des images ou affiches que j'avais découpées, je tapais à la machine le texte du résumé... Et ça s'appelait la collection « Lucky Blondeau » ! J'en avais des murs entiers. J'ai encore des VHS de cette époque car certains films restent inédits ! La qualité est atroce, certains films soi-disant en couleur sont passés en noir et blanc, mais au

moins j'ai le film. Bref, quand j'ai réfléchi à ce que je ferais quand je me retirerais du BTP, j'ai regardé mes collections et une bonne partie demeurait encore inédite. Je pensais que c'était simplement de la négligence de la part des éditeurs. J'avais une vision très simple de la chose : j'imaginai qu'il suffisait que Gaumont ou Pathé aille dans leur réserve, prennent des bobines puis les chargent dans un scan, et puis voilà, ça faisait un DVD. Dans le même temps, j'étais agacé qu'on puisse trouver au bout du monde des éditions de films français n'existant pas chez nous ! Dès lors, je me suis dit : soit je fais la tournée des éditeurs en les engueulant tous, soit je m'improvise éditeur. Et c'est comme ça que les éditions Coin de Mire, nom d'une île au nord de l'île Maurice et jeu de mot avec le terme « mire » utilisé au cinéma et à la télévision, sont nées.

**Coin de Mire répond donc à un « marché » de l'édition de films de patrimoine qui, selon vous, présentait des manques trop importants. Comment avez-vous eu accès aux restaurations ?**

Il fallait créer Coin de Mire pour éditer des films qui jusqu'à présent n'étaient pas présentés dans une bonne qualité. Et surtout, en déterrer d'autres ! Le premier pas dans cette démarche, c'était d'aller vers des cataloguistes possédant des titres qu'ils ne souhaitaient pas exploiter. Sur la première salve que nous avons sortie, en octobre 2018, l'essentiel des films avaient des *masters* déjà prêts en amont, sauf *Les Grandes familles* et *Porte des Lilas*, pour lesquels on a d'ailleurs dû participer à la restauration. Dans chacune de nos vagues de sorties, nous essayons de mélanger ces deux approches : des titres déjà restaurés, et d'autres pour lesquels le travail est à faire. Certains des films sont restaurés grâce à leur diffusion à la télévision, permettant un financement, comme ça a été le cas *Des gens sans importance*, de Verneuil, que nous avons sorti également.

**Certaines des restaurations paraissent en effet plus luxueuses ou récentes que d'autres. On imagine aussi que le matériel de certains des films que vous éditez n'a pas toujours été bien préservé.**

Pour *Archimède le clochard*, nous avons utilisé un *master* déjà existant, qui avait quelques années, et que René Château avait exploité en DVD. C'était une restauration

d'après le négatif original, mais sans palette graphique, donc il subsistait des défauts, dont des rayures. En revanche, il présentait une très bonne définition, ce qui faisait d'ailleurs que les défauts étaient davantage révélés. On a voulu tout de même se renseigner, pour voir si l'on pouvait obtenir avec TF1, l'ayant-droit, un nouveau *master* d'après le matériel d'origine. Malheureusement, le négatif était mort tellement il avait été surexploité au fil de sa carrière : le film avait eu un succès inattendu, faisant que peu d'interpositifs avaient été tirés durant sa première sortie, et de la sorte, beaucoup de copies ont ensuite été tirées directement d'après le négatif, qui a donc beaucoup été endommagé. Il fallait donc repartir d'une copie d'exploitation, de deuxième ou troisième génération. On a préféré garder les contrastes et la profondeur de l'image de l'ancien *master*, permettant de présenter *Archimède le clochard* sous son plus beau jour possible.

**Vos éditions se distinguent par leur choix éditorial, la collection « la séance » ne proposant en complément que du matériel d'époque : actualités, réclames, reproductions du dossier de presse, des photos d'exploitation et même de l'affiche ! À l'heure où le bonus est un argument pour la survie de l'édition physique, c'est un sacré pari.**

L'idée de la collection « la séance » est de pouvoir revivre une séance de cinéma d'époque. Or, quand on va au cinéma, sauf exception, le réalisateur et les acteurs ne viennent pas présenter ou analyser le film, pas plus qu'on n'y passe des bonus. Sur les films dont le cinéaste est décédé, ça ne m'intéresse pas d'avoir un bonus avec ses enfants, ses petits-enfants, ceux qui ont entendu dire que... Je m'intéresse à tout ce qui est d'époque. Je souhaite retrouver l'esprit de la programmation d'une salle de cette époque. Alors, en plus des actualités ou de la publicité, il y avait aussi des dessin-animés, des documentaires... On s'est focalisés sur l'essentiel, en travaillant avec Gaumont-Pathé Archives et La Nuit des publivores : les actualités permettent de recréer le contexte du film, et la pub, non seulement le fait également, mais a en plus ce côté kitsch plutôt plaisant. On est bien plus dans l'esprit de vivre un moment au cinéma, que simplement voir du cinéma en vidéo, avec

un regard analytique. Même les actualités, on ne les choisit pas en fonction de ce qui nous arrange, elles correspondent réellement à la semaine de sortie du film. Quand bien même certains sujets peuvent aujourd'hui déranger (la guerre, les colonies...), on ne souhaite pas déroger à cette règle. Toutefois, on se pose la question pour de futurs films faits durant l'Occupation, car niveau actualités, c'était encore autre chose...

**Ça ne doit pas être évident de toujours retrouver le matériel d'époque. Avez-vous déjà eu des problèmes à ce sujet? Avec un matériel disparu, incomplet ou endommagé ?**

Ça a été le cas sur *La Grosse caisse*, avec Bourvil. Je n'avais pas assez de documents papier d'époque pour remplir le livret de 16 pages présent dans l'édition. Il faut dans ces cas-là faire preuve d'imagination, mais en respectant en même temps la ligne éditoriale de Coin de Mire! J'ai, dans ce cas précis, travaillé avec la RATP, plus particulièrement leurs archives, pour obtenir leur documentation interne d'époque concernant la fameuse « grosse caisse » – c'est-à-dire le wagon



*Des gens sans importance* (1956), sublime Henri Verneuil, faisant partie de la première salve éditée par Coin de Mire en 2018. La reproduction de l'affiche, comme pour tous les titres, est contenue dans l'édition.

spécial qui chaque soir parcourait les stations de métro pour récupérer la recette de la journée, et que les personnages du film veulent braquer. Dans le livret, il y a donc les plans, les notices d'information... ce qui crée un bonus autre qu'un dossier de presse directement lié au film, mais tout de même en lien avec l'époque et le sujet.

**L'édition physique en elle-même de Coin de Mire est très qualitative. Avez-vous des souhaits particuliers quant à sa conception?**

Avant tout, on s'est interdit tout plastique – mis à part celui présent sur les galettes. Ensuite, pas de métal non plus, donc pas d'agrafes pour le livret par exemple, car elles peuvent rouiller avec le temps et endommager le papier. Donc c'est du cousu. Comme je suis expérimenté en matière de collection, je souhaite que ce soit reproductible sur mon édition, et qu'elle puisse bien vieillir. L'édition a beau être confectionnée avec des matériaux à base de carton, tout est traité – il y a même un vernis anti-rayures – et elle sera plus pérenne que bien des éditions faites en plastique ou non protégées, qui vont se craqueler avec le temps. Bref, je ne comprends pas pourquoi aujourd'hui, les éditeurs utilisent encore du plastique. Et puis, ça n'est pas même pas sexy!

**En fouillant dans les catalogues des grandes maisons, avez-vous fait des découvertes particulièrement marquantes ?**

Même si on connaît déjà le film, un de nos prochains titres sera une vraie redécouverte : *Le Diable et les Dix Commandements* de Julien Duvivier. Nous allons éditer une version plus longue de 25 minutes, qui n'est jamais sortie auparavant. C'est un film composé de sept sketches, et quand nous avons lancé la restauration du film, en examinant le matériel, on s'est rendu compte qu'il y avait des bobines qu'on ne connaissait pas et qui représentaient un huitième sketch! Il avait été monté dans les versions japonaise et allemande du film, qui étaient privées à leur tour d'un des sept sketches de l'exploitation française. Donc il n'y a jamais eu d'exploitation intégrale des huit sketches. Dany Saval, Henri Tissot et Mireille Darc se rajoutent au générique, qui a donc aussi dû être modifié pour faire réapparaître leurs noms. Un des sketch avec Fernandel avait aussi été raccourci, et nous avons retrouvé ces coupes de quelques dizaines de



**Porte des Lilas**  
de RENÉ CLAIR

*Porte des Lilas* (1957) de René Clair, l'un des rares films avec Georges Brassens, restauré en 4K.

secondes. La version sera donc complètement intégrale pour la première fois – et les images en cinémascope ont été vraiment très bien restaurées! Donc on a détéré des choses qui probablement n'auraient jamais été vues si on ne menait pas ce genre d'investigation avec les producteurs. Et il n'y a que dans l'édition physique qu'on peut s'amuser à faire cela, ça restera une exclusivité des supports physiques! Nous avons une autre belle pièce vraiment inédite en préparation : *Tu ne tueras point* de Claude Autant-Lara, qui avait été interdit car il traitait des objecteurs de conscience, sujet sensible en France pendant la guerre d'Algérie. Autant-Lara avait dû aller chercher des financements à l'étranger – au Lichtenstein et en ex-Tchécoslovaquie – car tout avait été arrangé pour qu'il ne puisse pas produire son film en France. Il n'a pu sortir qu'une fois la guerre d'Algérie terminée, puis il n'est pas reparu. Il n'y a plus de producteurs aujourd'hui pour le film donc il faut que nous passions par un tribunal d'instance pour qu'un nouveau producteur soit nommé. C'est une procédure longue et laborieuse mais c'est un passage obligé.

**Votre collection s'intéresse globalement à un cinéma populaire français, qui n'est pas toujours porté par des cinéastes reconnus, mais au contraire, par des réalisateurs oubliés ou parfois mal considérés, comme Gilles Grangier, Denys de La Patellière, Jean Delannoy ou Pierre Granier-Deferre. Arrivez-vous bien à les vendre ?**

C'est même revendiqué! C'est une signature. Retrouver l'esprit du cinéma des salles de quartier. Ce sont des films qu'il faut prendre la peine de regarder, car il ne s'agit pas de grands classiques. Mais à partir du moment où l'on a réussi à attirer un spectateur sur un titre, avec le concept de « la séance », il va ressentir le besoin d'en voir d'autres, ça va attiser sa curiosité. Parmi les dix titres qui ont le mieux fonctionné – vendus entre 1 200 et 1 500 exemplaires – quatre sont réalisés par Denys de La Patellière, et deux par Pierre Granier-Deferre, ce qui est plutôt encourageant pour ces cinéastes qui ont été peu mis en avant. Avant tout, nous restons de simples cinéphiles tentant de corriger des « erreurs » vis-à-vis de titres injustement traités par l'édition. Finalement, on pourrait presque dire que c'est une démarche égoïste! ■



## PASSEUR D'EXPÉRI- MENTATIONS

Entretien avec  
**Pip Chodorov,**  
fondateur de Re:Voyr

**Figure incontournable du cinéma expérimental, Pip Chodorov est sur tous les fronts : il a travaillé à la distribution avec Light Cone, est membre du Collectif Jeune Cinéma qui favorise sa diffusion, a**

**fondé le laboratoire L'Abominable ainsi que la société d'édition Re:Voyr. De Jonas Mekas à Maya Deren en passant par Peter Kubelka et Stan Brakhage, plongée dans un monde d'artistes fous où la question du « comment montrer » fait partie intégrante de la création.**

Entretien réalisé par LORIS DRU LUMBROSO et LOUISE GERBELLE

**Vous êtes impliqué dans toute la chaîne de production et de diffusion de l'expérimental. Comment avez-vous créé Re:Voyr, qui accompagne aujourd'hui les cinéphiles dans leur découverte de ce cinéma ?**

J'ai commencé à travailler à Light Cone quand j'étais étudiant à Paris en 1988. J'ai pu montrer un de mes petits films Super 8 de trois minutes à Yann Beauvais [cinéaste expérimental et fondateur de Light Cone, *ndlr*], qui l'a ensuite mis dans son catalogue. Je travaillais en parallèle chez UGC, puis je suis devenu salarié pour Light Cone. À partir de 1992, Light Cone a demandé aux cinéastes de déposer des copies VHS, pour que les festivals puissent visionner les films sans abîmer les copies 16 mm. C'est l'ayant-droit de Maya Deren, Cheral Ito, qui m'a suggéré de sortir des éditions vidéo. C'était quelque chose qui marchait bien aux États-Unis depuis un certain temps, et qui n'existait

pas en France. L'idée me plaisait d'avoir cette activité au sein de la « famille » du cinéma expérimental. J'ai donc lancé Light Cone Home Video en 1995, et mes premières éditions ont été Maya Deren et Hans Richter. L'idée était de faire connaître ces films dans les cercles cinéphiles et ça a plutôt bien marché. Avant, les films de Mekas passaient très peu, maintenant les gens commencent à maîtriser son œuvre. Nous avons commencé par trois éditions par an – aujourd'hui à Re:Voyr nous devons en être à une dizaine. Être impliqué dans toute la chaîne permet que tout soit organique. C'est un peu comme Jonas qui a été critique, puis fondateur de la Film-Makers' Cooperative et enfin de l'Anthology. Toutes mes activités, comme ma galerie, répondent à un besoin. Maintenant que nous vendons du matériel comme des caméras Super 8 ou 16 mm et de la pellicule dans notre boutique, les gens

viennent pour ça et tombent sur nos éditions. Après avoir édité plus de 180 titres par passion, il est gratifiant d'avoir généré un public qui achète assez pour que nous soyons reconnus et rentables et que la vente de matériel de cinéma nous permette de payer le loyer.

**Vous qui êtes américain, comment voyez-vous le statut du cinéma expérimental ici par rapport aux États-Unis? Et quelle est sa visibilité pour vous ?**

Quand je suis arrivé en France, je ne connaissais pas bien son cinéma expérimental, pour moi c'était du cinéma tout court. Quand j'étais enfant, mon père projetait des films en 16 mm dans le salon, cela pouvait être aussi bien *2001, L'Odyssée de l'espace* que des films plus obscurs. Sans même savoir qu'il y avait un nom pour ça, je faisais moi-même des films expérimentaux – plus tard, j'ai appris le cinéma d'avant-garde à la fac, aux États-Unis. C'est en arrivant en France que j'ai compris qu'il existait un véritable mouvement : ici, il y avait trois coopératives entre Light Cone, Collectif Jeune Cinéma et CinéDoc, avec chacune son histoire, son territoire, sa politique. Au départ, tout le monde voulait voir du cinéma américain, Brakhage ou Mekas, car il était mis en valeur par l'Anthology Film Archives, donc bien distribué. Les films français étaient moins connus jusqu'à la création du Centre Pompidou en 1977, pour lequel Kubelka a accepté de créer une programmation [regroupant 95 artistes et

*Free Radicals - A History of Experimental Cinema (2011).*



300 films, *ndlr*] à condition que le Centre achète les copies – ce qui explique leur belle collection de films français et expérimentaux. Grâce à cela, on peut voir les films – tout comme grâce au collectif Jeune Cinéma, qui va fêter ses 50 ans, et organise des séances régulières – à l'instar de Light Cone ou Re:Voyr. À Paris, il y a une accessibilité du cinéma expérimental certainement supérieure à n'importe où dans le monde.

**Vous étiez un proche de Jonas Mekas, dont on a déploré le décès l'an dernier. Il était une sorte de gardien du temple du cinéma expérimental, avez-vous peur pour son héritage? Notamment l'Anthology Film Archive qui a connu des difficultés financières.**

L'Anthology n'est pas si fragile que ça : ils ont par exemple remboursé le prêt qu'ils avaient contracté. D'ici l'année prochaine, ils vont faire une levée de fonds pour construire sur le toit un café et une bibliothèque, comme Jonas le souhaitait. Toutefois, l'équipe demeure assez précaire car il n'y a pas assez d'argent pour assurer les coûts quotidiens, les projectionnistes sont payés moitié moins qu'ailleurs par exemple, mais la direction de l'Anthology est très active et cherche à faire venir des mécènes. L'œuvre de Mekas n'est pas présente à l'Anthology pour des problèmes de droits avec les gérants actuels. Ceci dit, je ne crains pas grand-chose car sa famille gère et restaure ses films. Jonas a été très soigneux avec son matériel, il était archiviste donc classifiait déjà ses affaires personnelles avant même de créer l'Anthology.

**Vous avez édité une grande partie de l'œuvre de Mekas en DVD, dont une partie dans un coffret en collaboration avec Potemkine. Comment cela s'est-il passé ?**

J'étais ami avec Jonas depuis mes années à Light Cone et allais régulièrement le voir à New-York. Il aimait l'idée que quelqu'un vienne de France avec l'argent de ses films. J'avais édité *Walden* en VHS en 1997, *Lost Lost* en 2000 et ainsi de suite jusqu'en 2003, quand on a sorti chez Agnès b. *Fluxus*. On avait donc déjà fait plusieurs coffrets et des rétrospectives pour son anniversaire, comme au Jeu de Paume en 1992, ou en 2002 au festival Côté Court à Pantin. Jonas, qui n'était pas très connu aux États-Unis comme cinéaste,



nous était reconnaissant et on souhaitait fêter ses 90 ans avec une rétrospective intégrale à Pompidou en 2012. Il fallait donc retrouver des films jamais montrés ou sous-titrés ; on les a numérisés aux frais du Centre et j'ai ensuite voulu les éditer. Nous sommes allés voir Agnès b. pour lui proposer d'en sortir plusieurs en vidéo, car elle soutenait Mekas depuis longtemps. Comme elle travaillait avec Potemkine, nous n'étions que distributeurs et « partenaires » sur la création : on contrôlait le sous-titrage, on s'occupait du graphisme, des photos et du texte du livret. Potemkine faisait la fabrication, touchait les subventions et payait les factures. Cependant, grâce à notre réseau, nous vendions plus que Potemkine et le coffret a même été épuisé.

### **Le cinéma expérimental a une histoire inhérente à la pellicule. Est-ce qu'éditer ces films en format numérique ne trahit pas la vision de l'auteur ?**

Ces génies sont des fous, il y a eu tous les cas de figure, dès la VHS. Brakhage était contre, au départ, mais face à l'édition que nous avions faite de ses films, il était étonné et nous a même complimenté. Kubelka, lui, nous a dit : « Si l'argentique est un bateau, je veux couler avec lui ». Ken Jacobs, au contraire adore travailler en numérique. Maurice Lemaître voulait que je fasse un procès contre une librairie car elle proposait des VHS piratées de ses films, alors

que Jeff Scher me disait que s'il sortait de chez lui et trouvait des copies pirates de ses films dans la rue pour deux dollars, c'était royal ! Jonas disait que pendant son enfance en Lituanie, il ne voyait des reproductions noir et blanc de peintures dans les livres mais que ça n'enlevait rien à la grandeur de la « vraie » œuvre. C'est pareil pour le DVD, la sortie vidéo ne remplace pas la salle, c'est une édition domestique. On pense acheter le film quand on achète une vidéo, mais il s'agit d'une reproduction, comme *La Joconde* sur un t-shirt ! D'où notre nom Re:Voir car j'espère que les gens verront le « vrai » film au cinéma ! Avec le numérique maintenant, les salles nous sollicitent pour des copies HD parce qu'elles n'ont plus de projecteur 16 mm. Au début je refusais, et je collais même sur mes DVD des étiquettes : « La compression numérique nuit gravement à votre goût du cinéma » ! J'insistais pour que les films en vidéo soient montrés sur moniteurs et non en projection car il n'y a pas de vrai noir, le cadrage n'est pas toujours respecté. Avec le moniteur, on comprend qu'il s'agit d'une reproduction.

### **Les éditeurs indépendants font aujourd'hui de plus en plus de coffrets collector très imposants alors que votre travail tire plus vers l'épure, pourquoi ce choix ?**

Je ne pense pas faire moins que les autres. Chacune de nos éditions contient un livret,

un travail assez dense et cher pour chaque œuvre dans la mesure des subventions que l'on reçoit. On fait donc des Blu-rays car cela revient très cher et se vend moins bien : on ne peut pas le faire nous-même, il faut passer par un labo, ce qui oblige à augmenter le prix de vente. Nous faisons donc des combos, ce qui est un compromis plus facile à gérer, stocker et envoyer. Dès 2002, je voulais passer de la VHS au Blu-ray – je l'ai même écrit dans *Les Cahiers du cinéma* ! – car le DVD était trop compressé, quand le Blu-ray offrait cinq fois plus de données et de débit. Or Sony menait cette guerre de format avec le HD-DVD ; nous n'avons donc pas pu faire de Blu-ray avant 2008. Nous réservons ce format pour des films touchant un large public ou que l'on trouve importants, comme ceux de Jacques Perconte. Nous n'avons jamais changé de politique. Mon premier coffret avec Re:Voir était sur Mekas, et je l'ai fait car j'avais vu un coffret Méliès : je voulais faire quelque chose de chic surtout pour qu'il soit vendu. Mais le côté « collector » ne nous intéresse pas.

### **Comment en êtes-vous venus à proposer certains de films en VOD via votre site? Considérez-vous cela comme le futur de l'édition vidéo ?**

C'est quand j'ai découvert le streaming musical avec Napster que j'ai voulu passer à la VOD pour anticiper le passage au dématérialisé. Mais nous avons encore servi de cobaye à la technologie. On voulait être à l'avant-garde mais nous étions déjà les derniers. On incluait les droits VOD dans les contrats mais les gens ne savaient pas ce que c'était. Dès le début d'iTunes, je voulais mettre des courts-métrages dessus – plus facile pour les petits débits internet de l'époque – mais Apple n'a par exemple pas voulu des films de Maya Deren. Même Mubi, la plateforme du cinéma d'auteur, a attendu trois ans pour réclamer nos films. J'essaie de mettre en place notre

propre plateforme VOD, en prévision de la fin du DVD. Je cherche donc actuellement un développeur pour la créer et devenir le Netflix de l'expérimental. Les gens n'iraient plus sur Vimeo ou sur Youtube mais sur l'application Re:Voir qui serait aussi accessible sur le câble. Les cinéastes indépendants pourraient mettre leurs films sur notre site et toucher de l'argent dessus. Une vraie coopérative numérique.

### **Vous avez aussi édité les premiers films de Philippe Garrel, mais aussi ceux de Marcel Hanoun, moins expérimentaux que le reste de votre ligne. Pourquoi ?**

Au départ je travaillais avec Jackie Raynal qui voulait faire une collection du groupe Zanzibar [regroupant Raynal, Garrel mais aussi Pierre Clementi ou Jean-Pierre Kalfon, financé par Sylvina Boissonnas, ndr] incluant *Le Lit de la vierge* et *Le Révéléateur*. J'ai rencontré Philippe qui souhaitait éditer ses films hors-Zanzibar, comme *Marie pour mémoire* et *Les Hautes solitudes*. On a donc fait les numérisations à partir des négatifs de 11 courts-métrages, en plus des quelques longs déjà édités. Cela m'a amené à travailler sur des films que je n'aurais pas édités en temps normal, comme *L'Enfant secret* qui n'est pas vraiment expérimental. Je souhaite sortir *Athanor* ou *Le Berceau de cristal* mais il ne préfère pas, de peur que ça ne ternisse son image auprès du public maintenant qu'il est considéré comme un cinéaste français classique. J'espère qu'il changera d'avis ! Avec Hanoun, c'était un peu spécial car il m'avait nommé dans son testament. Nous avons constitué à sa mort une association avec ses amis et conçu une rétrospective élaborée avec lui. La dernière fois que je l'ai eu au téléphone, il m'a dit « Si je meurs, tu fais quand même la rétrospective ! ». Je suis le président de l'association et j'ai édité ses films, donc je m'occupe de lui comme je m'occupe de Jonas. Ces cinéastes dépendent de nous pour que leurs œuvres soient vues. C'est notre devoir.

**Je cherche actuellement un développeur pour créer le Netflix de l'expérimental.**





# UN MULTI- PLEXE DE PATRI- MOINE ?

Entretien avec  
**Jean-Pierre Lavoignat,**  
ancien programmeur  
du cinéma Les Fauvettes

**Novembre 2015, la cartographie des salles de patrimoine parisiennes s'est enrichie d'un nouveau lieu, Les Fauvettes, cinéma restauré par les Cinémas Gaumont-Pathé et son président, Jérôme Seydoux. Un magnifique écrin de cinq salles, imaginé par l'architecte Françoise Raynaud pour l'exploitation de films de patrimoine. Cette expérience mémorable devait s'achever prématurément au bout d'un an. Retour sur une aventure unique en son genre, avec son programmeur, le journaliste Jean-Pierre Lavoignat, co-fondateur de *Studio Magazine*.**

Entretien réalisé par SYLVAIN LEFORT

**Avant d'être appelé par Jérôme Seydoux pour programmer Les Fauvettes, vous faisiez – et faites encore – partie de l'équipe d'UGC Culte...**

Oui. En 2013, les dirigeants d'UGC, Guy Verrecchia et Alain Sussfeld, que je connais depuis longtemps puisqu'UGC était actionnaire de *Studio*, m'ont proposé de choisir et de présenter des films cultes dans leurs salles. J'ai commencé par les présenter *en live* à l'UGC Ciné Cité La Défense, une fois par mois. Ça allait de *La Nuit du chasseur* à *Apocalypse Now*. Un an plus tard, UGC a étendu l'expérience à d'autres cinémas, en filmant mes interventions et en les diffusant dans les salles. Très vite, le rythme de programmation s'est accéléré, et

on en est aujourd'hui pratiquement à un film par semaine, le jeudi soir à 20h, dans une trentaine de salles UGC. Mes interventions ne sont plus filmées, mais je rédige un texte de présentation qui est distribué aux spectateurs.

**Sur quelle base s'effectue le choix des films ?**

Je choisis des films que j'aime, ou que j'estime marquants, en concertation avec UGC. On a fait ensemble une longue liste dans laquelle on puise et qu'on remet à jour régulièrement. Au début, on ne tenait pas compte des reprises, puis on s'est dit que c'était bête de ne pas profiter de la promo qui accompagne certaines ressorties. Mais pour ne pas gêner le travail des salles de répertoire, nous les projetons au moins un mois après elles. Au sein d'UGC,

on discute sans arrêt, entre les « puristes » qui souhaitent privilégier les grands classiques comme *Rome ville ouverte* ou *Les Fraises sauvages*, et ceux, marqués par le cinéma des années 80, qui préfèrent *Furyo*, *Alien* ou *Blade Runner*, voire *Dirty Dancing*, la discussion est amusante et passionnante. Un film culte, ce n'est pas forcément un classique ou un chef-d'œuvre.

**Fin 2015, le patron de Pathé, Jérôme Seydoux, concurrent d'UGC, a fait appel à vous...**

En 2012, il a redécouvert *Lawrence d'Arabie* au Festival de Bologne, en copie restaurée, sur la Piazza Maggiore, au milieu d'une foule immense ! Germe en lui l'idée de consacrer le vieux cinéma Gaumont Gobelins, anciennement La Fauvette<sup>1</sup>, situé en face de la Fondation Pathé, aux films de patrimoine. Jérôme Seydoux se lance alors dans de grands travaux qui vont durer deux ans, sous la houlette de l'architecte Françoise Raynaud. Pour un résultat sublime ! C'est vraiment un des plus beaux cinémas de Paris, avec des équipements très sophistiqués. Les Fauvettes ouvre en novembre 2015. Avec cinq salles – de 90 à 200 places. Un mois et demi après, Jérôme Seydoux me propose de rejoindre l'équipe pour m'occuper de la programmation, qu'il voulait la plus diversifiée possible – « on n'est ni la Cinémathèque, ni un cinéma d'art et essai » – tout en me laissant

Jamel Debbouze et son fils devant la façade LED des Fauvettes.



complètement carte blanche. Je pense d'ailleurs que s'il est venu me chercher, c'était aussi pour privilégier les films de mes années de journaliste, des années 1970 à 1990, que les jeunes générations n'ont pas forcément vus.

**Et UGC Culte continuait parallèlement ?**

Oui. Aussi bien Guy Verrecchia que Jérôme Seydoux ont accepté que je fasse les deux en même temps. Tous les deux m'ont dit – c'est là leur intelligence – que toute initiative qui incitait les gens à retourner en salles pour voir des films anciens était à encourager. J'ai dû être le seul à travailler pendant un an à la fois pour UGC et pour Pathé ! Aux Fauvettes, j'ai appris un nouveau métier que je ne connaissais pas et que j'ai adoré tout de suite. J'avais prévenu Jérôme Seydoux que je n'avais jamais fait ça de ma vie, il m'avait répondu que c'est justement ce qui l'intéressait : que je n'aie ni habitudes, ni réflexes.

**Comment les Fauvettes se démarquait-il des autres cinémas de patrimoine ?**

**Quels étaient les objectifs ?**

On avait cinq salles avec quasiment 650 fauteuils, entièrement consacrées au patrimoine, c'était unique. Ce qui me gênait alors dans les cinémas de répertoire, c'était la multitude de films diffusés à des horaires très variés. Comme spectateur, je trouvais que c'était un vrai casse-tête, et le film que je voulais voir n'était jamais projeté quand j'étais disponible ! J'ai donc voulu programmer Les Fauvettes comme un cinéma de nouveautés : un film par salle à toutes les séances, ou quasiment... Les objectifs étaient très ambitieux. Je ne me souviens plus des chiffres précis mais je crois que c'était de l'ordre de 4000 ou 5000 entrées par semaine. Les meilleures semaines, on en faisait à peine la moitié... Mais Jérôme Seydoux savait que ça allait prendre du temps. Il estimait à deux ans le temps nécessaire pour qu'un cinéma normal s'implante, et dans le cas spécifique des Fauvettes, il en faudrait davantage.

**Quelle fut votre première programmation ?**

Comme son idée était née de *Lawrence d'Arabie*, j'ai commencé avec un clin d'œil : un *best of* David Lean. Avec ses grandes fresques, bien sûr, mais aussi trois films de sa

1. Lieu historique fondé en 1937, devenu dans les années 1980 un multisalles de quartier, puis racheté par Gaumont en 1992 qui en fait le Gaumont Gobelins.



# Ancrer le cinéma de patrimoine dans le présent, tisser des liens entre hier et aujourd'hui, montrer qu'il s'agit d'une seule et même histoire.

première période : *Ceux qui servent en mer*, *Brève rencontre* et *Les Grandes espérances*. Le deuxième cycle a été un *best of* Polanski, lequel est venu d'abord pour une master class, et une deuxième fois pour signer son autobiographie. Tout de suite, fort de mon expérience de journaliste, et aussi de ce qui se passait à Bologne ou au Festival Lumière, j'ai invité des personnalités à venir présenter des séances : Régis Wargnier pour *Lawrence d'Arabie*; Xavier Giannoli pour *La Fille de Ryan*; ou Hugh Hudson, qui avait assisté David Lean pendant la préparation de *Nostramo* – mais la mort de ce dernier l'avait empêché de tourner. De même, j'ai proposé des cartes blanches à des personnalités du cinéma, afin qu'elles montrent des films qu'elles aimaient ou qui les avaient inspirées. Il me semblait important d'ancrer le cinéma de patrimoine dans le présent, de tisser des liens entre hier et aujourd'hui, de montrer qu'il s'agissait d'une seule et même histoire. Beaucoup ont répondu présent : Jeunet, auquel on a confié aussi une carte blanche, pour *Le Jour se lève*; Lindon et Leconte pour les films de Duvivier, Jamel Debbouze pour *Le Kid*, Orelsan pour *South Park*... C'était très ouvert... Certains artistes sont venus présenter leurs films « anciens », comme Verhoeven pour *Showgirls* ou Claudia Cardinale pour *8 1/2*. Dès qu'il y avait un invité, les salles étaient pleines. Mais pour la séance du lundi à 11h, c'était plus compliqué !

## Quelle fut votre principale surprise en prenant vos fonctions ?

Entre fin décembre, où j'ai vu Jérôme Seydoux et fin janvier où j'ai pris mes fonctions, j'avais imaginé 50 programmations : un *best of* Meryl Streep, une programmation Pacino-de Niro, les immanquables de Depardieu, les films qui ont fait la légende de Deneuve... Mais les trois quarts des films n'étaient pas restaurés et donc sans support numérique – et il n'y avait aux Fauvettes qu'un seul projecteur 35 mm, dans

la grande salle, qu'on ne pouvait donc utiliser que de manière exceptionnelle. À l'origine, dans l'esprit de Jérôme Seydoux, les Fauvettes devait projeter des versions restaurées, mais très vite on s'est aperçu qu'il n'y en avait pas assez pour assurer une programmation cohérente, permanente et originale dans cinq salles. Autre surprise : non seulement beaucoup de films n'étaient pas numérisés, mais en plus, beaucoup n'avaient pas de distributeur ! Étant un cinéma commercial avec une billetterie CNC, on ne pouvait pas, contrairement à la Cinémathèque, au Forum des images ou à l'Institut Lumière, projeter de films sans distributeur. C'était, chaque mois, un vrai parcours d'obstacles pour trouver les films disponibles en DCP et avec un distributeur – on a d'ailleurs le même souci aujourd'hui avec UGC Culte. Je n'en reviens pas qu'il n'existe pas, au sein du CNC, une banque de données sur les films de patrimoine disponibles. Partout, des distributeurs, des programmeurs et des exploitants font exactement le même travail, mais chacun de leur côté, pour éplucher les catalogues, retrouver les ayants droit... Cette banque de données serait tellement utile à tous !

## Vous avez donc commencé à programmer des films nouveaux ?

Après quelques mois, nous avons été convaincus que cinq salles de patrimoine, c'était quand même beaucoup, et qu'un film nouveau dans la grande salle pourrait nous servir de locomotive, à condition bien sûr de « l'habiller ». On a commencé avec *Julieta*, d'Almodóvar, accompagné d'un *best of* Almodóvar dans les autres salles, qu'il est venu présenter lors d'une master class bourrée à craquer. On a continué avec les films de François Ozon, Oliver Stone, Asghar Farhadi ou Damien Chazelle, toujours accompagnés d'une carte blanche

ou d'une rétrospective. Ça a un peu fait bouger les choses côté fréquentation.

## Pourtant en janvier 2017, Jérôme Seydoux a décidé d'arrêter l'expérience et Les Fauvettes est devenu un cinéma « normal ». Qu'est-ce qui fait que ça n'a pas marché ? Son implantation dans le quartier des Gobelins, a priori pas le plus cinéophile ?

Les chiffres frémissaient, et depuis la fin des vacances, chaque mois faisait un petit peu plus que le mois précédent, mais pas assez sans doute pour que l'expérience soit concluante. L'une de nos principales difficultés était en effet notre implantation dans ce quartier-là. Jérôme Seydoux lui-même s'est alors demandé si cela avait été pertinent de s'installer là plutôt qu'à Montparnasse par exemple mais... c'était trop tard. Il pense qu'un cinéma qui ne s'implante pas localement ne peut pas fonctionner – or parmi nos spectateurs, à peine 20 % venaient du quartier. Sans doute a-t-il raison pour un cinéma « normal ». Mais pour un cinéma de patrimoine ? Après tout, les gens qui vont au Champo ou à la Filmothèque n'habitent pas tous le Vème... Surtout, je pense que, même si cela n'a jamais été officiel, la vraie raison de l'arrêt du patrimoine aux Fauvettes (ils font encore quelques opérations spéciales), c'est la fermeture pendant un an et demi de l'UGC Gobelins pour travaux. Jérôme Seydoux y a certainement vu l'occasion de récupérer la clientèle locale...

## Les Fauvettes fait partie du réseau Gaumont-Pathé. A-t-il bénéficié de la fréquentation des détenteurs de cartes ?

Oui bien sûr, sauf qu'à Paris, il y a davantage de Cartes UGC que de Pass Pathé, et que les salles du Quartier Latin acceptent la carte UGC. Les amateurs de cinéma de patrimoine y trouvent donc leur compte... à bon compte ! D'autant que le prix du billet aux Fauvettes était assez élevé. Jérôme Seydoux ne voulait pas brader les prix dans l'un des plus beaux cinémas de Paris...

## Si Jérôme Seydoux vous rappelait, que lui demanderiez-vous qu'il ne vous a pas donné ?

De nouvelles pratiques tarifaires, et un peu plus de communication sur Les Fauvettes. Mais surtout, du temps. Il fallait créer de nouvelles habitudes, trouver un nouveau public, cela ne se fait pas en un an... Peut-être l'idée de programmer des classiques comme des films de première exclusivité était-elle une mauvaise idée, même si à partir du moment où on a présenté des films nouveaux, cela a un peu changé aussi. Tous les cinémas de patrimoine fonctionnent avec une multiprogrammation à des horaires différents. En tant que spectateur, cela ne me convient pas beaucoup mais sans doute ont-ils raison. Ils ont l'expérience pour eux. Les Fauvettes était un cinéma innovant – et a même eu un prix pour cela – mais n'a pas pu le rester longtemps... C'était en tout cas une expérience géniale.

Des films anciens dans un cinéma design et ultra moderne créé par l'architecte Française Raynaud.





## « NOUS SOMMES PASSEURS ET COMMERÇANTS »

Entretien avec **François Causse**, co-directeur de la Filmothèque du quartier latin.

**Vivier du cinéma Art et Essai, le quartier latin est un des derniers bastions de la cinéphilie. Au cœur du 5<sup>e</sup> arrondissement, la rue Champollion concentre trois cinémas, dont la Filmothèque du quartier latin. Reprise en 2005 par Jean-Max Causse, co-fondateur des cinémas Action, et son fils François, la Filmothèque tente de résister aux nouvelles pratiques de consommation de films.**

Entretien réalisé par ESTHER BREJON et ANTOINE JULLIEN

### Quelle est l'histoire de la Filmothèque ?

À l'origine, c'était un cabaret, pas le théâtre des noctambules comme on le croit souvent ! Ce fut ensuite un des premiers cinémas de l'Association française des cinémas Art et Essai en 1955. Au fil des décennies, il a changé de mains : il est passé dans le giron de Pathé dans les années 1970 ; il a été tenu pendant 5 ou 6 ans par Utopia dans les années 1980 ; ensuite ce fut le tour d'Annette Ferrasson, présidente de la société de distribution Connaissances du cinéma, devenue Tamasa ; puis la Filmothèque a été rachetée par Mima Fleurent de Colifilms, distributrice des premiers films d'Almodóvar en France, qui l'a gardée une dizaine d'années. Et nous l'avons reprise en 2005, ça fait 14 ans. À l'époque, c'était une salle de continuation [qui prenait la suite des salles de première exclusivité, *ndlr*], et qui – Quartier latin oblige – projetait aussi des rétrospectives et du répertoire. On l'a consacrée complètement au patrimoine à partir de 2005, après de grands travaux.

### Qu'est-ce qu'Henri Langlois a représenté pour votre père ?

Jean-Max a participé au comité de soutien à Henri Langlois, qu'il a accueilli à l'Action Lafayette au moment où on essayait de le débarquer de la Cinémathèque. La salle était remplie de célébrités : Jean Renoir, Simone Signoret, Yves Montand, François Truffaut, Jean-Luc Godard, toute la Nouvelle Vague était là. Jean-Max a toujours été très attaché à Langlois parce qu'il a été de ceux qui lui ont fait découvrir le cinéma quand il est arrivé à Paris. Au lancement des cinémas Action avec Jean-Marie Rodon, ils allaient tracter à l'entrée de la Cinémathèque – ce que Langlois appréciait plus ou moins, m'a-t-il dit. Les principes de Langlois ont certainement influencé Jean-Max : la politique des auteurs – le fait de montrer tous les films d'un auteur, même les mauvais, car on retrouve toujours un style, une patte, quelque chose qui permet de mettre en perspective ses autres films plus

réussis – ou l'idée de confrontations et de chocs à travers des double-programmes.

### Avez-vous l'impression que cette époque a représenté un âge d'or de la cinéphilie ?

Certainement, dans la mesure où il y avait une cinéphilie qui était moins accessible, qui avait des vecteurs plus clairs, il y avait les ciné-clubs, il y avait les salles Art et Essai, il y avait la Cinémathèque... Aujourd'hui la cinéphilie s'est beaucoup dispersée, il y a des tas de canaux pour se forger sa propre cinéphilie. La cinéphilie est beaucoup plus difficile à circonscrire, elle est beaucoup plus mouvante, beaucoup plus polymorphe qu'à l'époque. C'était aussi un âge d'or sur le plan de la fréquentation – j'ai commencé à étudier les résultats des salles dès mon plus jeune âge et c'est moi qui faisais les statistiques dans les années 1980 aux Action. Un film qui marchait bien dans une salle du Quartier latin à l'époque, sur un seul écran et pendant une semaine, c'était 4 000 entrées, ce qui est aujourd'hui de l'ordre de la science-fiction. Désormais, quand une reprise fait 4 000 entrées pour toute son exploitation, c'est déjà un grand succès, disons même un blockbuster. Et si on fait 1000 entrées en première semaine, nous sommes déjà très contents. À l'époque, si le film se maintenait bien en deuxième semaine

et durant les suivantes, ça pouvait monter à 20 ou 30 000 entrées ! Le record est détenu par la ressortie de *Rendez-vous*, de Lubitsch, sous son titre original *The Shop Around the Corner* en 1985 ou 1986 : 140 000 entrées sur deux salles, entre l'Action Christine et le Mac Mahon.

### Comment a évolué la cinéphilie, depuis le temps où vous avez cofondé les cinémas Action ?

Avant tout, chaque époque de l'histoire du cinéma a connu un nouveau type de concurrence. Avec l'arrivée de la télévision dans les années 1950, on s'est dit « les gens ne vont plus aller au cinéma », et pourtant ils ont continué, ils ont aussi commencé à voir des films à la télévision. Pareil avec la VHS, le DVD, le Blu-ray... Il y a maintenant une troisième vague avec la multiplication des écrans et des contenus par les plateformes. Netflix a produit 46 films en 2019 – donc 46 films avec des moyens cinématographiques qui ne sont pas sortis au cinéma, donc une vraie concurrence. Ceci dit, je ne pense pas que cela menace l'existence du cinéma, mais ça force à se remettre en question et à évoluer. L'expérience cinématographique existe toujours et c'est pour cela qu'il y a encore du monde au cinéma ; ça n'est pas qu'une histoire de technique et de grand écran, mais aussi



Comité de soutien à Henri Langlois en 1968.

d'expérience collective, ce qui est irremplaçable. Et pour cause : notre récente rétrospective Martin Scorsese a attiré du monde, bénéficiant du fait qu'on ait largement parlé de *The Irishman* comme si c'était une sortie au cinéma. Aujourd'hui, il ne faut plus considérer la vidéo forcément comme une concurrence, il faut en tirer parti et les transformer en facteurs de conquête ! Il m'arrive de demander aux spectateurs : « Comment avez-vous entendu parler de la séance ? » et ils me répondent : « Je l'ai vu sur Internet, ça m'a plu, et j'ai décidé de venir le voir en salle ». Tout se passe comme s'il y avait une sorte d'antichambre de la cinéphilie, qui est la vision du film sur ordinateur, mais pour vivre l'expérience pleinement ils viennent nous voir, ce qui est très rassurant.

**Avez-vous une ligne éditoriale précise, en tant que distributeur avec Ciné-Sorbonne, et en tant qu'exploitant ?**

Nous essayons de présenter une vision la plus large possible du cinéma – encore une leçon

Affiche de *Rendez-vous / The Shop around the Corner* (1940).



de Langlois. C'est vrai qu'on joue quand même sur certains films, les films des années 1970, les films cultes des années 1980, on est un peu orientés vers l'Amérique et les classiques français, italiens, ou japonais. Nous avons commencé la distribution en 2006, juste après la reprise de la salle, ce qui nous assurait une certaine indépendance vis-à-vis des distributeurs et nous permettait d'enrichir notre programmation selon nos goûts. Cette année, nous sortons cinq films issus d'un contrat Fox : *Cluny Brown*, *Voyage à deux*, *Arizona Junior*, *Mark Dixon Détective* et *Le Journal d'Anne Frank*. Mais nous aimons aussi nous écarter parfois des sentiers battus, en simple exploitant, et montrer du cinéma maghrébin, ou les films d'Anastasia Lapsui sur les Nenet de Finlande. Et puis il y a les films plus rares, des ovnis comme *Rue des cascades* l'année dernière. Le film a quand même attiré plus de 2 000 personnes à la Filmothèque, c'était une belle et émouvante aventure car nous avons reçu tous les acteurs qui jouaient les enfants et qui ont 60 ans aujourd'hui.

**La Filmothèque se situe dans une rue célèbre, la rue Champollion, où se trouvent aussi le Reflet Médicis et le Champo. Comment travaillez-vous avec vos voisins ?**

Cette rue est la « Mecque du cinéma », selon Quentin Tarantino ! Il fait partie de nos spectateurs les plus illustres. Il fréquente les salles de la rue, c'est un passionné de films, un accro à la pellicule, et comme on continue justement à passer des films en pellicule, ça l'attire. Il y a peu de temps, il découvrait le programme comme un gourmand devant la vitrine d'une pâtisserie. Il a écrit une partie d'*Inglorious Basterds* à Paris au café le Reflet, rue Champollion. C'était pendant l'été, il écrivait l'après-midi au café, où il avait sa petite table réservée, et le soir il allait dans les cinémas voir des films. Il a vu chez nous *Man Hunt* de Fritz Lang, je ne sais pas si ça a eu une influence sur *Inglorious Basterds*, c'était au moment où il écrivait son scénario, qui n'est pas sans lien avec l'histoire. Il est aussi venu chez nous un 24 décembre, voir deux westerns très rares, dont *La Vallée de la poudre*, de George Marshall avec Glenn Ford, en pellicule 35 mm. Je pense que c'était le seul endroit au monde où on pouvait le voir en pellicule. Paris, et le Quartier latin en particulier, est l'endroit au monde où on peut



*Un enfant attend* (1963), distribué par Ciné-Sorbonne et à l'affiche de la rétrospective Judy Garland.

voir le plus de films de patrimoine, où il y a l'offre la plus variée. Sur 150 mètres, les trois cinémas, quoique concurrents, travaillent de concert. On ne propose pas les mêmes films, jamais, mais on se complète, on se répond, on rivalise, c'est bénéfique pour tout le monde puisque finalement les trois cinémas forment un ensemble, comme un multiplexe culturel.

**Quelle est la fréquentation de la Filmothèque ?**

Notre record est à 113 000 entrées, établi en 2008, une année, je crois, assez exceptionnelle en matière de fréquentation. L'année dernière, on était à 103 000, une fréquentation vraiment

élevée car nous avons quasiment les deux plus petites salles du quartier : 97 et 60 places, ça fait 157 places. 103 000 entrées pour 157 places, c'est un taux de remplissage très élevé : personne n'use ses fauteuils plus vite que nous ! C'est dû au fait que notre programmation est très dynamique. Si on mettait un film dans chaque salle toute l'année, les résultats ne seraient pas ce qu'ils sont. Nous avons à la fois des cycles Lang, Hitchcock, Melville, on ressort *Cluny Brown*, *la folle ingénue* de Lubitsch, que nous distribuons. Pendant le cycle « Acteurs des années 1970 », qui coexistait avec trois ou quatre autres cycles, nous avons atteint le chiffre de 56 films dans la semaine ! Cela nous arrivait par le passé de faire la même chose avec du 35 mm, ce qui était encore beaucoup plus sportif !

**Quel est le public de la Filmothèque et comment le diversifiez-vous ?**

Nous avons beaucoup de seniors, l'après-midi notamment, et en soirée plus d'étudiants. On essaie de satisfaire les deux, en espérant aussi qu'il y ait des passerelles, que les étudiants aillent voir les films des seniors et inversement, mais ce n'est pas toujours possible. L'un des problèmes, c'est le renouvellement du public, et notamment la conquête du jeune public. Nous ne sommes pas les seuls à chercher cela ! On cherche à les attirer en s'inscrivant dans le présent comme le font nos collègues, qu'il soient distributeurs ou exploitants, en présentant les films, en organisant des événements, en créant des bandes-annonces et du matériel de promotion attrayants. Mais aussi en tirant parti de toutes les actualités, et des échos que les films du passé peuvent y rencontrer : des références cinéphiliques dans les films de Tarantino, des remakes, des biopics. Par exemple, nous allons présenter une rétrospective Judy Garland, à l'occasion de la sortie de *Judy* ; et quand un auteur sort un nouveau film, une rétrospective s'impose. Il ne faut pas avoir peur du caractère inactuel des grands classiques. Ces films doivent partir de nouveau à la rencontre du public. Ce qui

**Il ne faut pas avoir peur du caractère inactuel des grands classiques.**





Jean-Max Causse dans salle bleue (Hepburn), et la salle rouge (Marilyn).

attire sans problème les spectateurs, ce sont les célébrités : il nous est arrivé d'avoir Jane Fonda, Wim Wenders ou encore Nicolas Winding Refn dans le cadre du festival Toute la mémoire du monde. C'est un peu plus difficile pour les rendez-vous plus ponctuels. Ce que nous voulons développer davantage maintenant, ce sont des rendez-vous comme les leçons de cinéma d'Alain Garel, que l'on accueille depuis onze ans. L'animation et l'accompagnement des films est le volet « pédagogique » de notre activité. On accompagne aussi notre programmation par des textes détaillés que l'on rédige nous-mêmes, sur les films, les rétrospectives : on essaie d'être des médiateurs par tous les moyens possibles.

**Que pensez-vous des cartes d'abonnement ? Qu'ont-elles changé économiquement et dans la pratique cinéphile ?**

C'est très difficile à dire, on ne pourra jamais savoir ce que donneraient les entrées sans la carte. Par idéologie, l'ancienne propriétaire du cinéma n'en voulait pas pour résister à une certaine forme de consommation, et continuer à faire de la sortie au cinéma un acte unique, en faisant payer pour une œuvre. Avec un abonnement, on ne s'inscrit pas dans un flux d'œuvres. Pour des raisons économiques, on ne pouvait pas s'aliéner les possesseurs de carte car elles ont représenté un levier de fréquentation indéniable. Mais cela s'accompagne d'un réflexe économique et psychologique à ne pas déboursier pour le cinéma, car tout est couvert par la carte : vous avez tellement de choix grâce à la carte que

vous n'avez pas de raisons d'aller ailleurs, sauf si exceptionnellement un film vous intéresse énormément. Ces cartes ont-elles permis d'être plus curieux, et ont-elles amélioré les entrées, notamment pour les films Art et Essai ? C'est le grand débat. La sortie au cinéma est un acte moins naturel qu'auparavant, on nous dit souvent : « Je n'ai pas envie de dépenser de l'argent pour un film qui ne va pas me plaire ». C'est une réflexion très étonnante mais qui fait complètement partie de l'air du temps. Dans les années 1970-1980, le plaisir du risque donnait toute la valeur de l'expérience. La situation économique s'est peut-être dégradée sans doute. Le cinéma paraît plus cher parce qu'il y a de l'image gratuite partout, ce qui dévalorise l'image. Payer pour voir un film, c'est quelque chose qui est devenu incongru aux yeux de certains. En payant une place, peut-être plus cher effectivement, on paye aussi une forme de liberté par rapport à des médias ou des canaux que sont Internet ou Netflix par exemple.

**La Filmothèque est un cinéma à l'ancienne, avec ses deux salles typiques, la bleue (Audrey) et la rouge (Marilyn). Le cinéma de patrimoine ne doit-il pas aussi s'allier à la modernité ?**

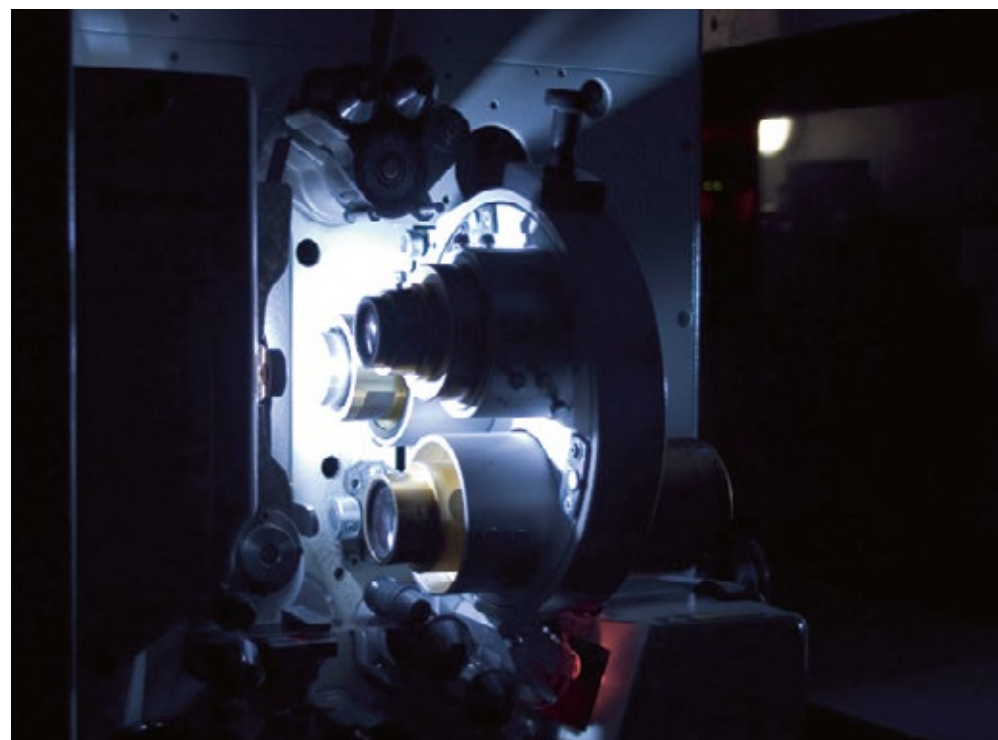
Il est vrai que ces salles ont leurs contraintes, par leur âge – la salle rouge date des années 1950, et la bleue date des années 1980 –, mais cela leur donne en même temps un cachet assez incomparable face aux salles des multiplexes qui sont souvent toutes semblables. Sur le plan technique, on essaie d'être quand même à la hauteur, avec des projecteurs 4K, ce qui n'est

pas le cas de toutes les salles de patrimoine, et ce qui nous permet de profiter au mieux des restaurations 4K. Nous avons aussi un son qui est assez performant, on s'est équipé en 7.1, vous me direz « pour le patrimoine, aucune importance », mais on est au goût du jour. Il y a des films contemporains qui vont vite tomber dans le patrimoine, et seront amenés à repasser, donc on sera prêts. La salle rouge est notamment équipée en Dolby Digital, un son excellent, que je préfère personnellement au son numérique, que je trouve sans nuance. Mais il est important pour nous de garder la projection pellicule car certains auteurs n'ont pas encore été numérisés. Par exemple, la rétrospective Hitchcock en ce moment contient 21 films, dont un peu moins de la moitié est en pellicule. Certaines copies commencent à être fatiguées, mais si nous organisons ce même festival Hitchcock sans nos projecteurs 35 mm, nous ne pourrions montrer que 12 ou 13 films.

**Les cinémas de quartier ont-ils toujours la place qu'ils méritent, auprès des pouvoirs publics comme des spectateurs ?**

Nous sommes bien soutenus par l'État. Nous sommes subventionnés en tant que

salle Art et Essai à hauteur de 30 000 euros, et nous recevons 35 000 euros de la Mairie de Paris, qui aide les salles indépendantes. Et puis il y a le CNC qui nous soutient tous les ans à hauteur de 57 000 euros pour la « programmation difficile ». C'est une sorte de super-programmation Art et Essai, « pour les pauvres qui programment des films anciens » ! Mais les subventions ne suffisent pas : si les salles étaient vides, on perdrait de l'argent, donc il faut faire des efforts et obtenir des résultats. C'est à nous de mériter notre place, c'est notre métier d'attirer le public, nous sommes passeurs et commerçants. C'est à nous de faire en sorte que les films soient vus par un maximum de personnes ! Présenter un film devant quatre personnes, on ne le regrette pas quand l'œuvre est magnifique, mais il faut éviter de se tromper trop souvent. Il faut remplir les salles et mettre en relation le maximum de personnes avec les films de grande qualité. Et il faut accepter le fait que certains films excellents ne vont pas trouver leur public. Il faut aussi savoir patienter, accepter que les modes évoluent, pour pouvoir remettre en avant certains films ou certains auteurs.



Projecteur 35 mm de la Filmothèque.



# CINÉMA DE MINUIT

# CINÉMA DE TOUS TEMPS

Entretien avec **Patrick Brion**  
créateur et programmeur du *Cinéma de minuit*

Il est la voix qui fait vivre depuis près de 45 ans le *Cinéma de minuit* sur France Télévisions. Patrick Brion, c'est une vie cinéophile, consacrée à montrer des films, faire renaître les grands auteurs, redécouvrir des talents oubliés. Et à cet égard, toute l'aventure de son émission est aussi une question continue : comment montrer du cinéma ? Ou lorsque l'histoire du cinéma vient se confondre avec l'histoire de la télévision.

Entretien réalisé par MARC MOQUIN

## Comment s'est façonnée votre cinéphilie ?

Mes parents étaient des historiens de l'art, spécialistes de la peinture et de la musique. Des gens extrêmement cultivés et sensibles, me faisant vivre dans un monde cultivé. Il était hors de question pour moi d'envisager d'être dans ce secteur-là, je n'aurais jamais pu être à la hauteur. Restait le cinéma. Ils y allaient, certes, mais sans plus, ça n'était pas leur domaine. La porte était ouverte pour moi ! Quand j'ai commencé à aller au cinéma, au milieu des années 1950, il y avait pratiquement deux chefs-d'oeuvre par semaine, ou du moins tout ce qu'on considère aujourd'hui comme les grands classiques. Pour quelqu'un qui était jeune et curieux, le cinéma, tout particulièrement américain, était exceptionnel. En parallèle, il y avait alors autour de la cinémathèque de Langlois une pépinière de cinéphiles – Langlois est un homme qui a peu écrit et tourné, mais qui a été un exceptionnel catalyseur de cinéphiles – et aussi de nombreux ciné-clubs, comme le « Nickel-Odéon » de Bertrand Tavernier et Bernard Martinand. C'était une émulation dont on ne peut pas se rendre compte aujourd'hui. Beaucoup de films circulaient, il y avait davantage de salles. On était moins encombré par l'actualité, notamment car les nouveaux films sortaient dans peu de salles – c'était l'époque des films en première exclusivité<sup>1</sup>, sortant sur des combinaisons de trois ou quatre salles comme Normandie [actuel UGC Normandie, *ndlr*], Grand Rex et Moulin Rouge, ou Balzac, Scala [aujourd'hui devenu un théâtre, La Scala Paris, *ndlr*] et Vivienne [rasé, devenu parking et immeuble d'habitations, *ndlr*]. Les autres cinémas devaient ainsi compenser en passant des films plus anciens, en attendant d'avoir ces nouveautés. L'essentiel des films étrangers était en version française – en fait je me suis rendu compte assez récemment que toute ma cinéphilie s'est bâtie sur la VF ! Il n'y avait de la version originale qu'au Quartier Latin, et parfois Champs-Élysées – trop cher pour moi ! Avec Bertrand Tavernier, Bernard Eisenschitz, Dominique

1. Jusqu'en 1973, les films sont distribués avec le principe de « première exclusivité » : les films sortent d'abord dans un réseau de salles exclusif à Paris et dans quelques autres grandes villes, dans des cinémas plutôt prestigieux et surtout au prix du ticket plus onéreux. Les films sont ensuite diffusés dans des salles dites de continuation, à des tarifs moindres, et enfin dans les salles de quartier, l'exploitation pouvant ainsi s'étendre sur deux ans.

Rabourdin, et Robert Louit, on allait souvent en Belgique, car il y avait là quelque chose de formidable : le double programme, qui hélas n'existait plus en France depuis la guerre. Ce qu'ils appelaient eux « le second film », c'était souvent une série B d'environ 1h15, signée Budd Boetticher, Joseph H. Lewis, Roger Corman... Quand je demandais les horaires au directeur de la salle belge, le type me disait : « N'allez pas voir le petit film, ça n'est pas intéressant ! Voyez l'autre plutôt ! » C'était amusant de se dire qu'on allait dans un autre pays juste pour voir un « petit film ».

## Avant d'être le programmeur et la célèbre voix du Cinéma de minuit, vous avez été assistant pour l'émission Cinéastes de notre temps d'André S. Labarthe. Quel a été votre parcours pour y arriver ?

J'ai commencé à faire des filmographies pour les *Cahiers du cinéma*. J'adorais faire des listes. Aujourd'hui, on ne s'en rend pas compte,

Sur le tournage des *Contrebandides de Moonfleet* (1955) de Fritz Lang, photo ayant servi à réaliser le premier générique du *Cinéma de minuit* en 1976.





Les couples du second générique du *Cinéma de minuit* : John Gilbert et Greta Garbo dans *La Chair et le Diable* (1926), Greta Garbo et Robert Taylor dans *Le Roman de Marguerite Gautier* (1936), Robert Taylor et Vivien Leigh dans *La Valse dans l'ombre* (1940), Vivien Leigh et Clark Gable dans *Autant en emporte le vent* (1939), Clark Gable et Ava Gardner dans *Mogambo* (1953), Ava Gardner et Humphrey Bogart dans *La Comtesse aux pieds nus* (1954), Humphrey Bogart et Ingrid Bergman dans *Casablanca* (1942), Ingrid Bergman et Gary Cooper dans *Pour qui sonne le glas* (1943).

car on a Internet. Mais à l'époque, quand j'ai dressé la liste des films de Raoul Walsh... c'était autre chose! C'était important de pouvoir réunir les films d'un même cinéaste, ne serait-ce que pour des recherches ultérieures. Alors j'allais à la bibliothèque américaine me taper les index, page après page, pour répertorier tous les films de Walsh. Ensuite, j'ai fait mon service militaire en Allemagne, dans les transmissions. À mon retour, j'ai pu rentrer à l'ORTF sur *Cinéastes de notre temps*, comme assistant de production : j'allais chercher la bière pour le producteur, je bloquais sa place de parking dans la rue pour qu'il puisse se garer, et en même temps je cherchais à coincer Rossellini pour une émission sur lui, je cherchais des extraits de films de Samuel Fuller... J'ai ensuite été affecté aux séries. C'était le moment où *Chapeau melon et bottes de cuir* passait en couleur, c'était aussi l'arrivée de *Mannix*, de *Mission impossible*, des *Envahisseurs*, du *Prisonnier*... Superbe période pour la télévision! À ce moment-là, la personne en charge de la programmation des films était mon ami de longue date Claude-Jean Philippe, et je lui prêtais main-forte à l'occasion. Quand il a quitté la programmation pour devenir producteur, je l'ai naturellement remplacé, et ce jusqu'à la fin de l'ORTF. Après

la loi scélérate de Giscard d'Estaing<sup>2</sup> et la dissolution de l'ORTF, je suis parti sur FR 3 – pas encore devenue France 3 –, qui était censée être, et qui a été la chaîne du cinéma. Et depuis, je n'en ai pas bougé! Enfin, presque pas...

**Dans une précédente interview, vous disiez que Le Cinéma de minuit a pris racine grâce à Pierre Sabbagh.**

Absolument. Pierre Sabbagh était directeur général de la deuxième chaîne couleur de l'ORTF. C'était un visionnaire. J'étais son collaborateur direct, et régulièrement, je lui parlais d'avoir une case de ciné-club. Des films étaient déjà diffusés, certes, parfois en VO, mais dans un désordre complet : le vendredi soir à 23h, le jeudi après-midi... Il finit par être question de la création d'un ciné-club, qui serait hebdomadaire, avec la barre placée «aussi haute que possible» m'a-t-on dit. J'ai demandé si on pourrait passer les films muets de Fritz Lang, *Les Trois lumières*, *Metropolis*, *Docteur Mabuse*... «Ah bon, et c'est intéressant?», et je répondais que c'était passionnant par rapport à l'histoire du cinéma, car ce sont les dernières années du cinéma muet, un moment tellement exceptionnel que tout le monde croyait que le parlant dévalorisait le cinéma, et en même temps, sur

un plan historique et social, ce sont des films qui montraient la pourriture de la république de Weimar, et la fascination à venir pour les forces occultes. «Très bien, on y va!», m'a dit Pierre Sabbagh. «Vous m'écrirez une page et demie sur chaque film car je veux savoir ce qu'on passe, et puis trouvez quelqu'un pour les présenter, une personne différente à chaque fois.» Sans grand budget, on ne pouvait pas faire grand-chose de ce côté-là. J'ai proposé Claude-Jean Philippe pour la présentation, car il avait cette sorte de force de l'instituteur, parlant avec la même conviction de géographie, de l'Histoire, de mathématiques ou de littérature, comme il parlait de John Ford, Jean Vigo ou Kenji Mizoguchi. C'est devenu le ciné-club de la seconde chaîne couleur de l'ORTF.

**Pourquoi avoir créé à ce moment-là Le Cinéma de minuit ?**

Quand je suis passé sur FR 3, on avait quatre cases cinéma à 20h30. C'est ce qui a fait la force de la chaîne – et fait qu'elle existe encore aujourd'hui. Mais évidemment, impossible de passer de la VO ou du cinéma muet sur ce créneau. Il manquait donc quelque chose! Claude Contamine, le président de la chaîne, et Maurice Cazeneuve, le directeur général, étaient d'accord pour qu'on essaie d'avoir une cinquième case. Nous en avons parlé aux gens du cinéma, au BLIC (Bureau de Liaison de l'Industrie Cinématographique) qui nous a bien évidemment dit que c'était hors de question, puisqu'on avait déjà quatre cases. Il faut bien avoir à l'esprit que c'était une grande période de tension entre

la télévision et le cinéma. On achetait des films pour des nêfles, avec trois diffusions sur sept ans. Évidemment que le cinéma français était mécontent – avec raison! Donc la cinquième case était hors de question. Pour résoudre le problème, on a fait un chantage. Nous télédiffusions à l'époque l'émission *Le Masque et la plume*. Or, les professionnels de la profession, comme disait Godard, supportaient qu'on dise du mal des films à la radio... mais alors à la télévision, pas du tout! L'idée qu'on puisse critiquer du cinéma à la télévision, cette dernière leur ayant déjà «volé» leur public, ça leur était intolérable. Ainsi, on a négocié notre cinquième case, à 22h30, en échange de l'arrêt de la télédiffusion du *Masque et la plume*. Pour ne pas les affoler au début, on a commencé par un cycle Greta Garbo, cinq muets et seulement un parlant, *La Reine Christine* de Rouben Mamoulian.

**Le paradoxe, c'est qu'à l'époque, vous ne pouviez pas proposer de nombreux films dits « classiques », que vous avez programmés depuis, parce qu'ils étaient alors trop récents ou trop connus !**

Avant tout, le *Cinéma de minuit* avait peu d'argent – il en a encore moins aujourd'hui. Il ne fallait pas faire doublon avec la programmation d'Antenne 2, mais je connaissais bien les goûts de Claude-Jean Philippe. Je savais par exemple que si chacun d'entre nous faisait un cycle Renoir, le *Cinéma de minuit* passerait *Nana* et *Toni*, lui passerait *La Grande illusion* et *French Cancan*. Il ne fallait pas diffuser des films qui auraient pu

2. La loi du 7 août 1974 précise que «l'ORTF est supprimé», éclatement qui verra la naissance de plusieurs chaînes publiques : TF1, Antenne 2 et FR 3. 250 journalistes perdent leur emploi dans la manœuvre et l'État demeure détenteur de l'exclusivité de l'information télévisuelle.

# Même si *Le Cinéma de minuit* ne fait plus une grande audience, il compte pour certaines personnes et est comme entré dans l'inconscient collectif.



passer à 20h30 : malgré le plaisir que j'aurais eu à proposer *La Mort aux trousses* ou *Rio Bravo* – en VO –, c'était absurde de bloquer des cases du *Cinéma de minuit* pour ça, alors qu'on pouvait les passer à 20h30 en VF, avec d'excellents doublages, ce qui permettrait à trente fois plus de gens de les voir ! Et surtout, des enfants, qui ne seraient plus debout à 22h30. Ensuite, tout s'est un peu compliqué. Le noir et blanc est devenu moins à la mode, notamment à cause de TF1 et France 2, ne souhaitant plus diffuser ces films en *prime time*, et on s'est retrouvés « obligés » de passer au *Cinéma de minuit* des films comme *Les Enfants du paradis*, *Le Corbeau*, *La Belle équipe*... qui avant passaient sans aucun problème à une heure de grande écoute. Nous avons été les derniers à passer du cinéma en noir et blanc à 20h30 ! Enfin bon... *Sic transit gloria mundi* [Ainsi passe la gloire du monde, *ndlr*].

**Programmer du cinéma muet à la télévision, ce devait être une aventure. Même ailleurs en Europe, ou aux États-Unis, c'était rare qu'une chaîne propose du muet.**

Non, ça ne se faisait pas ! Et d'autant plus que comme nous n'avions pas d'argent, nous passions les films muets... muets ! Sans musique ! Si le distributeur n'avait pas de musique sur son film, nous n'en mettions pas non plus. Et c'est d'ailleurs magnifique. Voir *Le Vent* de Victor Sjöström sans musique, c'est une véritable expérience.

**Programmer ces films, était-ce aussi un acte militant pour leur préservation ? En créant vos propres copies ?**

De toute façon, à l'époque, ces films n'existaient pas dans de bonnes copies. Nous avions l'argent – pas énormément mais suffisamment – pour montrer ces films dans une bonne qualité : ils imposent le respect, et le respect c'est de les passer dans le meilleur état possible. Nous pouvions donc obliger

les compagnies américaines à restaurer le négatif, tirer les films, à les sous-titrer, et régler les problèmes de droits d'auteur, qui souvent étaient dans le flou. Comme à côté, nous achetions des films pour 20h30 à des prix beaucoup plus importants, il était possible de mener ces négociations pour le *Cinéma de minuit*. On pouvait enquiquiner les Américains avec leurs propres classiques ! C'était une force de pression qui n'existe plus aujourd'hui.

**Il existe un culte autour du *Cinéma de minuit*, qui tient à la programmation mais aussi au rituel, à l'habillage, à la voix.**

À l'origine, je ne devais qu'écrire la voix. C'était notre speakerine, Anne Lefebvre qui devait la lire. Au dernier moment, Maurice Cazeneuve m'a dit que ce serait mieux que ce soit moi. Pourtant, la présentation n'est pas vraiment personnalisée. La seule personnalisation, c'est le choix du film. Le reste, ce sont des éléments factuels sur le film, un entretien du cinéaste, ce genre de chose. La musique de Francis Lai a été choisie par la direction de la chaîne. Elle tombait très bien – elle m'émeut toujours d'ailleurs –, c'était déjà la musique de la chaîne pour les films de 20h30, et elle avait, pour *Le Cinéma de minuit*, une variation au violoncelle. En revanche, les deux visuels du générique viennent de moi. Le premier, c'était une photo de plateau des *Contrebandiers de Moonfleet*, d'une part car c'était un film majeur, et d'autre part, c'est qu'on pouvait y voir Stewart Granger et Sean McClory en train de se battre, Fritz Lang qui dirige, et toute l'équipe qui regarde : John Greenwood, George Sanders... Tout le cinéma en une photo ! Lorsqu'il a fallu faire un second générique, j'ai eu l'idée de mélanger les couples iconiques de plusieurs films. Cela a été storyboardé puis créé par Gérard Marinelli.

**Avez-vous en tête quelques grands moments, des fiertés, des grandes redécouvertes grâce au *Cinéma de minuit* ?**

J'ai été très content d'attirer l'attention sur des cinéastes comme Maurice Tourneur, Tod Browning (et par extension Lon Chaney), Mauro Bolognini, Albert Lewin (dont on a passé les six uniques films) ou Frank Borzage. On connaissait d'ailleurs très mal ce dernier, à l'époque. Même la Cinémathèque française avait très peu de copies. Et aussi Julien Duvivier, qui a été tant décrié et maltraité, notamment face à Jean Renoir.

**Ces dernières années, vous avez sorti plusieurs gros livres encyclopédiques. L'un a été sans doute plus important encore : celui consacré au *Cinéma de minuit*, véritable bible rétrospective. Qui en a eu l'initiative ?**

C'est une initiative de Stéphane Watelet, des Éditions Télémaque, avec qui j'avais déjà signé mon *Encyclopédie du western* – et depuis une *Encyclopédie du film noir* en deux volumes. *Le Cinéma de minuit* étant personnel, je ne voulais pas qu'on pense que le livre servirait à me célébrer moi-même, alors que c'est

une émission relativement anonyme : mon nom n'apparaît nulle part. Mais comme il y a toujours un danger de voir *Le Cinéma de minuit* s'arrêter, je me suis dit que c'était l'occasion de d'attirer un peu l'attention sur ce qui a été fait depuis 1976. Car c'est un livre de cinéma, mais aussi un livre sur l'histoire de la télévision, ce qu'on pouvait faire à l'époque et qu'on ne peut plus faire aujourd'hui. D'où, aussi, un classement non chronologique des films, mais par date de diffusion. Ça montrait donc ce que la télévision a pu véhiculer à un moment pour développer la culture cinématographique.

**Ce livre a-t-il éveillé chez vous des souvenirs liés au *Cinéma de minuit* ?**

Ça, il y en a ! Lorsqu'on a passé *Break-up, érotisme et ballons rouges*, de Marco Ferreri, un film rarissime, la PJ m'a appelé le lendemain. Ils me disaient qu'il y avait eu cette nuit-là un crime, pour lequel ils avaient un suspect, et que son alibi était le film du *Cinéma de minuit* ! La police souhaitait vérifier le film, sa notoriété, les dates de diffusion... C'était un film quasiment invisible, donc il

*Un Revenant* (1946) et *Leur Dernière nuit* (1953), deux des films de la reprise du *Cinéma de minuit* en mars 2020, dont les titres semblent comme faire écho à l'avenir incertain de l'émission.



y avait très peu de chances que leur suspect, qui pouvait le raconter en détail, ait pu le voir en dehors du *Cinéma de minuit*. Dans un genre différent, ce fut toute une histoire rocambolesque pour passer *Bel Ami*, d'Albert Lewin. Il y a dans ce film un seul plan en couleur, comme dans *Le Portrait de Dorian Gray*. C'est un plan sur un tableau, qui dans le roman de Maupassant correspond à *La Pêche miraculeuse* de Konrad Witz, et dans le film est *La Tentation de Saint Antoine* de Max Ernst. J'avais programmé le film au *Cinéma de minuit* et je m'étais assuré que la copie que nous avions reçue avait bien le plan en couleur. À quelques jours de la diffusion, je me rends compte que ce plan a disparu ! Comme on voit des collures sur la bande, j'apprends que le service de sous-titrage l'a coupé, pensant que ce plan en couleur dans un film en noir et blanc était une erreur ! Et ils avaient jeté le plan ! Impossible d'avoir une nouvelle copie dans ces délais. Par bonheur, dans le film, le plan est fixe et muet. Je suis donc allé acheter un livre sur Max Ernst, dont j'ai tiré une diapositive du tableau, puis je suis allé voir les gens de la diffusion de France 3 en leur demandant une folie : envoyer en direct – c'est pas rien ! – la diapo, au début de la troisième bobine du film, pour remettre le plan en place. Et ça a marché ! Il n'y avait pas de DVD à l'époque, il fallait pouvoir bricoler. Sinon, jamais je n'aurais passé le film sans ce plan.

**Le Cinéma de minuit semble être une bataille de tous les jours, pour maintenir la programmation. Et récemment, après des menaces d'arrêt de diffusion, on a vu une pétition de soutien circuler et être largement relayée.**

Disons que le *Cinéma de minuit* a rarement été menacé, jusqu'à il y a trois ans environ. Tous les présidents et présidentes de France Télévisions ont trouvé normal de s'intéresser au patrimoine – ou tout du moins, cela ne les dérangeait pas. C'est une case qui ne génère pas de publicité, qui ne coûte pas cher, moi-même je ne coûte pas cher – et je ne suis même pas producteur de l'émission – et l'achat des films en eux-mêmes est raisonnable. Quand *Le Cinéma de minuit* a été remis en question il y a trois ans, qu'il allait s'arrêter, personne n'avait eu la gentillesse de me le dire officiellement. On m'avait simplement coupé mon budget – donc plus d'argent pour acheter les films. De fait,

l'émission a été défendue par divers proches et collaborateurs, dont Bertrand Tavernier, un ami depuis bientôt 60 ans, qui est monté au créneau pas tant par amitié que parce qu'il pense réellement que *Le Cinéma de minuit* a une raison d'être. J'ai aussi été défendu par l'intersyndicale de France 3, ce qui m'a fait un grand plaisir. Une lettre ouverte très juste – j'ai le droit de le dire, elle n'est pas de moi ! – avait circulé, de toutes les cantines de France Télévisions jusqu'à la direction. Et finalement on m'a laissé tranquille pour un temps. Là, c'est réapparu : on a commencé par me faire changer de chaîne, je suis passé sur France 5, où l'on a moins d'audience car c'est une chaîne qui fait elle-même moins d'audience que France 3. On a ainsi perdu une partie du public parmi les habitués. Mais c'était ça, ou on l'arrêtait. Et si personne n'est indispensable, il est indispensable de montrer des films anciens ! Et à France Télévisions, si ça n'est pas moi... il n'y aura personne d'autre pour le faire. Je ne me fais aucune illusion. N'étant pas encore passé sous un camion, les catalogistes de films continuaient à m'envoyer leurs films, et je leur répondais que de toute façon je m'en allais à la fin de l'année. Ils me disaient que ça n'était pas possible ! Et un mouvement que je n'ai pas sollicité a pris la défense du *Cinéma de minuit*, à travers une pétition signée par tous les grands noms du cinéma français. Ça doit être la plus grande pétition liée au cinéma depuis l'affaire Henri Langlois ! Ça m'a vraiment touché. Et ça a beaucoup étonné France 3. *Le Cinéma de minuit* a pu être sauvé, même si avec moins de cases, moins d'argent, et un début de programmation en mars. J'ai notamment prévu un cycle de films rares, parmi lesquels *Leur dernière nuit* de Georges Lacombe, *Gibier de potence* de Roger Richebé, *Un Revenant* de Christian-Jacque, *Miroir de Raymond Lamy* et *Dans les faubourgs de la ville*, de Carlo Lizzani. Pour 2021, on verra... Mais il me semble que *Le Cinéma de minuit* est l'émission encore en cours de diffusion la plus ancienne de la télévision française, avec *Des Chiffres et des lettres*. C'est malgré tout miraculeux qu'elle existe encore ! Même si l'émission ne fait plus une grande audience, elle compte pour certaines personnes, elle est comme entrée dans l'inconscient collectif.

**Vous semblez attaché à l'idée de la réhabilitation de nombreux films et**



Dessin préparatoire original de *Quo Vadis* (1951), un trésor parmi tant d'autres dans les archives de Patrick Brion consacrées à la MGM.

**cinéastes, comme si l'histoire du cinéma est construite sur une somme d'injustices. L'un de vos chevaux de bataille a été la défense de Richard Brooks.**

Une somme d'injustices, c'est beaucoup dire ! Disons plutôt de méconnaissances. Sur Brooks, cela me tenait particulièrement à cœur. J'ai été heureux de pouvoir faire un livre sur lui. Et d'ailleurs, j'ai une anecdote amusante sur cet ouvrage. Je m'occupais à cette époque-là d'une collection pour l'éditeur Hervé de la Martinière. On venait de finir un livre sur Greta Garbo, et je devais lui soumettre quelques projets. Après plusieurs propositions refusées, je lui ai parlé de mon projet de livre sur Brooks. À ma grande surprise, il semblait très partant. Je l'ai vendu comme je pouvais, argumentant que, bien que moins connu que d'autres cinéastes, Brooks a aussi dirigé les plus grandes stars. Je lui ai dit que j'avais une documentation considérable à son sujet : des centaines de photos, tous les scripts, énormément d'entretiens... J'étais prêt à faire le livre en huit mois ! En sortant de l'immeuble, très content, j'ai fait quelques pas, puis je me

sur dit « merde, il a dû croire que je parlais de Mel Brooks ! » Je l'ai tout de suite rappelé depuis une cabine, en lui disant : « Hervé, on est d'accord... le livre... c'est bien sur Richard Brooks... le réalisateur des *Professionnels* avec Burt Lancaster ? » Heureusement, il m'a dit que oui évidemment, en me demandant pourquoi je posais la question – « Non, non pour rien ! » J'ai pu rencontrer Richard Brooks à Paris. J'ai découvert un cinéaste très fatigué, qui était toutefois encore persuadé qu'il allait tourner une adaptation de *La Condition humaine*. Je l'ai vu trois fois en trois jours. J'ai d'abord dîné avec lui. Le problème, c'est que j'avais déjà tellement d'entretiens de lui, que j'aurais pu faire les questions et réponses moi-même. Et à mes questions, il bottait en touche, ne répondait rien de très intéressant, voire pas du tout – tout en le faisant très poliment. Le lendemain, nous avons déjeuné ensemble, et ce fut pareil. Il m'a proposé de petit-déjeuner le jour suivant, avant qu'il ne quitte la France. Il m'a dit à ce moment-là avoir des problèmes avec son avion et la compagnie aérienne, que personne ne l'avait aidé car personne ne parlait



anglais dans ce pays, qu'il était embêté... Je l'ai donc accompagné à la boutique de la compagnie, sur les Champs-Élysées. Il pleuvait comme pas possible ce jour-là. Et sous la pluie, en chemin, il s'est mis à répondre à mes questions. Quand je lui ai demandé pourquoi il avait tourné *Les Frères Karamazov*, à notre première entrevue, il m'avait répondu platement que c'est parce que c'était un grand classique de la littérature mondiale. Et là, il m'a dit qu'en réalité, c'est parce qu'il était juif et russe. J'ai poursuivi. Pourquoi dans les deux films de guerre qu'il a tournés, *Le Cirque infernal* et *Sergent la Terreur*, on ne voit quasiment pas la guerre? Il m'a demandé si je savais ce qu'était la guerre, j'ai répondu que non, n'ayant fait que des manœuvres. Et là, il m'a dit : « Je vais vous expliquer pourquoi je n'ai pas montré autre chose. J'étais dans le Channel Corps durant la guerre, et je débarquais avant les soldats pour filmer le débarquement. On avait 80% de pertes. On se faisait tirer dessus depuis les bunkers à la mitrailleuse et pilonner par des mortiers. Alors qu'on avait déjà du mal à avancer, en mettant le pied quelque part, on se rendait compte qu'on marchait sur le corps de quelqu'un. Et l'eau était rouge. Comment voulez-vous que je montre ça au cinéma? » Ainsi de suite, on a pu poursuivre la conversation, il s'est ouvert.

#### Quels sont vos autres projets ?

J'aimerais écrire un grand livre sur la MGM, pour le centenaire du studio, qui a été fondé en 1924. J'y travaille depuis très longtemps, intuitivement. J'essaie d'entrer complètement à l'intérieur du studio, pour comprendre comment on y tournait les films. Et j'ai dessus une documentation inconcevable! Je me suis même procuré – sur Ebay! – les « bleus » du studio, d'énormes rouleaux de 2,50 m par 2,50 m, avec tous les plans. Tout était construit en dur à la MGM! Et donc, sur ces plans, on a une idée des « quartiers » des studios, avec la ville américaine, ville française, la ville chinoise, etc. J'ai aussi toutes les photos qui vont avec. Je suis particulièrement intéressé par les décors, notamment quand il n'y a pas les acteurs. Je me suis aussi procuré les archives du service financier de la MGM – la compta! Avec tout noté, référencé, film par film, dépense par dépense. Comme cela concerne la période muette, dont beaucoup des films ont été perdus, il ne reste parfois que ces archives.

Le type à qui je l'ai acheté m'a dit qu'il avait une série de six livres de comptabilité, sur les vingt existant. J'ai évidemment pris les six, en demandant où étaient les autres. Et en fait, l'histoire, c'est qu'il avait travaillé dans les années 60 ou 70 à la MGM, et un soir en sortant, il avait trouvé dans le grand bac poubelle les vingt livres des archives de la comptabilité... Mais il n'a pu en porter que six, car c'était trop lourd! Je collectionne également les dessins d'atmosphère. La MGM était le plus riche des studios, la Cadillac des majors. Ils avaient donc largement les moyens de faire, en amont des tournages, un travail de préparation exceptionnel, notamment en dessin et en peinture. Ça donnait le *look* du film. Sur le *Roméo et Juliette* que George Cukor a tourné en 1936, j'ai trois books de dessins – non signés hélas. Pour l'un, celui dont l'esthétique a été choisie pour le film, on peut reconnaître le style du costumier et directeur artistique Oliver Messel, et pour les autres, il y en a un de style Art déco et un autre inspiré de Piranèse [architecte italien du XVIII<sup>e</sup> siècle, *ndlr*]. On imagine, dans les bureaux de la MGM, ces trois grands dessins affichés sur les murs, avec Irvin Thalberg [superviseur des productions MGM, *ndlr*], George Cukor, le directeur artistique Cedric Gibbons et le chef opérateur William H. Daniels décidant que serait le *look* du film. Quelle époque!

#### Des regrets ou manques sur des films que vous auriez voulu diffuser ?

Ce qui est perdu. C'est catastrophique. C'est l'une des hontes de ce siècle. Les compagnies de cinéma ont laissé se détruire sous leur nez leurs propres films. Quand John Ford était à la Fox, ce même studio détruisait ses films muets. La MGM a fait venir aux États-Unis Greta Garbo, la plus grande actrice suédoise, Lars Hanson, le plus grand acteur suédois, et Victor Sjöström, le plus grand metteur en scène suédois, et de leur grand film, *La Femme divine*, il ne reste que neuf minutes. Quelle incurie de la part des studios. Et l'arrivée du cinéma parlant a évidemment joué. Les studios ne sont pas des humanistes, ils sont là pour vendre leurs films, et quand on ne les leur loue plus, ils ne voient plus l'intérêt de les garder. Et puis le nitrate de cellulose, quand ça flambe, ça flambe! Et tout cela me rend triste. Triste de n'avoir jamais pu passer *La Femme divine* ou *Les Quatre diables* de

Murnau... Mais je crois avoir fait en sorte de passer tout ce qui était humainement faisable. Alors il y a toujours des manques, des films bloqués pour des questions de droits...

#### On a répété à chaque décennie que le cinéma était mort. Mais la cinéphilie ?

Les gens de ma génération œuvraient énormément dans les ciné-clubs, c'était une génération très curieuse. Il est arrivé ensuite, dans la génération suivante, un manque de passeurs. Il y a eu un avachissement de la critique, revenant à dire que tout se vaut, couplé à un rejet de la cinéphilie. Des gens qui semblent comme ébahis devant n'importe quel film, comme les singes devant le monolithe dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Alors, entre la critique terroriste, comme cela a été à l'époque le cas avec *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*, et la critique laxiste, où l'on découvre trois chefs-

d'œuvre par semaine – ceux-là mêmes qu'on voit en citation sur les affiches dans le métro – il y a un juste milieu à retrouver. J'espère tout de même qu'une nouvelle génération va apparaître, mais ça n'est pas évident. Et quand je vais voir un film à la Cinémathèque française et que je regarde le public, c'est encore moins évident. Pareil quand je présente un film en salle. Mais je pense qu'un film se mérite. Et aujourd'hui, à l'heure où tout ou presque est accessible, c'est souvent trop facile. C'est comme dans une bibliothèque : si vous débarquez sans rien connaître à la littérature, s'il n'y a personne pour vous prendre par la main, vous ne vous en sortirez pas, et vous allez passer à côté des chefs-d'œuvre. Mais comme je le dis souvent : si j'avais 17 ans aujourd'hui, je ne m'intéresserais pas au cinéma, mais au jeu vidéo.

Robert Montgomery, Rosalind Russell et Richard Thorpe (duquel Patrick Brion n'a vu que « 115 ou 117 films ») sur le tournage de *La Force des ténèbres* (1937), diffusé dans le *Cinéma de minuit* le 21 juin 1987.





## « POUR ARTE, LE CINÉMA EST UNE LOCOMOTIVE »

Entretien avec **Olivier Père**, directeur du cinéma d'Arte France

Depuis 2012, Olivier Père est à la tête de la direction cinéma d'Arte France. La chaîne franco-allemande – sur

laquelle on retrouve autant du Claude Sautet ou des westerns classiques que du Zhang Yimou – rencontre régulièrement de grands succès d'audience, sur tout le territoire français, en Allemagne, mais également sur Arte.tv, sa plateforme.

Entretien réalisé par EUGÉNIE FILHO et ALEXIS HYAUMET

**Arte est un acteur très impliqué dans le cinéma contemporain comme dans la diffusion des films de patrimoine auprès de larges audiences. Comment œuvrez-vous à rendre le cinéma accessible ?**

La mission d'Arte est de s'adresser au plus grand nombre dans toute la France<sup>1</sup> et en Allemagne, et de mettre en valeur ces films le plus souvent possible en *prime time*. Il y a trois soirées cinéma sur Arte : un film le dimanche – qui est le plus fédérateur<sup>2</sup> –, deux le lundi – davantage des classiques – et deux le mercredi – case plutôt réservée au cinéma contemporain ou aux redécouvertes du patrimoine. De plus, il y a aussi des séances spéciales, et la case découverte en troisième partie de soirée qui nous permet de porter un regard sur le cinéma art et essai mondial. Malgré l'essor

des plateformes VOD, je ne pense pas qu'on puisse voir certains films de Duvivier ou de Pagnol aussi facilement. Hier soir pour *La Fille du puisatier* [de Marcel Pagnol, 1940, *ndlr*], on a fait 1,2 million de téléspectateurs. Ce chiffre ne nous surprend pas tellement car nous avons des spectateurs très friands de cinéma de patrimoine : nos cycles Duvivier, Sautet, Clouzot, Melville ou Chabrol ont été des succès. Ça n'empêche pas de programmer aussi des auteurs plus récents comme Ozon ou Tavernier. Les téléspectateurs sont fidèles à ce cinéma de patrimoine francophone. Le cinéma américain peut enregistrer de très bonnes audiences sur des films très connus et identifiés : des westerns classiques, des Hitchcock... Et c'est également important, mais comme Arte est une chaîne européenne,

j'essaie d'accentuer la découverte du cinéma de patrimoine français. Cette époque est un âge d'or de la cinéphilie, notamment grâce aux nombreuses restaurations de Gaumont, Pathé ou StudioCanal et d'autres catalogues.

**Qu'en est-il du côté allemand ? La mission d'Arte est-elle aussi de montrer des films français en Allemagne ?**

C'est une chaîne franco-allemande et la définition d'Arte est d'avoir les mêmes programmes dans les deux pays. À presque 100%, les mêmes programmes sont diffusés le même jour ; ce qui peut changer, en revanche, est l'horaire de diffusion. On intervertit parfois les films de première et de deuxième partie de soirée, ce qui est dommage car proposer un film en deuxième partie de soirée le rend moins accessible. Nous n'avons pas le même rapport au cinéma, sauf pour les grands titres américains. La France est une patrie de cinéphilie et les Allemands n'ont pas cette même curiosité. Bien sûr, il n'y a aucun problème pour diffuser en *prime time* dans les deux pays des films comme *M le maudit*. Il existe de très bons films de patrimoine en Allemagne, mais je pense que les Allemands ont un rapport difficile avec leur propre cinéma, qu'il s'agisse de patrimoine

ou d'auteurs contemporains. À quelques rares exceptions près, on n'a jamais fait des records d'audience avec Fassbinder, Wenders ou Herzog. On sent les Allemands empêchés de mettre en valeur leur propre patrimoine. Mais on les y encourage, et il arrive même qu'Arte France achète des films allemands pour les diffuser ensuite. Chaque pays est censé livrer 50% des programmes, et c'est pareil pour les films. En général, nous les laissons fournir les films classiques américains, pour qu'ensuite on puisse équilibrer avec plus de films français, européens ou asiatiques. On avait coutume de tirer bénéfice de cet âge d'or du *star system* français, ces films populaires avec Ventura, Gabin, Belmondo, Depardieu ou Bardot qui étaient diffusés dans le monde entier. Aujourd'hui, ce n'est plus une garantie de succès en Allemagne. Là-bas, les films populaires sont des films très locaux qui ne nous disent pas grand-chose en France. Certains sont des pépites, comme des films de la DEFA [Deutsche Film AG, le studio d'État de la RDA, *ndlr*], de la UFA [société de production fondée en 1917, *ndlr*], qui ont un intérêt historique. Mais il y a un tel déficit de notoriété qu'il serait téméraire pour nous de les diffuser à 21h. On a plus de mal à puiser dans le patrimoine allemand, autant en raison de la moindre quantité de titres que du fait qu'ils ne sont pas tous aussi bien restaurés qu'en France. Nous avons donc le souci de choisir les films avec des critères qui n'excluent pas le public allemand.

**Comment construisez-vous cette programmation et avez-vous des restrictions particulières ?**

L'unité cinéma, que je dirige, se charge d'acquérir les films, tout en estimant leur case idéale de diffusion par rapport à la ligne éditoriale que nous fixons. Puis l'équipe de programmation compose une grille qui place les films au bon endroit au bon moment. Venant de la Cinémathèque française, j'ai plutôt une envie de monographie sur des auteurs, des actrices ou des acteurs. Je défend donc une politique de regroupement des films dans des cycles qui suivent une actualité de réédition ou de restauration. On a aussi la volonté de proposer des cycles plus thématiques. On essaie d'avoir chaque année un cycle sur l'Asie : et par exemple, les films à grand spectacle de Zhang Yimou



1. Audience globale de la chaîne : 2,6% de part d'audience en France.  
2. 4,7 % de PdA contre 4% pour la case du lundi.

en *prime time* permettent de montrer en deuxième partie de soirée ceux de Mikio Naruse, Lino Brocka ou King Hu. C'est aussi plus facile de communiquer dessus et cela marche plutôt bien. Le *prime time* suivi de la deuxième partie de soirée permet d'organiser une programmation thématique également. Du côté allemand, même s'ils proposent des cycles sur des cinéastes, ils sont plus portés sur des programmations thématiques ou historiques. Quant aux restrictions, il n'y en a pas tant que cela. Si j'ai envie d'acheter un film d'auteur très radical, comme Duras, Serra ou Ackerman, il y a toujours la case de troisième partie de soirée qui fonctionne aussi pour des films d'horreur ou le trash. La seule restriction, comme toutes les autres chaînes de télé, c'est qu'on ne peut pas montrer des films interdits aux moins de 18 ans. En Allemagne cependant, ils sont beaucoup plus stricts sur la censure. C'est un pays protestant ! Ils ont même des films qui sont à l'index, c'est à dire qu'ils sont strictement interdits de diffusion (télé, vidéo, cinéma, etc.). C'est une liste un peu officieuse et dont on ne connaît pas forcément les titres. Quand on a acheté *Killer Joe* de William Friedkin, nous avons été informé que le film était à l'index, juste avant sa diffusion ! Il y a beaucoup de films des années 1970 et 1980 qui y figurent, d'autres qui en sortent et que l'on peut montrer à nouveau. En Allemagne, ils n'ont pas le droit de montrer

des films interdits aux moins de 16 ans en *prime time* ; il suffit d'aborder des thèmes comme la prostitution, l'adultère pour que les films soient inscrits dans cette catégorie, dans laquelle nous avons été surpris de retrouver *Max et les ferrailleurs* ! Mais en tant que chaîne franco-allemande, on échappe parfois à la fois aux réglementations des deux pays !

### **Vous arrive-t-il de financer des restaurations ?**

C'est assez rare. Dans des cas très particuliers, on peut inclure une part de restauration lors de l'achat d'un film. En général, lorsque l'on nous propose un film, la restauration est déjà faite ou va être effectuée. Nous avons participé à la restaurations des films de Pagnol, puisque cela était porté par ses seuls héritiers, sans grand studio derrière eux. Quand il s'agit de Gaumont, Pathé, ou StudioCanal, on n'a pas besoin de rajouter de l'argent sur les restaurations. L'exception récente avec Pathé a été la restauration gigantesque et de longue haleine de *La Roue* d'Abel Gance [critique p. 92]. Nous nous sommes engagés sur ce film plusieurs années avant sa diffusion [en octobre 2019, *ndlr*], et cela a été une grande satisfaction. Sophie Seydoux était venue nous voir avec ce projet, accompagnée de la grande spécialiste du cinéma muet, Nina Goslar, qui travaille pour la ZDF [Zweites Deutsches Fernsehen, l'équivalent allemand

*Max et les ferrailleurs* (1971), diffusé sur Arte après sa restauration en mai 2013, mais mis à l'index en Allemagne, impossible à diffuser en *prime time*.



*La Roue*, d'Abel Gance (1923), sept heures de film diffusées en deux parties sur Arte lundi 28 octobre (à 0h35) et lundi 4 novembre 2019 (à 0h45), et retransmis sur Arte.tv jusqu'au 21 novembre.



de France 2, *ndlr*]. Chaque année elle nous propose des films muets dont elle suit de très près la restauration ; et *La Roue* était son *passion project*. Nous nous engageons traditionnellement sur l'achat d'au moins un film muet par an. Et *La Roue* a représenté une certaine somme qui comptait comme deux... même trois films ! Mais ça fait partie de nos missions et la longueur n'a pas été un frein pour s'engager sur ce film. Pour la diffusion, nous nous sommes posé la question comme une salle de cinéma l'aurait fait, et l'œuvre a été programmée en deux parties. Nous en sommes très fiers, et si jamais demain la Cinémathèque française nous demande la même chose pour *Napoléon*, on acceptera sûrement.

### **Combien de films diffusez-vous en moyenne, avec quelle proportion de films muets et quelle importance revêt votre offre web ?**

On doit en être à quatre ou cinq films muets par an. En tout, on diffuse plus d'un film par jour et entre 140 et 160 différents par an. Statistiquement, nous sommes parmi les chaînes en France qui diffusent le plus de films, avec Canal Plus. Le nombre de diffusions sur notre chaîne a tendance à se maintenir, tout

simplement parce que, pour nous, le cinéma est une locomotive ; pour d'autres chaînes, c'est plutôt un fardeau<sup>3</sup>. Les films participent à la bonne santé d'Arte et de ses audiences. Ensuite il y a aussi toute l'offre cinéma sur le web, avec le replay qui est automatique sur la plupart de nos films, à l'exception des majors américaines ou de Gaumont ou Pathé, qui y sont encore réticents. Certains films sont aussi achetés pour le web uniquement. C'est une pratique qui se développe et qui concerne des films complémentaires avec l'offre à l'antenne : des films populaires, d'auteurs ou de genre. Cela a d'ailleurs commencé avec des films muets – acquis auprès de Lobster Films ou d'autres sociétés – dont les droits étaient plus faciles d'accès, car moins chers que des films plus récents et sur des temps plus longs. Arte.tv, ce n'est pas du tout comme Netflix, c'est de l'épicerie fine, plutôt que de la grande distribution. Par exemple, avec nos cycles « *summer of* », nous voulons proposer une offre de qualité : on a montré des films de Rohmer, Dolan, Moretti, Kiarostami ; des cycles de cinéma anglais, italien, asiatique – ce dernier nous avait permis de montrer des Kitano, des Matsumoto, des Kurosawa. L'idée est d'avoir, sur Arte.tv, une offre

3. L'offre Cinéma réalise les meilleures audiences de l'année. Parmi le top 5 : *Impitoyable* de Clint Eastwood (9,9% de part d'audience et 2 318 000 téléspectateurs), *Dans la brume électrique* de Bertrand Tavernier (8,5% de PdA et 1 986 000 tél.), *Le Boucher* de Claude Chabrol (7,2% de PdA et 1 799 000 tél.), *Lady Chatterley* de Pascale Ferran (7,4% de PdA et 1 525 000 tél.) ou encore *Irréprochable* de Sébastien Marnier (6,6% de PdA et 1 590 000 tél.).

4. L'âge moyen de l'audience des 16 chaînes Youtube d'Arte tombe à 32 ans.



Arte.tv et son offre hétéroclite.

## Arte.tv, ce n'est pas du tout comme Netflix, c'est de l'épicerie fine, plutôt que de la grande distribution.



complémentaire à l'antenne. Il y a moins de choix que sur Netflix, mais je pense que cela donne aux cinéphiles la possibilité de rattraper ou de découvrir de grands films. Et d'ailleurs les audiences web sont en progression [plus d'un milliard de vidéos vues en 2019 et 90 millions de vidéos vues en moyenne mensuelle de janvier à octobre 2019, soit une augmentation de 70% par rapport à 2018, *ndlr*].

### Avec le public vieillissant de la télévision, quelles actions avez-vous menées pour rajeunir votre audience ? Le public est-il différent entre la télévision et le web ?

Il n'a pas le même âge ! Pour l'antenne, la moyenne d'âge de l'audience est de 64 ans, contre 49 ans sur Arte.tv, où elle est aussi assez féminine<sup>4</sup>. On arrive à toucher aussi les ados, sur certains programmes, mais pas forcément des films. Mais on n'est pas une chaîne parisienne. On touche des gens qui s'intéressent à la culture et au cinéma et qui vivent dans des régions où il n'y a pas une multitude de salles art et essai. Donc on est là aussi pour suppléer

à un manque de relais culturel. On a ouvert la ligne éditoriale pour ne pas la réduire à de l'art et essai *stricto sensu*, avec des films populaires de patrimoine, qui ont acquis une nouvelle jeunesse au contact des jeunes générations. Le cycle Lelouch par exemple, avec *L'Aventure c'est l'aventure*, *Le Voyou*, *La Bonne année* a été un carton, à la surprise des équipes d'Arte. Je pense que Lelouch traverse tous les âges, c'est à la fois très générationnel pour des gens qui l'ont vu à l'époque et un moyen d'attirer un nouveau public. Je considère la case du lundi ou du mercredi presque comme des ciné-clubs. Ce sont des rendez-vous fixes avec une couleur de programmation identifiable. Il y a une manière d'accompagner les films, avec ou sans une présentation à l'antenne comme je le fais parfois. On perpétue la tradition cinéphile de Patrick Brion ou Claude-Jean Philippe sur France Télévisions. Les jeunes cinéphiles cependant n'ont plus l'habitude d'un rendez-vous fixé par une chaîne de télévision, ils ont envie de voir un film quand ils veulent et quand ils peuvent. On leur donne cette

possibilité avec Arte.tv. C'est surtout une question de communication, pour faire savoir la disponibilité des films. On a vu que ça pouvait très bien prendre avec des films plus déjantés, comme ceux de Matsumoto. C'est difficile à l'antenne, mais ça marche très bien sur le web. Mais finalement, il s'agit aussi de rendez-vous car les films ne sont disponibles que pendant une fenêtre temporelle d'un ou deux mois.

### On vous a entendu dire que la cinéphilie était un art de la contrebande. L'hyper-accessibilité des films n'est-elle pas alors un danger ?

Aujourd'hui, les gens ne sont plus obligés de prendre leur voiture, de traverser une frontière pour aller voir un film, d'attendre des années ou de scruter les programmations des cinémathèques ou des salles de quartier pour voir des films rares : tout est à disposition. Mais parmi un très large choix de film, il y aura toujours des gens qui préféreront un film hongkongais, taïwanais ou tchèque invisible plutôt que de voir ceux qui sont disponibles dans les bacs. La cinéphilie doit rester très intime et signifier quelque chose de personnel, plutôt qu'être un simple objet de consommation. Il ne faut pas non plus que ça devienne une pratique ou un art élitiste, comme la musique classique, qui ne concerne que des gens très fervents mais qui sont déconnectés d'un public plus populaire. La fonction d'une chaîne culturelle est de proposer au plus grand nombre, la qualité, la beauté, les choses surprenantes et poétiques. Il ne suffit pas de mettre à disposition des milliers de films car ce n'est pas pour ça qu'ils seront vus. Il faut être prescripteur. C'est notre mission de ne pas être une chaîne de demande mais d'offrir, de proposer et d'orienter les spectateurs. On

voit comment fonctionnent les algorithmes qui proposent aux spectateurs de voir des films en fonction de ce qu'ils ont déjà vu. On essaie de faire le contraire en ne proposant pas que les films les plus faciles pour nous – les Lelouch, Sautet ou Tavernier – mais aussi les films de Naruse, Lino Brocka ou même de Pagnol. De plus, avec l'engorgement des sorties – même pour les reprises – certains films en écrasent d'autres. C'est un phénomène assez nouveau et c'est aussi très difficile à programmer pour les salles art et essai. On suit beaucoup l'actualité des rééditions en salles ou en Blu-ray, et quand justement des films nous paraissent le mériter vraiment, on leur offre une fenêtre supplémentaire avec Arte et nos cases du mercredi soir, avec les découvertes nous permettent de montrer des films comme *Kanal* de Wajda, *Théorème* de Pasolini ou *Requiem pour un massacre* de Klimov. Tant mieux si cela fait de l'audience, mais ce n'est pas là-dessus que l'on compte.

### Où retrouvez-vous ce geste prescripteur en dehors de votre chaîne ?

Il y a les directeurs de collections de DVD ou de Blu-ray, les restaurateurs, les distributeurs qui choisissent d'exhumer ce genre de films et font un travail très spécifique. Évidemment, Bertrand Tavernier ou Thierry Frémaux sont là aussi pour inciter des gens à revoir soit des films incontournables, soit des films plus oubliés. Aujourd'hui vous avez plusieurs festivals qui sont entièrement dédiés à ces reprises, avec une volonté d'éclairer l'histoire du cinéma, de la rendre plus accessible, plus populaire. Ils remportent un très grand succès public, et attirent des jeunes. C'est un phénomène qui nous permet de garder espoir dans le maintien de la flamme cinéphilique.

*Impitoyable*, de Clint Eastwood (1992), record d'audience de 2019 pour Arte Cinéma.





# À UN CLIC DES CLASSIQUES

## Conversation avec Universciné, FilmoTV, MUBI et La Cinetek

En quelques années, le marché de la vidéo à la demande (VOD) a bousculé les habitudes de consommation audiovisuelles et cinéphiles. Nous avons réuni les quatre principaux acteurs indépendants du secteur en France – Romain Dubois, responsable du marketing d'UniversCiné, Anaïs Lebrun, directrice des contenus internationaux de MUBI, Jean Ollé-Laprune, fondateur et directeur éditorial de FilmoTV, et Jean-Baptiste Viaud, délégué général de La Cinetek – pour un état des lieux concernant les films classiques sur ces plateformes.

Entretien réalisé par ALICIA ARPAÏA et EUGÉNIE FILHO

**Chacune de vos plateformes est disponible sur le territoire français et propose légalement des classiques. À quelles envies répondaient-elles ?**

**Romain Dubois :** Nous sommes arrivés sur le marché en 2007 avec le pari d'une offre 100% TVOD [vidéo à la demande transactionnelle, *ndlr*] portée sur le cinéma indépendant et d'auteur. Aujourd'hui notre catalogue est riche

de 7500 titres. Nous sommes aussi éditeur de DVD, via notre label BlaQ Out, et agrégateur de contenus pour d'autres plateformes, comme iTunes, Orange, Canal... Le fait d'avoir plusieurs casquettes est une de nos plus grandes forces aujourd'hui. Notre première offre SVOD [VOD avec abonnement, *ndlr*] est arrivée en 2017. C'était un service par roulement que nous avons arrêté à l'automne. Une nouvelle

version plus massive devrait voir le jour ces prochains mois, avec notamment une place renforcée pour le cinéma de patrimoine.

**Jean Ollé-Laprune :** FilmoTV a lancé les deux offres simultanément, dès 2008. Nous sommes les premiers à proposer de la SVOD en France. Près de 800 films sont disponibles en permanence via notre pass : blockbusters récents, films muets, cinéma de genre, etc. Cela peut être compliqué de s'y retrouver. Notre job est alors de créer un filtre, de faire un tri, pour pouvoir guider les gens à travers cette offre pléthorique. Donc dès le début, nous avons proposé des émissions, des présentations de film, des talk-shows, des interviews. Chaque année nous produisons environ 800 vidéos différentes.

**Anaïs Lebrun :** À ses début en 2007, MUBI était une sorte de Facebook du film d'auteur, un réseau social californien dédiés aux cinéphiles constitué principalement de fiches de films. Le nombre d'abonnés progressant, nous avons voulu aller plus loin en proposant les films vus sur la plateforme en TVOD et en SVOD. Entre 1000 et 5000 films étaient disponibles par abonnement partout dans le monde. Mais ce modèle était peu viable économiquement, car il est difficile de faire du volume sur une ligne éditoriale aussi pointue que la nôtre. Donc nous avons osé un parti pris radical : réduire drastiquement le nombre d'œuvres disponibles, soit un nouveau film quotidien disponible

pendant 30 jours sur la plateforme. Ce nouveau modèle est arrivé en France en 2012.

**Jean-Baptiste Viaud :** Nous venons de fêter les 4 ans de La Cinetek, et nous ne proposons que du cinéma classique, soit des productions de 1895 jusqu'à 2005 inclus. Fondé par trois cinéastes, Pascale Ferran, Cédric Klapisch et Laurent Cantet – en association avec le président du groupe LMC, Alain Rocca – la plateforme est une manière de répondre au déclin de la tendance des cin-clubs, en salles et à la télévision, en créant une offre légale sur internet où voir les classiques du cinéma. Pour construire le catalogue, nos fondateurs ont demandé à des réalisateurs du monde entier de donner la liste de leurs 50 films préférés, des œuvres qui leur sont intimes et les ont influencés dans leur propre travail. Nous avons commencé exclusivement en TVOD, avant de nous lancer en septembre 2018 sur de la « mini-SVOD », une offre très restreinte de dix films par mois autour d'un grand thème.

**En 2019, 17,3 millions de personnes ont regardé un programme sur une plateforme de SVOD, soit une hausse de 3 millions de personnes par rapport à 2018<sup>1</sup>. Netflix est bien sûr le grand vainqueur de cet essor. Cette impulsion vous est-elle aussi profitable ?**

**R. D. :** Effectivement l'arrivée de Netflix en 2014 a mis un coup de projecteur sur la VOD

1. Selon les chiffres publiés par Médiamétrie.

Lancement de La Cinetek au Festival de Cannes en 2015.





Créer des passerelles selon FilmoTV : les films de casse.

en général. Leur positionnement est clairement sur la série et le blockbuster, alors que nos plateformes défendent le cinéma avec des propositions recherchées. Nous avons profité de la frustration crescendo de certains cinéphiles vis-à-vis de Netflix. Même si nous n'aurons jamais leur force de frappe – en marketing, ils dépensent un million quand nous déboursions un euro – nous avons le mérite de continuer à nous battre, à militer pour défendre le cinéma. D'ailleurs avec notre casquette d'agrégateur de contenu nous avons travaillé avec eux. Ce n'est pas le démon dont on a peur, bien au contraire.

**J-B. V. :** Nous sommes sur des échelles tellement différentes que la concurrence n'est pas là. Cette impulsion vient aussi de l'éditorialisation de nos plateformes. À l'heure du tout illimité et du tout disponible, les gens sont finalement en demande d'un accompagnement. Avec notre mini offre SVOD, nous avons pu toucher les utilisateurs de moins de 30 ans, alors qu'ils ne faisaient pas la démarche de louer à l'acte. Même si dans la liste il n'y a que 2 ou 3 films qui les intéressent, pour 2€99 ça vaut le coup. Et contre toute attente, la hausse de notre service d'abonnement s'est accompagnée d'une hausse de la TVOD ! Nous en sommes très contents.

**J. O-L. :** Je dirais qu'un des impacts de Netflix a été de montrer que le public cinéphile en tant que tel n'existe pas vraiment et qu'au contraire il s'agit d'une addition de tribus. La question est alors de savoir comment organiser des passerelles entre ces tribus ? On va essayer par exemple dans nos cycles de mixer les publics : pour un festival du film de casse, on passe

*Ocean's Eleven*, qui offre ensuite un accès au *Pigeon* [de Mario Monicelli, *ndlr*] ou au *Clan des Siciliens*, même si on est dans trois registres totalement différents. J'ose espérer que par curiosité les spectateurs d'*Ocean's Eleven* vont se demander ce qu'est *Le Pigeon*.

#### Qui sont alors les publics de vos plateformes ?

**A. L. :** Avec Mubi, nous visons monsieur et madame Tout le Monde, cinéphile ou non. On ne peut pas se permettre de marquer de délimitations sur un produit aussi ciblé. Dans les faits, on a une audience plutôt jeune et urbaine, notamment grâce à des partenariats avec un réseau d'écoles et d'universités qui donnent accès à MUBI gratuitement. Mais nous avons aussi les « mamies iPad » qui n'ont pas forcément accès près de chez elle à un cinéma de qualité et qui adorent les films de patrimoine. Je ne pense pas que notre public soit ultra-cinéphile mais avec notre offre par roulement d'un film par jour, une confiance s'installe avec nos utilisateurs : sur 30 films disponibles, il y en a forcément un qui plaît.

**J-B. V. :** Je me reconnais beaucoup dans ce que dit Anaïs. Quand La Cinetek a été créée, l'envie était d'apporter un outil de transmission du patrimoine cinématographique et d'éducation à l'image. Donc en premier lieu, on s'adresse aux jeunes qui découvrent le cinéma, mais par extension on vise aussi tous ceux qui ont vu ces films à l'époque et qui ont envie d'y revenir. Notre utilisateur moyen cependant reste un homme de 40 ans, plutôt urbain et CSP+, parce qu'au départ la VOD coûte cher. Mais tout

ça est en train d'évoluer. Depuis le lancement de notre offre SVOD, nous avons recruté 25% de jeunes de moins de 25 ans en plus.

#### Comment valorisez-vous ces classiques du cinéma, face à l'offre pléthorique qui est déjà en ligne, sur vos plateformes ou ailleurs ?

**J. O-L. :** Un double mouvement s'opère : d'un côté il y a les grands classiques qui tombent dans l'oubli – combien de gens n'ont jamais vu *La Grande illusion* ou *Citizen Kane*? – à remonter en permanence. De l'autre, il y a des films beaucoup plus obscurs, inconnus. Ce qui est important dans le cinéma de patrimoine, c'est l'idée de recherche et la curiosité. Comment par exemple convaincre les gens de voir des films de Louis Valray ? Il nous faut faire le portrait de ce cinéaste, dire pourquoi *Belle de nuit* est un film formidable, et en même temps présenter ses films plus obscurs. Le patrimoine n'est qu'une partie seulement du cinéma. Nous ne sommes pas au musée, les films sont des choses vivantes dont on parle et qu'on critique. Le film classique doit être réintégré dans le *mainstream*. Il faut le désacraliser. Le cinéma c'est une fête, il faut se marrer aussi !

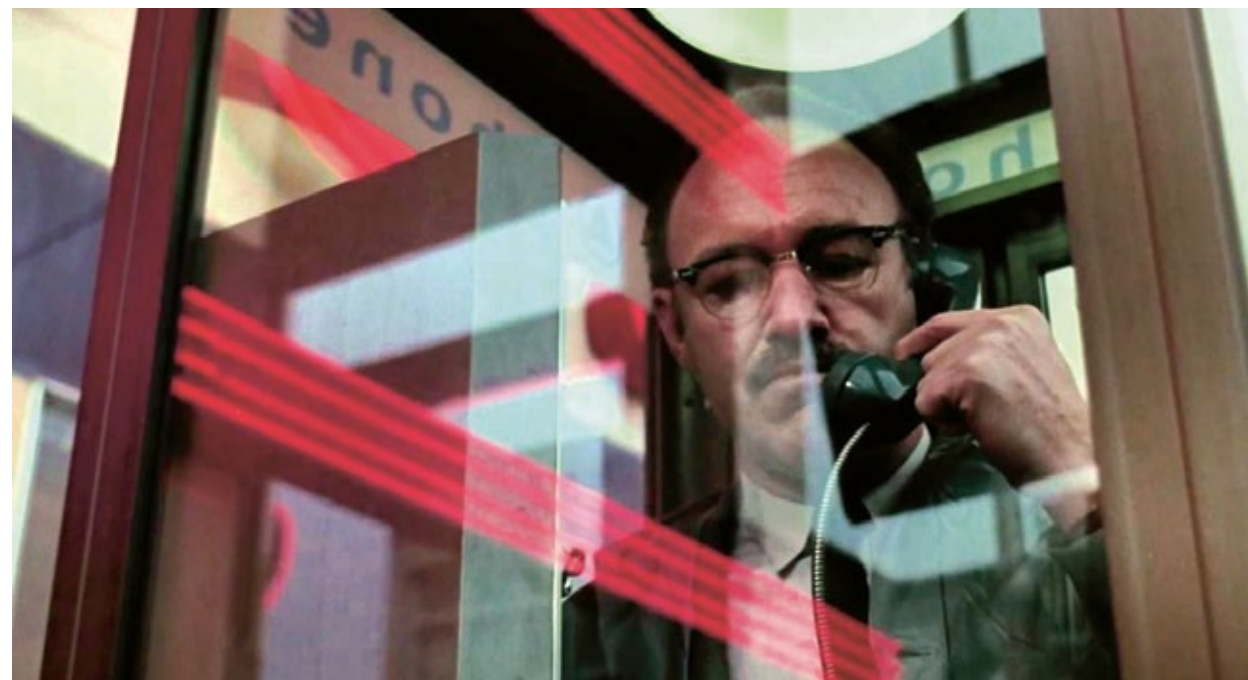
**J-B. V. :** Nous faisons attention à la manière dont nous mettons en avant les films sur les réseaux sociaux. Le cinéma est une question d'affect et nous essayons de rendre les films « sexy » pour que le plus grand nombre ait envie de les découvrir. Il faut piquer la curiosité. L'entrée par les films préférés des cinéastes sonne comme une évidence.

**R. D. :** Nous prenons beaucoup en compte l'actualité du cinéma de patrimoine en collant au travail effectué par les programmeurs de salles : les rétrospectives de la Cinémathèque, du Forum des Images, le Festival Lumière... Toutes ces actualités nous permettent créer des cycles ou de réfléchir à de nouveaux prismes pour introduire un auteur. Nous tissons des liens entre les différents acteurs du patrimoine.

#### Concrètement, comment se passe l'achat d'un film de patrimoine ? Quelles sont vos relations avec les ayants droit ?

**R. D. :** Il y a autant de types de contrats que d'ayants droit... Certains possèdent beaucoup de films : Sony, Warner, StudioCanal, Gaumont, SND, etc. Nous travaillons constamment avec eux car leurs catalogues sont extrêmement riches. Par exemple si nous voulons diffuser un film de Dino Risi, nous

Conversation secrète de Francis Ford Coppola est un des titres qui marchent le mieux sur La Cinetek.



contactons les équipes de StudioCanal, avec lesquelles nous avons déjà des accords, et tout se passe assez rapidement. Les cadres légaux sont déjà établis et il ne nous reste plus qu'à contractualiser l'achat des droits pour une période donnée. Pour les films en dehors de ces grands groupes, le travail de recherche est beaucoup plus dense, car il faut sourcer l'œuvre et dénicher ses ayants droit. Parfois, des réalisateurs viennent directement à nous, comme Jean-Louis Leconte avec *Une pierre dans la bouche* (1983). Il voulait que son film soit disponible pour le grand public sur la toile.

**A. L. :** Pour la SVOD, c'est très compliqué d'acheter un titre individuellement pour une durée de 30 jours seulement. Les frais légaux engrangés pour une major comme Sony ne seront pas intéressants par rapport à ce que cela leur rapportera derrière. Nous nous orientons alors vers des lots de films. Il n'y a que lorsque nous négocions directement avec les producteurs ou avec quelques maisons françaises que nous arrivons à raffiner nos achats. Les tarifs ont été revus à la hausse ces dernières années, même si les bénéfices financiers de la SVOD restent minimes pour les grands studios.

**J-B. V. :** À la Cinetek c'est impossible de fonctionner de cette façon car notre offre SVOD est beaucoup plus raffinée. Nous privilégions le «picking» de films [achat des droits d'un film à l'unité dans un catalogue donné, *ndlr*]. La TVOD est plus simple car nous nous sommes alliés avec UniversCiné, par exemple pour les droits du catalogue Warner. UniversCiné a l'obligation de proposer les nouveautés, en échange nous piochons dans l'intégralité de leur catalogue de classiques. Mais comme le disait Anaïs, nous sommes confrontés des problématiques de droit en ne diffusant les films que sur un mois.



Trois films de Percy Adlon sur Filmo TV, *Bagdad Café* (1987), le titre porteur, *Céleste* (1980) et *Rosalie fait ses courses* (1989).

### Est-ce difficile pour vous de trouver le matériel que vous voulez diffuser en bonne qualité ?

**R. D. :** Oui, et même chez des acteurs comme Warner ou Sony ! Je suis assez surpris du nombre de titres qui n'ont pas été numérisés en HD, ou alors dans un mauvais format. Nous devons parfois payer nous-mêmes des frais de numérisation auprès des labos. Les majors commencent cependant à faire beaucoup de restaurations pour la 4K, pour les Blu-ray et autres rééditions

« anniversaire ». Quand c'est le cas, elles nous proposent ces nouveaux fichiers.

**A. L. :** Cette problématique de la négligence du matériel ne touche pas uniquement le cinéma de patrimoine. J'observe quotidiennement un manque d'intérêt pour cet aspect-là d'un film, alors que finalement c'en est l'objet le plus précieux. J'ai été souvent confrontée à des livraisons de matériaux catastrophiques, avec des sous-titres les uns au-dessus des

autres, etc. Ce serait extrêmement bénéfique pour la profession de recevoir un peu de formation technique, la communication serait beaucoup plus agréable et plus saine avec les acheteurs potentiels.

### Quelle est votre implication dans les restaurations des films ? Initiez-vous certains projets ?

**J-B. V. :** Nous ne les initions pas mais nous remettons des projets dans une nouvelle file de priorités. Quand StudioCanal a récupéré quelques films de Fassbinder, la restauration n'était pas totalement terminée. Le fait que nous ayons demandé ces films a accéléré le processus et les fichiers numériques ont été mis à disposition rapidement.

**J. O-L. :** Nous avons eu une expérience similaire avec Percy Adlon. Les Français ne le connaissent que pour *Bagdad Café*, mais il a réalisé d'autres films formidables ! Nous avons monté tout une rétrospective avec StudioCanal qui a restauré ses films. Nous faisons en permanence ce type de collaboration.

**A. L. :** Nous n'avons jamais investi dans la restauration. Mais soutenir les œuvres de cette façon est un projet que nous aimerions beaucoup développer, en corrélation avec notre envie de nous lancer dans des acquisitions exclusives de films de patrimoine en SVOD.

### Vous maintenez tous la location et l'achat à l'acte. Pourquoi un service 100% abonnement ne peut-il correspondre aux attentes dans le cas du cinéma de patrimoine ?

**R. D. :** Nous sommes en capacité technique et éditoriale de le faire, mais la réalité économique de l'offre SVOD est tout autre. Nous n'avons pas la force de Criterion Channel, qui a réussi à installer ce modèle grâce à son immense réseau. Même Netflix fonctionne à perte. Une offre de SVOD classique massive met au moins cinq ans pour être à l'équilibre : il n'y a que FilmoTV ici pour y arriver un peu mieux, mais ils sont lancés depuis 10 ans ! Le patrimoine étant une niche, ce n'est pas évident de construire une offre de masse. Mais c'est un modèle vers lequel nous finirons par arriver. Peut-être ensemble !

### Comment avez-vous réagi à l'apparition de FilmStruck sur le

### territoire français en 2018 ? Et qu'en est-il de son très brusque départ ?

**A. L. :** Une initiative telle que FilmStruck, avec la force d'un studio et une mise en avant de films de qualité ne peut être qu'encourageante. On se dit qu'on est sur la bonne voie lorsque Warner s'investit dans un projet comme celui-ci. Il semblerait que la fermeture soit liée à des changements de direction profonds et l'arrivée de AT&T dans le groupe. Dans le même temps, des annonces ont eu lieu pour signifier que cet accès à leur catalogue de classiques sera possible via HBO Max.

**J-B. V. :** Il est certain que FilmStruck venait un peu marcher sur les plate-bandes de La Cinetek en matière de contenu, avec de plus gros moyens. Ça nous inquiétait un peu, même si nous sommes toujours enthousiastes face à un travail de mise en avant des grands films du patrimoine cinématographique.

### L'arrivée sur le marché de certains studios comme Disney+ ou Warner avec HBO Max pose la question d'une possible restriction de leurs catalogues. Craignez-vous la limitation de la disponibilité de titres pour vos plateformes ?

**J-B. V. :** Nous faisons les fond de tiroirs des catalogues, là où personne n'ose s'aventurer et qui regorgent de merveilles. Je ne sais pas du tout ce que feront ces nouvelles plateformes... Warner va-t-il placarder tout Kubrick dans leur section patrimoine ou exhumé, à leur tour, les fonds de tiroirs ? Nous n'en avons aucune idée.

**J. O-L. :** Des mouvements de bords s'opèrent déjà. Certains catalogues avec lesquels nous travaillons ont un nombre significatif de titres qui disparaissent de la SVOD. Les studios voient déjà les vertus financières que peuvent engendrer ces services et mettent certains titres entre parenthèses pour se réserver l'exclusivité. Évidemment, il y a moins de tensions sur John Ford que sur Soderbergh. Ce sont des questions très concrètes et très pragmatiques en terme de programmation, il faut que nous restions cohérent vis-à-vis de notre public. Reprenons notre exemple du festival du film de casse : c'est très facile d'avoir accès au *Pigeon*, mais *Ocean's Eleven*, issu du catalogue Warner, a tout autant sa place dans le cycle.

**A. L. :** Toutefois ces modèles ciblent presque exclusivement l'Amérique du Nord pour l'instant. En France, nous ne nous sentons pas encore touché, même si cette problématique

# «Le film classique doit être réintégré dans le *mainstream*. Il faut le désacraliser. Le cinéma c'est une fête, il faut se marrer aussi !



risque d'arriver bien plus vite que nous ne le pensons ici. Mais je dirais que ce n'est pas inquiétant pour le moment.

**R. D. :** Même constat. Nous aurons aussi des manières différentes d'entrer dans le catalogue Warner dans le cas de HBO Max. La tension se dissipera selon moi par le fait que nous ne proposerons pas les mêmes films. Leur fer de lance sera surtout la série ! Nous avons rencontré les responsables Warner récemment et leur discours ne nous a pas paru alarmant, au contraire ils nous ont confirmé leur envie de collaborer avec des acteurs comme nous.

## Comment percevez-vous l'accueil qui a été réservé à Netflix par le gouvernement ? Ce soutien aux grands groupes ne se fait-il pas au détriment de petites structures comme les vôtres ?

**R. D. :** Nous sommes tous très soutenus par le CNC. Ce n'est donc pas David contre Goliath. L'État reçoit Netflix comme il reçoit Google, c'est un acteur de poids dans le paysage audiovisuel français. Grâce au souci de l'exception culturelle française, nous avons la chance d'être reçus et guidés par l'État français et le Ministère de la culture.

**A. L. :** Même si ce sont deux plateformes globales, Netflix et MUBI sont sur des échelles totalement différentes. J'imagine qu'ils se font recevoir comme n'importe quelle autre grosse industrie. Ce n'est pas forcément négatif. Même si nos relations avec le CNC sont extrêmement cordiales, nous ne recevons pas d'aides financières de leur part. Nous sommes soutenus par certains médias grâce à nos accords de diffusion sur le cinéma européen.

**J-B. V. :** J'aimerais faire une distinction entre les missions du pouvoir public d'un côté, et le CNC. Sans ce dernier, nous n'existerions tout simplement pas, même si l'aide diminue au fur et à mesure. Mais

il y a les lacunes gouvernementales sur la diffusion d'un certain patrimoine.

**J. O-L. :** Que le ministre aille rendre visite à Netflix me choque beaucoup moins que l'absence totale d'émissions et de patrimoine sur les chaînes du service public. Nous avons grandi avec des émissions comme *Monsieur Cinéma*, *Cinéma-Cinéma*, *Le Cinéma de Minuit*, etc. Il y a toujours eu une pédagogie du cinéma à la télévision. Aujourd'hui cela a totalement disparu. Nous essayons de pallier cela avec nos petits moyens, mais au niveau gouvernemental rien n'est fait vis-à-vis des chaînes de télévision du service public à ce sujet. C'est un manque cruel !

## MUBI est une plateforme internationale. Comment envisagez-vous le marché français en particulier ?

**A. L. :** C'est un marché très important pour nous en raison de la passion du public pour le septième art. Le cinéma fait partie de l'ADN des Français ! On ne travaille pas forcément différemment ici, seuls les goûts sont différents. Les Allemands par exemple ont une passion pour les mauvaises comédies françaises, de la même manière que le public français aime le cinéma de patrimoine. Notre programmation s'adapte. C'est important sur une offre aussi éditorialisée et raffinée de prendre en compte la culture locale de chaque pays.

## Avec l'offre abondante des sorties contemporaines, les salles de cinéma programment peu de films de patrimoine, également délaissés par la télévision (à l'exception d'Arte ou des chaînes spécialisées). Dans ce contexte, les plateformes SVOD ont-elles un rôle de « passeur de mémoire » pour les cinéphiles ?

**A. L. :** Après sept ans chez MUBI, je réalise l'importance du rôle de diffuseur dans la préservation de ce patrimoine, mais aussi

dans la mise à disposition d'un cinéma qui ne trouve pas sa place ailleurs. Ce travail de défrichage permet de proposer à nos abonnés des films complètement inconnus et tout va se jouer lors de l'expérience de visionnage. En tant que plateforme globale, nous ne cherchons pas à être disponibles sur les box mais nous nous orientons plutôt vers des applications, sur PlayStation par exemple : une première pour une plateforme 100% cinéma ! Le *Home Video* se démocratise et si ce système d'application d'offre SVOD est amené à s'intégrer de plus en plus aux lecteurs Blu-Ray et aux consoles, cela va renforcer un changement des usages plus profond.

**J-B. V. :** Nous avons créé tout un écosystème que les internautes peuvent visiter gratuitement, avec les listes des réalisateurs et les bonus associés – interviews, archives de l'INA... Dans chaque liste, on trouve d'ailleurs des films qui ne sont pas disponibles. Les gens peuvent ensuite aller chercher les films là où ils se trouvent : en DVD, en salles, en

téléchargement illégal... Ce qui compte est de donner envie de les voir. Donc je pense que c'est vraiment le lieu où cet héritage pourra être sauvegardé, en l'adaptant constamment.

**J. O-L. :** La SVOD offre la possibilité d'être curieux. C'est comparable au *Cinéma de minuit* de Patrick Brion le dimanche soir, on jetait un coup d'œil dix minutes et si ça nous plaisait, on restait jusqu'au bout ! C'est une opportunité de découverte sans risque pour les spectateurs. Il faut juste se restreindre à aborder les choses de manière un peu sexy et ludique.

**R. D. :** Les plateformes de SVOD sont en train de devenir des chaînes de télévision. Pour la simple et bonne raison qu'elles sont déjà sur les box, directement sur les téléviseurs. En ce qui concerne le rôle de passeur, peut-être sommes-nous en effet les héritiers d'une certaine pédagogie du cinéma, qu'on trouvait aussi avec Eddy Mitchell dans *La Dernière Séance*.

Journal d'un femme de chambre et les autres films de de Luis Buñuel ont été un des succès d'audience de MUBI en 2019.







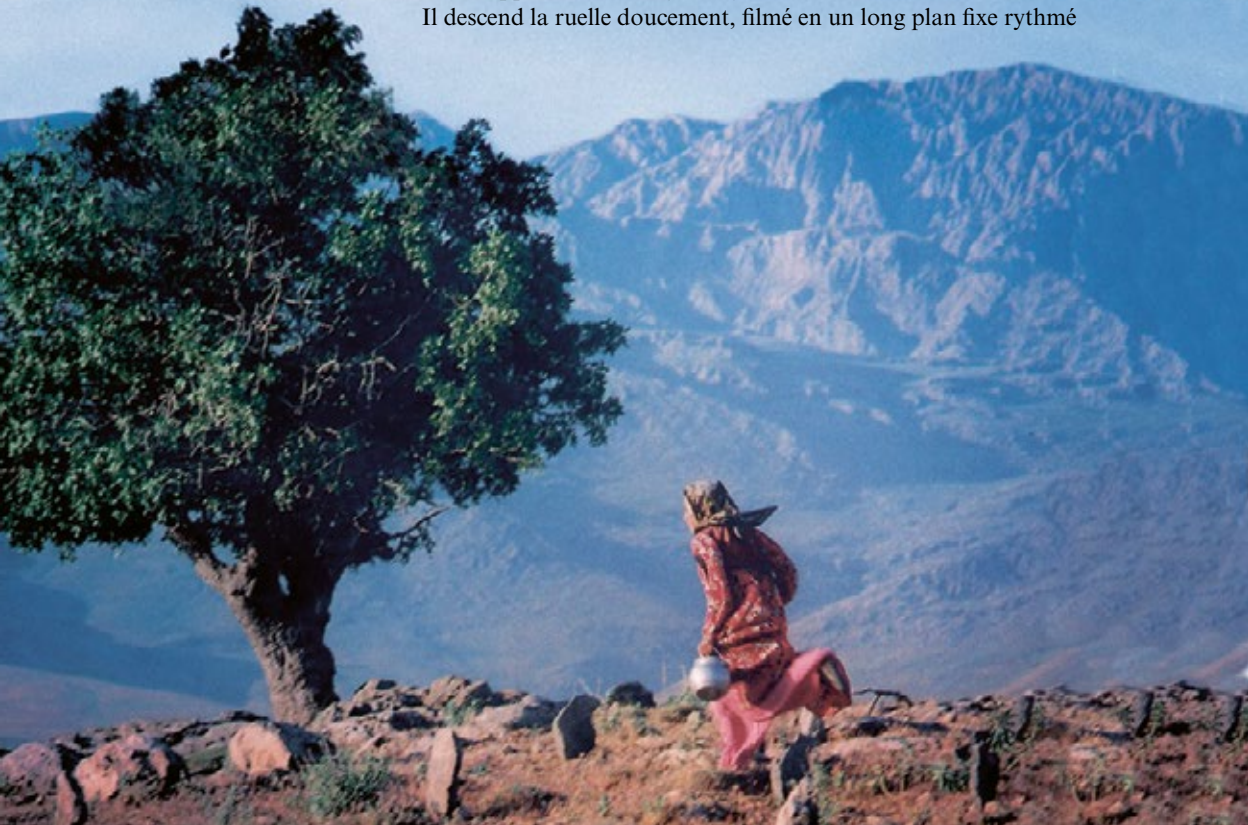
Journaling

# Abbas Kiarostami, l'art de l'enfance

par JULIEN WAUTIER

**Au printemps, l'évènement autour du cinéaste iranien Abbas Kiarostami va être de taille : des sorties en salle par Carlotta Films, en vidéo par Potemkine, une exposition au Centre Georges Pompidou et un livre édité par Gallimard. Kiarostami, disparu il y a quatre ans, auréolé d'une Palme d'or pour *Le Goût de la cerise* en 1997, signe une œuvre majeure avec un rapport à l'enfance capital dont les clefs sont à retrouver dans les vingt premières années de sa carrière, enfin mises à l'honneur.**

Un travelling latéral suit un enfant dans un dédale de rues. Il s'amuse d'une boîte en carton comme d'un ballon de foot, son pain sous le bras. La démarche légère, une reprise instrumentale de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* en bande-son. Au détour d'une ruelle, un aboiement se fait entendre. La musique s'arrête, comme on arrête un vinyle en cours de lecture. Le petit garçon apeuré rebrousse chemin sur quelques mètres. Immobilisé à un carrefour, il est figé par la peur. Il doit pourtant rentrer chez lui. Alors il attend, à la recherche d'une solution. Perplexe, pleurant et bâillant en même temps. Toute la détresse d'un enfant face à un obstacle qui lui semble insurmontable. Petit point au fond du cadre, apparaît alors un vieil homme, sacoche à la main. Il remonte la ruelle doucement, filmé en un long plan fixe rythmé par une musique jazz qui a repris. L'homme avance jusqu'à la caméra et l'enfant. Ce dernier y voit son salut et lui emboîte le pas. Mais au moment où l'homme arrive au niveau du chien, il bifurque, laissant l'enfant seul face à l'animal. Pour répondre à ses grognements menaçants, il décide de lui lancer un morceau de pain. La diversion fonctionne, l'enfant passe. Et c'est au tour du chien de se glisser dans le sillage de l'enfant, le suivant jusqu'à la maison familiale. L'enfant entre, la porte se referme devant son museau, l'animal se couche dans la rue. Petit point au fond du cadre, apparaît alors un jeune garçon, bol de lait dans les mains. Il descend la ruelle doucement, filmé en un long plan fixe rythmé



par une musique jazz qui a repris. Le garçon avance jusqu'à la caméra et au chien. Aboiement. Tout recommence. Fin du film. Il se dit que l'on trouve, dans le premier film d'un cinéaste, tous les motifs et dynamiques qui vont irriguer son œuvre. L'axiome peut paraître éculé, il se vérifie pourtant chez Abbas Kiarostami et dans

Le Pain et la rue (1970).



ce premier court-métrage, *Le Pain et la rue* (1970), il y en a déjà beaucoup. Dans ses films, il y a beaucoup de portes par exemple. Mais aussi des arbres, des ruelles, ou un chemin en Z qui revient, et des voitures. Beaucoup de terre et de vent. Puis des enfants et des parents, des professeurs, des inconnus qui jouent des comédiens et des comédiens qui jouent des réalisateurs. Des personnages qui « s'agencent » les uns aux autres<sup>1</sup>. Car chez lui, tout s'entremêle de manière à la fois fluide et complexe. Un peu comme son parcours, que l'on simplifie souvent en trois périodes : les débuts, « la période Kanoon », du *Pain et la rue* jusqu'à *Où est la maison de mon ami ?* (1987) ; puis la reconnaissance internationale, à partir de *Close-Up* (1990), jusqu'à *Le Vent nous emportera* (1999) ; et une dernière phase, de *Ten* (2002) jusqu'à sa disparition en 2016, plus minimaliste et contemplative, se rapprochant de ses autres activités, la photo ou la poésie.

**Kanoon** Né en 1940 à Téhéran, Kiarostami trouve sa première vocation dans le graphisme. Après les Beaux-Arts et un passage en agence de publicité, il est embauché par le Kanoon, le centre pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, où on lui propose de participer à la création du département cinéma. Il accepte et se met très vite à la réalisation. Il va enchaîner durant 20 ans courts, moyens et longs-métrages, avec toujours l'enfance et la pédagogie en figures centrales. *Le Pain et la rue* était lumineux, d'une tonalité plutôt légère, avec happy-end et twist souriant. Pour son second court, *Récréation* (1972), il va proposer le contrepoint exact, toujours sans aucun dialogue. Dara, un tout jeune garçon passionné de football (passion récurrente des films de Kiarostami) vient de briser une vitre avec son ballon. Il attend dans un couloir la punition : des coups de règle en bois sur les mains. Une fois celle-ci infligée, en rentrant chez lui, il est exclu d'un match de foot entre enfants et même pourchassé. Dans sa fuite, il se perd jusqu'à la périphérie de la ville. Arrivant au bord d'une route, il s'éloigne dans la profondeur de l'image. À travers le visage de Dara, *Récréation* annonce le motif central du cinéaste durant cette période : la figure de l'enfant maltraité et incompris, sur laquelle Kiarostami va poser son regard bienveillant, sans pathos, ni jugement.

Si la punition était infligée hors-champ, ou plutôt hors-focus, dans *Récréations*, dans *Le Passager* (1974) elle est filmée plein cadre pour l'une des scènes les plus glaçantes de sa filmographie. Qassem est un jeune adolescent passionné de foot. Pour se payer un billet pour Téhéran afin d'assister à un match, il n'hésite pas à voler de

.....  
1. Selon la belle formule proposée par Alain Bergala dans *Abbas Kiarostami, Les Petits Cahiers*, éditions Cahiers du Cinéma (2003).



POTEMKINE FILMS  
DVD, BLU-RAYS  
ET COFFRETS  
7 AVRIL 2020

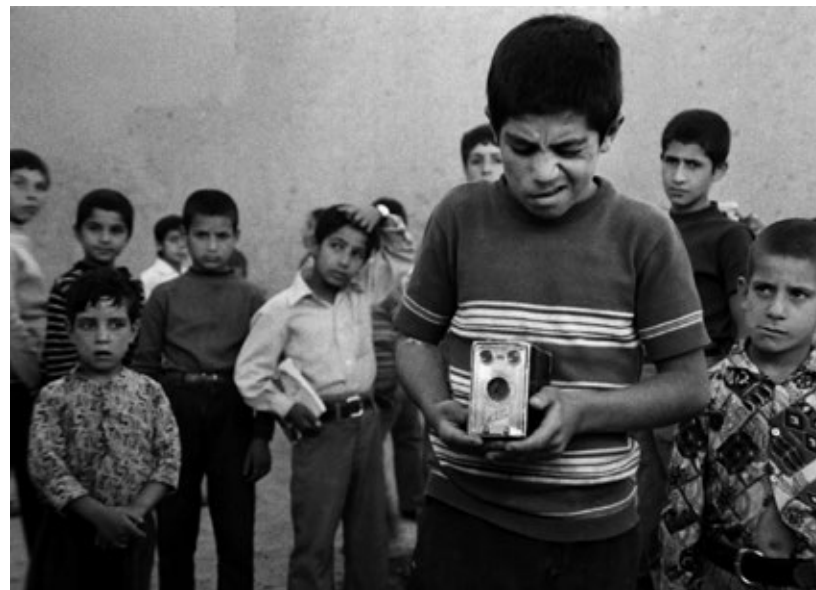
En vidéo chez Potemkine :

- Coffret DVD/Blu-ray rassemblant 18 courts et long-métrages rares ou inédits en France
- Coffret DVD et Blu-ray de la trilogie de Koker (Où est la maison de mon ami ?, Et la vie continue, Au travers des oliviers), incluant des compléments inédits (analyses de films, séquences commentées par Abbas Kiarostami, documentaire sur le réalisateur)
- Combo DVD/Blu-ray du Goût de la cerise avec en complément une analyse de film et d'un documentaire inédit de Bahman Giarostami
- Combo DVD/Blu-ray du Vent nous emportera, accompagné d'une analyse de film et d'un

entretien avec Abbas Kiarostami.

l'argent à sa mère. Cette dernière, face à un père démissionnaire, le dénonce au directeur de son école. Plein cadre, sans artifice ni trucages (à la demande du jeune comédien, qui ne voulait pas « tricher »)<sup>2</sup>, Qassem se fait alors violemment frapper sur les doigts, sa mère impassible dans le fond du cadre, tandis que les pleurs du garçon arrivent jusqu'aux oreilles de son ami, terrifié. Son film le plus saisissant sur le sujet, Kiarostami le tournera en 1988. « C'est un film de fiction ? Non, c'est un document... Je ne sais pas. Mais ce n'est pas une fiction ». Non, *Devoirs du soir* n'est pas une fiction, comme il le dit lui-même en voix off. C'est bien la forme du documentaire qu'il choisit, usant d'un dispositif pour le moins austère : il se met en scène, assis à un petit bureau, lunettes noires et l'air rigide, une caméra et son opérateur dans son dos. Face à eux défilent un par un des jeunes écoliers de 6 à 7 ans, qu'il interroge sur le trop-plein de devoirs à la maison et les punitions, toujours corporelles, que cela engendre. Si tous les enfants connaissent la punition, peu en revanche maîtrisent la notion d'encouragement... À la fin du film, le visage du petit Majid, implorant le retour de son ami pour être rassuré, est l'une des images les plus émouvantes et éprouvantes de l'œuvre de Kiarostami. Son traumatisme est physiquement et *réellement* visible, et il n'arrivera à s'en défaire que le temps d'un poème qu'il récite. Sévère critique du système éducatif et amer constat social, *Devoir du soir* se fait aussi l'écho de la guerre Iran-Irak qui gronde encore. Mais dès 1979, Kiarostami avait déjà signé un film très politique : *Cas numéro 1, cas numéro 2*, tourné juste après le renversement du Shah. Le film y présente un cas moral, sous la forme d'une saynète de fiction, qu'il soumet ensuite à toute une galerie de personnes où il mélange personnages fictifs et personnalités bien réelles de la société civile et politique. Le dilemme est simple : faut-il dénoncer ou non ses camarades ? Chacun va y apporter sa réponse, et les plus surprenantes ne sont pas forcément celles que l'on imagine. Un film rare, d'une portée et d'une puissance politique étonnante, véritable instantané de la société iranienne juste après la Révolution, et qui sera interdit par le pouvoir après sa première projection. L'autre ressort que va utiliser Kiarostami pour faire passer certaines idées en contrebande, c'est l'humour. Lorsqu'il réalise par exemple *Avec ou sans ordre* (1981), il s'agit de démontrer aux enfants que les choses se passent mieux si elles se font dans l'ordre. Ce film

Cas numéro 1, cas numéro 2 (1979).



Le Passager (1974).

CARLOTTA FILMS  
CINÉMA  
29 AVRIL 2020

La rétrospective Carlotta Films est constituée de :

- *Où est la maison de mon ami ?* (1987)
- *Et la vie continue* (19w91)
- *Au travers des oliviers* (1994)
- *Le Costume de mariage* (1976) projeté avec *Le Chœur* (c.m., 1982)
- *Le Passager* (1974) projeté avec *Récréation* (c.m., 1972)
- *Expérience* (1973) projeté avec *Le Pain et la rue* (c.m., 1970)
- *Deux solutions pour un problème* (c.m., 1975) projeté avec *Cas n° 1, cas n° 2* (1979)
- *Devoirs du soir* (1989) projeté avec *Hommage aux professeurs* (c.m., 1977)
- *Les Élèves du cours préparatoire* (1985) projeté avec *Moi aussi je peux* (c.m., 1975)
- *Ordre ou désordre* (1980) projeté avec *Le Concitoyen* (c.m., 1983).

2. Page précédente : *Cinéastes de notre temps, Abbas Kiarostami, Vérités et songes* réalisé par Jean-Pierre Limosin, 1994.

3. Extrait de l'imposante et essentielle monographie *Abbas Kiarostami, L'œuvre ouverte*, Gallimard, 2020.

4. La leçon de cinéma d'Abbas Kiarostami, en complément de l'édition de Potemkine.

de commande se transforme en réjouissance burlesque et absurde lorsque Kiarostami introduit le commentaire en voix off de l'équipe technique du film, qui désespère de pouvoir mettre en ordre ses figurants. La réalité vient déjouer la fiction et l'ordre social. Ou comment l'utilisation de la mise en abîme permet de s'autoriser un pied de nez politique au pouvoir.

Vers l'inconnu, reste du monde

*Où est la maison de mon ami ?* (1987) apparaît alors comme l'expression la plus parfaite des motifs de Kiarostami : l'amitié, la transmission, le rapport à l'ordre et

à la Loi qu'il faut transgresser, mais aussi l'harmonie qui naît de « l'agencement » des personnages les uns aux autres. C'est le film par lequel il accède à un début de reconnaissance internationale. On y suit le jeune Ahmad parti dans le village voisin – autant dire l'inconnu – à la recherche de la maison de son ami. Il veut lui rendre son cahier, pris par inadvertance, afin d'éviter que celui-ci se fasse punir le lendemain par l'instituteur. S'il apparaît comme « une forme accomplie et convaincante de traduction contemporaine du néoréalisme », il est en même temps plus que cela, comme le précisent si justement Agnès Devictor et Jean-Michel Frodon<sup>3</sup>. Car le récit prend alors la forme d'un conte initiatique qui, à force de répétitions (les allers-retours d'Ahmad), va glisser peu à peu vers le merveilleux et le spirituel : les personnages « sans-tête », le vieux menuisier magicien, le vent qui se lève... Peut-être tout simplement l'un des plus beaux films du monde.

Avec *Close-up* en 1990, Kiarostami reprend les interrogations formelles et dispositifs esthétiques qu'il avait effleurés à ses débuts (les enfants qui *mentent* à se prendre en photo dans *Le Passager*, *Cas numéro 1, cas numéro 2*, *Ordre et désordre*). Mais en les poussant cette fois plus loin, beaucoup plus loin même. Il y met en scène un vrai fait-divers : celui d'un jeune homme passionné de cinéma qui s'introduit dans une famille bourgeoise en se faisant passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf, leur promettant de jouer dans son prochain film. En choisissant de mettre en scène les authentiques protagonistes de l'histoire, réalisant au passage leurs rêves de cinéma, Kiarostami, par cette mise en abîme vertigineuse, offre une réflexion théorique sur son art. Ce film est l'illustration parfaite de ce qu'il a toujours revendiqué, et qu'il explorera jusqu'au bout : « Pour dire la vérité, je dois raconter beaucoup de mensonges »<sup>4</sup>. Si *Close-Up* apparaît comme le film qui l'impose définitivement au reste du monde, il n'est pas, contrairement aux apparences, l'œuvre-clé qui va opérer un tournant dans sa carrière.



L'exposition Abbas Kiarostami se tiendra au Centre Georges Pompidou du 3 avril au 21 juin 2020.



À noter également la parution d'Abbas Kiarostami, l'œuvre ouverte aux éditions Gallimard de Agnès Devictor et Jean-Michel Frodon (304 pages), monographie sur le cinéaste imposante, exhaustive et essentielle.

Où est la maison de mon ami ? (1987).



### Tremblements et mutations

Car c'est un événement réel qui va le provoquer. Le 21 juin 1990, un terrible séisme dévaste le nord-ouest de l'Iran et la province du Gilan, là-même où Kiarostami a tourné *Où est la maison de mon ami ?*. Il y aura plus de 45 000 victimes. Le lendemain de la catastrophe, le jour de ses 50 ans, le cinéaste prend sa voiture et part à la recherche des deux enfants comédiens de son film, dans les décombres des villages de Koker et de Poshteh. Il reviendra de ce périple bouleversé et profondément changé, selon son propre fils<sup>5</sup>. Il décide alors de faire un film de ce voyage. Puisqu'il n'a réalisé *Devoirs du soir* (1989) puis *Close-up* que pour approcher au mieux la réalité, il faut cette fois-ci la manipuler : il va alors reproduire son voyage sur les lieux du drame, en choisissant un comédien pour l'incarner. Ce sera *Et la vie continue* (1992), deuxième volet de ce qui ne s'appelait pas encore (et que Kiarostami n'a jamais nommé ainsi) *La trilogie de Koker*. Elle sera complétée deux ans plus tard avec *Au travers des oliviers*, qui racontera l'histoire de deux comédiens sur le tournage du film précédent : une double mise en abîme magistrale, films gigognes, aussi vertigineux que les sensations ressenties par un enfant, tard dans la nuit, qui essaie de se représenter l'idée de l'infini... C'est à partir de *Et la vie continue* que le visage de l'enfant, figure centrale de son cinéma jusque-là, glissera doucement vers le hors-champ de l'écran. Ses films se teintent alors d'une dimension spirituelle et métaphysique plus marquée : sombre introspection sur le sens de la vie (et donc de la mort) dans *Le Goût de la cerise*, ou réflexion beckettienne lumineuse sur la mort (et donc la vie) avec *Le Vent nous emportera*. Il va aussi mettre en place un dispositif de tournage inventif : la voiture comme « fenêtre caméra » en mouvement, à la fois ouverte sur le monde et espace clos où l'expression peut se libérer face à un régime de plus en plus autoritaire. L'œuvre d'Abbas Kiarostami est un parcours plus sinueux qu'il en a l'air. Un chemin qui partirait du visage d'un enfant. Et devant l'impossibilité d'en décrire réellement le désarroi ontologique, le tracé de ce chemin aurait joué d'artifices pour doucement bifurquer vers une abstraction en quête d'harmonie. Comme si l'image matrice, ce visage de l'enfance, s'était peu à peu mue en un arbre solitaire et mystérieux. Car chez Abbas Kiarostami tout est intimement lié, et c'est peut-être là que réside la grande force poétique de son cinéma. « Après le chemin en lacets, on arrive à un arbre isolé. – Et après l'arbre, qu'est ce qu'il y a ? – Rien<sup>6</sup>. »

5. Entretien avec Ahmad Kiarostami, Bonus Blu-ray (Criterion) « Au travers des oliviers ».  
6. Dialogue au début de *Le vent nous emportera*.

LE DIABLE PEUT-IL OBTENIR JUSTICE ?



GLENN CLOSE  
RON SILVER  
JEREMY IRONS

# LE MYSTÈRE VON BÜLOW

RÉALISÉ PAR BARBET SCHROEDER

EN BLU-RAY™ ET DVD LE 21 AVRIL

AU CINÉMA LE 4 MARS

UNE ENQUÊTE TERRIFIANTE AU CŒUR DU KU KLUX KLAN !



GENE HACKMAN

UN FILM DE ALAN PARKER

WILLEM DAFOE

# MISSISSIPPI BURNING

EN BLU-RAY™ ET DVD LE 17 MARS

AU CINÉMA LE 25 MARS

# Andreï Kontchalovski, métamorphoses du renard

par SYLVAIN LEFORT

**Au moment où la Cinémathèque de Toulouse (18 février – 29 mars) et la Cinémathèque française (17 mars – 8 avril) lui consacrent une rétrospective, la carrière foisonnante du cinéaste Andreï Kontchalovski, l'un des très rares cinéastes russes à avoir partagé sa carrière entre la Russie, l'Europe et les États-Unis, donne matière à être revue dans son intégralité, des fresques épiques soviétiques aux productions Cannon Films.**

Quel est le point commun entre Sylvester Stallone et Joseph Staline? Julie Andrews et Andreï Tarkovski? Akira Kurosawa et Michel-Ange? Toutes et tous ont à un moment ou un autre traversé la trajectoire du cinéaste russe Andreï Kontchalovski, dont la carrière prolifique s'étend sur une soixantaine d'années, sur trois continents et embrasse plusieurs terrains de jeu: la fiction, bien sûr, mais aussi le documentaire, la publicité, le théâtre, l'opéra, et même l'opéra-rock. Malgré sa longévité et les multiples prix récoltés au cours de sa carrière – un Grand Prix du jury à Cannes en 1979, deux Lions d'argent à Venise en 2014 et 2016 – force est de constater que sa filmographie, tout du moins en France, reste difficile à appréhender. Outre le fait que peu de titres sont accessibles en vidéo ou en streaming, la variété des genres et des styles dont il s'est pourtant souvent brillamment emparé ne permettent pas d'en dégager des lignes de force thématiques, narratives ou visuelles aussi fortes que celles d'un Bergman, Fellini ou... Tarkovski. Pourtant, il serait dommage de se laisser aveugler par ce soleil trompeur. Et bienvenu de se référer au philosophe britannique Isaiah Berlin qui,



Le Premier maître (1965).

sous l'influence du poète grec Archiloque, distingue deux types de créateurs: les hérissons, qui ne connaissent qu'une seule chose, mais creusent leurs sillons; les renards, qui en savent beaucoup, et dont le pelage leur permet de s'adapter à de multiples situations. À l'instar d'un John Huston, d'un Robert Altman ou d'un Stephen Frears, Kontchalovski appartient bien à cette dernière catégorie. Ce dont témoigne avec éclat l'évolution de son patronyme: d'abord scénariste sous le nom d'emprunt Andreï Bezoukhov, extrait de

*Guerre et Paix*, il signe ses films Mikhalkov-Kontchalovski, jusqu'au début des années 80, où, résidant aux États-Unis, il opte pour son patronyme actuel, Kon(t)chalovski. Métamorphoses d'un nom, qui le conduisent à une carrière protéiforme qu'il était sûrement loin d'imaginer dans sa prime jeunesse. Ni sa formation ni son environnement familial ne le destinaient au cinéma. Né en 1937 à Moscou, Andreï Sergueïevitch Mikhalkov<sup>1</sup> est issu d'une famille d'artistes: son arrière-grand-père maternel était le célèbre peintre

Vassili Sourikov, son grand-père maternel le peintre fauviste Piotr Kontchalovski. Sa mère, traductrice, très cultivée, lui insuffle le goût de la musique. Se destinant à une carrière de pianiste, il suit pendant dix ans les cours du Conservatoire de Moscou. C'est là qu'il rencontre celui qui deviendra un de ses principaux collaborateurs, Edouard Artemiev, musicien qui lui restera fidèle jusqu'à son ultime opus, *Il Peccato* (2018). Quant à son père, Sergueï Mikhalkov (1913-2009), ex-président de l'Union des écrivains de la Russie soviétique, il écrit des pièces et des poésies que tous les enfants ont lues et apprises en URSS. Il est aussi l'auteur des paroles des trois hymnes nationaux: le stalinien de 1943, le brejnévien de 1977 et le poutinien de 2000.

Jeune prodige du cinéma soviétique

Première métamorphose: malgré son talent pour le piano, Andreï Kontchalovski se présente à l'Institut national de la cinématographie VGIK, équivalent russe de la Femis, où il fait la rencontre d'un certain Andreï Tarkovski – pour lequel Artemiev sera également compositeur –, de deux ans son aîné. Ils deviennent instantanément amis. Après quelques films courts, il lui écrit plusieurs scénarios, notamment celui de son premier court-métrage *Le Rouleau-compresseur et le violon* (1960), ainsi que ceux de *L'Enfance d'Ivan* (1962) et *Andreï Roublev* (1969). Ajoutant à son patronyme paternel, Mikhalkov, celui de son grand-père maternel, Kontchalovski, Andreï réalise en 1965 son premier long-métrage, *Le Premier maître*, qui relate les débuts d'un jeune instituteur envoyé en 1923 dans un village de Kirghizie. Le film est approuvé par les autorités soviétiques, ce qui permet sa découverte en Occident, où il est couronné à la Mostra de Venise 1966 par un Prix d'interprétation féminine

1. Mikhalkov, également nom de famille du frère aîné d'Andreï Kontchalovski, Nikita Mikhalkov, futur réalisateur des *Yeux noirs* (1987) et *Soleil trompeur* (1993), qui travaillera également avec le compositeur Edouard Artemiev.

attribué à Natalia Arinbassarova. Une carrière de jeune prodige du cinéma soviétique s'ouvre à Kontchalovski, qui appartient à la génération des années 1960, celle qui, au moment du dégel lié à l'accession au pouvoir de Nikita Khrouchtchev, libère le cinéma soviétique de son carcan idéologique. Outre Tarkovski, citons Elem Klimov, Kira Mouratova, Otar Iosseliani, Gleb Panfilov ou Alexei Guerman. Mais il n'en est rien. Nouveau soubresaut dans sa carrière : les autorités censurent et interdisent son deuxième film, *Le Bonheur d'Assia* (1966), magnifique mélodrame réaliste, dans lequel Assia, une paysanne vivant en kolkhoze, hésite entre un chauffeur routier brutal mais qu'elle aime, et un homme de la ville dont elle repousse les avances. Tourné dans un kolkhoze, avec ses habitants, le film rappelle par son audace *Les Amours d'une blonde* (1965) de Milos Forman, et ne sera l'objet que d'une sortie confidentielle, avant d'être triomphalement redécouvert en 1988 dans son pays.

Début alors – deuxième métamorphose – une période profil bas pour le cinéaste, qui se réfugie avec talent et succès dans un cinéma plus conforme aux attentes des autorités, notamment dans des

adaptations patrimoniales russes de prestige – Tourgueniev avec *Nid de gentilshommes* (1969), Tchekhov avec *Oncle Vania* (1970). À la fin de la décennie, il se lance dans une vaste fresque de commande, *Sibériade* (1979), qui relate la guerre que se livrent deux familles dans la Sibérie des premiers temps de la Révolution de 1917, jusqu'au temps de l'industrialisation des années 1970. L'ampleur épique, le caractère élogiaque et intimiste de cette superproduction évoquent plus d'une fois le souffle et le tempérament d'un David Lean, près de quinze ans après la sortie de *Docteur Jivago* (1965). Triomphe dans son pays, *Sibériade* l'est également à l'international et obtient le Grand Prix Spécial du Jury à Cannes en 1979.

### Boulet de Cannon

Troisième métamorphose : malgré son triomphe cannois, le cinéaste décide pourtant de s'exiler à Hollywood, en passant par Paris, où il acquiert la nationalité française et fait la connaissance décisive du scénariste de Polanski, Gérard Brach, avec lequel il écrit quelques scénarios, ébauches de ses films suivants, ou bien finalement réalisés par d'autres, tel *Chère inconnue*, de Moshe Misrahi (1980). Malgré des débuts difficiles et une période de vaches maigres, Kontchalovski reste une dizaine d'années à Hollywood. Il y signe le très remarqué *Maria's Lovers* (1984), avec Nastassja Kinski, John Savage et Robert Mitchum,



*Maria's Lovers* (1984).

évoquant le retour de la guerre d'un soldat en Pennsylvanie, dont l'atmosphère slave rappelle *Voyage au bout de l'enfer* (1978), tourné dans les mêmes lieux. Présenté au Marché du film de Cannes, en raison de son incompréhensible non-sélection officielle, le film jouit d'emblée d'une excellente réputation, ce qui lui permet d'avoir les coudées franches pour ses projets suivants. D'autant que le fameux tandem de producteurs de la Cannon, Menahem Golan et Yoram Globus, en quête de prestige et ravi du succès de *Maria's lovers*, le prend sous son aile, au même titre que Robert Altman ou John Cassavetes. Kontchalovski enchaîne pour la Cannon *Runaway Train* (1985), virtuose film d'action viril et métaphysique, avec Jon Voight et Eric Roberts, sur un scénario signé vingt ans plus tôt par Akira Kurosawa, que le maître japonais devait alors mettre en images – tiens, un autre AK! – ; *Duo pour une soliste* (1986), solide adaptation d'un hit théâtral d'inspiration bergmanienne, avec Julie Andrews, Alan Bates et Max von Sydow ; *Le Bayou* (1987), confrontation entre deux femmes de cultures différentes ayant pour cadre la Nouvelle-Orléans, initialement prévue pour Shirley McLaine et Melina Mercouri, et qui vaut à son interprète Barbara Hershey le Prix d'interprétation féminine à Cannes. Point d'orgue commercial de sa carrière hollywoodienne : *Tango & Cash* (1989), véhicule pour Sylvester Stallone et Kurt Russell, qui le détourne définitivement des studios américains, en raison du conflit

l'opposant à son sulfureux et tout-puissant producteur Jon Peters, coiffeur et amant de Barbra Streisand, auréolé des triomphes de *Flashdance* (1983), *Rainman* (1988) et *Batman* (1989).

S'amorce alors la quatrième métamorphose du cinéaste : son retour en Russie, au moment même de la chute du régime soviétique. Avec davantage de liberté, de 1989 à nos jours, il devient progressivement le chroniqueur des mutations de son pays. Il aborde donc l'histoire de l'Union soviétique avec *Le Cercle des intimes* (1991), film de transition entre son aventure occidentale et son retour au bercail, qui dresse le portrait du projectionniste particulier de Staline, avec Tom Hulce (profitant encore de l'aura d'*Amadeus*, mais bientôt oublié) et Bob Hoskins dans le rôle de Beria. Puis il revient à ses premières amours de cinéaste avec *Riaba, ma poule* (1994), sorte de codicille au *Bonheur d'Assia*, qui narre la difficile conversion d'un kolkhoze à l'économie de marché ; *La Maison de fous* (2002), situé dans un hôpital psychiatrique près de la frontière avec la Tchétchénie, lui permet d'aborder le conflit tchétchène de 1995 sur un mode allégorique ; enfin, *Gloss* (2007), est une satire désenchantée sur les nouveaux riches, qui dénonce la vulgarité urbaine et la corruption des élites.

Nouveau début  
de carrière

Enfin, comme il l'avouera à Michel Ciment dans le livre d'entretiens<sup>2</sup> qu'il lui a consacré: «C'est avec *Les Nuits blanches du facteur* et *Paradis* que je me suis trouvé. C'est pourquoi je dis que ma carrière a réellement commencé en 2014». De fait, Kontchalovski enchaîne avec virtuosité trois œuvres stylistiquement et esthétiquement parfaitement achevées: *Les Nuits blanches du facteur* (2014), dans lequel il mixe fiction et documentaire, pour dresser le portrait des mutations de la campagne russe, dans une esthétique paysagiste somptueuse; *Paradis* (2016), fable expérimentale en noir et blanc sur la Shoah, vue à travers les yeux d'une aristocrate russe membre de la résistance française, d'un fonctionnaire de police français collaborateur (incarné par l'ex-Deschiens Philippe Duquesne) et d'un officier SS allemand; et enfin, *Il Peccato*, autoportrait de l'artiste en Michel-Ange, somptueuse fresque d'un autre temps tournée en décors naturels, un classique intemporel qui boucle la boucle avec l'une de ses premières incursions au cinéma, *Andreï Roublev*.

De cette période foisonnante, il faudrait également signaler ses incursions dans la télévision américaine – il signe en 1997 une adaptation de *L'Odyssée* pour le compte de Zoetrope Studios, et en 2003, un remake d'*Un Lion en hiver*, avec Glenn Close et Patrick Stewart. Avec ce dernier, les relations furent extrêmement houleuses – que ce soit dans le documentaire, notamment consacré à Iouri

Andropov ou la révolution orange en Ukraine, ou dans la mise en scène théâtrale (*Le Roi Lear*, *La Mégère apprivoisée*, *Trois sœurs*, *Mademoiselle Julie*). Sa formation de musicien le porte également à se frotter à l'opéra (*La Dame de pique*, *Boris Godounov*), ainsi qu'à la création d'un opéra-rock basé sur *Crime et châtiment*. Il réalise également en 2010, pour le cinéma, une version 3D de *Casse-Noisette*, sous influence burtonienne mais située à Vienne dans les années 1930, hélas restée inédite en France.

Force est de constater que la filmographie d'Andreï Kontchalovski a du mal à s'imprimer sur la cartographie du cinéma international. Pourtant, sa trajectoire est bel et bien celle d'un cinéaste virtuose, capable de s'adapter à toutes les situations, d'une superproduction – russe ou américaine – à une modeste fiction documentaire filmée sans moyens, à l'aise d'un registre à un autre, de la Sibérie à Hollywood en passant par Rome ou Florence, sans perdre sa singularité. Foisonnante, passionnante et singulière, son œuvre, qui n'est hétéroclite qu'en apparence, permet de broser le tableau de 50 ans d'histoire, sublimés par sa formation musicale et son œil formé à la lumière de ses illustres ancêtres peintres.

Les Nuits blanches du facteur (2014).



2. Andreï Kontchalovski, *Ni dissident, ni partisan, ni courtisan* – Conversations avec Michel Ciment – Institut Lumière / Actes Sud, avril 2019.

# VIVEZ UNE SÉANCE UNIQUE !

À PARTIR DU 28 FÉVRIER 2020

Revivez le film avec les actualités, les bandes-annonces et même les réclames publicitaires de l'époque.  
Édition prestige numérotée et limitée à 3000 exemplaires.

DANS LA MÊME COLLECTION | NON COUPABLE de Henri DECOIN (1947) | PARIS EST TOUJOURS PARIS de Luciano EMMER (1951) | LES AMANTS DU TAGE de Henri VERNEUIL (1955) | SI TOUS LES GARS DU MONDE... de Christian-JAQUE (1956) | DES GENS SANS IMPORTANCE de Henri VERNEUIL (1956) | PORTE DES LILAS de René CLAIR (1957) | LE CAS DU DOCTEUR LAURENT de Jean-Paul LE CHANOIS (1957) | LES GRANDES FAMILLES de Denys DE LA PATELLIÈRE (1958) | ARCHIMÈDE LE CLOCHARD de Gilles GRANGIER (1959) | RUE DES PRAIRIES de Denys DE LA PATELLIÈRE (1959) | LE BARON DE L'ÉCLUSE de Jean DELANNOY (1960) | LE BATEAU D'ÉMILE de Denys DE LA PATELLIÈRE (1962) | LES BONNES CAUSES de Christian JAQUE (1963) | LE TRAIN de John FRANKENHEIMER (1964) | LA GROSSE CAISSE de Alex JOFFE (1965) | CE SACRÉ GRAND-PÈRE de Jacques POITRENAUD (1968) | LA HORSE de Pierre GRANIER-DEFERRE (1970) | LE TUEUR de Denys DE LA PATELLIÈRE (1972) | L'AFFAIRE DOMINICI de Claude BERNARD AUBERT (1973)



Coffrets Digibook inédits comprenant la version restaurée sur Blu-Ray et DVD, une affiche, des photos d'exploitation et un livret reproduisant des archives.  
© TF1 droits audiovisuels sauf © SNC groupe W9 et sauf © Columbia Pictures - saif

Slumberland - ©

# La Roue

Abel Gance, 1923, France

par MARC MOQUIN

## MACHINE À RÊVE

Il y a comme une sorte de pari interne dans cette rédaction, celle de parler d'Abel Gance à chaque numéro. Mais est-ce davantage un pari qu'une évidence, voire une obligation, quand tant d'actualités (et de modernités) nous ramènent à son œuvre? La restauration de *La Roue* est un événement qui ne pouvait que nous faire poursuivre cette tradition. Gance, le cinéaste-monument aux films-monuments, dont *La Roue* représente peut-être le mieux son idée démesurée du cinéma: s'il est évident que son *Napoléon* (1927) implique un film énorme et épique, furieux et inventif, qui d'autre que Gance pouvait faire de la relation entre un père et sa fille dans le monde du chemin de fer, un film-fleuve de près de huit heures? Mais Gance a l'appétit des grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle – Zola et sa *Bête humaine* ne sont jamais loin, évidemment. *La Roue* est à l'image du lieu où il a été présenté durant son avant-première, en décembre 1922: le Gaumont Palace, place de Clichy – 6500 places pour la plus grande salle d'Europe, démolie et remplacée par un centre commercial, vestige d'un temps du cinéma-monument.

Cours  
de cinéma

On pourrait extraire le prologue *La Roue* – hérésie! mais Gance serait mal placé pour critiquer –, intitulé «Le Crépuscule écarlate» et en faire un court-métrage de cinq minutes, à projeter en boucle dans les écoles de cinéma. Quoi de plus évident que la mise en scène d'une collision cataclysmique entre deux trains... et la possible collision avec un troisième, qui arrive à toute berzingue. Cinq minutes de pur cinématographe, d'écriture, d'enjeux qui en font déjà une pièce maîtresse de la mise en scène du suspense: notre héros, le mécanicien Sisif (le puissant Séverin-Mars, que Gance avait déjà dirigé en 1919 dans *J'accuse*) arrivera-t-il à dégager à temps l'aiguillage pour empêcher un accident supplémentaire? Les plans sont secs, nerveux, durent parfois une demi-seconde, et baignent en même temps dans un splendide lyrisme du chaos – Gance, jamais remis des images de la Grande Guerre, avait son expérience en la matière. *La Roue*

est un film muet, mais pas inodore; c'est un film où le spectateur est enivré par sa plongée dans le monde du rail, où la fumée se sent et les textures se ressentent. Dans son livre *Prisme*, Gance écrit: «La matière est vivante, dit ma métaphysique, depuis que j'ai l'âge de raison. La preuve lyrique est à faire.» Et voilà: plus qu'épique, le cinéma de Gance est organique, dans sa multiplicité de formes,

de personnages, d'idées qui fourmillent partout dans la représentation des univers qu'il met en scène. Un rouage en active un autre, jamais inutile, mais parfois à l'excès dans la complexification du mécanisme esthétique, jusqu'à ce que le génial flirte avec l'inconscient. De cet accident mortel, Sisif sauve une enfant devenue orpheline; bientôt, il sera amoureux d'elle. Elle est donc là, la «tragédie moderne» de *La Roue* qui va occuper une journée de visionnage pour son spectateur. Le miracle de Gance – qui à l'époque a été, pour certains, son défaut<sup>4</sup> – est la performance de pouvoir tisser une pareille narration autour d'une histoire qui jamais ne se complexifie véritablement. Les enjeux sont simples: Sisif aime sa fille adoptive Norma (Ivy Close); cette dernière aime le fils de Sisif et par ailleurs son frère adoptif, Élie (Gabriel de Gravone); enfin, Norma est convoitée par un aristocrate, Monsieur de Hersan (Pierre Magnier), qui bien évidemment arrivera dans un premier temps à ses fins. La rivalité amoureuse était déjà au centre du *J'accuse* de Gance, où la brute Séverin-Mars voyait l'amour de sa femme maltraitée aller vers le poète Romuald Joubé.



Affiche de Fernand Léger.

D'un film à l'autre, Gance construit un thème important de sa filmographie: la frustration mêlée au goût de l'impossible. Impossibilité de réaliser les suites de *Napoléon*, impossibilité de faire ce qu'il entendait originellement avec *La Fin du monde*, qui sera son premier film parlant – et raté –, impossibilité de «stopper» la Seconde Guerre mondiale avec son remake de 1938 de *J'accuse*. Une grande frustration découlera de ces échecs, malgré les réussites étourdissantes et rarement renouvelées depuis. D'ailleurs, la genèse homérico-chaotique de *La Roue* en est un symbole éloquent: Gance, petit protégé de Charles Pathé et d'autant plus après *J'accuse*, va *in fine* se brouiller avec ce dernier par son obsession du trop loin, trop grand, trop fort. Impossible pour Gance de tenir le budget, évidemment; encore moins de respecter les délais – les cinq mois de tournages prévus (durée plus que convenable pour tourner un drame familial) en deviennent 16, quand les 250 000 francs de budget originellement consacrés auront finalement été multipliés par dix. Gance promet initialement à Pathé un film à la longueur comprise entre 1500 et 2100 mètres (entre 1h et 1h30) pour une livraison en mai 1920 – le réalisateur n'a même pas fini le tournage qu'il a déjà consommé 105 000 mètres de pellicule et continue d'en recommander. Gance n'en fait qu'à sa tête, disparaît par intermittence et interrompt même le tournage pendant près d'un

1. Bien que *La Roue* soit vaguement inspiré par le postulat roman *Le Rail* (1912) de Pierre Hamp. D'ailleurs, les premières versions de scénario étaient intitulées *Le Rail* puis *La Rose du rail*.  
2. Dans une version inachevée.  
3. Voir «Abel Gance, face à l'Histoire», *Revus & Corrigés* n°2, automne 2018, p. 24.  
4. Et ce notamment dû au fait qu'Abel Gance a présenté, en décembre 1922 au Gaumont Palace, une version loin d'être achevée, trop longue et mal montée.



an pour partir aux États-Unis et bataille en même temps avec ses producteurs qui, tant bien que mal, essaient de fermer les robinets.

**Runaway Train**

En fait, Gance fait *La Roue* en roue libre – contrairement à *Napoléon*, il n'a pas «l'encadrement» que représente un contexte historique. Mais qu'importe! Cette inertie incontrôlable sied au sujet, à l'ampleur de la tragédie insufflée dans le personnage de Sisif, qui se tue à la tâche pour ne pas penser à sa fille, et à l'expression que Gance en fait cinématographiquement dans cet univers mécanique. Gance tire de l'ultra-graphique d'une vision a priori naturaliste – à l'instar de



cet hallucinant plan d'entrée dans la gare Saint-Lazare, rigoureusement documentaire car tourné sur place, en extérieur, et qui donne pourtant l'impression de franchir une porte des Enfers; un peu plus tôt, Sisif tentait de mettre sa machine en surrégime pour la faire dérailler. Gance cherche l'image ou l'image cherche Gance, c'est selon. Régulièrement, avec son chef opérateur attiré Léonce Henri-Burel, le cinéaste use de caches sur sa caméra pour altérer le format de l'image; il filme par exemple des rails qui défilent

avec un format vertical<sup>5</sup>; plus tard des caches horizontaux<sup>6</sup> donnent la sensation d'une image plus large, ancêtre du scope et surtout des travaux sur le format large que Gance fera sur *Napoléon*. Il multiplie aussi les jeux sur la couleur, par virage de l'image, voire avec des couleurs aux pochoirs, parfois jusqu'à l'excès, comme l'avait constaté Burel: «Il avait utilisé tous les virages, toutes les teintures, si bien qu'il y avait une locomotive verte dans une scène et dans une autre, elle était violette, les effets de nuits étaient violets, teintés bleu [...]». Mais il était tellement excité par cette possibilité qu'il avait foutu de la couleur partout<sup>7</sup>! Cette frénésie trouve enfin une forme d'accalmie quand la caméra de Gance quitte la ville, notamment dans la dernière partie du film, la «Symphonie blanche» (contrastant avec la «Symphonie noire» inaugurale) se situant dans les montagnes alpines, où Sisif s'est réfugié en tant que conducteur de funiculaire après avoir partiellement perdu la vue – évidemment, ses tracés incestueux vont le rattraper. Gance approche le drame de manière plus conventionnelle, dans un acte plus reposé visuellement. Après s'être enivré de l'hystérie du monde moderne, il filme avec lyrisme son acte au Mont Blanc, et touche au sublime quand il fait disparaître dans la neige un être aimé, avalé par la montagne qui ne recranchera sa dépouille qu'à l'été venu (une image qui en évoque une autre similaire, sur les sommets de *L'Enfer blanc du Piz Palü*, de G.W. Pabst, admirateur de Gance, sorti six ans plus tard).



**PATHÉ**  
COFFRET DVD OU  
BLU-RAY + LIVRET  
15 AVRIL 2020

.....

*L'édition réalisée par Pathé est en tout point remarquable, proposant le web-doc diffusé sur Arte.tv sur la restauration du film (31 min.), un avant/après restauration (2 min.), le making-of d'époque réalisé par Blaise Cendrars, Autour de la roue (8 min.), des entretiens avec Abel Gance dans les émissions L'histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait et Cinéastes de notre temps (12 min.), des scènes coupées (5 min.), et surtout un livret plus qu'exhaustif de 140 pages sur la genèse et la restauration du film, où interviennent notamment François Ede, en charge de la restauration image, et Bernd Thewes en charge de la reconstruction de la musique.*

**Déraillement**

Dans sa correspondance avec Charles Pathé, Gance lui rapporte qu'on «l'empêche pour quelques billets de terminer *La Roue*, film qui ne sera guère dépassé, je pense comme valeur psychologique et technique avant longtemps<sup>9</sup>.» Mais Gance a tellement trainé à achever son monument qu'il lui coûte deux êtres chers: sa jeune femme, Ida Danis, secrétaire pour Le Film d'art (firme qui a vu les débuts de Gance), décédée à 28 ans en avril 1921 des suites d'une tuberculose (il lui dédie le film); et sa vedette Séverin-Mars, qui meurt d'une crise cardiaque à 48 ans en juillet 1921, et ne verra donc jamais cette ultime grande œuvre achevée. Par la suite, Gance s'embourbe dans des montages et remontages interminables – évidemment, comment peut-il en être autrement avec 500 boîtes de film tourné? Comme le précise François Ede, superviseur de la restauration, dans le livret de l'édition: «Il est certain que les méthodes de travail de Gance sont très éloignées de celles qui ont été mises en place dans l'usine Pathé, à une époque où la notion de montage est encore mal définie [...]. Avec *La Roue*, Gance bouleverse les méthodes de production de la firme Pathé et oppose sa vision d'artisan et de créateur à une logique industrielle.» Gance a toutefois pour lui son obstination, et le fait que son œuvre soit attendue comme un événement du cinéma français – rien qui hélas ne puisse compenser le gouffre économique que représentera le film à sa sortie, impossible à rentabiliser.

C'est amusant d'ailleurs, de se dire que l'événement est double, autant en 1922-23 qu'en 2020. La reconstruction du film – jusqu'à présent uniquement disponible dans un montage de moins de cinq heures<sup>10</sup> –, complexe, entre évidemment en écho avec sa genèse, jusqu'à ses folles ambitions musicales. Pour sa présentation au Gaumont Palace, Paul Fosse, le directeur musical de la salle, a

agrégé quelque 117 morceaux de 56 auteurs différents. Arthur Honegger a écrit quelques thèmes, tous perdus dans l'ensemble, sauf celui qui ouvre le film<sup>11</sup>. Cette liste musicale, conçue avec une précision chirurgicale – une insertion millimétrée dans le montage, avec des annotations dans les partitions sur où et quand faire se terminer la musique – a d'ailleurs aussi eu son rôle dans la reconstruction du film, pour retrouver l'ordre narratif de certains passages. Après sa sortie en février 1923, au Gaumont Palace et dans neuf autres salles parisiennes, le film a progressivement été amputé pour être distribué plus commodément, long bras de fer entre Gance et ses financiers, dont il sortit évidemment perdant. Et frustré. De cette frustration naquit de nouveau l'envie d'impossible, le rêve de *Napoléon*, nouvelle aventure démesurée qui s'achèvera d'une manière analogue à celle de *La Roue*. Mais impossible n'était pas gancien. Et bientôt un siècle après sa sortie, *La Roue* est redevenu un rêve possible pour nous, spectateurs hallucinés.



.....

5. Soudain on se demande quelle application Gance aurait eu du format Iphone.  
6. Notamment dans les plans finaux de la 2<sup>e</sup> époque, avec un mouvement circulaire effectué sur une plateforme en rotation qui semble avoir inspiré Tony Scott pour des plans similaires d'*Unstoppable* (2010).  
7. *Abel Gance, l'œuvre brisée*, documentaire d'Hubert Knapp et André S. Labarthe de la série *Cinéastes de notre temps* (novembre 1964), cité par François Ede dans le livret accompagnant l'édition.  
8. Gance avait également moins préparé et écrit cette partie que le reste du film.  
9. Page suivante : Lettre du 30 janvier 1921 à Charles Pathé, qui apparemment n'y a jamais répondu.  
10. Page suivante : Édité en vidéo seulement outre-Atlantique.  
11. Page suivante : Morceau qui est une matrice à la célèbre composition d'Arthur Honegger *Pacific 231*.

# Scarface

Howard Hawks, 1932, États-Unis



## MODERNITÉS

Revoir *Scarface* aujourd'hui. Plus facile à dire qu'à faire, sans nul doute. Et pour cause : comment voir clairement un film à ce point recouvert par son propre mythe, éclipsé par sa légende et par son personnage homonyme, que le remake de Brian De Palma (et l'interprétation d'Al Pacino) allaient transformer en icône pop absolue ? Comment revenir au film de 1932 sans oublier pour autant – mais est-ce vraiment possible ? – le dialogue fascinant qu'ont entretenu à un demi-siècle de distance l'original et sa « redite » tropicale maniériste ? Sans doute faut-il commencer par le début, et rappeler les origines d'un film atypique avant même que la première lettre du scénario ne soit tapée sur la machine à écrire d'un quelconque bureau hollywoodien.

*Scarface* est un film d'Howard Hawks.

N'importe quel plan pris au hasard du long-métrage suffirait à nous en assurer. Mais c'est aussi l'œuvre collective, pour peu qu'on s'intéresse à la genèse et à la véritable aventure qu'a représentée la production, d'une véritable hydre à trois têtes. On se souvient du film pour ses « X », chaque fois présents dans un coin du cadre, sous une forme ou une autre, lorsqu'un meurtre est commis – plus d'une quinzaine de fois, donc. C'est l'une des plus belles trouvailles de la mise en scène, avec cette pièce constamment jetée en l'air par le second couteau Guino Rinaldo – véritable signature du film qui « inventa » le non-acteur George Raft, lequel bâtit une carrière entière sur ce rôle quasi muet et minimaliste au possible. Mais on retrouve presque autant de « H » aux commandes du film : Howard Hughes, Ben Hecht, Howard Hawks. C'est à eux que le film doit son existence et, sans doute, son statut de « classique instantané ».

C'est dans l'esprit d'Howard Hughes que, semble-t-il, l'idée du film a d'abord germé. L'héritier aviateur texan, en 1931, n'en est plus à son premier coup d'essai en terre hollywoodienne. Il a produit sept films en quatre ans, comme nous le rappelle Todd McCarthy dans sa biographie d'Howard Hawks : *The Grey Fox of Hollywood*. *Les Anges de l'Enfer* (1930), son épopée d'aviation chérie, dont l'interminable tournage perturbé par l'arrivée du parlant dura plus de trois ans, a été suivi par une série de films (dont un *gangster picture*, *The Racket*)



UNIVERSAL  
BLU-RAY  
1<sup>ER</sup> MARS 2020

.....  
L'édition de *Scarface* propose deux montages du film, celui de la sortie cinéma (93 min.) et la version qui avait été censurée (95 min.). En complément, une courte présentation de l'historien Robert Osborne, et le montage de la fin alternative (10 min.).



« C'est une retranscription de l'Italie des Borgia dans les caniveaux de notre Amérique moderne », répéteront par la suite Hawks comme Hecht. La grande tragédie pour tous ; les grands sentiments offerts, sur grand écran, aux moins que rien. C'est ce qu'a accompli le film de gangsters, dans la plus pure tradition démocratique américaine, de Wellman à Scorsese, de Curtiz à Coppola. Et si *Scarface* n'est certes pas le premier film à mythologiser ainsi ses personnages (*Public Enemy* et *Little Caesar* sortent tous deux avant le film de Hawks), c'est lui qui ira le plus loin dans l'identification malade du spectateur à l'ordure magnifique qu'il voit tuer et jouir sans entraves de ses pulsions les plus malsaines. Parce que le film est un film d'indépendance, le film de trois franc-tireurs qui prennent le risque, chacun pour ses raisons propres, de défier les institutions et la censure (l'œuvre fut charcutée

et l'on finit par imposer un montage et une fin plus « propre » à Hughes), *Scarface* semble échapper à tout cadre. C'est un film à part, dont les images devenues des emblèmes (« *The World is Yours* ») continuent à travailler l'inconscient collectif de la culture populaire.

ALEXANDRE PILETITCH

# Mikey & Nicky

Elaine May, 1976, États-Unis



## RETIENS LA NUIT

Nicky (John Cassavetes) se cloître dans une chambre d'hôtel sordide. Il vient de rouler un parrain local, la peur lui troue l'estomac. En pleine crise de paranoïa, il appelle à la rescousse son ami d'enfance, Mikey (Peter Falk), pas plus haut gradé au royaume des mafieux. Ils se lancent alors dans une longue fuite urbaine, le temps d'une nuit, le temps du film. Une dérive nocturne rageuse et chancelante comme leurs

corps, tendre et bouleversant comme leurs visages abîmés. Et ces regards, fous, désespérés et joyeux à la fois. Les rues de Philadelphie se font l'écho de l'affrontement verbal entre les deux amis d'enfance qui parlent et parlent encore. Une parole cassée par les cigarettes et l'alcool, dont les modulations s'accordent aux tonalités changeantes d'une trop longue amitié : ressentiment, médiocrité, tendresse, empathie, trahison... Le goût amer des âmes blessées.

*Mikey & Nicky* donne cette impression d'être en terrain connu. Pourtant, malgré son atmosphère, malgré son casting, ce n'est pas un film de John Cassavetes. Et il ne faudrait surtout pas le prendre pour une pâle imitation. Car c'est bien un film d'Elaine May, et s'il pâtit de l'ombre écrasante de l'auteur de *Faces* (1968) depuis sa sortie, cela est dû à une double méprise : une chronologie de production malheureuse, et l'oubli dans lequel la cinéaste et son œuvre sont tombées, surtout de ce côté-ci de l'Atlantique<sup>1</sup>. Une chronologie malheureuse, parce que le film fut tourné en 1973, mais ne sortit qu'à la fin de l'année 1976, après de longs désaccords entre May et le studio (la Paramount de Robert Evans). Entre-temps, Cassavetes, lui, sortait les deux films qui allaient définitivement l'imposer, *Une femme sous influence* (1974) et surtout *Meurtre d'un bookmaker chinois* (1976), dont l'action se situe elle aussi dans le milieu mafieux. Mais là où le réalisateur new-yorkais va atomiser les conventions du film noir (comme le précise si justement Jean-Baptiste Thoret dans les compléments), elle va au contraire en respecter les codes, à quelques échappées tragi-comiques près. Car le domaine d'Elaine May, c'est avant tout la comédie. Elle a débuté par le stand-up à la fin des années 1950 en formant avec Mike Nichols, futur réalisateur du *Lauréat* (1967), Nichols & May, duo tout en ironie subtile et improvisation fantasque qui a profondément révolutionné et marqué la comédie américaine. Les planches de Broadway, la télévision, la radio... «*The world's fastest humans*» comme ils furent surnommés, étaient partout. Et tellement rapides, que leur duo ne durera que quatre ans.



POTEMKINE FILMS  
DVD & BLU-RAY  
21 JANVIER 2020

.....  
En complément, un passionnant entretien avec Jean-Baptiste Thoret revenant sur le film et sa cinéaste Elaine May (45 min.).



- .....
1. Elaine May a été décorée par le Président Obama en 2012 pour sa contribution à la comédie américaine.
  2. Une comédie assez noire pour les Anglais, qu'Eureka a eu la bonne idée de ressortir en DVD/Blu-ray, il y a quelques années.
  3. Il se murmure sur internet qu'à 87 ans, Elaine May retournerait à la réalisation en 2020.

Gloire  
et déboires

Après quelques années au théâtre, c'est au tout début des années 1970 qu'elle se lance dans le cinéma, en sortant coup sur coup deux comédies noires qui restent à ce jour parmi les plus drôles réalisées à Hollywood : *A New Leaf*<sup>2</sup> (1971), qu'elle écrit et dans lequel elle joue aux côtés de Walter Matthau, puis l'immense *The Heartbreak Kid* (1972), comédie encore plus grinçante, cruelle et amère, dont les frères Farrelly feront un remake en 2007. Mais la réception difficile de *Mikey & Nicky*, et la farouche indépendance de la cinéaste vis-à-vis des studios vont la mettre sur la touche quelques années. Parce qu'elle a sa méthode à elle, Elaine May : des centaines d'heures de rush pour des montages initiaux de trois heures. Autant dire pas vraiment raccord avec les normes hollywoodiennes. Sauf qu'elle a aussi une plume. Et lorsqu'elle signe officiellement un scénario (*Le Ciel peut attendre*, de Warren Beatty) ou le retouche officieusement (*Reds*, toujours de Beatty, ou *Tootsie*, de Sydney Pollack), c'est le jackpot à chaque fois. Alors on lui redonne sa chance. *Ishtar* sort en 1987, et c'est un échec retentissant, le film étant encore régulièrement cité dans le haut de la liste des pires films jamais réalisés. Injustement. On lui rêve un destin à la *Showgirls*, tant il mérite d'être réévalué.

Tout comme la carrière tronquée d'Elaine May, qui à ce jour, n'a plus réalisé aucun film<sup>3</sup>. L'histoire d'une longue relation difficile entre elle et Hollywood, faite de projets avortés, de conflits et de gâchis. Une dynamique qui irrigue son travail depuis ses débuts et qu'elle raconte finalement dans tous ses films : celle d'un duo – amoureux, amical, artistique... qui n'arrive pas, ou se refuse, à se comprendre. Une incommunicabilité toujours traitée par l'absurde et le burlesque. Ce n'est pas pour rien que l'un des personnages de son premier film se nomme Beckett.

À travers leur parcours en détours, Nicky et Mikey vont éprouver leur amour fraternel. C'est Abel et Caïn en pleine parade qui s'empoignent et affichent leur virilité pitoyable et touchante. Ce sont des hommes d'un égoïsme certain et d'une misogynie affligeante pourtant filmés avec amour et justesse par une femme : sa caméra toujours à bonne distance, laissant assez de place dans le cadre pour saisir la moindre impulsion de ses personnages. Le film s'ouvre et se termine sur une porte close. Entre les deux, il y aura eu de nombreuses autres portes : des portes battantes, des portes-tourniquets, des portes que l'on défonce ou que l'on claque. Jusqu'à cette ultime porte, au dernier plan du film. Qui elle, restera tragiquement fermée.

JULIEN WAUTIER

# Bride with White Hair

Ronny Yu, 1993, Hong-Kong



## IN THE FIGHT FOR LOVE

Ayant remis le film de sabres (ou *wu xia pian*) au goût du jour à la fin des années 1980 avec *Histoires de fantômes chinois*, Tsui Hark entraîna dans son sillage de nombreux suiveurs plus ou moins opportunistes et au talent aléatoire. Parmi ceux qui réussirent une réappropriation personnelle, on compte Ronny Yu dont la filmographie erratique ne suscitait alors aucune attente, malgré deux premières œuvres prometteuses. Il aborde ici le genre pour la première fois, mais avec une ambition insoupçonnée, débauchant Emi Wada, la costumière d'Akira Kurosawa et Peter Pau, un directeur de la photographie établi (collaborateur de John Woo et Tsui Hark notamment).

Le cinéaste délaisse les populaires intrigues

amoureuses entre humains et spectres mais conserve une romance contrariée en adaptant l'un des grands auteurs contemporains de la littérature chevaleresque hongkongaise, avec la volonté de livrer une vraie histoire tragique. Contrairement donc à bon nombre de productions locales, *The Bride With White Hair* possède une unité de ton plus marquée. Certes, le film conserve quelques surprises dramatiques mais il ne repose pas sur une accumulation de (sous) genres. Par exemple, aucune trace ici de comédie ou d'intrigues secondaires, qui comporteraient autant de risques de faute de goût. Même si Ronny Yu reste sous influence de Tsui Hark en réemployant les vedettes Leslie Cheung et Brigitte Lin dans des rôles similaires, et en recyclant l'ambiguïté sexuelle, ainsi qu'un duo androgyne tout droit sorti de *Swordsmen 2* (1992), il déploie une force dramatique avec une évidente sincérité et obtient une totale implication de ses comédiens. Plutôt que de miser sur une profusion de scènes spectaculaires, le cinéaste prend le temps d'installer son intrigue romanesque, pour un traitement plus modeste et finalement moins bricolé que la démesure créatrice « harkienne » qui le dessert parfois. Les chorégraphies permettent ici de décupler l'émotion et de sceller le destin de ses protagonistes, ce qui risque de décevoir ceux qui s'attendaient à un divertissement survolté à la façon de Ching Siu-Tung. Avec son style visuel raffiné, pouvant être aussi lyrique que maniériste, *The Bride With White Hair* est aussi un exemple éloquent du système D de l'ancienne colonie anglaise, où les contraintes tant budgétaires que climatiques et les limites en arts martiaux de ses comédiens sont compensées par d'astucieux choix esthétiques, qui renforcent ses partis pris formels et sa relecture des conventions.

ANTHONY PLU



SPECTRUM FILMS  
BLU-RAY  
28 FÉVRIER 2020

SPLENDOR FILMS  
CINÉMA  
25 DÉCEMBRE 2019

En complément, des entretiens avec Ronny Yu, le scénariste Lam Kee To, le chorégraphe Jacky Yeung ; présentation du film par Arnaud Lanuque ; un portrait de Ronny Yu par Julien Sévion ; une analyse de l'explosion du cinéma de fantasy par Julien Sévion ; un retour sur l'adaptation par Brigitte Duzan. Aussi, Spectrum Films a inclus la suite réalisée par David Wu, intéressante dans son approfondissement de la guerre des sexes, mais hélas globalement assez inégale.

SIDONIS CALYSTA ET ALAIN CARRADORE PRÉSENTENT

NOS SORTIES WESTERN DE MARS 2020  
MASTERS RESTAURÉS

POUR LA PREMIÈRE FOIS EN BLU-RAY



L'UN DES PLUS GRAND WESTERN DE L'HISTOIRE DU CINÉMA AMÉRICAIN

MÉDIABOOK BLU-RAY + DVD  
+ LIVRE DE PATRICK BRION DE 60 PAGES  
"L'HISTOIRE D'UN FILM"

LE TRAIN SIFFLERA TROIS FOIS  
(High Noon - 1952) VOST-VF  
GARY COOPER - GRACE KELLY

3 OSCARS EN 1953 : Meilleur acteur  
Meilleur montage / Meilleure musique  
Sortie Salle France le 26/09/1952  
Près de 6 millions d'entrées en France

BONUS : Présentations de Bertrand Tavernier  
et de Patrick Brion • Dans les coulisses  
du tournage • « Making Off »



LES CONQUÉRANTS DE L'OR NOIR  
(In Old Oklahoma - 1943) VOST-VF  
JOHN WAYNE - MARTHA SCOTT

BONUS : Présentation Patrick Brion



OURAGAN SUR LA LOUISIANE  
(Lady from Louisiana - 1941) VOST  
JOHN WAYNE - ONA MUNSON

BONUS : Présentation Patrick Brion



LA VALLÉE DE LA PEUR  
(Pursued - 1947) VOST-VF  
TERESA WRIGHT - ROBERT MITCHUM

BONUS : Présentation Patrick Brion  
et Bertrand Tavernier

Contact Sidonis : sidonisprod@orange.fr Tél : 01 46 49 92 80 www.sidoniscalysta.com - Distribution France Seven Sept

## BON DE COMMANDE À RENVoyer AVEC LE RÈGLEMENT

- Le train sifflera trois fois - Médiabook BRD + DVD + Livre - 272229 - 29,99 €
- Les conquérants de l'or noir - DVD - 272279 - 16,99 €
- Ouragan sur la Louisiane - BRD - 272275 - 19,99 €
- Les conquérants de l'or noir - BRD - 272277 - 19,99 €
- La vallée de la peur - DVD - 272003 - 16,99 €
- Ouragan sur la Louisiane - DVD - 272276 - 16,99 €
- La vallée de la peur - BRD - 272063 - 19,99 €

Prix pack spécial 3 DVD ou BR ou Médiabook : 62 € au lieu de 63,97 € (DVD) ou 69,97 € (BR)\*  
\* Pack à 62 € n'incluant pas La vallée de la peur.

Frais de port France : 3 € de 1 à 2 BRD ou DVD - OFFERTS À PARTIR DE 3 TITRES.

Frais de port hors France : De 1 à 4 unités BRD / DVD : 5 € - Plus de 5 unités BRD / DVD : 7 €

Règlement par chèque à adresser à : Sidonis Calysta, 2 rue du Commerce, 92270 Bois Colombes.  
COMMANDE AUX MÊMES CONDITIONS SUR NOTRE SITE INTERNET WWW.SIDONISCALYSTA.COM

# Harlequin

Simon Wincer, 1980, Australie

## LE SOURIRE QUI VENAIT D'AILLEURS

Madeleine de Proust pour ceux qui l'ont découvert durant leur adolescence, *Harlequin* a laissé une trace indélébile dans la mémoire des amateurs de fantastique, et fait légitimement partie des œuvres du genre, qu'on craint de revoir une fois devenu adulte – par peur d'être déçu. Pourtant, on retrouve à son générique des noms légendaires, qui ont forgé la Ozploitation<sup>1</sup>: le producteur Antony I. Ginnane (*Patrick*, de Richard Franklin), le réalisateur Simon Wincer (le thriller fantastique *Snapshot*), le scénariste Everett De Roche (*Long Weekend*, *Razorback*), ou encore Brian May (homonyme du guitariste de *Queen* et compositeur des deux premiers *Mad Max*). Le projet est une initiative d'Antony I. Ginnane, qui veut sortir un film aux ingrédients surnaturels. De Roche rédige alors *The Minister's Magician*, variante moderne de l'histoire de Raspoutine. Après plusieurs réécritures, *The Minister's Magician* devient *Harlequin*. Si des traces de l'histoire originale subsistent (notamment les références au moine fou), le script accentue encore davantage le spectaculaire. L'intrigue d'*Harlequin* est simple: le mystérieux Gregory Wolfe (Robert Powell), – est-il fou, guérisseur, messie, escroc, gourou, charlatan? – apparaît en clown lors de l'anniversaire du petit Alex, atteint d'une leucémie. Wolfe guérit l'enfant, et s'impose dans la famille, auprès du père d'Alex, le sénateur Nick Rast<sup>2</sup> (David Hemmings), et de sa mère, Sandra (Carmen Duncan). Quiétude apparente, secrets familiaux et politiques, vont alors implorer. Ce qui pourrait s'avérer une nouvelle lecture du *Théorème* (1968) de Pasolini, se transforme en suspense haletant.

La redécouverte d'*Harlequin* permet de se remémorer le talent de Robert Powell (*Mahler* de Ken Russell, *Jésus* dans la fresque télévisée de Franco Zeffirelli), à tel point que l'on ne regrette pas David Bowie, d'abord pressenti par la production pour incarner Gregory Wolfe.

S'il subsiste des traces de l'influence du « Thin White Duke » dans le film (Wolfe apparaît dans des costumes évoquant Ziggy Stardust), Powell s'accapare entièrement le personnage. Tour à tour inquiétant, facétieux, charismatique, terrifiant, on ne comprend pas pourquoi ce grand comédien est oublié de nos jours. Son opposition avec David Hemmings<sup>3</sup> joue pour beaucoup dans la crédibilité d'un film qui, s'il a un peu vieilli (notamment dans la caractérisation du personnage féminin principal), n'en demeure pas moins une réussite du cinéma australien. Bien sûr, ce sont les tours de magie, l'apparence christique de Gregory Wolfe, son costume issu de la Commedia dell'arte, qui ont marqué



1. Courant australien du cinéma d'exploitation et de genre, qui vécut son heure de gloire dans les années 1970 et 1980.  
2. Soit le mot « tsar » à l'envers, référence à l'origine du scénario, inspiré de l'histoire de Raspoutine.  
3. David Hemmings retrouvera Robert Powell pour son film *Le Survivant d'un monde parallèle*, produit par Antony I. Ginnane.



les « enfants de la VHS ». Pour autant, le film de Wincer ne se résume pas à ces dimensions religieuse, fantastique et théâtrale. *Harlequin* apparaît aujourd'hui davantage comme une allégorie politique. Si les spectateurs européens ne pouvaient comprendre l'allusion des auteurs d'*Harlequin*, avec cette histoire de politicien disparu, les Australiens savaient qu'il était question d'Harold Bolt, Premier ministre présumé mort le 17 décembre 1967, après une noyade suspecte. La corruption, la soif de pouvoir, l'arrogance et l'inhumanité des hommes politiques, sont au cœur d'*Harlequin*. Jusqu'où un parti politique peut-il aller pour gagner voix, scrutins, élections? On peut trouver les réponses d'*Harlequin* démagogiques, mais dans le même temps, film de genre oblige, il joue aussi avec les codes et s'en amuse, pour délivrer, l'air de ne pas y toucher, des messages politiques et sociaux. Est-ce pour ne pas être gêné par une éventuelle censure que la production prit soin qu'on ne reconnaisse pas l'Australie dans le film? La vérité est plus pragmatique: *Harlequin* devait s'exporter dans de nombreux territoires. D'où la présence au générique de comédiens anglais identifiables par un très large public.

Certes *Harlequin* est d'abord un spectacle. Si Wincer (qui s'est compromis par la suite avec *Sauvez Willy* et *Crocodile Dundee 3*) n'est pas l'aigle Peter Weir, il n'en reste pas moins un conteur talentueux, et se révèle en artisan doué, au service de son histoire! Mise en scène astucieuse – les effets spéciaux optiques, ou réalisés en direct sur le plateau, supportent bien le poids des années –, beauté des décors naturels et lumières maîtrisées (certaines évoquant les beaux *gialli* italiens) sont au rendez-vous. À sa sortie, *Harlequin* reçoit, à juste titre, un vaste succès critique et publique de par le monde – en France, il récolte Prix du jury, de la Critique et du Meilleur Acteur pour Robert Powell au 10<sup>e</sup> Festival du film Fantastique de Paris. Mais une exception à son succès demeure... et en Australie! Les professionnels voient d'un mauvais œil un film qui dissimule ses origines. Peut-être est-il possible de comprendre ce reproche, quand les producteurs de films comme *Harlequin*, à force de faire ressembler leurs longs-métrages à des productions américaines, ont fini par sacrifier des spécificités de leur propre cinéma. Et, par un tour de passe-passe digne d'*Harlequin*, fait disparaître la Ozploitation.

GRÉGORY MAROUZÉ



RIMINI ÉDITIONS  
COMBO DVD /  
BLU-RAY / LIVRET  
3 FÉVRIER 2020

.....  
En complément, une interview d'époque des comédiens Robert Powell et David Hemmings (6 min.) ; un long ensemble d'interviews passionnantes de Simon Wincer, Antony I. Ginnane, Everett de Roch, du comédien Gus Mercurio (issues des rushes du documentaire Not quite Hollywood de Mark Hartley, consacré à la Ozploitation), aux anecdotes parfois répétitives mais à l'authenticité avérée (50 min.) ; un entretien avec le critique Kim Newman revenant sur la Ozploitation (15 min.) ; un livret signé Marc Toullec (10 pages).

# Le Combat dans l'île

Alain Cavalier, 1962, France

## ELLE ET LUI (ET LUI)

Avant de devenir ce «filmeur» de l'intime au dispositif technique léger, Alain Cavalier était un «cinéaste», termes qu'il utilise lui-même pour distinguer les différents mouvements au sein de sa filmographie. Le cinéaste Cavalier s'entoure d'une équipe prestigieuse et d'acteurs de renom dès son premier film, *Le Combat dans l'île*: Louis Malle est «superviseur» de la réalisation, Jean-Paul Rappeneau co-scénariste, Pierre Lhomme directeur de la photographie, mais surtout, Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant crèvent l'écran. Le scénario dresse de manière didactique et cruelle le portrait d'un homme anarchiste doublement violent, d'abord domestiquement (il bat et viole sa femme) puis par l'assassinat politique. Ainsi d'une histoire a priori simple, Cavalier dépeint un couple en crise: Clément (Trintignant) s'enfonce dans les dérives de son activisme et Anne (Schneider) s'émancipe de son emprise. C'est dans ce glissement progressif d'un personnage à l'autre que le film se révèle passionnant au sein de sa structure classique en quatre temps. Clément orchestre son attentat puis s'enfuit après avoir été trahi, Anne se réfugie chez Paul (Henri Serre), un ami de longue date de son mari, Clément revient de son exil alors qu'Anne a refait sa vie avec Paul,

Clément et Paul se battent en duel. C'est par le filmage que *Le Combat dans l'île* s'épaissit et pose les bases du cinéma de Cavalier, qui ne cessera d'évoluer avec son temps en posant la question du lien social (du *Plein de Super* au *Paradis*), de la politique (de *L'Insoumis* à *Pater*), de la vie de couple (de *La Chamade* au *Filmeur*). S'il filme par sa série de *Portraits* le travail des autres, avec une attention particulière pour les gestes, son premier long-métrage prend déjà en charge la question ouvrière mais la laisse d'abord hors-champ. «Il est beau le patronat français, je viendrai à son enterrement», dit Trintignant à son père, directeur d'une usine en grève. Puis la lutte armée débarque à l'écran, par le truchement d'une

femme de ménage qui trouve un bazooka dans un placard. Malgré la flamboyance de son générique, il résulte du *Combat dans l'île* une sobriété, une âpreté qu'on peut situer entre Melville, dans sa manière de filmer l'action avec solennité, et Bresson dans son approche des rapports sociaux, des corps et des animaux. Le



paroxysme de cette économie d'effets est cette scène d'assassinat épatante, entre *Le Cercle rouge* pour le silence et *Un condamné à mort s'est échappé* pour les panoramiques qui suivent les personnages sur le toit. Cet attentat provoque une triple rupture. Au fur et à mesure de la déchéance de Clément, la photographie de Lhomme sombre dans la noirceur, réduisant progressivement les sources de lumières intérieures (que l'on retrouve quand Anne est seule) et troquant des nuits éclatantes contre une infinité de jours grisâtres. Elle est aussi géographique, Clément s'exile avec Anne à la campagne, et sonore puisque la musique jazzy proche du film noir, inhérente à l'atmosphère urbaine (qui n'est pas sans rappeler *Ascenseur pour l'échafaud*

de Malle) laisse place au silence, aux sons de la nature.

Une autre face de Cavalier se dévoile, plus proche de celle que l'on connaît aujourd'hui, un lyrisme tellurique, une camaraderie et une intimité qui s'expriment notamment par une caméra moins corsetée. Celle-ci s'autorise quelques mouvements coquets pour illustrer la relation entre Anne et Paul. Quand Trintignant est à l'écran, elle se fait plus sèche, son corps est rigide et son regard impassible. Face à lui, Schneider est stupéfiante en femme résignée, fataliste, dont le visage si expressif n'a d'égal que celui d'une Lilian Gish comme héroïne mélodramatique. Tout se lit sur ses lèvres et ses yeux, passant sans transition de l'espièglerie au désespoir. Le parallèle avec le cinéma muet n'est pas anodin, il y a un tel sens de l'efficacité narrative (une multitude d'ellipses qui se traduisent par des fondus au noir) que le film se passe de dialogues. Il pourrait très bien être muet et la voix off omnisciente et monotone qui le parcourt ferait alors office de cartons. On retrouve un désir de fluidité dans le montage, avec une structure en miroir, des plans qui se font écho, des situations qui se répondent. La manière qu'a Cavalier de mettre en scène ses acteurs est le plus bouleversant. Il est dans la première partie obsédé par la main droite de Trintignant, celle qui caresse un oiseau, enlace Schneider, enfle un gant, mange une tarte, appuie sur la gâchette. Et quand il disparaît, Cavalier s'obstine à filmer la main gauche de Schneider, elle feuillette un livre, caresse un chat, éclabousse son amie dans une barque. C'est tout naturel chez le cinéaste, un personnage dont on ne filme pas la main est déshumanisé (la bonté de Paul se caractérise en partie par son métier d'imprimeur donc d'artisan). Il en fait la démonstration dans un montage alterné sans parole, si ce n'est la voix off qui crée le pont spatio-temporel. Moment d'une expressivité inégalable alors que Clément assouvit sa vengeance, sans que nous voyions son doigt presser la détente, tandis qu'Anne prend la main de Paul pour la première fois.



GAUMONT VIDÉO  
BLU-RAY & DVD  
1<sup>ER</sup> AVRIL 2020

.....  
En complément, une présentation du film et d'Alain Cavalier par Philippe Roger, Maître de conférences en études cinématographiques et spécialiste d'Alain Cavalier. La longueur du module (37min.) permet à l'intervenant d'être à la fois didactique et exhaustif, recontextualisant le film dans la filmographie de Cavalier et dans l'analyse de séquences. La forme est un peu statique mais le propos, pas avare en anecdotes, digressions et interprétations est enrichissant.

LORIS DRU LUMBROSO

# Le Mystère Von Bülow

(Reversal of Fortune)

Barbet Schroeder, 1990, États-Unis / Royaume-Uni / Japon



## PRÉSUMÉ COUPABLE

Qui est Barbet Schroeder? C'est la question qui, irrémédiablement, se pose à quiconque croise sa route sur un chemin ou un autre de ses pérégrinations de cinéma. Qui est-il vraiment, lui dont le nom semble avoir essaimé dans les territoires, les cinéphilies et même les métiers les plus divers? «Compagnon de route» de la Nouvelle Vague, il fut, rappelons-le, assistant de Godard (*Les Carabiniers*), co-producteur de Rohmer (il fonde avec lui Les Films du Losange en 1962) et même fantôme chez Jacques Rivette (c'est lui qui joue, sibyllin, un des trois spectres inoubliables de *Céline et Julie vont en bateau*)... Cinéaste cosmopolite, il a posé sa caméra partout, de la côte d'Ibiza (*More, Amnesia*) aux plaines inexploitées de Nouvelle-Guinée (*La Vallée*), de la Colombie de son enfance (*La Vierge des tueurs*) jusqu'à Hollywood où il s'installe en pointillés, réalisant une poignée de thrillers et, plus récemment, un épisode de la série *Mad Men*... Qui est Barbet Schroeder, et comment définir son cinéma, entre modernité européenne et classicisme hollywoodien? Est-il un frère français (ou plutôt suisse) de Werner Herzog, explorateur aventurier (entre fictions et documentaires) du grand spectacle de la vanité humaine, ou bien plutôt un fils d'Otto Preminger,

au style faussement transparent et au regard acéré? Ne serait-il pas, comme Claude Chabrol, l'héritier direct de Fritz Lang, croisé autrefois en Inde, où il faillit assister le maître sur un film qui ne vit jamais le jour, aux confins, sans doute, de l'ambiguïté morale de l'Homme et de sa culpabilité floue et sans limites?

Français de cœur et de culture, Barbet Schroeder doit peut-être au hasard de sa naissance le miracle d'avoir réussi là où tant de cinéastes se sont cassé les dents: l'exil hollywoodien. Non que la «greffe» ait été plus facile pour lui que pour n'importe qui d'autre: les années de labeur pour faire exister *Barfly* en auraient fait reculer plus d'un; mais sans doute était-il plus apte qu'un autre à fondre ses films dans le moule hollywoodien qui, on le sait, peut si aisément se changer en rouleau compresseur. Schroeder a su prendre les coups tout en avançant ses pions, à découvert ou en contrebande. En cela, il ressemble à ses aînés germaniques (Siodmak, Sirk...) et à ces cinéastes de l'est (Polanski, Forman) qui, plus proches de lui, ont su



LES ACACIAS  
CINÉMA  
4 MARS 2020

L'ATELIER D'IMAGES  
DVD ET BLU-RAY  
3 MARS 2020

.....  
En complément, une interview du réalisateur Barbet Schroeder, ainsi qu'une autre de Jeremy Irons issue de l'émission Cinéma Cinéma.

tordre l'usine à rêves en la pliant l'air de rien à leur volonté propre. *Von Bulow* en est l'exemple parfait. L'ouverture donne le ton: c'est un travelling ahurissant qui survole la banlieue de Newport, où se succèdent les villas, toutes plus gigantesques et exubérantes les unes que les autres. Fondu enchaîné: la caméra flotte désormais le long du couloir lisse et brillant d'un hôpital cosu. Une porte s'ouvre: on découvre le corps inerte et livide de Sunny. C'est elle qui nous contera son histoire, en voix off, du fond de son coma. *Von Bülow* est le récit d'une morte en sursis, le conte macabre et tragique (drôle aussi, d'un humour très noir qui rappelle celui de Vergès dans *L'Avocat de la terreur*) d'une Belle au bois dormant noyée dans les vapeurs barbituriques. C'est de très loin, donc, que Schroeder observe d'abord ce concentré excentrique d'Amérique. Mais aussi de tout près. Car si le film s'ouvre bien à la lisière du fantastique, rejoignant Polanski (*Rosemary's Baby*) et surtout Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), deux grandes voix européennes exilées à Hollywood, c'est pour aussitôt changer d'échelle et tenter de saisir l'Amérique dans ce qu'elle a de plus concret et de plus prosaïque: son système judiciaire.

Ce sont finalement deux films qui se font face: celui de Sunny et celui de Dershowitz, l'avocat très terre à terre qui incarne un autre genre, le film de procès, qu'Hollywood doit à ses immigrants (Preminger en premier lieu) d'avoir porté aux nues. Entre les deux: Claus Von Bülow, l'accusé. C'est lui, le cœur du film, celui qui fait le lien entre tous les protagonistes et qui, bien sûr, intéresse Schroeder plus que tout. En *Von Bülow* s'incarne un cinéma de la tension perpétuelle entre fiction et documentaire, et cet insondable mystère ne cesse de s'épaissir jusqu'à ce final qu'on ne gâchera pas, qui pervertit avec jouissance la bonne vieille résolution hollywoodienne classique. Dans le flou d'une mise au point perdue entre deux focales se dessine le portrait d'un pays jamais aussi bien saisi que par ses enfants venus d'ailleurs, et celui d'un homme dégarni dont l'interprétation, paraît-il, fut inspirée à Jeremy Irons par la personne qu'il retrouvait chaque jour de l'autre côté de la caméra. Barbet Schroeder, bien sûr, niera en bloc. La question demeure, et elle demeurera toujours. Qui est Von Bülow? Qui est-il vraiment?

ALEXANDRE PILETITCH



# Sherlock Jr. / Le Dernier round

## La Croisière du Navigator

Buster Keaton, 1924/1926, États-Unis



La Croisière du Navigator (1926).

### MAÎTRE DES GENRES

Les films de Buster Keaton sont-ils vraiment des comédies? À la lumière de son génie burlesque, la réponse semble évidente. Il est devenu une légende grâce au contraste entre son visage fermé et les galipettes improbables qu'il effectuait. De *Sherlock Junior* au *Dernier round*, en passant *La Croisière du Navigator*, les films de Keaton sont toujours aussi délicieux d'inventivité clownesque. Même le gag de la peau de banane sur laquelle il glisse dans *Sherlock Junior* fonctionne toujours. Son cinéma a souvent été étudié sous l'angle suivant: il façonne des environnements autour desquels il fait ses acrobaties. Les parois se dérobent, les portes tombent, les voitures se détachent et les bateaux coulent.

Mais à y regarder de plus près, les films de Keaton se servent parfois de la comédie en toile de fond pour embrasser d'autres genres. Il n'est pas rare de voir de longs segments non-comiques (ou peu), car le spectacle est ailleurs. Toute la mise en place de *La Croisière du Navigator* est par exemple très sérieuse. Elle sert à construire le quiproquo conduisant Rollo (Buster Keaton) et Betsy (Kathryn McGuire) à se retrouver seuls sur un paquebot à la dérive. Le film embrasse

trois traumatismes de l'époque: ce navire menacé évoque le Titanic, qui a sombré douze ans plus tôt; il est aussi question d'une guerre lointaine entre deux petits pays évoquant la Première guerre mondiale; quant aux loubards chargés du kidnapping du capitaine, ils rappellent les mafieux de la Prohibition, présents aux États-Unis dans les années 1920. *La Croisière du Navigator* commence dans ce climat anxieux. Une fois le large pris, la comédie se déploie et épouse la grammaire du film d'horreur. En effet, les deux matelots à la dérive s'imaginent perdus sur un bateau hanté: les portes claquent seules, un tourne-disque se déclenche par erreur, un orage s'abat comme dans les romans gothiques. Le film est hilarant pour le spectateur, car il sait qu'il n'y a rien de surnaturel, mais la terreur est réelle pour les personnages. Le dernier acte se transforme carrément en film d'aventure, digne de Jules Verne. Le bateau est assailli par des cannibales, donnant lieu à des affrontements spectaculaires et Rollo se retrouve à aller sous l'eau en scaphandre.



ELEPHANT FILMS  
COMBO DVD / BLU-RAY  
31 MARS 2020

SPLENDOR FILMS  
CINÉMA  
25 DÉCEMBRE 2019

.....  
En complément de chaque film, des bandes-annonces; des notes sur la restauration des films (réalisée par la Cinémathèque de Bologne sous la houlette de la Cohen Film Collection) et des analyses par le critique Nachiket Wignesan.

.....  
1. L'un des « volets » d'une saga de neuf courts-métrages baptisée ainsi mais seulement en version française.

*Sherlock Junior* (1924).



*Sherlock Junior* et *Malec l'insaisissable* partagent un goût commun de la cascade. Dans le premier, Keaton se rêve en détective expert. Ses ruses nourrissent le burlesque. Ses cascades lui servent à s'enfuir, à pourchasser, à sauver la belle en détresse. Dans une scène de course-poursuite passée à la postérité, le Sherlock du film se joue de tous les dangers à l'avant d'une moto, alors que personne n'est au guidon pour la conduire. Ce détective idéalisé fonctionne même a contrario des autres personnages de Keaton. Il incarne en général le mec paumé, faible, traqué, alors que son Sherlock est le plus fin, le plus doué, qu'il a toujours un coup d'avance. *Malec l'insaisissable* reprend la figure de l'homme traqué par erreur. On le suspecte, à tort, d'être un criminel. Dès lors, les citoyens le fuient et les autorités le poursuivent. Une scénographie revient souvent chez Keaton et intervient ici: le personnage principal est au premier plan et un travelling arrière laisse voir une foule immense qui le poursuit. C'est le cas dans *Les Fiancées en folie* (1925) ou dans ce *Malec l'insaisissable*<sup>1</sup> où un escadron de policiers le poursuit. Le spectaculaire passe aussi par là. Le film montre un acteur qui court, tout le temps, partout, sans reprendre son souffle.

*Le Dernier round* joue encore moins le jeu de la comédie burlesque. Il s'agit davantage d'une comédie de mœurs digne de Guitry. Son héros Alfred Butler est un bourgeois incapable de tout. Seulement, un boxeur prend le même nom que lui et devient champion du monde des poids légers. Par un jeu de quiproquos, notre bourgeois est pris pour le boxeur par les habitants de la montagne où il est en villégiature. Butler doit alors choisir entre avouer le pot-aux-roses à la femme qu'il aime et prendre le risque de la perdre, ou continuer à se faire passer pour le boxeur. Les principales scènes comiques sont celles qui se déroulent sur le ring, mais la grande majorité

des séquences se passent en dehors. L'histoire d'un amour mis en danger est ce qui intéresse ici le cinéaste-acteur. *Le Dernier round* permet par ailleurs de constater un détail délicieux: s'il avait commencé à l'ère du parlant, Keaton aurait sûrement été un excellent dialoguiste. Alors que son personnage maladroit part à la chasse, il parcourt la forêt entouré d'animaux qui pourraient servir de gibier, au point que c'en est surréaliste. Jamais avare en fainéantise, son personnage dit alors: «Il n'y a rien à chasser ici». Plus tard, lors d'un dîner aux chandelles avec la femme qu'il désire, le père et le frère de celle-ci débarquent. Intimidé devant leur carrure, Butler fait profil bas. Une fois les deux gaillards repartis, l'amoureux transi s'inquiète: «Vous n'avez pas d'autre frère ou père?» La douce absurdité des intertitres nourrit tous ses films et complète le langage visuel. Là encore, la comédie burlesque sert de toile de fond à un registre qu'il embrasse totalement. Buster Keaton a été, à ce titre, l'un des premiers maîtres de l'hybridation.

ALEXANDRE MATHIS



# La Ronde / Lola Montès

Max Ophuls, 1950 / 1955, France / France-Allemagne de l'Ouest

## FEMMES OPHULSIENNES

Après plusieurs années d'exil aux États-Unis, Max Ophuls revient en 1950 en France pour y réaliser quelques chefs-d'œuvre : *La Ronde*, *Le Plaisir*, *Madame de...* et *Lola Montès*, son seul film en couleurs, avant de mourir en 1957. Quand *La Ronde* met en scène une série d'histoires d'amour et de séduction, chaque personnage passant d'une saynète à l'autre, telle une ronde entre hommes et femmes qui dansent « la valse d'amour », *Lola Montès* raconte la « scandaleuse carrière de femme fatale » de cette femme galante aux nombreux et célèbres amants, condamnée à revivre chaque soir ses aventures dans un cirque où elle est employée et exposée. Nombreux sont les points communs entre *La Ronde* et *Lola Montès* : deux films construits en tableaux ou épisodes, avec un narrateur qui conte la vie de Lola ou les histoires de *La Ronde* ; deux mises en abîme du spectacle ; deux films où il est question d'amour, de désir et de plaisir.

Car le plaisir est au centre de l'œuvre d'Ophuls, qui parle de sexe sans jamais le montrer. Il se plaît à observer les individus avant et après l'amour. À défaut de montrer une scène d'amour, il préfère le moment précédent, où règnent la séduction, une certaine tension érotique, et même parfois une négociation, comme la prostituée de *La Ronde* (Simone Signoret) proposant une nuit gratuite au soldat

Serge Reggiani. C'est aussi la scène d'adieu pendant laquelle Lola Montès retient son amant Franz Liszt pour un dernier moment d'amour, l'embrassant et lui ôtant sa cravate, geste anodin mais hautement suggestif. Ophuls s'amuse également à montrer l'instant qui vient après l'amour, plus ingrat. L'homme qui se rhabille se montre moins galant et se désintéresse soudainement de sa conquête, tel l'homme marié de *La Ronde* (Fernand Gravey), pressé de rentrer chez lui. « Charles, tu n'es plus le même... Toi je parie que tu es marié », constate son amante, pas dupe. Jacques Rivette et François Truffaut l'écrivent en 1957 dans les *Cahiers du Cinéma*, il s'agit toujours chez Ophuls de « désir sans amour, de plaisir sans amour, d'amour sans réciprocité ». Dans les deux films, les personnages féminins sont caractérisés par leur érotisme : la femme de chambre à l'air mutin incarnée par Simone Simon, Danielle Darrieux en bourgeoise aux deux voilettes, Lola Montès et ses habits éblouissants. La sensualité de la célèbre courtisane doit beaucoup à son interprète, Martine Carol, alors grande vedette grâce aux films *Caroline chérie*, incarnation parfaite de la femme fatale avant l'ouragan Bardot. Lorsque Lola veut prouver à Louis de Bavière qu'elle est « bien faite » en ouvrant sa robe avec un coupe-papier, le réalisateur



CARLOTTA FILMS  
DVD & BLU-RAY  
19 FÉVRIER 2020

.....  
*On ne peut que regretter l'absence de travail éditorial de Carlotta Films sur ces deux éditions, pourtant avec deux films majeurs d'un cinéaste l'étant tout autant. La Ronde n'a tout simplement pas de bonus – si ce n'est la bande-annonce de sa ressortie de 2017, maigre argument – et Lola Montès, seulement les essais coiffure de Martine Carol et la bande-annonce originale. Certes, enfin nous avons La Ronde en version restaurée, mais Lola Montès existait déjà en Blu-ray chez Gaumont, avec le même master, et dans une édition riche en compléments.*

choisit de ne pas montrer son décolleté, lui préférant la course des domestiques à la recherche d'une aiguille et de fil pour recoudre l'ensemble. Mais la simple idée de ce décolleté suffit à émoustiller. Personnes prisonnières de leurs corsets ou de leurs désirs, l'image de l'enfermement est présente dans les deux films. Une cage à oiseaux suit Lola Montès dans ses voyages, annonce funeste de la cage dans laquelle elle terminera son périple. Dans la deuxième histoire de *La Ronde*, avec Simone Simon et Daniel Gélin – exquis en jeune premier timide et hésitant –, le salon est rempli de rambardes, jalousies, barres de chaises... Un décor chargé de barreaux, signifiant la frustration dans laquelle se trouve Alfred, envahi par son désir. Dans l'épisode d'après, toujours avec Alfred, plus de barreaux mais l'ombre d'une cage à oiseaux, comme l'éternel renouvellement d'un désir inassouvi. D'ailleurs, quand il arrive enfin à ses fins avec la femme de chambre, il ferme les volets, laissant la caméra dehors. Quelques minutes plus tard, la jeune femme rouvre les volets tandis qu'il se rhabille. Rien n'est montré mais tout est là, suggestion évidente et manifeste de l'acte. Ce mouvement est récurrent chez Ophuls, qui place sa caméra, donc le spectateur, dans une position voyeuriste. Il crée des cadres avec une amorce en premier plan, donnant l'impression d'espionner derrière une vitre, une haie ou un arbre. Tel un voyeur, le spectateur épie et observe quelque chose qu'il n'est pas censé voir. Mais au-delà de son érotisation, la femme est souvent victime dans l'œuvre ophulsienne, prisonnière de la société et de son jugement, des hommes et de leur égoïsme. Ophuls écrit le scénario de *Lola Montès*, impressionné par la dépression de Judy Garland et les déboires sentimentaux de Zsa Zsa Gabor. Ainsi, la prostituée de *La Ronde* se trouve systématiquement abandonnée par les hommes, l'épouse infidèle (Danielle Darrieux) condamnée par son mari qui l'avertit – « Toutes ces femmes-là meurent jeunes » –, Lola Montès punie pour ne pas avoir suivi la route toute tracée du mariage arrangé. « Vous représentez l'amour, la liberté, tout ce que les gens détestent », prévient un étudiant à Lola. Ophuls dénonce cette situation de victimisation, amoureux et solidaire des femmes qu'il a placées au centre de son œuvre. Comme le parachève le comte joué par Gérard Philipe dans *La Ronde*, « le bonheur n'existe pas, l'ivresse et la jouissance existent ». Une conclusion cynique qui n'enlève rien à la « pureté et fraîcheur splendides » de ces histoires, selon les propres termes du cinéaste.

ESTHER BREJON

# Mississippi Burning

Alan Parker, 1988, États-Unis

## BUDDY COPS

C'est un genre cinématographique en soi. De *L'Arme Fatale* (1987) à la série *True Detective* (2014) en passant par *Tango et Cash* (1989), *Bad Boys* (1995) ou *End of Watch* (2012), on ne compte plus les duos de flics au cinéma. Le genre est aussi américain que le hamburger ou le Wall Trade Center. Ce n'est donc pas un hasard si c'est celui que choisit le Britannique Alan Parker pour raconter cette histoire si américaine. Adapté d'un fait divers réel, *Mississippi Burning* suit l'enquête de deux agents du FBI après l'assassinat de trois jeunes hommes, dont deux Noirs, dans l'atmosphère moite du Sud des États-Unis. En filigrane, un sigle infuse tout le film, comme une maladie qui infeste ce territoire du Mississippi, et dont on voit partout les stigmates : KKK. Il est des lettres qui se répètent et dont l'écho est chaque fois plus détestable. SS. HH. KKK. Le Ku Klux Klan, secte suprémaciste responsable d'innombrables crimes racistes dans le Sud des États-Unis. Son histoire est liée à celle de l'Amérique comme la mort est liée à la vie. Ses membres étaient une figure centrale de la

*Naissance d'une nation*, la monumentale fresque historique de D. W. Griffith en 1915, et leur ombre planait encore sur les assassinats terroristes de Charlottesville en 2017.

**En terres rances** À la figure états-unienne par essence du « duo de flics » s'en ajoute dans *Mississippi Burning* une autre, tout aussi mythologique dans l'histoire du film policier américain : l'agent du FBI en enquête. À nouveau, on pourrait citer les films et séries reprenant le genre : les séries *Twin Peaks* (1990), et *X-Files* (1993), *Le Silence des agneaux* (1991), etc. À partir de la fin des années 1980, l'agent du FBI a remplacé le détective traditionnel du film

noir américain. Le détective était un policier urbain, enquêtant dans sa ville. Phillip Marlowe appartient à Los Angeles autant que les autoroutes et le panneau Hollywood. L'agent du FBI en revanche est toujours dépaycé. Envoyé ailleurs, un étranger débarquant dans une petite ville, comme une survivance d'une vieille figure de western.



Ici, nos *lonesome cowboys* sont donc deux : le jeune bleu mais néanmoins chef, sérieux, style intellectuel à lunettes, Alan Ward (Willem Dafoe), et le sympathique et bedonnant Rupert Anderson (Gene Hackman), qui a de la bouteille et des méthodes bien à lui. Idée merveilleuse que de caster Hackman pour ce rôle, lui qui fut l'acteur principal d'un des films matriciels du « duo de flics au cinéma », *French Connection* de William Friedkin (1971).

Bien qu'il semble la prendre avec légèreté, cette enquête est particulière pour Rupert. Quand il arrive dans le comté de Jessup, Mississippi, épice

de l'enquête, il ne pense pas être vraiment un étranger. C'est un authentique gars du Sud, un Mississippien pure souche. Loin d'être un touriste, il se sent presque autochtone à ces terres, et utilise cette connivence pour son enquête. Mais pour la plupart des locaux, c'est un parfait étranger. Qu'importe qu'il ait grandi, un jour, ici. Il est parti. Et cette trahison a effacé son passé : maintenant, il vient d'ailleurs. C'est juste un autre mec de Washington venu fourrer son nez dans les affaires des autres. À l'instar de ce jeune Blanc assassiné au bord d'une autoroute la nuit, défenseur de la cause afro-américaine, devenu donc, aux yeux du Klan et d'un bon nombre des habitants de ce triste comté, un Noir comme les autres. Enfin comme les autres, pas vraiment. S'il avait vraiment été Noir, peu probable que le FBI serait venu dépêcher des moyens aussi extraordinaires (plus de 100 agents envoyés en renfort) pour mener à bien une affaire dans cette cambrousse de rednecks. Nous sommes en 1964, et la ségrégation est encore légale aux États-Unis. Elle sera abolie dans l'année, avec le Civil Rights Act signé par le Président Johnson, mais il faudra encore un an pour que les *gens de couleur* puissent voter. Lorsque Ward et Anderson entament leur enquête, les Noirs ne peuvent pas manger aux mêmes tables que les Blancs au restaurant. Même les toilettes sont séparées. Alors il serait surprenant qu'ils bénéficient de la même justice.

Néanmoins, il y a des règles. Et ça, Alan Ward (Dafoe) le sait très bien. Adepte des nouvelles méthodes de J. Edgar Hoover, ce jeune homme, aux bons diplômes, compte suivre la procédure. Parfait équivalent américain de l'énarque, Alan Ward est très sérieux, un peu rigide et parfois hors-sol, mais sa méthodologie fait ses preuves. En définitive, c'est la conjugaison du *feeling* et des manières d'Anderson, le gars du terrain, avec l'organisation et la droiture de Ward, le type de bureau, qui pourront permettre de résoudre cette affaire et d'amener doucement les habitants de cette région vers plus de tolérance. En parfait *buddy cop movie*, *Mississippi Burning* nous donne ainsi la leçon : les cow-boys solitaires doivent toujours être accompagnés.

PIERRE CHARPILLOZ



LES ACACIAS  
CINÉMA  
25 MARS 2020

L'ATELIER D'IMAGES  
DVD ET BLU-RAY  
17 MARS 2020

.....  
En complément de l'édition vidéo, une interview du réalisateur Alan Parker par Jean-Pierre Lavoignat et Christophe D'Yvoire (9 min.) ; les coulisses du tournage (6 min.) ; des entretiens avec William Dafoe (9 min.), Alan Parker (20 min.) et le scénariste Chris Gerolmo (15 min.) et la bande-annonce d'époque.

# Angel Heart

Alan Parker, 1987, États-Unis

## PURGATOIRE

Qui se soucie aujourd'hui de la retraite prématurée d'Alan Parker? Mis à part quelques nostalgiques des années 1980, pas grand monde. Pourquoi le cinéaste de *Midnight Express* (1978) est-il tombé dans ce bain d'indifférence? La critique, et particulièrement en France, l'a toujours traité avec un certain mépris. Jugé tantôt esthétisant, tantôt tape-à-l'œil, son cinéma n'a jamais été pleinement considéré, notamment par la critique, alors que les succès se sont enchaînés et la reconnaissance de ses pairs également, lui qui a été nommé deux fois à l'Oscar du Meilleur réalisateur. Après l'échec de *La Vie de David Gale* en 2003, Sir Alan Parker (il fut anobli en 2002) décida d'arrêter sa carrière, préférant se consacrer à la peinture et l'écriture. Le cinéaste mérite pourtant d'être redécouvert pour son exploration des différents genres cinématographiques : le film musical (*Fame*, *The Commitments*), la romance (*Bienvenue au paradis*), le film de gangsters (*Bugsy Malone*) et le drame conjugal, à travers le très beau *Shoot the moon* (*L'Usure du temps*), son film le plus personnel. En 1987, il décide de sonder les arcanes du thriller avec *Angel Heart*, réunissant à l'écran, pour la première fois (et la dernière?), Mickey Rourke et Robert De Niro, au sein d'une enquête où le premier, le détective Harry Angel, est chargé par le second, l'énigmatique Louis Cypher, de retrouver la trace de Johnny Favorite, un ancien crooner qui croupirait dans un hôpital psychiatrique. L'investigation se poursuit en Louisiane, avec une incursion dans l'univers vaudou.

Alan Parker adapte le roman de William Hjortsberg *Le Sabbat dans Central Park*, mais s'accorde de nombreuses libertés, déplaçant notamment une partie de l'intrigue à la Nouvelle-Orléans, alors que le livre se déroulait intégralement à New York. Le réalisateur souhaitait livrer un film dans la veine de Raymond Chandler, un thriller en noir et blanc tourné en couleurs. La composition



des plans, l'utilisation de contre-plongées, le savant jeu des ombres et la photographie charbonneuse nourrissent pleinement la mise en scène de Parker, plongeant avec délectation le spectateur dans cette tortueuse intrigue. Par sa méticuleuse reconstitution des années 1950, le cinéaste parvient à rendre palpable presque physiquement le New York glauque de l'époque comme la moiteur de la Louisiane. Un formalisme savamment maîtrisé au service du film et de l'ambition initiale du cinéaste. La musique de Trevor Jones et les notes stridentes jouées au saxophone par Courtney Pine achèvent de créer cette atmosphère inquiétante et fiévreuse.

Plus la caméra s'enfonce dans les bayous et plus l'intrigue se nimbe de surnaturel. Les plans répétés du ventilateur et du monte-charge ainsi que les flashes sur des fragments du passé hantent de plus en plus Harry Angel, qui finit par douter de sa propre identité. Les rites vaudous, filmés comme des transes sanglantes rendues plus troublantes encore par la sensualité de Lisa Bonnet, lui font progressivement perdre pied. Mickey Rourke trouve là, sans doute, son meilleur rôle, et les plans sur son visage habité et défait laissent le sentiment d'un immense gâchis, celui d'un comédien talentueux au charisme magnétique qui s'est brûlé les ailes, devenant à force d'excès une créature des enfers.



STUDIOCANAL  
STEELBOOK BLU-RAY 4K  
+ BLU-RAY  
5 FÉVRIER 2020

.....  
Pour cette nouvelle édition, Studiocanal a repris l'essentiel des bonus du précédent Blu-ray d'Angel Heart sorti en 2010 : une introduction (1 min.) et un commentaire audio du cinéaste ; des interviews d'époque d'Alan Parker (8 min.) et de l'actrice Lisa Bonnet (1 min.30) ; d'autres courts portraits/entretiens (3 min.) de Mickey Rourke, Lisa Bonnet et Alan Parker ; un reportage d'époque sur le film (7 min.) ; toute une série de cinq modules sur la culture vaudou, plus ou moins intéressants (entre 6 et 20 min.) ; un très court module sur le tournage du film (1 min.30) ; et enfin la bande annonce originale. S'y rajoutent une interview du cinéaste réalisée en 2015 par Jean-Pierre Lavoignat extraite de « Cinéastes des années 80 – Alan Parker : le franc-tireur » (27 min.), qui permet d'offrir un regard plus rétrospectif sur le film, et aussi, chose devenue un peu rare aujourd'hui, une galerie photo (à l'intérêt un peu relatif).

Les face à face entre Mickey Rourke et Robert De Niro constituent les moments les plus intenses d'*Angel Heart*. Alan Parker dû insister pendant des mois avant que l'acteur n'accepte le rôle assez bref mais crucial de Louis Cypher. Ongles longs parfaitement limés, voix suave, canne à la main, l'acteur compose un personnage diaboliquement impavide. Sur le tournage, les deux comédiens se sont livrés un véritable match de boxe. Une guerre des nerfs larvée, durant De Niro tenta à plusieurs reprises de déstabiliser Rourke, alors star montante et potentiel rival. Même si l'on garde en mémoire l'audacieux twist final, *Angel Heart* ne subit pas les foudres du temps, à l'exception de quelques plans grand-guignolesques dispensables, celui des yeux du diable notamment, que Parker a beaucoup hésité à conserver au montage. Une maladresse pardonnable, de même que la répétition de certains plans à la symbolique un peu appuyée (le ventilateur annonciateur de mort, en particulier). Après la culture vaudou, le cinéaste s'intéressera de nouveau à la communauté noire américaine, l'année suivante dans *Mississippi Burning* (voir critique p. 112), une violente charge contre la ségrégation. Décidément, Alan Parker ne mérite pas le purgatoire.

ANTOINE JULLIEN

# La Vérité

Henri-Georges Clouzot, 1960, France / Italie



## ET CLOUZOT ... (RE)CRÉA BARDOT

La beauté arrogante de Dominique – une Brigitte Bardot sur le fil du rasoir entre incandescence et gouffre – ainsi que sa vie, considérée comme dissolue par l'accusation, sont disséquées lors de son procès pour le meurtre de son amant Gilbert (Sami Frey). C'est une lutte acharnée pour faire éclater une vérité tant pénale que morale: la vérité d'un corps si diaboliquement beau qu'il ne peut qu'être machiavélique selon l'accusation, la vérité d'un corps féminin manipulé et brimé selon la défense. Situé dans la France du début des années 1960, le récit de Clouzot est autant prétexte à scruter une société majoritairement

conservatrice, qui refuse toute liberté de mœurs, qu'à permettre une tirade féministe assez avant-gardiste. Construit sous la forme bien connue du film de procès, *La Vérité* met en place deux récits parallèles, celui débité par les avocats – vérité d'apparat calculée pour faire mouche devant les jurés – et celui des flashbacks sur la vie de Dominique et les circonstances ayant conduit au drame. Le regard du spectateur est conditionné par deux images dès les premières minutes de *La Vérité*: d'abord le reflet de Dominique se regardant dans un morceau de miroir brisé puis, quelques minutes plus tard, un insert sur un dessin réalisé par l'un des avocats, représentant une araignée au centre de sa toile. L'avocat de l'accusation prend pour preuve d'un évident penchant vicieux, d'une part le comportement de l'accusée, qui fréquente assidûment des cinémas, ce qui la mène selon lui tout naturellement entre les draps des hommes, et d'autre part ses lectures peu recommandables, en particulier *Madame Bovary* de Flaubert. Le choix de ce roman comme preuve définitive de la dépravation de Dominique dès son plus jeune âge n'est pas anodin, tant il fut lui-même un point d'orgue dans la représentation d'une doxa morale dont Flaubert fit les frais, mis en examen pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs.

Amorale Emma dont le mariage contente peu la sentimentalité romanesque et qui prend des amants, à la poursuite de ses illusions toujours déçues. Amorale Dominique, qui ne rêve nullement de l'honorabilité supposée qu'offre le mariage, ni de la vie rangée qu'une jeune fille *bien* devrait espérer. Ces deux héroïnes partagent la recherche d'une autre vie que celle imposée par leur condition de femme, dans une dépression inhérente à leurs existences calfeutrées, ainsi qu'au rapport qu'elles entretiennent avec des hommes, par lesquels elles espèrent être sauvées mais qui les abandonnent sans

ménagement dès qu'ils s'en sont lassés. Si, comme dans le roman, la mort hante le film – des premières tentatives de suicide de Dominique adolescente à celle qui suit l'assassinat de Gilbert – elle est également présente sous une autre forme: l'effacement progressif de la liberté et de l'identité de la jeune femme par Gilbert. Inquiété par cette femme qu'il ne parvient pas à contenir, incapable de comprendre sa collection d'amis devenus amants et d'amants devenus amis, il pense au mariage comme remède à la souffrance que provoque en lui cette individualité propre – ce que montre un insert sur des gribouillages, où le prénom et le nom Dominique Marceau sont rayés, remplacés par Dominique Tellier, puis par Madame Gilbert Tellier. De cet effacement méthodique, Clouzot prend le contre-pied en jouant sur des oppositions, notamment celle entre les deux sœurs. L'une sensuelle et perdue, l'autre austère et confiante, Dominique et Annie personnifient la dualité blonde/brune, archétype cinématographique pour caractériser l'opposition féminine dans la rivalité amoureuse.

En promenant ainsi le regard du spectateur, Clouzot semble d'abord lui permettre de construire sa propre vérité. Ce semblant de vérité, cependant, est rapidement invalidé. Le choix des images et du récit en flash-back, qui court-circuite les allégations de l'accusation, est, bien entendu, celui du réalisateur, qui choisit de mettre en scène pour l'essentiel le récit défendu par les avocats de Dominique. L'apparente neutralité du récit est donc bien vite balayée et le regard de Clouzot pose alors question. Il semble, progressivement, ne plus être à la recherche de la vérité pénale ou morale mais, bien plus, et de

manière obsessionnelle, de la vérité de l'amour passionnel, dans ses illogismes, ses sentiments enflammés mort-nés, ses hésitations, sa jalousie et sa possessivité – préfigurant son film inachevé, *L'Enfer*. Alors que tout est disséqué dans les détails parfois les plus sordides, l'unique nuit entre les deux amants que choisit de représenter Clouzot est la première qu'ils passent ensemble. Sitôt mise en scène, elle est cependant évacuée et mise hors de portée du regard du spectateur. Occultant ce moment derrière une porte fermée, tout en le racontant à travers les échanges entre Dominique et sa colocataire, Clouzot manifeste toute son importance, mais il semble en même temps s'avouer vaincu face à sa recherche effrénée de la compréhension – de la vérité – de la passion. La vérité d'un amour se manifesterait alors dans le secret d'une première nuit, une vérité intime après laquelle Clouzot et les avocats courent tout au long du récit, sans jamais parvenir à la saisir.

SOPHIE-CATHERINE GALLET



COIN DE MIRE CINÉMA  
DIGIBOOK DVD /  
BLU-RAY / LIVRET  
28 FÉVRIER 2020

.....  
Édité par Coin de Mire cinéma dans la collection « la séance », *La Vérité* comprend, en plus du film, les bandes d'actualités, bandes-annonces et publicités d'époque – replaçant le film dans un contexte populaire et historique ; à noter également la présence du documentaire *Le Scandale Clouzot*, diffusé sur Arte en 2017. Au sein du beau coffret, un livret avec des documents d'époque, dix tirages photographiques et une affichette.

À la même date, Coin de Mire édite aussi *Les Espions (1957) d'Henri-Georges Clouzot*.



# Guns

Robert Kramer, 1980, France

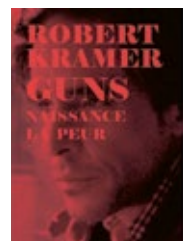


## L'INTIME ET LE POLITIQUE

« Je savais que je partirais pendant longtemps. Je le savais depuis toujours. Je ne m'étais jamais vraiment sentie chez moi là bas, en Amérique. Mon pays de destination, ce n'était pas forcément la France, mais comme je parlais le français, alors... ». C'est la jeune femme américaine, Lil (Peggy Frankston), qui parle. Mais ces propos pourraient être ceux de Robert Kramer, qui a quarante ans lorsqu'il réalise *Guns*, et qui vit alors depuis quelques mois en France. Robert Kramer, Américain, ancien étudiant de

Stanford, militant de la première heure dans les grands mouvements de 1967, proche des Black Panthers, farouche opposant à la Guerre du Vietnam. L'évolution naturelle de sa biographie aurait dû le conduire vers le cinéma direct ou le documentaire politique. Mais son style est plus hybride. Il se plaît à mélanger fiction et réalité dans une série de films qu'il tourne avec son collectif Newsreel. *People's War* (1969) et *Milestone* (1975) feront de lui un cinéaste important de cette nouvelle gauche radicale américaine. Mais, fatigué de cette Amérique où il faut toujours se battre, il quitte son pays natal et immigre en France. Robert Kramer ne retournera aux États-Unis que le temps d'un film, peut être son plus connu, *Route One USA* (1990), neuf ans après *Guns*, film de sa naturalisation cinématographique. S'il s'agit d'une pure fiction, se revendiquant jusqu'à l'extrême comme telle. On retrouve néanmoins dans *Guns* ces traces documentaires. Les « guns » du titre évoquent des armes de contrebande, vendues à des pays du Golfe par l'intermédiaire d'entrepreneurs du BTP peu scrupuleux, surtout quand il s'agit du contrat du siècle dans des villes nouvelles aux noms exotiques (Dubai, Doha, Abu Dhabi...) et où tout est à construire. Enfin, c'est l'histoire qu'on a racontée à Tony (Patrick Bauchau), journaliste indépendant, qui pense tenir là sa grande enquête. Il paraît que le gouvernement est impliqué. Et puis, c'est surtout l'occasion pour Tony, en couple avec Lil, de faire un tour à Marseille, d'où partent ces marchandises, et où vit son amie Margot (Juliet Berto), qu'il a beaucoup aimée, autrefois, et dont la mère est mourante. Le réalisateur s'amuse à superposer à une intrigue politique et policière complexe, plusieurs histoires sentimentales floues, quitte à perdre, parfois, le spectateur. Pour Kramer bien sûr, tout est politique, mais *Guns* n'est pas un film à thèse, plutôt un jeu de piste entre plusieurs histoires, comme autant de vies de Robert Kramer.

PIERRE CHARPILLOZ



RE:VOIR  
DVD + LIVRET  
29 JANVIER 2020

.....  
En complément, un riche livret bilingue de 56 pages avec notamment des textes de Robert Kramer (22 notes à la manière de pensées pascaliennes sur le film, rédigées lors de sa présentation à Venise) et de Richard Copans (le chef opérateur de *Guns* et futur producteur de *Route One/USA* revient pour l'occasion sur la rencontre qui changera sa vie avec le cinéaste, dans le contexte du cinéma militant des années 1970). Également, deux courts-métrages du réalisateur: l'énigmatique *La Peur* (1983, 6 min.), film de commande pour l'unité documentaire de TF1 sur les mécanismes de la peur, et *Naissance* (1981, 42 min.), qui suit la naissance d'un enfant, de son attente par sa famille à ses premiers pas dans le monde.

# SCARFACE

RETROUVEZ  
LE ROI DES GANGSTERS  
DANS UN FILM CULTE  
EN HAUTE DÉFINITION



SCARFACE (1932)  
INÉDIT EN BLU-RAY™

ENTIÈREMENT RESTAURÉ  
À PARTIR DES ÉLÉMENTS D'ORIGINE  
EN 35MM

SORTIE LE 1<sup>ER</sup> MARS



# Voyage à deux

(Two for the Road)

Stanley Donen, 1967, États-Unis

## FRAGMENT DES DISSOUS AMOUREUX

Si il est de coutume de dire que les voyages forment la jeunesse, à n'en pas douter, ils déforment les couples. Dans un avion qui les emmène jusqu'en France, Mark et Joanna restent séparés par un siège. « Tu me canardes sans arrêt », reproche le mari à sa femme. Le vieux couple ne part pas de gaieté de cœur en vacances, leur couple bat de l'aile. *Voyage à deux* s'articule à travers cinq séjours dans le Sud de la France, qui servent d'analyse à 12 ans dans la vie de leur couple. À mi-chemin entre le classicisme hollywoodien, qui vivait ses derniers mois, et la modernité très franco-italienne des années 1960, le film de Stanley Donen s'amuse à jouer sur deux tableaux. Musicalement d'abord, puisqu'Henri Mancini adorait sa partition pour le film : à la fois douce et jazzy, registre dans lequel il excellait à Hollywood, il la trouvait aussi moderne, espiègle et mélancolique. Dans son casting ensuite, par son duo inattendu : auréolée de son charme légendaire, Audrey Hepburn, qui retrouvait Donen pour la troisième fois après *Funny Face* (1957) et *Charade* (1963), fait face au jeune Albert Finney, visage rond et se donnant des airs de prolétaire. Par son ton surtout, où Donen respecte l'élégance des films américains mais épouse le romantisme européen. Ce n'est pas un hasard si le scénariste Frederic Raphael – à l'origine du projet – revendique l'influence du *Jules et Jim* de Truffaut (1962) et de *La Notte* d'Antonioni (1961). Afin de lier tous ces éléments a priori disparates, le film bénéficie d'un montage qui floute les repères. Il passe d'un voyage à l'autre, par l'intelligence des raccords, jusqu'à raconter cette grande histoire de couple par fragments qu'on ne cherche plus à structurer. L'important est de capter le flot des sentiments et des états d'âme, pas le cheminement d'un point A à un point B. À ce titre, le film anticipe parfaitement la modernité des

road-trips à la *Macadam à deux voies* (1971) où la destination importe peu. Dans *Voyage à deux*, on comprend rarement l'itinéraire (tout juste le film finit-il par un passage symbolique de la frontière italienne).

**L'amour est nulle part** Toutes ces vacances sont accidentées. Lors de leur premier voyage, celui de la rencontre, Joanna et Mark font de l'autostop, et au fur et à mesure qu'ils s'embarquent, leurs voitures deviennent plus



WILD SIDE  
DIGIBOOK DVD /  
BLU-RAY / LIVRET  
11 MARS 2020

*Voyage à deux* sort en deux éditions, un Blu-ray normal et une édition limitée Digibook, cette dernière comprenant le livre de 200 pages « Fragments d'un transport amoureux », richement illustré et relatant la genèse du film, par les historiens du cinéma Adrienne Boutang et Marc Frelin. Aussi, en bonus, un commentaire audio de Stanley Donen, un entretien passionnant avec le scénariste Frederic Raphael (36 min.), un autre avec le fils d'Audrey Hepburn, Sean Hepburn Ferrer (16 min.) ou encore la costumière du film Sophie Rochas (29 min.) ; deux petits modules, un sur la carrière de Stanley Donen (5 min.) et un autre sur la garde-robe d'Hepburn dans le film ; et enfin six cartes postales.

En plus de documents sur le style d'Audrey Hepburn et d'un entretien passionnant avec Frederic Raphael, le coffret propose un beau livre de 111 pages.

luxueuses – mais pas plus sûres pour autant, leur MG prenant même feu. Le couple se dispute beaucoup, et pendant toute la première partie du film, c'est à se demander comment ils peuvent s'aimer. Au mieux, ils se chamaillent, s'envoyant des piques au visage, au pire la communication est interrompue. La dureté du personnage de Finney, souvent odieux, associée à la rancœur tout en retenue de Joanna, laisse à penser que rien ne les a jamais reliés. « Quel genre de gens dînent sans se parler ? – Les gens mariés », répètent-ils plusieurs fois pendant le film. Ainsi, au moment de leur rencontre, ils se moquent des autres. Quelques vacances plus tard, la formule s'applique à eux. Le film s'ouvre d'ailleurs sur un mariage dans un village que traverse le couple. Joanna se demande pourquoi ils n'ont pas l'air heureux. Tout en gravité, Mark rétorque : « Il y a de quoi. Il viennent de se marier ».

**L'amour est partout**

En dépit de cet aspect désabusé, *Voyage à deux* est un film drôle et solaire (bien aidé par Audrey Hepburn). Des accents de Blake Edwards se retrouvent ici et là comme lorsque la voiture en flammes est éteinte par de la mousse ou quand Mark cache des provisions sous sa veste et que tout tombe dans l'escalier. C'est à travers les élans comiques que l'amour se révèle aux spectateurs. Quand Joanna et Mark se comportent en grands enfants naïfs, il est partout. Ce sont les courses des amants sur la plage, c'est imiter le canard pour amuser sa fille, c'est manger en douce dans sa chambre d'hôtel pour éviter de payer un dîner en plus de la pension. Le film opère progressivement son cheminement vers la lumière. Dans une des scènes de chahauterie, Joanna confisque la balle de ping-pong à son mari et la jette dans la piscine. Elle aimerait qu'il arrête sa partie et vienne se baigner avec elle. Devant son refus, elle le jette à l'eau. Si la séquence avait été au début du film, elle aurait été montrée comme grave et conflictuelle. Or, Donen en fait un moment de joie, où le couple nourrit sa complicité. Qu'il s'agisse de l'époque de la rencontre ou du couple usé, chacun allant jusqu'à tromper l'autre, *Voyage à deux* distille des preuves d'amour.

Dans les compléments de l'édition, Frederic Raphael compare indirectement le film à *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999), autre film sur lequel il a travaillé. Il y voit un jeu d'équilibriste entre la passion et l'animosité : les rancœurs et les discussions à cœur ouverts peuvent ranimer le couple ou le tuer. Coïncidence ou pas, non seulement Tom Cruise et Nicole Kidman ont divorcé après *Eyes Wide Shut*, mais Audrey Hepburn a aussi quitté son mari Mel Ferrer peu de temps après *Voyage à deux*. Ambivalent quant à sa conclusion, le film reste en tête rien qu'avec cet échange en voiture entre Mark et Joanna : « Combien de temps ça durera ? demande Mark – Durera quoi ? – Ce prétendu bonheur. Ce bonheur, ton désir d'être avec moi. – Ce sont deux choses différentes. – Je sais [...] – Tu parles de mon départ mais je reste. [...] Pourquoi je reste ? – Je n'en sais rien. – C'est tout le problème. Tu n'arrêtes pas de penser. Arrête de penser. » Facile à dire.

ALEXANDRE MATHIS

# Trilogie *Majin*

Kimiyoshi Yasuda, Kenji Misumi et Kazuo Mori, 1966, Japon

## CAILLOUX EIGA

Dix ans après le succès colossal de Toho avec sa saga *Godzilla*, le studio Daiei se place en challenger du Kaiju eiga (films de monstres), tout d'abord en ciblant les enfants avec la tortue géante *Gamera* à partir de 1965, puis un an après avec la trilogie *Majin*, plus ambitieuse et désireuse de renouveler le genre. Cette fois, la créature n'est pas un monstre préhistorique ou ayant muté à cause de radiations, mais la statue en pierre d'un dieu-démon prenant vie

pour châtier des despotes corrompus qui asservissent des paysans et traquent leurs opposants. L'époque contemporaine est ainsi abandonnée au profit d'une période médiévale, impliquant un mélange des genres entre le *jidai-geki* (film médiéval), le *chambara* (film de sabres) et donc le Kaiju eiga.

La Daiei convoque respectivement Kimiyoshi Yasuda, Kenji Misumi et Kazuo Mori, qui comptent parmi ses meilleurs artisans – présents sur d'autres sagas maison à succès, telles *Zatoichi* ou *Nemuri Kyoshiro* – pour enchaîner les trois films en moins d'un an. Il en résulte, comme souvent avec le cinéma japonais, davantage de variations que de véritables suites chronologiques. Le second volet est pour ainsi dire un remake du premier épisode, sorti à peine quatre mois auparavant ! Toutefois, les films se distinguent les uns des autres en déclinant les quatre éléments de la nature qui régissent la dynamique du récit. Le premier met en avant la terre au travers de la montagne sacrée où *Majin* repose, le second opus, où la divinité réside sur une île et doit faire face à différents explosifs, repose sur le feu et l'eau, tandis que le dernier construit son récit sur l'air avec chute de neige et précipices à franchir. Réputé pour sa direction artistique et ses techniciens hors pair, le studio a consacré beaucoup d'efforts et d'argent à établir des trucages innovants et soignés visant les standards internationaux.

Le second volet de Kenji Misumi, *Le Retour de Majin*, possède en particulier une imagerie assumée de péplum biblique, rappelant que le cinéaste compte à son actif *Shaka* (1961), une imposante adaptation de la vie de Bouddha. Cet opus est à ce titre le plus iconique et cherche à ancrer *Majin* comme l'incarnation du châtiment divin, dans un imaginaire collectif recyclant l'ouverture de la mer rouge, les crucifix, et autres processions religieuses.

Moins réputé que l'auteur de *Baby Cart* (1972), Kimiyoshi Yasuda signe avec l'épisode inaugural le meilleur film de la saga et sans aucun doute l'une de ses meilleures réalisations. Le cinéaste fait

preuve d'un sens du cadre remarquable, aussi à l'aise dans l'évocation des conditions sociales des paysans que dans les scènes de combat au sabre, les atmosphères fantastiques et surtout dans les séquences de destruction. Le final du premier *Majin* s'inscrit dans les sommets du Kaiju eiga en témoignant d'un réel souci des dimensions et proportions : la statue géante est magnifiée dans toute son imposante masse. Loin d'être le monstre le plus démesuré du cinéma japonais, sa taille somme toute relative permet de conserver des jeux d'échelles replaçant l'humain au cœur du récit. Car si *Majin* châtie les félons, les tyrans et leurs sbires, il n'a rien d'une figure de pitié bienveillante. Il est avant tout une divinité crainte, incarnant la colère, apportant la désolation sur son chemin et dénuée de scrupules quant aux dommages collatéraux infligés aux innocents ou aux fidèles. Il n'intervient d'ailleurs jamais immédiatement face aux injustices ou en réponse à des prières collectives, mais seulement lorsqu'il est lui-même attaqué pour ce qu'il représente, comme objet de culte.

Les films partagent ainsi une ambiguïté, un pessimisme et une noirceur que le genre avait abandonnés depuis les premiers *Godzilla*, avant que le succès populaire n'oblige les producteurs à privilégier un ton plus familial. Même *Le Combat final de Majin*, mettant en avant un groupe d'enfants, comprend plusieurs moments dramatiques ou sadiques. Autant de preuves que le studio évite les concessions et les facilités, tout en désirant varier son schéma narratif. Les touches de *chambara* disparaissent, le *jidai-geki* est moins appuyé et les scènes en extérieur sont plus fréquentes, mieux mises en valeur, tranchant avec l'esthétisme studio privilégié jusqu'alors. Il est cependant regrettable que Kazuo Mori, le metteur en scène de cet ultime opus, se montre si mal à l'aise dans la direction de ses jeunes comédiens, qui se révèlent assez médiocres, empêchant sa dimension tragique – et donc émotionnelle – de fonctionner.

Malgré ce dernier épisode en demi-teinte, la saga, grâce à Kenji Misumi et Kimiyoshi Yasuda, a enfin su donner au genre ses lettres de noblesse dans des réalisations sophistiquées reposant sur un formalisme travaillé et un classicisme évident. Invisible en France depuis l'âge d'or de la VHS, la trilogie *Majin* peut aujourd'hui enfin se confronter à sa prestigieuse réputation.

ANTHONY PLU



LE CHAT QUI FUME  
COFFRET DVD /  
BLU-RAY  
25 MARS 2020

.....  
En complément du coffret, un retour sur la saga *Majin* par le journaliste de Mad Movies Fabien Mauro (40 min.), ainsi qu'un entretien avec le scénariste Fathi Beddjar (42 min.).



# Winter Kills

William Richert, 1979, États-Unis



## CRIME PARFAIT

Qui ne rêverait pas d'adapter le dernier best-seller de Richard Condon, auteur d'*Un Crime dans la tête*? Sans pour autant s'imaginer dans les pas de John Frankenheimer, le réalisateur passé par le documentaire William Richert s'en empare. Le roman satirique *Winter Kills*, publié en 1974, fait s'emboîter les plus fumeuses théories du complot, sur la trace des véritables assassins du jeune et charismatique président Keagan. Les parallèles avec

Kennedy sont légion. Le film choisit de déstabiliser volontairement en empruntant, tout comme le roman, le ton décalé de la comédie noire, à contre-courant de la tendance premier degré du cinéma paranoïaque de la fin des années 1970. Cependant, *Winter Kills* ne s'élève pas en référence du genre, mais trouve son intérêt dans l'originalité de sa proposition. William Richert se découvre un fidèle complice en Jeff Bridges pour interpréter Nick, demi-frère un peu naïf de ce président assassiné et qui mène cette enquête personnelle et politique où sont impliqués les services secrets, la mafia, une défunte starlette d'Hollywood, les Cubains... Chaque protagoniste rencontré le fait tomber sur une nouvelle piste improbable. Et l'un des coups de maître du réalisateur, pour son premier long-métrage de fiction, est d'aligner face à Bridges : John Huston, Anthony Perkins, Elizabeth Taylor, Toshirô Mifune, Eli Wallach, Tomas Milian, Richard Boone ou encore Sterling Hayden.

William Richert compte sur ce que chacun d'eux a déjà incarné à l'écran pour capter l'attention des spectateurs. Effectivement, nous voilà désarçonnés quand notre réflexe cinéophile se confronte aux frasques excentriques d'un John Huston en caricature du patriarce Kennedy ou à l'angoissant Anthony Perkins, à jamais marqué par *Psychose* (1960), qui nous entraîne dans son antre secrète démesurée digne de celle d'un méchant de la saga *James Bond*. Toutefois, *Winter Kills* ne sombre jamais dans la franche rigolade. Il s'inscrit au contraire dans une continuité naturelle avec des *Dr. Folamour* (1964) ou *M\*A\*S\*H\** (1964) et leur vision froide et nonchalante d'un monde inconscient qu'il part dangereusement en roue libre. De la même manière que pour son casting, la bonhomie de Richert convainc des chefs de poste qui assurent une certaine allure à *Winter Kills*. Vilmos Zsigmond à la lumière, Robert Boyle aux décors ou Maurice Jarre à la musique. Ils embarquent tous à bord, malgré l'inexpérience avérée de son capitaine. Mais pour le réalisateur, il s'agit justement d'apprendre

de ces gens de talents qui vont l'entourer. Malheureusement, un jour, la magie hollywoodienne va brusquement s'interrompre.

**Banqueroute !** La plupart des salaires n'ont pas été versés. Le tournage est arrêté et la production de *Winter Kills* déclarée en faillite. Il faut dire que les producteurs Robert Sterling et Leonard J. Goldberg n'étaient pas tellement recommandables. En dehors du très lucratif trafic de marijuana, leur rare fait d'armes dans le cinéma est d'avoir sorti le premier *Emmanuelle* (1974) sur le territoire américain. Leur quête, sans doute louable, de reconnaissance vis-à-vis des professionnels d'Hollywood passait par *Winter Kills*. Ne pouvant se résoudre à abandonner cette liberté de création presque sans limite dont il bénéficiait sur ce projet, mais sans pouvoir profiter des studios de la côte Ouest, William Richert emmène son équipe sur la côte Est afin de se charger des prises de vues extérieures à Philadelphie. Or le marasme financier colle à ses producteurs, qui paient les membres du tournage en petites coupures, dans des suites d'hôtels, avec des portefeuilles pleins de billets. Il faut reconnaître au réalisateur d'avoir réussi à préserver une certaine cohésion au produit fini. Car la production connaît plusieurs arrêts jusqu'à ce que l'on retrouve Leonard J. Goldberg, l'un des deux producteurs, chez lui avec une balle dans la tête pour son trente-troisième anniversaire.



STUDIOCANAL  
COMBO DVD /  
BLU-RAY  
29 JANVIER 2020

.....  
20e numéro de la collection  
« Make my Day », le film propose  
notamment en suppléments la  
traditionnelle préface de Jean-  
Baptiste Thoret (7 min.) ainsi  
qu'une analyse sur la construction  
du récit intitulé L'hiver a-t-il tué  
JFK ? (12 min.), un commentaire  
audio du réalisateur enregistré  
en 2003 et un documentaire  
complet sur la production infernale  
de *Winter Kills* (37 min.).



*Winter Kills* entre alors pleinement dans la légende. Son obstiné de réalisateur doit, s'il veut relancer la machine, rembourser notamment plus de 400 créanciers. Et le destin sordide de son ex-producteur lui rappelle qu'il vaut mieux respecter les échéances de paiement. Mais William Richert a un plan : il saisit l'opportunité de tourner un nouveau film en Allemagne pour financer ce qu'il reste à faire sur son précédent. Avec Jeff Bridges, il prépare la comédie *The American Success Company*, dont les seules avances sur les recettes leur permettent de terminer *Winter Kills*. Pourtant, aviez-vous entendu parler de ce film avant ? Probablement pas... Car après avoir triomphé de toutes ces péripéties, le film de William Richert n'est resté à l'affiche qu'une seule semaine. Certains accusent les mauvais retours du public, d'autres la candidature de Ted Kennedy à la présidence des États-Unis : ses relations auraient fait pression sur la société de distribution. Il ne tient qu'à vous d'établir quelle est la théorie la plus plausible. Il demeure de ce sympathique *Winter Kills* le souvenir étrange d'un lent plongeon vers l'inconnu, dont l'humour noir brocardant une caste incontrôlable d'élites dirigeantes pourries jusqu'à l'os, à une heure où le complotisme a recouvré toute sa force de persuasion, nous semble finalement bien plus glaçant que grinçant.

ALEXIS HYAUMET



# Un château en enfer

(Castle Keep)

Sydney Pollack, 1969, États-Unis

## LANCASTER DU HAUT-CHÂTEAU

« Il était une fois huit écopés de l'armée américaine qui entrèrent dans un château en Belgique. Mais ça ne peut pas être un conte gothique, car c'était la Seconde Guerre mondiale. »

Quelle bizarrerie que l'ouverture d'*Un château en enfer*, qui porte tous les stigmates du Nouvel Hollywood, et amène en même temps son

intrigue plus-classique-tu-meurs : un château à défendre face à des hordes de nazis à repousser. Mais le film de Sydney Pollack, qu'il réalise juste avant le tournant majeur que constituera *On achève bien les chevaux*, sorti la même année, est davantage une abstraction du genre, qu'un film de guerre. Le scénario, adapté d'un livre de William Eastlake, vétéran de la bataille des Ardennes et proche de Faulkner, est absolument étrange si ce n'est surréaliste. D'ailleurs, la bande-annonce ironisait elle-même dessus, avec l'habituelle voix off pompière : « Il était une fois une guerre... était-ce hier, ou

était-ce demain? » À certains égards, *Un château en enfer* est aussi une œuvre pop-art et iconoclaste du cinéma *sixties*, où s'entrechoquent les cultures (le film s'ouvre sur des statues et tableaux qui explosent) sur fond de Michel Legrand. Il faut dire que le film est notamment produit par Martin Ransohoff, qui avait le goût de l'originalité, avec *Les Jeux de l'amour et de la guerre* d'Arthur Hiller (1964), le sulfureux *Bal des vampires* de Roman Polanski (1967), et par la suite le subversif *Catch-22* de Mike Nichols (1970), avec Art Garfunkel.

Le major Falconer<sup>1</sup> (Burt Lancaster), chef de l'escouade de bras cassés d'*Un château en enfer*, semble tellement paumé derrière son air martial et assuré qu'au fond, on se dit qu'il paraît échappé du *Plongeon* (1968), que Burt Lancaster avait tourné peu de temps avant, partiellement avec Sydney Pollack<sup>2</sup>. *Un château en enfer* entre dans la logique des grands rôles de Lancaster consacrés à défaire sa construction de héros (aussi physique par son allure herculéenne) tout en se mettant en scène au premier degré, en allant chercher une forme de performance, comme chez Richard Brooks, en roue libre dans *Elmer Gantry* (1960) ou chez John Frankenheimer, en retenue dans *Sept jours en mai* (1964). Lancaster n'a de cesse

de vouloir se confronter à de nouvelles formes de modernité ou d'altérité du cinéma classique (son rôle dans *Le Guépard* de Visconti le signifie bien aussi). Il suffit de voir comment il est présenté dans *Un château en enfer* : à travers le pare-brise sale d'une jeep, on ne le voit presque pas, comme on ne distingue pas dans un premier temps Jack Nicholson dans *Profession : reporter* (1975).

Dans ce *spleen* de temps de guerre, les GI's s'ennuient ferme dans le château de Malderais (construit de toutes pièces en Yougoslavie) en attendant qu'il se passe quelque chose, que les nazis débarquent. Alors ils improvisent un bowling avec des bouteilles de grands crus en guise de quilles dans les larges corridors de la demeure, ou alors ils vont aux putes dans le village d'à côté. L'occasion de croiser toute une galerie de personnages secondaires ubuesques, entre le soldat qui se rêve boulanger et cite Pagnol (Peter Falk), celui qui tombe éperdument amoureux d'une Volkswagen (Scott Wilson, tournant la même année avec Lancaster le fabuleux et méconnu *Les Parachutistes arrivent* de Frankenheimer) ou encore une sorte de pré-hippie hirsute presque sorti de la secte de Charles Manson (Bruce Dern, qui d'autre?). Ils s'apparentent en fait à une variation des anti-héros du film de guerre, qui peu avant trouvait une forme devenue « culte » dans *Les Douze salopards* (1967) – un film où, cette fois, c'est le château nazi qu'on prend d'assaut. Évidemment, le comte local (génial Jean-Pierre Aumont) s'inquiète que sa résidence du x<sup>e</sup> siècle serve de champ de bataille. D'ailleurs, il s'en inquiète bien plus que du rapprochement qui s'opère entre le major Falconer et la comtesse (Astrid Heeren, son seul rôle notable dans une carrière qui ne compte que quatre films) – ce qui, au mieux, donnera un héritier au noble impuissant. Quand l'affrontement final arrive, Pollack déchaîne les Enfers. Le film retrouve la nature primale du cinéma de guerre, dont la fusillade barbare fait écho à celle de *La Horde sauvage*, sorti un mois plus tôt aux États-Unis. Elle poursuit en même temps la logique surréaliste du film, que ce soit dans son écriture (les Allemands prennent d'assaut la forteresse avec une grande échelle de pompiers) ou dans son visuel, signé Henri Decaë, en plein moment de grâce dans sa carrière (il éclaire *Le Clan des Siciliens* la même année), dont certaines des envolées visuelles baroques donnent l'impression qu'on se trouve à mi-chemin entre *Le Jour le plus long* et *La Belle et la Bête*. Le

château explose, littéralement, en parallèle d'un montage haché sur Lancaster et sa mitrailleuse (autre écho à *La Horde sauvage*). Lancaster qui, d'ailleurs, sauvait les œuvres d'art des mains des nazis dans *Le Train* (1964), les pulvérise désormais dans *Un château en enfer*. Il voyait le film comme une parabole sur le Vietnam. Un suicide glorieux et absurde, sublimement vain, digne des grands moments du Nouvel Hollywood.

MARC MOQUIN



RIMINI ÉDITIONS  
DVD & BLU-RAY  
17 MARS 2020

.....  
En complément, un entretien avec le journaliste Samuel Blumenfeld.



.....  
1. Le personnage de Lancaster a curieusement le même nom que celui de Jean Simmons, Sister Falconer, avec qui il partageait l'affiche d'*Elmer Gantry*.  
2. Pollack avait auparavant dirigé Lancaster en 1967 dans l'assez subversif western *Les Chasseurs de scalps*.

# Les Lèvres rouges

Harry Kümel, 1971, France / Belgique / Allemagne



## INSOUMUSES

En 1971, le cinéaste belge Harry Kümel s'empare du mythe vampirique, hautement cinématographique et ce depuis les origines, quelques années après son *revival* outre-Manche par la Hammer. Ici, pas de Dracula mais une comtesse sanglante, Bathory, incarnée par l'actrice et militante féministe Delphine Seyrig, figure émancipatrice du joug patriarcal. Dès le générique, texte noir, fond rouge, le ton est donné : une ponctuation par la couleur, qui contrebalance l'apparente banalité des décors : un vieil hôtel dépeuplé d'Ostende, sur la côte belge. En limitant son film à ce seul lieu, Harry Kümel fait naître un lien fort entre ses

personnages isolés, de l'ordre de l'attraction. À partir du moment où la comtesse Bathory rencontre le jeune couple composé de Stefan (John Karlen, qui l'année précédente tournait dans le bien nommé *La Fiancée du vampire*, adapté de la série *Dark Shadows*) et Valérie (la Québécoise Danielle Ouimet), la discrète présence du rouge ne cessera de rythmer les interactions entre ces personnages tragiques. Des ongles rouges de la comtesse tenant un miroir où son reflet est absent, cliché du genre, au drap ensanglanté recouvrant la première victime trouvée à Bruges, la couleur du sang est omniprésente. En blanc, Valérie épouse la figure de l'innocente, quand Stefan, habité par une attraction pour le morbide, fonce tête baissée dans la séduction nosferatienne de la comtesse – mais, ambiguïté sexuelle oblige, ça n'est pas tant le mâle qui attire cette dernière. Après tout, *Les Lèvres rouges* sort un an après *The Vampire Lovers*, variation culte du mythe du suceur de sang, version saphique. On repense aussi à Claude Mulot et sa *Rose écorchée* (1970), dans cette logique de mythes classiques du cinéma, réinterprétés avec une teinte d'érotisme à l'imagerie très *seventies*. Dans un cas comme dans l'autre, l'exiguïté des décors condense la narration jusqu'à un puissant dénouement final, grandiose pour ses personnages troubles. Comme une célébration captivante de la double marginalité des héroïnes aux lèvres rouges, lesbiennes et mortes-vivantes.

NASSIM CHENTOUF



MALAVIDA FILMS  
CINÉMA  
11 MARS 2020

COLLECTION  
GAUMONT  
DÉCOUVERTE  
BLU-RAY

DISPONIBLES LE 1<sup>ER</sup> AVRIL 2020



UN FILM DE JACQUES DOILLON

*Inclus*

Interview de Jacques Doillon



UN FILM DE JACQUES DOILLON

*Inclus*

Interview de Jacques Doillon



UN FILM DE CHRISTINE PASCAL

*Inclus*

Interview de Richard Berry



UN FILM DE PIERRE BILLON

*Inclus*

Interview de Agathe Novak-Lechevalier,  
spécialiste de l'œuvre d'Honoré de Balzac



UN FILM D'ALAIN CAVALIER

*Inclus*

Interview de Philippe Roger,  
spécialiste de l'œuvre d'Alain Cavalier

## PROCHAINEMENT

- LA MAISON DU MALTAIS de Pierre Chenal
- LA FAUSSE MAÎTRESSE d'André Cayatte
- JUSTICE EST FAITE d'André Cayatte
- PIÈGE POUR CENDRILLON d'André Cayatte
- SCOUT TOUJOURS... de Gérard Jugnot

COLLECTION  
GAUMONT  
DÉCOUVERTE  
DVD

DISPONIBLES LE 1<sup>ER</sup> AVRIL 2020



## PROCHAINEMENT

- BONSOIR MESDAMES, BONSOIR MESSIEURS de Roland Tual
- MEURTRE EN 45 TOURS d'Étienne Périer
- LE REPAS DES FAUVES de Christian-Jaque
- ASSOCIATION DE MALFAITEURS de Claude Zidi



- L'ENNEMI PUBLIC N°1 de Henri Verneuil
- UN ROI SANS DIVERTISSEMENT de François Leterrier
- PIÈGE POUR CENDRILLON d'André Cayatte
- À CHACUN SON ENFER d'André Cayatte

# El Perdido

(The Last Sunset)

Robert Aldrich, 1961, États-Unis

## ŒDIPE À L'OUEST

C'est presque le début du film : un homme à cheval arrive du lointain. Il avance doucement. Sous le porche d'une maison en bois, les cheveux soulevés par le vent, une femme l'observe. Il y a aussi sa fille, et même un chien qui aboie. On regarde éberlué : c'est un pastiche à peine voilé des premiers plans de *La Prisonnière du désert* (1956) ; ou cela y ressemble drôlement. Le film avance, et un autre souvenir remonte à la surface : *L'Homme des vallées perdues* (1953), western méta de Georges Stevens dont *El Perdido* reprend la symbolique de conte de fées faussement naïf (ces costumes noirs et blancs qui marquent la binarité du bon et du mauvais cowboy) et cette adoration adolescente – ici celle de la toute jeune Carole Lynley – pour le mythe romantique du cavalier

solitaire. Le gros Bob Aldrich a fait ses classes, on le sait depuis *En quatrième vitesse* (1955)... On connaît son flair d'ours mal léché, toujours à l'heure de l'époque, sachant extraire mieux que personne la sève du temps présent ; celle qui bouscule et qui dérange. Qu'est-ce qui, à la lecture du scénario de Dalton Trumbo, a tapé dans l'œil d'Aldrich ? Difficile à dire. C'est tout juste si l'on devine la violence que le réalisateur a dû se faire au moment d'écrire cette lettre courtisane et flagorneuse que Kirk Douglas reproduit dans son autobiographie, *Le Fils du chiffonnier*.

Il semble que la rencontre du réalisateur avec sa star, producteur du film, se soit mal passée, comme chaque fois ou presque qu'Aldrich a été confronté à une figure d'autorité. Comme au temps de *Bronco Apache* et de *Vera Cruz* (1954, productions Hecht-Hill-Lancaster), il encaisse néanmoins les coups et attend patiemment son heure, qui viendra l'année suivante avec la création de sa société de production, *The Associates and Aldrich*, et son premier film « d'indépendance » (sous le giron de la Warner), monstrueux et anarchiste : *Qu'est-il arrivé à Baby Jane?* (1962). Conflits d'egos mis à part, le réalisateur sert à Kirk Douglas un de ses rôles les plus subtils. Jamais l'acteur n'avait paru si doucereusement détestable ; jamais il ne fut à ce point sur la brèche du contrôle absolu et de la



SIDONIS CALYSTA  
COMBO DVD / BLU-RAY  
17 FÉVRIER 2020

1. Jacques Rivette dans *Les Cahiers du cinéma* n°54, « Situation du cinéma américain » Noël 1955.



En complément, Sidonis-Calysta ne surprend pas avec ses traditionnelles et instructives présentations du film par Bertrand Tavernier et Patrick Brion. Il se dit de belles choses, notamment sur les très beaux personnages secondaires que sont Dorothy Malone et Joseph Cotten. Un court documentaire, *Le Crépuscule des Héros* (26 min.), donne la parole à d'autres intervenants, comme Suzanne Liandrat-Guigues, qui ouvre des pistes atypiques et passionnantes sur les motifs récurrents du cinéma d'Aldrich.

folie furieuse qui jaillit sans prévenir, comme dans cette scène où il étrangle un chien à mains nues avant de l'épargner, *in extremis*. Tout le film, sans doute, tient dans ce geste empêché, cette pulsion de mort tout juste retenue que Douglas exprime parfaitement. Plus que Burt Lancaster, figure classique – viscontienne, au bout du compte – exilée en terrain moderne, Kirk Douglas a donné corps à l'inquiétant malaise qui saisit l'homme de l'après-guerre, et à la dégénérescence terminale du héros américain à l'orée des années 1960. Aldrich l'a compris mieux que personne, et la grimace dont il avait affublé la face d'ange de Lancaster – son inoubliable sourire carnassier de *Vera Cruz* – semble s'être propagée au visage tout entier de Douglas, qui n'est plus dans certains plans que rictus informe. C'est qu'en presque dix ans les choses ont changé et que le héros aldrichien, confronté à la « destruction de la morale et à ses conséquences<sup>1</sup> », asphyxié par la claustrophobie des cadres, est en passe de traverser définitivement le miroir de la folie. Kirk Douglas a quitté les rives du réel. Il veut voir son ancienne amante, Dorothy Malone, comme elle était lorsqu'ils se sont connus et aimés, des décennies plus tôt. Il refuse le passage du temps et projette sur elle une innocence et une pureté qui, bien sûr, n'ont jamais existé. Cette folie mène à la catastrophe, Aldrich poussant les curseurs au maximum, jusqu'au tabou suprême. Car s'il reprend

le fil du western où Ford et Stevens l'avaient laissé, c'est-à-dire en pleine crise, c'est pour le tirer jusqu'au bout : jusqu'au point de non-retour. C'est sur l'inceste que débouche *El Perdido*. La perversion absolue. La négation de tout héritage. Ainsi le genre butte contre lui-même et la névrose de l'Homme moderne accouche du disjonctage, de l'aveuglement psychiatrique. C'est ce que *Feuilles d'Automne* (1956) annonçait déjà, et ce que *Baby Jane* allait emblématiser en donnant forme au cinéma à venir d'Aldrich, celui du grotesque et de la farce macabre. Mais

si *El Perdido* est bien l'antichambre de ses grands films à venir, c'est aussi l'occasion pour Aldrich de réaliser ce qui ressemble le plus, dans toute sa carrière, à un « vrai » western. Le film est tendre et parfois bucolique, et ce qui nous reste en mémoire, ce sont peut-être avant toute chose le visage doux de Carol Lynley et l'évidence de ces plans de bétail traversant un cours d'eau, comme dans *La Rivière rouge* (1948). Sans doute restait-il depuis le final de *Vera Cruz* un peu des larmes de Gary Cooper au fond du cœur du gros Bob, qui avant la grande nuit carnavalesque, aura voulu offrir à Hollywood un dernier coucher de soleil.

ALEXANDRE PILETITCH

# Phase IV

Saul Bass, 1974, États-Unis



## RÉVOLUTION SOUTERRAINE

Le nom de Saul Bass sonne aux oreilles averties comme l'incarnation-même de la puissance évocatrice qui émane des images. Son remarquable sens graphique laissa son empreinte sur d'innombrables logos et campagnes publicitaires des années 1950, mais bouleversa surtout le cinéma. Bass révolutionna à lui seul la façon de concevoir le générique d'ouverture des films ou l'affiche promotionnelle, considérés alors comme des œuvres artistiques à part entière. Il exprima également son talent à travers plusieurs courts-métrages, remportant un Oscar en 1968 avec *Why Man Creates*. Comme une force d'attraction inéluctable, Bass est conscient que son art du succinct doit se confronter un jour à la réalisation d'un long-métrage. Il ne lui faut pas longtemps pour se décider de se lancer lorsque Paul B. Radin, ami producteur qu'il connaît de longue date, lui suggère l'histoire d'une lutte entre l'être humain et des fourmis devenues supérieurement intelligentes. Il est alors légitime de penser que l'application de son génie visuel aboutira logiquement à un chef-d'œuvre instantané. La déception que représentera *Phase IV* est d'autant plus forte que les embûches ont été nombreuses sur cette première réalisation de Saul Bass.

Pour que le film ne dérape en un pur produit de série B, il insiste avec Mayo Simon, scénariste de son court-métrage oscarisé, sur les questionnements essentiels qui les motivent : la place de l'Homme vis-à-vis des autres espèces et son influence sur l'environnement. Si le résultat obtenu tient globalement la route, *Phase IV* suscite surtout la curiosité par le caractère qu'il dégage d'œuvre inachevée, imparfaite, objet de frustrations multiples et contraires qui se sont battues avec acharnement au long d'une production difficile. L'exemple le plus criant étant l'affiche originale, que Bass ne signa pas : celle-ci nous

vend du sang et le feu d'une Apocalypse avec des fourmis géantes, alors que le film suit deux entomologistes dont l'expérience en vase clos dans le désert d'Arizona tourne mal. Au vu de l'austérité dépouillée des décors, pourtant signés John Barry, on imagine aisément les compromis suite à des réductions budgétaires. De l'ampleur qu'ils suggèrent par instants dans les extérieurs du premier acte, il ne reste plus qu'un bout de terrain relativement indéfini qui servira à un

huis-clos : un morceau de la planète Terre observé froidement au microscope où le sort de l'humanité est censé se jouer.

Déphasé du  
macrocosmos

Saul Bass révèle sa témérité d'avoir tenu à faire jouer de véritables fourmis ! Conscient de la hardiesse de la tâche, le réalisateur a laissé le soin à Ken Middleham de se charger des prises de vue des insectes. Celui dont Bass a vu plusieurs documentaires pour inspirer son scénario fait de son mieux pour respecter les besoins narratifs, esthétiques et budgétaires. L'ingéniosité et le savoir-faire de Bass font le reste au montage, parvenant à établir un sentiment de continuité et une approche jamais vue pour un film de fiction. Cependant, Saul Bass doit également apprendre à dompter un autre animal plus retors, car sa mise en scène ne pouvait plus se contenter

d'images figées ou de concepts en animation. Malheureusement, le terrible manque d'aisance de sa direction vis-à-vis de Nigel Davenport, Michael Murphy et Lynne Frederick transparait à l'écran. La lecture du livre *Phase IV, éclipse de l'humanité* de Frank Lafond, inclus dans l'édition Ultra collector, est riche d'enseignements sur la construction des protagonistes, réduite au tournage puis au montage pour n'en garder qu'un substrat qui manque cruellement d'empathie. Et cette impression s'avère renforcée par l'angoissante piste sonore et la musique de Brian Gascoigne.



Il faut saluer l'audace de proposer une édition aussi fournie pour une œuvre relativement obscure. Elle révèle au mieux l'ambition dont Saul Bass voulait faire preuve sur cette expérience amère pour l'artiste qu'il était. Sa volonté farouche de préserver un minimum de contrôle s'est heurtée de plein fouet à la logique hollywoodienne de la demande des masses primant la qualité de l'offre. Le coup le plus dur porté au long-métrage fut sans nul doute sur sa conclusion. Si celle proposée par les studios n'est pas ratée en soi, demeurant ouverte aux spéculations, la frustration que l'on peut ressentir est décuplée à la découverte de la fin initialement pensée par Saul Bass, et proposée dans les suppléments. Comme une réponse en miroir à son prologue cosmique digne du *2001* de Stanley Kubrick, le réalisateur compose en épilogue un montage hypnotique et cauchemardesque d'un avenir dystopique. Bass n'avait donc pas abandonné sa quête d'expérimentations visuelles. Après cet échec en demi-teinte, le réalisateur reviendra à ses premières amours, avec lesquelles il retrouvera la liberté créatrice dont il avait été privé sur *Phase IV*, qui restera son seul long-métrage.

ALEXIS HYAUMET



# TRA VER SER



# DEPARDIEU LIBERTÉ

Voilà dix ans que *Mammuth* est sorti. Peu après la mort de son fils Guillaume, Gérard Depardieu a irradié le film de Gustave Kervern et Benoît Delépine de sa douceur comme de sa carrure. Véritable tournant dans la carrière de l'acteur, ce film toujours autant d'actualité rappelle que la lutte pour sauver sa retraite ne date pas d'hier.

Texte / ALEXANDRE MATHIS



Texte / MARC MOQUIN

« Leurs vies ils seront flics ou fonctionnaires / De quoi attendre sans s'en faire / Que l'heure de la retraite sonne / Il faut savoir ce que l'on aime / Et rentrer dans son H.L.M. / Manger du poulet aux hormones », chantait Jean Ferrat dans *La Montagne*. Cette vie de petites gens de la France d'en bas, c'est celle de Serge Pilardosse alias Gérard Depardieu et sa femme Catherine Pilardosse (Yolande Moreau). Lui travaille dans un abattoir de cochons et prend sa retraite; elle tire les dernières années d'une vie barbante d'employée de supermarché. Serge, au moment de partir à la retraite est heureux comme le serait un condamné à mort : pas un sourire. Il aimait bien le cochon. Mais la vie est ainsi faite, alors Serge va couler des jours heureux à faire un puzzle « deux mille » pièces offert par les collègues. Seulement, c'est le drame : la caisse de retraite lui annonce qu'il manque des bulletins de salaire et qu'à moins de les ramener au plus vite, il ne touchera pas sa pension complète. Ou alors, il devra racheter des trimestres. Toute une vie d'ennui pour finalement se faire sucrer la récompense au bout du chemin, il n'en est pas question.

« L'amour du travail bien fait, vous savez où on se le met ? »

Serge enfourche sa vieille bécane à la recherche des bulletins manquants. D'abord masse lourde et silencieuse, Depardieu se mue peu à peu en chevalier blanc, chevelure au vent, rappelant plus les soldats du Moyen-Âge que les bikers d'*Easy Rider*. À travers ce road-trip fauché, tourné en caméra DV et à l'équipe technique minimale, Gustave Kervern et Benoît Delépine poursuivent leur vague kaurismaquienne entamée six ans plus tôt avec *Aaltra*. À l'époque, le duo de l'émission *Groland* jouait les rôles principaux. L'un cadre, l'autre agriculteur, se haïssant mutuellement, ils finissaient paralysés des jambes suite à une bagarre qui tournait mal. Ils partaient alors en fauteuil roulant jusqu'en Finlande, réclamer des dommages et intérêts à

l'usine fabriquant la benne agricole responsable de leur accident. Chez Kervern et Delépine, la révolte de l'individu contre le système devient un programme esthétique. Ils parcourent les routes de France avec la même tendresse que Raymond Depardon photographie les sous-préfectures. Dans *Mammuth*, c'est la corpulence de Depardieu qui leur sert d'amorce pour la caméra. L'acteur est souvent de dos ou de profil. Sa carrure mange une partie du cadre, comme pour dire que peu importe la puissance de la société et de ses structures, l'individu viendra toujours gratter la petite part qui lui revient.

Par contraste, parfois des plans très larges montrent un Depardieu tout petit devant de grands bâtiments, ou masqué par un mur, et ce dans les moments où la bureaucratie prend le pas sur l'humain. Serge doit ruser pour avoir ses papiers : aider le croque-mort à remonter un cercueil n'est que le premier de ce qui ressemble à ses douze travaux. Bossier en étant à la retraite : Serge vit en avance la réforme de 2020. Le reste du temps, ses anciens employeurs lui expliquent qu'il a bossé au noir : le travail en France, c'est aussi une histoire de débrouille et de petits arrangements. Face à la force étatique, chacun y va de sa petite combine, et tant pis si les néo-retraités en payent le prix. Le boulot est un monde de merde pour tous ces gens. Quand Serge se dispute avec le vendeur de la boucherie du Super U, estimant qu'il n'a pas l'amour du travail bien fait, ce dernier lui réplique : « Au SMIG, l'amour du travail bien fait, vous savez où on se le met ? »

Dix ans avant les grands mouvements sociaux contre une énième réforme des retraites, *Mammuth* rappelle que la vie, aussi ennuyeuse que le fait de choisir entre le beurre doux ou salé – Serge se trompera dès le premier jour, au grand dam de son épouse – est un chemin linéaire d'ennui poli. Oui, Serge s'emmerde à la retraite, mais personne ne lui enlèvera ce droit. *Louise Michel*, précédent film du duo Kervern / Delépine, s'en prenait à l'impunité



des puissants qui délocalisent et laissent sur le carreau les travailleurs. Depuis, ils ont espéré un *Grand soir* punk, profité d'une tournée des vins pour déclarer leur amour de l'agriculture (*Saint-Amour*) et moqué la *start-up nation* (*I Feel Good*). Kervern/Delépine, c'est le combo gilet jaune / grande gueule qui trouve en Gérard Depardieu une magnifique incarnation de leur colère.

### Les fantômes de Gérard

Si Serge trouve enfin la joie, ce n'est pas grâce à quelque bout de papier, mais parce qu'en renouant avec son passé, le fantôme de son amour de jeunesse ressurgit. Profitant du bruit de la caméra numérique, Kervern/Delépine font surgir une Isabelle Adjani bouleversante. Ses grands yeux se retrouvent cernés de rivières de sang le long de son visage : on dirait un spectre sorti d'un film d'horreur japonais. Adjani devient la voix intérieure de Serge. Elle le guide vers la lumière : « Reste toi-même, c'est eux les cons, n'aie pas honte. Je t'aime. Je t'aime. » Le personnage d'Adjani est mort dans un accident de moto, alors que Serge roulait trop vite, un soir où ils étaient trop pressés de rentrer faire l'amour. Oui, l'amour a tué un amour. Serge y a perdu un bout de sa vie comme Guillaume

Depardieu avait perdu une jambe, suite aussi à un accident de moto. Gérard Depardieu le répète en interview et dans ses films : pour lui, les morts ne disparaissent pas, ils restent là à nos côtés. Chez lui, la mort s'incarne vraiment. Ça vaut pour le fantôme d'Adjani dans *Mammuth*, ça vaut aussi pour celui de Guillaume dans sa vie.

La carrière de Gégé – comme il est parfois surnommé affectueusement – a radicalement changé avec la mort de Guillaume en 2008 (*Mammuth* lui est d'ailleurs dédié). Avant, Gérard incarnait des rôles mythiques : Danton, Christophe Colomb, Vattel, Martin Guerre, Obélix. Depuis 2010, il ne joue que Depardieu. Alors certes, il cachetonne encore dans des rôles alimentaires régulièrement, mais les vrais grands rôles de Depardieu post-2010 sont ceux où il est lui, soit dans un rôle méta, soit en jouant son propre rôle. Parfois le temps d'une apparition où il vole la vedette aux rôles principaux (dans *Le Grand soir* ou dans *Un beau soleil intérieur* de Claire Denis, en médium, où il fait pourtant face à Juliette Binoche), ou plus souvent dans des rôles à sa mesure.

Depardieu a toujours eu une forte carrure, au point d'être le visage et le corps d'Obélix pendant 20 ans. Mais avec les années 2010, c'est devenu un homme obèse, au genou qui fatigue, comme il le confesse à Mathieu Sapin dans la bande-dessinée *Gérard : cinq années dans les pattes de Depardieu* (2017), qui sent qu'il vieillit. Il n'a rien perdu de sa verve, ni de son côté provocateur. Désormais, les mots de Gérard l'homme se retrouvent dans les textes de Depardieu l'acteur. Depuis 10 ans, Depardieu, conscient de devenir sa propre parodie, se met en scène autrement. Ses frasques sont plus ou moins graves : passeports belge puis russe, accointance avec des dictateurs notamment en Tchétchénie, accusations de viol et d'agression sexuelle par une actrice en 2018 (une plainte finalement classée sans suite). Plus que n'importe quelle autre star française, tout prend une résonance mondiale avec Depardieu. La bande-dessinée de Mathieu Sapin le montre bien : Gérard est une méga star, du Portugal à la Russie. Depardieu se dit libre, il fuit la France, il a revendu ses biens, parcourt le monde et se réclame « citoyen du monde ». Dans *À pleines dents*, la

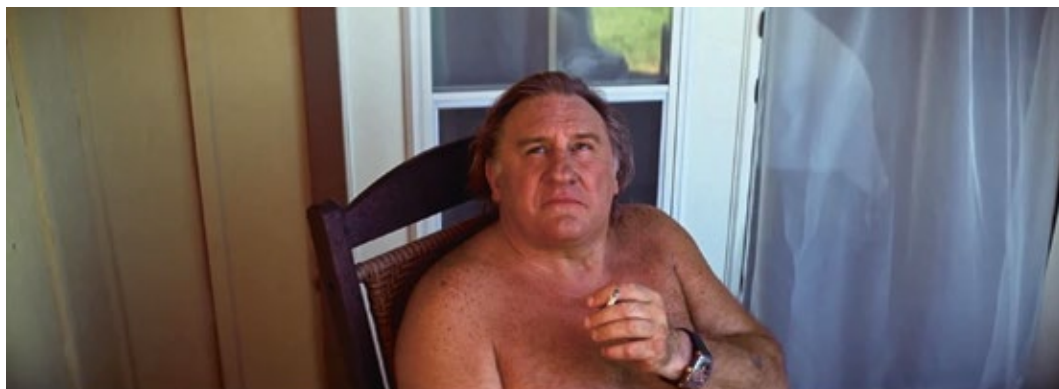
### Manger ses morts

série documentaire d'Arte dont il est la vedette, il se balade en Europe pour en découvrir la gastronomie et manger à toute heure du jour et de la nuit : un vrai rêve épicurien. Dans un épisode où est invité Édouard Baer, celui-ci s'inquiète de ne pas avoir vu Gérard réclamer à becter depuis deux heures. Et pour cause, pas une seule minute de la série ne se passe sans qu'il ait faim. « Les oignons calçots, les escargots, les tomates, les anguilles, les gambas, le riz ou les haricots crochets... Je les aime, et lorsque je suis loin de ces produits, ils me manquent. (...) Ici, en Catalogne, je me sens bien. Et j'ai faim. » *À pleines dents* est l'occasion de voir Depardieu clamer son amour des animaux en les regardant dans les yeux et en leur demandant « lequel d'entre vous je vais manger mes chéris. » Il n'incarne pas un ogre, il en est un.

À l'écouter, Gérard n'a jamais été aussi libre. Sauf qu'il revient souvent au point de départ : la vie en France, sa carrière (dont il dit pourtant que c'est « de la merde »), et les morts qui l'entourent. Il peut bien faire le tour

Poelvoorde, Lacoste et Depardieu dans *Saint-Amour* (2016), road-trip mélancolique aux personnages (et comédiens ?) paumés.





Depardieu chez Nicloux, un corps dans l'espace, dans *Valley of Love* (2013), *The End* (2016) et *Thalasso* (2019).

du monde autant qu'il le veut, ses fantômes viennent le voir. «Plus j'écoute Depardieu qui chante Barbara, plus j'adore. On dirait qu'il l'a mangée», tweetait en 2017 Xavier Beauvois à propos de l'album de reprises qu'avait sorti l'acteur. L'image était parfaite. Barbara l'habite tellement que c'est comme si elle vivait à travers lui, sûrement fourrée quelque part entre l'estomac et le pancréas. C'était bouleversant car Barbara était une amie de Gégé; il en parle souvent avec émotion. Il l'aimait vraiment.

Vivre avec les morts toujours dans *Saint-Amour* (2016) de Kervern/Delépine, où il est question de rapport père/fils: Gérard joue Jean, un agriculteur qui veut léguer sa ferme à son fils Bruno (Benoît Poelvoorde). C'est encore une fois à travers un road-trip que le personnage de

Depardieu apprend à vivre avec ses fantômes et permet à sa progéniture de s'offrir un avenir. Dans une scène superbe, on découvre que Jean appelle sur le téléphone de sa défunte femme pour lui laisser des messages et lui raconter sa journée. Quand son fils découvre le pot-au-rose, il se justifie: «Ça me fait du bien d'entendre sa voix». Et quand le chauffeur de taxi (Vincent Lacoste) s'étonne lui aussi de le voir appeler son épouse par téléphone, il demande: «Elle est pas morte votre femme?» «Si, mais elle est toujours disponible» répond avec émotion Jean.

Guillaume Nicloux a bien compris cet aspect de l'acteur. Il l'a dirigé quatre fois lors de la dernière décennie. Dans *Valley of love* (2013), il forme un couple en deuil avec Isabelle Huppert. Les comédiens gardent leur prénom pour leur

personnage. Ils y suivent la recommandation laissée par leur fils, suicidé six mois plus tôt, de voyager au cœur de l'inférieure vallée de la mort. Dans une sorte de road-trip statique et halluciné, Isabelle et Gérard se confrontent au deuil, aux températures extrêmes de la vallée et à leur propre existence. Impossible de ne pas fantasmer Gérard discutant le soir avec son fils Guillaume dans son hôtel: «Dis-moi Guillaume, tu crois que ça se serait passé pareil si on était venus ici, ta mère et moi? Tu sais que j'écoute toujours attentivement ce que tu me dis. Alors cette scène de demain, tu crois que je vais la réussir?» Dans *The End* (2016), Depardieu est un chasseur perdu en forêt, seul là encore. Il finit même par perdre son fusil. Véritable traversée du purgatoire, on accompagne Depardieu encore plus proche de la mort, la sienne cette fois-ci. Pareil dans *Les Confins du monde* (2018), où Depardieu semble comme égaré en pleine guerre d'Indochine, apparaissant sporadiquement dans le film. *Thalasso* (2019) aussi est un film de purgatoire, sauf que cette fois, cette antichambre de l'Enfer a les atours d'un centre de soins. Sa

rencontre délirante avec Michel Houellebecq – qui apparaît d'ailleurs dans *Saint Amour* et que Nicloux avait dirigé dans *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) – est l'occasion pour l'acteur d'apparaître tel qu'il est vraiment. Nicloux laisse planer le doute entre le vrai et le scénarisé, comme une parfaite synthèse de la manière d'utiliser Depardieu acteur dans les années 2010.

Une scène du film résume tout Depardieu. Il fait boire du vin à Houellebecq. Ils se mettent à l'aise, discutent sur la vie, puis Gégé lui donne une tartine de rillettes, que l'écrivain ne mange pas. Alors Gégé la lui reprend des mains pour l'engloutir. À l'image de sa carrière récente: il se nourrit, gargantuesque, de tout ce qu'on peut lui donner. Il sait qu'il ne fait plus illusion dans la peau d'un autre. La sienne est trop imposante. Alors il sera lui, jusqu'à la mort.

Je me sens bien. Et j'ai faim. ”  
— Gérard Depardieu dans *À pleines dents*





# LES HOMMES DERNIERS

Pour la sortie prochaine de deux films post-apocalyptiques, *Sans un bruit 2* de John Krasinski et *Light of my Life* de Casey Affleck, la question du genre se pose de nouveau, pas tant sur l'idée de fin du monde en elle-même que plutôt sur l'après, entre la survie des derniers hommes de l'humanité et l'idée d'un monde nouveau à reconstruire... s'il en vaut la peine.

Texte / MARC MOQUIN

« J'envis Proust. Pour retrouver son passé, il s'appuyait sur du solide : un présent sûr, un indubitable futur. Mais pour nous, le passé est deux fois passé, le temps perdu l'est doublement, puisqu'avec lui nous avons perdu l'univers où il s'écoulait. Il y a eu cassure. La marche en avant des siècles est interrompue. Nous ne savons plus où nous en sommes et s'il y a encore un avenir. »

— Robert Merle, *Malevil*, 1972.

Il y a 74 000 ans, le supervolcan de l'île de Sumatra, actuellement situé dans le lac de Toba, serait entré en éruption. L'évènement aurait duré deux semaines, suivi d'un hiver volcanique de près de dix ans et un refroidissement global d'un millénaire. À cette même époque, l'humanité a connu un goulot d'étranglement dans sa population, réduite à quelques milliers d'individus. Une théorie veut que ce déclin de la population ait un rapport direct avec l'explosion volcanique ; autrement dit, que ces hommes premiers, qui auraient pu être les derniers, aient été les survivants d'un monde post-apocalyptique. Évidemment, ce n'est qu'une théorie, par ailleurs mise à mal par plusieurs recherches contraires. Cependant, elle donne matière à relativiser quant au concept de fin des temps, longtemps religieux avant tout (Armageddon dans l'Apocalypse du Nouveau testament, 2012 dans le calendrier Maya ou Ragnarök dans la mythologie scandinave). Par ailleurs, elle donne le vertige de l'après, d'être un survivant, et finir, par la force des choses, à en avoir conscience. Dans le roman *Le Dernier homme*, matrice de la littérature post-apocalyptique, écrit par Jean-Baptiste Cousin de Grainville (très influencé par le *Paradis perdu* de John Milton) et publié à titre posthume en 1805, l'histoire est fantastique. Cependant, la notion de sidération devant l'anéantissement du monde renvoie aux bouleversements de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais surtout, De Grainville « invente » le cinéma post-apocalyptique, 90 ans avant la naissance du cinématographe : « J'ai voulu lever pour toi le voile qui dérobe aux mortels le sombre avenir, et te rendre spectateur de la scène qui terminera les destins de l'univers. Dans ces miroirs magiques qui t'entourent, le dernier homme va paraître à tes yeux. Là, comme sur un théâtre

où des acteurs représentent des héros qui ne sont plus, tu l'entendras converser avec les personnages les plus illustres du dernier siècle de la terre ; tu liras dans son âme ses plus secrètes pensées, et tu seras le témoin et le juge de ses actions ».

**Errance et reconstruction ?**

On pourrait diviser les survivants de la fin du monde en deux groupes : les sédentaires, qui ont la volonté de reconstruire quelque chose ou du moins de fortifier leur chez-eux ; et les errants, partis à la recherche d'une terre salubre ou d'autres camarades de malheur. Cet alpha et omega du post-apocalyptique,

*La Route* (2009) de John Hillcoat le résume parfaitement bien, à travers la quête d'un père (Viggo Mortensen) traversant les ruines du monde avec son fils dans l'espoir utopique de retrouver la côte. Tiré du roman de Cormac McCarthy, *La Route* questionne la nature de ce monde redevenu binaire – l'enfant s'enquiert régulièrement auprès de son paternel de savoir s'ils sont toujours les « good guys ». Il y a les Bons et les Mauvais. Les Bons survivent de ce qu'ils peuvent, fuient vers l'avant ; les Mauvais mangent les hommes. Évidemment, les péripéties rencontrées n'ont pour but que de mettre au défi la morale des Bons, avec ce côté absurde mais touchant de vouloir sortir de la fin du monde avec les mains propres, de continuer à « porter la flamme », comme il est dit dans le film. *La Route* creuse avec beaucoup de malice le fossé entre la naïveté de l'enfant et la perception de la réalité du père – qui, sans son gosse, aurait certainement été un pillard comme un autre. Père qui est évidemment prêt à tout pour le protéger, lui donner un futur (lequel ?), accomplir cette quête au fond absurde qu'est de trouver l'océan (pour quoi faire ?).



Dans le bien nommé *Panique année zéro* (1962) de Ray Milland, on vit l'holocauste nucléaire aux côtés des Baldwin, une famille-type américaine : le patriarche un peu mollasson mais responsable Harry (Ray Milland), sa femme protectrice et naïve (Jean Hagen), l'ado excité de vivre enfin quelque chose et la fille potiche. Le film sort aux États-Unis trois mois avant la crise des missiles de Cuba. Après avoir contemplé Los Angeles sous un champignon atomique, les Baldwin, dont le patriarche mollasson a compris, un peu avant tout le monde, de quoi il en retournait, cherchent évidemment à se mettre à l'abri. Dans cette quête pour trouver des vivres, des outils et du carburant, Harry, qui n'a plus de quoi tout payer, sombre dans la criminalité, qu'il veut croire temporaire, et par ailleurs légitime par l'absence de loi dans pareil contexte. Harry a l'air un peu pathétique à jouer les caïds, son arme à la main, pour racketter des commerçants. *Panique année zéro* ne va pas particulièrement loin dans cette réflexion sur la déviance morale,

mais a le mérite de mettre scène cet *average guy* capable de tuer de sang-froid des gamins désarmés – bien que ceux-ci aient violé sa fille. Le chemin effectué par les personnages, souvent d'un monde dit civilisé vers un lieu isolé, avec comme obsession de recréer un semblant de civilisation, les éloigne paradoxalement de cette notion.

Dans *Malevil* (1972), de Robert Merle, l'un des romans phares de la littérature du genre, l'apocalypse a lieu à domicile et on ne se déplace pas : les survivants profitent d'avoir été confinés dans la cave d'un château pour rester en ses murs. Christian de Chalonge en tire une adaptation en 1981, bien que son film soit condamné à ne pas être à la hauteur de l'œuvre de Merle – celui-ci a d'ailleurs conspué l'adaptation et refusé d'y être crédité. Mais la façon qu'a De Chalonge de dénaturer l'œuvre de Merle par manque de moyens, de réduire ce monde de l'après à peu de chagrin, est intéressant. Un château délabré, quelques plaines rocailleuses désolées et un tunnel

confinent son tas de vedettes : Michel Serrault, Jacques Dutronc, Jacques Villeret, Robert Dhéry et plus tard Jean-Louis Trintignant dans le rôle du néo-tyran local. De Chalonge filme *l'après* sur les visages de ses acteurs, plutôt que de filmer son territoire ou même sa narration (relativement décousue et pas très dense). Les survivants de *Malevil*, qui au début, avant la fin, ergotaient sur l'emplacement d'un lampadaire qui arrangeait la mairie et incommodaient tel commerçant selon qu'il soit là ou ici, songent à reconstruire le monde. Mais sur quelle base ?

Le rapport à la société est évidemment encore plus flagrante pour les survivants urbains. Certes, une cité dépeuplée a souvent un air de terrain de jeu gigantesque, chose exploitée cinématographiquement très tôt par René Clair dans *Paris qui dort* (1924) où le gardien de la Tour Eiffel et quelques autres ont échappé à une paralysie qui a plongé le monde en sommeil. Ce qui est touchant, et révèle la poésie de Clair, qui s'amuse de ces boulevards vides aux piétons figés, c'est que cette vision de l'arrêt du monde n'a justement pas la dimension apocalyptique des équivalents plus tardifs – peut-être car, après tout, on avait alors déjà eu une idée de l'apocalypse avec la Grande Guerre, et la bombe H étant encore loin, que pouvait-il arriver de pire ? La ville apocalyptique, la vraie, est en revanche bien au centre du *Monde, la chair et le diable* (1959) de Randal MacDougall, où Ralph (Harry Belafonte), mineur enseveli durant cinq jours, se retrouve, évidemment, le seul survivant du monde. Comme toujours, New York est la ville parfaite pour l'apocalypse, par ses étendues désertées et sa hauteur menaçante. À ce titre, le film offre parmi les plus belles images du genre (tournées au petit matin sur les avenues désertes). Mais surtout, Ralph n'est pas seul, et son existence d'Afro-Américain dernier survivant de l'humanité est bientôt troublée par la venue d'une voisine, Sarah (Inger Stevens), blanche, évidemment... puis d'un autre homme, Ben (Mel Ferrer), blanc, évidemment. Producteur du film, Belafonte entendait y insérer un message sur la course atomique, mais aussi, une réflexion sur le racisme : Ralph est amoureux de Sarah et inversement, mais il n'en fera rien, car «les gens pourraient jaser». D'autant plus que si deux survivants peuvent être perçus comme un couple, trois forment un groupe, donc un système, où l'ancien monde transparait. Sarah, même dans l'amour qu'elle porte à Ralph (peut-être davantage parce

que c'est le seul survivant que pour lui-même), retrouve en elle des réflexes blessant, dans son vocabulaire («Je suis libre, blanche et majeure!») ou même sa manière de se comporter, prenant son voisin pour l'éternel homme à tout faire. Il y a néanmoins de quoi regretter une fin peu courageuse et bien pensante – le film n'ose jamais faire s'embrasser le Noir et la Blanche. Comme nombre de films du genre, *Le Monde, la chair et le diable* n'est jamais meilleur que lorsqu'il n'y a qu'un survivant – comme si la venue d'autres, et par conséquent l'obligation d'interactions sociales, devaient condamner l'écriture à être fragilisée.

### Esthétique de la fin

Bien entendu, toute une esthétique de l'apocalypse, dans les films du genre de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, découle de la peur atomique, qui est double : l'explosion en elle-même, puis l'irradiation. Cependant, cette image d'hiver nucléaire anticipe d'une certaine manière l'invention de la bombe en elle-même, nous faisant revenir à De Grainville et son *Dernier homme* qui en définissait déjà l'esthétique à travers le regard d'Adam, retrouvant la Terre désolée après son exil biblique : «De quel étonnement le père des humains est frappé, lorsqu'il voit les plaines et les montagnes dépouillées de verdure, stériles et nues comme un rocher ; les arbres dégénérés et couverts d'une écorce blanchâtre, le soleil, dont la lumière étoit affoiblie, jeter sur ces objets un jour pâle et lugubre. Ce n'étoit point l'hiver et ses frimas qui répandoient cette horreur sur la nature». En ce sens, le post-apocalyptique est aussi un éloge de la désolation. Paradoxalement, le film, qui définit une certaine esthétique de *l'après*, n'est pas en lui-même post-apocalyptique. *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski, graal des œuvres métaphysiques qu'on ne saurait réduire à un genre, met en scène sa fameuse Zone surnaturelle sans jamais expliciter au-delà du texte introductif : «Qu'est-ce que c'était ? La chute d'une météorite ? La visite d'habitants de l'abîme cosmique ?». Si la Zone n'est pas à proprement parler post-apocalyptique, il en émane par essence une vision altérée du monde. Un lieu *autre*, qui a ses propres règles, libres ou incohérentes, c'est selon, touchant jusqu'à l'esthétique. Le monde du dehors de la Zone, principalement tourné en sépia, semble avant tout plus décrépi et apocalyptique que le monde du dedans, essentiellement tourné en couleur. Mais les variations injectées par Tarkovski entrent en écho avec le chaos de la Zone : l'éventuelle règle



Choc esthétique et apocalyptique du *Visiteur du musée* (1989).

formelle que Tarkovski définit dans un premier temps apparaît changeante au contact de la Zone – disons une esthétique irradiée qui serait mutante. Sans doute, aussi, cela était dû à la fabrication contrariée du film, tourné une première fois avant que tous les rushes ne soient perdus dans un accident de développement; retourné une seconde fois par Tarkovski qui dû en faire un film en deux parties pour renégocier un budget. En ce sens, la nature-même du film, né des ruines d'une œuvre détruite, était post-apocalyptique. Paradoxalement, l'imagerie justement inclassable de *Stalker* irradie un genre qu'il n'a jamais touché.

Qui d'autres que les soviets pour imaginer un monde post-apocalyptique (un vrai, ce coup-ci) où l'on fait du tourisme? *Le Visiteur du musée* (1989) de Konstantin Lopouchanski (assistant sur *Stalker*, tiens donc) a pour héros un homme traversant le pays désolé pour se rendre dans un musée englouti qui n'est accessible qu'à marée basse. Du début à la fin,

la notion de post-apocalyptique est poussée dans ses retranchements, dans un film certes très influencé par Tarkovski, mais bien plus inhumain et sans la poésie du mystique. Contemporain de l'effondrement du bloc soviétique, et sorti trois ans après Tchernobyl, c'est la production d'un pays malade. Les extérieurs ravagés semblent être autant une vision esthétique surréaliste qu'un documentaire – où, ailleurs qu'en Union Soviétique, pourrait-on trouver un décor intégralement constitué de chenilles de chars? Aux abords des fenêtres des maisons restantes, les habitants installent des rampes enflammées, tenant à l'écart les «dégénérés»: de l'extérieur, les habitations semblent être des portails vers l'Enfer; de l'intérieur, on a justement l'impression que le monde du dehors brûle. Les teintes du film (principalement rouges et ocres) sont constamment étouffantes, jusque dans le paroxysme qu'est ce dernier (très long) plan, où un homme, ou du moins ce qu'il en reste, s'efface dans l'horizon de la fin du monde avec des hurlements inhumains. L'apocalypse semble obséder la filmographie de Lopouchanski, qui y consacre l'essentiel de ses longs-métrages. Dans *Lettres à un homme mort* (1986), sorti quant à lui trois mois après Tchernobyl, une scène sidérante de destruction nucléaire donne l'occasion de se demander si James Cameron ne l'a pas vue avant de réaliser une séquence analogue dans *Terminator 2* (1991).

### Les dernières femmes

Le genre post-apocalyptique, survivance oblige, questionne le rapport à la virilité – avec, comme point culminant, *Mad Max 2* (1981) ou *Ken le survivant*, qu'il s'agisse de la série (1984-1988) ou plus encore du premier film (1986). Mais surtout, le monde de l'apocalypse, plus qu'un autre, n'est pas tendre avec les femmes. Pour l'essentiel, il s'agit de personnages secondaires (*La Route*), amenés à être éventuellement au centre d'une discorde (*Le Monde, la chair et le diable*), voire qui, tout simplement, ne servent à rien (*Panique année zéro*). Le film tchèque *Fin août à l'hôtel Ozone* (1967) de Jan Schmidt renverse cependant la vapeur: l'atmosphère madmaxienne avant l'heure est ici féminine. Le postulat est inversé, puisqu'il ne reste apparemment que les femmes que nous suivons, et un seul vieil homme croisé en chemin. On semble à peine se souvenir comment c'était *avant* – l'essentiel des jeunes filles, guidées par une plus âgée, n'ont jamais vu d'homme – la notion d'humanité et

d'inhumanité n'a plus lieu d'être. Quand elles s'en prennent à une vache qu'elles massacrent (tout est fait en vrai), Schmidt les filme comme Romero filmera ses zombies l'année suivante dans *La Nuit des morts vivants*. C'est là toute la beauté macabre du film: en inversant les rôles et en changeant le genre dominant, rien n'est altéré dans la perception du fin du monde, qui renvoie toujours aux mêmes fondamentaux. Avec une approche morale exactement contraire, et toujours dans une cinématographie singulière, c'est aussi un personnage féminin qui est au centre de *La Patrouille matinale* (1987) de Nikos Nikolaïdis, post-apocalyptique grec dont le scénario est inspiré par plusieurs auteurs. Ici, la fin du monde est encore envisagée d'une autre manière: malgré la désolation générale, l'électricité tourne toujours et des films passent encore dans les cinémas. L'univers de *La*

*Patrouille matinale* est une abstraction, confus comme l'héroïne l'est elle-même, en quête d'une quelconque compréhension de ce qui l'entoure.

Plus récemment, le rapport à la question de l'apocalypse trouve une étonnante variation dans le film (hélas) déjà oublié qu'est *How I Live Now* (2013) de Kevin McDonald, *teen movie* post-apo tiré d'un roman de Meg Rosoff. Ici, la fin du monde (une attaque nucléaire sur le sol britannique suivie de l'invasion d'une force étrangère jamais précisée) fait voler en éclats les conventions auxquelles est soumise Daisy (Saoirse Ronan), ado qui s'empêche de vivre pour se sentir vaguement bien dans sa peau. McDonald use des stéréotypes pour s'en détourner, à l'image de l'immanquable hiver nucléaire, désaturant l'image, qui ne dure pas et laisse de nouveau place à la lumière pour



Survivantes de la fin du monde: *Fin août à l'hôtel Ozone* (1967) et *Mad Max: Fury Road*, version Black & Chrome (2015).

l'un des rares films du genre à l'esthétique relativement solaire. Même quand McDonald use des clichés bleuets et éculés du *teen-movie*, notamment dans la relation entre Daisy et le bel Edmond (George McKay) sur lequel elle fantasme, ils apportent un souffle différent au post-apocalyptique, une affirmation de la valeur de la vie bien plus sincère que dans les nombreuses dystopies adolescentes type *Hunger Games*.

C'est aussi intrigant lorsque Casey Affleck pousse le curseur à l'extrême inverse dans *Light of my Life* (2020) : un monde post-apocalyptique carrément sans femmes, disparues après une épidémie, sur une variation de *La Route*, où le petit garçon est évidemment une petite fille, camouflée en *tomboy*. Évidemment, le film ne saurait être vu sans l'ambiguïté qui entoure Affleck, accusé de harcèlement sexuel. Quand son personnage explique à sa fille comment son corps va changer avec la puberté, qu'est-

ce que le sexe et ainsi de suite, le ridicule de la situation – à la fois par la maladresse du père et la situation de Casey Affleck – tourne au fascinant et se révèle plus touchante et originale que les scènes purement post-apocalyptique. Dernière variation, enfin : reste à voir ce que proposera *Sans un bruit 2* (2020), de John Krasinski, suite d'un premier opus intéressant qui contraignait sa compilation de clichés par une forme plus inédite d'apocalypse (la fin de la parole, le monde étant ravagé par des créatures sensibles au bruit) autour de la survie d'un père et de sa famille, et qui, désormais, se recentre autour du personnage de sa femme (Emily Blunt). À croire qu'il faut la fin du monde pour que ce dernier s'équilibre.

- **Sans un bruit 2, de John Krasinski, au cinéma le 18 mars 2020 par Paramount.**
- **Light of My Life, de Casey Affleck, au cinéma le 6 mai 2020 par Condor Films.**

Emily Blunt, devenue personnage principal du monde post-apocalyptique de *Sans un bruit 2* (2020).



Michel Seydoux présente

# L'ombre des châteaux

“ De surprise en surprise, d'émotion en émotion ! *Télérama*  
 “ Léotard réussit la dérision de tous les “durs”  
*Georges Walter* ”



COMPLÉMENTS  
 Livret 24 pages illustrées  
 Regards croisés

“Ce rêve d'Amérique... ou presque”  
 “L'ombre des châteaux” vu par Albert Dray,  
 Eric Le Roy, Fabienne Vette, Michel Seydoux, 52’

un film de Daniel Duval

Philippe Léotard  
 Albert Dray  
 Zoé Chauveau



Nouveau Master restauré 4K  
 Le 4 mars en MÉDIABOOK COMBO Blu-ray & DVD

# MÉMOIRES DU CINÉMA LIBANAIS

**Pour certains, c'est le plus européen des pays du Proche-Orient. L'un des plus cinéphiles aussi, depuis l'ouverture en 1919 de sa première salle, le Cosmograph. Aujourd'hui encore, le cinéma libanais est plus vif que jamais. Mais si l'on regarde en arrière, la plaie pas tout à fait refermée de la Guerre Civile (1975-1990) obscurcit les souvenirs. Comment retrouver la mémoire du cinéma libanais ?**

Texte / PIERRE CHARPILLOZ

Face au port des yachts de Beyrouth, l'ombre du Holiday Inn se dresse, implacable. Jamais restaurée pour d'obscures raisons de propriété, abandonnée là, la ruine pour toujours fumante de l'hôtel, qui servit de repère aux snipers pendant la guerre, est le plus imposant des stigmates de la Guerre Civile libanaise. À côté, le nouveau Phoenicia accueille les séminaires

et les hommes d'affaires de passage, pour qui Beyrouth a toujours compté. Un peu plus loin, dans la vieille ville aux allures de Village des Marques, si vaillamment reconstruite qu'elle paraît plus neuve que n'importe quel autre quartier, le souk est le repaire des habitants les plus aisés de la capitale libanaise. Ce centre commercial flambant neuf, où l'on retrouve les

mêmes marques de luxe qu'au Dubaï Mall ou qu'au centre commercial Beaugrenelle, accueille le plus grand multiplexe de la ville, Cinemacity. Là, contre 15 000 livres (9€), on peut découvrir les blockbusters américains du moment, *1917*, *Jumanji 2* ou *Bad Boys 3* mais aussi la comédie française *Demi-sœurs* (sortie sur nos écrans en 2018) et le film d'action-aventure-comédie égyptien *Thief of Bagdad*, superproduction dédiée exclusivement au monde arabe. Si l'on continue à parcourir la ville, passant la Place des Martyrs et sa statue criblée de balles, on peut remonter jusqu'à Achrafieh, le quartier bourgeois de Beyrouth. Là, un groupe de jeunes gens ont repris un vieux cinéma pour ouvrir Metropolis, un complexe Art et Essai, le seul de la ville, né de la double envie de mettre en avant un cinéma différent, et de préserver l'héritage du cinéma libanais à travers le projet Cinematheque Beirut. Prisé par la jeunesse intellectuelle du pays, Metropolis est aujourd'hui étrangement vide. Depuis plusieurs mois, plus aucun film à l'affiche. Il y a 40 ans, Metropolis s'appelait encore l'Empire, et était déjà le seul endroit de Beyrouth, en plein quartier français, où l'on pouvait découvrir ces films européens qui fascinaient tant. Sur le port des yachts, la piscine du Phoenicia était l'épicentre des fêtes les plus folles. L'Holiday Inn n'était qu'un vague projet de promoteurs envieux du succès du grand hôtel de luxe. À l'ouest, dans les salles du quartier populaire d'Hamra, ou au Rivoli, le grand cinéma faisant face à la statue étincelante de la Place des Martyrs, s'affichait *Des*

*héros et des femmes*, le nouveau film de Mohamed Selmane, le plus prolifique des cinéastes libanais.

**L'amour et la violence** Mohamed Selmane est l'auteur de 36 longs-métrages entre la fin des années 1950 et le début des années 1970. Depuis son succès avec *Bonjour l'amour* en 1962, il s'était fait une spécialité du film d'amour musical (*Louange d'amour*, 1963, *Au service de l'amour*, 1965, *Cantiques de l'amour*, 1967...), avant de se lancer dans le film d'aventures baroudeur (*Une Bédouine à Paris*, 1964 et sa suite *Une Bédouine à Rome*, 1965), et même dans le film d'espionnage à la James Bond avec *La Jaguar noire* (1965). Le génie de Selmane résidait en ce savant mélange entre le romantisme un peu mièvre du cinéma égyptien, très populaire déjà à travers le Moyen-Orient, et les intrigues pleines d'action du cinéma américain. Un équilibre parfait entre l'Occident et le monde arabe, à l'image de ce qu'était alors le Liban, «la Suisse du Moyen-Orient», comme l'ont surnommé les hommes d'affaires de l'époque, satisfaits de sa douceur de vivre et de son secret bancaire. Le cinéma de Selmane était l'idée même d'un cinéma libanais populaire. Marié à la chanteuse à succès Najah Salam, avec son éternel Borsalino et sa cigarette, il était une icône dans le Beyrouth des *sixties*. Quand il s'agit d'aborder une histoire du Liban, difficile d'appréhender la frise chronologique sans un immense point de rupture. Un avant et un après, et au milieu, 1975-1990, 15 ans de ruines et de destruction, un *Beyrouth, année*

À l'affiche du cinéma Empire de Beyrouth, le western italien *Le Dernier pistolet* (1964), de Sergio Bergonzelli, avec Cameron Mitchell.



zéro. Depuis, la riche cinématographie du Liban se mesure à sa force d'attraction au vide laissé par la Guerre Civile. La légèreté et la joie de vivre qui caractérisent le cinéma d'avant 1975 semblent amplifiées par l'ignorance de la tragédie à venir. Quant à ce qu'il convient d'appeler le « nouveau cinéma libanais », il cherche à penser – et panser – sa guerre et ses ruines. De Jocelyne Saab (*Il était une fois Beyrouth*, 1995) à Danielle Arbid (*Dans les champs de bataille*, 2005), de Nadine Labaki (*Capharnaïm*, 2018) à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (*Je veux voir*, 2008).

**Je veux voir**

Mais qui aujourd'hui, pour se souvenir de Mohamed Selmane? Dans la nouvelle génération de cinéastes, certains sont trop jeunes pour avoir grandi avec ses films. Les autres lui préféraient peut-être déjà les plus nobles œuvres qu'on montrait à l'Empire. Son cinéma, commercial et frivole, ne constitue pas une référence. Alors, son impressionnante œuvre disparaît. Impossible sur Wikipédia, de trouver une fiche sur ce cinéaste. Ni en anglais, ni en français, ni en arabe, les trois langues parlées au Liban. La recherche de son nom sur Google fait essentiellement apparaître des résultats liés à son curieux homonyme, Mohammed ben Salmane, « MBS », le polémiste et médiatique prince héritier d'Arabie Saoudite.

Louange de l'amour (1963) de Mohamed Selmane, collection Abboudi Abou Jaoude.



À l'instar des films de Selmane, c'est tout un pan de l'histoire culturelle du Liban qui menace de disparaître, faute de préservation. Forte de ce constat, l'équipe de Metropolis a eu l'idée de Cinematheque Beirut, pour créer d'abord un index en ligne des films libanais. « Pour l'instant, nos archives sont constituées d'éléments constituant l'histoire de la programmation du Metropolis Cinema », confie sa programmatrice, Louise Malherbe. Il s'agit, en réalité, surtout d'indexer les films libanais, de savoir qu'ils ont existé, avant même d'en chercher les traces. Mais difficile de voir au-delà de 1975. Le cinéma libanais est né en 1929 avec *Les Aventures d'Elías Mabrouk*, première production locale – réalisée par un Italien, Jordano Pidutti. Or, seuls 230 films antérieurs à 1975 sont répertoriés dans l'index de Cinematheque Beirut, qui compte 1973 fiches. Et aucun film de Mohammed Selmane, autrefois pourtant si célèbre. Que leur est-il arrivé? Le chantier est immense. Il y a bien sûr des collectionneurs, comme Abboudi Abou Jaoude, dont la précieuse collection d'affiches a été un trésor pour la Cinematheque Beirut. Sans oublier le travail de plusieurs générations d'historiens, qui ont su préserver le souvenir d'un cinéma libanais antérieur aux années 1990. Mais les films en eux-mêmes – les copies, jamais numérisées, sont souvent perdues depuis des décennies, ou

alors gravement abîmées, victimes ordinaires de la guerre. Retrouver, collecter, restaurer, préserver et surtout diffuser l'histoire du cinéma libanais, telles sont les missions de cette cinémathèque de Beyrouth. Les objectifs habituels de toute cinémathèque. Mais dans un pays rongé par la corruption, où les coupures d'électricité sont quotidiennes, où l'on paye autant en dollars qu'avec la monnaie nationale, où chaque canalisation est hors d'âge, le cinéma et la culture arrivent bien loin dans la liste d'attente des projets politiques nécessaires. Et si le Ministère de la culture a soutenu le projet, c'est essentiellement de manière symbolique. Le projet de Cinematheque Beirut – à peine au stade « Henri Langlois » de la vie



Affiche d'Une Bédouine à Paris (1963) de Mohamed Selmane, collection Abboudi Abou Jaoude.

d'une cinémathèque, pour reprendre l'exemple glorieux de la Cinémathèque française, née, elle aussi, de la passion de cinéphiles – est porté par quelques salariés et de nombreux bénévoles, et par une recherche de financements tous azimuts. Le secteur de la recherche est le premier à s'être mobilisé sur le sujet, et en particulier les universités privées chrétiennes du pays, témoins de la polarisation religieuse ancrée partout au Liban. On retrouve ainsi parmi les principaux partenaires de la Cinémathèque, la maronite Université Saint-Esprit de Kaslik à Jounieh, l'orthodoxe Université du Balamand de Tripoli, la catholique

Université Notre-Dame de Zouk Mosbeh ou la jésuite Université Saint-Joseph de Beyrouth.

**Hier se construit demain**

Une Cinémathèque avec la bénédiction de l'État, mais indépendante, tel est le projet de l'équipe de Metropolis, qui a retenu la leçon de l'échec de l'éphémère Cinémathèque

nationale du Liban, fondée au sein même du Ministère de la Culture en 1999 à l'initiative de personnalités comme Jocelyne Saab ou Randa Chahal Sabbag, mais étouffée par une bureaucratie et une corruption érigées depuis en patrimoine national. Mais si la Cinémathèque Beirut est indépendante, elle n'est pas née seule: à la rencontre d'une artiste libanaise de renommée internationale, Joana Hadjithomas, qui accompagne le projet depuis ses débuts, et du seul cinéma d'auteur de la capitale, Metropolis, s'ajoute la réunion de toutes les grandes associations cinéphiles du Liban, à commencer par Beirut DC, l'une des principales associations de soutien au cinéma d'auteur dans le monde arabe, soutenue par UniFrance, par la Commission européenne et par la Ford Foundation. La Cinémathèque Beirut ouvre officiellement en 2013 avec une

rétrospective dédiée à Randa Chahal Sabbag à Metropolis. Décédée prématurément cinq ans plus tôt, celle-ci était une cinéaste documentaire, attachée dès 1975 à filmer le Liban de la guerre et son absurdité. Les images de son film *Nos guerres imprudentes* (1995) seront reprises par Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du Cinéma*. Son dernier film est aussi son plus connu, *Le Cerf-Volant*; une fiction auréolée du Grand Prix du Jury de la Mostra de Venise en 2003, aux frontières du documentaire, où la cinéaste a reconstitué la ligne de séparation entre Israël et le Liban, nœud originel de la Guerre Civile.

Il s'agit d'une zone géographique près du Mont Herbon, déjà divisé côté libanais entre villages chrétiens maronites et musulmans druzes et sunnites. Séparés entre eux et d'avec Israël par des lignes de barbelés, les habitants l'appellent «la vallée des cris et des larmes», car on s'y parle, essentiellement, au mégaphone. Parce qu'il évoque une réalité absurde qui n'existe qu'au Liban, ce film est aussi essentiellement libanais que l'est *Au service de l'amour* de Mohamed Selmane, pour d'autres raisons. Sauf que *Le Cerf-Volant* est une production française.

À l'instar de Youssef Chahine, Elia Suleiman ou Maroun Baghdati, Randa Chahal Sabbag était produite par Ognon Picture, la société du Français Humbert Balsan. Grande sœur des cinématographies du monde, la France est coproductrice de nombreux succès libanais récents, à l'instar de *Capharnaüm*, l'un des films libanais les plus rentables depuis la Guerre Civile. Mais ces films sont autant destinés à un public d'exportation (la France par exemple), qu'au marché intérieur, comme une vitrine du Liban sur le monde. Ainsi, les enjeux de leur conservation dépassent les limites du territoire libanais et leur souvenir reste dans la mémoire collective au Liban comme en Europe, où aux États-Unis (rappelons que *Capharnaüm*, en sélection à Cannes, représentait le Liban à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère). Mais pour le cinéma d'avant-guerre, sans les efforts des cinéphiles de la Cinematheque Beirut ou de Beirut DC, cette mémoire risque de disparaître. Or, rien n'est simple dans un pays secoué par l'instabilité politique. À l'heure où ces

lignes sont écrites, d'importantes manifestations balayent le pays. La jeunesse, la même que celle qui porte ces projets cinéphiles, est dans la rue, appelant à un renouvellement de la classe politique, demandant moins de corruption et des services publics plus efficaces et plus présents. Depuis plusieurs semaines, Metropolis n'affiche aucun film en programmation. L'association ne donne pas plus de signe de vie sur les réseaux sociaux. « Suite au soulèvement populaire ayant débuté au Liban le 17 octobre 2019, l'association Metropolis Cinema a décidé de suspendre ses activités en solidarité avec les revendications des manifestants », nous explique Louise Malherbe. Une prise de position aux conséquences terribles. Metropolis gérait le cinéma en accord avec son exploitant historique, le circuit Empire, devenu aujourd'hui l'un des principaux circuit de salles au Liban. En janvier dernier, Empire a rompu son contrat de location, laissant l'association et ses projets à la rue. À Metropolis plus qu'ailleurs, on sait, dans ce combat contre la corruption et contre un système politique asphyxiant, l'importance de la culture. Alors les ambitions sont toujours là, décuplées par l'urgence. Et bientôt, de Mohammed Selmane à Randa Chahal Sabbag, on retrouvera la mémoire du cinéma libanais.

■  
**À lire : Cinéma au Liban, de Raphaël Millet (Rawiya éditions, 2017) et Les Écrans du croissant fertile, d'Yves Thoraval (Séguier, 2003).  
 Remerciements à Louise Malherbe et Nour Ouayda.**

La façade de Metropolis, à l'avenir incertain.



En introduction :  
 Le cinéma Rivoli  
 au bout de la place  
 des Martyrs à  
 Beyrouth en 1960.

AUDREY HEPBURN

ALBERT FINNEY

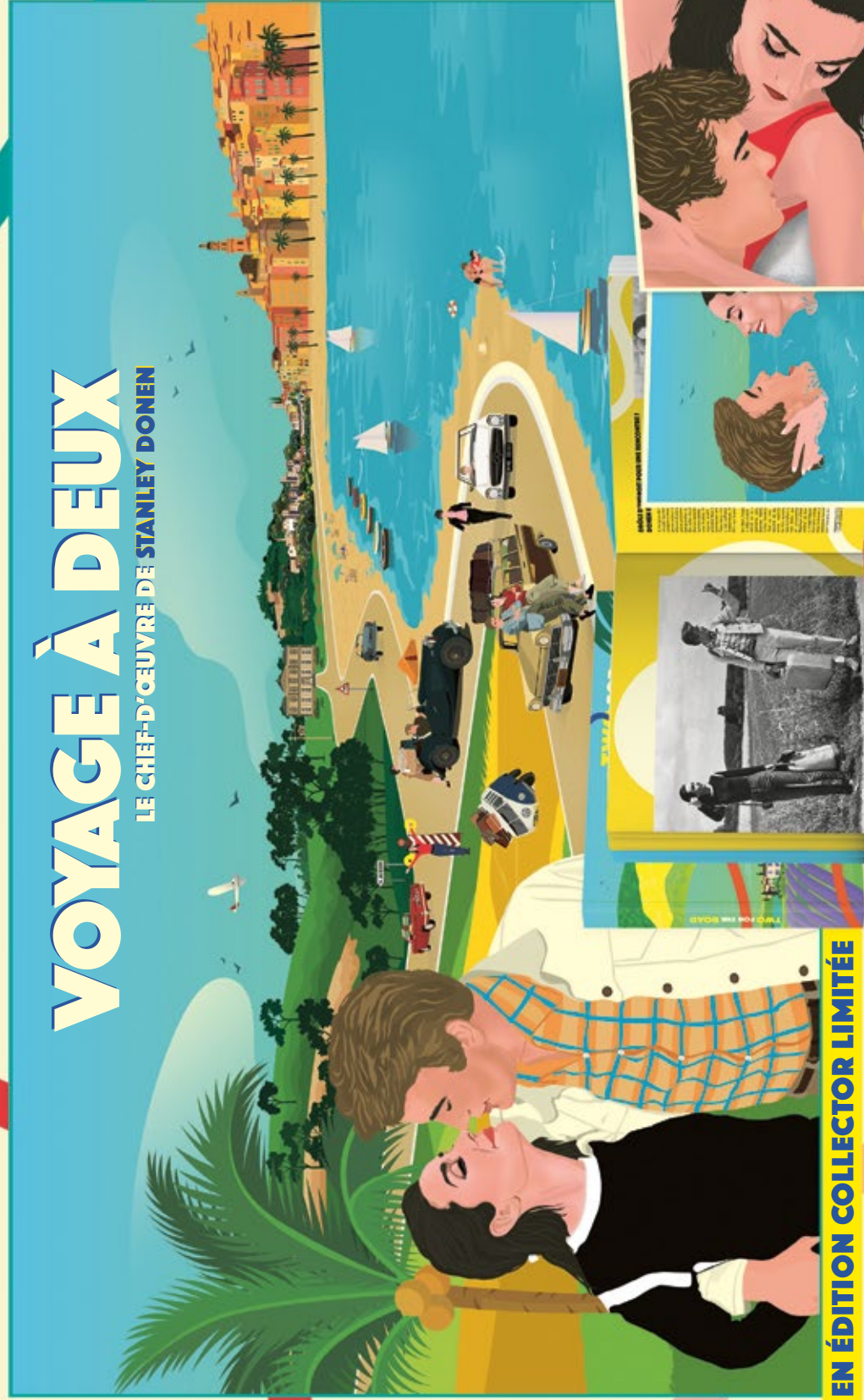
LA VIE. L'AMOUR. LA ROUTE.

# VOYAGE À DEUX

LE CHEF-D'ŒUVRE DE STANLEY DONEN

AUDREY HEPBURN

ALBERT FINNEY



EN ÉDITION COLLECTOR LIMITÉE

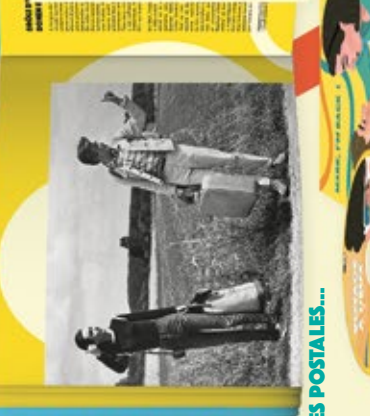
INCLUS 1H30 DE BONUS EXCLUSIFS • GUIDE DU TOURNAGE • 6 CARTES POSTALES...  
 ÉGALEMENT DISPONIBLE EN DVD & BLU-RAY



CAHIERS  
 DU  
 CINÉMA

Sofim

© 1997 Twentieth Century Fox Film Corporation. Tous droits réservés.



# COLLECTION ET PHILAN- THROPISME À L'AMÉRICAINNE

Entretien avec **Tim Lanza**,  
archiviste et vice-président  
de la Cohen Film Collection

Fondé par le milliardaire cinéophile américain Charles Cohen, le Cohen Media Group promeut le cinéma indépendant – américain et international, contemporain et classique – aux États-Unis et dans le monde. En son cœur, Tim Lanza, archiviste et vice-président de la Cohen Film Collection est au plus proche du matériel cinématographique, de sa restauration et de sa diffusion.

Entretien réalisé par EUGÉNIE FILHO  
et ALEXIS HYAUMET

## Comment en êtes-vous arrivé à travailler dans le cinéma ?

Petit, à Cleveland dans l'Ohio, je regardais des films classiques à la télévision et d'autres qui l'étaient un peu moins, notamment d'horreur et de science-fiction. En grandissant, j'ai vendu des cassettes vidéo dans un de ces grands magasins clichés à Columbus, qui proposait une incroyable sélection de films internationaux, de films cultes, de documentaires, de films indépendants et de classiques d'Hollywood. Par la suite, je suis devenu assistant du programmeur de films au musée d'art de la ville, et c'est à ce moment-là que j'ai découvert qu'il existait un distributeur de films à Columbus qui possédait des films de Buster Keaton que nous voulions projeter. En 1992, juste avant d'entrer

à l'université, on m'a proposé de superviser cette collection de films, et j'ai accepté le poste : c'était la Collection Raymond Rohauer.

## En tant qu'archiviste et directeur des droits et du développement des publics pour la Rohauer Collection Motion Picture Library, vos missions étaient nombreuses. Qu'avez-vous tiré de cette expérience ?

En 1992, je ne connaissais pas de programmes universitaires américains dédiés à la conservation des films. L'école de Selznick pour la préservation des films allait ouvrir cinq ans plus tard, et la formation à UCLA n'a commencé qu'en 2002. Ce domaine était cependant porté par des personnes très talentueuses, et toujours prêtes à partager leurs connaissances et leurs expériences. À l'université, j'ai étudié la photographie et l'histoire de l'art, donc j'ai pratiquement tout appris en travaillant durant ces premières années avec des collègues archivistes et des distributeurs. L'une des choses que j'ai apprises est que, présentés dans de belles versions restaurées ou à l'occasion d'événements dédiés, les classiques du cinéma plaisent au public, même à ceux qui pensent ne pas s'y intéresser ou qui n'y sont pas habitués, en particulier pour les films en noir et blanc, souvent rejetés par les jeunes et le grand public, du moins aux États-Unis. Afin de faire tomber les murs qui confinent le cinéma patrimonial dans un cadre universitaire ou muséal, j'ai créé des événements qui ont eu beaucoup de succès et

dont je suis très fier. Pendant au moins deux ans, à Columbus et Cleveland, j'ai présenté un large éventail de courts-métrages muets, de films expérimentaux, de vieux dessins animés et de films cultes dans des drive-in. Je pense pouvoir affirmer que c'est la seule fois que *Le Sang d'un poète* de Cocteau ou *Freaks* de Tod Browning ont été projetés dans un drive-in ! J'ai également créé un festival de cinéma et de musique qui a duré une dizaine d'années, grâce auquel j'ai collaboré avec des musiciens locaux, tous styles confondus (électronique, classique, punk, bluegrass, jazz, expérimental) en leur demandant de composer ou d'improviser des partitions musicales pour des courts-métrages muets. C'est dans le prolongement de cette expérience que les guitaristes Tom Verlaine et Jimmy Rip ont composé la musique de sept courts-métrages muets expérimentaux. Cette programmation a tourné en Amérique du Nord et a eu quelques dates en Italie, en Espagne et au Portugal, avant d'être éditée en DVD. Cela prouve que ces films sont vivants et touchent un public plus large qu'on ne le pense ! En 2011, Charles Cohen a acquis la collection Rohauer pour la société qu'il avait créée en 2010, Cohen Media Group. Il était déjà producteur exécutif de longs-métrages de fiction, mais en tant que cinéophile, il souhaitait une division « classique » pour sa société. Il m'a demandé de rester pour continuer ce que je faisais déjà pour la collection Rohauer, et j'ai fait beaucoup plus !

J'ai présenté des courts-métrages muets, des films expérimentaux, des vieux dessins animés et des films cultes dans des *drive-ins*. Je pense pouvoir affirmer que c'est la seule fois que *Le Sang d'un poète* de Cocteau ou *Freaks* de Tod Browning ont été projetés dans un *drive-in* !

”



**THE DRIVE-IN SURREAL**  
an evening of surrealist film and other oddities



FILMS: FREARS, UN CHIEN ANDALOU (Elsaesser & Salvador Dalí), ONE WEEK (Buster Keaton), TOWERS OPEN FIRE (William Burroughs), DEMENTIA (aka Daughter of Horror), Cartoons and more (all 35MM prints)  
 WHEN: Sunday, October 5th at twilight  
 WHERE: The Astoriana Drive-in, (216) 527-6966  
 32200 Lorain Rd., North Ridgeville, OH south of Cleveland  
 at exit 1-B of 480 or exit 9 of the Gloucestertown  
 PRICE: \$5.00. Tickets available at the Gate  
 for further info, call (514) 469-0720

Presented By: ask the angels and the dears corporation

**THE DRIVE-IN SURREAL**  
an evening of surrealist film and other oddities



FILMS: FREARS, UN CHIEN ANDALOU (Elsaesser & Salvador Dalí), ONE WEEK (Buster Keaton), TOWERS OPEN FIRE (William Burroughs), DEMENTIA (aka Daughter of Horror), Cartoons and more (all 35MM prints)  
 WHEN: Sunday, October 5th at twilight  
 WHERE: The Astoriana Drive-in, (216) 527-6966  
 32200 Lorain Rd., North Ridgeville, OH south of Cleveland  
 at exit 1-B of 480 or exit 9 of the Gloucestertown  
 PRICE: \$5.00. Tickets available at the Gate  
 for further info, call (514) 469-0720 or (216) 527-6966

Presented By: ask the angels and the dears corporation

**AVANT GARAGE MUSIC AND FILM FESTIVAL**  
an evening of experimental film and music



WHAT: 6-band performing new music written for 7 short experimental, critique and comedy films, while the films are projected overhead.  
 THE BANDS: INEFFICIENT SOULS, HONK, WAVE, AND MOAN, THE YIPS, ONE FOOT, ONE HANGER, T.B.A. (controversial from the Bayou News & Gazette), and Philip Park (Harlem Boys with Sub-People (T. Jeff, Slave Apes))  
 THE FILMS: Films by Marcel Duchamp, Max Ray, Buster Keaton, Samuel Beckett, Georges Méliès and others.  
 8:00pm Saturday, March 11th of The Newport  
 34.03.008 (CHANDLER CITY OF ANDOVER, 10803) 02.01 (USA)  
 for info, call 409-0720 or 299-7353

Presented By: ask the angels and Hardvard, Udon

Flyers des événements organisés par Tim Lanza : parmi les premiers Drive-In Surreal en octobre 1992 et la première édition d'Avant Garage en 1994, festival qui dura dix ans.

**En quoi consiste votre métier d'archiviste et de vice-président du Cohen Media Group, et quelle est votre implication dans les restaurations des films ?**

Cohen Media Group est la société-mère, mais c'est aussi le nom de la division qui distribue et produit des films contemporains. Aux États-Unis, CMG distribue des films tels que *Les Éternels* de Jia Zhangke, *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven, *Le Client* d'Asghar Farhadi, que Charles Cohen a également coproduit. Charles a aussi produit un certain nombre de longs-métrages documentaires, dont *The Great Buster - A Celebration*, réalisé par Peter Bogdanovich, et *Hitchcock/Truffaut* [Kent Jones, 2015, *ndlr*]. Quant à Cohen Film Collection, c'est la division *classics*, avec une collection centrale contenant les films de la Rohauer Library : la plupart des films de Merchant Ivory Productions, cinq films liés au réalisateur/distributeur Joan Micklin Silver. Au départ, je m'occupais de la distribution en salle et en festivals, ce qui est moins le cas maintenant. Je suis toujours le principal gestionnaire des supports physiques et numériques des films, ainsi que des éléments qui leur sont liés (contrats, photos, etc). Avec Cohen Media, je supervise également notre ligne de DVD/Blu-ray aux États-Unis pour les classiques – ce qui renoue avec mes années en tant que vendeur vidéo. Dans la mesure

du possible, nous produisons toujours de nouveaux bonus : des commentaires audio, des interviews filmées, des bandes-annonces, des courts-métrages... C'est quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant et qui me plaît beaucoup ! Si le marché global du DVD et du Blu-ray connaît un déclin constant depuis des années, il y a heureusement toujours un public pour l'objet physique, surtout lorsqu'il s'agit de classiques. Nous sortons les films que nous avons restaurés, mais aussi des films dont nous avons les droits de distribution aux États-Unis, des films français, italiens ou asiatiques en général. Nous croyons fermement au modèle de sortie traditionnel qui consiste à sortir le film en salles, puis en vidéo, et enfin en streaming et à la télévision. Je programme d'ailleurs les classiques pour notre chaîne de streaming, Cohen Media Channel. Nous accordons également les droits de distribution de nos films classiques à des détenteurs de droits comme Gaumont, Pathé, MK2, TF1, la RAI [télévision publique italienne, *ndlr*], et d'autres. Nous avons systématiquement restauré ou numérisé les longs et courts-métrages de la collection Rohauer (*Une soirée étrange* de James Whale, *Les Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang, *Le Masque arraché* de David Miller, *Intolérance* de D. W. Griffith, etc.), et je travaille aussi directement avec des cinéastes tels que Julie Dash, James Ivory et Joan Micklin Silver pour

la restauration et la distribution de leurs films. Ma principale mission est de décider avec Charles des films à restaurer, puis de travailler avec de grands laboratoires aux États-Unis, au Royaume-Uni, en France et maintenant en Inde pour la restauration proprement dite, après leur avoir envoyé les meilleurs éléments de film dont je dispose. Tout est numérique, nous créons des masters 4K ou 2K, selon le titre. Je dispose d'une petite équipe à Columbus qui est responsable de la création et de la distribution des DCP, des bandes-annonces et des masters pour la diffusion, le streaming et la vidéo.

**Comment les restaurations engagées par la Cohen Film Collection sont-elles financées ? Qui sont vos partenaires ?**

Le budget d'une restauration dépend largement du titre car certains films font l'objet de restaurations 4K minutieuses, où chaque image est restaurée. Ce sont généralement nos titres phares, comme *Retour à Howards End*, *Maurice*, *La Taverne de la Jamaïque* et *Une soirée étrange*. Les autres films moins

connus sont restaurés en 2K et bénéficient d'un nettoyage, d'une correction des couleurs et d'une stabilisation, un travail malgré tout considérable. Aux États-Unis, nous ne pouvons pas compter sur l'incroyable soutien de l'État dont bénéficient de nombreux pays européens pour la restauration de films, donc nous finançons nos propres restaurations, et développons des partenariats avec d'autres institutions, comme la Cinémathèque de Bologne pour restaurer tous les longs et courts-métrages muets de Buster Keaton. J'ai également œuvré avec le British Film Institute sur un certain nombre de films, tels que *La Taverne de la Jamaïque* et le film de William K. Howard *L'Invincible Armada* [avec Laurence Olivier et Vivien Leigh, *ndlr*] dont les principaux éléments provenaient de leurs archives. Dans ce cas-là, je travaille avec un laboratoire au Royaume-Uni. Nous avons également collaboré dans le cadre de l'initiative « *Unlocking Film Heritage* », qui a permis la numérisation d'une grande variété de productions cinématographiques britanniques,

Images avant et après restauration de *La Taverne de la Jamaïque* (1939), d'Alfred Hitchcock.



dont des longs-métrages rares, mais aussi des films amateurs, des publicités, etc. Aussi, nous avons travaillé avec la Film Foundation sur *Alibi* de Roland West et *Une voix dans la tempête* d'Arthur Ripley, en collaboration avec UCLA. J'espère également établir une relation plus étroite avec la Bibliothèque du Congrès, afin d'obtenir les scans de certains des films moins connus que nous avons stockés là-bas et dont des restaurations plus complètes seraient difficiles à justifier financièrement. En 2008, j'avais travaillé avec la Film Foundation et la George Eastman House sur une restauration photochimique de *Pandora*, d'Albert Lewin, mais en raison des limites techniques et numériques de l'époque, inhérentes au procédé photochimique du Technicolor, nous n'avons pas pu aller aussi loin que nous le voulions. Nous sommes donc heureux d'avoir pu nous y consacrer à nouveau plus récemment avec le diffuseur français OCS. Nous sommes enfin parvenus à nettoyer numériquement le film, tout en conservant l'aspect des copies Technicolor du début des années 1950 dans une nouvelle version 4K.

**Où et comment les films classiques sont-ils montrés et reçus aux États-Unis ? Qu'en est-il des classiques étrangers, comme *La Reine Margot* et *La Belle noiseuse*, dont vous détenez les droits aux États-Unis ?**

Les classiques restaurés sont de plus en plus programmés lors des festivals aux États-Unis et cela contribue à sensibiliser les spectateurs, mais Turner Classic Movies est probablement le canal de diffusion le plus important de films anciens pour la plupart des spectateurs. Nous lui fournissons d'ailleurs régulièrement des films. Parmi le patrimoine, les grands classiques populaires ont le plus de succès – *Casablanca*, *Citizen Kane*, *Le Parrain* –, mais il arrive qu'un film moins connu puisse percer auprès d'un public plus large. Ce fut notamment le cas lorsque nous avons sorti *Daughters of the Dust* de Julie Dash, en partie grâce à Beyoncé et au retentissement de son clip. [Beyoncé Knowles a directement cité ce classique du cinéma indépendant noir américain de 1991 dans son clip *Formation* et son album visuel *Lemonade*, ndlr]. Il est en revanche de plus en plus difficile de trouver un public aux États-Unis pour les titres non-anglophones, classiques ou contemporains.

Dans ces cas-là, les films dont les réalisateurs et les acteurs sont bien connus ont tendance à mieux fonctionner, comme *La Reine Margot* et *La Belle noiseuse* : ce sont deux films qui se retrouvent régulièrement dans notre top 10 des films les plus regardés chaque semaine sur Cohen Media Channel. En dehors des centres d'art et des musées, le cinéma européen, international et classique, est principalement diffusé dans les salles indépendantes. Certaines grandes chaînes programment du cinéma international contemporain – généralement de films qui ont déjà fait leurs preuves, comme *Parasite* de Bong Joon-ho – et occasionnellement des films plus anciens, lors d'événements spéciaux, souvent organisés par TCM. C'est formidable que des lieux grand public offrent de la visibilité à ces films, mais

Affiche de la ressortie de la version restaurée de *Pandora* (1951) d'Albert Lewin par le Cohen Media Group.



Version restaurée de *Daughters of the Dust*, de Julie Dash (1991).

ils n'iront jamais à la découverte comme les salles indépendantes. Afin de continuer à projeter du cinéma mondial, des films indépendants et des classiques aux États-Unis, Charles Cohen a fait l'acquisition de Landmark Theatres – la plus grande chaîne américaine de cinémas spécialisés, dédiée aux films indépendants et étrangers – et vient d'acheter les salles Curzon au Royaume-Uni, ainsi que Artificial Eye [édition vidéo de Curzon, ndlr] et leur plateforme de streaming.

**Cohen Media Group est très impliqué en France, avec les projections des versions restaurées des films, les partenariats avec des festivals et institutions, le rachat du cinéma La Pagode à Paris. Comment CMG se développe-t-il à l'international ?**

Je n'ai jamais vu un public aussi passionné de cinéma qu'en France, surtout pour les classiques, donc c'est bien d'y être présent. Charles aime le cinéma et la culture française et c'est ce qui l'a conduit à distribuer tant de films français. Nous avons de très bonnes relations avec la Cinémathèque française depuis plusieurs années : ils ont projeté beaucoup de nos films pendant le festival Toute la mémoire du monde, mais aussi dans le cadre de rétrospectives, comme

récemment celle de l'œuvre de James Ivory. En tant qu'amoureux du cinéma, c'est un rêve de travailler avec la Cinémathèque, qui joue un rôle si important dans l'histoire du cinéma et de la préservation des films ! Nos restaurations ont également été présentées dans le cadre de la section « Cannes Classics », et nous avons développé de vrais liens de travail et d'amitié avec l'équipe. Cette relation a été renforcée par notre participation au Festival Lumière de Lyon, où nous avons eu la grande chance de montrer nos films. Ils sont également projetés dans des festivals à travers le monde comme, je l'espère, cette année au Marathon du film classique à Budapest. Enfin, plusieurs films ont été vendus à des distributeurs en France et dans la plupart des pays européens et asiatiques. Avec La Pagode, Charles va approfondir ses liens avec l'industrie cinématographique française. L'ouverture est prévue pour 2022 et la programmation comprendra à la fois des films Art et Essai indépendants et des classiques restaurés. J'espère pouvoir être régulièrement dans le public !

**CMG a créé un programme télévisuel, Cohen Film Classics. La chaîne Cohen Media a été aussi lancée sur Amazon**

### Prime en 2018, pouvez-vous nous en dire plus ?

Cohen Film Classic est un partenariat entre CMG et KCET, une chaîne de télévision publique basée à Los Angeles. Nous avons sélectionné plusieurs titres classiques, ainsi que des films plus récents et, pendant deux saisons, chaque film a été présenté par Charles. L'émission a également été diffusée par satellite dans d'autres États du pays et nous négocions avec KCET pour une troisième saison.

Quant à notre chaîne, on ne la trouve pour l'instant que sur Amazon, mais nous allons bientôt l'étendre à d'autres plateformes. Nos abonnés ont un accès illimité à tous les films, et chaque mois nous en ajoutons au moins cinq, accompagnés de bonus, d'entretiens et de présentations de films. Le streaming est un marché très difficile, concurrentiel et fragmenté – surtout pour diffuser des classiques, des documentaires, du cinéma international et indépendant pour un public de niche – mais le nombre de nos membres augmente chaque semaine, et continuera d'augmenter quand nous lancerons la chaîne sur d'autres services.

### Qu'est-ce que le cinéma vous inspire ?

Le festival Il Cinema Ritrovato à Bologne conçoit sa programmation comme une machine à la fois temporelle et spatiale, transportant le spectateur à différentes époques et en différents lieux du globe. C'est ce qui m'inspire le plus au cinéma : la possibilité de voir à quoi ressemblait le monde il y a plus de cent ans, comment les gens vivaient et continuent de vivre dans des lieux que je n'aurai peut-être jamais l'occasion de visiter. J'apprends aussi beaucoup sur ce qui était et reste important pour les gens, à travers les histoires qui sont racontées, les objets qui apparaissent dans les films et la relation que les gens ont avec eux. J'adore aussi l'expérience cinématographique : entrer dans une pièce sombre pour voir des images plus grandes que nature qui défilent devant moi ; être enveloppé par les mots et la musique ; vivre une expérience commune avec des personnes dont je suis proche, ou des inconnus ; et même sentir l'odeur du pop-corn ! C'est un sentiment très spécial qui est difficile à retrouver ailleurs – peut-être à l'église. J'ai été élevé dans la religion catholique et, bien que je

ne m'associe plus vraiment à un système de croyance aujourd'hui, je me souviens encore clairement d'avoir été émerveillé par le rituel et la magie de la messe, les images, les sons, les odeurs, et d'avoir réalisé que c'était un sentiment que je n'avais pas dans ma vie quotidienne. Je pense souvent que le cinéma comble peut-être ce vide qui est en moi maintenant. Scorsese parlait d'avoir ce même rapport au cinéma et je le comprends parfaitement – sans me comparer à lui ! C'est peut-être pour cela que certains de mes cinéastes préférés sont Bresson, Scorsese, Malick, Kubrick et Dreyer. Ils créent un monde qui, je pense, n'existe qu'au cinéma.

**Le Fils du Cheik (1926) de George Fitzmaurice, dernier rôle de Rudolph Valentino, film de la collection Rohauer restauré en 2013 par le Cohen Media Group.**



# UNE POIGNÉE DE SOLDAT AMÉRICAINS FACE À L'ARMÉE ALLEMANDE.

## UN INCROYABLE FILM DE GUERRE SIGNÉ SYDNEY POLLACK.



**MASTER HAUTE DÉFINITION - SUPPLÉMENTS INÉDITS  
EN DVD ET BLU RAY LE 17 MARS 2020**

REUNITE  
EDITIONS

arcadès

REVUS  
& corrigés

culturepoints.com

# UNE HISTOIRE (EN LOGOS) DE LA



Quand Disney a annoncé en janvier dernier son intention de faire disparaître le nom Fox du logo de la 20<sup>th</sup> Century Fox – devenant 20<sup>th</sup> Century Studios, le monde cinéophile s’est ému. On ne pourra plus dire « la Fox », comme on l’a toujours fait pour les films de la major.

Le changement peut paraître anecdotique, et d’ailleurs largement prévisible, mais il sonne aussi le glas d’une histoire d’Hollywood, celle de Fox Films, fondé en 1915 par William Fox, avant sa fusion en 1933 avec 20<sup>th</sup> Century Pictures.

Texte / MARC MOQUIN

C’est l’histoire de Vilmos Fuchs. C’est aussi l’histoire d’une Amérique qui se construit sur des émigrés européens, des marginaux qui bientôt seront tenanciers d’empires, comme Vilmos, juif hongrois. D’ailleurs, très tôt, à peine neufs mois, alors débarqué dans le Nouveau Monde, Vilmos devient William, Fuchs devient Fox. William Fox est américain, pour ce que ça veut dire. En 1900, il a 21 ans et travaille dans l’industrie textile chez S. Cohen & Son à 25 dollars la semaine – ce qui est apparemment déjà trop cher payé pour son employeur. Cette même année, il fonde avec un associé The Knickerbocker Cloth Examining and Shrinking, et l’affaire est florissante : ses 10 000 dollars de bénéfice de 1901 deviennent 50 000 trois ans plus tard. Fox revend ses parts. « Ce n’est pas une coïncidence si les hommes qui ont percé dans l’industrie textile se sont mis à graviter autour du cinéma. Samuel Goldfish était un vendeur de gants avant de devenir le mogul Samuel Goldwin. Adolph Zukor et Marcus Loew [respectivement cofondateurs de Paramount Pictures et de la MGM, *ndlr*] étaient dans la fourrure. La même ténacité, les mêmes techniques de vente à la dure et la même inventivité étaient prérequis par les deux commerces. Avec des problèmes similaires de marge étroite et de compétition féroce, des hommes comme Fox, Zuko et Goldwyn pouvaient fonder des empires là où personne ne s’était encore aventuré<sup>1</sup> » rappellent les historiens Tony Thomas and Aubrey Solomon. Avec son capital, Fox s’achète un « *common show* », une salle de moins de 299 places non soumise aux

régulations anti-incendies. On y paye cinq cents, un *nickel*, pour un court-métrage et parfois un spectacle – bref, c’est un *Nickelodeon*. Il colle devant un crieur pour haranguer la foule et vanter les merveilles du cinématographe. Bientôt, William Fox a 25 *Nickelodeons*.

Exchange  
de bons procédés

La notion de distribution est encore balbutiante à l’époque, l’essentiel des tenanciers de salles se fournissant auprès des producteurs – dès la fin des années 1910, des groupes de distributeurs se forment, ou plutôt des *exchange companies* faisant circuler les copies des films entre salles. Fox monte un business d’*exchange*, puis de production, bientôt ébranlé par le géant d’alors, en position de monopole, The General Film Company, souhaitant l’engloutir. Fox traîne en justice la General face à la loi Sherman Anti-Trust et récolte six millions de dollars de dommages et intérêts. L’oligarchie de la distribution s’effondre, le secteur s’ouvre. Le 1<sup>er</sup> février 1915 est fondé Fox Films, succédant aux sociétés d’*exchange* et de production. Fox Films produit, distribue et exploite à travers son réseau de salles, devenant rapidement une firme puissante et fortunée. En 1925, William Fox rachète le projet de salle qui deviendra le Roxy Theatre de Manhattan, d’une capacité de 5920 places pour cinq millions de dollars ; quelques années plus tard, le circuit de distribution Poli Theatre dans le Nord-Est américain pour 20 millions de dollars puis acquiert la moitié des actions de la société contrôlant Gaumont-British. Pour ce

1. *The Films of 20<sup>th</sup> Century Fox*, Tony Thomas et Aubrey Solomon, 1985, Citadel Press.

faire, il s'est lourdement endetté auprès de la Telephone Company et de financiers new-yorkais. Et surtout, William Fox commence à dérailler.

Toutefois, il demeure sur la brèche. Il compense les coups durs (comme Tom Mix, star de ses westerns, quittant le studio en 1928) par une insatiable envie d'être le *top player* du domaine. Il investit très tôt dans un système sonore, qui sera baptisé Fox Movietone, pour distribuer en 1927 une version sonorisée de *What Price Glory* de Raoul Walsh, sorti trois mois plus tôt en muet<sup>2</sup>. Sans imposer le procédé au public, il devance toutefois le raz-de-marée que fera la Warner neuf mois plus tard avec *Le Chanteur de jazz*. À la fin de l'année, Fox Films sort avec le procédé Movietone le chef-d'œuvre de Murnau, *L'Aurore*, récompensé par trois statuettes dorées en 1929 lors de la première cérémonie des Oscars. Mais Fox ne s'arrête pas là, insatisfait de la «seule» évolution qu'amène le sonore; il faut aussi révolutionner l'image! Dans son Roxy Theatre tout neuf, à l'écran géant, William Fox présente en septembre 1929 *Happy Days*, musical emmené par tout le gratin des stars du studio (parmi lesquelles Will Rogers, Marjorie White, Janet Gaynor, Victor McLaglen...), et surtout tourné dans le nouveau format ultra-large 70 mm Fox Grandeur<sup>3</sup> – car oui, ça fait encore plus «grand» en français. Le procédé, évidemment très coûteux, est utilisé sur quelques films dont *La Piste des géants* de Raoul Walsh, western des grands-espaces-en-grand-format avec comme vedette un jeune John Wayne de 22 ans – qui pâtira de cet échec commercial avant de s'imposer de nouveau en 1939 avec *La Chevauchée fantastique* de John Ford. Le 70 mm ne s'impose pas: l'évolution actuelle, captivant l'attention du public, demeure l'arrivée du son. La perte est conséquente pour William Fox.

**Plus dure sera la chute** Après le décès de Marcus Loew en 1927, William Fox louche sur les parts de celui-ci et sur une éventuelle acquisition de la MGM – de quoi déclencher ne serait-ce que la méfiance des autres producteurs face à l'empire corporatif qui entoure Fox Films. C'est sans doute le moment où le destin se retourne contre William Fox qui se retrouve à son tour en 1929 dans le collimateur

de la justice américaine pour violation de la loi Anti-Trust – une initiative apparemment insufflée par Louis B. Mayer. Quel comble, au vu de l'acquisition de la 20<sup>th</sup> Century Fox par Disney 90 ans plus tard, que ce soit l'appétit ogresque et mégalo de William Fox envers une autre major qui l'ait conduit à sa perte. Au milieu de cette même année, Fox est victime d'un accident de voiture et, le temps de se remettre, le marché américain s'effondre. Ses créanciers vont à sa poursuite. Sa présidence se fragilise, avant finalement qu'il ne soit évincé. Son successeur, Harley Clark, sans politique particulière, poursuit l'agonie du studio. Lors de la dernière année de présidence de William Fox, en 1930, celui-ci parvenait à engranger 9,5 millions de dollars de profit; l'année suivante, sous la présidence de Clark, le chiffre tombe à un peu plus de 4 millions de dollars. En 1936, avec près de dix millions de dollars en passifs, et 100 dollars en actifs, William Fox se déclare en banqueroute. Durant la procédure légale, il essaye d'arroser le juge pour 27 000 dollars et est condamné en 1941 à un an de prison pour tentative de corruption.

Un peu plus tôt, au milieu des années 1930, un rapprochement est envisagé entre la 20<sup>th</sup> Century Pictures, studio de production récemment fondé par Darryl F. Zanuck et Joseph M. Schenck, qui n'avait jusqu'à présent qu'un accord de distribution auprès de United Artists – avec, en film inaugural, une comédie de Raoul Wash, *The Bowery*. Seulement, Zanuck voit plus large, cherche à développer le studio, notamment sa distribution; il a besoin d'une structure avec la force de frappe nécessaire, et, accessoirement, de davantage de studios sonores. La Fox, en perte de vitesse mais toujours solidement équipée, a elle besoin d'une dynamique nouvelle. Le 29 mai 1935 est signé l'accord de fusion entre les deux sociétés, créant 20<sup>th</sup> Century Fox, sous la houlette de Zanuck. Le premier film sorti deux mois plus tard sous 20<sup>th</sup> Century-Fox Films est Dante's *Inferno*, adapté de la *Divine comédie* d'Alighieri, mais encore présenté dans son générique comme un film Fox Films Corporations – autrement dit, parmi ses ultimes productions, tournée en fin 1934 et début 1935 –, un film à l'ambition démesurée et remarqué pour une séquence muette de dix minutes dans les Enfers, inspirée par Gustave

Doré et bénéficiant de l'expérience de peintre de son réalisateur Harry Lachman. Il faut attendre novembre 1935 pour une première production 20<sup>th</sup> Century Fox, *Le Roman d'un chanteur*, suivant les pas du baryton du Metropolitan Opera de New York Lawrence Tibbett.

**The end** Après être sorti de prison, William Fox s'installe en 1944 à New York. Il a 65 ans et a comme projet d'ouvrir un nouveau studio à Los Angeles, sur un terrain de plus de 600 hectares. Mais qui le financera, lui qui s'est mis à dos tous les fortunés américains, et

pire encore, tout Hollywood? Lorsqu'il décède des suites d'une longue maladie, le 8 mai 1952, aucun membre de l'industrie cinématographique n'est présent à ses funérailles. William Fox disparaît dans l'indifférence générale de son temps, après avoir vécu comme une sorte de cliché du rêve américain, de la gloire jusqu'à la décadence et la chute, victime d'une mégalomanie qui a éventuellement chaviré vers la cupidité. Une histoire vieille comme le monde. Aussi, lorsqu'il a été annoncé, le 17 janvier dernier, que Disney, nouveau propriétaire de la 20<sup>th</sup> Century Fox retirerait «Fox» du nom<sup>4</sup>, difficile de ne

pas voir aussi une certaine histoire du cinéma disparaître; en même temps, une certaine histoire de l'Amérique. Alors oui, la fanfare d'Alfred Newman sera toujours là, le logo monumental aussi, à une différence près – «Fox» remplacé par «Studios» –, mais, de ce changement au fond anecdotique, on peut aussi s'interroger sur l'ambition de l'empire Disney, qu'on sait enclin à ré-écrire l'histoire (la jeune héroïne métisse du remake de *Dumbo* jamais victime de racisme; le Walt Disney incarné par Tom Hanks dans *Dans l'ombre de Mary* devenu sympathique producteur un peu bourru). Ou, plus simplement, voir aussi le triomphe de l'héritage du *wasp* Walt Disney face à l'émigré juif-hongrois. C'était l'histoire de Vilmos Fuchs.

**À lire :**  
**The Films of 20<sup>th</sup> Century Fox, Tony Thomas et Aubrey Solomon, 1985, Citadel Press.**

.....  
4. Pour séparer la marque « 20<sup>th</sup> Century » de la marque « Fox » qui existe encore via Fox Broadcasting Company, comprenant notamment Fox News, et toujours détenu par Rupert Murdoch.

William Fox (1879-1952).



.....  
2. Ce même mois de janvier 1927, Fox avait fait l'expérience du Movietone avec un court film de la chanteuse Raquel Meller, projeté en première partie de *What Price Glory* dans une salle new-yorkaise.  
3. Pour un format de 2.13:1, pour 1.20:1 pour la version conventionnelle 35 mm.



Si les deux premiers logos de Fox Films, présents sur les films dès 1915, n'ont rien de particulier, on peut constater que les suivants, employés à partir de 1931 ont un relief préfaçant celui de la 20<sup>th</sup> Century Pictures.



Le célèbre et monumental logo de la 20<sup>th</sup> Century Pictures est signé Emil Kosa Jr., né à Paris et étudiant aux Beaux-Arts, d'abord décorateur du studio puis superviseur des effets visuels et directeur artistique dès 1933 – position qu'il occupera pendant 35 ans. On lui doit la Statue de la Liberté de *La Planète des singes* (1967), et il a également été un peintre du mouvement California Scene Painting du régionalisme américain.



Le logo de 20<sup>th</sup> Century Pictures et ensuite 20<sup>th</sup> Century Fox est évidemment indissociable de la fanfare de cuivres composée par Alfred Newman, l'un des grands artistes du studio en 1933. À l'époque, il n'est constitué que d'une seule phrase musicale d'une douzaine de secondes. En 1935, Emil Kosa Jr. reprend sa création et remplace « Pictures Inc. » par « Fox », dans un design préparatoire en couleur – même si évidemment les premières utilisations sont en noir et blanc.



Le passage à la couleur ! En 1936, pour sa version Technicolor la 20<sup>th</sup> Century Fox reprend directement les couleurs du design d'Emil Kosa Jr. pour le film *Ramona* d'Henry King. Une seconde version, bien plus sombre et désaturée, est ensuite aussi employée, notamment pour le western *Jesse James* (1939) du même Henry King.



En 1953, pour contrer l'arrivée du Cinerama, la Fox conclut un accord avec l'inventeur Henri Chrétien pour développer le CinemaScope, avec en première sortie le péplum biblique *La Tunique*, d'Henry Koster. Le logo est refait par Rocky Longo de Pacific Title, et la partition de Newman rallongée par ce dernier, avec un nouveau mouvement composé de cordes.



À partir des années 1960 et 1970, le logo de la 20<sup>th</sup> Century Fox s'inscrit dans la pop culture, symbole d'Hollywood, d'autant plus avec l'immense succès de *La Guerre des étoiles* en 1977 (logo du dessus). En 1962, le peintre emblématique du pop art Ed Ruscha le reprend dans une série d'œuvres ; en 1976, il est détourné au début de *La Dernière folie* de Mel Brooks.



À partir de 1994, la 20<sup>th</sup> Century Fox opère un changement visuel avec l'arrivée de l'image de synthèse. Un mouvement de caméra accompagne la découverte du logo, avec Los Angeles en arrière plan (on peut distinguer le panneau Hollywood) et le rajout de « a News Coporation Company ». La musique est ré-orchestrée par David Newman, fils d'Alfred Newman. Cette version évolue au fur et à mesure des avancées technologiques. En 2009, Blue Sky (le studio de *L'Âge de glace*) le relifte pour la sortie d'*Avatar*. Le logo de Fox Searchlight, branche fondée en 1994 pour les films arty de la major, connaît une évolution similaire.

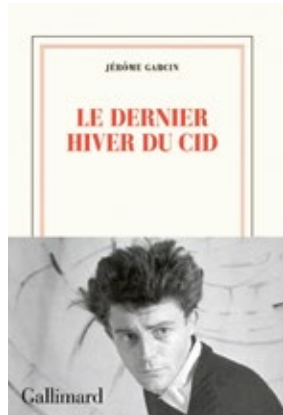




Même si la championne du détournement de logo demeure la Warner, la Fox en a également joué : enneigé dans *Edward aux mains d'argent* (1990), avec sa fanfare mise en abîme dans *Moulin Rouge* (2002), grisailant et troublé dans *Minority Report* (2001), ocre et assombri dans *Kingdom of Heaven* (2005).



En 2010, pour les 75 ans du studio – partant donc de la fusion 20<sup>th</sup> Century Pictures-Fox Films en 1935 – l'agence de design Struck Librarian est sollicitée pour une création originale commémorative. Le logo géant des 75 ans est à son tour animé en 3D par Blue Sky pour les films 20<sup>th</sup> Century Fox de 2010. Dix ans plus tard, voilà qui sonne comme un dernier hommage. ■



## Le Dernier hiver du Cid

Jérôme Garcin  
Gallimard, 208 p.  
Paru le 3 octobre 2019  
17,50 €

Il a été Le Cid, Fanfan la Tulipe, monsieur Ripois, Lorenzaccio, Julien Sorel. Novembre 1959, alors que Gérard Philipe doit se faire opérer pour un abcès au foie, les médecins découvrent qu'il est atteint d'un cancer rare et foudroyant. Sa femme décide de lui cacher la nouvelle, pour lui «accorder un sursis, un répit, et tromper l'ennemi». En revenant sur ses derniers mois, le critique Jérôme Garcin raconte cet immense acteur – quelque peu oublié aujourd'hui? – de l'après-guerre, dont il a épousé la fille. Il dépeint un homme pressé, insatiable, qui aura joué dans une trentaine de films et une vingtaine de pièces. Animé d'un «amour irrépensible du théâtre», admirateur de Molière et de tragédie

grecque, Philipe s'apprêtait à être Hamlet pour Peter Brook et Don Juan pour Jean Vilar, son mentor du Théâtre National Populaire. Au cinéma, il avait tourné avec les grands cinéastes de l'époque et était fidèle à la plupart d'entre eux : Autant-Lara (trois films) – il devait incarner le comte de Monte-Cristo dans son nouveau film –, René Clair (trois films), Christian-Jaque (deux films), Alain Resnais (deux courts-métrages), ami rencontré pendant la guerre, mais aussi Duvivier, Carné, Becker, Ophüls et Buñuel. François Truffaut, qui était son «juge le plus féroce et intraitable», n'aimait pas sa voix ni son jeu. Qu'importe puisque la reconnaissance du public était là, depuis *Le Diable au corps* (1947). Considéré comme un «demi-dieu» à l'insolente beauté, il était admiré des jeunes filles en émoi mais aussi des spectateurs de théâtre et des salles obscures. La tragédie de cet acteur, c'est celle d'avoir incarné la jeunesse éternelle et d'avoir disparu avant d'avoir eu le temps de vieillir, de jouer des rôles de la maturité. Il écrivait «un comédien mène une lutte dangereuse avec et contre le temps», comme une prémonition.

Artiste engagé, au sens propre du terme, Philippe avait participé aux combats de la libération de Paris en 1944 au sein des FFI, milité pour la paix, contre la bombe atomique et pour la cause communiste. En 1958, il avait fondé et présidé le Syndicat français des Acteurs. Son décès soudain le 25 novembre 1959 a laissé la France abasourdie. Des centaines de personnes vinrent se recueillir devant son immeuble à Paris, jusqu'à son enterrement à Ramatuelle, dans son costume de Rodrigue. «Il n'est personne en France qui ne l'ait perdu» selon François Mauriac. Et nous donc, émus après avoir achevé la lecture du livre de Jérôme Garcin qui a redonné vie, l'espace de quelques heures, à ce comédien extraordinaire. **E.B.**



## Anthologie des dystopies – Les mondes indésirables de la littérature et du cinéma

Jean-Pierre Andrevon  
Editions Vendémiaire, 348 p.  
20 février 2020  
26 €

Après *L'Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Jean-Pierre Andrevon nous propose, chez le même éditeur, un voyage là où il ne fait pas non plus très bon vivre. Afin d'élargir un peu la définition originale de la dystopie, qui se résume à une société – pays ou monde – régie par un État malveillant, le journaliste, également romancier de science-fiction, étend son champ d'étude à des entités géographiques plus réduites : villes, cités, bâtiment... Autant de projections de l'ensemble plus

vaste qui définit la dystopie. Cependant, par simplicité ou zèle de mieux cerner un premier sujet, Andrevon propose d'évacuer le fantastique et l'irréel, comme la *fantasy* ou tout ce qui a trait à l'extraterrestre – ce qui nous questionne sur un film et un roman comme *Starship Troopers*, où l'extraterrestre n'est amené que parce que le service militaire, donc la guerre, est obligatoire pour obtenir la citoyenneté sur Terre. Andrevon explique également vouloir se défaire des dystopies entièrement virtuelles, «le cyberpunk dans le cyberspace». Il donne en exemple le film *Ready Player One*, choix étonnant car ces créations numériques sont pourtant – et particulièrement ici – les reflets des mondes réels qui les ont créés. Et qu'en est-il de *Matrix*? Cependant, sans un index clair des films cités, mais avec seulement une bibliographie et une filmographie (où *Matrix* et *Starship Troopers* sont pourtant listés), on ne parvient pas à retrouver immédiatement ce qu'Andrevon pourrait en dire... Dommage pour une anthologie où l'on devrait pouvoir aller piocher facilement les passages recherchés.

Pour autant, l'ouvrage de Jean-Pierre Andrevon trouve autre part des qualités indéniables, et ce dès le premier chapitre, dans lequel il rappelle les enjeux et évolutions des utopies, ces mondes qui n'existent pas, de l'évidente *Utopie* de Thomas More à l'ouvrage *Le Phalanstère* du philosophe du XIX<sup>e</sup> Charles Fourier, décrivant une société planifiée en différents bâtiments communautaires théorisée en 1832. Contrairement aux utopies – dont l'impossibilité nous apparaît assez rapidement, nous rappelle Andrevon –, la dystopie est malheureusement plus plausible, ne serait-ce que par la crainte qu'elle suscite. Piliers de littérature et prémices cinématographiques posés, Andrevon développe son anthologie en plusieurs thèmes intéressants, du modèle des dictatures aux enjeux de la lutte des classes en passant par la robotisation, la religion, la société du spectacle ou encore la surpopulation et le post-apocalyptique. Tant de sujets d'actualité qui ne disparaissent pas une fois le livre fermé ou le film terminé. **E.F.**



## Paroles de cinéma – Nouvelles Vagues

Noël Simsolo  
Marest Editeur, 280 p.  
Mars 2020  
19 €

Noël Simsolo introduit cet ouvrage d'entretiens en racontant son rapport au cinéma, cette « vraie vie » dont on ne cesse jamais de rêver, du vaste hall du cinéma Le Paris de Lille, à la fin des années 1940, aux ciné-clubs de la Cinémathèque d'Henri Langlois, pour arriver enfin à rencontrer ceux et celles qui faisaient et révolutionnaient ce cinéma, et que Françoise Giroud nomma La Nouvelle vague. La critique est bien sûr un sujet assez central de l'ensemble des entretiens. Chabrol leur reproche leur manque de construction : « Personnellement, je n'ai pas bien compris à quoi sert la

critique. Soit on explique à des demeurés mentaux ce qu'ils ont fait, soit on traite des gens de demeurés mentaux. Il vaudrait mieux dire du bien des films pour que les gens aillent au cinéma. Les gens jugeraient eux-mêmes. » Mais François Truffaut ou Jacques Demy ne se privent pas eux-mêmes de donner des leçons : « Il faut abandonner le système de pensée qui classe le bon et le mauvais goût. Les Américains ignorent cette notion de "goût" ; elle ne fait pas partie de leur langage », explique Demy en parlant de *Peau d'Âne*. Mais le rapport des films de la Nouvelle Vague à ceux qui les regardent est assumé et théorisé par leurs réalisateurs. Jacques Rivette accepte la relativité du temps ressenti, qui fait partie du rapport concret du spectateur à l'écran. Éric Rohmer affirme qu'un film appartient au public ; pédagogie qu'il le fit vivre dans les années 1960 en travaillant pour la télévision scolaire.

Mais Noël Simsolo ne se contente pas des éléments fondateurs de la Nouvelle vague pour « comprendre et faire comprendre » le cinéma à travers ses entretiens : il part à la rencontre de leur descendance, des cinéastes des années 1970 et 1980. C'est un groupe informel, de l'Espagnol Adolfo Arrieta (et son hommage à Cocteau), au Cubain Néstor Almendros, en passant par Romain Goupil le soixante-huitard, Philippe Garrel (et son syndrome de l'imposteur), le producteur devenu réalisateur Barbet Schroeder, ou encore l'actrice, romancière, scénariste et cinéaste Juliet Berto, une des jolies gueules de ces films d'auteur voulant sortir de l'influence de Godard. Mais on y retrouve aussi la monteuse Agnès Guillemot et notre cher compositeur Michel Legrand... Très rarement les entretiens menés par Noël Simsolo s'apparentent à des discussions, sans question, mais plutôt à des affirmations analytiques : ce qui rend d'ailleurs l'entretien avec Marguerite Duras assez difficile, à part les premières lignes où celle-ci parle d'argent, étonnamment... Toujours au fil de ses découvertes cinéphiliques, Noël Simsolo propose également des entretiens avec plusieurs figures du Nouveau cinéma allemand : la comédienne Ingrid Caven, R. W. Fassbinder, Werner Herzog ou Wim Wenders contrèrent l'image romantique et littéraire que le jeune Simsolo avait de l'Allemagne. Puis quelques pages se consacrent au cinéma japonais, dont les films de Mizoguchi, qui bouscula la cinéphilie de Simsolo. Mais c'est surtout l'audace des réalisateurs du Jeune Cinéma japonais qui enivre notre auteur. 29 entretiens, une quinzaine d'années de cinéma, et un parcours cinéphile bien ancré dans son époque, à parcourir au fil de ces rencontres. **E.F.**

# ACTEUR.RICE.S DE LA CULTURE & DES MEDIAS



## Bienvenue chez vous !



Plateforme d'innovation dédiée aux acteurs de la culture et des médias, Creatis rassemble une communauté d'entrepreneuse.eur.s, de journalistes, d'expert.e.s ou de freelances, au sein d'un espace de 2.600 m2 au cœur de Paris.

Vous bénéficiez d'espaces de travail plug & play, d'un accès à nos partenaires institutionnels, à nos studios de production, ainsi qu'à nos masterclass ou événements.

**Vous souhaitez en savoir plus sur nous ?**

Rendez-vous le 04 avril à 19h, pour le 1er numéro de notre Ciné Club, organisé en partenariat avec Revus & Corrigés.

CREATIS  
**CREATIS**

residencecreatis.com

# GOSSES ET CINÉMA : MODE D'EMPLOI

Entretien avec  
**Nicolas Boukhrief**



**Nicolas Boukhrief, cinéaste, a été l'un des piliers du magazine culte *Starfix*. L'idée de transmission n'a jamais quitté ce cinéophile éclectique. Aujourd'hui, il publie avec sa femme Lydia un livre d'initiation au cinéma au cinéma pour les enfants, *100 grands films pour les petits*, où l'on croise classiques universels et monuments plus exigeants... Mais il n'y a pas d'âge pour repousser les frontières de la cinéphilie.**

Par GRÉGORY MAROUZÉ et MARC MOQUIN

## Comment est né votre livre, *100 grands films pour les petits* ?

L'idée du livre est venue de mon épouse, Lydia. Elle est très préoccupée par la transmission du savoir, par la perte de la cinéphilie dans la nouvelle génération. Elle ne comprenait pas, par exemple, pourquoi après *Mon Ciné club* sur Canal + ou avec mes amis de la bande de *Starfix*, puisque nous nous voyons toujours, nous ne cherchions pas à poursuivre le travail de partage de notre cinéphilie, commencé précédemment, en créant un site internet par exemple. J'ai vaguement essayé de leur en

parler, mais c'était infaisable. Nous n'avions décidément plus le temps. Et puis, en discutant avec Lydia, nous nous sommes rendus compte que nous éduquions nous-mêmes nos enfants à la cinéphilie – plutôt avec succès ! On s'est aperçus qu'en plus des grands classiques des films pour l'enfance, on pouvait également montrer *L'Enfance nue* de Pialat, *Bonjour de Ozu* ou encore *Où est la maison de mon ami ?* de Kiarostami à un enfant de 7 ans et que ça marchait très bien ! La question s'est tout de suite posée : « Pourquoi ne pas faire partager cette expérience de « cinéphilie-éducateurs ? »

## Lydia Boukhrief est aussi monteuse, notamment pour vos longs-métrages. Quelle cinéphile est-elle ? Qui est Lydia Boukhrief ?

Comme la majorité des cinéphiles, sa passion pour le cinéma a été précoce. Elle y est arrivée par Tarkovski – on a tous un « film-monolithe », un film qui a croisé notre route et nous a transformé en ouvrant une troisième dimension dans notre perception des images, et elle, c'est *Andreï Roublev*. Quand on s'est rencontrés, elle avait une cinéphilie qui a complété la mienne. J'étais en retard dans ma découverte des œuvres de Fassbinder, Antonioni, Sokourov ou Kyoshi Kurosawa. Ce sont des cinéastes que j'appréciais de loin, mais je ne m'étais pas penché vraiment sur leur cas, notamment parce que pour certains d'entre eux, je les avais découverts un peu trop jeune. De mon côté, j'ai apporté à Lydia ma culture sur le fantastique australien, anglais et italien, par exemple, ou sur le cinéma des années 1970 avec des auteurs comme Peter Weir, Nicolas Roeg, ou Ken Russell. Et avec, entre nous, des cinéastes fédérateurs, qui nous passionnaient tous les deux, comme Kubrick, Fellini, Lynch, Dreyer, Verhoeven, Buñuel, Herzog ou Hitchcock, entre autres. À partir de là, nous avons pu travailler ensemble, et elle est devenue

ma première collaboratrice, bien plus que ma monteuse. Elle est l'une des premières à lire mes scénarios. Elle m'accompagne de l'origine du projet jusqu'au montage et à la postproduction, tout en gardant une saine distance qui la fait notamment se tenir à l'écart des plateaux.

## Comment s'est passée la rédaction à quatre mains ? Surtout, comment s'est fait le choix des films ?

Nous avons commencé par lister tous les films qu'on trouvait indispensables, à partir de notre propre cinéphilie, de notre propre histoire d'enfants-spectateurs, et de notre expérience de parents. Afin de trouver une cohérence immédiate à notre sélection et ne pas viser trop large, nous nous sommes focalisés sur des films destinés à éveiller les tout-petits, de 3 à 8 ans. Avec comme idée de travailler essentiellement sur une initiation à la poésie et à l'esthétique de l'image. Au mouvement et au geste. Et ce, un peu partout à travers le monde et l'histoire du cinéma. Pas de films ou d'auteurs à l'approche trop profondément thématique. Pas d'histoires trop complexes. Cette première sélection établie, nous avons ensuite envoyé un questionnaire à tous nos amis cinéphiles divers et variés, en leur demandant : « Dites-nous quels sont les 10 ou 15 films qui ont marqué votre enfance

*L'Enfance nue* (1968) de Maurice Pialat, à découvrir dès 7 ans selon Lydia et Nicolas Boukhrief.



ou qui vous paraissent indispensables pour ce projet». Beaucoup de leurs listes ont croisé la nôtre, qui était déjà très fournie, mais il y a eu aussi de belles découvertes. Par exemple, c'est Christophe Lemaire qui nous a conseillé Charley Bowers... Nous avons donc regardé tous les films que nous ne connaissions pas, en les ajoutant à notre liste lorsqu'ils nous plaisaient. Cela a généré des arborescences, c'est-à-dire des cinéastes qui nous ont amenés à d'autres cinéastes, ou des titres à d'autres titres approchants. Nous avons finalement une liste de 300 films. En revoyant les films, on s'est bien rendu compte que certains ne tenaient plus vraiment en dépit de leur réputation, qu'ils avaient pris un coup de vieux et qu'un jeune public s'ennuierait devant même s'ils présentaient un intérêt historique. D'autres films, hier pour enfants, sont davantage devenus avec le temps des films pour adolescents, sinon pour esthètes. Il fallait réinterroger des œuvres apparemment évidentes, se demander comment les présenter. Buster Keaton, par exemple, peut être un peu sophistiqué pour des enfants d'aujourd'hui, mais reste néanmoins indispensable. En revoyant tout Keaton, c'est le court-métrage *La Maison démontable* qui est apparu, dans sa simplicité, comme la porte d'entrée idéale pour entrer dans l'univers du cinéaste – on se servait un peu de nos enfants comme cobayes, il faut bien le dire. Autre exemple: aujourd'hui, un enfant peut facilement s'ennuyer devant Jacques Tati. Pourquoi Tati a-t-il tellement plu aux enfants de son temps et pourquoi ne les intéresse-t-il plus aussi largement qu'auparavant? Tout simplement parce que Tati «croquait» en direct les Trente Glorieuses. Les enfants allaient au cinéma et voyaient leur monde, stylisé par le cinéaste dans des tableaux qui leur parlaient immédiatement. Mais quand un enfant voit aujourd'hui une gare avec une locomotive à vapeur, c'est pour lui totalement abstrait, ce n'est plus son monde, mais un univers très irréel, sans références immédiates. *Les Vacances de monsieur Hulot* ne correspond pas du tout aux vacances que prennent les enfants de 2020... Tati est à présent davantage susceptible de plaire au public adulte de Fellini qu'au public familial auquel il plaisait spontanément jadis. Par contre, une fois que l'on a compris cela, on a néanmoins retenu *L'École des facteurs*, qui fonctionne mieux auprès des enfants, tout simplement parce que le concept de l'école

reste universel. Et une fois qu'un enfant, avec ce court, a compris quelque chose du style de Tati, il peut davantage se pencher sur ses longs.

### Comment avez-vous approché les films qui ont des thématiques plus matures ou sombres ?

S'il y a beaucoup de films qui ont à voir avec le fantastique, le merveilleux, ou la science-fiction, on s'est interdit d'aborder la notion de terreur. De peur. Parce que ça, vu la tranche d'âge à laquelle nous nous adressons, nous nous sommes dit que c'était l'affaire de chaque parent. En fonction de ce qu'il connaît de son enfant, de ses craintes, ses phobies, ses angoisses... On a juste mis *King Kong* pour l'exemple! Il y a des films qui ont des éléments horribles ou effrayants comme *Dark Crystal*, mais on s'est interdit de sélectionner, même si cela nous dérangeait, *Nosferatu* ou le *Frankenstein* de James Whale. On s'est dit: «la peur, c'est pour la tranche d'âge au-dessus!». D'autant que ces films, en leur temps, n'étaient pas du tout pour un jeune public!

## Il faut profiter de la totale ouverture d'esprit des enfants de 3 à 5 ans.

### Vous dites que vous avez testé ces films sur vos enfants. Est-ce que, d'une certaine façon, ils sont coauteurs du livre ?

Oui! Ils sont indirectement coauteurs et le livre leur est dédié. Et c'est pour cela d'ailleurs que l'on a mis, à la fin de chaque texte, un petit espace pour que l'on puisse noter les premières impressions des enfants sur le film – c'est ce qu'on a fait avec les nôtres. J'adorerais, en tant que cinéophile, avoir un carnet où mes parents auraient noté ce que je pensais de *Fantasia* ou du *Voyage au centre de la Terre* lorsque j'avais six ans.

### Certains films comme *Blanche Neige et les sept nains* sont attendus. Mais on trouve d'autres films comme *Le Jeudi de Risi*, *La*



Double initiation parfaite : Mozart et Bergman dans *La Flûte enchantée* (1975).

### Flûte enchantée de Bergman, *L'Enfance nue* de Pialat. Était-ce aussi, au-delà d'amener les enfants au cinéma, et au cinéma de patrimoine, une façon de convertir les parents ?

Ce livre, c'est la rencontre de deux cinéphilies, comme je vous le disais. Je ne connaissais pas *L'Enfance nue*, et en le découvrant, je l'ai trouvé magnifique. On l'a testé sur nos enfants, et ça a été une réussite. Concernant *La Flûte enchantée*, je ne l'avais pas revu depuis longtemps, mais j'avais le sentiment qu'il était accessible pour un enfant. On a fait l'expérience avec notre aîné, quand il avait cinq ans, et il est resté scotché. C'est merveilleux, ça permet d'approcher Bergman, à propos duquel les gens ont beaucoup d'*a priori*. Comme sur le cinéma muet, les films en noir et blanc... Mais si vous prenez un enfant de cinq ans et que vous le mettez directement devant un film en noir et blanc ou muet, cela ne lui pose aucun problème. Ça le captive. Le cinéma muet le

repose carrément car il n'a pas à comprendre l'histoire par les dialogues, quand il a peu de langage... Et étonnamment, le retour que nous avons sur le livre, c'est qu'à travers le regard des enfants, les parents rafraîchissent eux aussi leur perception des images!

### L'enfant est-il le cinéophile parfait ?

Oui! Car avant d'être formaté, un enfant est toujours curieux. C'est beaucoup plus dur d'initier à la cinéphilie un enfant de 10 ans qui aurait grandi devant les chaînes de télé pour enfants, avec leurs horribles séries animées en 3D, sans aucune ombre, ni aucun hors-champ! C'est de l'anti-cinéma, car le cinéma se définit aussi, et presque avant tout, par ces notions. Et pour les enfants ayant eu cette éducation à l'image, le noir et blanc devient difficile, sinon impossible à accepter. Il faut profiter de la totale ouverture d'esprit des enfants de 3 à 5 ans.

### Vous avez aussi choisi des films dont vous considérez, pour certains, qu'ils ont un peu vieilli sur certains aspects. Il y a *La Belle et la Bête* de Cocteau. Ou des films dont vous estimez que le scénario est prévisible et la mise en scène académique, comme *Le Roi des masques* de Wu Tianming. Néanmoins, vous avez décidé de les inclure.

Nous n'avons pas mis de films que nous n'aimons pas. Cependant, on s'est dit: «Il ne faut pas braquer les parents et/ou les enfants». Nous devons donc être honnêtes et ne pas crier systématiquement au chef-d'œuvre absolu devant des films qui peuvent ne pas apparaître dorénavant sans défaut. Mais, au-delà de leur réussite globale, certains films avaient leur place dans ce livre pour des raisons de genre, d'origine ou de thématique. *La Belle et la Bête*, aujourd'hui, demande un effort à beaucoup d'enfants dans un premier temps. Parce que le phrasé de Josette Day a vieilli (s'il a jamais été bon!), il est peu probable que le jeune public trouve qu'elle joue formidablement bien et qu'elle soit une Belle idéale. Donc, il faut aussi pouvoir dire aux parents: «Attention, tenez un peu. Vous allez voir, vos enfants vont adorer...». Le film, bien sûr, est un objet très gay, avec Jean Marais jouant les deux rôles dans un effet miroir, sous le regard amoureux de Cocteau. On peut décrypter cela en tant qu'adulte et ça rend le film encore plus passionnant de voir, finalement, à quel point

la Belle a le mauvais rôle. Mais comme le livre est destiné aux enfants, on ne va pas leur faire une note thématique pour leur expliquer à quel point le film est encore mieux avec cette dimension homosexuelle tellement assumée.

Donc, on signale juste les faiblesses du film apparues avec le temps, pour mieux souligner son incroyable et immortelle splendeur visuelle, qui continue de provoquer la fascination.

**Avec l'arrivée de la VOD, du téléchargement légal ou pas, la façon de regarder le cinéma s'est peut-être transformée, a muté. Est-ce un facteur que vous avez pris en compte pour la rédaction du livre et, peut-être aussi, pour le choix des films ?**

Tout d'abord, le livre est parti de là. L'offre de films est désormais pléthorique, mais il n'y a plus d'expertise, et c'est ce qu'on essaie d'apporter à notre humble niveau, en tant que cinéphiles, professionnels et parents. Certains films se sont, par ailleurs, raréfiés si on ne sait pas les chercher. Pour l'instant sur Netflix, il y a de bons films pour enfants, voire des chefs-d'œuvre comme les Miyazaki, mais on y a plus facilement accès à *Capitain Superslip* ou au *Monde secret des Emojis*, qui sont des navets, qu'à *La Flèche brisée* de Delmer Daves, *Moonfleet* de Fritz Lang ou *La Flibustière des Antilles* de Jacques Tourneur.

Gene Wilder dans *Charlie et la chocolaterie* (1971) de Mel Stuart.



C'est quand même un problème! Mais on s'est dit qu'il fallait tout de même que tous les films sélectionnés soient trouvables en un ou deux clics. On ne pouvait pas verser dans le: «Il existe un film tchèque extraordinaire pour les enfants mais il a disparu depuis 30 ans» ou «il a été vu à la cinémathèque de Turin il y a 25 ans mais ils gardent précieusement la copie et ne la sortent jamais». Ça ne sert à rien! Il fallait que tous les films soient trouvables. Le seul pour lequel nous avons fait une exception, c'est *Les Envahisseurs attaquent* de Honda, qui ne se trouve qu'en VHS, mais nous voulions absolument que le film de monstres japonais, le *Kaiju eiga*, soit représenté. C'est celui qui nous paraissait à la fois le plus intéressant, le plus festif et le plus abordable, car le *Godzilla* original est trop sérieux pour des enfants de cet âge. Mais vu l'engouement sans cesse renouvelé pour le cinéma asiatique, le film sera très certainement réédité prochainement, c'est déjà étonnant qu'il ne le soit pas déjà!

**Vous êtes-vous surpris à réévaluer des films que vous n'aimiez pas, ou moyennement, et que vous avez inclus dans le livre ?**

Oui! *La Mélodie du bonheur*, par exemple. J'en avais gardé un souvenir saoulant, alors que j'aime pourtant énormément Robert Wise, grand cinéaste-architecte. Quand

on le revoit avec un œil d'enfant, c'est absolument emballant! Pareil pour *Charlie et la chocolaterie*, l'original. Je l'avais vu tardivement et j'en gardais le souvenir d'un film un peu cheap, d'un cinéaste très, très moyen. Ce qu'il est... Mais ça, un enfant de 5 ans ne s'en rend pas compte grâce à la performance irrésistible de Gene Wilder. On s'aperçoit que ces films, au moment où ils ont été faits, avaient comme un pouvoir d'enchantement, que ce soit grâce au Technicolor, à leur musique ou à la générosité de leurs acteurs. Quand on considère la cinéphilie du point de vue des enfants, d'autres paramètres entrent en ligne de compte. Pas forcément ceux que tu considères en tant que cinéphile adulte, souvent basés sur la puissance du point de vue.

**Quand on relit vos textes dans *Starfix*, on s'aperçoit à quel point vous étiez parfois dur, notamment avec le cinéma français. Dans *Le Cinéma de Starfix*, vous avez consacré un texte en 1984 à *L'Amour braque*, d'Andrzej Żuławski. Vous écrivez : « Assister à un tel tournage est une expérience rare. Surtout dans le contexte standardisé du cinéma français. Ce cinéma sans âme qui, tantôt tourne à vide sur de vieilles valeurs depuis longtemps corrompues, tantôt se prostitue vainement aux conceptions américaines de la fabrication d'un film. Résultat : des avatars sans style, ni raison, qui demeurent invariablement nuls. »**

J'ai écrit ça? J'avais l'agressivité dont on peut faire preuve à 21 ans. On me dit souvent qu'on ne défendait pas le cinéma français. Pourtant, on défendait Polanski, Resnais, Truffaut, Corneau, Chabrol, Miller, Rohmer, ou encore Caro-Jeunet et Gaspard Noé, dès leurs premiers courts-métrages. Même Godard avait ses défenseurs dans *Starfix*. Et nous avons également fait, si je me souviens bien une couverture pour un film de Pialat, avec *Sous le soleil de Satan*! On a plébiscité *Le Dernier combat* de Besson... Moins les suivants, à commencer par *Subway*, que François Cognard avait critiqué à la hauteur de notre déception. On avait fait plutôt des papiers très sympas sur Gilles Béhat, qui nous paraissait défendre le cinéma de genre à la française, comme avec *Les Longs manteaux*. Dès que quelqu'un manifestait l'intention de faire du genre d'un point de vue français, on prenait plutôt sa défense. Il faudrait donc

plutôt inverser la question : « Qui reste-t-il des années 1980 que nous n'avons pas défendu? » Maintenant, je me trouve très virulent dans les écrits que vous avez cités. Mais si on ne l'est pas à 21 ans, on l'est à quel âge?

**Votre regard sur la production française a-t-il évolué depuis que vous êtes passé de l'autre côté du miroir et êtes devenu réalisateur ?**

Là, j'étais très négatif parce qu'on était très énervé à *Starfix*. Je dois avouer que je n'écrirai plus cela aujourd'hui sur ce que le cinéma français propose. Je ne l'écrirai plus... Parce que ce n'est plus à moi de l'écrire. C'est à d'autres! Je pense qu'il est tout à fait normal que des jeunes cinéphilos s'énervent à mort sur ce qu'ils voient, surtout dans leur production nationale, parce que si tu as envie de passer derrière la caméra et que tu trouves tout super intéressant, ce n'est même pas la peine d'essayer. J'ai envie de dire qu'il y a toujours une part de jalousie dans la relation qu'un jeune cinéphile entretient avec le cinéma de son pays. Quand Truffaut s'exprimait aussi méchamment et violemment sur le cinéma français, je pense qu'il était aussi un peu jaloux de ceux qui tournaient – et sans pour autant vouloir faire le même cinéma. Et j'espère du coup que la nouvelle génération de cinéphilos est aussi dure avec ce que nous faisons, tous, dans le cinéma français! Aussi dure que ce qu'on a pu l'être. C'est sain. C'est le temps, seul, qui dira ensuite qui a tort, qui a raison. Quelles sont les œuvres qui resteront et celles qui disparaîtront. Le gros avantage quand tu a été journaliste et que tu passes derrière la caméra, c'est que tu te fous de la presse à un point incroyable. Puisque, toi-même, tu as inévitablement écrit d'énormes conneries et que le passage du temps te l'a prouvé. Pour autant, *Starfix* n'était pas un si mauvais journal, car on a été en connexion avec notre époque. Donc, avec toute cette bande de très jeunes journalistes on a pu y écrire que des cinéastes aujourd'hui reconnus mais jadis méprisés, comme Cronenberg, De Palma, Verhoeven, Michael Mann, Friedkin, Tsui Hark, Cameron, Carpenter ou encore Dario Argento étaient de véritables auteurs, et ce, avant beaucoup de monde.

**Dans le texte bouleversant que vous consacrez dans *Le Cinéma de Starfix* à votre maître Andrzej Żuławski, on s'aperçoit à**

## quel point le cinéma, la découverte d'un film, peut faire basculer une vie de façon concrète...

Votre remarque me fait très plaisir. Je vais vous dire pourquoi : l'hommage qui lui a été rendu en France au moment de sa disparition a été une espèce d'évocation exclusivement *people* de très mauvais goût. Quasiment personne n'a parlé de *Possession*, de ses films polonais, et j'ai trouvé ça odieux. J'avais vraiment envie de faire passer l'idée que, quand même, c'était un artiste et un metteur en scène puissant qui était mort, et pas juste une espèce de figure de grand séducteur, ancien mari d'une célèbre star française. Si j'y suis arrivé ne serait-ce qu'avec vous, j'en suis très heureux. Parce que pour les cinéphiles, les cinéastes sont des compagnons de route. Quand Kubrick et Fellini sont morts, j'ai pleuré à chaudes larmes. Et je suis sûr que je suis loin d'être le seul ! Pourtant, je n'ai jamais rencontré ces gars-là. Mais ils m'aidaient à vivre. Et dans le cas de Żuławski, cela a été encore plus évident, puisque j'ai eu la chance d'apprendre en partie mon métier à ses côtés.

### De quelle façon le cinéma de Żuławski irrigue-t-il le vôtre ?

Il ne l'a jamais irrigué, du moins directement. Précisément parce que je l'ai vu travailler, et parce que j'étais proche de lui, mais qu'on restait très différents. C'était vraiment un Polonais, un homme pétri de culture polonaise je veux dire, extrêmement lettré, fils et petit-fils d'écrivains, d'ambassadeurs, d'aristocrates, qui avait fait des études de philo puis l'IDHEC. Moi, je suis un méditerranéen vraiment de base, issu d'un milieu populaire, et relativement autodidacte. Tous les livres que j'ai lus, tous les films que j'ai vus, c'est par ma propre recherche, non par un cursus ou un héritage familial. Donc, on était totalement différents. C'est pour ça que son influence n'a jamais été écrasante. Quand je me suis mis à écrire,

je ne me suis jamais inspiré des thématiques présentes dans son cinéma, et surtout, je ne me suis jamais considéré comme son fils spirituel. J'avais d'autres choses à raconter ! Les conseils qu'il m'a donnés étaient avant tout concrets, sur la gestion d'une équipe ou la direction d'acteurs, et j'en ai mis certains dans mon texte pour qu'ils servent à d'autres. Quand Pascal Laugier fait *Martyrs*, il est beaucoup plus dans la lignée de *Possession* que je ne l'ai jamais été. C'est beaucoup plus dans la veine du cinéma fiévreux qu'il affectionnait, de *Terminator* à *The Thing* en passant par *Das Boot*. Ceci dit, il avait aimé *Le Convoyeur*.

### Żuławski n'est-il pas à l'origine du Convoyeur ?

C'est vrai, d'ailleurs je le dis dans mon texte. Après avoir vu mes deux premiers films, il ne comprenait pas pourquoi je ne faisais pas de films plus directs, vu ce que je défendais dans *Starfix*. Il m'a alors dit au cours d'un déjeuner : « Tu devrais faire un polar qui s'appellerait *Le Convoyeur*. Ce serait l'histoire d'un Arabe qui devient convoyeur, prend un bazooka et tue tout le monde ». Textuel ! Il avait une tendance un peu médiumnique. À ce moment-là, je n'avais pas réussi à monter mon troisième film, j'étais très en colère, énervé contre le système. Quand il évoquait « un Arabe qui prend un bazooka et tue tout le monde », je pense qu'il me visait, moi. Parce qu'il m'a toujours vu plus arabe que je ne l'étais, alors que je suis un métis, et surtout un pur produit de l'intégration française ! Mais bon, il me disait aussi à cette occasion : « Tu as un film comme ça en toi ! ». Je suis rentré chez moi et me suis dit que c'était quand même un bon titre, *Le Convoyeur*. J'ai imaginé ce que Żuławski me racontait comme pitch, avec cette formule à l'emporte-pièce : si tant est que ce n'était pas l'histoire d'un convoyeur pour la mafia, c'était sans doute l'histoire d'un gars fauché qui entraînait comme



Andrzej Żuławski avec Romy Schneider, sur le tournage de *L'Important c'est d'aimer* (1975).

convoyeur de fonds dans une compagnie et faisait un casse. J'ai trouvé ça attendu, et à partir de ce seul titre, je me suis demandé ce que je pourrais imaginer comme autre histoire.

### On retrouve votre amour du cinéma dans tous vos films. Votre dernier, *Trois jours et une vie*, ne fait pas exception. Y planent les ombres de Clouzot, Grangier, Chenal et d'autres. Pour autant, vous évitez le piège de la citation.

D'abord, il ne faut pas prendre les références autrement que comme des espèces de motifs d'inspiration. C'est parce que je n'ai pas écrit le scénario de *Trois jours et une vie* que c'est le film où j'ai eu le plus de références. Quand j'ai lu l'adaptation de Pierre Lemaître, je me suis dit, effectivement : « Ah, génial ! Du Chenal, du Grangier, du Clouzot, du Chabrol, du Decoin... du Simenon, en fait ! » On m'a donné la chance, via ce scénario, d'approcher ce cinéma-là. Mais, cela étant dit, je ne me suis pas tapé pour autant tous les Chenal, Clouzot et consorts pour savoir comment ils fabriquaient ces films au climat si puissant ; c'était simplement une sorte de parfum. Je l'ai donc réalisé à ma façon. Je m'interdis complètement, quand j'écris et prépare, d'avoir des références conscientes. Si je pense à un plan déjà tourné par tel ou tel cinéaste, je m'empêche

de le faire. Pour chercher mon propre plan. Quand je vois des gens qui pompent, je ne comprends pas l'intérêt de faire en moins bien ce que des génies ont déjà fait de manière... géniale. Piquer un plan ou un effet de montage à David Lean, Scorsese ou Fincher, c'est idiot parce que tu feras forcément moins bien. Et en plus tu seras malhonnête en le revendiquant comme tien. C'est médiocre. Quelques fois, cela donne des choses passionnantes, mais seulement quand un cinéaste arrive à mettre quatre ou cinq références dans le même plan, en les réinventant, comme c'est le cas chez Tarantino, quand il est inspiré. Il aboutit alors à une sorte de patchwork, impur et postmoderne, mais incontestablement intéressant. Dans le lot de ceux qui s'essaient à ce type d'exercice, ceux qui le réussissent sans verser dans le kitsch ou le pompier sont rares cependant. J'ai pour ma part un rapport à la réalisation plus direct et plus artisanal.

### 100 autres grands films pour les petits sont-ils envisageables ?

Comme le livre a été un succès, ça a été la première demande de l'éditeur. Mais on a fait le premier tome avec un sens des responsabilités certain et réel, et imaginer une suite demande beaucoup de temps. Et de réflexion ! D'ailleurs, ce serait probablement à propos des films

Pour les cinéphiles, les cinéastes sont des compagnons de route. Quand Kubrick et Fellini sont morts, j'ai pleuré à chaudes larmes. ”



L'enfance au cœur de *Trois jours et une vie* (2019), dernier long-métrage de Nicolas Boukhrief, adapté d'un roman de Pierre Lemaître.

pour les 9/12 ans. De 3 à 8 ans, une ouverture à la poésie, et de 9 à 12 ans, une ouverture au romanesque et à de nouveaux sentiments, comme la peur donc. Mais ça n'est vraiment pas simple. Est-ce que *2001 : L'Odyssée de l'espace* n'a pas un rythme trop lent pour des enfants d'une dizaine d'années ayant vu *Star Wars*? Pourtant, pour beaucoup d'entre nous l'ayant vu à cet âge-là, ce fut un voyage extraordinaire – ça a par exemple changé la vie de Gaspar Noé et déterminé sa vocation... Alors évidemment, on voit très bien les films qu'on pourrait y mettre : *Kes* de Ken Loach, *Honkytonk Man* de Eastwood, *La Nuit du chasseur*, évidemment... Mais *Lawrence d'Arabie*, peut-on le proposer, même si je l'ai personnellement découvert à cet âge et qu'il m'a bouleversé? D'autant plus qu'en version longue, c'est compliqué avec la scène dite « du viol »... Donc vu la somme de travail et le temps de visionnage, et avec nos propres films à réaliser, on ne le fera que s'il nous semble compléter parfaitement le premier tome, et pas dans un rythme ou une perspective commerciale.

possible, il y a le matériel pour ça. Le plus intéressant, je trouve, ce serait de ne sortir que les interviews, et d'oublier nos textes, puisque finalement l'aventure du journal est très bien racontée dans le premier volet. Parce qu'il contient quand même pas mal d'entretiens de gens qui étaient peu interrogés à cette époque. Abel Ferrara expliquant au moment de *China Girl* que « la mafia n'existe pas », que c'est seulement « un fantôme raciste » : c'est pas mal. John McTiernan expliquant que lorsqu'il fait *Piège de cristal*, il ne fait que ses « gammes », parce qu'il ambitionne beaucoup plus haut en termes de cinéma : c'est pas mal non plus. Tout comme William Friedkin nous confiant que c'est « le chien noir » qu'il a au-dessus de sa tête qui lui « a ordonné » de tourner son *Rampage (Le Sang du châtimement)*. Je sais qu'il y a des pépites d'interviews qu'il serait dommage de ne pas ressortir un jour. Avec notamment cette phrase de John Carpenter qui me restera à vie : « Allumer la télévision? Vous voulez dire : s'éteindre soi-même! »

#### Et un second tome du *Cinéma de Starfix* ?

L'équipe voudrait bien mais ce n'est pas l'ordre du jour. L'éditeur dit que c'est un *one shot* qui a très bien marché, mais il ne pense pas qu'on puisse faire un autre tome qui fonctionne autant. On a compilé les numéros 0 à 30 dans le premier tome, on pourrait très bien faire 30 à 60 et 60 à 90, puisque le journal a cessé de paraître au bout de 90 numéros. Ce serait



100 grands films pour les petits, de Lydia et Nicolas Boukhrief, éditions Arte / Gründ, 320 pages, 19,95 €.

# ÉVÈNEMENT KIAROSTAMI

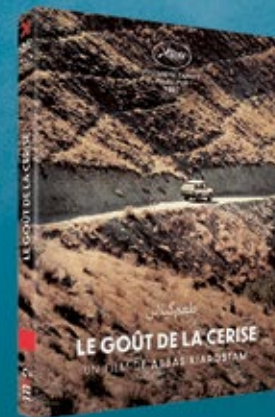


L'INTÉGRALITÉ DE SES PREMIERS FILMS POUR LA PREMIÈRE FOIS EN VIDÉO

ÉDITION COLLECTOR NUMÉROTÉE



LA TRILOGIE QUI FIT CONNAÎTRE ABBAS KIAROSTAMI DANS LE MONDE



DEUX DE SES PLUS GRANDS CHEFS-D'ŒUVRE

DE NOMBREUX BONUS INÉDITS : analyses de films, suppléments pour la jeunesse, entretiens avec Abbas Kiarostami, l'histoire de la restauration des films, documentaires exclusifs...

## EN DVD ET EN BLU-RAY LE 7 AVRIL 2020

EN VENTE À LA BOUTIQUE POTEMKINE, 30 RUE BEAUREPAIRE, 75010 PARIS ET SUR WWW.POTEMKINE.FR

ET AUSSI

- Exposition et rétrospective intégrale au Centre Pompidou à partir du 3 avril
- Rétrospective en 10 films et 7 courts-métrages au cinéma dans toute la France à partir du 15 avril
- Parution : *Abbas Kiarostami. L'œuvre ouverte* d'Agnès Devictor et Jean-Michel Frodon (éd. Gallimard) le 26 mars

Centre Pompidou



Gallimard



# Films classiques, mécènes privés

Il y a un an, nous laissons la parole au Syndicat des catalogues de films de patrimoine (SCFP), qui venait d'être fondé en réponse à l'annonce de la diminution conséquente du budget du CNC. « Depuis 2012, le CNC a dédié une enveloppe généreuse de près de 68 millions à la restauration et à la préservation d'environ 1200 œuvres. Or, depuis janvier 2019, les aides ont été divisées par trois et ne seront plus assurées au-delà de 2021. Cette décision, prise dans un contexte de révision des priorités du CNC, fait vaciller certains laboratoires et inquiète les propriétaires de droits », nous explique le SCFP un an plus tard. Le 4 février 2020, le CNC a officiellement lancé ce qu'on espère n'être qu'une des solutions à la baisse de ces aides : une opération « Mécénat » dans laquelle le CNC – organisme éligible au dispositif – agira comme intermédiaire entre les catalogues et des mécènes, particuliers ou entreprises. « Le mécénat est un don à un projet considéré d'intérêt général » offrant la possibilité d'une réduction d'impôts, ainsi qu'une contrepartie largement inégale à l'apport financier. Il est louable et même vertueux pour la culture de s'allier à des entreprises privées. Chaque œuvre dont la restauration serait financée principalement grâce au mécénat serait-elle alors la production d'une société privée, isolée du reste du patrimoine, un des tirets d'une liste objective ? Une œuvre n'est pas qu'un « projet d'intérêt général », elle appartient à un patrimoine national, notion qui fait appel à une considération plus large et pérenne, que l'intérêt privé – même le plus philanthrope – ne peut entièrement mener à bien. Le SCFP soutient en ce sens l'opération : « Nous remercions les parrains de cette initiative, Stéphane Bern et Claude Lelouch, dont l'enthousiasme nous fait chaud au cœur, et collaborons étroitement à ce processus. Nous nous réjouissons de ce dispositif amené à venir en complément – et non en remplacement – des aides traditionnelles, lesquelles demeurent l'une des missions essentielles du CNC à pérenniser au-delà de 2021 ». Enfin, l'appel à mécénat lancé aux contribuables paraît vouloir suivre la tendance des campagnes de financement participatif, mais semble quelque peu indélicat à une époque où la société fracturée demande elle-même à être restaurée.

EUGÉNIE FILHO

# FILMS CLASSIQUES, REGARDS MODERNES !

Abonnez-vous, et retrouvez toute l'actualité du cinéma de patrimoine et les anciens numéros sur

**REVUSETCORRIGES.COM**

et sur nos réseaux sociaux



## BULLETIN D'ABONNEMENT À REVUS & CORRIGÉS

Abonnement annuel (quatre numéros)

Offre valable jusqu'au 04/05/2020

à partir du numéro 6  à partir du numéro 7

NOM .....

PRÉNOM .....

ADRESSE DE LIVRAISON .....

CODE POSTAL .....

VILLE .....

DATE DE NAISSANCE .../.../.....

E-MAIL .....



À scanner ou photographier et renvoyer complété par courrier à :

**Revus & Corrigés**  
21 rue de Lisbonne  
75008 Paris

## EN CADEAU



Pour un abonnement annuel, recevez en cadeau au choix **AMERICAN GRAFFITI** en Combo Blu-ray + DVD, édité par Rimini Editions\*.

OU

**SCARFACE** en Blu-ray, édité par Universal Pictures\*



Ce bulletin ne concerne que la France métropolitaine, Monaco et Andorre. Pour toute demande d'abonnement à l'étranger, contacter directement : abonnement.revuscorriges@gmail.com. \* Offre valable dans la limite des stocks disponibles.



L'ADRC PRÉSENTE

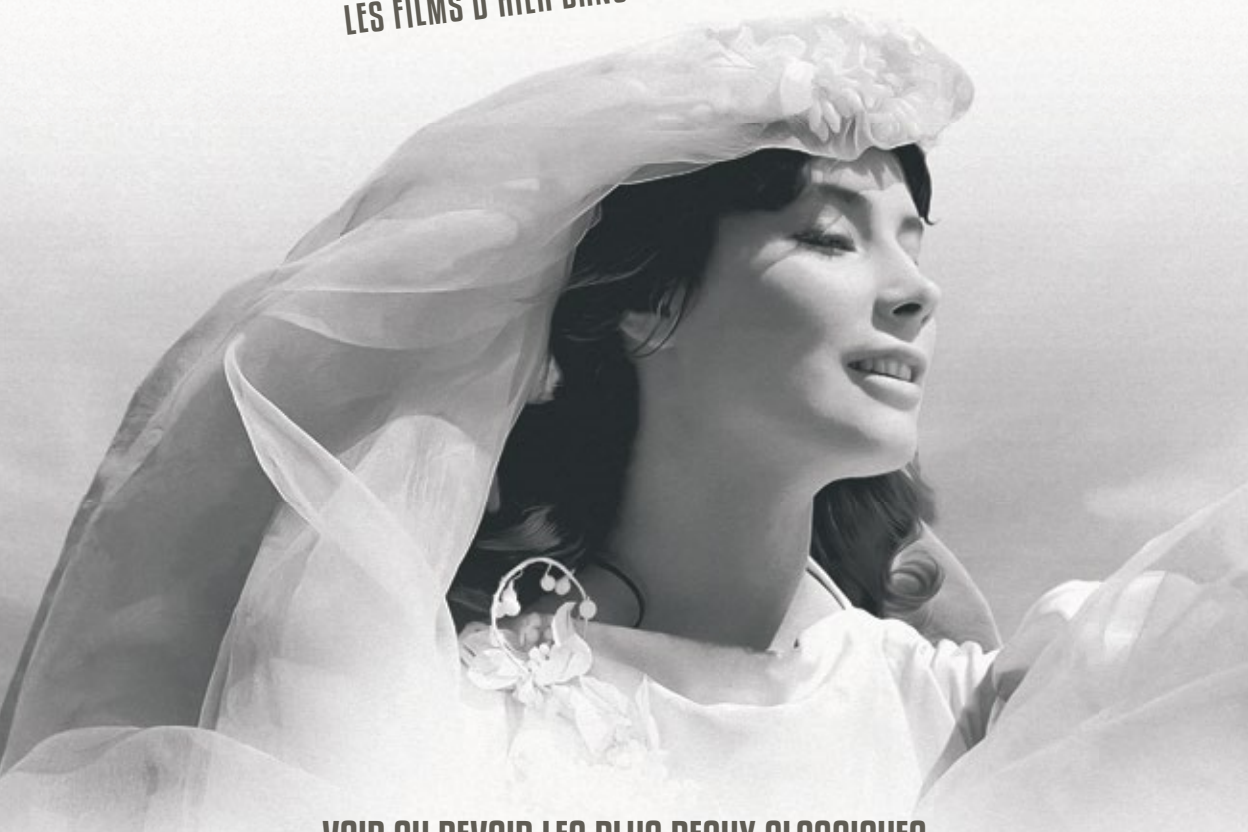
FESTIVAL

PLAY IT!  
AGAIN!

LES FILMS D'HIER DANS LES SALLES D'AUJOURD'HUI

6<sup>e</sup> édition

15  
28  
AVRIL  
2020



VOIR OU REVOIR LES PLUS BEAUX CLASSIQUES  
DE L'ANNÉE EN VERSION RESTAURÉE

DANS PLUS DE 200 SALLES

FOCUS LE CINÉMA FANTASTIQUE | AVANT-PREMIÈRES DE RÉÉDITION | SÉANCES JEUNE PUBLIC

[www.festival-playitagain.com](http://www.festival-playitagain.com)

Quartier présent les loggiers (1957) P. Pevrier / © Bombalua



Avec le soutien de



Partenaires



Partenaires médias

