

SOMMAIRE



ÉDITOS.....	2
 PAUL VERHOEVEN, INVITÉ D'HONNEUR.....	6
 RESTAURATIONS ET INCUNABLES.....	15
 HOMMAGE À DARIO ARGENTO.....	30
 L'ÉCOLE SUÉDOISE, LYRISME DE LA NATURE.....	34
 UNE HISTOIRE DE LA COULEUR AU CINÉMA TECHNICOLOR ANNÉES 1940 ET 1950.....	40
 120 ANS DE LA GAUMONT.....	47
 LOUIS DELLUC, UN IMPRESSIONNISTE.....	51
 KAFKA VA AU CINÉMA.....	54
 RENCONTRES ET CONFÉRENCES.....	56
 CINÉ-CONCERTS.....	58
INDEX DES FILMS : HORAIRES ET SALLES.....	59
PARTENAIRES ET REMERCIEMENTS.....	62



FLEUR PELLERIN

MINISTRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION

« L'avenir, a écrit André Malraux, est un présent que nous fait le passé », parce que le passé donne droit aux futurs non encore advenus. *Toute la mémoire du monde* fait redécouvrir la mémoire du cinéma avec les outils d'aujourd'hui et entreprend cette année un voyage dans les paysages imaginaires de deux grands cinéastes, Paul Verhoeven et Dario Argento.

Je veux saluer à cette occasion le remarquable travail mené tout au long de l'année par nos différentes institutions, par le CNC et les Archives françaises du film, par les cinémathèques, mais aussi les industries techniques et les ayants droit de catalogues et de trésors historiques, pour la préservation et la diffusion de notre mémoire cinématographique, par tous les moyens offerts par le numérique et les nouveaux médias.

Préserver le patrimoine c'est préparer l'avenir. Ainsi l'éducation à l'image et au cinéma est au cœur de nos missions afin de donner aux jeunes nés dans le monde des images le pouvoir de déchiffrer ce langage qui est le leur. *Toute la mémoire du monde* contribue, en ce sens, à la sensibilisation des scolaires et du jeune public, en menant des actions pédagogiques destinées à aiguïser leurs regards critiques et à développer une lecture intelligente des images.

Avec *Toute la mémoire du monde*, chacun est invité à se perdre dans le labyrinthe spatial et temporel que nous réserve sa riche programmation.

Alors que s'ouvre cette 4^{ème} édition, je tiens à saluer l'engagement constant et passionné de Serge Toubiana, au moment où il quitte cette belle institution dédiée à la mémoire vivante du cinéma.



FRÉDÉRIQUE BREDIN

PRÉSIDENTE DU CNC

En cette année où La Cinémathèque française fête ses quatre-vingts ans, on repense aux mots d'Henri Langlois : une cinémathèque, « c'est un foyer, un centre de rayonnement partout présent sous forme de manifestations temporaires, partout où il est possible de contribuer à l'expansion de la culture cinématographique. » Manifestation essentielle à l'heure où les innovations technologiques ont favorisé la diffusion des films anciens en salles et sur d'autres supports, *Toute la mémoire du monde* contribue à rendre accessible la richesse du cinéma mondial.

Ce début de XXI^e siècle, grâce aux nouvelles technologies, est une occasion unique de mettre à disposition de tous les œuvres du passé, et particulièrement le cinéma français. C'est un véritable âge d'or pour le patrimoine cinématographique qui est en train d'advenir. Le CNC, toujours à la pointe du progrès, a mis en place dès 2012 un plan de numérisation et de restauration du patrimoine cinématographique, qui a permis de restaurer d'ores et déjà près de six cents films, pour des ressorties en salle, des diffusions en ligne et sur les chaînes de télévision. Ce dispositif enrichit l'offre légale tout en accompagnant l'émergence d'un marché du film de patrimoine avec des enjeux économiques forts pour les ayants droit, les distributeurs et diffuseurs, pour les éditeurs de DVD et de V&D, ainsi que pour les industries techniques qui y consolident leur savoir-faire. « Au temps qui détruit tout, l'homme répond par l'image », disait Michel Tournier. À nous tous, collectivement, de faire vivre la mémoire du cinéma. Je remercie chaleureusement l'équipe organisatrice de *Toute la mémoire du monde*, La Cinémathèque française, son président Costa-Gavras, et tiens à saluer l'arrivée de son nouveau directeur, Frédéric Bonnaud, qui succède à Serge Toubiana, dont je salue le travail mené durant toutes ces années à la tête de l'institution. Excellent festival !



PHILIPPE VAYSSETTES

PRÉSIDENT DU DIRECTOIRE DE NEUFLIZE OBC

Banque de référence dans le secteur du cinéma, Neuflyze OBC est engagée depuis de nombreuses années dans une politique active de mécénat en faveur des arts visuels.

Nos contributions au rayonnement de la création artistique, notamment dans les domaines de la photographie et du cinéma, sont orchestrées, comme dans l'exercice de notre métier de banquier, autour de la valorisation du patrimoine et du soutien à la création contemporaine.

Depuis bientôt 350 ans, la Banque Neuflyze OBC se projette dans l'avenir, avec la conviction que « des choses anciennes précèdent les nouvelles ». Forte des valeurs transmises par nos pères fondateurs, nous activons et perpétons en permanence ces fondamentaux pour anticiper les évolutions du monde en mouvement. C'est dire combien nous sommes heureux d'accompagner La Cinémathèque française, dont nous sommes « Grand mécène », pour ce festival *Toute la mémoire du monde* qui permet de faire vivre au présent les chefs d'œuvre d'hier. Une initiative n'est pas sans rappeler ce que nous affirmons depuis de longues années : « c'est en étant fier de son passé que l'on construit son avenir » !



PHILIPPE DELERIVE

PRÉSIDENT DE LA FONDATION GAN POUR LE CINÉMA

La Fondation Gan pour le Cinéma, l'un des principaux partenaires privés du cinéma français est une des deux fondations du Groupe Groupama, dont l'engagement sociétal passe depuis de nombreuses années par le soutien à la création artistique. La Fondation est liée depuis l'origine à la marque Gan (une des trois marques du Groupe), qui accompagne ceux qui « osent », ceux qui entreprennent.

Voilà bientôt trente ans que la Fondation s'engage auprès des entrepreneurs du cinéma et nombreux sont les jeunes talents qui ont pu émerger grâce à son soutien.

Elle concentre son action sur l'Aide à la Création et l'Aide à la Diffusion des œuvres, avec pour objectifs de révéler de nouveaux talents et de les accompagner le plus loin possible.

Depuis 2015, la Fondation Gan pour le Cinéma est Grand mécène de La Cinémathèque française et est ainsi fière et heureuse de s'associer aux expositions et événements de ce haut lieu de la culture cinématographique en France.

Être partenaire du festival *Toute la mémoire du monde* conforte l'ambition de la Fondation d'accompagner dans le temps les formes les plus variées du cinéma et de les faire partager au plus grand nombre.



DIDIER LUPFER

DIRECTEUR DU CINÉMA DU GROUPE CANAL+ ET DIRECTEUR GÉNÉRAL DE STUDIOCANAL

Grand mécène de La Cinémathèque française, VIVENDI/CANAL+ est fier de s'associer à la quatrième et prometteuse édition du festival *Toute la mémoire du monde*.

Célébrer le 7^e art est l'une des missions de CANAL+, qui s'emploie à connecter passé et présent par la valorisation de ses catalogues et la quête de nouveaux talents. Les chaînes du Groupe diffusent régulièrement des chefs-d'œuvre du patrimoine cinématographique mondial, offrant ainsi des " lieux d'exposition " télévisuels à des films rares, des réalisateurs mythiques. Dans cette optique, CINÉ+CLASSIC, acteur clé de la promotion du cinéma de référence, devient en 2016 partenaire média du festival.

Cette année, Paul Verhoeven est l'invité d'honneur, et de nombreux hommages seront rendus à des cinéastes universellement reconnus, de Dario Argento au cinéma muet suédois. En février, les chaînes CINÉ+ relayeront cette belle diversité et programmeront des œuvres en résonance avec *Toute la mémoire du monde*, comme *Giallo*, *Une horreur érotique*, *Ran* ou *Basic instinct*.

Une éloquente façon de maintenir grandes ouvertes les fenêtres sur le monde, en mouvement, et sur la création cinématographique, plurielle.

JEAN-NOËL TRONC

PRÉSIDENT DU FONDS CULTUREL
FRANCO-AMÉRICAIN DIRECTEUR GÉNÉRAL
DE LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET
ÉDITEURS DE MUSIQUE

Deux pays, une passion

Créé en 1996, le Fonds Culturel Franco-Américain (FCFA) est une collaboration unique entre la Directors Guild of America (DGA), la Motion Picture Association (MPA), la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) et la Writers Guild of America West (WGAW).

Il est financé par les ressources de la copie privée.

Sa mission est de créer un échange culturel fort entre la France et les États-Unis, autour d'une passion commune pour la création cinématographique et télévisuelle. L'histoire du cinéma français et du cinéma américain est riche de grands films qui font partie de la mémoire collective des deux pays. Le Fonds soutient la préservation du patrimoine cinématographique français et américain. Il restaure des films aux côtés de La Cinémathèque française en France et de la Film Foundation présidée par Martin Scorsese aux États-Unis.

Pour la quatrième année, le Fonds est partenaire de *Toute la mémoire du monde*. Il est important de transmettre, de présenter des œuvres aux nouvelles générations et ainsi d'accéder à l'histoire du cinéma, qui est aussi souvent associée à l'Histoire avec un grand « H ».

Sans le passé, nous ne pouvons comprendre le présent.

2016 célèbre nos dix ans de collaboration avec La Cinémathèque française et c'est plus de vingt films restaurés ensemble !

Bon festival !



COSTA-GAVRAS

PRÉSIDENT DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

FRÉDÉRIC BONNAUD

DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Pour sa quatrième édition, *Toute la mémoire du monde* s'étend dans Paris et en régions. À Paris, il faudra courir des trois salles de La Cinémathèque française à celles de nos partenaires et amis : Les Fauvettes, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, le Christine 21, le Reflet Mécènes, sans oublier Le Méliès, à Montreuil. Sur cinq jours de festival, plus de cent séances seront proposées à un public avide de découvertes, prêt à célébrer les visions iconoclastes de Paul Verhoeven et Dario Argento, nos invités d'honneur, grands dynamiteurs des genres et des conventions, comme à écouter le piano de Jean-François Zygel sur le classique de Victor Sjöström, *La Charrette fantôme*, notre film de clôture. En régions, c'est dans plus de vingt salles que le festival se déploiera, du 3 février au 8 mars, grâce au soutien de l'ADRC et de l'AFCAE.

En montrant dans un même mouvement les plus belles restaurations des films des pionniers scandinaves des années 1910/1920 comme la remasterisation de *Robocop*, notre festival s'affirme encore davantage comme un espace ouvert à la plus grande diversité cinématographique. Il est aussi le reflet du véritable élan patrimonial qu'ont permis la révolution numérique et, en France, l'action volontaire des pouvoirs publics, via le Ministère de la Culture et de la Communication et le Centre National du cinéma et de l'image animée. Cette année, à nouveau, le festival s'ouvre par un moment de réflexion, conçu en collaboration avec le CNC, une Journée de rencontres internationales qui permettra aux chercheurs, aux techniciens et aux diffuseurs mais aussi aux amateurs d'échanger et de se projeter dans l'avenir.

Conçue pour le vaste public cinéophile comme pour les spécialistes du monde entier, cette quatrième édition du Festival international du film restauré se caractérise par sa profusion et un savant dosage entre projections de prestige (on pourra revoir *Vertigo* dans son Technicolor d'origine !), propositions inédites de raretés et autres incunables (qui a vu *Les Égarés* ou *Losing Ground* ?) et grands classiques de la modernité cinématographique, devenus « classiques » tout court. C'est ainsi que la Cinémathèque Royale de Belgique nous présentera sa restauration numérique de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, le chef-d'œuvre de Chantal Akerman, disparue l'année dernière.

Cette fête du cinéma dans tout son éclat n'aurait pu voir le jour sans le concours de nos fidèles partenaires : le Fonds Culturel Franco-Américain et Kodak, qui soutiennent notre manifestation depuis ses débuts, ainsi que la Banque Neufilze OBC, la Fondation GAN pour le Cinéma et Vivendi, Grands mécènes de La Cinémathèque française.

Nous dédions cette quatrième édition du festival à Serge Toubiana, à l'origine de la manifestation.



PAUL VERHOEVEN

LE CINÉMA COMME INCARNATION

On a construit, de Paul Verhoeven, l'image d'un artiste sulfureux, celle d'un audacieux contrebandier, propulsé - pour le subvertir en profondeur - au cœur du plus grand système industriel de fabrication d'images et de récits. Affirmation d'un cinéaste qui, sans jamais transiger, a su imposer ses obsessions, au centre même de la grande usine à fictions cinématographiques. Un auteur ? Certes, au sens le plus évident du terme, un pirate du cinéma déployant un monde conforme à une vision tout autant précise que radicale du genre humain.



Paul Verhoeven sur le tournage de *Black Book*, 2005

Il est né à Amsterdam en 1938. Après des études de mathématiques et de physique, il suit des cours de peinture et réalise quatre courts métrages. Cet apprentissage, mi-scientifique et mi-artistique, définira peut-être, une fois pour toutes, une trajectoire singulière où ces deux notions, la science et l'art, pourraient cesser d'être perçues de façon antagoniste. Un réalisme cru et paradoxal, visionnaire et sans concessions, donnera naissance à une œuvre d'une puissante singularité.

Il débute en réalisant des films d'instruction militaire et de propagande au sein de la Royal Netherland Navy, la Marine hollandaise. À partir de là, impossible de ne pas trouver de trace de cette genèse cinématographique dans son œuvre future. Car tout va se passer, dès lors, comme si chaque film réalisé était une pierre faisant tenir l'édifice d'une filmographie d'une redoutable cohérence.

Il tourne, en 1968, un documentaire pour la télévision sur la vie d'Anton Adriaan Mussert, un célèbre collaborateur néerlandais du régime nazi. Il réalisera ensuite, pour le petit écran, les épisodes d'un feuilleton d'aventures situé au Moyen-Âge, *Floris*, avec celui qui deviendra son acteur-fétiche durant la première partie de sa carrière, Rutger Hauer.

Business is Business, en 1971, sera son premier film pour le cinéma, une comédie grotesque sur les tribulations d'une prostituée. Déjà un goût pour les pulsions « les plus basses », leur mécanisme et la gestion répressive de celles-ci par la société. Le second film sera un coup de maître : *Turkish Delights* est un mélodrame trivial et romantique à la fois, le récit d'une passion sexuelle dont rien de ce qui en est le mécanisme biologique ne sera épargné au spectateur. En dehors d'un récit typique de ces années post-soixante-huitardes, qui s'interroge sur la



Total Recall, Paul Verhoeven, 1990

possibilité de vivre une passion en dehors, voire contre la société, le film est une étude quasi clinique, induisant un regard d'entomologiste sur un processus à la fois psychologique et physiologique. Cette voie sera celle qu'empruntera désormais le cinéaste sous des apparences parfois trompeuses. Rien de ce qui définit passions et obsessions, fantasme et actualisation de celui-ci, ne sera dès lors négligé.

Soldier of Orange en 1977 sera un récit de Résistance particulièrement antihéroïque, et *Kattie Typpel* (1975), l'adaptation d'un roman naturaliste situé au XIX^e siècle. C'est le récit d'une jeune fille pauvre, contrainte à la prostitution avant de connaître une ascension sociale. Le modèle littéraire dont il s'inspire est celui d'un projet qui se veut à la fois réaliste et totalisant.

Spetters, en 1980, s'avère peut-être son œuvre la plus forte de sa période néerlandaise. Cette chronique de la vie de trois jeunes amateurs de motocross invente sous nos yeux un personnage de femme sexuellement dévorante, véritable prédatrice guidée pourtant par le seul instinct de la survie sociale et qui va détraquer la vie d'une petite communauté sans repères. Après *Le Quatrième Homme*, véritable traité théorique d'une œuvre atteignant une maturité prématurée, Verhoeven commence une carrière internationale. Avec *La Chair et le Sang* d'abord, coproduction européenne tournée en 1985, qui montre la fin du Moyen-Âge comme le cinéma ne l'a jamais montrée, débute une carrière hollywoodienne dont la puissance et l'audace n'auront quasiment aucun équivalent, à moins de remonter dans le temps au cinéma d'un Erich Von Stroheim peut-être.

Car, comparable à un observateur scrupuleux et savant, Verhoeven est l'auteur d'un cinéma au naturalisme indiscutable, mais un naturalisme entendu au sens presque scientifique, où l'examen met à nu un monde originaire, jamais hors d'atteinte, engendrant peut-être toute entreprise humaine. Le triangle est une figure qui revient de façon récurrente dans son cinéma : l'écrivain, la veuve et l'amant de celle-ci dans *Le Quatrième Homme*, la princesse, le mercenaire et le jeune noble dans *La Chair et le Sang*, les deux stripteaseuses (Elisabeth Berkeley et Gina Gershon) et le personnage de Kyle MacLachlan dans *Showgirls*. Cette figure géométrique, structurant les relations entre les personnages, déployant tous les effets d'une rivalité mimétique généralisée, est aussi le terrain où une quête pour le contrôle érotique va

se jouer. Quête saisie au terme d'un regard quasi éthologique. Le sexe devient une arme de guerre et un instrument de conquête du pouvoir. Il s'intéresse essentiellement au corps et à l'image de celui-ci, soit la possibilité de sa représentation. Passant à Hollywood de la peinture du corps simulacre à celle du corps cybernétique (*Total Recall*, *Showgirls*, *Robocop*, *Starship Troopers*), le cinéaste confronte ces deux dimensions avec le corps réel, sa stricte matérialité, celle des excréments et des humeurs. Corps souffrants et jouissants qui ramènent l'homme à la réalité de ses fonctions. Le fantasme est ainsi vu comme la possibilité cinématographique de celui-ci, la mise en scène qui va tromper celui ou celle qui n'en verrait pas la vérité organique. Car si le cinéma de Verhoeven est une entreprise de catalogage de la représentation du corps, c'est dans la conscience que celui-ci se réduit à un mécanisme soumis à diverses lois physiologiques. De l'organe vomissant, expectorant, saignant, urinant, éjaculant, se décolle une vision imaginaire. Celle construite par les images modernes. *Starship Troopers* apparaît ainsi comme un méthodique passage en revue, véritable coup de force au sein de l'économie d'un blockbuster qui ne fut sans doute pas totalement compris en son temps. Le corps formaté par la propagande guerrière, la publicité et la pornographie, et surtout le lien qui unit ces trois perceptions est le sujet profond de ce qui subvertit profondément la notion de genre. La violence, *gore* parfois, s'affirme dès lors comme une violence iconoclaste, au sens propre. Elle incarne un désir rageur de laceration, celle des images d'aujourd'hui, fallacieuses et vulgaires. Ce sont d'archaïques modes de représentation, de la planche anatomique à la Passion, qui resurgissent au cœur d'un environnement technologique ultra avancé, voire visionnaire, celui parfois de la science-fiction (*Total Recall*, *Starship Troopers*, *Robocop*, *Hollow Man*). De la peinture hollandaise, Verhoeven reprend, par surcroît, ce motif de la vanité, crânes et squelettes surgissant parfois au détour de gags macabres, renvoyant le corps à son implacable devenir. On ne s'étonnera pas que le cinéaste ait pensé un instant à réaliser une vie de Jésus (dont il fera finalement un livre). Car, au fond, ce qui aura toujours passionné l'auteur de *La Chair et le Sang* est sans doute la question de l'Incarnation en ce qu'elle peut confusément relever tout autant de la mystique que de l'esthétique.

Jean-François Rauger

directeur de la programmation à La Cinémathèque française



Turkish Delights, Paul Verhoeven, 1973



SPETTERS

PAUL VERHOEVEN | 1980
États-Unis, 122 minutes, couleur, DCP

Près de Rotterdam, trois amis unis par une passion du motocross voient leurs vies basculer lorsque Fientje, vendeuse de frites vivant dans sa roulotte, s'installe dans leur petite ville.

Séance présentée par Paul Verhoeven suivie d'une masterclass (voir p. 57)

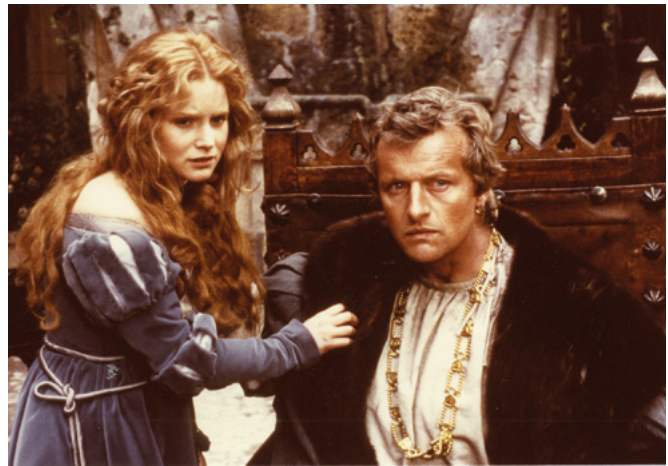
Restauré par EYE Filmmuseum au laboratoire Haghefilm d'Amsterdam à partir du négatif original conservé aux stocks Deluxe à Londres. Deux minutes additionnelles, qui avaient été coupées après la sortie en salles (notamment, une scène de fellation dans le métro de Rotterdam), ont été ajoutées. Les travaux ont été supervisés par le producteur Joop van den Ende et par Paul Verhoeven.

« Je déteste provoquer gratuitement. Tous les actes montrés dans le film, même les plus ignobles, ont leur raison d'être. Je ne cherche ni à dramatiser, ni à édulcorer. (...) Si c'est vrai, je le filme et je le filme comme ça se fait. (...) La vie réelle, quoi. » (Paul Verhoeven). *Spetters* (« beaux gosses », mais aussi « éclats de boue » en néerlandais), quatrième film réalisé par Verhoeven, déclenche à sa sortie un véritable tollé critique qui

amorcera le départ du cinéaste pour les États-Unis. Le scénario ayant été rejeté par la commission d'attribution des subventions d'État, Verhoeven est contraint d'en proposer une version édulcorée pour financer son film. Mais c'est la version originelle qu'il choisit de tourner, s'attirant ainsi les foudres de la commission et de la critique qui dénoncent le portrait négatif d'une société hollandaise présentée comme décadente et perversive. Un comité national anti-*Spetters* se constitue, distribuant aux spectateurs des tracts dénonçant son prétendu caractère anti-femmes, anti-gays et anti-handicapés.

À travers une forme d'une grande crudité, Verhoeven s'attache à ausculter le refoulé d'une sociale-démocratie autoproclamée exemplaire, sa violence et sa vulgarité, dans un geste aussi cruel que généreux avec ses jeunes personnages.

Caroline Maleville



LA CHAIR ET LE SANG

FLESH AND BLOOD
PAUL VERHOEVEN | 1985
Pays-Bas - Espagne - États-Unis, 127 minutes, couleur, 35 mm

Quelque part en Europe, en 1501, une bande de mercenaires est trahie par le seigneur qui l'emploie. Guidés par une vision mystique, ceux-ci se vengent, kidnappent la fiancée de son fils, et prennent possession d'un château.

Séance présentée par Paul Verhoeven (sous réserve) et Harry Bos

Un bras d'honneur en guise d'adieu. Suite à la douloureuse expérience que furent la préparation et la sortie de *Spetters* aux Pays-Bas, c'est vers les États-Unis que se tourne Verhoeven pour financer son projet suivant, *La Chair et le Sang*. La compagnie Orion s'implique et obtient des modifications du scénario pour rendre le film plus commercial pour le territoire américain. Mené par une équipe internationale, le tournage en Espagne est une expérience catastrophique et cette histoire d'anciens alliés devenus ennemis devient finalement celle de la rupture, violente, entre Verhoeven et Rutger Hauer, son acteur fétiche. Le film est un échec commercial et le cinéaste accepte finalement de traverser l'Atlantique après avoir résisté à cette tentation durant de nombreuses années. Pour son film d'adieu au Vieux Continent, situé sans précision

« en Europe de l'Ouest », Paul Verhoeven fait donc le choix d'un cadre typiquement européen, la fin du Moyen-Âge, dont il juge que la peinture par Hollywood a toujours été bien trop policée. Il le dépeint comme une époque sale et violente et filme les lambeaux d'un vieux monde en voie de réinvention. En cette fin d'empire, à la fois barbare et décadente, les puissants n'ont pas plus de morale que les soudards et la religion catholique n'est plus qu'un simulacre idolâtre en lutte contre les idées progressistes de la Renaissance. Cette période de transition est aussi l'aube de la Réforme protestante dont la pensée irriguera l'Europe du Nord et servira à édifier la civilisation américaine. Après avoir traversé l'Atlantique, c'est à la version paroxystique de cette idéologie, alors naissante, que Verhoeven s'attaquera dans son film suivant, le premier aux États-Unis : *Robocop*.
Olivier Gonord



ROBOCOP

PAUL VERHOEVEN | 1987
États-Unis, 102 minutes, couleur, DCP

SÉANCE D'OUVERTURE

Détroit est en proie au crime organisé. À la suite d'une fusillade, l'officier de police James Murphy est laissé pour mort. Il devient le parfait cobaye pour la création d'une nouvelle arme : RoboCop, mi-homme, mi-robot.

Séance présentée par Paul Verhoeven

Remasterisé par MGM Studios. En avant-première de sa ressortie en salles par Park Circus le 9 mars 2016.

Quand Paul Verhoeven accepte de réaliser *Rocobop* en 1986, le scénario du film a été refusé par à peu près tous les réalisateurs d'Hollywood. Lui aussi rebuté après une première lecture rapide, il se laisse finalement convaincre par sa femme qu'il y a peut-être bien là, potentiellement, quelque chose à tirer de ce concept *a priori* idiot. Après l'échec de son dernier film européen *La Chair et le Sang*, Verhoeven traverse l'Atlantique et se confronte à l'Amérique reaganienne dont le Detroit moribond du film devient le parfait symbole. La charge est violente et sans nuance : les États-Unis sont aux mains de complexes militaro-industriels dont le cynisme régite une société rongée

par le consumérisme. Au sein de ce cloaque, la figure christique du Robocop agit en rédempteur d'une nation à la recherche de sa dernière part d'humanité. Souvent drôle, tant il pousse loin la satire politique, d'une violence grand-guignolesque assumée comme telle, le film est un succès commercial et lance véritablement la carrière américaine de Verhoeven en faisant de Robocop l'un des personnages les plus emblématiques du cinéma américain des années 1980. La critique, elle, se déchire sur le contenu idéologique du film, tantôt vu comme l'apologie d'une justice expéditive déshumanisée, tantôt comme un pamphlet gauchiste. Verhoeven continuera, lui, à cultiver à l'écran une ambiguïté morale apparente qu'il poussera à son comble dans *Starship Troopers*, dix ans plus tard.

Olivier Gonord



BLACK BOOK

PAUL VERHOEVEN | 2005
Pays-Bas, 145 minutes, couleur, 35 mm

À La Haye, sous l'Occupation, Rachel Stein survit à un massacre et s'engage dans la Résistance. Elle prend le pseudonyme d'Ellie de Vries et se rapproche peu à peu d'un haut commandant nazi, le terrible Ludwig Müntze.

Séance présentée par Paul Verhoeven

Après *Hollow Man* qui marque la fin de sa carrière américaine, Paul Verhoeven ressent le besoin d'arrêter la science-fiction pour revenir à des sujets historiques ou contemporains. *Black Book* marque le retour au pays natal, près des souvenirs d'enfance, à La Haye, sous l'Occupation allemande.

Fasciné par la Seconde Guerre mondiale, Verhoeven a déjà consacré trois films à cette période. C'est pendant l'écriture de *Soldaat van Oranje*, en 1977, que lui vient l'idée de *Black Book*. Au cœur de l'intrigue, un petit carnet noir, qui a vraiment existé, dans lequel sont consignés les noms des collaborateurs et traîtres hollandais. Après vingt ans de recherches sur la Résistance et la Libération aux

Pays-Bas, Verhoeven écrit, avec Gerard Soeteman, le scénario d'un film dans lequel il veut montrer, selon lui, « les ambiguïtés et les demi-teintes, en évitant tout manichéisme. » Il entraîne le spectateur à la suite d'une héroïne que rien n'arrête, dans un thriller historique aux multiples rebondissements, mêlant la crudité des horreurs de la guerre au glamour hollywoodien.

Les critiques, unanimes à la sortie du film, s'accordent pour parler d'un film majeur dans l'œuvre de Verhoeven, le rapprochant, pour certains, des chefs-d'œuvre sur le sujet, du *Dictateur* de Chaplin au *To Be or not to Be* de Lubitsch.

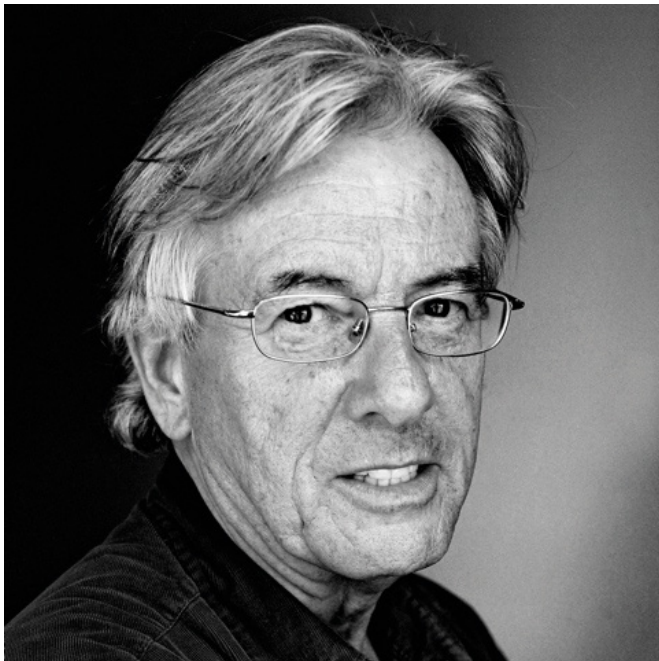
Delphine Marsaud



NUIT PAUL VERHOEVEN

Toute une nuit pour (re)découvrir trois films emblématiques de Paul Verhoeven.

Nuit présentée par Paul Verhoeven



TOTAL RECALL

PAUL VERHOEVEN | 1989
États-Unis, 113 minutes, couleur, DCP

Doug Quaid est hanté par le rêve récurrent d'un voyage sur Mars. Lorsqu'il s'aperçoit que ce rêve est artificiel, il s'envole vers la planète rouge à la recherche de son mystérieux passé.

« Votre adaptation est trop fidèle à la nouvelle de Philip K. Dick. Ce dont je rêve, moi, c'est des *Aventuriers de l'arche perdue* sur Mars. » Quand, en 1988, Dino de Laurentiis écarte David Cronenberg, initialement pressenti pour adapter *Souvenirs à vendre* au cinéma, l'idée semble destinée à rejoindre le cimetière des projets avortés du célèbre mogul italien. De Laurentiis sait certes où il veut aller, mais il ne sait pas trop avec qui... C'est Arnold Schwarzenegger qui va ressusciter *Total Recall* quelques mois plus tard, en rachetant les droits du scénario, en imposant aux studios le nom de Paul Verhoeven (l'acteur racontera avoir été très impressionné par *Robocop*) et en appliquant au script les recettes de son succès. De fait, le film ne ressemble pas tant aux *Aventuriers de l'arche perdue* qu'à un croisement de *Commando*, *Predator* et *The Running Man* – soit ce mélange explosif d'action, d'humour et de *punchlines* qui faisait alors de

Schwarzenegger l'un des rois du box-office.

Pour autant, *Total Recall* reste un film singulier dans la carrière de l'acteur autrichien. Alors que Schwarzenegger entame un virage grand public, Verhoeven l'embarque une dernière fois dans un grand huit violent (furieuse scène de poursuite inaugurale, inimaginable dans un blockbuster d'aujourd'hui), sexuel et égrillard. Pervertissant comme à son habitude les projets qui lui sont confiés, le Hollandais violent fait du plus gros budget de l'année une série B bâtarde, mix singulier d'effets spéciaux éblouissants (signés du génial Rob Bottin) et de carton-pâte dans lequel il plonge un Schwarzy complètement dépassé. « Si je ne suis pas moi, alors qui suis-je ? » s'interroge à un moment, hébété, le héros de ce film-monstre. On ne sort jamais vraiment indemne des labyrinthes cérébraux de Philip K. Dick. *A fortiori* quand ils sont mis en scène par Paul Verhoeven.

Xavier Jamet



SHOWGIRLS

PAUL VERHOEVEN | 1995

États-Unis, 130 minutes, couleur, DCP

Nomi rêve d'être danseuse et tente sa chance à Las Vegas. Très vite, elle est engagée comme danseuse nue dans un club de strip-tease et découvre les affres de la nuit dans la ville qui ne dort jamais.

Showgirls a été restauré en 4K à partir du négatif original. La restauration image a été effectuée par le laboratoire Technicolor et la restauration son par le laboratoire L.E. Diapason, sous le contrôle de Paul Verhoeven et de Pathé.

Dans une interview aux *Inrockuptibles* en 1998, Jacques Rivette lance cette plaidoirie inattendue et restée célèbre : « *Showgirls* est un des plus grands films américains de ces dernières années, c'est le meilleur film américain de Verhoeven et le plus personnel. Dans *Starship Troopers*, il a mis des effets autour pour faire passer la pilule, alors qu'évidemment, *Showgirls* est à poil. C'est aussi le plus proche de ses films hollandais. C'est d'une grande sincérité, avec un scénario sans aucune astuce. Et l'actrice est stupéfiante ! »

Un film à poil ? Plus ouvertement sexuel que *Basic Instinct*, *Showgirls* ne s'embarrasse effectivement pas de verni. Finies les couvertures scénaristiques, le vitriol planqué dans les plis du thriller (*Basic Instinct*, *Robocop*) et du film de science-fiction (*Starship Troopers*, *Total Recall*). Ici, les faux-ongles, les faux-cils et

les nippies ne sont plus que cachemisères dérisoires, masquant à grand peine une Amérique débarassée de ses oripeaux, vulgaire, vile et obscène. Porté par le triomphe de *Basic Instinct* trois ans plus tôt, le sulfureux duo Verhoeven-Eszterhas pousse les curseurs très loin. Trop loin. Le film est tellement cru, la charge tellement violente, que le retour de bâton sera à l'avenant : bide commercial, *Showgirls* récolte une douzaine de nominations aux Razzie Awards (l'équivalent des Oscars pour les pires films de l'année) et une mémorable volée de bois vert.

Mais depuis quelques années, dans le sillage de Rivette, un lent mouvement critique s'opère, réévaluation par le haut du film et de sa beauté secrète – un ouvrage très sérieux, et sobrement intitulé : *It Doesn't Suck: Showgirls*, est d'ailleurs sorti l'an dernier aux États-Unis. « *It Doesn't Suck* » (« Ça n'est pas de la merde ! »), c'est ce que répète à l'envi Nomi Malone, héroïne de ce film mal-aimé – pourtant l'un des préférés de son auteur. Vingt ans ont passé, les scandales aussi. Il est temps de revoir *Showgirls*.

Xavier Jamet



STARSHIP TROOPERS

PAUL VERHOEVEN | 1997

États-Unis, 129 minutes, couleur, DCP

Dans un futur lointain, aux confins d'une galaxie inconnue, une armée d'arachnides géants menace l'humanité. Cinq jeunes soldats s'engagent dans l'armée pour combattre ces nouveaux envahisseurs.

« Bien sûr que mon film est subversif : *Starship Troopers* vous aguiche, avant de vous présenter la facture. » (Paul Verhoeven).

1997. Lessivé par la mésaventure *Showgirls*, Verhoeven reforme, avec son scénariste Edward Neumeier, le ticket gagnant de *Robocop*, et signe *Starship Troopers*, science-fiction impétueuse nourrie de cette ironie cinglante qui leur avait souri dix ans plus tôt. À même équipe, même griffe : derrière ses faux airs de blockbuster belliciste, le film, d'une efficacité redoutable mais passé à la soude caustique, est une charge au canon contre les « faucons », alors en vogue à Washington : « Bien que le film soit sorti sous l'ère Clinton, les nouveaux conservateurs avaient le vent en poupe. Cela nous ennuyait, Neumeier et moi, alors nous en avons remis une couche dans le script, en jouant avec l'imagerie fasciste pour pointer certains travers de la société américaine. » L'alliage pop de violence cartoonesque et

d'emprunts à Leni Riefenstahl déstabilise la presse outre-Atlantique, qui reproche au film son ambiguïté et ses audacieux parallèles entre impérialisme américain et national-socialisme. La critique américaine aurait pourtant pu saisir, à force, que le cinéaste néerlandais n'aime rien tant que les bonbons au poivre, la satire emballée dans un beau papier cadeau à cent millions de dollars.

Malgré des résultats convaincants au box-office (le film connaîtra même deux suites, très fades en regard de l'original), le fossé se creuse un peu plus entre le cinéaste hollandais et son pays d'adoption. *Starship Troopers* marque la fin de l'idylle hollywoodienne de Paul Verhoeven, qui signera trois ans plus tard un dernier film de studio (*Hollow Man*) avant de retourner aux Pays-Bas se confronter, sans filtres ni allégories cette fois, à l'Histoire et au nazisme (*Black Book*).

Xavier Jamet

CARTE BLANCHE À PAUL VERHOEVEN

Le festival *Toute la mémoire du monde* offre au parrain de sa quatrième édition une carte blanche.



Sueurs froides, Alfred Hitchcock, 1957

Paul Verhoeven a ainsi choisi six films qui ont marqué son rapport au cinéma et parfois influencé ses choix. Des extraits de textes écrits par Paul Verhoeven et Rob van Scheers, parus dans les deux ouvrages néerlandais – *Volgens Verhoeven* [Selon Verhoeven], Ed. De Bezige Bij, 2012 et *Meer Verhoeven* [Plus de Verhoeven], Ed. De Bezige Bij, 2014 – illustrent cette sélection et témoignent que Paul Verhoeven est également un brillant critique.

Paul Verhoeven a choisi dans sa carte blanche le film d'Alfred Hitchcock, *Sueurs froides*, qui figure au programme de la section « Une histoire de la couleur au cinéma. Technicolor, années 1940 et 1950 » (p. 46).

« J'ai très clairement conscience du rôle que joue Hitchcock dans mes films, parce que j'admire son travail et toutes les œuvres qu'il a réalisées. J'ai dû voir *Sueurs froides* une trentaine de fois, c'est l'un de mes films préférés. *Sueurs froides* joue dans *Black Book*, tout comme dans *Basic Instinct*, un grand rôle. La transformation féminine telle que Hitchcock l'a conçue m'a toujours fasciné. »

Nathan Réra, *Au jardin des délices : entretiens avec Paul Verhoeven*, Ed. Rouge Profond, 2010.



LA RUÉE VERS L'OR

THE GOLD RUSH

CHARLIE CHAPLIN | 1925

États-Unis, 72 minutes, noir et blanc, DCP

Charlot se fait chercheur d'or au péril de sa vie. Il partage une cabane avec Big Jim.

Séance présentée par Bernard Benoliel

Numérisé en HD en 2007 par MK2, à partir de la restauration photochimique effectuée par la Cineteca di Bologna.

Dans l'histoire du cinéma, Charles Chaplin est une figure unique, en raison de sa mimique, de sa gracilité quasi féminine et de ses mouvements élégants. Mais surtout, grâce à ce personnage qu'il incarne : le « schlemihl » – le malchanceux, le perdant – absolu, écrasé par le destin mais qui réussit toujours à s'en sortir à la fin. Le vagabond, l'homme simple, un personnage qui collait parfaitement à son époque, marquée par deux guerres mondiales et une grave dépression économique. D'où le succès international de Chaplin car des « schlemihl », ou des « underdogs », on en trouve partout, ce sont des personnages universels. Pour moi, parmi ses longs métrages, *La Ruée vers l'or* (1925) est le meilleur. (...) Une opinion que je partage avec d'autres : Chaplin lui-même a dit que c'était avec ce film qu'il voulait

rester dans l'Histoire. (...)

En tant que cinéaste, Chaplin est d'abord et avant tout le maître du gag visuel. Un genre quasiment disparu. (...) Chaplin dote sa caméra d'un objectif à courte focale, ce qui donne une image large sans déformation. À l'intérieur de ce cadre, ses acteurs doivent réaliser une véritable chorégraphie.

Paul Verhoeven

Extrait de *Selon Verhoeven*, traduit du néerlandais par Harry Bos

CHARLIE CHAPLIN

(1889-1977)

Cinéaste visionnaire et artiste complet, Chaplin offre à travers toute son œuvre le témoignage sensible d'une éternelle condition humaine doublé d'une critique implacable des organisations sociales et politiques de son temps : *Le Kid* (1921), *L'Opinion publique* (1923), *Les Lumières de la ville* (1931), *Les Temps modernes* (1936), *Le Dictateur* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Un roi à New York* (1957)...



LE SEPTIÈME SCEAU

DET SJUNDE INSEGLET

INGMAR BERGMAN | 1956

Suède, 97 minutes, noir et blanc, DCP

Au Moyen-Âge, un chevalier et son écuyer retournent en Suède après les croisades. Ils rencontrent la Mort avec laquelle le chevalier entame une partie d'échecs.

Séance présentée par Max von Sydow (sous réserve)

Restauré en 2K par Svensk Filmindustri, en partenariat avec StudioCanal à partir du négatif 35 mm.

Est-ce qu'on peut jouer aux échecs avec la Mort ? Bien sûr que non, on perd toujours. Aujourd'hui, on peut aller voir toutes sortes de spécialistes afin de contrer, ne serait-ce qu'un temps, le prochain coup de la Mort. Grâce à une opération ou une radiothérapie on peut mieux s'en défendre, mais finalement c'est elle qui nous met échec et mat. Et Dieu ? Dieu ne vient pas à la rescousse, il ne fait que se taire.

C'est le thème central du *Septième Sceau*. Nous sommes tous condamnés. On peut espérer, mais des indications concrètes qu'après la vie sur terre il existe autre chose, de préférence meilleure que celle-ci, n'existent toujours pas. Ce constat a tourmenté ce fils de pasteur qu'était Ingmar Bergman (1918-2007) pendant toute sa vie. S'il n'y a rien après, s'il ne reste rien, quel est le sens de cette misérable vie qu'est la nôtre ? Ces questions-là, on ne les retrouve plus très souvent dans

le cinéma de fiction aujourd'hui. Trop graves, on n'a plus le temps, sauf quand on s'appelle Woody Allen. Ou Michael Haneke.

Ingmar Bergman exprime ses doutes existentiels à travers chacun de ses principaux personnages. Le chevalier Block espère encore bénéficier de la Providence, contre tout bon sens. Son valet cynique Jöns a dépassé ce stade depuis longtemps. Il représente (...) le rationalisme occidental. Et puis il y a le jeune couple de baladins cheminant (...). Ils ne vivent que dans le présent, passionnément. Ce sont eux qui parviennent à échapper à la Mort. Ainsi, le réalisateur crée finalement encore un peu d'espoir dans son film.

Paul Verhoeven

Extrait de *Plus de Verhoeven*, traduit du néerlandais par Harry Bos

INGMAR BERGMAN
(1918-2007)

Metteur en scène de théâtre, réalisateur, scénariste et producteur, il est une des figures les plus importantes du cinéma mondial. Il n'a eu de cesse de mettre en scène ses questionnements philosophiques et psychologiques sur la relation des hommes à Dieu, à l'amour et à la mort.



IVAN LE TERRIBLE

(2^{ème} partie), « Le Complot des Boyards »

IVAN GROZNY : « SKAZ VTOROY: BOYARSKIY ZAGOVO »

SERGUEÏ M. EISENSTEIN | 1958

URSS, 86 minutes, noir et blanc et couleur, DCP

Alors qu'Ivan le Terrible essaie de consolider son pouvoir en établissant une milice, ses rivaux politiques, les Boyards, fomentent un complot pour l'assassiner.

Paul Verhoeven a choisi de présenter le second volet dans sa Carte Blanche. Le film sera cependant projeté en intégralité.

Restauré numériquement en 2015 par MOSFILM Cinema Concern, sous la supervision de Karen Shakhnazarov.

Jamais un film de fiction ne s'était autant approché d'un opéra. Et les conditions dans lesquelles Sergueï Eisenstein devait travailler font que l'ensemble est encore plus dramatique, plus « opératique » que la plupart des opéras. La première partie d'*Ivan Grozny*, le titre en russe, fut un grand succès en 1944, notamment au Kremlin. (...) Joseph Staline aimait se reconnaître dans le portrait du tsar « héroïque » Ivan IV. (...)

Au départ, il était question d'un triptyque, mais la deuxième partie d'*Ivan Grozny : Bojarski Zagovar* (...) plut beaucoup moins au tsar rouge. Le récit ne parle plus de conquêtes et de pacifications mais des nombreuses intrigues et machinations à la cour d'Ivan IV. (...) On ne le dit jamais haut et fort, mais il est clair qu'on vise le régime sanguinaire de Staline au Kremlin. (...) Dans son *Cuirassé Potemkine*, il n'y avait qu'agitation et dynamisme, notamment grâce aux scènes de masse et au rapide montage parallèle. Pour *Ivan II*, Eisenstein opte

pour un style presque opposé. Plus solennel, plus mystique, ce qui convient mieux au sujet. Tel un photographe scolaire, il pose sa caméra à un endroit fixe, en créant ainsi un cadre immobile. À ce cadre, il oppose les mouvements des acteurs. Comment les acteurs apparaissent soudainement dans ce cadre, à quelle vitesse et sous quel angle, tout cela est d'une importance capitale pour Eisenstein. Les émotions des personnages trouvent ainsi leur expression. (...) C'est justement ce cadre fixe qui permet de créer une tension supplémentaire. Comme si on voyait l'intérieur d'une mystérieuse boîte à images (...).

Paul Verhoeven

Extrait de *Selon Verhoeven*, traduit du néerlandais par Harry Bos

SERGEI M. EISENSTEIN
(1898-1948)

En 1925, *Le Cuirassé Potemkine* est perçu en Europe comme un sommet de l'art d'avant-garde. Dans les années 1930, Eisenstein part pour Hollywood. Aucun de ses projets n'aboutira et il ne récupérera jamais les rushes de *Que Viva Mexico !* tourné au Mexique. Le cinéaste reçoit une commande de Staline, *Ivan le Terrible* (1941-1946), initialement prévu en trois parties.



LA DOLCE VITA

FEDERICO FELLINI | 1959

Italie, 172 minutes, noir et blanc, DCP

Marcello est un chroniqueur mondain. Il fait le tour de Rome et de ses fêtes décadentes pour trouver de quoi alimenter sa chronique.

Copie restaurée et distribuée par Pathé.

Pendant des années, je rêvais la nuit de devenir l'assistant de Fellini. J'effectuais des études de mathématiques et de physique à l'Université de Leyde, mais c'était avant tout pour faire plaisir à mes parents, car je voulais surtout travailler dans le cinéma, et ce désir apparaissait régulièrement dans mes rêves. (...) Assistant de Fellini ! C'était évidemment à cause de *La dolce vita* (1960), à mes yeux une œuvre d'art, un miracle d'éléance. (...)

Au premier regard, *La dolce vita* ressemble à une *extravaganza*, mais en observant l'ensemble (...), le film parle de choses infiniment humaines. Le déclin de l'aristocratie italienne est l'un des fils rouges, mais aussi l'adieu à la religion et à Dieu. (...) L'idée que derrière la beauté se cache irrémédiablement le chaos... Il faut des années pour saisir tout ce que Fellini et ses deux coscénaristes ont mis dans le film. (...) D'où mon sentiment catégorique : il s'agit ici d'un des plus grands films jamais réalisés, peut-être le meilleur film de tous les temps. (...) Ce n'est pas un film hollywoodien

à trois actes doté d'un grand final. C'est un collage, une mosaïque, et à l'intérieur de cela, on nous présente tellement de scènes fantastiques qu'on en oublie presque le thème principal. (...)

Voilà ce que je trouve phénoménal ici. Le scénario à multiples niveaux, la photographie sublime d'Otello Martelli, le casting parfait, la musique, la psychologie, la tragédie et l'humour.

Paul Verhoeven

Extrait de *Selon Verhoeven*, traduit du néerlandais par Harry Bos

FEDERICO FELLINI (1920-1993)

Ses films expriment sa tendresse pour les marginaux, la plèbe, à travers une mise en scène baroque. En 1960, *La dolce vita* assoit sa réputation et marque le début de sa collaboration avec Marcello Mastroianni, double fellinien. Avec *Satyricon* (1969), il explore ouvertement le champ de l'imaginaire. Il intègre dans ses œuvres suivantes de moins en moins d'éléments réalistes, comme dans *Roma* (1972). La fin de sa carrière sera teintée de nostalgie comme en témoignent *Ginger et Fred* (1984) et *Intervista* (1987).



BELLE DE JOUR

LUIS BUÑUEL | 1966

France - Italie, 100 minutes, couleur, 35 mm

Séverine est une femme au foyer bourgeoise. Elle entreprend de tromper l'ennui en se prostituant dans une maison de rendez-vous.
Séance présentée par Paul Verhoeven

La question qui se pose à propos de ce film est toujours la même : tout cela n'est-il qu'un rêve ? C'est en raison de ce mélange de *flashbacks*, de fantasmes érotiques et surtout de cette fin inhabituelle, mais on peut distinguer avec précision faits et fiction. (...)

La scène la plus typique est sans doute celle où un Asiatique se présente comme client dans la maison close. Il apporte une mystérieuse petite boîte : en l'ouvrant, il en sort un son bourdonnant et aigu. Est-ce un mécanisme ? Est-ce un être vivant ? On ne le saura jamais. L'Asiatique en parle, mais son texte n'est délibérément pas traduit, peut-être s'agit-il même de faux chinois. On ne verra que le couvercle, et la langue surréaliste se trouve là. (...) Buñuel nous laisse imaginer ce qui se trouve dedans, comme s'il testait notre propre fantaisie perverse (...). Tout ce qu'on peut imaginer à propos de la sexualité repose sur un fond de vérité (...). Une pareille boîte se trouvait d'ailleurs déjà dans *Un chien andalou*, le manifeste surréaliste que Buñuel tourna en 1929

avec Salvador Dali. Ce n'est pas pour rien que Buñuel est le maître de la continuité cachée.

À propos de fantasmes sexuelles : il y en a plein dans mon propre long métrage *Business is business* (1971). (...) À l'époque, je ne réalisais pas que les clients dans *Business is business* ressemblent étonnamment à ceux de *Belle de jour*.

Paul Verhoeven

Extrait de *Selon Verhoeven*, traduit du néerlandais par Harry Bos

LUIS BUÑUEL (1900-1983)

Entré en cinéma par le surréalisme (*Un chien andalou*, 1929 ; *L'Âge d'or*, 1930), suivi d'un documentaire social (*Las Hurdes*, 1933) et d'une longue absence, Buñuel ressurgit au Mexique où, entre 1947 et 1962, il tourne beaucoup : *Los Olvidados* (1950), *El* (1953), *Nazarin* (1959), *L'Ange exterminateur* (1962)... À partir de 1963, il entame une nouvelle période en France et travaille au scénario de presque tous ses films avec Jean-Claude Carrière : *Le Journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967), *Tristana* (1970), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Cet obscur objet du désir* (1977).

RESTAURATIONS ET INCUNABLES

ICI ET AILLEURS, NOUVELLES RESTAURATIONS

Cette année, la section « Restaurations et incunables » comprend près de trente séances. Nous y avons sélectionné les initiatives les plus stimulantes du moment.

Deux hommages

Nous avons tenu, d'abord, à rendre hommage à deux cinéastes chers à notre cœur et récemment disparus : Chantal Akerman et Manoel de Oliveira.

Chantal Akerman avait confié depuis peu le matériel de tirage de ses premiers films à la Cinémathèque Royale de Belgique. L'archive a pu restaurer en numérique sept de ses films, parmi lesquels l'emblématique *Jeanne Dielman*, réalisé en 1975. Pour filmer l'aliénation d'une femme au foyer, et l'irruption du désordre, la cinéaste se souvient des leçons du cinéma structurel qu'elle a découvert quelques années plus tôt aux États-Unis.

Nous montrerons aussi *Visite*, film tourné en 1981 par Manoel de Oliveira en vue d'une diffusion posthume, et dont il n'avait autorisé que quelques rares projections, à Lisbonne et à Porto. Le matériel de tirage avait été confié à la Cinémathèque portugaise par le cinéaste. L'œuvre a, depuis, été montrée à Cannes et dans quelques autres festivals. En 1981 Oliveira est âgé de soixante-treize ans. Il prend prétexte du départ de sa maison familiale pour livrer un subtil et malicieux autoportrait, comme composé déjà avec un pied dans l'au-delà.

À propos de quelques restaurations récentes

Seront présentés plusieurs films muets, dont *Un reportage tragique*, deuxième grand rôle au cinéma de Harry Houdini, le célèbre magicien américain dont les numéros d'évasion et les tours de force avaient bâti la réputation au début du siècle dernier. Retrouvé aux États-Unis, le film a été restauré en 2015.

La Cinémathèque française et le Silent San Francisco Film Festival présenteront *Les Deux Timides*, un film de René Clair enlevé, riche en trouvailles visuelles, d'après une pièce d'Eugène Labiche.

Nous montrerons aussi *Léon Morin, prêtre*, le film par lequel Jean-Pierre Melville voulut sortir de la confidentialité et qui se déroule sous l'Occupation. Passionné par Jean-Paul Belmondo, révélé l'année précédente par *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (dans lequel Melville lui-même faisait une apparition), il reconfigurera son scénario pour que l'acteur apparaisse dans de plus nombreuses scènes. Le film a été restauré par StudioCanal.

Les Égarés est un autre récit de la Seconde Guerre mondiale, aujourd'hui devenu invisible. À son retour de la Mostra de Venise, en 1955, Lotte Eisner en faisait un compte-rendu enthousiaste dans les *Cahiers du cinéma* : « Le style de Maselli, écrivait-elle, emporte par sa fougue et sa conviction. » Elle voit en Maselli l'espoir d'une relève pour le cinéma italien.



Les Deux Timides, René Clair, 1928

Sera également montré *La Belle Équipe* de Julien Duvivier, avec la fin pessimiste à laquelle le cinéaste et son scénariste Charles Spaak avaient dû renoncer après l'échec commercial du film dans les premiers jours de sa sortie.

L'une des séances sera également dédiée aux films d'Albert Pierru, dont La Cinémathèque française vient d'achever la restauration. Le cinéaste s'engage dans la peinture sur pellicule en découvrant les abstractions joyeuses du cinéaste expérimental canadien Norman McLaren.

Un ample programme de restauration de l'œuvre de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub est en cours. Nous montrerons *Leçons d'Histoire* (1972). Renato Berta avait signé l'image de ce film tiré du roman inachevé de Bertolt Brecht, *Les Affaires de M. Jules César*, et tourné dans la Rome contemporaine.

Également au programme, *Insiang*, réalisé en 1976 par Lino Brocka, une figure centrale du renouvellement du cinéma philippin sous la dictature de Marcos. Le tournage se fait dans des conditions particulièrement difficiles. Le film est aujourd'hui sauvé grâce aux efforts de la World Cinema Foundation. Il faut nous réjouir que ce mélodrame àpre et beau soit à nouveau visible.

Pauline de Raymond

programmatrice du festival *Toute la mémoire du monde*



UN REPORTAGE TRAGIQUE

THE GRIM GAME

IRVIN WILLAT | 1919

États-Unis, 71 minutes, noir et blanc, DCP

Injustement emprisonné pour un crime qu'il n'a pas commis, un homme utilise des pouvoirs extraordinaires pour s'échapper et poursuivre les véritables tueurs qui ont aussi enlevé sa fiancée.

Séance présentée par Frédéric Tabet

La seule copie complète existante a été restaurée numériquement en 2014 par Rick Schmidlin, en collaboration avec The Barbara Goldsmith Preservation and Conservation Department, New York University Libraries.

Réalisateur prolifique, Irvin Willat dirige en 1919 *Un reportage tragique*, film d'aventures resté célèbre grâce à l'aura de sa vedette, le mythique Harry Houdini, dans sa deuxième grande apparition au cinéma. L'illusionniste faisait filmer ses performances depuis le début des années 1910, comme en témoigne un film hybride entre documentaire et fiction : *Les Aventures de Houdini à Paris*. Par la suite, Houdini donne un nouvel élan à sa carrière grâce au cinéma : ses rôles les plus connus dans des films de fiction s'étendent de 1918 à 1923. Et quand le cinéma prend le relais de ses performances bien connues, il devient, étonnamment,

un héros de films d'action.

Dans *Un reportage tragique*, le scénario sert essentiellement à mettre en valeur sa force et ses talents d'escapologiste. L'accident d'avion de la séquence finale a véritablement lieu, mais c'est le cascadeur Robert E. Kennedy qui en réchappe. Multipliant les scènes de cascades en extérieurs et les effets de montage, Irvin Willat est, aux dires du magicien, « le seul homme capable de faire plus de trucs et de bien meilleurs que Houdini. »

Gabriela Trujillo

IRVIN WILLAT
(1890-1976)

Il débute comme acteur aux côtés de Mary Pickford dans *The Toss of a Coin* de Thomas H. Ince (1911) et passe à la réalisation en 1917 avec le drame, *In Slumberland*. Il réalise principalement des films durant la période muette, entre autres pour la Famous Players-Lasky Corporation (Paramount), et compte une quarantaine d'œuvres à son actif.



L'ADMIRABLE VISION

LA MIRABILE VISIONE

CARAMBA | 1921

Italie, 102 minutes, noir et blanc et teinté, DCP

La vie et l'œuvre de Dante Alighieri.

Séance présentée par Laurent Bismuth.

Accompagnée au piano par Nicolas Worms. Voir p. 58

Restauré par le CNC à partir de la copie teintée italienne d'origine conservée à la Cineteca Nazionale de Rome et d'une copie teintée de la version établie par les Films André Ghilbert, distributeur français de l'époque, déposée à Bois d'Arcy par Gaumont Pathé Archives. Malgré ce rapprochement de deux éléments, le troisième épisode de la première partie reste manquant.

Réalisé en 1921 sous le nom de Caramba par le décorateur et costumier Luigi Sapelli, *L'Admirable Vision* est un diptyque qui juxtapose la vie et l'œuvre de Dante Alighieri, le grand poète italien qui fut aussi l'une des figures politiques majeures du Moyen-Âge. Articulée en cinq épisodes, sa première partie retrace les étapes de son exil après que, siégeant parmi les Prieurs de Florence, il avait vainement tenté de s'opposer au conflit entre Guelfes et Gibelins, jusqu'à sa

mort à Ravenne. La seconde partie revisite trois des visions de vie et de poésie de Dante – sa rencontre avec Béatrice, la « Dame adorée » qui meurt prématurément, l'histoire du Comte Ugolin, « Tragédie de la Haine », et l'histoire de Francesca et Paolo, « Tragédie de l'Amour ». À l'ampleur et l'équilibre des vers de Dante, le film donne pour écho la science des lignes et des espaces de Caramba, plasticien affirmé qui n'en démontre pas moins une réelle maîtrise du langage cinématographique.

Laurent Bismuth

LUIGI SAPELLI / CARAMBA
(1865-1936)

D'abord dessinateur et illustrateur satirique sous le pseudonyme de Caramba, il débute sa carrière de chef décorateur et costumier en 1887 et produit des costumes pour les plus grands théâtres internationaux, notamment pour la Scala de Milan jusqu'en 1921, date à laquelle il réalise *L'Admirable Vision*.



LES DEUX TIMIDES

RENÉ CLAIR | 1928
France, 66 minutes, noir et blanc teinté, DCP

Le jeune avocat Frémassin est affligé d'une timidité extrême. Une plaidoirie désastreuse entraîne la condamnation de son client, Garadoux.

Séance présentée par Céline Ruivo et Robert Byrne.
Accompagnée au piano par Neil Brand. Voir p. 58

Restauré en 4K en 2015 par La Cinémathèque française et le San Francisco Silent Film Festival, avec l'aide du CNC pour la numérisation du patrimoine cinématographique, à partir du négatif original acquis par La Cinémathèque française en 1958 et sauvé par Henri Langlois.

René Clair est introduit aux studios Albatros par son frère Henri Chomette, alors assistant de Jacques Feyder. Il réalise *La Proie du vent* (1926) et collabore à cette occasion avec le décorateur Lazare Meerson, auquel il restera associé jusqu'à la mort de ce dernier en 1938. Les deux films suivants, *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) et *Les Deux Timides* (1928), orientent apparemment son œuvre – jusqu'alors ancrée dans le cinéma d'avant-garde et fantastique (*Paris qui dort* en 1923, *Entr'acte* en 1924) – dans une direction purement comique. Mais de fait, il tente de combiner cinéma populaire et audaces avant-gardistes.

Adapté de la pièce d'Eugène Labiche et de Marc-Michel, *Les Deux Timides* se distingue par

des trouvailles techniques et de mise en scène qui raniment une intrigue ténue : plaidoirie de l'avocat désarmé retranscrite sur triple écran, orchestration rythmée et habile du récit et de la « parole ». Pierre Batcheff, qui tournera avec Luis Buñuel *Un chien andalou* (1929), interprète le timide avocat aux côtés de Maurice de Féraudy (Thibaudier, l'autre timide), de la jeune première Véra Flory et de l'épouse de Jacques Feyder, Françoise Rosay. Le film sort en décembre 1928. La critique, qui nourrit de grandes espérances à l'égard de René Clair, se montre bienveillante envers ce film ingénieux.

Samantha Leroy

RENÉ CLAIR
(1898-1981)

Francis Picabia et Erik Satie demandent au jeune cinéaste un film à diffuser pendant l'entracte de leur ballet. C'est *Entr'acte* (1924), qui trahit des intentions avant-gardistes. Avec *Sous les toits de Paris* (1930), il innove encore à un moment où le cinéma devient parlant et s'en trouve généralement bien embarrassé... Plus tard et à l'inverse, il évoquera les temps heureux du cinéma muet (*Le silence est d'or*, 1947).



CŒURS BRÛLÉS

MOROCCO
JOSEF VON STERNBERG | 1930
États-Unis, 92 minutes, noir et blanc, DCP

Au Maroc, au début du XX^e siècle. Tandis que la jolie chanteuse de cabaret, Amy Jolly, est courtisée par le riche Le Bessière, elle tombe éperdument amoureuse du beau légionnaire Tom Brown.

Copie restaurée, distribuée par Ciné Sorbonne.

Cœurs brûlés, le premier film américain de Josef von Sternberg, sort en 1930. Marlene Dietrich tourne pour la deuxième fois avec lui après *L'Ange bleu*. Film splendide aux dialogues rares, *Cœurs brûlés* raconte l'histoire d'une femme partagée entre l'amour d'un notable distingué et un légionnaire orgueilleux, une tragédie où les personnages sacrifient la raison pour leur objet de désir, pour chacun insaisissable. Sternberg capte Marlene Dietrich, stupéfiante dans sa première apparition sur scène habillée en homme, smoking et haut de forme, donnant un baiser sur la bouche d'une femme, et la rend mystérieuse et envoutante, forte et vulnérable. Avec son érotisme exacerbé et ses décors irréels, caractéristiques du cinéma de Sternberg

des années 1930, mais aussi ses longs temps de silence entre les dialogues, *Cœurs brûlés* est un film atmosphérique, traversé par le cynisme et la mélancolie.

Sorti aux États-Unis avant *L'Ange bleu*, il fera découvrir Marlene Dietrich au public américain qui lui assurera le statut de star à Hollywood. Marlene Dietrich tournera cinq autres films avec Josef von Sternberg.

Matthieu Grimault

JOSEF VON STERNBERG
(1894-1969)

Né à Vienne, il grandit à New York et devient assistant de plusieurs metteurs en scène. Avec *L'Ange bleu* (1929), qu'il réalise pour la UFA, sa carrière connaît un nouveau tournant. L'œuvre exprime la ferveur de sa rencontre avec Marlene Dietrich, qu'il dirige dans six autres films. *Fièvre sur Anatahan* (1953) sera son dernier film.



LA BELLE ÉQUIPE

JULIEN DUVIVIER | 1936

France, 104 minutes, noir et blanc, DCP

Des amis, ouvriers au chômage, vivent dans un hôtel meublé parisien. Un billet de loterie acheté conjointement leur fait gagner une somme considérable.

Séance présentée par David Pozzi et Tessa Pontaud

Restauré en 4K à partir du négatif image et son optique nitrate (élément Christian Duvivier/Pathé), d'un marron et d'un contretype nitrate de la Cineteca Nazionale de Rome, au laboratoire L'Immagine Ritrovata, sous le contrôle de Pathé et de Christian Duvivier. Restauration menée avec la participation du CNC.

Réalisé lors de l'été 1936, *La Belle Équipe* coïncide avec l'avènement du Front populaire, et en reflète les enthousiasmes, les espoirs et les désillusions. Les lieux de tournage en extérieurs, à Chennevières, île de la Marne, confèrent au film l'atmosphère de ces endroits de réjouissances populaires du moment, restituée lors d'une séquence chantée par Jean Gabin : *Quand on s'promène au bord de l'eau* sera un grand succès de l'époque.

Écrit par Julien Duvivier et Charles Spaak – le scénariste de Renoir, Marcel L'Herbier, Jean Grémillon... –, le scénario exalte

des valeurs d'amitié virile et de solidarité ouvrière incarnées par Jean Gabin. L'acteur, qui doit déjà à Duvivier son rôle dans *La Bandera*, inaugure un nouveau type d'acteur auquel le public peut s'identifier.

Fait rare dans l'industrie du cinéma français, la fin du film a fait l'objet de deux versions, les producteurs ayant exigé de Duvivier une fin plus « optimiste » que celle qu'il avait voulue. Si cette fin est celle qui a été exploitée jusqu'ici, la restauration du film présente celle, plus sombre, souhaitée par Duvivier.

Élise Girard

JULIEN DUVIVIER
(1896-1967)

Après avoir fait ses débuts en tant qu'acteur de théâtre en 1916, Julien Duvivier passe à la régie puis à la mise en scène. Ses films, dans lesquels transparait un certain pessimisme, marquent le cinéma français de la période 1930-1960, à l'image d'œuvres majeures telles que *La Bandera*, *Panique*, *La Belle Équipe* ou *Pépé le Moko*.

FILMS GRATTÉS ET FILMS PEINTS

ALBERT PIERRU, JEAN-PIERRE BOUYXOU

Séance présentée par Jean-Pierre Bouyxou, Hervé Pichard et Benjamin Alimi

TIGER RAG

Albert Pierru, 12', 1951, DCP

SARABANDE

Albert Pierru, 13', 1953, DCP

COLOR WOOGIE

Albert Pierru, 13', 1954, DCP

FRÉNÉSIE

Albert Pierru, 14', 1955, DCP

TEINTES, TÂCHES

TOUCHES

Albert Pierru, 14', 1956, DCP

LE VOL DU BOURDON

Albert Pierru, 12', 1956, DCP

SOIR DE FÊTE

Albert Pierru, 5', 1956, DCP

SURPRISE BOOGIE

Albert Pierru, 4', 1956, DCP

FANTAISIE

SUR 4 CORDES

Albert Pierru, 4', 1957, DCP

SPIRALES

Albert Pierru, 1', 1957, DCP

Suivis de :

GRAPHYTY

Jean-Pierre Bouyxou, 20', 1969, 16 mm

Les premiers films peints sur pellicule 16 mm, retrouvés et confiés à La Cinémathèque française par le petit-fils d'Albert Pierru, sont extrêmement fragiles. Un scan 2K des images et une numérisation des vinyles d'époque ont été réalisés au laboratoire Digimage. Les films produits par Pierre Braunberger ont eux aussi été restaurés à partir des négatifs image et son. Des éléments de sauvegarde et une nouvelle copie 16 mm de Graphyty ont été tirés par La Cinémathèque française en 1993.

Amateur de jazz dans les années 1950, Albert Pierru réalise des courts métrages qu'il nomme « films sans caméra ». Inspiré par les dessins animés de Norman McLaren, il peint et dessine directement sur la pellicule, gratte l'émulsion et propose ainsi des films surprenants, très colorés et particulièrement rythmés. Lors des projections qu'il organise, ses premiers films étaient accompagnés de disques de jazz qu'il callait sur son pick-up. Malgré un dispositif plutôt artisanal, la synchronisation entre l'image et la musique était précise. Albert

Pierru imaginait ses dessins en fonction de la cadence en repérant, entre autres, les changements de rythme. Très vite remarqué comme un cinéaste amateur original, quelques-uns de ses films seront produits par Pierre Braunberger.

Jean-Pierre Bouyxou, alors jeune cinéaste révolté et anarchiste, réalise un film inspiré à la fois par l'œuvre de McLaren mais surtout par sa propre culture hippie, dont cet art du graffiti affiché sur les murs de Paris durant Mai 68. Il vole de la pellicule, transgresse toutes les formes existantes du cinéma pour décrire sans tabou sa vision chaotique et ironique du monde moderne. Il utilise de l'encre de chine, mais aussi des marqueurs, du vernis à ongles... Il note sur la pellicule 16 mm « des inscriptions obscènes, des slogans libertaires et des insultes aux spectateurs » qui défilent à toute vitesse.

Hervé Pichard



LES ÉGARÉS

GLI SBANDATI

FRANCESCO MASELLI | 1954
Italie, 102', noir et blanc, DCP

Durant l'été 1943, en Lombardie, quatre jeunes aristocrates attendent des jours meilleurs tandis que leur village accueille des réfugiés de bombardements allemands.

Séance présentée par Jean-Pierre Mocky

Restauré en 2015 par Viggo S.r.l. et Tamasa, au laboratoire Pianeta Zero de Trieste.

Les Égarés a été tourné quelque temps après la Libération, dans l'Italie post fasciste, délabrée et désillusionnée. Maselli met en scène la jeunesse résistante en 1943, confrontée aux soldats nazis, aux *camice nere* et à la bourgeoisie qui a permis le fascisme et collabore avec l'Allemagne. Lucia et Andrea tentent de fuir les bombardements et de trouver refuge à la campagne, mais c'est leur pays et leurs valeurs qui sont mis à mal.

Le cinéaste a dû tourner son film clandestinement pour échapper à la censure. Eriprando, le neveu de Visconti, signe le scénario. Partisan des « aristocrates communistes », il était étroitement surveillé par la même bourgeoisie conservatrice de l'époque fasciste. Ainsi, les deux récits sont

liés : deux générations en rupture, contraintes de s'exiler pour leurs idées.

Le tournage se déroule dans la campagne du Pô, la photographie de Di Venanzo ressemble à des tableaux, dont la lumière douce et veloutée enveloppe les personnages. La délicatesse du jeu et le ton documentaire du film, en font une référence du cinéma post néoréaliste italien.

Agathe Debary

FRANCESCO MASELLI
(né en 1930)

Il débute en tant qu'assistant de Luigi Chiarini et Michelangelo Antonioni. Après quelques courts métrages remarquables, il livre une analyse vibrante de l'Italie dans *Les Égarés* (1955). Suivent plusieurs études de mœurs : *La donna del giorno* (1956) et *Les Deux Rivaies* (1964), puis il revient vers des thèmes plus politiques avec *Le Suspect* (1975), récit d'un communiste sous l'Italie fasciste. Son dernier film, *L'ombre rosse*, a été présenté à la Biennale de Venise en 2009.



LES ESPIONS

HENRI-GEORGES CLOUZOT | 1957

France - Italie, 124 minutes, noir et blanc, DCP

Le docteur Malik, directeur d'une clinique psychiatrique en faillite, se voit obligé d'héberger un espion dans son établissement. Aussitôt, son quotidien est bouleversé et son univers envahi par d'étranges personnages qui prennent le contrôle de la clinique.

Restauré en 2K par TFI Droits Audiovisuels.

Après l'échec commercial de *Mystère Picasso* (1955), Clouzot tente de rebondir avec un projet très singulier, une adaptation du roman de l'écrivain tchèque Egon Hostovsky. Préparé avec le soin coutumier du cinéaste qui fait « story-boarder » chaque plan, le film bénéficie de la photographie de Christian Matras et d'un casting international dominé par Peter Ustinov, Martita Hunt et Vera Clouzot. Ce sera pourtant un échec, dû à une suite de malentendus entre le réalisateur, la critique et le public. Clouzot avait déclaré qu'à défaut de pouvoir porter Kafka à l'écran, il réalisait *Les Espions* pour en traduire l'équivalent dans l'absurde. Mais les admirateurs de Kafka subirent une grave déconvenue, ne retrouvant pas ici son univers. Les amateurs de films de genre, alléchés

par le titre, en furent également pour leurs frais. Loin du film d'espionnage classique, *Les Espions* est plutôt une satire du genre (et non une parodie façon *Les Barbouzes*). Clouzot y dépeint avec une ironie féroce, un univers fait de non-sens et de faux-semblants. Les situations et les dialogues y font souvent mouche. Au final, c'est le film de Clouzot le plus drôle, donc le plus inattendu.

Joël Daire

HENRI-GEORGES CLOUZOT
(1907-1977)

Clouzot débute dans les années 1930 comme scénariste et assistant-réalisateur, en France et en Allemagne. En 1942, il réalise son premier long métrage, *L'assassin habite au 21*. Il s'associe à Louis Chavance sur *Le Corbeau* (1943), l'un des chefs-d'œuvre du réalisme noir au cinéma, mais aussi à Louis Juvet pour *Quai des Orfèvres* (1947). *Le Salaire de la peur* (1952) et *Les Diaboliques* (1954) comptent parmi ses grands succès.



LA CITÉ DES MORTS

THE CITY OF THE DEAD

JOHN LLEWELLYN MOXEY | 1959

Grande-Bretagne, 78 minutes, noir et blanc, DCP

Sur les conseils de son professeur d'histoire, une étudiante part faire des recherches sur la sorcellerie à Whitewood, village reculé de Nouvelle-Angleterre.

Séance présentée par Jean-François Rauger

Restauré en 2K par la Cohen Film Collection au RRsat Europe, à partir d'un négatif 35 mm recomposé et d'une bande son internationale, conservés par la Cohen Film Collection.

Réalisé la même année que *Psychose* d'Alfred Hitchcock et *Le Village des damnés* de Wolf Rilla, *La Cité des morts* est le premier film de cinéma de John Llewellyn Moxey. Il est produit par Donald Taylor – le producteur des *Mains d'Orlac* d'Edmond T. Gréville (1960), avec Christopher Lee –, Max Rosenberg et Milton Subotsky (auteur de l'histoire originale), qui fonderont en 1962 la société de production de films d'horreur Amicus.

Porté par les interprétations diaboliques de Patricia Jessel et de Valentine Dyal, et par la présence raffinée de Christopher Lee dans le rôle secondaire du professeur d'histoire spécialisé en sorcellerie, *La Cité des morts* est, selon ce

dernier, « un très bon film à bien des égards, dans la mesure où il mélange superstitions et rites anciens à la vie d'étudiant américain moderne. Il a vraiment la saveur des histoires hantées de sorcières de Lovecraft. »

Desmond Dickinson, directeur de la photographie des *Mains d'Orlac* et de *Hamlet* de Laurence Olivier (1948), immerge l'intrigue dans un noir et blanc somptueux, une atmosphère brumeuse accentuée de lumières expressionnistes qui aiguissent l'intensité fantastique. Une version américaine, plus courte, s'intitule *Horror Hotel*.

Samantha Leroy

JOHN LLEWELLYN MOXEY

(né en 1925)

Principalement réalisateur d'épisodes de séries télévisées (*Le Saint*, *Mannix*, *Mission Impossible*, *Magnum*, *Arabesque*), il réalise son premier film de cinéma en 1960 : *La Cité des morts*, avant de retourner travailler pour la télévision. En 1966, il retrouve Christopher Lee dans *Circus of Fear*.



UNE AUSSI LONGUE ABSENCE

HENRI COLPI | 1960

France - Italie, 98 minutes, noir et blanc, DCP

Thérèse Langlois tient un café, à Puteaux, devant lequel passe régulièrement un clochard mélomane mais amnésique. Croyant reconnaître son mari déporté quinze ans auparavant, elle tente patiemment de lui faire recouvrer la mémoire.

Séance présentée par Clément Graminiés

Restauré en 2K par la Société Cinématographique Lyre, avec le soutien du CNC et des Archives françaises du film, au laboratoire Digimage Classics à partir du négatif 35 mm original. Ressortie en salle le 3 février 2016 par Théâtre du Temple.

Après sa collaboration à *Hiroshima, mon amour*, dont il a effectué le montage, Henri Colpi reçoit une proposition de Marguerite Duras : s'il souhaite mettre en scène le fait divers qu'elle lui narre, elle s'associera à Gérard Jarlot pour écrire le scénario du premier film du cinéaste. Au printemps 1960, Simone Signoret décline le rôle de Thérèse, finalement attribué à la star italienne Alida Valli, pour contenter le coproducteur du film. Georges Wilson, alors pilier du TNP de Jean Vilar, accepte le rôle du clochard amnésique. Le tournage se déroule en décors naturels,

à Puteaux, durant six semaines de l'été 1960. Bien qu'il ne souhaite aucune autre musique que celle justifiée par le juke-box du café, Colpi répond finalement à l'incitation de la production et demande à Georges Delerue d'écrire le thème du film. L'obtention du Prix Delluc en janvier 1961 permet à l'œuvre de trouver un distributeur. Sélectionnée en 1961 au Festival de Cannes, elle remporte la Palme d'or, ex æquo avec *Viridiana* de Luis Buñuel.

Marion Langlois

HENRI COLPI

(1921-2006)

D'abord monteur, Colpi collabore notamment avec Agnès Varda, Henri-Georges Clouzot, Charles Chaplin et Alain Resnais. Après *Une aussi longue absence*, il réalisera *Codine* (1962), *Mona, l'étoile sans nom* (1965), *Heureux qui comme Ulysse* (1969) et *L'Île mystérieuse* (1972).



LE JOUR OÙ LA TERRE PRIT FEU

THE DAY THE EARTH CAUGHT FIRE

VAL GUEST | 1961

Grande-Bretagne, 99 minutes, noir et blanc et teinté, DCP

Dans une atmosphère de guerre froide, de réchauffement climatique alarmant et d'essais nucléaires, un journaliste arpente un Londres désert... La fin du monde est proche !

Numérisé en 4K par BFI National Archive.

Val Guest, passé maître dans l'art de tirer parti de budgets serrés et de temps de tournage réduits (ses faits d'armes pour la Hammer en témoignent), relève le défi de mettre en scène le spectacle de la fin du monde à peu de frais. Pour ce faire, son scénariste Wolf Mankiewicz a recours à une narration inspirée, avec *flash-back* inaugural et compte à rebours planétaire. Le film met à profit une esthétique documentaire et journalistique par l'utilisation habile d'images d'archives de catastrophes, le casting d'un ancien rédacteur en chef (Arthur Christiansen) dans son propre rôle, et un tournage effectué essentiellement en décors réels dans un Londres spécialement « évacué » pour l'occasion. Les effets spéciaux, signés par Les Bowie, parachèvent ces étonnantes visions d'un monde

dérégulé par des tests atomiques et soumis à un « climat » abominable (Tamise asséchée, brumes chaudes, vagues paniques). « *It's always later than you think* » avertit l'un des personnages.

Le Jour où la Terre prit feu est classé par le BFI dans le top 10 des films d'apocalypse, de science-fiction et de Grande-Bretagne.

Élodie Tamayo

VAL GUEST

(1911-2006)

Après des débuts comme journaliste et acteur, Val Guest devient scénariste, réalisateur et producteur pour la Hammer dans les années 1950-1960.

Ce Londonien, qui n'a jamais donné dans le gothique, s'épanouit dans la comédie, le drame, le thriller, le fantastique, l'épouvante et la science-fiction. Son film *Le Monstre* (1955) aurait été inscrit au Livre Guinness des records pour avoir littéralement fait mourir de peur un spectateur lors d'une projection...



LÉON MORIN, PRÊTRE

JEAN-PIERRE MELVILLE | 1961

France, 125 minutes, noir et blanc, DCP

Pendant l'Occupation, Barny, femme fière et communiste, se confesse auprès du prêtre de sa commune, l'abbé Morin. Entre eux, s'ouvre un dialogue spirituel qui va bouleverser leur existence. **Séance présentée par Jean-Paul Belmondo (sous réserve)**

Film restauré par Studio Canal en 2015. Avec le soutien du CNC.

C'est à la vision de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959) et de *Classe tout risques* de Claude Sautet (1960) que les choix d'Emmanuelle Riva et de Jean-Paul Belmondo apparaissent comme une évidence à Jean-Pierre Melville pour incarner les personnages de *Léon Morin, prêtre*. En adaptant le roman de Béatrix Beck, le jeune prêtre (qui n'est pourtant pas le personnage principal) s'impose au cinéaste qui souhaite développer l'idée de l'impossibilité de la conversion. La mise en scène acérée et la narration elliptique et innovante font ressortir les tensions historiques, philosophiques et sentimentales du récit. Melville, qui a rallié la France libre en 1942, n'a cessé ensuite d'interroger cette période. Après le *Silence de la mer* (1947), et avant *L'Armée des ombres* (1969), il

propose avec *Léon Morin, prêtre* un regard personnel sur la complexité de l'Occupation. Empreint d'humour, le film aborde la question de la foi et de la résistance face à la tentation de la collaboration. **Annabelle Aventurin**

JEAN-PIERRE MELVILLE

(1917-1973)

Impressionné par l'innovation du premier long métrage de Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer* (1947), adapté du roman de Vercors, Cocteau lui confie en 1949 l'adaptation des *Enfants terribles*. Cinéaste indépendant et téméraire, il achète en 1953 les studios Jenner où il tournera une grande partie de ses films, par exemple *Le Deuxième Souffle* (1966) avec Lino Ventura, et *Le Samouraï* (1967) avec Alain Delon, deux de ses acteurs fétiches. En 1969, il met en scène *L'Armée des ombres*, d'après un roman de Joseph Kessel, où il retrouve certaines de ses impressions du temps de la Résistance.



LE LAPIN, C'EST MOI

DAS KANINCHEN BIN ICH

KURT MAETZIG | 1965

Allemagne, 113 minutes, noir et blanc, DCP

Maria n'est plus autorisée à étudier à l'université car son frère a été emprisonné pour « propagande anti-gouvernementale ». Elle a une aventure avec un homme marié dont elle ignore qu'il s'agit du juge en charge de l'affaire. Quand elle finit par comprendre qu'il n'est qu'un opportuniste, elle cesse de se comporter comme « un lapin hypnotisé par un serpent ».

Séance présentée par Matthias Steinle

Numérisé en 2013 par la DEFA-Stiftung au Studio Hamburg à partir du négatif original. Distribué par la Deutsche Kinemathek.

Adapter au cinéma le roman éponyme, interdit en RDA, était un choix audacieux, le réalisateur ayant voulu provoquer un débat public dans le but « d'améliorer le socialisme ». La tendance de l'époque, après la construction du Mur, est au dégel, mais avec l'arrivée au pouvoir de Leonid Brejnev en 1964, la ligne dure du Parti cherche à reprendre en main la culture : lors du 11^e plénum du Comité central du Parti, fin 1965, sont féroce ment critiquées les « tendances néfastes » et *Le lapin, c'est moi*, qui n'est pourtant pas encore sorti en salle, est pris comme exemple de ces aberrations supposées. Douze films, soit plus

de la moitié de la production de l'année, seront arrêtés ou interdits en même temps que celui de Maetzig, d'où leur appellation de « films lapins ». Ce n'est qu'après la chute du Mur que le public a pu découvrir ces films représentatifs d'une nouvelle vague est-allemande étouffée dans l'œuf.

Matthias Steinle

KURT MAETZIG
(1911-2012)

Cofondateur et directeur de la DEFA en 1946, il réalise plusieurs films à partir de cette date. *Die Buntkarierten* (1949) est le premier film est-allemand sélectionné au Festival de Cannes. Communiste convaincu et membre du Parti, responsable de quelques films de propagande officielle, Maetzig ne surmonte pas la déception de la censure politique de *Le lapin, c'est moi* et met fin à sa carrière dix ans plus tard.



LES POINGS DANS LES POCHEES

I PUGNI IN TASCA

MARCO BELLOCCHIO | 1965

Italie, 104 minutes, noir et blanc, DCP

Alessandro méprise sa condition de bourgeois. Un jour, il cède à ses pulsions sadiques et noie l'ami de sa sœur.

Séance présentée par Gian Luca Farinelli

La numérisation et la restauration ont été réalisées par la Cineteca di Bologna, à partir des éléments originaux, en 2015 au laboratoire L'Immagine Ritrovata, avec le soutien de Giorgio Armani et l'aide de Kavac Film.

Le premier long métrage de Marco Bellocchio est entièrement auto-produit et réalisé avec l'aide de ses camarades rencontrés au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome. Le réalisateur a tourné, dans la maison de son enfance un film intimiste sur une famille bourgeoise de province dont il dresse un portrait féroce. Il s'est inspiré de son frère pour écrire le personnage d'Alessandro, adolescent en rupture avec sa famille autant qu'avec la société, qui accomplira l'acte fatal et irréversible. Les espaces sont resserrés, la caméra proche des acteurs, Bellocchio plonge à l'intérieur de la famille pour mieux la faire exploser. L'influence de la Nouvelle Vague française et de Pasolini est visible, notamment grâce à un noir et blanc profond, très contrasté (que permet de

retrouver la nouvelle restauration), dû à la meilleure pellicule de l'époque, la DuPont, et à la construction du récit. Ennio Morricone signe la bande originale, déjà consacré pour la musique de *Pour une poignée de dollars* (1964) ; il s'est investi dans le projet du jeune cinéaste après avoir vu une première version muette. Immédiatement repéré par la critique, le film, au casting international, est un succès, et Bellocchio apparaît – avec Bernardo Bertolucci – comme le chef de file de la nouvelle génération post-néoréalisme.

Agathe Debary

MARCO BELLOCCHIO
(né en 1939)

Bellocchio réalise en 1965 *Les Poings dans les poches* et s'écarte des codes hérités du néoréalisme. Militant, il tourne en 1968 des documentaires de propagande politique. Cinéaste subversif, il réalise *Henri IV* (1984), *La Sorcière* (1987), *L'ora di religione: il sorriso di mia madre*, (2002), *Buongiorno, notte* (2003), *Vincere* (2009) ou encore *La Belle Endormie* (2012), et décline des thèmes qui bousculeront l'Italie. Depuis 2014, il est président de la Cineteca di Bologna.



LE BOUCHER

CLAUDE CHABROL | 1969

France - Italie, 95 minutes, couleur, DCP

À Trémolat, petit village du Périgord, la quiétude se dissipe lorsque plusieurs corps de jeunes filles mortes sont retrouvés.

Séance présentée par Stéphane Audran

Numérisation par Artédis.

Après le succès des *Biches* (1967), Claude Chabrol réalise successivement trois films majeurs : *La Femme infidèle* (1968), *Que la bête meure* (1969) et *Le Boucher*. Avec ce dernier, il satisfait son envie de mettre en scène deux sujets jusqu'alors distincts : un film sur un tueur de village et un autre sur une institutrice. Il écrit le scénario d'un seul jet, durant l'été 1969, et enchaîne le tournage à l'automne dans un village du Périgord. La proximité des grottes, vestiges du berceau des origines, figure la persistance d'un monde archaïque comme déterminant les actions humaines. Dans un décor rural paisible, au cœur de la province française des années 1960, *Le Boucher* décortique l'ambivalence des êtres humains, leur dualité et leur rapport problématique à l'autre. À l'instar de son interprétation dans *Que la bête meure*, Jean Yanne parvient à susciter la compassion tout en incarnant un assassin ordinaire, hanté par les guerres coloniales

auxquelles il a pris part et par ses désirs contrariés.

En présentant Honoré de Balzac à ses élèves comme « un romancier qui a essayé de composer son œuvre comme un tout, pour en faire la peinture de la société de son époque », Stéphane Audran, en institutrice respectable, livre une juste définition de l'œuvre de Chabrol.

Samantha Leroy

CLAUDE CHABROL (1930-2010)

Initiateur de la Nouvelle Vague avec *Le Beau Serge* (1958) et *Les Cousins* (1959), observateur féroce et inlassable des relations humaines et de l'intime, particulièrement au sein de la bourgeoisie de province, il manifeste un intérêt constant pour le crime comme révélateur de mondes autrement invisibles et dresse le portrait de personnages fascinants et irréductibles (*Landru*, 1963 ; *Violette Nozière*, 1978 ; *Betty*, 1992 ; *La Cérémonie*, 1995). Il adapte de nombreuses œuvres littéraires (*Les Fantômes du chapelier*, 1982 ; *Madame Bovary*, 1991), pour le cinéma comme à la télévision.



LEÇONS D'HISTOIRE

JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELÉ HUILLET | 1972

Allemagne, 85 minutes, couleur, DCP (16 mm à l'origine)

Adaptation du roman de Bertolt Brecht, *Les Affaires de M. Jules César* qui, à l'aune de l'analyse marxiste, étudie l'avènement de la démocratie à Rome ayant succédé à l'Empire romain.

Séance présentée par Jean-Marie Straub (sous réserve)

Restauré par **BELVA Film/Olivier Boisshot** en 2015, avec le concours de **Renato Berta**.

« Le film au fond est très simple. C'est une prise de conscience d'un jeune bourgeois qui vient avec toute sa naïveté et son ignorance, c'est l'histoire d'une colère qui monte et qui éclate. [...] Ce n'est pas un film psychologique, mais il y a une psychologie souterraine qui travaille comme un torrent souterrain et qui tout d'un coup apparaît à la surface de la terre et qui est la colère du jeune homme qui explose à la fin du film [...]. La mémoire collective n'est pas moins digne de foi que les historiens qui écrivent, parce que peut-être la mémoire collective, au contraire, c'est le peuple qui écrit l'histoire. De nos jours, des individus écrivent l'Histoire ; quels sont ces individus ? Ils appartiennent à la classe dominante. Donc c'est la classe dominante qui écrit l'histoire ; il n'y a pas besoin d'être le banquier de *Leçons d'Histoire*, qui parle par la bouche de Brecht, pour dire : c'est nous qui avons écrit les livres d'Histoire, donc c'est nous qui avons pu imposer notre conception des

choses, c'est-à-dire le capitalisme naissant, le commerce, la démocratie, etc. »

Jean-Marie Straub
Entretien publié dans *Cinéma*, n° 203, novembre 1975

JEAN-MARIE STRAUB

(né en 1933)

ET DANIELÉ HUILLET

(1936-2006)

Indépendants dans leur création, ils remettent en cause les schémas narratifs et esthétiques traditionnels et demeurent indissociables dans leur pensée et dans leur questionnement. Leurs premiers films, *Machorka-Muff* (1963) et *Non réconciliés* (1965), traitent du nazisme dans l'Allemagne d'après-guerre. Ils adaptent de nombreux textes littéraires et opéras : *Antigone* (1991), *Sicilia!* (1999), *Ces rencontres avec eux* (2006) ; interrogent la société contemporaine à travers des personnages ou mythes historiques : *Othon* (1969), *Moïse et Aaron* (1974) ; apportent une réflexion critique sur le capitalisme et la lutte des classes : *De la nuée à la résistance* (1979), *Amerika, rapports de classes* (1984). En 2006 à Venise, ils remportent un prix spécial pour l'ensemble de leur œuvre, saluant son « innovation dans le langage cinématographique ». Depuis, Jean-Marie Straub a signé une quinzaine d'œuvres en 35 mm, vidéo et HD.



BELLADONNA DES TRISTESSES

KANASHIMI NO BELLADONNA

EIICHI YAMAMOTO | 1973

Japon, 93 minutes, couleur, DCP

Après avoir été violée par le seigneur de son village, Jeanne pactise avec le Diable, dans l'espoir d'obtenir vengeance. Métamorphosée par cette alliance, elle se réfugie dans une étrange vallée, la Belladonna...

Séance présentée par Stéphane du Mesnildot

Restauré en 4K par Cinelecious à partir d'un négatif original et d'une copie de la Cinémathèque Royale de Belgique. En avant-première de sa ressortie en salle par Eurozoom.

Belladonna des tristesses d'Eiichi Yamamoto, adaptation de *La Sorcière* de Michelet, est une aventure graphique alors inédite dans le cinéma d'animation japonais, empruntant à l'Art Nouveau, à Gustav Klimt et Aubrey Beardsley mais aussi au *Yellow Submarine* de George Dunning. Ce véritable opéra-rock à la folle imagination s'inscrit dans la culture underground de l'époque, proche autant du baroque de Shuji Terayama que du cinéma pink de Koji Wakamatsu, qu'il rejoint par sa virulence révolutionnaire. Comme chez l'auteur de *La Vierge violente*, les tortures dont est l'objet la sorcière ne servent pas une apologie

de la soumission féminine mais au contraire de sa libération. Inoubliable est ainsi la jouissance éperdue de la sorcière, engloutie dans l'ombre gigantesque du prince des ténèbres (auquel le mythique Tatsuya Nakadai prête sa voix) qui se dilate et se contracte autour de son corps blanc. Avec sa cohorte de femmes brûlées, torturées ou crucifiées de peur que leur puissance ne renverse la domination masculine, *Belladonna* respecte à la lettre le caractère visionnaire et féministe du livre de Michelet.

Stéphane du Mesnildot

EIICHI YAMAMOTO

(né en 1940)

En 1961, Eiichi Yamamoto fonde en collaboration avec Osamu Tezuka le studio Mushi Production. Entre 1969 et 1973, il réalise la trilogie *Animerama* qui comprend *Les Mille et une nuit* (1969), *Cléopâtre* (1970) et *Belladonna des tristesses* (1973).



JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES

CHANTAL AKERMAN | 1975

Belgique, 202 minutes, couleur, DCP

Trois journées de la vie d'une mère veuve qui se prostitue chez elle.
Séance présentée par Dominique Païni

Restauré par la Cinémathèque Royale de Belgique à partir du négatif original caméra couleur 35 mm.

Jeanne fait des « passes à domicile » et c'est ce qui lui permet de survivre dans une sorte d'indifférence, prise qu'elle est entre ce rituel sexuel lucratif et l'épluchage de pommes de terre.

Le sujet et le parti pris esthétique de Chantal Akerman se fondent sur l'épuisement, exténuation d'une vie d'une part et épuisement plastique d'autre part revendiqué à une époque où l'art conceptuel est aux postes de commande des autres arts.

La puissance du film est intacte aujourd'hui car son ambition fut de donner l'illusion que le déroulement diégétique correspondait au dévidement du temps réel. Pourtant, les cadrages, les infimes mouvements d'appareil et l'impassibilité de Delphine Seyrig parviennent contre toute attente à imprégner le banal appartement d'une « inquiétante familiarité » freudo-hitchcockienne.

Si le film opère, quarante années plus tard, un tel effet dramatique

et visuel, et dont la restauration récente accentue encore l'efficacité, c'est au travail de lumière qu'on le doit également. L'invention de Chantal Akerman se loge pour partie dans cette virtuose utilisation de la lumière du jour qui change lentement et les formes variables que projettent les lumières artificielles de la ville de laquelle Jeanne s'isole.

Dominique Païni

CHANTAL AKERMAN (1950-2015)

Après un premier court métrage *Saute ma ville* (1968), New-York et les cinéastes expérimentaux lui inspirent *Je, tu, il, elle* (1974). En 1976, elle filme la ville sur fond de lettres d'une mère à sa fille dans *News From Home*. Puis elle réalise, entre autres, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Golden Eighties* (1985). Dans *Histoires d'Amérique* (1988), elle analyse la mémoire des émigrés juifs américains avant la Seconde Guerre mondiale. Elle signe une adaptation de *La Prisonnière* de Proust : *La Captive* (2000), avec Sylvie Testud qu'elle retrouve dans *Demain on déménage* (2003). En 1995, elle tourne avec Juliette Binoche *Un divan à New York*. Son dernier film, *No Home Movie*, sort le 24 février 2016.



INSIANG

LINO BROCKA | 1976
Philippines, 95 minutes, couleur, DCP

Dans les bidonvilles de Manille, la jeune Insiang est violée par Dado, l'amant de sa mère qui l'accuse de l'avoir provoqué. Meurtrie, la jeune fille va élaborer un plan machiavélique pour se venger.
Séance présentée par Jacques Fieschi

Restauré en 4K par The Film Foundation's World Cinema Projet et The Film Development Council of the Philippines. Une restauration menée par la Cineteca di Bologna au laboratoire L'Imagine Ritrovata. Sortie par Carlotta à l'été 2016.

D'avantage qu'un mélodrame familial et passionnel, *Insiang* est une véritable plongée dans les bas-fonds de Manille, un réquisitoire contre l'influence dégradante de la misère sur les individus et la détresse sociale qu'elle engendre. Produit avec un petit budget par une productrice indépendante, Ruby Tiong Tan, et adapté du roman éponyme de Mario O'Hara, le film est tourné en seulement onze jours dans le décor réel d'un bidonville, avec des acteurs professionnels. Le personnage d'Insiang est interprété par l'éblouissante Hilda Koronel qui, de jeune fille exploitée et dominée, devient femme déterminée et vengeresse. Présenté et remarqué à la

quinzaine des réalisateurs en 1978, *Insiang* est le premier film philippin à être sélectionné au Festival de Cannes. La critique évoque *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950) ou *Dodes'kaden* d'Akira Kurosawa (1970). Sa découverte participe à la reconnaissance internationale de Lino Brocka (dont *Insiang* est le quinzième film) et exercera une influence notable sur une nouvelle génération de cinéastes philippins.

Samantha Leroy

LINO BROCKA

(1939-1991)

Militant face à l'oppression d'un État dictatorial, il est victime de la censure et parfois même emprisonné. Son premier film *Wanted : Perfect Mother* (1970) est ouvertement engagé. La présentation d'*Insiang* (1976) au Festival de Cannes lui apporte la consécration. En 1978, après plusieurs échecs commerciaux, il se résigne à tourner selon les codes de la production nationale. Son dernier film montré en France, *Les Insoumis* (1987), est présenté à Cannes l'année suivante.



L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ

RAOUL RUIZ | 1978
France, 63 minutes, noir et blanc, DCP

Dans son hôtel particulier, un collectionneur d'art guide le spectateur à travers six œuvres du peintre académique Frédéric Tonnerre reconstituées en tableaux vivants, pour lever le voile sur le scandale énigmatique qu'ils faillirent provoquer en leur temps.
Séance présentée par Valeria Sarmiento et François Ède

Restauré en 2015 en 2K par l'INA, sous la supervision de François Ède, à partir du négatif original.

Produit par l'INA pour sa collection de téléfilms d'auteur « Caméra je », *L'Hypothèse du tableau volé* puise sa matière dans l'esthétique artificielle et ésotérique des écrits de Pierre Klossowski, dont Raoul Ruiz venait tout juste d'adapter *La Vocation suspendue* pour la même série. Enveloppé dans l'apparence d'un film sur l'art d'un jansénisme télévisuel nimbé d'irréalité (le noir et blanc vaporeux de Sacha Vierny, imitant celui d'Alekan pour *La Belle et la Bête*), *L'Hypothèse du tableau volé* fait de l'obsession klossowskienne pour les tableaux vivants le cœur d'un dispositif de mise en scène où la voix du collectionneur (l'acteur Jean Rougeul en double fictionnel de l'écrivain) rejoue le déroulement de son enquête en circulant parmi une succession de temps figés, d'accessoires théâtraux, de

corps hiératiques suspendus dans un geste, à la recherche du fin mot d'un secret peut-être innommable, et qui ne cesse en tout cas de se dérober. Exploration de la puissance de simulacre consubstantielle à l'image cinématographique, *L'Hypothèse du tableau volé*, très remarqué lors de sa présentation dans la sélection « Perspectives du cinéma Français » au Festival de Cannes (1978), ouvre la voie, au tournant des années 1980, à toute l'œuvre ruizienne à venir.
Nicolas Le Thierry d'Ennequin

RAOUL RUIZ

(1941-2011)

Après quelques films tournés au Chili, Raoul Ruiz s'exile en France à la suite du coup d'État de 1973. Il est l'auteur d'une œuvre foisonnante (cent-vingt films parmi lesquels *Les Trois Couronnes du matelot*, *La Ville des pirates*, *Les Mystères de Lisbonne*), influencée, entre autres, par le baroque, le surréalisme, le goût des paradoxes et un esprit de jeu à toute épreuve.



LOSING GROUND

KATHLEEN COLLINS | 1982
États-Unis, 86 minutes, couleur, DCP

Sara enseigne la philosophie à l'université. Elle part à la campagne avec son mari Victor, artiste à succès. Le couple traverse une crise.

Restauré par Nina Lorez Collins en 2012 à partir d'une copie 16 mm conservée par l'Indiana University's Black Film Archive.

Avec *Losing Ground*, la militante et dramaturge Kathleen Collins signe son second film. Il tire son titre de nouvelles que la cinéaste avait écrites dans sa jeunesse. Il est l'une des premières fictions mises en scène par une cinéaste noire américaine. Le projet est financé grâce à l'American Film Institute, au National Endowment for the Art et au programme de soutien aux minorités d'une télévision allemande. La cinéaste fait appel pour les principaux rôles masculins à Bill Gunn et Duane Jones, le réalisateur et l'acteur principal de *Ganja and Hess* (1973), soit une page passionnante de cette période militante et commerciale du cinéma noir américain qu'on a appelé la « Blaxploitation ».

À la manière des films de Rohmer, dont la cinéaste revendique

l'influence, *Losing Ground* se présente comme un conte philosophique. Munie de ses lunettes et livres, avide de connaissance et de théorie, Sara est en quête d'un sens et d'une vérité que la réalité ne lui livre pas. Les mots et un certain sens de l'aventure vont lui permettre de dépasser ses conflits intérieurs. Kathleen Collins déclarait : « J'essaie de trouver un langage cinématographique porteur d'une réelle valeur littéraire. » La photographie est marquée par un sens précis du cadre et de l'usage des couleurs.

Pauline de Raymond

KATHLEEN COLLINS
(1942-1988)

Étudiante en littérature à la Sorbonne et activiste dans les années 1960, Kathleen Collins se tourne vers l'enseignement du cinéma à la City University of New York. En 1980, elle réalise *The Cruz Brothers* and *Miss Malloy* et devient la première réalisatrice et productrice afro-américaine.



TRICHEURS

BARBET SCHROEDER | 1983
France - Allemagne - Portugal, 94 minutes, couleur, DCP

Dévoré par la passion du jeu, un homme rencontre à Madère une jeune femme qui lui porte bonheur, avant d'être abordé par un escroc international ayant mis au point un infallible système de triche.

Séance présentée par Barbet Schroeder et Bulle Ogier

Restauré en 2K par Les Films du Losange en 2015, avec le soutien du CNC, à partir du négatif original numérisé en 4K. Les travaux ont été menés au laboratoire Digimage et supervisés par Barbet Schroeder.

Après avoir échoué à monter financièrement dans un premier temps un projet de film co-écrit par Charles Bukowski, qui deviendra *Barfly* en 1987, Barbet Schroeder tourne en 1983 *Tricheurs*, adapté avec Pascal Bonitzer de la véritable histoire de Steve Baes. Ce flambeur professionnel interprète d'ailleurs le directeur du casino de Madère, dont les tentacules de béton dessinées par l'architecte Niemeyer enserrment l'un des principaux théâtres d'aventures de ses personnages ; des personnages qui, comme dans la plupart des films du réalisateur, donnent libre cours à leur passion dévorante sans qu'ils soient pour le moins jugés. Barbet Schroeder est le cinéaste des addictions. Après la drogue

(*More*) ou le sadomasochisme (*Maîtresse*), il filme un « infilmable », autrement dit le jeu et son prolongement, l'art de tricher, dans une tension hallucinatoire qui culmine notamment à la fin du film. Jacques Dutronc et Bulle Ogier jouent une partition somnambulique, incarnant Elric et Suzie, les deux protagonistes principaux du film, entre nonchalance hagarde et sagacité. En fil rouge à leurs côtés s'inscrit la composition fiévreuse de Kurt Raab, réminiscence du monde de Fassbinder.

Bernard Payen

BARBET SCHROEDER
(né en 1941)

Il crée avec Eric Rohmer la société de production Les Films du Losange en 1963 et produit les *Contes moraux* d'Éric Rohmer, *La Maman et la Putain* de Jean Eustache et bien d'autres films. En 1969, il débute une carrière de cinéaste avec *More*, premier de dix-sept longs métrages tournés à ce jour à travers le monde et, notamment, aux États-Unis. Son dernier film en date, *Amnesia*, est sorti en France en 2015.



RAN

AKIRA KUROSAWA | 1985
France-Japon, 163 minutes, couleur, DCP

Dans le Japon féodal, le chef du clan Ichimonji, seigneur sur le déclin, décide de céder ses biens à ses trois fils. Animés par leur soif de pouvoir, ils se livrent un combat sans fin.

Séance présentée par Stéphane de Mesnildot

Restauré en 2015 en 4K à partir du négatif original par le laboratoire Éclair, sous la supervision de Studiocanal.

Adoubé par ses pairs qui le surnomment « l'empereur », reconnu internationalement depuis le succès de *Rashômon* en 1951, Kurosawa tourne, en 1984, en huit mois le monumental *Ran*. Ce film est son dernier *jidai-geki*, film à sujet historique consacré à la période médiévale du Japon. Lors de son écriture, le cinéaste a deux inspirations en tête : celle du légendaire chef de guerre Motonari Mori, admiré au Japon pour ses conquêtes et sa sagesse, et la tragédie du *Roi Lear* de William Shakespeare, dont il a su adapter la dramaturgie aux pentes du Mont Fuji. La précision formelle de

la mise en scène et l'harmonie des couleurs témoignent d'un sens pictural aigu, Kurosawa ayant pendant deux années peint le storyboard du film. Cette maîtrise esthétique souligne, par contraste, le chaos (« ran ») qui règne au sein de cette fratrie. De ce mélange d'influences résulte un film grandiose et pessimiste.

Annabelle Avenirin

AKIRA KUROSAWA
(1910-1998)

Fils d'un descendant de samourais, il est initié au cinéma par son frère bonimenteur. Témoin de l'âge d'or du cinéma japonais, il est l'assistant de Kajiro Yamamoto, son futur mentor. Il réalise entre 1945 et 1970 plusieurs œuvres majeures, dont *Chien enragé* (1949), *Les Sept Samourais* (1954), ou encore *Dodeskaden* (1970), son premier opus en couleurs.



NOCE BLANCHE

JEAN-CLAUDE BRISSEAU | 1989
France, 92 minutes, couleur, DCP

Un professeur de philosophie, dont l'ennui rythme les jours, tombe sous le charme de sa mystérieuse élève, Mathilde. Peu à peu, une histoire d'amour interdite va naître entre eux.

Séance présentée par Jean-Claude Brisseau

Restauré en 2K par les Films du Losange en 2015, avec le soutien du CNC, à partir du négatif original numérisé en 4K. Les travaux ont été menés au laboratoire Digimage et supervisés par Jean-Claude Brisseau.

En 1986, La Sept commande à Jean-Claude Brisseau un film sur une histoire d'amour impossible. Il écrit un scénario intitulé *Mariage blanc* mais le projet s'avère difficile à monter financièrement. Cependant, Brisseau bénéficie du retentissement de son film précédent, *De bruit et de fureur* (1988) remarqué au Festival de Cannes. Il obtient davantage de moyens financiers, et parvient à réaliser *Noce blanche*.

Dépassant le thème initialement commandé, *Noce blanche* décrit une quête d'absolu, sujet de prédilection du cinéaste, « se donner des interdits par amour, et s'en affranchir, les transgresser par le désir et le plaisir. » Le couple Bruno Crémer/Vanessa Paradis est filmé avec empathie et douceur. « Tous les cadrages, toute la

lumière, dans ce film, prenaient pour moi le même sens que ce que j'ai cru ressentir en voyant autrefois *Les Dames du bois de Boulogne* de Bresson. Ces gens sont prisonniers du monde, et la lumière extérieure ressemble à celle de la liberté, non pas d'une liberté matérielle mais spirituelle, une voie vers l'expérience mystique... »

Noce blanche rencontre un franc succès auprès du public, notamment grâce à la révélation de Vanessa Paradis en tant qu'actrice, et demeure à ce jour le principal succès commercial de Jean-Claude Brisseau.

Annabelle Avenirin

JEAN-CLAUDE BRISSEAU
(né en 1944)

Professeur de lycée, il se consacre entièrement au cinéma en 1983 avec la réalisation d'*Un Jeu brutal*, produit par Éric Rohmer. Il réalise une dizaine de films, dont *De bruit et de fureur* (1988), *L'Âge noir* (1994), *Les Anges exterminateurs* (2006), *La Fille de nulle part* (Léopard d'Or à Locarno en 2012).



LA VÉRITABLE HISTOIRE D'ARTAUD LE MÔMO

GÉRARD MORDILLAT ET JÉRÔME PRIEUR | 1993
France, 170 minutes, couleur, 35 mm

Un à un, Paule Thévenin, Marthe Robert, Henri Thomas, Henri Pichette et Rolande Plevel évoquent le souvenir de leur ami Antonin Artaud.

Séance présentée par Jérôme Prieur et Gérard Mordillat

Restauré par Les Films d'ici, avec l'aide du CNC.

En mai 1946, libéré des asiles où il avait été interné pendant plus de neuf ans, Antonin Artaud (1896-1948) revient à Paris grâce à l'action d'un petit groupe de fidèles. L'auteur du *Théâtre et son double* va déployer jusqu'à sa mort une extraordinaire activité créatrice. Il publie *Van Gogh le suicidé de la société*, il dessine des dizaines de portraits, il enregistre l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, il donne sa conférence du Vieux-Colombier, il écrit sans cesse. Filmés près d'un demi-siècle plus tard, ses proches, ses compagnons, ses amours avaient accepté enfin de parler de ce moment extraordinaire, notamment Marthe Robert, Henri Thomas, Henri Pichette, Anie Besnard, Jackie Adamov, Rolande Plevel ou Paule Thévenin, l'éditrice de ses œuvres complètes. « Le cercle du poète disparu » fait revivre, dans les allers et retours entre la maison de santé d'Ivry et le Saint-Germain-des-Prés d'après guerre, cet être d'exception, cet

artiste de génie, cet ami étrange qui a illuminé leur vie.

Jérôme Prieur

GÉRARD MORDILLAT
(né en 1949)

Assistant de René Allio pour *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur, et mon frère...* (1976), il se fait remarquer avec un documentaire de télévision sur les patrons français (*La Voix de son maître*, avec Nicolas Philibert, 1978). Il a une prédilection pour les descriptions sociales (*Vive la sociale !*, 1983 ; *Toujours seuls*, 1991). Il change brillamment de registre en signant une fiction sur Antonin Artaud (*En compagnie d'Antonin Artaud*, 1993).

JÉRÔME PRIEUR
(né en 1951)

Écrivain, réalisateur de films documentaires, et producteur. Il a écrit une vingtaine d'essais dont *Séance de lanterne magique* (1985). En collaboration avec Gérard Mordillat, il réalise *Jacques Prével, de colère et de haine* (1993) ou encore douze épisodes sur l'origine du christianisme, diffusés sur Arte en 2003, intitulés *Corpus Christi*. Et, tout récemment, ils ont signé *Jésus et l'Islam* en sept épisodes (2015).



CONTE D'ÉTÉ

ÉRIC ROHMER | 1995
France, 113 minutes, couleur, DCP

Récit, le temps d'un été, de l'errance sentimentale de Gaspard, jeune étudiant en mathématiques et musicien, tantôt amoureux transi, tantôt dragueur maladroit.

Séance présentée par Amanda Langlet, Melvil Poupaud et Laurent Scherer

Restauré en 2K par les Films du Losange en 2015, avec le soutien du CNC, à partir du négatif original. Les travaux ont été effectués au laboratoire Digimage et supervisés par Diane Baratier.

Tiré de souvenirs personnels du cinéaste consignés dans ses cahiers cinquante ans plus tôt, *Conte d'été* est le troisième des *Contes des quatre saisons*, débutés en 1990. La saison de l'été joue un rôle important dans la filmographie de Rohmer. En témoignent *La Collectionneuse* (1967), *Pauline à la plage* (1982) ou *Le Rayon vert* (1986).

Le film repose sur l'anti pariascalien de Gaspard, joué par Melvil Poupaud, qui a choisi de ne pas choisir entre ses trois prétendantes, Solène, Léna et Margot. Cette dernière est interprétée par Amanda Langlet, douze ans après son rôle dans *Pauline à la plage*. Elle incarne à nouveau

un personnage d'observatrice, double de Rohmer. De *Conte d'été*, Rohmer dira : « J'avais envie de montrer des vacances qui n'aboutissent à rien. Des vacances qui sont une lacune, un moment de non-être. » La composition du film, sous forme de séquences filmées le long de plages vides ou dans les rues désertes de Dinard, souligne magistralement cette vacuité.

Annabelle Aventurin

ÉRIC ROHMER
(1920-2010)

Rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* de 1957 à 1963, il crée en 1962 sa société de production, aux côtés de Barbet Schroeder, Les Films du Losange. Après plusieurs essais, il attire en 1969 l'attention de la critique avec *Ma nuit chez Maud*. Le sentiment amoureux, son thème favori, apparaît alors de manière évidente. Cinéaste esthète, il use de la forme sérielle pour introduire ses films ; *Contes Moraux* (1962-1972), *Comédies et proverbes* (1981-1987) et *Contes des quatre saisons* (1990-1998) en témoignent.



VISITE OU MÉMOIRES ET CONFESSIONS

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

MANOEL DE OLIVEIRA | 1982

Portugal, 70 minutes, couleur, 35 mm

HOMMAGE À MANOEL DE OLIVEIRA

Regard rétrospectif de Manoel de Oliveira sur sa vie et son œuvre cinématographique.

Séance en hommage à Manoel de Oliveira, présentée par des proches et par José Manuel Costa

À l'issue de sa réalisation, Manoel de Oliveira a déposé le négatif et une copie du film à la Cinémathèque portugaise qui, à sa demande, les a conservés et a sauvegardé le film dans les années 1990 ; puis a réalisé des copies de présentation 35 mm et DCP en 2015.

En avant-première parisienne de sa ressortie en salles par Epicentre en avril 2016.

Contraint de quitter sa maison, construite à Porto au début des années 1940, Manoel de Oliveira décide de réaliser un film sur l'architecture, l'esprit et le vécu de cette demeure familiale dont il revendique une part de paternité. Il évoque des souvenirs qui y sont attachés puis, par enchaînement, d'autres souvenirs liés à d'autres lieux qui ont marqué sa vie. Au-delà des confidences que livre le réalisateur alors âgé de soixante-treize ans, le spectateur peut identifier à

l'image plusieurs signes familiers de l'œuvre passée et surtout de l'œuvre à venir d'un cinéaste qui a encore presque toute sa carrière devant lui. Il livre des réflexions sur les thèmes qui habitent ses films : la mort, la pureté, les femmes, la virginité, la sainteté... dans une longue séquence de plans fixes. Une visite d'amis, prétexte narratif du film, est l'occasion d'une visite des lieux nous rappelant que la maison est un des grands thèmes de l'œuvre du cinéaste. Comme la maison a sa part de mystère, le film renferme peut-être des secrets qui se livreront avec les années. C'est sans doute pourquoi *Visite ou Mémoires et Confessions* était sous scellés depuis presque trente-cinq ans.

Par ailleurs, en faisant de son film une œuvre posthume, Oliveira poursuit sa réflexion sur le cinéma. Après *Amour de perdition* et *Francisca*, juste avant *Le Soulier*

de satin (1985) et *Mon cas* (1986), *Visite ou Mémoires et Confessions* se trouve à un moment décisif dans la maturation de l'esthétique du réalisateur. À l'époque, son analyse l'avait mené à nier la nature propre du cinéma qu'il définissait comme un simple « procédé audiovisuel de fixation », une sorte de satellite du théâtre. Avec *Mon cas*, il approfondit sa réflexion en établissant une distinction matériel/immatériel entre ces deux expressions artistiques. *Visite ou Mémoires et Confessions* va implicitement plus loin. Au « je ne suis pas là », immatériel, consubstantiel de la nature de l'œuvre cinématographique, Oliveira substitue un « je ne suis plus là ». Si le spectateur a sur l'écran Manoel de Oliveira, du moins son image, c'est parce qu'il n'est plus là, qu'il n'est plus dans ce monde. C'est son fantôme que nous voyons. Mais la vie continue

comme le suggèrent les lumières qui s'allument à l'étage alors que les visiteurs prennent congé de la maison.

Jacques Parsi

MANOEL DE OLIVEIRA
(1908-2015)

Révéillé par le succès d'*Aniki Bóbo* (1942), il est empêché de tourner sous la dictature de Salazar mais réussit néanmoins à réaliser *Le Mystère du printemps* (1962). Après la Révolution des œillets en 1974, il adapte le chef-d'œuvre de la littérature romantique portugaise : *Amour de perdition* (1978). Le succès de *Francisca* (1981) lui apporte une reconnaissance publique au Portugal et en France, Paulo Branco devient son producteur régulier. Il réalise alors une vingtaine de films, quasiment un par an, privilégiant l'adaptation d'œuvres littéraires : *Le Soulier de satin* (1985), *Val Abraham* (1993), *La Lettre* (1999), *Le Principe de l'incertitude* (2002), *L'Étrange Affaire Angélica* (2010), *Gebo et l'ombre* (2012). Il a été récompensé en 2008 à Cannes d'une Palme d'or pour l'ensemble de son œuvre.

HOMMAGE À DARIO ARGENTO

HORREUR FIN-DE-SIÈCLE



Suspiria, Dario Argento, 1976

L'Histoire du cinéma se souviendra qu'il y eut, au crépuscule du dernier millénaire, l'équivalent des artistes Fin-de-siècle, cinéastes de la surcharge baroque, marquant l'épuisement des formes par un maniérisme sans entraves, un symbolisme obsédant, une confusion fatale du noble et du trivial. C'est ainsi que l'on pourrait définir Dario Argento qui, au-delà de la manière dont il a prolongé certaines traditions tout en les conservant par d'inédits tout autant qu'archaïques partis pris formels, aura occupé cette place-là. Dario Argento est aujourd'hui devenu une icône, l'emblème d'un cinéma populaire transalpin, capable de jouer sur les stimulations les plus primaires du spectateur tout autant que d'affirmer une savante affectation.

Dario Argento est né en 1940, fils d'un producteur et d'une photographe de mode. Il débute comme critique de cinéma, participe ensuite à l'écriture de plusieurs scénarios pour des productions plus ou moins prestigieuses, du film d'exploitation (*Commando* d'Armando Crispino, *Cinq gâchettes d'or* de Tonino Cervi, *Un colt, une corde* de Robert Hossein), à l'opéra funèbre et monumental (*Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, coécrit avec Leone et Bernardo Bertolucci), en passant par la comédie de mœurs (*Metti una sera a cena* de Giuseppe Patroni Griffi). Avec son premier long métrage, *L'Oiseau au plumage de cristal*, en 1969, Argento rencontre un succès phénoménal et pose les bases d'une nouvelle manière de *thriller* transalpin, pourtant déjà singularisé par les arabesques colorées d'un Mario Bava. Sadisme et érotisme, trivialité et sophistication, opéra et bande dessinée se mêlent de façon inextricable dans ce qui se révélera une nouvelle forme, tout autant hantée par les stimuli d'une bande d'exploitation que par l'indécision errante d'une certaine modernité cinématographique. Les meurtres sont ritualisés, les espaces distendus et déconnectés. Le monde devient dispositif. Le *giallo* (du nom du genre cinématographique auquel le cinéaste vient de donner sa forme absolue), avec ses victimes féminines traquées et terrifiées, retrouve une généalogie, les racines du cinéma italien des années 1910, celui des *dive* en cheveux, errant dans des couloirs sans fin en se tordant les bras, figures exemplaires de l'hystérie. Argento continuera dans cette voie, relecture des conventions où l'énigme repose souvent

sur la fallacieuse perception d'un élément mal vu ou mal entendu dans l'image ou le son, avec *Le Chat à neuf queues* et *Quatre mouches de velours gris*, tous deux de 1971. Ce principe trouvera sans doute sa plus belle expression dans *Les Frissons de l'angoisse* en 1975, point culminant de cette série. Revenir au début du film, rentrer dans l'image pour mieux la comprendre et en dévoiler le caractère de trompe-l'œil, va devenir le principe d'un cinéma qui avoue ainsi sa proximité avec le décortiquage analytique dont le septième art est désormais universellement l'objet. Avec *Les Frissons de l'angoisse*, la poésie morbide et l'abstraction définissent une œuvre envoûtante et frénétique, d'une cruauté exquise et démentielle. Renvoyant tout autant à une horreur contemporaine qu'à un onirisme gothique.

Les deux films suivants. *Suspiria* (1977) et *Inferno* (1980), ont pu laisser croire que le cinéaste s'orientait vers des récits surnaturels et une plus grande horreur graphique. Avec ces deux titres, Argento invente un expressionisme en couleur, dépeint un monde psychique, obéissant à de pures logiques plastiques et chromatiques. Désormais, son cinéma va largement s'affranchir de la logique des genres et des prescriptions narratives. Ses films sont des contes de fée sanglants, des récits initiatiques et poétiques dans lesquels des jeunes filles communiquent avec des insectes (*Phenomena* en 1985), traversent le miroir pour déboucher sur des mondes parallèles (*Suspiria* déjà, *Trauma*, *Le Syndrome de Stendhal*, *Le Fantôme de l'opéra*). Les récits enfantins sont détournés pour se muer en cauchemars.

C'est à une mise en condition singulière du spectateur que s'attache l'art de la mise en scène dans les films de Dario Argento. Ce cinéma de la sensation brute fonctionne sur une manière d'écorcher les nerfs du spectateur. Mouvements d'appareils ultra élaborés, gros plans, fétichisme de l'objet (jouets, couteaux, rasoirs). Désormais, l'œil touche plus qu'il ne voit. Les discordances de la musique d'Ennio Morricone, les pulsations du groupe rock les Goblin les accords de piano transmués en chœurs d'opéra imaginés par Keith Emerson sont autant d'invitations, sonores et musicales cette fois, au cœur d'un monde qui n'a aucun équivalent dans l'histoire du cinéma, même s'il fut à quelques reprises (plutôt mal) imité.

L'œuvre de Dario Argento, qui fut longtemps sous-estimée en dehors d'un cercle de cinéphiles particulièrement clairvoyants, a maintenant été remise à sa juste place. La Cinémathèque française avait rendu hommage au réalisateur en 1999. Ses films ont fait l'objet de restaurations et sont désormais visibles, pour la plupart, sous divers supports. Mais les retrouver en salles est sans doute le moyen le plus efficace pour éprouver leur force singulière, celle d'un cinéma de la décadence, travaillant à laboureur la psyché d'un spectateur qui n'oserait pas y reconnaître ses peurs et ses désirs les plus intimes et les plus inavouables.

Jean-François Rauger

directeur de la programmation de La Cinémathèque française



L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO

DARIO ARGENTO | 1969

Italie - Allemagne, 98 minutes, couleur, DCP

Un écrivain américain, installé à Rome, assiste impuissant à l'agression d'une femme par un individu mystérieux. Suspecté par la police, il devient la cible du tueur, ce qui l'incite à mener lui-même l'enquête.

Restauré numériquement par Wild Side Films en 2010 à partir de l'interpositif Techniscope et du son magnétique déposés à la Cineteca di Bologna. L'étalonnage et le transfert haute définition du négatif original ont été supervisés par le directeur de la photographie Luciano Tovoli à Technicolor Rome, qui a choisi de désaturer des couleurs, et approuvés par Dario Argento. Le son a été restauré dans sa version mono d'origine. Les travaux ont été menés au laboratoire L'Immagine Ritrovata à Bologne.

Avec *L'Oiseau au plumage de cristal*, premier opus de sa « trilogie animale », Dario Argento se lance dans la réalisation en réinventant le film policier ou *giallo*. Suspense, scènes baroques, meurtres stylisés jusqu'à l'excès, gants et poignards

en guise de fétiches, sont autant de codes qu'il manie avec aisance. La résolution de l'énigme (une image vue mais mal comprise) renvoie à un moment post moderne d'une déconstruction de l'image. Sorti opportunément en 1969 alors qu'un tueur en série terrorise l'Italie, le film enthousiasme le public. Doucement porté par la partition d'Ennio Morricone, discrètement teinté d'humour, *L'Oiseau au plumage de cristal* abonde en références cinéphiles, et particulièrement à Hitchcock. Argento assume allègrement la filiation, enracinée dans un souci du détail proche de l'obsession. Tout en popularisant le genre, il pose les jalons de son œuvre et offre au spectateur une quête visuelle, mémorielle, qui, dans ses accents antonioniens, préfigure le chef-d'œuvre du maître, *Profondo rosso*.

Hélène Lacolomberie



LE CHAT À NEUF QUEUEES

IL GATTO A NOVE CODE

DARIO ARGENTO | 1970

Italie, 111 minutes, couleur, DCP

Un savant qui fait de la recherche en génétique est assassiné dans son laboratoire. Des dossiers compromettants sont dérobés. Un journaliste, aidé d'un aveugle, mène l'enquête qui s'oriente sur neuf pistes différentes.

Restauré numériquement par Wild Side Films en 2010 à partir du négatif original Techniscope et du son conservés à la Cineteca di Bologna. L'étalonnage et le transfert haute définition ont été effectués à Technicolor Rome et approuvés par Dario Argento. Le son a été restauré dans sa version mono d'origine par VDM. Second long métrage du cinéaste, *Le Chat à neuf queues* semble retrouver une structure plus conventionnelle que celle du coup de maître que fut *L'Oiseau au plumage de cristal*. Et pourtant. Un murmure entendu au cœur de la nuit déclenche une enquête provoquant elle-même une vague de meurtres. Le nombre des suspects s'amoindrit progressivement. La sensation de se trouver en terrain plus balisé s'avère fallacieuse. Car

le film construit, autour du cliché du *whodunit* (qui est le coupable ?), une sorte de jeu de l'oie métaphysique, un grand huit de la perception imparfaite (un des personnages est un aveugle), un parcours où d'illisible signes sont disséminés (un chuchotement confus, une photo déca-drée). Ce qui devait relever d'une stricte et pauvre logique de causes et d'effets devient une sorte de construction abstraite, désincarnée. Mais l'abstraction et le désèchement sont régulièrement contrariés par la violence et le sens du choc macabre. Les dissonances d'Ennio Morricone, à son meilleur, achèvent de conférer au film une allure de stimulante série B baroque.

Jean-François Rauger



LES FRISSONS DE L'ANGOISSE

PROFONDO ROSSO
DARIO ARGENTO | 1974
Italie, 126 minutes, couleur, DCP

Un soir, à Turin, un Américain est le témoin impuissant d'un meurtre sur lequel il va enquêter à ses risques et périls.

Séance présentée par Dario Argento et Macha Méril

Restauré par la CSC - Cineteca Nazionale de Rome en 2014 sous la supervision du directeur de la photographie Luciano Tovoli, au sein du laboratoire L'Immagine Ritrovata.

Sans doute, Ricciotto Canudo (1877-1923) aurait-il été ravi des « folies » de son futur compatriote Dario Argento. En effet Canudo, qui vécut la naissance du cinéma, le célébra en visionnaire et le baptisa du nom de Septième art, aurait vu dans *Les Frissons de l'angoisse* par exemple, cette cathédrale réunissant ce qu'il nommait les Arts du temps (la musique principalement, ici celle devenue célèbre des *Goblin*) et les Arts de l'espace (essentiellement l'architecture, ici cette somptueuse demeure Art Nouveau qui recèle

le cœur du secret). Une synthèse supérieure à laquelle le film ajoute le cinéma lui-même : la mise en scène de chaque plan, une caméra comme vivante et palpitante, le conflit dynamique du mouvement et de son analyse. Le cinéma aussi sous forme de citations, remplois et réminiscences d'Antonioni, de Visconti, de Hitchcock, et plus encore avec cette résurrection à l'écran du monde télépathique du Muet pour mieux méduser celui qui regarde. « Dans un temps non lointain – je l'annonce –, un nouvel art mettra non plus seulement la ligne, mais la couleur elle-même en mouvement, réalisant par des jeux d'intensités des jeux d'émotions auxquels le spectateur ne saurait se dérober. » (Canudo, 1919).

Bernard Benoliel



SUSPIRIA

DARIO ARGENTO | 1976
Italie, 98 minutes, couleur, DCP

Susy Bannion, jeune ballerine américaine qui vient d'intégrer une prestigieuse académie de danse à Fribourg, découvre peu à peu que l'école est dirigée par une reine de la Magie noire.

Séance suivie d'une discussion avec Dario Argento

Restauré numériquement par Wild Side Films en 2010. L'étalonnage et le transfert haute définition du négatif original ont été supervisés par le directeur de la photographie Luciano Tovoli à Technicolor Rome, et approuvés par Dario Argento. La restauration de l'image et du son a été faite en France au laboratoire VDM.

Dans la filmographie de Dario Argento, *Suspiria* arrive juste après la « trilogie animale » et *Profondo rosso*. S'inspirant de *Suspiria de profundis* de Thomas de Quincey, le maître du *giallo* s'affranchit de son genre fétiche et se tourne vers le fantastique ésotérique. Lui pour qui « la forme est comme un coup de poignard » tourne là l'un des derniers films en Technicolor. Travail précis sur les couleurs, parfois criardes, décor baroque qui emprunte à l'expressionnisme, kitsch assumé, la perception du

spectateur n'est jamais laissée au repos : en écho au personnage du pianiste aveugle, Argento invite à ressentir le film. Des scènes d'hallucinations aux plans sur les gargouilles, qui syncopent les montées d'angoisse, il se livre à un véritable exercice de style. Servie par un travail soigné sur la bande son, l'une des plus terrifiantes et efficaces du cinéma selon la critique, portée par l'hystérie et les rôles discordants de la musique entêtante de *Goblin*, l'histoire passe au second plan derrière sa forme délibérément outrancière. Envoyées lyriques et cris stridents rythment dans une manière d'incantation cette histoire de sorcellerie moderne. « Ce sont des soupirs étranges », constate l'héroïne. Étranges et marquants, puisqu'ils auront une influence considérable sur le travail de John Carpenter ou de David Lynch.

Hélène Lacolomberie



TÉNÈBRES

TENEBRAE

DARIO ARGENTO | 1982

Italie, 101 minutes, couleur, DCP

Lors d'un séjour à Rome, un écrivain américain de romans policiers à succès est mêlé à une série de meurtres sanglants commis par un lecteur fanatique.

Séance suivie d'une discussion avec Dario Argento

Restauré numériquement par Wild Side Films en 2010 à partir du négatif original appartenant à la Cineteca di Bologna. L'étalonnage et le transfert haute définition du négatif original ont été supervisés par le directeur de la photographie Luciano Tovoli à Technicolor Rome et approuvés par Dario Argento. La restauration de l'image et du son a été faite en France au laboratoire VDM.

Vingt ans après *La fille qui en savait trop* et quatre ans après *Halloween*, sous une lumière de néons et en Kodak 300 ASA, dans une ambiance de série américaine, *Ténébres* se démarque de l'ésotérisme fantastique et délirant de *Suspiria* et *Inferno*. Ici, dans une banlieue futuriste, huppée et déserte (le film utilise largement les quartiers désolés mussoliniens de l'E.U.R., Espozione Universale di Roma, aujourd'hui quartier de l'Europe), les personnages

antipathiques sont éliminés méthodiquement et rageusement, en plein jour pour la plupart, à coups de hache, de couteau ou de rasoir, provoquant, quel que soit l'ustensile meurtrier, de voluptueuses giclées de sang. « Ma motivation principale était de faire un circuit *gore* de montagnes russes, jonché de meurtres rapides et déchaînés, non sans humour. » *Ténébres* est un *giallo* cruel aux limites du *slasher*, brutal, froid et compliqué, mélange improbable d'hyperréalisme et de mouvements de caméra alambiqués, tels ces travellings à la Dolly en caméra Louma subjective (les quasi trois minutes de déambulation du tueur-caméra en plan séquence extérieur). Si les Goblin n'existent plus depuis 1980, Simonetti, Pignatelli et Morante composent une musique disco-*goth* devenue célèbre, reprise par le groupe Justice en 2007 : *Paura, Paura, Paura*.

Émilie Cauquy



PHENOMENA

DARIO ARGENTO | 1984

Italie, 108 minutes, couleur, DCP

Dans un collège suisse, une jeune fille est sujette à des crises de somnambulisme. Elle communique par télépathie avec les insectes, ce qui la met sur la trace d'un meurtrier.

Séance présentée par Dario Argento

Restauré numériquement par Wild Side Films en 2010 à partir d'un interpositif image et du son magnétique conservés à la Cineteca di Bologna. L'étalonnage et le transfert haute définition du négatif original ont été supervisés par le directeur de la photographie Romano Albani à Technicolor Rome et approuvés par Dario Argento. La restauration de l'image et du son a été faite en France au laboratoire VDM.

Après les deux opéras *gore* et flamboyants (*Suspiria*, *Inferno*) et un paradoxal retour au *giallo* (*Ténébres*), *Phenomena*, réalisé en 1985, constitue-t-il une déviation dans le parcours de Dario Argento, comme l'ont cru certains de ses admirateurs déçus ou, au contraire, l'expression, enfin lisible, de sa

vérité profonde ? Il s'agit sans doute du film où la dimension fondamentalement poétique de l'art du cinéaste apparaît de la façon la plus flagrante. Somnambulisme et télépathie, porosité du monde des humains avec celui des insectes, caractérisent une forme inédite de conte de fées, fut-elle très sanglante. Désormais, les frères héroïnes de son cinéma traversent des miroirs, expérimentent d'inédites sensations et communiquent avec les animaux, à la faveur de singuliers et magiques trajets onirico-initiatiques. *Phenomena* est par ailleurs le film où la dette du cinéaste vis-à-vis du cinéma expressionniste allemand (Murnau tout autant que le caligarisme) des années 1920 est sans doute la plus évidente.

Jean-François Rauger

ÉCOLE SUÉDOISE, LYRISME DE LA NATURE



Les Proscrits, Victor Sjöström, 1917

En collaboration avec le Svenska Filminstitutet

Au début du XX^e siècle, les films documentaires dominaient la production cinématographique suédoise. En 1907, la première vague de films d'actualité fut produite par le studio Svenska Biografteatern, situé dans la ville provinciale de Kristianstad au sud-est du pays. Sous la direction de son chef de production, Charles Magnusson, le studio se lança quelques années plus tard dans la réalisation de films de fiction inspirés de célèbres œuvres littéraires et d'événements historiques. Il fallut toutefois attendre la fin de l'année 1911 pour que la production de films suédois prenne son envol. En effet, Magnusson décida de quitter Kristianstad et de transférer les opérations de Svenska Biografteatern près de Stockholm où il fit construire de nouveaux studios sur l'île de Lidingö. Pour mettre en scène ses films, il engagea en 1912 trois comédiens et metteurs en scène de théâtre de renom appelés Victor Sjöström, Mauritz Stiller et Georg af Klercker, qui allaient bientôt devenir trois figures de proue du cinéma suédois.

Les trois hommes apprirent rapidement les ficelles du métier et enchaînèrent les films, réalisant chacun parfois six à sept longs métrages par an. Le plus abouti de ces premiers films est peut-être *Ingeborg Holm*, film de Sjöström daté de 1913 qui raconte l'histoire poignante d'une mère célibataire qui perd la garde de ses enfants. Son impact

fut tel qu'il ouvrit le débat sur les conditions des mères célibataires et influença la législation suédoise en leur faveur.

Terje Vigen, film de Sjöström tourné en 1916 et sorti en 1917, signa le début de l'âge d'or du cinéma suédois. Il s'agissait là de la production la plus coûteuse jusqu'alors. Lorsque le film devint un succès critique et financier, Svenska Biografteatern décida de revoir sa politique. Le nombre de titres produits annuellement diminua. Toutefois, chaque film était plus long, mieux préparé et assorti d'un budget plus conséquent. À l'instar de nombreux longs métrages à venir, *Terje Vigen* s'inspirait d'une célèbre œuvre littéraire, en l'occurrence un poème rédigé par l'écrivain norvégien Henrik Ibsen. Autre caractéristique du film : il fut principalement tourné en extérieurs. Toutefois, Sjöström, aidé du célèbre cameraman Julius Jaenzon, ne se contenta pas d'utiliser le paysage saisissant comme toile de fond de son histoire : il représenta visuellement l'interaction entre l'homme et la nature. Toutes ces caractéristiques (budget important, inspiration d'une célèbre source littéraire et tournage en extérieurs) constituèrent la marque de fabrique du cinéma suédois au cours des années suivantes. *Terje Vigen* connut également un grand succès à l'étranger. Le tournage en extérieurs montrant un homme dans sa lutte contre les éléments devint l'une des principales caractéristiques conférant au cinéma suédois l'exotisme (ou la singularité) qui parut séduire les publics étrangers, et qui

caractérisa également le film suivant de Sjöström, *Berg-Ejvind och hans hustru* (*Les Proscrits*, 1918).

Le studio Svenska Biografteatern puisa principalement ses sujets dans les œuvres de Selma Lagerlöf. Ainsi, Stiller s'en inspira pour réaliser *Herr Arnes pengar* (*Le Trésor d'Arne*, 1919). Les histoires étranges de Lagerlöf, dans lesquelles les esprits des morts se manifestent auprès des vivants, ont donné naissance à de nombreux films en raison des possibilités visuelles qu'elles offraient. *Gunnar Hedes saga* (*Le Vieux Manoir*, 1923), réalisé par Stiller, compte parmi les autres adaptations des œuvres de Lagerlöf. Toutefois, le plus célèbre fut *Körkarlen* (*La Charrette fantôme*), tourné en 1920 et sorti le 1er janvier 1921. Il est aujourd'hui considéré comme le plus abouti des films muets suédois. Il inaugura les nouveaux studios de Råsunda (au nord de Stockholm), que Magnusson fit construire lorsque le studio Svenska Bio se développa et confirma sa position dans l'industrie cinématographique suédoise en fusionnant avec d'autres entreprises et en se rebaptisant Svensk Filmindustri en 1919.

On considère généralement que l'âge d'or suédois se termina en 1924, année de sortie du film *Gösta Berlings saga* (*La Légende de Gösta Berling*) réalisé par Stiller et mettant en scène Greta Garbo. Stiller et Garbo furent débauchés par la MGM et rejoignirent Hollywood. À ce moment-là, Sjöström avait déjà quitté la Suède et s'était installé en Amérique. D'autres le suivirent rapidement, dont l'acteur Lars Hanson et le scénariste Hjalmar Bergman.

Bien entendu, tous les films suédois tournés entre 1917 et 1924 ne s'inspirèrent pas d'œuvres littéraires classiques et ne furent pas systématiquement tournés en extérieurs. Bien avant l'émigration des plus grands talents, le studio Svensk Filmindustri avait opéré un changement de politique de production, délaissant quelques qualités typiques pour créer des œuvres davantage attractives pour un marché international. *Klostret i Sandomir* (*Le Monastère de Sandomir*), réalisé par Sjöström en 1920, et *Erotikon* (*Vers le bonheur*), réalisé par Stiller la même année, illustrent ce changement de politique. Le film de Sjöström est un film d'époque se déroulant en Europe centrale et ne présente aucune des caractéristiques cinématographiques « suédoises », bien qu'il reste très intéressant d'un point de vue graphique. Quant à *Vers le bonheur*, il ne s'agit que d'une comédie parmi d'autres, évoluant dans un milieu urbain et contemporain.

La tendance à l'internationalisation se manifesta également lorsque le studio Svensk Filmindustri sollicita des talents étrangers. Les réalisateurs danois Carl Th. Dreyer et Benjamin Christensen réalisèrent tous deux des films pour Svensk Filmindustri au début des années 1920, et de plus en plus de films comptèrent des stars internationales à leur casting (Conrad Veidt, Lil Dagover, Gina Manès). Le Svensk Filmindustri créa même une filiale distincte appelée Isepa Films, consacrée uniquement aux coproductions internationales, parmi lesquelles un film produit en collaboration avec le studio parisien Les Films Albatros (*Förseglade läppar / Lèvres closes*, 1927).

Une grande partie de l'héritage cinématographique suédois disparut en 1941, lorsque tous les négatifs originaux de films muets produits par le

Svensk Filmindustri (et ses formes antérieures) furent détruites dans un incendie. L'une des conséquences de cet accident est que plus de la moitié des long métrages muets est perdue à jamais (quant à Sjöström et Stiller, le pourcentage est bien pire : seuls quinze films de Sjöström sur quarante-trois et quinze films de Stiller sur quarante-cinq sont conservés). Autre conséquence : pendant longtemps, la politique de préservation et de restauration du cinéma muet suédois se limitait à utiliser comme source de duplication des copies de distribution nitrate usées, beaucoup de versions écourtées issues des réseaux scolaires et parfois même des formes plus fragmentaires encore. Heureusement, des copies nitrate des films détruits refont surface (principalement dans des archives étrangères), et de nouveaux éléments concernant des films tels que *Terje Vigen*, *Le Monastère de Sandomir* et *Le Vieux Manoir* ont été retrouvés ces dernières années, permettant de renouveler et d'améliorer la restauration de films déjà conservés.

Le Svenska Filminstitutet est heureux et fier de se voir offrir l'opportunité de présenter des films muets suédois comptant parmi les grands classiques du genre à l'occasion de cette édition du Festival *Toute la mémoire du monde*, organisé à La Cinémathèque française et à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Si la plupart des films sont présentés au format 35 mm et ont retrouvé leurs couleurs d'origine via la méthode de colorisation Desmet, le programme comprend également la projection de films récemment restaurés numériquement et présentés en DCP.

Jon Wengström

conservateur des collections films du Svenska Filminstitutet

VICTOR SJÖSTRÖM (1879-1960)

Victor Sjöström commence comme comédien pour le théâtre en 1896 en Suède et en Finlande. En 1912, Charles Magnusson, dirigeant de la Svenska Biografteatern (ancienne Svensk Filmindustri), l'engage. Il tourne immédiatement son premier film, *Le Jardinier*, qui est très vite censuré, puis considéré comme perdu et retrouvé seulement en 1979. Il met alors en scène son collaborateur et émule, Mauritz Stiller. *Terje Vigen* (1917) marque un tournant dans l'histoire du cinéma suédois. Ce film aborde les principaux motifs de l'École suédoise : décor naturel, coexistence de l'homme et de la nature. Réalisateur prolifique, il tourne une quarantaine de films, dont *Les Proscrits* (1918) ou encore *La Charrette fantôme* (1921), considéré comme le chef-d'œuvre du réalisateur. En 1923, il signe un contrat avec la future MGM et tourne, entre autres, *The Wind* (1928). Par la suite, il retourne en Suède, et revient sur scène et devant la caméra. En 1957, il incarne son dernier rôle dans *Les Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman.

MAURITZ STILLER (1883-1928)

L'autre créateur de l'École suédoise, Mauritz Stiller, débute sa carrière comme comédien et metteur en scène en 1899 avant d'être engagé par Victor Sjöström pour un rôle sur le tournage de *Le Jardinier* (1912). Il met en scène ce dernier en 1918 dans *Thomas Graals bästa barn*. En 1920, il rencontre le succès avec *Vers le bonheur*, qui inspirera plus tard Lubitsch et ses comédies sophistiquées. Dans ces mêmes années, il découvre Greta « Garbo » Gustafson et lui offre son premier rôle en 1923 avec *La Légende de Gösta Berling*. C'est, à l'époque, la production la plus pharminieuse de la Svensk Bio. Ce film marque la fin de l'âge d'or du cinéma muet suédois. Très vite, Stiller devient le pygmalion de Garbo et, ensemble, ils quittent la Suède en 1925, pour relancer sa propre carrière aux États-Unis et propulser celle de sa protégée. Mais Stiller éprouve des difficultés à travailler avec les productions américaines et revient dès 1928 en Suède. Là, il se tourne de nouveau vers la mise en scène au théâtre, à Stockholm, mais meurt la même année, à l'âge de quarante-cinq ans.



INGEBORG HOLM

VICTOR SJÖSTRÖM | 1913
Suède, 73 minutes, noir et blanc, DCP

Dans la Suède rurale de la fin du XIX^e siècle, une femme démunie, à la suite du décès de son mari, se voit obligée d'entrer à l'hospice et d'abandonner ses enfants.

Séance présentée par Jon Wengström. Accompagnée au piano par Camille El Bacha. Voir p. 58

Restauré en 2K en 2015 par le Svenska Filminstitutet à partir d'un négatif safety noir et blanc tiré dans les années 1970, auquel un plan censuré et retrouvé a été ajouté dans les années 1980. Chaque photogramme a été triplé sur le DCP afin de reproduire la cadence de 16 i/sec.

Victor Sjöström signe avec *Ingeborg Holm* son premier chef-d'œuvre et un grand film réaliste de la période muette. Le film est un « chef-d'œuvre des circonstances » puisqu'il est écrit dans l'urgence pour prolonger le contrat de la diva Hilda Borgström, l'actrice la mieux payée de la Svenska Biograph. Inspiré d'une pièce de théâtre de Nils Krok, ancien employé de l'Institut d'assistance sociale de Helsingborg, le film retrace avec un naturalisme sobre la descente

aux enfers d'une jeune veuve qui, suivant la logique implacable et impersonnelle d'une institution censée l'aider, finit par perdre la raison.

Ingeborg Holm connu à sa sortie un considérable succès international et reste l'un des rares films de Sjöström, antérieurs à *Terje Vigen* (1917), à être entièrement conservé. Redécouvert dans les années 1950, il appartient à une veine peu connue du cinéma nordique de l'époque, la critique sociale. Le réalisme sans fard et le jeu sobre de Borgström font d'*Ingeborg Holm* une diatribe contre la politique sociale de l'époque, provoquant des débats au sein de la société suédoise. Le film aurait ainsi contribué à l'évolution d'une législation plus attentive aux démunis.

Gabriela Trujillo



TERJE VIGEN

VICTOR SJÖSTRÖM | 1917
Suède, 56 minutes, noir et blanc, 35mm

Au début du XIX^e siècle, le pêcheur norvégien Terje Vigen vit heureux avec sa famille. Mais les guerres napoléoniennes et le blocus anglais provoquent bientôt une famine. Terje part au Danemark en quête de vivres. L'armée anglaise arraisonne son embarcation...

Séance présentée par Mathieu Macheret et Jon Wengström. Accompagnée au piano par un pianiste de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Conférence voir p. 57

Restauré en 2015 par le Svenska Filminstitutet à partir d'une copie nitrate teintée, avec intertitres en allemand, déposée par le BFI. Les intertitres originaux ont été insérés dans le nouveau négatif, dont une copie Desmet a été tirée, utilisant les couleurs de la copie nitrate comme référence.

Le film est adapté du poème éponyme de Henrik Ibsen, une oeuvre de 1862 devenue célèbre en Norvège au début du XX^e siècle, alors que le pays se détache de la tutelle suédoise.

Terje Vigen marque un tournant dans la carrière de Victor Sjöström et une nouvelle manière de produire pour la Svenska Biografteatern, dirigée par Charles Magnusson, qui alloue au cinéaste des moyens

financiers et un temps de tournage importants. Celui-ci se déroule d'août à novembre 1916 dans l'archipel de Stockholm, où Sjöström avait réalisé l'année précédente *Les Vautours de la mer*. En Suède, le film est un succès critique et public. Du fait de la guerre, il ne sort aux États-Unis qu'en 1920 ; enthousiaste, la critique demande la venue de Sjöström à Hollywood. Le cinéaste use d'une construction complexe, faite d'allers et retours dans le temps, d'ellipses brutales et d'effets de symétrie ; le film est aussi porté par des images épurées, délicatement éclairées, où la mer, tantôt placide et tantôt déchaînée, exprime la complexité des sentiments de Terje et sa part d'ombre.

Pauline de Raymond



LES PROSCRITS

BERG-EJVIND OCH HANS HSTRU

VICTOR SJÖSTRÖM | 1918

Suède, 110 minutes, noir et blanc et teinté, 35 mm

L'Islande, au milieu du XIX^e siècle. Un homme est engagé dans une ferme par une femme, veuve depuis peu. Ils s'éprennent l'un de l'autre mais doivent fuir dans les montagnes...

Séance présentée par Jon Wengström et Bernard Eisenschitz. Accompagnée au piano par Thomas Lavoine. Voir p. 58

Restauré en 2013 par le Svenska Filminstitut à partir d'une copie nitrate teintée avec intertitres français, conservée à la Cinémathèque Royale de Belgique. Des parties additionnelles en provenance de copies safety noir et blanc ont été insérées et les intertitres ont été recréés d'après des cartons originaux. La copie nitrate a servi de référence pour le tirage Desmet.

Les Proscrits a été aimé d'emblée : « J'ai vu acclamer un film scandinave par des spectateurs français » (Louis Delluc, 1919). Le voir presque cent ans après sa réalisation, c'est faire l'expérience d'une audace formelle intacte : lumière naturelle, nuit intensément noire, figures et espace, flashback et images mentales. C'est découvrir ce que pouvait un art qui n'en avait pas le nom, en l'occurrence célébrer la splendeur

d'une nature qui, elle-même, prodigue tout – y compris un linceul quand la vie n'est plus permise à ceux qui s'aiment. Avec le recul, c'est éprouver surtout le film comme une promesse : celle de l'œuvre à venir de Sjöström sachant rendre visible l'invisible, à savoir le mouvement des âmes. Mais plus encore, il est une promesse pour le cinéma tout entier. Un seul exemple : quand Berg-Ejvind déclare son amour à Halla et qu'elle-même, à tout jamais transportée, le demande une seconde fois en mariage, quand tous deux se déclarent sur le champ mari et femme, dans quel film sommes-nous : *Les Proscrits* ou, déjà, dans *Johnny Guitar*, ce western lyrique tourné quelque quarante ans plus tard et sur un autre continent ? « Voir un film de Sjöström – dixit Henri Langlois, 1956 –, c'est monter vers un air de plus en plus pur. »

Bernard Benoliel



LE TRÉSOR D'ARNE

HERR ARNES PENGAR

MAURITZ STILLER | 1919

Suède, 106 minutes, noir et blanc et teinté, 35 mm

Au XVI^e siècle, trois mercenaires écossais s'échappent de prison, massacrent les habitants d'une ferme et s'emparent du trésor de Messire Arne. Seule rescapée, la nièce d'Arne, Elsallil, croise par hasard la route des assassins et s'éprend de l'un d'entre eux. **Séance présentée par Bernard Eisenschitz. Accompagnée au piano par Camille El Bacha. Voir p. 58**

Tirage en 2004 d'une copie Desmet par le Svenska Filminstitutet à partir d'un internégatif tiré dans les années 1970 d'après une copie nitrate teintée avec intertitres suédois. Des parties en provenance de copies nitrate conservées au Danish Film Institute et de la Deutsche Kinemathek ont été ajoutées en 2001 et 2003.

« Dans ce film, à la fois subjectif et concret, les fantômes se matérialisent, tout en restant évanescents grâce au truquage de la surimpression. Ils sortent et entrent, se mêlent à la vie des vivants, nous pénètrent de leur réalité, crient, s'acharnent et pleurent sans jamais perdre leur pouvoir parce qu'ils appartiennent à l'image, parce qu'ils n'en modifient jamais la plastique, parce qu'ils n'en faussent jamais l'équilibre et ceci, sans cesser

d'être et de nous fasciner. »

Henri Langlois

Première des trois adaptations de Selma Lagerlöf mises en scène par Stiller (*Le Vieux Manoir*, 1923 et *La Légende de Gösta Berling*, 1924), le film devait initialement être réalisé par Victor Sjöström. Le récit est centré sur un terrible conflit moral : Elsallil doit-elle dénoncer l'homme qu'elle aime et qui s'avère aussi l'assassin de sa demi-sœur ? Mary Johnson livre une interprétation bouleversante qui fait d'elle une héroïne parfaite de tragédie. D'une grande beauté plastique, inspiré par les illustrations du peintre finlandais Albert Edelfelt pour les livres de Lagerlöf, le film, et en particulier la scène finale du cortège funèbre, inspirera Eisenstein pour *Ivan le Terrible*.

Caroline Maleville



LE MONASTÈRE DE SENDOMIR

KLOSTET I SENDOMIR

VICTOR SJÖSTRÖM | 1920

Suède, 80 minutes, noir et blanc et teinté, 35 mm

Au XVII^e siècle, sur le chemin de Varsovie, des voyageurs sont accueillis dans le monastère de Sendomir par un étrange moine. Ne résistant pas à la curiosité provoquée par un lieu si hospitalier, ils découvrent l'histoire tragique de celui qu'ils croyaient être un saint homme.

Séance présentée par Bernard Eisenschitz. Accompagnée au piano par Adelon Nisi. Voir p. 58

Restauré en 2009 par le Svenska Filminstitutet à partir d'un négatif safety noir et blanc. Les intertitres ont été recréés d'après des cartons originaux. Des photogrammes additionnels, dupliqués d'après des copies nitrates conservées à la Czech Film Archive et à la Cinémathèque suisse, ont été insérés. Cette dernière a également fourni les références de couleur.

Loin des paysages majestueux qui ont fait sa célébrité, Sjöström signe un film d'époque dans un château aux allures gothiques. D'après une nouvelle de Franz Grillparzer, dramaturge autrichien connu pour ses drames historiques, le film se passe essentiellement la nuit, dans des décors qui accentuent l'atmosphère oppressante au sein de laquelle se joue le drame d'un couple. L'image est de Henrik Jaenzon, chef-opérateur suédois très actif pendant la période muette, souvent confondu avec son frère Julius Jaenzon.

Le film donne surtout l'occasion de découvrir la première apparition à l'écran de Tora Teje, actrice suédoise que l'on retrouvera dans *Vers le bonheur* de Mauritz Stiller et *La Sorcellerie* de Benjamin Christensen, deux classiques incontournables du cinéma nordique. Elle incarne ici un personnage profondément énigmatique, à la fois épouse aimante et femme fatale, autour duquel s'articule le drame. Passé pratiquement inaperçu lors de sa sortie, *Le Monastère de Sendomir* est considéré comme une œuvre « mineure » de Sjöström, alors que sa structure en un unique flashback témoigne d'une grande maîtrise des moyens narratifs. Au centre de la période la plus productive de Sjöström, c'est l'un des films de la fin de l'âge d'or du cinéma suédois, précédant de peu *La Charrette fantôme* et le départ du réalisateur vers les États-Unis.

Gabriela Trujillo



VERS LE BONHEUR

EROTIKON

MAURITZ STILLER | 1920

Suède, 97 minutes, noir et blanc et teinté, 35 mm

Trois hommes et deux femmes badinent avec l'amour...

Séance accompagnée au piano par Axel Nouveau. Voir p. 58

Copie teintée tirée en 2005 par le Svenska Filminstitutet d'après un négatif noir et blanc établi dans les années 1960 issu une copie nitrates teintée. Les photogrammes restant d'une copie nitrates originale ont servi de référence à la couleur (procédé Desmet).

Au début de *Vers le bonheur*, un riche entomologiste se passionne pour la vie sexuelle des scarabées pendant que quatre laborantins tournent comme des mouches autour de sa nièce. De son côté la femme du professeur, reine des abeilles en mal de mâles, s'envoie en l'air lors d'une sublime séquence en avion où, de là-haut, dans le dos de son pilote et possible amant, elle fait de l'œil à un autre qui la suit du regard depuis le plancher des vaches. Mauritz Stiller use de sa caméra comme d'une longue vue doublée d'un microscope et ausculte avec une

sympathie lucide la plus « drôle » de toutes les espèces, la nôtre. Le ton est badin, licencieux pour son époque, civilisé, comme il se doit entre gens du monde, même si la longue représentation théâtrale insérée au milieu du film donne à ce marivaudage son épaisseur historique et une perspective tragique. On sait que le Lubitsch allemand s'est inspiré du *Trésor d'Arne* pour les scènes de foule de *La Femme du Pharaon* (1921), et le Lubitsch américain de *Vers le bonheur* dans *Comédiennes* (1924) où il se débarrasse des « lourds accessoires de son comique allemand » (Lotte Eisner). Quant à Octave dans *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939), c'est encore avec émotion qu'il évoque « le vieux Stiller » ; on dit même que Renoir aurait eu un temps le projet d'un remake sonore de *Vers le bonheur*.

Bernard Benoliel



LA CHARRETTE FANTÔME

KÖRKARLEN

VICTOR SJÖSTRÖM | 1921

Suède, 106 minutes, noir et blanc et teinté, DCP

SÉANCE DE CLÔTURE

À la Saint-Sylvestre, sœur Edit, mourante, n'a plus qu'un seul souhait : revoir David Holm, un de ses anciens protégés.

Séance présentée par Jon Wengström et Frédéric Bonnaud.
Ciné-concert par Jean-François Zygel. Voir p. 58.

Restauré en 2K en 2015 par le Svenska Filminstitutet à partir d'un négatif noir et blanc tiré dans les années 1970 d'après deux copies nitrates. Des copies Desmet existantes ont servi de référence pour les couleurs. Chaque photogramme a été triplé sur le DCP afin de reproduire la cadence de 16 i/sec.

La Charrette fantôme est considéré comme un des sommets de l'œuvre de Sjöström. Peu de temps après sa sortie, le cinéaste, appelé par la M.G.M., part pour Hollywood. Le film émane d'un récit de la célèbre romancière suédoise Selma Lagerlöf, dont Sjöström a déjà adapté plusieurs textes. Familier des tournages en extérieurs et des somptueux décors naturels, Sjöström se retrouve cette fois en studio dans les

toutes nouvelles installations de la Svensk Filmindustri à Rasunda, pour un peu plus de deux mois. Tout le studio est à disposition de la production. Sjöström souhaite avoir la maîtrise des décors, des prises de vues, des trucages, des éclairages et, avec son opérateur, Julius Jaenzon, tente d'audacieuses expérimentations d'images et de multiples surimpressions. Ainsi redonne-t-il vie aux morts. Un dialogue avec l'au-delà s'instaure. Dans ce conte moral à la structure complexe, traversé de puissantes incursions fantastiques, l'interprétation des acteurs est retenue. Ingmar Bergman y trouvera une de ses inspirations majeures.

Pauline de Raymond



LE VIEUX MANOIR

GUNNAR HEDES SAGA

MAURITZ STILLER | 1923

Suède, 74 minutes, noir et blanc et teinté, 35 mm

À la mort de son père, le jeune Gunnar, passionné de musique, tente de sauver le manoir familial de la faillite en reprenant un élevage de rennes en Laponie.

Séance présentée par Jon Wengström et accompagnée au piano par Nicolas Worms. Voir p. 58

Grâce au registre de censure, il a été établi en 2009 une version à partir d'un négatif safety noir et blanc, dans laquelle ont été insérés des intertitres originaux recréés. Les photogrammes subsistants d'une copie nitrates originale ont servi de référence de couleur pour l'établissement de la copie Desmet.

En 1922, Mauritz Stiller réalise *Le Vieux Manoir*, inspiré d'un roman de Selma Lagerlöf. Il confie les rôles principaux à Einar Hanson (qui remplace Lars Hanson et accède ainsi à son premier grand rôle) et Mary Johnson avec qui il a déjà travaillé à plusieurs reprises (*Le Trésor d'Arne*). Dans les films suédois de cette époque, la nature n'est pas un simple décor mais se trouve au centre de la narration. Stiller se

pose en véritable dramaturge de celle-ci. Henrik Jaenzon crée une lumière qui sublime la maîtrise de la composition picturale du réalisateur. La séquence culminante du film où le troupeau de rennes échappe au jeune Gunnar prend des allures de western nordique, renforcée par un montage efficace, rapide, donnant à la scène une dimension spectaculaire rare. Cette nature troublée renforce le drame que vit Gunnar, qui le conduit à la folie. En contrepoint, émerge un décor apaisant, presque reconfortant lorsque Gunnar se promène dans la forêt vers la fin du film. Stiller introduit le réalisme et l'onirisme (proche du mysticisme parfois) et les entrecroquent pour glisser vers le fantastique.

Delphine Biet

UNE HISTOIRE DE LA COULEUR AU CINÉMA

TECHNICOLOR, ANNÉES 1940 ET 1950



Sueurs froides, Alfred Hitchcock, 1957

En collaboration avec l'Academy Film Archives

Technicolor exerce un véritable monopole sur la couleur cinématographique durant la Seconde Guerre mondiale, et ce jusqu'au début des années 1950, lorsque les négatifs couleurs monopacks (Eastmancolor et Agfacolor) font leur apparition dans l'industrie. En parallèle au Technicolor, durant les années 1940, d'autres procédés de couleurs soustractifs ont existé, comme le Cinecolor (procédé d'abord bichrome), le Gasparcolor, ou encore la trichromie soviétique, le Sovietcolor. La domination de Technicolor s'explique en premier lieu par son marketing bien visible, voire agressif, laissant penser qu'il s'agit du seul procédé capable de créer des couleurs naturelles. Les différentes productions travaillant en Technicolor avaient pour obligation contractuelle de promouvoir le procédé dans les bandes annonces ou les affiches. Elles devaient faire apparaître de manière évidente des expressions telles que : *A Technicolor Motion Picture* (un film en Technicolor), ou bien *The Striking Technicolor Photography* (l'étonnante photographie en Technicolor). En outre, c'est par sa capacité à produire des films en couleur de façon volumétrique, et qui plus est, d'une qualité esthétique exceptionnelle, que la marque a su s'imposer.

Le procédé trichrome se caractérise par la technique de tirage par imbibition qui a permis de créer des copies aux qualités lithographiques dont les couleurs ne se modifient pas avec le temps. Technicolor fait

en sorte que la technique de tirage par imbibition s'améliore régulièrement au fur et à mesure de la collaboration avec les studios. En ce sens, la définition et les couleurs des films des années 1930 ne sont pas comparables à celles des années 1950, puisque les colorants et les émulsions utilisés par le laboratoire n'ont cessé d'évoluer. La caméra trichrome, dite caméra D, a connu deux évolutions, l'une en 1939 lors du tournage d'*Autant en emporte le vent* (elle est alors convertie en caméra DF), et l'autre en 1951. Ces deux évolutions ont permis de réduire considérablement le besoin en éclairage sur les plateaux. Enfin, à l'arrivée des différents systèmes d'écran large, la caméra trichrome tombe en désuétude en 1955 et le négatif monopack est privilégié car il est compatible avec tout type de caméra. Certaines caméras trichromes sont alors converties en caméras Technirama, système qui permet d'obtenir des projections deux fois plus larges que le CinemaScope. Jusque dans les années 1970, quelques réalisateurs sont encore attachés au tirage par imbibition, comme Alfred Hitchcock, qui tournera des films en écran large (VistaVision) avec un négatif Eastmancolor, mais demandera au laboratoire Technicolor d'effectuer des copies tirées par imbibition. On appellera ce procédé le n° 5, puisque l'ère de la trichromie était communément surnommée « procédé n° 4 ».



Le Narcisse noir, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1947

Pendant toute la durée de la trichromie, Technicolor propose (ou impose) les services du *color consulting* aux producteurs, afin d'aider à mieux contrôler le rendu des couleurs à l'écran. La réorganisation des méthodes de travail des studios, en accord avec le service du *color consulting* dirigé par Natalie Kalmus, avait pour but d'éviter le piège de la codification excessive des couleurs, ou de leur surabondance, comme ce fut le cas durant l'ère du bichrome, voire encore dans les débuts du trichrome avec *La Cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934). L'ère de la modération et de la désaturation des couleurs (qui utilise des dominantes brunes ou beiges) a donc marqué les années 1930, en concordance avec les partis pris de Natalie Kalmus exposés dans son texte intitulé *Color Consciousness*, qu'elle adresse aux professionnels en 1935. Cependant, les couleurs semblent se libérer et se vivifier au tournant des années 1940. Cette évolution colorimétrique s'opère en même temps que le développement de certains genres, comme la comédie musicale.

Comme nous le redécouvrons à travers la programmation du Festival *Toute la mémoire du monde*, dédiée cette année aux films réalisés entre les années 1940 et 1950, les tons neutres ne sont pas totalement abandonnés car ils peuvent intervenir par segments, comme dans *Tous en scène* de Minnelli, où ils structurent les différentes dualités des va-et-vient de la narration, entre la réalité assez monochrome et le monde scénique beaucoup plus coloré. La combinaison entre les tons neutres et les couleurs vives contribue également à renforcer la profondeur de l'image, comme c'est le cas dans *Le Narcisse noir* de Powell et Pressburger, entièrement tourné en studio.

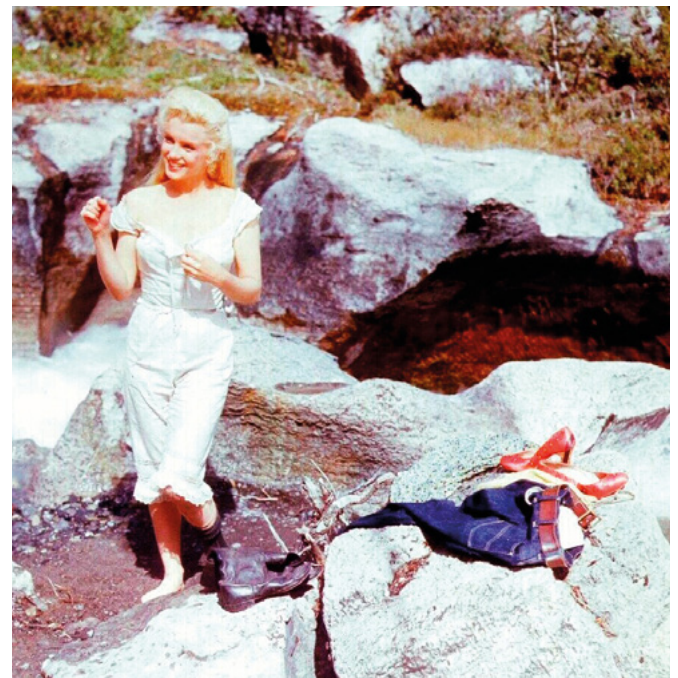
La réelle apparence du Technicolor se retrouve physiquement sur les copies originales de la première exploitation, contrairement aux copies en Eastmancolor. Parmi les derniers films tirés par imbibition en Amérique du nord et en Europe à la fin des années 1970, on retrouve *Le Parrain* de Coppola, *La Guerre des étoiles* de George Lucas ou encore *Suspiria* de Dario Argento. La désagrégation des couleurs après l'ère de l'imbibition a été connue du grand public dès les années 1980, lorsque Martin Scorsese découvre que son film *Taxi Driver* (1976), tourné et exploité en Eastmancolor, avait drastiquement viré au magenta, cinq ans seulement après sa réalisation. Le réalisateur américain milite dès lors pour le retour des tirages par imbibition. Un article d'Olivier Assayas, alors critique aux *Cahiers du cinéma*, se fit l'écho en France des prises de position de Scorsese (« *Notre époque sera-t-elle celle des copies roses ?* », *Cahiers du cinéma*, n° 315, septembre

1980). Le vœu de Scorsese devient réalité en 1995, lorsque le tirage par imbibition est remis en place par Technicolor à Hollywood, et ce jusqu'au début des années 2000.

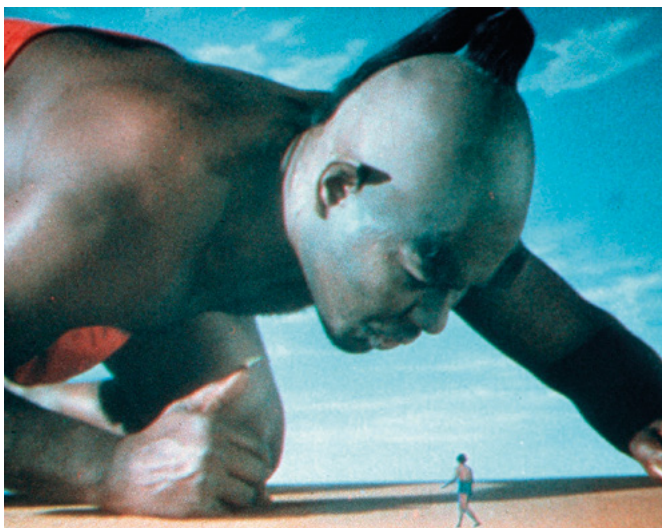
Les copies originales Technicolor connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt puisque l'exceptionnel état de conservation des couleurs, permet de retrouver les choix de lumière et d'étalonnage originels des auteurs du film. Elles deviennent aussi un élément essentiel pour une restauration (tant pour la couleur que pour le son) : la restauration modifie nécessairement l'image originale car elle emploie des supports modernes (nouvelles émulsions de pellicule, supports numériques, ou choix aléatoires des restaurateurs). Par conséquent, le Festival propose d'offrir l'expérience unique et exceptionnelle de revoir certaines copies originales datant des années 1950, en acétate, et qui ont été conservées dans différentes archives du monde. Deux copies originales du *Secret magnifique* de Douglas Sirk et des *Dix commandements* de Cecil B. DeMille - deux films tournés en scope - seront projetées. *African Queen* de John Huston, issu du procédé n° 4, sera également montré en copie originale d'époque. L'un des bijoux de cette rétrospective étant sans aucun doute *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock, un film en VistaVision et dont la copie a été déposée à La Cinémathèque française par le maître lui-même. Des films restaurés numériquement permettront également de redécouvrir les perles du Technicolor anglais avec *Le Voleur de Bagdad* (Michael Powell, Ludwig Berger et Tim Whelan, 1940) et *Le Narcisse noir* (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1947).

Céline Ruivo

directrice des collections films de La Cinémathèque française



Rivière sans retour, Otto Preminger, 1953



LE VOLEUR DE BAGDAD

THE THIEF OF BAGDAD

LUDWIG BERGER, MICHAEL POWELL, TIM WHELAN | 1940
Grande-Bretagne, 105 minutes, couleur, DCP



Détrôné par le diabolique Jaffar, le roi Ahmad s'associe à un jeune voleur nommé Abu pour combattre le vizir et retrouver la princesse qu'il aime.

Séance présentée par Jean-Pierre Verscheure

Restauré en 2K en 2011 par ITV Studios Global Entertainment. Distribué en salles par Carlotta.

Après avoir acquis les droits du film réalisé par Raoul Walsh en 1929, avec Douglas Fairbanks, Alexandre Korda confie à Ludwig Berger, puis à Michael Powell et Tim Whelan la mise en scène de son *Voleur de Bagdad*. Le tournage, qui se déroule dans les studios britanniques de Denham en 1939, est interrompu par la guerre. Il se poursuit en 1940 à Hollywood et dans le Grand Canyon, avec deux réalisateurs supplémentaires (non crédités). Le jeune Sabu partage l'affiche avec le brillant Conrad Veidt. La féerie exotique de l'œuvre est appuyée par ses couleurs éclatantes et ses multiples effets spéciaux. La photographie en Technicolor de Georges Périnal sera récompensée par un Oscar en 1941.

Marion Langlois

LUDWIG BERGER
(1892-1969)

Réalisateur fructueux de la période muette allemande, il réalise en 1930 aux États-Unis son premier film parlant, *The Vagabond King* mais n'arrive pas à percer à Hollywood. Il revient en Allemagne pour se tourner vers la télévision.

TIM WHELAN
(1893-1957)

Réalisateur et producteur britannique, il réalise une vingtaine de films durant les années 1930 et 1940, et reste surtout connu pour la réalisation du *Voleur de Bagdad* (1940).

MICHAEL POWELL
(1905-1990)

Il a réalisé plus d'une cinquantaine de films entre 1931 et 1972. En 1939, il démarre une collaboration avec le scénariste Emeric Pressburger avec qui il réalise *Colonel Blimp* (1943) ou encore *Les Chaussons rouges* (1948). Seul, il tourne *Le Voyeur* (1960).



LE NARCISSE NOIR

BLACK NARCISSUS

MICHAEL POWELL ET EMERIC PRESSBURGER | 1947
Grande-Bretagne, 100 minutes, couleur, DCP

Après l'ouverture d'un couvent sur les contreforts de l'Himalaya, cinq sœurs anglicanes rencontrent des difficultés à s'adapter à leur nouvel environnement.

Restauré par ITV Studios Global Entertainment. Distribué par Carlotta.

« I couldn't stop the wind from blowing and the air from being as clear as crystal... and I could'nt hide the mountain » (Sœur Clodagh, Deborah Kerr)

Tourné aux studios Pinewood et dans les jardins de Horsham pour les extérieurs, *Le Narcisse noir* fut d'emblée conçu avec audace. Ce premier artifice de transposer en Angleterre, l'Inde himalayenne du roman, donne au film sa pertinence esthétique. Et celle-ci se poursuit à travers la composition magistrale de la lumière, des couleurs. Dans ce récit où les nonnes luttent contre l'irruption du refoulé, la couleur joue un rôle crucial. Outrepasant sa fonction figurative, elle suit le tourment des personnages, figure la tension sexuelle, produit le sens et accompagne le drame comme une partition subtile. Une

maîtrise innovante du procédé Technicolor permet d'exprimer toutes ces nuances en s'affranchissant d'une supervision trop intrusive de Natalie Kalmus. À la tentation du flamboyant de couleurs localement exacerbées, il a été préféré une retenue faite de clair-obscur à la Vermeer, plus conforme à la rigueur conventuelle. Quant au son, il intervient en écho aux expressions visuelles, porté par la présence ininterrompue du vent.

Mehdi Taïbi

EMERIC PRESSBURGER
(1902-1988)

MICHAEL POWELL
(1905-1990)

L'Espion noir, leur première réalisation en 1939, initie une collaboration fructueuse. En 1943, ils créent la société de production The Archers. Ils écrivent, produisent et réalisent dix-neuf longs métrages, dont *Les Chaussons rouges* (1948) et *Les Contes d'Hoffmann* (1951).



CARTOONS

HOMMAGE À LA WARNER | 1948-1958

États-Unis, copies 35 mm Technicolor originales (tirage par imbibition)

JEUNE PUBLIC

En 1923, les quatre frères Warner, Jack, Harry, Sam et Albert, créent la société de production Warner Bros. En 1930, naît la série « Looney Tunes », puis en 1931, la série musicale « Merrie Melodies », dessinées, entre autres, par Chuck Jones et Tex Avery. À partir de 1943, les séries sont réalisées en couleur.

Séance présentée par Jean-Pierre Verscheure

BEWITCHED BUNNY

de Chuck Jones, 1954, 7'

Bugs Bunny lit les contes de Hansel et Gretel lorsqu'il tombe nez à nez avec les véritables personnages du conte.

Copie de l'Academy Film Archive.

CANARY ROW

de Friz Freleng, 1950, 7'

Grosminet observe de loin Titi, posé dans sa cage, et meurt d'envie de le dévorer.

Copie de l'Academy Film Archive.

CORN PLASTERED

de Robert McKimson, 1951, 7'

Un corbeau un peu plaisantin envahit un champ de maïs. L'agriculteur est furieux.

Collections de la Constellation-Center Collection à l'Academy Film Archive.

EACH DAWN I CROW

de Friz Freleng, 1949, 8'

Charlie le coq pense qu'Elmer veut le tuer et en faire son dîner pour dimanche.

Collections de la Constellation-Center Collection à l'Academy Film Archive.

HOMELESS HARE

de Chuck Jones, 1950, 7'

Un ouvrier détruit la maison de Bugs Bunny avec sa grue et répugne à la réparer.

Collections de la Constellation-Center Collection à l'Academy Film Archive.

HOPPY-GO-LUCKY

de Robert McKimson, 1952, 7'

Benny, un chat un peu gauche, demande à Grosminet de l'aider à attraper une souris pour en faire son animal de compagnie.

Collections de la Constellation-Center Collection à l'Academy Film Archive.

TWO GOPHERS FROM TEXAS

d'Arthur Davis, 1948, 7'

Snookie le chien s'ennuie et décide de chasser des petits rats, les Goofy Gophers.

Collections de Paul Rayton à l'Academy Film Archive.

WHOA, BE-GONE!

de Chuck Jones, 1958, 6'

Coyote tente pour la énième fois d'attraper Bip-Bip.

Copie de l'Academy Film Archive.



AFRICAN QUEEN

THE AFRICAN QUEEN

JOHN HUSTON | 1951

États-Unis, 106 minutes, couleur, 35 mm

En Afrique, durant la Première Guerre mondiale, Charlie Allnut, capitaine du navire l'African Queen, rencontre Rose, une jeune missionnaire qui veut le persuader de torpiller un navire ennemi.

Séance présentée par Jean-Pierre Verscheure

Copie 35 mm Technicolor originale (tirage par imbibition) en provenance de l'Academy Film Archive.

Resté dans les tiroirs de la Columbia puis de la Warner, le projet d'adaptation de *The African Queen*, roman anglais de C. S. Forester publié en 1935, est repris par John Huston et le producteur Sam Spiegel en 1950. L'engagement de Katharine Hepburn et Humphrey Bogart facilite son financement.

Huston obtient de tourner en Afrique, entraînant avec lui une équipe de trente personnes au fin fond du Congo Belge et en Ouganda. Une exception en 1951, d'autant que John Huston tient aussi à un film en couleurs (son premier), loin de simplifier les prises de vues filmées avec une énorme caméra Technicolor à trois négatifs (*Three-Strip*) dont la basse sensibilité implique un éclairage imposant. Jack Cardiff, vétéran du Technicolor et futur cinéaste, relève le défi. Le tournage hors norme, avec son lot d'incidents et d'épisodes épiques largement

rapportés, est achevé à Londres. La connivence des acteurs pousse encore Huston à remanier le scénario en pleine jungle : le récit d'aventure exotique tourne à la comédie amoureuse, s'attachant davantage aux personnages mal assortis qu'au paysage.

L'emploi de la couleur déconcerta une partie de la critique touchée par l'interprétation, qui valut un Oscar à Bogart et une nomination à Hepburn. Huston fut également nommé pour la réalisation et le scénario, cosigné avec James Agee.

Blandine Étienne

JOHN HUSTON (1906-1987)

Il débute comme scénariste avant de réaliser pour la Warner *Le Faucon maltais* (1941). Enrôlé pendant la guerre, il réalise trois documentaires avant de tourner *Le Trésor de la Sierra Madre* et *Key Largo* (1948).

Sa filmographie comprend de nombreuses adaptations littéraires : *Quand la ville dort* (1950), *Moby Dick* (1956) ou *The Dead* (1987). Il poursuit également une carrière d'acteur (*Le Cardinal* en 1963, *Chinatown* en 1974).



RIVIÈRE SANS RETOUR

RIVER OF NO RETURN

OTTO PREMINGER | 1953

États-Unis, 88 minutes, couleur, DCP

À sa sortie de prison, Matt Calder retourne dans un camp de chercheurs d'or pour récupérer son fils Mark, qui a été recueilli par Kay, une chanteuse de saloon.

Séance présentée par Jean-Pierre Verscheure

Numérisé en 2K par Théâtre du Temple.

Lié par contrat à la Fox, Otto Preminger accepte cette dernière commande dont il apprécie la distribution et les conditions de tournage en extérieurs, au Canada. Unique western de Preminger et de Marilyn Monroe, *Rivière sans retour* est un des premiers films en CinemaScope, apparu en 1953. Alliant un négatif Eastmancolor (au cadre anamorphique au tournage) et un tirage de copies par imbibition en Technicolor, le chef opérateur Joseph La Shelle utilise avec brio les deux techniques. Ce dernier joue sur une grande profondeur de champ, que l'ancien système en Technicolor trichrome ne permettait pas, magnifiant les paysages naturels, et les scènes de nuit bénéficient d'un rendu exceptionnel. Les travellings et de longs

mouvements à la grue firent dire à François Truffaut qu'il s'agit du premier « CinemaScope mouvant ». Truffaut ajoutait : « *Rivière sans retour* n'a que le plaisir des yeux pour objet et la beauté de chaque plan pour justification du plaisir. »

Emmanuelle Berthault

OTTO PREMINGER

(1905-1986)

Né à Vienne, acteur et metteur en scène de théâtre, il arrive à Hollywood en 1936 sous contrat avec la Twentieth Century-Fox. Il signe en 1944 un polar psychologique, *Laura*, qu'il considère comme son « véritable premier film ». En 1952, il décide de s'autoproduire grâce aux Artistes Associés : *La Lune était bleue* (1953) affronte les rigueurs de la censure du code Hays. Le cinéaste récidive avec *L'Homme au bras d'or* (1955) et décortique les mécanismes de la justice américaine dans *Autopsie d'un meurtre* (1959).



LE SECRET MAGNIFIQUE

MAGNIFICENT OBSESSION

DOUGLAS SIRK | 1953

États-Unis, 108 minutes, couleur, 35 mm

Bob Merrick, jeune milliardaire, est victime d'un accident. Sa vie est sauvée au détriment de celle du docteur Wayne Philips. Rongé par la culpabilité, il va tout faire pour se racheter auprès de la femme de ce dernier.

Séance présentée par Céline Ruivo

Copie 35 mm Technicolor originale (tirage par imbibition) issue des collections de la ConstellationCenter Collection à l'Academy Film Archive.

En 1935, Universal produit une première adaptation à l'écran du roman de Lloyd C. Douglas, *Le Secret magnifique*, publié en 1929. Douglas Sirk n'a pas vu ce film de John M. Stahl, avec Irene Dunne et Robert Taylor, lorsque le studio lui propose d'en tourner une nouvelle version. Si la lecture du roman laisse le cinéaste perplexe, l'enthousiasme débordant du producteur Ross Hunter et de l'actrice Jane Wyman parvient à le convaincre. Oscarisée quatre ans plus tôt, l'actrice est alors en pleine lumière : le studio espère exploiter sa célébrité pour promouvoir un acteur encore débutant, Rock

Hudson. Le tournage se déroule à l'automne 1953. La photographie est confiée à Russell Metty, dont la maîtrise des flamboyances du Technicolor magnifie le mélodrame. Le film sort en août 1954. Son succès commercial est tel que le studio décide de réunir à nouveau le couple d'acteurs dans *Tout ce que le ciel permet*, que Sirk réalise en 1955, également en Technicolor.

Marion Langlois

DOUGLAS SIRK

(1897-1987)

D'origine danoise, Douglas Sirk est engagé par la UFA avant de s'exiler aux États-Unis en 1940. Il s'illustre par la réalisation d'une série de mélodrames, dès 1953, qui l'imposera auprès de la critique française. Son œuvre est marquée par une atmosphère lyrique et un jeu secrètement subversif avec les codes du genre.



TOUS EN SCÈNE !

THE BAND WAGON

VINCENTE MINNELLI | 1953

États-Unis, 112 minutes, couleur, 35 mm

Un artiste déchu revient à New York et y retrouve deux vieux amis. Très vite, ils se lancent dans la création d'une comédie musicale et engagent un metteur en scène prétentieux qui va leur donner du fil à retordre.

Séance présentée par Céline Ruivo

Copie 35 mm Technicolor originale (tirage par imbibition) issue des collections de Lowell Peterson, ASC à l'Academy Film Archive.

Film phare de la légendaire « Freed Unit », *Tous en scène !* représente la quintessence de la comédie musicale. Grâce à la conjonction de nombreux talents, c'est sûrement, avec *Chantons sous la pluie*, la comédie musicale la plus achevée, tant par les thèmes traités que par la qualité des numéros musicaux. S'inspirant de leur propre vie, les scénaristes proposent une satire du milieu théâtral, avec une approche quasi documentaire de l'art du spectacle. Minnelli, à la manière d'un peintre, a donné à la couleur un grand rôle émotionnel. Chaque séquence a une coloration propre, chaque émotion dépeint le monde d'une façon différente. Il en résulte des séquences événements tels que *Dancing in the Dark* ou *The Girl Hunt Ballet*.

Tourné avec le procédé trichrome de Technicolor, *Tous en scène !* est un film somme, aussi bien dans l'histoire de la musical que dans l'œuvre de Minnelli.

Nicolas Caissa

VINCENTE MINNELLI
(1903-1986)

Il débute comme directeur artistique au Radio City Music Hall, puis devient metteur en scène et décorateur de shows pour Broadway de 1935 à 1939. Introduit par Arthur Freed à la MGM, il réalise entre 1942 et 1955 des comédies musicales pour les plus grands noms : Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, Cyd Charisse. *Un Américain à Paris* (1951) et *Les Ensorcelés* (1952) reçoivent plusieurs Oscars, comme d'autres de ses films à venir. En 1955, il réalise en Europe *La Vie passionnée de Van Gogh* avec Kirk Douglas et Anthony Quinn. Il se tourne peu à peu vers le mélodrame – et connaît la consécration avec *Gigi* (1958) – en alternance avec des comédies.



LES DIX COMMANDEMENTS

THE TEN COMMANDMENTS

CECIL B. DEMILLE | 1954

États-Unis, 232 minutes, couleur, 35 mm

L'histoire de Moïse et de l'Exode selon l'Ancien Testament.

Séance présentée par Céline Ruivo

Copie 35 mm Technicolor original (tirage par imbibition) issue des collections du ConstellationCenter à l'Academy Film Archive.

Trois ans d'écriture, quatre heures de spectacle, trente mille figurants, deux mille cinq cents chars, cinq cents chameaux, un kilomètre de long de décor, douze stars (dont Charlton Heston en Moïse et Yul Brynner en Ramsès), un coût de treize millions de dollars : « Peu importe ce qu'il a coûté, il faut savoir ce qu'il vaut ! » répond l'auteur de ce projet pharaonique. Or il s'agit bien de valeurs chez DeMille et, en particulier, du duo valeur/couleur : clair-obscur de *Forfaiture* (1915) ; technicolor bichrome des *Dix Commandements* de 1923 ; « glorieux technicolor » des *Tuniques écarlates* (1940) dont le titre est un éclatant programme. Sa dernière œuvre, *Les Dix Commandements*, puise dans les ressources du technicolor n° 5 VistaVision, procédé Paramount qui offre une image d'une définition incomparable et un nuancier intense. Sa science

des couleurs et de la composition triomphe dans des tableaux tantôt épiques, maniéristes ou précieux. La palette est soutenue et subtile, avec des mosaïques de demi-teintes (camaïeux bruns du désert), des détails chatoyants, de vifs contrastes et teintes denses (nuage vert pestilentiel, flots rouges, cieus noirs) qui mettent en valeur la force des paysages, le luxe des décors et costumes ou le satiné d'un visage. Les images sont servies par d'inventifs trucages – incrustation, animation, *matte painting* (fond peint sur verre) – qui culminent dans la scène d'anthologie de l'ouverture des flots de la mer Rouge.

Élodie Tamayo

CECIL B. DEMILLE
(1881-1959)

Il est l'un des cinéastes les plus importants de la période muette américaine, aux côtés de Griffith et Chaplin. Gigantisme, démesure et érotisme sont les caractéristiques majeures de ses films, comme en témoignent *Cléopâtre* (1934), *Samson et Dalila* (1949) ou *Les Dix Commandements* (1956).



L'OR ET L'AMOUR

GREAT DAY IN THE MORNING

JACQUES TOURNEUR | 1955

États-Unis, 88 minutes, couleur, 35 mm

Après avoir gagné au jeu, le Sudiste Owen Pentecost se retrouve propriétaire de l'Hôtel Denver. Très vite, son cœur chavire pour deux jeunes femmes, alors que la guerre civile approche à grands pas.

Copie 35 mm Technicolor originale (tirage par imbibition) de BFI National Archive.

Aux prémices de la guerre de sécession, Owen Pentecost (Robert Stack), un Sudiste amoral, prétend n'appartenir à aucun camp et aime deux femmes nordistes que tout oppose. L'utilisation du Technicolor (procédé n° 5) vise, entre autres, à construire un langage expressif en couleurs autour du corps féminin, avec Boston (Ruth Roman), la brune entraînée, et Ann (Virginia Mayo), la blonde modiste à la beauté réservée. Leurs costumes creusent le contraste entre leurs deux identités, et les resituent socialement : tons pastels ou monochromes pour la blonde, vifs et intenses pour la brune dont une robe rouge écarlate portée au comble de l'action.

Il s'agit du dernier western de Jacques Tourneur en format Superscope, où l'on retrouve des

thèmes du fantastique qui lui sont chers comme l'homme et l'animalité, avec Jumbo (Raymond Burr) naturellement associé aux éléphants de son saloon. Tourneur cite aussi *I Walked With a Zombie*, un de ses propres films (réalisé treize ans auparavant), dans la scène finale de *L'Or et l'Amour*.

Céline Ruivo

JACQUES TOURNEUR

(1904-1977)

Il débute comme monteur chez Pathé Nathan. Après quelques réalisations en France, il est engagé par MGM et débute une carrière prolifique au États-Unis. En 1942, le producteur Val Lewton l'engage à RKO pour réaliser des films d'horreur à petits budgets et innovants. Cette même année, il réalise *La Féline*, puis en 1943 *Vaudou* et *L'Homme léopard*, trois films d'horreur qui assureront sa renommée. On retiendra souvent ses mises en scène d'atmosphère et d'angoisse bien qu'il se soit aussi illustré avec grand talent dans d'autres genres cinématographiques.



SUEURS FROIDES

VERTIGO

ALFRED HITCHCOCK | 1957

États-Unis, 126 minutes, couleur, copie 35 mm en Technicolor d'époque

À San Francisco, Scottie, un ancien policier souffrant d'acrophobie, est engagé pour filer Madeleine, la femme d'un ami.

Séance présentée par Paul Verhoeven

Copie 35 mm Technicolor originale (tirage par imbibition) déposée en 1968 par Alfred Hitchcock à La Cinémathèque française.

Adapté d'un roman écrit pour Hitchcock par Boileau-Narcejac, acheté à peine terminé par la Paramount en 1955, *Sueurs froides* est d'emblée pensé pour Vera Miles. Mais le tournage, sans cesse retardé, débute finalement en 1957 avec Kim Novak, que le cinéaste se résout à diriger dans le rôle féminin principal.

Ses choix techniques, parfaitement maîtrisés, sont faits avec son discernement habituel : il revient au grand format VistaVision et à l'intense palette chromatique du Technicolor, constituée de couleurs douces ou saturées, alors que le procédé, détrôné par Eastmancolor, connaît son chant du cygne. Il exige néanmoins un label « Color by Technicolor », pointant le prestigieux tirage par imbibition qui perdue dans les laboratoires

Technicolor, pour son film où la couleur a une importance cruciale. Malgré un accueil critique et public réservé en 1958, *Sueurs froides* revient régulièrement dans les listes des meilleurs films du monde, tout en étant quasiment invisible avec ses authentiques couleurs et son mixage original. Unique en Europe, la précieuse copie de la Cinémathèque a été confiée à Henri Langlois par le maître en personne. Sa stabilité chimique défie encore le temps et restitue *Sueurs froides* comme à son premier jour.

Blandine Étienne

ALFRED HITCHCOCK

(1899-1980)

Il compte plus de cinquante longs métrages à son actif. Appelé en 1940 par le producteur Selznick à Hollywood, il réalise *Rebecca*, qui marque la fin de sa période britannique. S'ensuivent, entre autres, *La Mort aux trousses* (1959), *Psychose* (1960), *Les Oiseaux* (1962), des films qui comptent parmi les plus célèbres de l'histoire du cinéma.

120 ANS DE LA GAUMONT

GAUMONT, PRODUCTEUR-AUTEUR



La Cité des femmes, Federico Fellini, 1979

« Tout système social est plus ou moins contre-nature, et la nature, à chaque instant, travaille à reprendre ses droits. Chaque être vivant, chaque individu, chaque tendance s'efforce de rompre ou de désagréger le puissant appareil d'abstraction, le réseau de lois et de rites, l'édifice de conventions et de consentements qui définit une société organisée. » (Paul Valéry, *Ceuvres*, tome II, La Pléiade-NRF).

Cette remarque de Paul Valéry pourrait résumer assez idéalement ce qui se joue entre une structure relevant de contraintes productives de tous ordres et des individus libres, en l'occurrence les artistes que sont les cinéastes. On ne saurait mieux décrire ainsi une société telle que Gaumont, ayant accueilli une grande diversité de projets industriels et commerciaux et de rêves scénarisés mêlant la fiction et la poésie durant cent-vingt années. Ainsi, cette entreprise qui connut des succès grandioses et des revers douloureux, offre l'image fascinante d'un « système social » en effet, pour reprendre les mots de Valéry, mais présentant également les aléas d'un organisme naturel.

C'est sans doute le bénéfice de cette longévité, la capacité de ses dirigeants et leurs équipes, que d'avoir permis ce destin contrasté à l'instar de toute activité humaine.

Il est probable que nous ne puissions identifier un film comme étant produit par Gaumont, si le générique ne nous en prévenait pas. Et ce serait inquiétant dans le cas contraire, car cela signifierait une insuffisante souplesse d'adaptation aux temps qui changent.

Le retour rétrospectif sur l'existence de cette société qui ne disparut jamais, quels que furent ses associations, ses partenariats et ses fusions, démontre au contraire sa perméabilité aux goûts dominants chaque époque, et fréquemment les meilleurs, tout en ne perdant pas de vue son développement industriel et commercial.

Dominique Païni



FILMS GAUMONT DES PREMIERS TEMPS

France, noir et blanc ou teintés, DCP

Séance présentée par Manuela Padoan et accompagnée au piano par Satsuki Hoshino et Masanori Enoki. Voir p. 58

OSCAR AU BAIN

Léonce Perret, 1913, 12'

Oscar est amoureux d'une jeune Parisienne. Il l'emmène se promener en calèche dans la capitale.

LES CHALANDS

Georges André Lacroix, 1911, 12'

Quand on est fille de marinier, c'est un grand malheur que d'aimer un gars du rivage, et Louise aimait Pierre, un carrier...

CHRISTOPHE COLOMB

Étienne Arnaud, 1910, 7'

Christophe Colomb quitte l'Italie et expose son projet d'expédition au roi d'Espagne. Avec son nouvel équipage, il part à la conquête du Nouveau Monde.

LE PEINTRE NÉO- IMPRESSIONNISTE

Émile Cohl, 1910, 6'

Film d'animation mêlant prises de vues réelles et dessin animé.

SUR LA BARRICADE

Alice Guy, 1907, 4'

Adaptation des *Misérables* de Victor Hugo ou le sacrifice d'un enfant pendant la Commune de Paris en 1870.

LE VIOLON

Louis Feuillade, 1908, 7'

Dans une chambre à coucher, une fillette est sur le point de s'endormir quand son père lui joue un air de violon.

LA JOURNÉE D'UNE PAIRE DE JAMBES

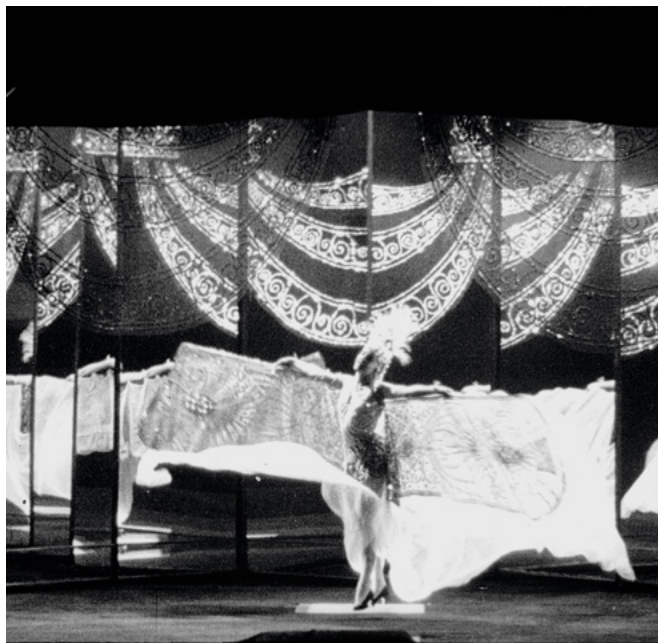
Anonyme, 1909, 5'

Toute une journée vécue à hauteur de jambes : la rencontre d'un couple dans la rue, le verre au bistrot, les passants...

NON ! TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI

Jean Durand, 1911, 7'

Monsieur Pied interdit à sa femme d'aller seule faire des achats aux Galeries Nébuleuses. Devant le courroux de son mari, Madame s'enfuit par la fenêtre.



LA DANSEUSE ORCHIDÉE

LÉONCE PERRET | 1928

France, 120 minutes, noir et blanc, 35 mm

Dans un petit village basque, Luicha et Joannès s'aiment tendrement depuis leur enfance. Un soir, il la demande en mariage. Le lendemain Luicha disparaît, sans explication.

Séance présentée par Manuela Padoan et accompagnée au piano par Axel Nouveau. Voir p. 58

Restauré en 2011 par Gaumont Pathé Archives et la Cineteca di Bologna, à partir d'un négatif original par le laboratoire de L'Immaginazione Ritrovata. Les amorces originales et les couleurs des intertitres originaux ont servi de références pour les choix de teintage.

Léonce Perret réalise *La Danseuse Orchidée*, son avant-dernier film muet, alors qu'il est au sommet de sa gloire et qu'il dirige sa propre société, Franco-Film. Il engage l'acteur américain Ricardo Cortez, rencontré lors de son séjour aux États-Unis, et permet ainsi au film d'être distribué outre-Atlantique. Le cinéma américain étant déjà passé au parlant, le film ne rencontre pas le succès escompté. Le récit romanesque et le jeu subtil

des acteurs, vedettes de l'époque, ainsi que les décors grandioses signés Henri Menessier, sont salués par la critique française.

Les séquences de danse de *l'Orchidée* rappellent les *Danses serpentine* de Loïe Fuller, pionnière de la danse moderne au début du siècle. Des références à *L'Aurore* de Murnau, sorti un an auparavant, sont visibles dans le conflit entre la ville et la campagne, le rêve et les dangers de la ville moderne.

Agathe Debary

LÉONCE PERRET (1880-1935)

Homme de théâtre puis cinéaste, il deviendra l'une des figures emblématiques de Gaumont et tournera près de quatre cents films, mêlant le savoir-faire français aux trouvailles américaines.



ANTOINE ET ANTOINETTE

JACQUES BECKER | 1946
France, 78 minutes, noir et blanc, DCP

Antoine, ouvrier imprimeur, et Antoinette, vendeuse dans un grand magasin, vivent modestement dans un appartement mansardé. Leur vie quotidienne est bouleversée lorsqu'un billet de loterie gagnant leur donne de grands espoirs.

Séance présentée par Valérie Vignaux

Restauré en 2K en 2011 par Gaumont au laboratoire Daems, à partir du négatif nitrate, très atteint par la moisissure. Le son a été numérisé et restauré par L.E. Diapason, à partir du négatif son nitrate. Quatrième long métrage de Jacques Becker, *Antoine et Antoinette*, écrit avec l'aide de Françoise Giroud, constitue un portrait très réaliste de la classe ouvrière d'après-guerre dans un Paris populaire. Le public et la critique sont séduits, à l'image de Claude Mauriac, qui, dans le *Figaro littéraire* du 8 novembre 1947, relève la « sentimentalité touchante » de cette « tranche de vie où est décrite avec simplicité et dans ses moindres détails l'existence la plus quotidienne d'un ménage modeste, le banal

servant ici de sujet plus encore que de toile de fond. » La presse est unanime dans ses louanges au duo d'acteurs, Roger Pigaut et Claire Mafféi. Récompensé à Cannes par le Prix du « meilleur film psychologique et d'amour », le film offre par ailleurs à Louis de Funès l'occasion de l'une de ses premières apparitions à l'écran.

Élise Girard

JACQUES BECKER
(1906-1960)

Il débute en tant qu'assistant-réalisateur de Jean Renoir. Sa carrière est courte, mais *Casque d'or* (1952) ou *Touchez pas au grisbi* (1954), par exemple, témoignent d'une sensibilité et d'une justesse qui font de lui l'un des auteurs inspirant le plus les cinéastes de la future Nouvelle Vague.



LA CITÉ DES FEMMES

LA CITTÀ DELLE DONNE
FEDERICO FELLINI | 1979
Italie-France, 137 minutes, couleur, DCP

Un séducteur vieillissant descend d'un train en pleine campagne pour suivre une belle voyageuse. L'aventure au pays des femmes commence...

Numérisé en 2K par Gaumont.

À l'aube de la soixantaine, Federico Fellini est tenté par la réalisation d'un film ambitieux sur le mystère féminin. Juste après la réalisation de son *Casanova* (1975), il commence à imaginer ce projet qui ne verra finalement le jour qu'en 1979 (et sortira en 1980), produit une nouvelle fois par Daniel Toscani du Plantier au sein de la Gaumont. Avant-dernier film de Fellini, photographié par le raffiné Giuseppe Rotunno, *La Cité des femmes* place le double fantasme du cinéaste au centre d'un jeu qui lui échappe continuellement. Marcello Mastroianni, de retour dans le petit cirque imaginaire du Maestro dont il était absent depuis 1963 (8 1/2), incarne Snaporaz, voyageur séducteur mené par le bout du nez dans un flux continu de rencontres insolites, d'une assemblée de militantes féministes à la quête de la femme idéale, en passant par des séductrices ou nymphomanes.

« Les femmes sont mythes, mystère, fascination, désir de connaissance, regard pour se voir soi-même » disait Fellini, n'hésitant pas à féminiser le cinéma lui-même. *La Cité des femmes* est un film-monde au rythme frénétique, un film onirique circulaire, tourbillonnant et désenchanté, d'une inventivité formelle et narrative étonnante.

Bernard Payen

FEDERICO FELLINI
(1920-1993)

Ses films expriment sa tendresse pour les marginaux, la plèbe, à travers une mise en scène burlesque. En 1960, *La dolce vita* assoit sa réputation et marque le début de sa collaboration avec Marcello Mastroianni, double fellinien. Avec *Satyricon* (1969), il explore ouvertement le champ de l'imaginaire. Il intègre dans ses œuvres suivantes de moins en moins d'éléments réalistes, comme dans *Roma* (1972) ou dans *Casanova* (1976). La fin de sa carrière sera teintée de nostalgie comme en témoignent *Ginger et Fred* (1984) et *Intervista* (1987).



LA FILLE PRODIGUE

JACQUES DOILLON | 1980
France, 95 minutes, couleur, DCP

Jeune trentenaire, Anne quitte son époux et se réfugie chez ses parents en Normandie. Peu à peu, elle fait le vide autour de son père et lui impose un amour exclusif et transgressif.

Séance présentée par Jacques Doillon, Jane Birkin et Michel Piccoli

Numérisé en 2K par Gaumont.

Pour Jacques Doillon, *La Fille prodigue* trouve son origine dans le sentiment de frustration qu'a engendré le décès de son propre père. Investi et infiltré dans le rôle qu'il écrit pour Jane Birkin, le cinéaste aspire à « ressusciter le père », en explorant la relation complexe et « jamais aboutie » à celui-ci. Le tournage de ce film de chambre se déroule sur la côte normande pendant l'été 1980, dans l'ordre chronologique du scénario, ce qui permet à la tension dramatique de sourdre et mûrir jusqu'à son paroxysme. Ce sixième long métrage de Jacques Doillon, produit par Gaumont (à l'époque où exerçait Daniel Toscan du Plantier) et Les Productions de la Guéville

(Danièle Delorme et Yves Robert), sort le 25 mars 1981. Si le film déconcerte par son sujet supposé scabreux, la critique salue l'interprétation du duo Birkin-Piccoli, la qualité de la photographie de Pierre Lhomme et la rigueur de la mise en scène.

Marion Langlois

JACQUES DOILLON

(Né en 1949)

Auteur d'un cinéma intimiste et singulier, Jacques Doillon réalise son premier long métrage en 1972, *Les doigts dans la tête*. Son œuvre se caractérise par une direction d'acteurs attentive et exigeante, une mise en scène précise de situations en vase clos et une grande finesse psychologique. La relation père-fille sera également le sujet de *La Vie de famille* (1984) et de *La Puritaine* (1986).



QUERELLE

RAINER WERNER FASSBINDER | 1982
Allemagne - France, 110 minutes, couleur, 35 mm

Dans les bas-fonds du port de Brest, le matelot Querelle tue un autre matelot ; l'ouvrier Gil tue un autre ouvrier. Les deux personnalités se rencontrent et se lient d'une tendre amitié.

Version non censurée, restaurée en HD par Gaumont en 2009.

Querelle est une adaptation du roman de Jean Genêt, *Querelle de Brest*, que Fassbinder considère comme « peut-être le roman le plus radical de la littérature mondiale. » Daniel Toscan du Plantier, directeur de Gaumont à l'époque, a une prédilection pour Fassbinder et Genet. Aux côtés de Dieter Schidor, producteur et comédien, il se lance dans la production de ce film sulfureux. L'univers indescriptible de Genet est mis en scène par le talentueux chef décorateur de *Cabaret*, Rolf Zehetbauer, dans un décor à l'artificialité dérangeante, aux teintes orange et à l'érotisme suintant. « Je ne peux pas m'imaginer le monde de Jean Genet, dira Fassbinder. Donc, nécessairement, non plus un travail sur ce monde dans des sites originaux. (...) J'ai décidé, en accord avec Rolf Zehetbauer, que le film serait tourné dans une sorte de paysage surréaliste composé des éléments et des signaux spécifiques de tous les thèmes abordés. »

Genet, le poète du crime et de la marginalité, rencontre enfin

l'imaginaire radical du cinéaste. L'œuvre de Fassbinder porte un regard désenchanté sur l'Allemagne de l'après-guerre, en perpétuelle quête de mémoire. Avec *Querelle*, il filme un personnage en quête d'identité. Ce matelot à l'érotisme latent et à la beauté fatale, trouve son salut dans la déchéance, la trahison, le vol et le meurtre, thèmes privilégiés du cinéaste. Quelque temps après le tournage du film, Fassbinder décède, laissant avec *Querelle* une œuvre qui synthétise ses obsessions.

Annabelle Aventurin

RAINER WERNER FASSBINDER (1945-1982)

Homme de théâtre et cinéaste, Fassbinder réalise plusieurs films par an et porte à l'écran certaines de ses pièces. En 1974, *Tous les autres s'appellent Ali* remporte le Prix de la critique au Festival de Cannes. En 1977, Fassbinder accède à la grande production et tourne *Despair*, adaptation d'une œuvre de Vladimir Nabokov. Après avoir mené à terme un projet pour la télévision (*Berlin Alexanderplatz*), il revient au cinéma en 1980 avec un film tourné entièrement en studio, *Lili Marleen*. À sa mort, il laisse une œuvre foisonnante.

LOUIS DELLUC, UN IMPRESSIONNISTE EN ÉCLAIREUR



Fièvre, Louis Delluc, 1921

Pionnier de la critique de cinéma, inventeur du terme « cinéaste » et cinéaste lui-même, acteur du premier mouvement d'avant-garde cinématographique en France, auteur de nombreux textes littéraires (romans, poèmes, pièces de théâtre) et critiques, Louis Delluc a révélé, commenté et exploré la nécessité esthétique dans l'expression du Septième art, avant de disparaître prématurément en 1924, à l'âge de trente-trois ans.

Sa rencontre en 1913 avec Ève Francis est déterminante. Comédienne de théâtre bruxelloise, proche de Paul Claudel, elle devient son épouse, sa muse, l'interprète de prédilection de son œuvre. Alors collaborateur à la revue *Comœdia illustré*, pour laquelle il écrit principalement sur le théâtre, Delluc exècre le cinéma, mis à part sa curiosité pour Chaplin et Max Linder. En 1916, Ève Francis lui fait découvrir *Forfaiture* de Cecil B. DeMille (1915) qui bouleverse radicalement sa vision et finit de le convaincre de s'y intéresser. Il se consacre désormais à la critique cinématographique et devient cinéaste et producteur. Il fonde le *Journal du Ciné-club*, la revue *Cinéa* et les ciné-clubs. Pour Henri Langlois, il est « le conducteur, le prophète que le cinéma attendait ; chacun de ses articles était un bulletin de victoire marquant, film après film, les étapes de la découverte et de l'initiation aux règles du nouvel art. » (Henri Langlois, « L'avant-garde française », *L'Âge du cinéma*, n° 6, été 1952, repris dans *Écrits de cinéma*, Flammarion-La Cinémathèque française, 2014).

Ève Francis lui inspire de nombreux projets de film, à commencer par le scénario de *La Fête espagnole* (1919), réalisé par Germaine Dulac (Delluc étant mobilisé) et dont il ne subsiste que quelques fragments. De cette première œuvre découlent sept autres films réalisés avec fulgurance :

Fumée noire, *Le Silence*, *Le Chemin d'Ernoa* (1920), *Fièvre*, *Le Tonnerre* (1921), *La Femme de nulle part* (1922) et *L'Inondation* (1923). Delluc s'applique à y révéler la « photogénie » : l'expression par l'image de la psychologie des personnages – fondement même du cinéma – et aborde des thèmes simples et récurrents : des êtres en proie aux démons du passé, la déchirure entre le réel et le fantasme. Admiratif des films produits par la Triangle de Douglas Fairbanks, D. W. Griffith, Thomas Ince et William Hart, et plus particulièrement de *Pour sauver sa race* (1916), il prône, en opposition à un cinéma narratif et romanesque représenté par Louis Feuillade, un retour à la nature, au sens de *nature morte*, c'est-à-dire toute matière qui donne corps à la dramaturgie. Le décor ne se résume pas à une toile de fond pittoresque, il est rigoureux et participe de manière à la fois réaliste et symbolique à l'intrigue. En cela, Delluc se rapproche des cinéastes suédois Victor Sjöström et Mauritz Stiller, dont il loue les films ingénieux et délicats, notamment *Les Proscrits* (1918), *Le Trésor d'Arne* (1919) et *La Charrette fantôme* (1921). Il apparaît comme le chef de file de la première avant-garde française des années 1920 – l'école impressionniste – qui rassemble Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, René Clair.

Son œuvre, brève mais néanmoins prolifique, a laissé une empreinte indélébile dans la critique cinématographique française. Depuis 1937, le Prix Louis Delluc récompense chaque année « le meilleur film français », en tentant d'allier exigence artistique, singularité de style, vision d'auteur et reconnaissance publique.

Samantha Leroy

chargée de la valorisation des collections films de La Cinémathèque française



LE CHEMIN D'ERNOA

LOUIS DELLUC | 1920

France, 50 minutes, noir et blanc, DCP avec musique

Etchégor, un riche paysan basque, est épris de la belle Américaine Majesty Parnell. L'époux de celle-ci semble favoriser ses avances car, sur le point d'être arrêté pour vol, il voudrait se forger un alibi avec sa complicité.

Séance présentée par Mélissa Gignac et Valeria D'Ambrosio

Restauré en 2015, en 2K, par Les Documents cinématographiques, dans le cadre du plan de numérisation du CNC, à partir des éléments conservés et sauvegardés par La Cinémathèque française.

Mobilisé, Louis Delluc est contraint de renoncer à la mise en scène de son premier scénario, *La Fête espagnole* (1919), qu'il confie à Germaine Dulac. Impatient de réaliser ses propres films, il fonde sa société de production Parisia-Films au printemps 1920, et livre, en l'espace de quelques mois trois films : *Fumée noire*, *Le Silence* et *L'Américain*, qui deviendra *Le Chemin d'Ernoa*.

Tourné au Pays Basque à l'été 1920, *Le Chemin d'Ernoa* a en commun avec *La Fête espagnole* la fascination du cinéaste pour cette région : sa lumière, son atmosphère fiévreuse et sensuelle, auxquelles il fait référence dans bien des écrits et quelques projets cinématographiques inaboutis. Aussi s'inspire-t-il sans doute

de *Ramuntcho* (1919), histoire d'un contrebandier basque réalisée par Jacques de Baroncelli d'après le roman de Pierre Loti, dont il avait loué la qualité et l'approche impressionniste. *Le Chemin d'Ernoa* est son premier film tourné en décors naturels, avant *La Femme de nulle part* (1921) et *L'Inondation* (1923). Il y place le paysage au premier plan, lui octroie une fonction dramatique et établit une harmonie avec les personnages. Le couple d'Américains, interprété par Eve Francis et Gaston Jacquet, vient troubler un temps la vie du village mais la montagne basque surplombe et demeure un élément indéfectible.

Le film est présenté le 6 octobre 1920 sous le titre *L'Américain*, mais la sortie est repoussée. Il est présenté de nouveau le 4 août 1921 sous son titre *Le Chemin d'Ernoa* et sort en salle le 30 septembre 1921.

Samantha Leroy



LA FEMME DE NULLE PART

LOUIS DELLUC | 1921

France, 67 minutes, noir et blanc, DCP avec musique

Près de Gênes, une jeune femme s'apprête à quitter mari et enfant pour suivre son amant. Une femme âgée, lasse et meurtrie, arrive chez eux, dans la propriété qu'elle a jadis occupée. Ayant vécu le même tiraillement des années auparavant, elle comprend les raisons de la fébrilité de son hôtesse et aborde ce séjour comme un pèlerinage douloureux.

Séance présentée par Mélissa Gignac et Valeria D'Ambrosio

Restauré en 2015, en 2K, par Les Documents cinématographiques, dans le cadre du plan de numérisation du CNC, à partir des éléments conservés et sauvegardés par La Cinémathèque française.

Le scénario de *La Femme de nulle part* serait tiré d'une série de huit chroniques attribuées à Ève Francis et publiées dans *Film* en 1917 et 1918. Le film est produit en 1921 par Félix Juven, patron de presse et éditeur. Le tournage se déroule aux Studios des Buttes-Chaumont, en Provence et dans une villa des environs de Gênes. Le rôle principal est initialement prévu pour Eleonora Duse mais sa santé ne lui permettant pas de jouer, elle est remplacée par Ève Francis. L'actrice adopte le jeu poignant de La Duse pour incarner ce personnage morne et dévasté, obsédé par les démons du passé et sujet à de nombreuses visions. L'usage limité des intertitres est

contrebalancé par les attitudes : sombre et inquiète pour le mari (Roger Karl), songeuse et tourmentée pour les deux femmes. La demeure isolée, vide et austère est chargée de symbolique. La nature rigoureuse et les éléments climatiques participent au sentiment d'apreté. Le climat se substitue aux discours. Delluc considère *La Femme de nulle part* comme son film le plus abouti : « Cette confrontation du présent et du passé, de la réalité et du souvenir par l'image, est un des arguments les plus séduisants de l'art photogénique. [...] Chacun a une chose en lui ou une histoire qu'il croit morte et que les fantômes de l'écran ont tôt fait de ranimer. »

Le film sort le 8 septembre 1922. Si le succès public n'est pas au rendez-vous, la critique est néanmoins élogieuse.

Samantha Leroy



FIÈVRE

LOUIS DELLUC | 1921

France, 44 minutes, noir et blanc et teinté, DCP avec musique

Dans un cabaret du Vieux-Port de Marseille, le patron Topinelli et sa femme Sarah remplissent les verres des habitués lorsque des matelots de retour d'Orient arrivent, exhibant les reliques rapportées de voyage.

Séance d'ouverture de la journée présentée par Brigitte Berg et Joël Daire. Voir p. 57

Restauré en 2015, en 2K, par Les Documents cinématographiques, dans le cadre du plan de numérisation du CNC, à partir des éléments conservés et sauvegardés par La Cinémathèque française.

Tulip's Bar, nouvelle écrite par Delluc et parue dans la revue *Fantasio* du 1^{er} juillet 1919, est à l'origine du scénario de *La Boue*, premier titre attribué à *Fièvre*. Le tournage du film, produit par Alhambra-Film, débute en février 1921 dans les studios des Buttes-Chaumont, quelques plans extérieurs sont tournés à Marseille. Pour incarner les rôles secondaires qui rehaussent l'interprétation d'Edmond Van Daële, Gaston Modot, Ève Francis et Elena Sagrari, le cinéaste fait appel à des acteurs amateurs. L.V. de Malte est un ivrogne rivié à sa table, Léon Moussinac un matelot, sa femme

Jeanne la galante Flora, le clown Footit l'homme au chapeau gris. L'interprétation est sobre et splendide, le rythme haletant. Delluc dresse un tableau d'un réalisme saisissant. Chaque personnage se débat avec sa solitude, dans une ambiance close et dépravée, baignée des airs d'Hindoustan sortis du piano mécanique. À la nostalgie, à l'ennui et au rêve, Delluc mêle l'envie, le fantasme et les mystères du voyage. Sous l'impulsion de l'ivresse et de la folie, la tension progresse et devient venimeuse.

La Boue est présenté à la censure en avril 1921. Certains plans de violence et de nudité sont jugés subversifs et le titre provoquant. Les censeurs exigent des coupes. Renommé *Fièvre*, le film sort à l'automne 1921. Il séduit le public et la critique est dithyrambique.

Samantha Leroy



L'INONDATION

LOUIS DELLUC | 1923

France, 88 minutes, noir et blanc, DCP avec musique

Alban, jeune fermier, va épouser Margot. Germaine, la fille de l'employé de mairie, s'est éprise de lui. Lorsqu'il l'éconduit, elle s'effondre.

Séance présentée par Mélissa Gignac et Valeria D'Ambrosio

Restauré en 2015, en 2K, par Les Documents cinématographiques, dans le cadre du plan de numérisation du CNC, à partir des éléments conservés et sauvegardés par La Cinémathèque française.

Marcel L'Herbier suggère à Louis Delluc l'adaptation de *L'Inondation*, drame de l'écrivain provençal André Corthis. Delluc tire parti de cette histoire imposée qui aborde ses thèmes de prédilection : le passé qui ressurgit, ici à travers l'apparition de Germaine (Ève Francis) jadis arrachée aux bras de son père (Edmond Van Daële) par une mère frivole, la tromperie, la rivalité et la désillusion amoureuse, le sentiment d'abandon et la vengeance.

Le tournage a lieu aux studios de Boulogne-sur-Seine, puis sur les bords du Rhône, alors très agité en raison des crues de La Durance. Les plaines sont inondées par les eaux, ce qui correspond parfaitement aux

exigences du scénario, mais le froid hivernal et l'humidité constante dégradent la santé déjà fragile de Delluc.

La présentation corporative rencontre un bon succès, et Abel Gance écrit à Delluc : « *L'Inondation* n'est pas loin d'être une manière de chef-d'œuvre. Il y a, en effet, un tel style personnel, une telle homogénéité dans le jeu et dans l'action, une telle qualité d'atmosphère, une telle couleur bleu ciel et cendre, que je ne puis résister au plaisir de vous écrire mon impression. Ce film est ponctué de silences qui sont de purs sanglots et la détresse en est si pleine et lourde que nos larmes sans tomber, retournent d'où elles venaient de sourdre pour que le chagrin soit plus enfoui et plus indélébile. »

Louis Delluc n'assistera pas à la sortie le 9 mai 1924, il est mort le 22 mars.

Samantha Leroy

KAFKA

VA AU CINÉMA

Hanns Zischler propose quelques films évoqués par Kafka dans sa *Correspondance* et son *Journal*.



Portrait de Franz Kafka, 1905

« En 1978, alors que je travaillais à un petit film consacré à Franz Kafka, je découvris pour la première fois dans son *Journal* et sa *Correspondance*, les notes qu'il avait prises sur le cinéma et sur les séances auxquelles il avait assisté. Elles étaient presque cachées dans le reste du texte ou camouflées sous le mot *Bild*, qui a de multiples significations, notamment celles d'image, ou de tableau. Malgré le caractère sporadique de ces apparitions, leur ton excité, passionné et mélancolique indiquait les vives émotions que Kafka ressentait au cinéma. Le fait que ces propos cessent de manière abrupte à la fin 1913 était tout aussi ahurissant. Et je fus encore plus interloqué par le désintérêt dont les spécialistes avaient apparemment fait preuve à l'égard de ces "passages". On savait tout de même depuis longtemps que les notes prises par Kafka se distinguaient par une précision littéralement comptable. Peut-être est-ce le peu de valeur accordée au cinéma comme source qui empêcha tout simplement une observation plus attentive. Au premier regard, la marche à suivre pour prolonger les recherches ne me parut pas trop compliquée. Il suffirait de comparer et de synchroniser les (maigres) indications fournies par Kafka avec les annonces publicitaires parues dans la presse de son époque pour découvrir les films, ou ce qu'il en restait encore. Comme la totalité des visites au cinéma avait eu lieu pendant les "voyages de célibataires" avec Max Brod, il était tout naturel de retourner sur les lieux de certaines de leurs étapes – Munich, Milan, Paris. Mais ce qui avait paru tellement simple au début se révéla être, au fil des années, une entreprise passablement complexe. »

Hanns Zischler

Extraits de *Kafka va au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996.



Photogramme du *Martyre de Louis XVII* visionné sur la table de montage à La Cinémathèque française

KAFKA VA AU CINÉMA

HANNS ZISCHLER | 2002

France, 52 minutes, couleur, numérique

Durant des années, au gré de ses voyages et de ses déplacements professionnels, Hanns Zischler a tenté de retrouver, dans les archives et les cinémathèques, la trace des films évoqués par Franz Kafka dans sa *Correspondance* et dans son *Journal* entre 1908 et 1913.

Séance présentée par Hanns Zischler

Ce film documentaire propose un jeu de pistes sur les traces de l'écrivain, entre Prague, Vêrone et Paris, à la rencontre de personnalités qui viennent éclairer les réflexions de Zischler. Michal Bregant, des Archives du cinéma de Prague, évoque le cinéaste tchèque Jan Krizenecky dont les films, souvent comparés à ceux des frères Lumière, dévoilent Prague telle que Kafka l'a connue. Peter-André Alt apporte une analyse de la méthode d'écriture de Kafka à l'aune de sa vision du cinéma. Ce film offre des perspectives pleines d'esprit sur la fascination de Franz Kafka envers le cinématographe, et la fascination de Hanns Zischler envers Kafka.

HANNS ZISCHLER

(né en 1947)

Il entame une carrière d'acteur dans les années 1960. Il joue dans différents films de Wim Wenders, Chantal Akerman, Claude Chabrol ou encore Jean-Luc Godard. Parallèlement, il est assistant à la prestigieuse Schaubühne de Berlin. Il traduit des ouvrages de grands auteurs contemporains tels que Levi-Strauss et Jacques Derrida. En tant qu'écrivain, il consacre plusieurs ouvrages à Francis Ponge, Joseph Brodsky, Jorge Luis Borges. Il se tourne vers la réalisation en 1978 avec « *Amerika* » vor *Augen oder Kafka in 43 min. 30 sec.*, essai autour de la nouvelle de Kafka, *Amerika*. En 2002, Zischler tourne *Kafka va au cinéma*, dans la continuité de ses recherches sur l'auteur pragois.



PROGRAMME 1

Séance présentée par Hanns Zischler et accompagnée au piano par Satsuki Hoshino et Masanori Enoki

LE MARTYRE DE LOUIS XVII

Anonyme, 1908
France, 9 minutes, noir et blanc, 35 mm

Copie de travail sauvegardée par La Cinémathèque française.

La famille royale doit affronter la Révolution qui gronde.

Kafka a vu et fortement recommandé ce film, fin décembre 1908, à la fiancée de son ami Max Brod. Il était projeté avec *Un gendarme a soif* (1906) et *Le galant garde français* (1908) (Pathé).

PRIMO CIRCUITO AEREO INTERNAZIONALE DI BRESCIA

Anonyme, 1909
Italie, 13 minutes, noir et blanc, 35 mm

Copie restaurée par La Fondazione Cineteca di Bologna.

En septembre 1909, à Brescia, les pionniers de l'aviation sont réunis : Blériot, Latham, Farman, Delagrangé...

LA TRAITE DES BLANCHES (photo) DEN HVIDE SLAVEHANDELS

SIDSTE OFFER
August Blom, 1911
Danemark, 43 minutes, noir et blanc, 35 mm

Copie issue des collections du Det Danske Filminstitut.

Kafka a manifestement vu à Prague, avec son ami Max Brod,

La Traite des Blancs, dont la présentation prend des allures de scandale. Il évoque un des personnages dans une lettre adressée à Max Brod et datée du 25 février 1911 : « J'ai voyagé avec une femme qui ressemble beaucoup à la marchande d'esclave dans *La Traite des Blancs*. » Il s'inspire de la scène de l'enlèvement de l'héroïne, ou du moins de l'impression qu'il lui en reste, dans un projet littéraire inachevé : *Richard et Samuel*.

« Cette *Traite des Blancs* est le troisième remake d'un film danois dont toutes les versions reprenaient, toujours avec un grand succès, un seul et même sujet. Une petite annonce attire loin de sa patrie une jeune femme pauvre qui se voit forcée de se prostituer à l'étranger. (...) C'est l'un de ces films qui permettent le regard à la fois honteux et impudique dans le bordel. Le "scandale", pour les milieux conservateurs et hostiles au cinéma, tenait au fait que le film assure ce regard et présente ainsi la maison close comme un lieu qui n'est pas uniquement mal famé. »

Hanns Zischler

Extraits de *Kafka va au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996

AUGUST BLOM

(1869-1947)
Pionnier de l'âge d'or du cinéma muet danois, il réalise une centaine de films entre 1910 et 1925, dont le monumental *Atlantis* en 1913.

PROGRAMME 2

Séance présentée par Hanns Zischler et accompagnée au piano par Adelon Nisi



LA LUTTE POUR LA VIE

Anonyme, 1907
France, 15 minutes, noir et blanc, 35 mm

Sauvegardé par La Cinémathèque française.
Film tourné dans le Paris qu'a connu Kafka.

LA BROYEUSE DE CŒUR (photo)

Camille de Morlhon, 1913
France, 47 minutes, noir et blanc, 35 mm

Sauvegardé par La Cinémathèque française.

La vie du riche Pierre de Brézieux se voit bouleversée lorsqu'il fait la rencontre d'Ida Bianca, célèbre pour sa danse envoûtante.

est déjà tard. Ma sœur m'a retenu. On jouait *La Broyeuse de cœur*. »
Hanns Zischler
Extraits de *Kafka va au cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996

Dans une lettre adressée à sa fiancée Felice Bauer, Kafka laisse entendre que sa sœur l'a interrompu à son retour du cinématographe, où elle aurait vu *La Broyeuse de cœur*. Le film, qui met en scène Léontine Massart, la grande vedette de Film Valetta, société de production de Camille de Morlhon, traverse la lettre de manière fantomatique ; jamais Kafka ne rapporte ce que sa sœur a pu penser du film.

CAMILLE DE MORLHON (1869-1952)

Entre 1908 et 1930, il réalise environ cent soixante films (scénarios originaux, adaptations littéraires et théâtrales, comédies, drames ou reconstitutions historiques), d'abord pour Pathé puis pour sa société de production fondée en 1911 : Valetta. Il est également fondateur en 1917 de la Société des Auteurs de Films.

« Ce que je t'ai écrit ces derniers temps est faux, non pas faux au fond naturellement – au fond tout est vrai –, mais qui peut voir le fond à travers cette confusion et cette fausseté de la surface ? Le peux-tu, chérie ? Non, sûrement pas. Mais laissons cela, il

RENCONTRES ET CONFÉRENCES



JOURNÉE DE RENCONTRES INTERNATIONALES

Pour tout savoir sur les questions les plus brûlantes de restauration, de conservation et de diffusion des œuvres.

À La Cinémathèque française, mercredi 3 février / Salle Henri Langlois
En partenariat avec le CNC

MATINÉE : 9h30 - 13h

CONFÉRENCE

Problèmes éthiques et méthodologiques dans la restauration numérique

Par Luciano Berriatúa

Réalisateur, historien du cinéma et restaurateur de films, **Luciano Berriatúa** est spécialiste de l'œuvre de F. W. Murnau. Collaborateur régulier de la Filmoteca española et de la Murnau Stiftung, il a restauré de nombreux films espagnols et allemands.

CONFÉRENCE

Restaurer d'anciens procédés sonores. Études de cas

Par Jean-Pierre Verscheure et Léon Rousseau
Jean-Pierre Verscheure est membre du conseil scientifique du Conservatoire des techniques et de plusieurs associations internationales. Il est à l'origine d'un centre d'études et de recherches sur l'évolution des techniques cinématographiques, Cinévolution, dans lequel plus de soixante quinze systèmes sonores ont été restaurés.

Léon Rousseau est compositeur et ingénieur du son à L.E. Diapason, studio spécialisé dans la restauration sonore pour le cinéma. Il a restauré le son d'environ six cents longs métrages pour des ressorties en salle ou des exploitations vidéo.

CONFÉRENCE

Recherches pour la datation des éléments filmiques dans les archives

Par Camille Blot-Wellens

(Commission technique de la FIAF)

Camille Blot-Wellens est chercheuse et restauratrice indépendante. Elle est membre de la commission technique de la FIAF. Elle a été directrice des collections films de La Cinémathèque française de 2007 à 2011. Elle a récemment mené des recherches sur Eugène Pirou.

TABLE RONDE

Sortir un film de patrimoine en salle

Animée par Jean-François Rauger

Ronald Chammah est réalisateur, producteur et gérant des Films du Camélia.

Benoît Dalle est co-fondateur de Potemkine

Jean-Fabrice Janaudy est directeur adjoint des Acacias.

Sébastien Tiveyrat est distributeur, directeur de Swashbuckler Films.

APRÈS-MIDI : 14h30 - 18h

TABLE RONDE

Un nouveau paysage des salles de patrimoine ?

Animée par Frédéric Bonnaud

Jérôme Seydoux est co-président de Pathé, actionnaire des Cinémas Gaumont Pathé.

Jean-Michel Gévaudan est délégué général de l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma (ADRC)

Jean-François Rauger est directeur de la programmation à La Cinémathèque française.

François Causse est co-directeur et programmeur de la Filmothèque du quartier latin.

TABLE RONDE

Restaurer l'œuvre de Raoul Ruiz

Animée par Joël Daire

François Ède est directeur de la photographie, réalisateur et scénariste. Il a été chef opérateur de Raoul Ruiz sur plusieurs films et co-scénariste des *Trois Couronnes du matelot*. Il a supervisé divers projets de restauration dont ceux des films de Raoul Ruiz.

Brice Amoureux est coordinateur technique à l'Ina.

François Olivieri est restaurateur à l'Ina.

Vincent Benoît est étalonneur numérique à l'Ina.

François-Régis Viaud est responsable du département Patrimoine/restauration à Mikros Image.

CONFÉRENCE

Image numérique et image argentique, quelles différences perceptives ?

Par Martin Roux

Martin Roux est l'assistant de la directrice de la photographie Caroline Champetier et directeur de la photographie de courts métrages. Il est aussi chercheur.

CONFÉRENCE

Du grain au pixel. Numériser *Le Vent de la nuit* à partir de trois pellicules négatives des années 1990

Par Caroline Champetier

Caroline Champetier est directrice de la photographie. Elle a travaillé notamment avec Jean-Luc Godard, Claude Lanzmann, Jacques Doillon, Philippe Garrel, Léos Carax, Xavier Beauvois, Anne Fontaine.

Depuis 2012, elle supervise les restaurations du catalogue *Why Not*.

TABLE RONDE

Argentique et numérique. Quelle continuité ?

Animée par Céline Ruivo

Olivier Assayas est cinéaste.

Caroline Champetier est directrice de la photographie.

José Manuel Costa est directeur de la Cinémathèque portugaise.

Jacques Doillon est cinéaste.

Bruno Patin est étalonneur spécialisé dans la restauration numérique des films du patrimoine, il travaille de longue date aux Laboratoires Éclair.



CONFÉRENCE

À la Fondation Pathé Jérôme Seydoux
Jeudi 4 février, 16h

INTRODUCTION À L'ŒUVRE SUÉDOISE DE VICTOR SJÖSTRÖM ET MAURITZ STILLER

Par Jon Wengström

À la fin des années 1910, le cinéma muet suédois est devenu un des plus importants dans le monde, grâce en partie aux riches portraits psychologiques et au jeu subtil des acteurs, l'ingéniosité avec laquelle les décors naturels ont été assimilés dans le drame et le haut niveau de compétence des techniciens du studio Svenska Biografteatern (ultérieurement Svensk Filmindustri). Les principaux réalisateurs de cette période, Sjöström et Stiller, adaptent de célèbres sources littéraires pour créer des œuvres visuellement éblouissantes, où le monde réel et spirituel coexistent. Une grande partie du patrimoine cinématographique muet suédois est perdu, mais la programmation présente certaines de leurs œuvres majeures dans leurs récentes versions restaurées en argentiques et numériques.

Jon Wengström est directeur des collections films du Svenska Filminstitutet depuis 2003. Il a été directeur de la programmation au Institute's Cinematket de 1996 à 2003. Il est aussi membre du comité exécutif de la FIAF depuis 2013.

SUIVIE DE LA PROJECTION DE

TERJE VIGEN de Victor Sjöström, 1917
à 16h30 voir p. 36



CONSERVATOIRE DES TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES

À La Cinémathèque française, vendredi 5 février,
14h30-17h30

Salle Henri Langlois

TECHNICOLOR ET LES DÉBUTS DE LA COULEUR

Par Céline Ruivo, Benoît Turquety, Jean-Pierre Verscheure et Laurent Mannoni.

Interventions sur le Kinemacolor et le Technicolor.

Projections de films et présentations sur scène du projecteur Kinemacolor et de la caméra trichrome Technicolor de 1932, deux appareils rarissimes issus des collections de La Cinémathèque française.



MASTER CLASS PAUL VERHOEVEN

À La Cinémathèque française, samedi 6 février, 14h
Salle Henri Langlois

Animée par Jean-François Rauger

« Beaucoup des idées que vous voyez dans mes films sont très intuitives. Les choses s'expriment d'elles-mêmes par le simple fait que vous montrez dans un film, sans même le vouloir, la personne que vous êtes. Si on était entièrement conscient de toutes les décisions qu'on prend quand on fait un film, ça ne serait plus tout à fait de l'art. Ce serait un pur jeu intellectuel. Je n'essaie pas de prouver quoi que ce soit. La manière donc je procède est beaucoup plus organique. »

L'Ironie est un art perdu, entretien avec Paul Verhoeven, *Cahiers du cinéma* n° 715, octobre 2015

PRÉCÉDÉE DE LA PROJECTION

SPETTERS de Paul Verhoeven, voir p. 8

SIGNATURE

À la suite de la Masterclass, Paul Verhoeven signera son livre *Jésus de Nazareth* (éd. Aux Forges de Vulcain, 2015) à la librairie de La Cinémathèque française.



JOURNÉE LOUIS DELLUC

Au Christine 21, le dimanche 7 février, 14h

Présentation de la journée par Joël Daire et Brigitte Berg

INTRODUCTION À L'ŒUVRE DE LOUIS DELLUC

Par Mélissa Gignac

De Delluc, on ne connaît aujourd'hui que le nom, grâce au prix qui récompense « le meilleur film français de l'année ». Peut-être connaît-on la référence à la critique de cinéma, mais on ignore souvent ses films. Cinéaste, il l'a pourtant été, enrichissant ses rapports au cinéma d'une nouvelle manière : le terme, inventé par Delluc, englobait « tous les amis de l'écran » avant que le temps ne réduise sa définition à la réalisation de films. Ironique retournement de situation pour celui qui fut critique, penseur, scénariste et surtout, réalisateur de talent, moderne et novateur, dont la force principale réside dans une mise en scène épurée, où la qualité plastique domine et entraîne la narration.

Mélissa Gignac est docteur en histoire et esthétique du cinéma et enseigne à l'Université Lille 3. Elle a contribué à l'édition du coffret DVD Louis Delluc, édité par Les Documents Cinématographiques.

CINÉ-CONCERTS



CINÉ-CONCERTS LES DEUX TIMIDES, RENÉ CLAIR, 1928

Par Neil Brand (piano)

Le film de René Clair, restauré en 4K en 2015 par La Cinémathèque française et le San Francisco Silent Film Festival, bénéficie de l'accompagnement musical du compositeur Neil Brand. Reconnu pour ses compositions de musiques de films et pour ses accompagnements musicaux de films muets, il a présenté deux séries à la BBC : *Sound of Cinema* et *Sound of Song*. Il a composé six pièces musicales pour le BBC Symphony Orchestra, dont sa partition pour *Blackmail* (1929) d'Alfred Hitchcock qui connaît un succès international.

Dimanche 7 février, 14h30, à La Cinémathèque française, en salle Georges Franju. Voir p. 17



CINÉ-CONCERT

LA CHARRETTE FANTÔME (KÖRKARLEN),
VICTOR SJÖSTRÖM, 1921

Par Jean-François Zygel (piano)

Le chef-d'œuvre de Victor Sjöström, restauré par le Svenska Filminstitutet, mis en musique par Jean-François Zygel.

Victoire de la Musique 2006, reconnu en France et à l'étranger comme l'un des meilleurs spécialistes de l'accompagnement de films muets en concert, Jean-François Zygel est particulièrement attiré par le cinéma expressionniste allemand (Robert Wiene, F. W. Murnau, Fritz Lang), les impressionnistes français (Grémillon, Dulac, L'Herbier, Epstein) et le cinéma russe. Il se produit régulièrement au Théâtre du Châtelet, à la Cité de la Musique, au Théâtre national de Toulouse, à la Philharmonie Luxembourg et au Forum des Images.

Jean-François Zygel est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il a fondé la classe d'improvisation au piano, qui accompagne plusieurs projections durant le festival. Séance de clôture dimanche 7 février, 20h30. À La Cinémathèque française, salle Henri Langlois. Voir p.39

ACCOMPAGNEMENTS MUSICAUX

menés par la classe d'improvisation de Jean-François Zygel (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris).

Fondée il y a quinze ans, elle offre aux élèves pianistes la possibilité pendant cinq ans d'aborder en profondeur toutes les facettes de l'improvisation : maîtrise des formes et des styles, improvisation libre, jeu à plusieurs, collaboration avec des musiciens de jazz et de musiques du monde, travail avec des acteurs, des vidéastes et des danseurs, et également accompagnement de films muets.

ÉCOLE SUÉDOISE - LYRISME DE LA NATURE

INGEBORG HOLM, Victor Sjöström, 1913

Accompagné au piano par Camille El Bacha

Jeudi 4 février à 21h30, à La Cinémathèque française en salle Georges Franju. Voir p. 36

TERJE VIGEN, Victor Sjöström, 1917

Accompagné au piano par un pianiste de la Fondation Pathé

Jeudi 4 février à 16h30 et vendredi 5 février à 18h à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Voir p. 36

LES PROSCRITS, Victor Sjöström, 1918

Accompagné au piano par Thomas Lavoine

Mercredi 3 février à 16h30 et jeudi 4 février à 14h à la Fondation Pathé

Samedi 6 février à 21h, à La Cinémathèque française en salle Georges Franju. Voir p. 37

LE MONASTÈRE DE SENDOMIR, Victor Sjöström, 1920

Accompagné au piano par Adelon Nisi

Vendredi 5 février à 16h et samedi 6 février à 18h à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Voir p. 38

LE TRÉSOR D'ARNE, Mauritz Stiller, 1919

Accompagné au piano par Camille El Bacha

Samedi 6 février à 11h et dimanche 7 février à 14h à la Fondation Pathé. Voir p. 37

VERS LE BONHEUR, Mauritz Stiller, 1920

Accompagné au piano par Axel Nouveau

Samedi 6 février à 14h et dimanche 7 février à 16h à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Voir p. 38

LE VIEUX MANOIR, Mauritz Stiller, 1923

Accompagné au piano par Nicolas Worms

Vendredi 5 février à 14h et samedi 6 février à 16h à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Voir p. 39

120 ANS DE LA GAUMONT

LA DANSEUSE ORCHIDÉE, Léonce Perret, 1928

Accompagné au piano par Axel Nouveau

Vendredi 5 février à 18h00, à La Cinémathèque française en salle Jean Epstein. Voir p. 48

FILMS GAUMONT DES PREMIERS TEMPS

Accompagné au piano par Satsuki Hoshino et Masanori Enoki

Samedi 6 février à 16h45, à La Cinémathèque française en salle Jean Epstein. Voir p. 48

RESTAURATIONS ET INCUNABLES

L'ADMIRABLE VISION, Luigi Caramba, 1921

Accompagné au piano par Nicolas Worms

Jeudi 4 février à 20h30, à La Cinémathèque française en salle Jean Epstein. Voir p. 16

KAFKA VA AU CINÉMA

PROGRAMME 1

Accompagné au piano par Satsuki Hoshino et Masanori Enoki

Dimanche 7 février à 15h en salle, à La Cinémathèque française en salle Jean Epstein. Voir p. 55

PROGRAMME 2

Accompagné au piano par Adelon Nisi

Dimanche 7 février à 17h30, à La Cinémathèque française en salle Jean Epstein. Voir p. 55



INDEX DES FILMS HORAIRES ET SALLES

LES SALLES DU FESTIVAL

LA CINÉMATÈQUE FRANÇAISE - MUSÉE DU CINÉMA

51, rue de Bercy - 75012 Paris
Métro Bercy - Lignes 6 et 14 / Bus n°24, 64, 87
www.cinematheque.fr

LE CHRISTINE 21

4, rue Christine - 75006 Paris
Métro Odéon - Ligne 4

LES FAUVETTES

58, avenue des Gobelins - 75013 Paris
Métro Place d'Italie -
Lignes 5, 6, 7 ou Les Gobelins - Ligne 7
/Bus n°27, 47, 83, 57, 64
www.cinemalessfauvettes.com

LA FONDATION JÉRÔME SEYDOUX - PATHÉ

73, avenue des Gobelins - 75013 Paris
Métro Place d'Italie - Lignes 5, 6, 7 ou Les Gobelins - Ligne 7
www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com

LE MÉLIÈS

12, place Jean Jaurès - 93100 Montreuil
Métro Mairie de Montreuil - Ligne 9 / Bus n° 102, 115, 122, 121, 129, 322
www.montreuil.fr/culture/cinema

LE REFLET MÉDICIS

3, rue Champollion - 75005 PARIS
Métro Cluny la Sorbonne - Ligne 10 ou Saint Michel - Ligne 4
www.lesecransdeparis.fr

PAUL VERHOEVEN, INVITÉ D'HONNEUR

BELLE DE JOUR..... P.14

Luis Buñuel, 1966
Jeudi 4 février, 16h45
La Cinémathèque française,
salle Georges Franju

BLACK BOOK..... P.9

Paul Verhoeven, 2005
Vendredi 5 février, 20h
Christine 21

LA CHAIR ET LE SANG..... P.8

Paul Verhoeven, 1985
Jeudi 4 février, 20h
Reflét Médicis

LA DOLCE VITA..... P.14

Federico Fellini, 1959
Jeudi 4 février, 14h
Les Fauvettes

IVAN LE TERRIBLE (PARTIES I ET II)..... P.13

Sergueï M. Eisenstein, 1943
Mercredi 3 février, 16h
Christine 21

ROBOCOP*..... P.9

Paul Verhoeven, 1987
Mercredi 3 février, 20h
La Cinémathèque française,
salle Henri Langlois,
Georges Franju, Jean Epstein

Vendredi 5 février, 14h
Les Fauvettes

LA RUÉE VERS L'OR..... P.12

Charles Chaplin, 1925
Mercredi 3 février, 14h
Christine 21

LE SEPTIÈME SCEAU..... P.13

Ingmar Bergman, 1956
Samedi 6 février, 20h
La Cinémathèque française,
salle Henri Langlois

SHOWGIRLS..... P.11

Paul Verhoeven, 1995
Samedi 6 février, 22h30
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois
Dimanche 7 février, 14h
Christine 21

SPETTERS..... P.8

Paul Verhoeven, 1980
Samedi 6 février, 14h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

STARSHIP TROOPERS*..... P.11

Paul Verhoeven, 1997
Vendredi 5 février, 17h
Christine 21
Samedi 6 février, 22h30
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois
Dimanche 7 février, 17h30
Les Fauvettes

TOTAL RECALL*..... P.10

Paul Verhoeven, 1989
Jeudi 4 février, 21h
Les Fauvettes
Samedi 6 février, 22h30
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

RESTAURATIONS ET INCUNABLES

BELLADONNA DES TRISTESSES..... P.24

Eiichi Yamamoto, 1973
Samedi 6 février, 19h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

L'ADMIRABLE VISION P.16

Luigi Caramba, 1921
Jeudi 4 février, 20h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

LA BELLE ÉQUIPE*..... P.18

Julien Duvivier 1936
Jeudi 4 février, 18h30
Les Fauvettes
Samedi 6 février, 14h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LE BOUCHER..... P.23

Claude Chabrol, 1969
Samedi 6 février, 19h
Les Fauvettes

LA CITÉ DES MORTS..... P.20

John Llewellyn Moxey, 1959
Jeudi 4 février, 19h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

CŒURS BRÛLÉS..... P.17

Josef von Sternberg, 1930
Vendredi 5 février, 16h30
Les Fauvettes

CONTE D'ÉTÉ..... P.28

Eric Rohmer, 1995
Vendredi 5 février, 21h
Les Fauvettes

LES DEUX TIMIDES..... P.17

René Clair, 1928
Dimanche 7 février, 14h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LES ÉGARÉS..... P.19

Francesco Maselli, 1954
Vendredi 5 février, 18h30
Les Fauvettes

LES ESPIONS..... P.19

Henri-Georges Clouzot, 1957
Samedi 6 février, 14h
Christine 21

*À noter, les présentations de séances peuvent varier selon les salles et horaires. Plus de détails sur cinematheque.fr



L'HYPOTHÈSE

DU TABLEAU VOLÉ..... P.25

Raoul Ruiz, 1978
Jeudi 4 février, 18h
Christine 21

INSIANG..... P.25

Lino Brocka, 1976
Mercredi 3 février, 16h30
Les Fauvettes

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES..... P.24

Chantal Akerman, 1975
Jeudi 4 février, 20h
Christine 21

LE JOUR OÙ LA TERRE PRIT FEU..... P.21

Val Guest, 1961
Jeudi 4 février, 14h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LE LAPIN, C'EST MOI..... P.22

Kurt Maetzig, 1965
Vendredi 5 février, 20h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

LEÇONS D'HISTOIRE..... P.23

Jean-Marie Straub, 1972
Vendredi 5 février, 21h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LÉON MORIN PRÊTRE..... P.21

Jean-Pierre Melville, 1961
Jeudi 4 février, 21h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

LOSING GROUND..... P.26

Kathleen Collins, 1982
Dimanche 7 février, 16h15
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

NOCE BLANCHE..... P.27

Jean-Claude Brisseau, 1989
Vendredi 5 février, 19h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LES POINGS

DANS LES POCHE..... P.22

Marco Bellocchio, 1965
Vendredi 5 février, 14h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

RAN..... P.27

Akira Kurosawa, 1985
Dimanche 7 février, 14h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

TRICHEURS..... P.26

Barbet Schroeder, 1983
Samedi 6 février, 21h30
Les Fauvettes

UN REPORTAGE TRAGIQUE... P.16

Irvin Willat, 1919
Samedi 6 février, 18h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

UNE AUSSI LONGUE ABSENCE..... P.20

Henri Colpi, 1960
Samedi 6 février, 14h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

LA VÉRITABLE HISTOIRE D'ARNAUD LE MÔME..... P.28

Gérard Mordillat et Jérôme Prieur,
1993
Jeudi 4 février, 14h
Christine 21

VISITE OU MÉMOIRES ET CONFESSIONS..... P.29

Manoel de Oliveira, 1982
Samedi 6 février, 18h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

PROGRAMME FILMS GRATTÉS ET FILMS PEINTS..... P.18

COLOR WOOGIE
Albert Pierru, 1954
FANTAISIE SUR QUATRE CORDES
Albert Pierru, 1957
FRÉNÉSIE
Albert Pierru, 1978

SARABANDE

Albert Pierru, 1953
SOIR DE FÊTE
Albert Pierru, 1956
SPIRALES
Albert Pierru, 1957
SURPRISE BOOGIE
Albert Pierru 1956
TEINTES, TACHES, TOUCHES
Albert Pierru, 1956
TIGER RAG
Albert Pierru, 1951
LE VOL DU BOURDON
Albert Pierru, 1956
GRAPHYTY
Jean-Pierre Bouyxou, 1969
Samedi 6 février, 20h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

HOMMAGE À DARIO ARGENTO

LE CHAT À NEUF QUEUE..... P.31

Dario Argento, 1970
Samedi 6 février, 18h45
Christine 21

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE..... P.32

Dario Argento, 1974
Vendredi 5 février, 21h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL..... P.31

Dario Argento, 1969
Samedi 6 février, 16h30
Christine 21

PHENOMENA..... P.33

Dario Argento, 1984
Samedi 6 février, 21h15
Christine 21

SUSPIRIA..... P.32

Dario Argento, 1976
Dimanche 7 février, 14h
Cinéma Le Méliès

TÉNÈBRES..... P.33

Dario Argento, 1982
Dimanche 7 février, 16h30
Cinéma Le Méliès

ÉCOLE SUÉDOISE - LYRISME DE LA NATURE

LA CHARRETTE FANTÔME..... P.39

Victor Sjöström, 1921
Dimanche 7 février, 20h30
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

INGEBORG HOLM..... P.36

Victor Sjöström, 1913
Jeudi 4 février, 21h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LE MONASTÈRE DE SENDOMIR*..... P.38

Victor Sjöström, 1920
Vendredi 5 février, 16h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Samedi 6 février, 18h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LES PROSCRITS..... P.37

Victor Sjöström, 1917
Mercredi 3 février, 16h30
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Jeudi 4 février, 14h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Samedi 6 février, 21h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

TERJE VIGEN*..... P.36

Victor Sjöström, 1916
Jeudi 4 février, 16h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Vendredi 5 février, 18h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LE TRÉSOR D'ARNE*..... P.37

Mauritz Stiller, 1919
Samedi 6 février, 11h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Dimanche 7 février, 14h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

*À noter, les présentations de séances peuvent varier selon les salles et horaires. Plus de détails sur cinematheque.fr



VERS LE BONHEUR..... P.38

Mauritz Stiller, 1920
Samedi 6 février, 14h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Dimanche 7 février, 16h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

LE VIEUX MANOIR*..... P.39

Mauritz Stiller, 1923
Samedi 6 février, 14h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
Samedi 6 février, 16h
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

**UNE HISTOIRE DE LA
COULEUR AU CINÉMA
TECHNICOLOR, ANNÉES
1940 ET 1950**

AFRICAN QUEEN..... P.43

John Huston, 1951
Mercredi 3 février, 17h45
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LES DIX COMMANDEMENTS..... P.45

Cecil B. DeMille, 1954
Jeudi 4 février, 14h
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

LE NARCISSE NOIR..... P.42

Michael Powell et Emeric Pressburger,
1947
Mercredi 3 février, 18h30
Les Fauvettes

L'OR ET L'AMOUR..... P.46

Jacques Tourneur, 1955
Dimanche 7 février, 18h15
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LA RIVIÈRE SANS RETOUR..... P.44

Otto Preminger, 1953
Samedi 6 février, 14h
Les Fauvettes

LE SECRET MAGNIFIQUE..... P.44

Douglas Sirk, 1953
Samedi 6 février, 16h45
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

SUEURS FROIDES..... P.46

Alfred Hitchcock, 1957
Jeudi 4 février, 18h15
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

TOUS EN SCÈNE !..... P.45

Vincente Minnelli, 1953
Vendredi 5 février, 18h30
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

LE VOLEUR DE BAGDAD..... P.42

de Michael Powell, Tim Whelan et
Ludwig Berger, 1940
Samedi 6 février, 16h
Les Fauvettes

**PROGRAMME
DE CARTOONS*..... P.43**

BEWITCHED BUNNY
Chuck Jones, 1954
CANARY ROW
Friz Freleng, 1950
CORN PLASTERED
Robert McKimson, 1951
EACH DAWN I CROW
Friz Freleng, 1949
HOMELESS HARE
Chuck Jones, 1950
HOPPY-GO-LUCKY
Robert McKimson, 1952
TWO GOPHERS FROM TEXAS
Arthur Davis, 1948
WHOA, BE-GONE !
Chuck Jones, 1958
Mercredi 3 février, 15h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju
Dimanche 7 février, 11h
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

120 ANS DE LA GAUMONT

ANTOINE ET ANTOINETTE..... P.49

Jacques Becker, 1946
Vendredi 5 février, 16h30
La Cinémathèque française, salle
Georges Franju

LA CITÉ DES FEMMES..... P.49

Federico Fellini, 1979
Vendredi 5 février, 14h
Christine 21

LA DANSEUSE ORCHIDÉE..... P.48

Léonce Perret, 1928
Vendredi 5 février, 18h
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

LA FILLE PRODIGE..... P.50

Jacques Doillon, 1980
Dimanche 7 février, 17h15
La Cinémathèque française, salle
Henri Langlois

QUERELLE..... P.50

Rainer Werner Fassbinder, 1982
Mercredi 3 février, 14h
Les Fauvettes

**FILMS GAUMONT
DES PREMIERS TEMPS..... P.48**

LES CHALANDS
Georges-André Lacroix, 1911
CHRISTOPHE COLOMB
Etienne Arnaud, 1910
**LA JOURNÉE D'UNE PAIRE DE
JAMBES**
Anonyme, 1909
**NON ! TU NE SORTIRAS PAS SANS
MOI**
Jean Durand, 1911
OSCAR AU BAIN
Léonce Perret, 1913
LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE
Émile Cohl, 1910
SUR LA BARRICADE
Alice Guy, 1907
LE VIOLON
Louis Feuillade, 1908
Samedi 6 février, 16h45
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

**LOUIS DELLUC,
UN IMPRESSIONNISTE**

LE CHEMIN D'ERNOA..... P.52

Louis Delluc, 1920
Dimanche 7 février, 17h
Christine 21

LA FEMME DE NULLE PART..... P.52

Louis Delluc, 1921
Dimanche 7 février, 15h30
Christine 21

FIÈVRE..... P.53

Louis Delluc, 1921
Dimanche 7 février, 14h
Christine 21

L'INONDATION..... P.53

Louis Delluc, 1923
Dimanche 7 février, 18h15
Christine 21

KAFKA VA AU CINÉMA

KAFKA VA AU CINÉMA..... P.54

Hanns Zischler, 2002
Dimanche 7 février, 12h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

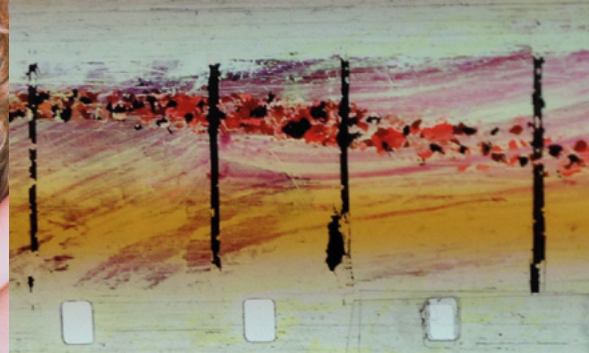
PROGRAMME 1..... P.55

LE MARTYRE DE LOUIS XVII
Anonyme, 1908
**PRIMO CIRCUITO AEREO INTER-
NAZIONALE DI BRESCIA**
Anonyme, 1909
LA TRAITE DES BLANCHES
August Blom, 1911
Dimanche 7 février, 15h
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

PROGRAMME 2..... P.55

LA BROYEUSE DE CŒUR
Camille de Morlhon, 1913
LA LUTTE POUR LA VIE
André Heuzé, 1907
Dimanche 7 février, 17h30
La Cinémathèque française, salle
Jean Epstein

*À noter, les présentations de séances peuvent varier selon les salles et horaires. Plus de détails sur cinematheque.fr



Remerciements particuliers

Paul Verhoeven, Mita de Groot, Dario Argento, Isabella Peschiera Crivellari
Serge Toubiana, à l'origine du festival *Toute la mémoire du monde*

Conception et organisation

Président de La Cinémathèque française
Costa-Gavras

Directeur général
Frédéric Bonnaud

Directeur adjoint
Michel Romand-Monnier

Directeur de la programmation
Jean-François Rauger

Programmatrice du Festival
Pauline de Raymond

Coordination de la manifestation et du catalogue
Samantha Leroy, assistée d'Annabelle Aventurin et d'Agathe Debary

Recherche copies et droits
Guelfo Ascanelli

Direction du patrimoine
Laurent Mannoni, Joël Daire, Céline Ruivo,
Hervé Pichard

Activités pédagogiques
Gabrielle Sébire, Élodie Imbeau

Ciné-concerts
Annick Girard

**Direction de la communication,
des relations extérieures et du développement**
Jean-Christophe Mikhaïloff

Relations publiques, accueil des invités
Sylvia Pereira, Agathe Debary, Béatrice Cathébras,
Stéphanie Haoun

Promotion et relations avec le public
Tiphaine Coll

Événementiel
Laurence Hagège

Presse
Élodie Dufour

Site Internet
Xavier Jamet

FIAF / Cinémathèque française Winter School « Programmer des cinémathèques »
Christophe Dupin et Samantha Leroy

Catalogue

Direction de publication
Frédéric Bonnaud

Comité éditorial
Bernard Benoliel, Samantha Leroy, Jean-François Rauger,
Pauline de Raymond

Responsables de la publication
Mélanie Haoun et Aurélie Koch-Mathian

Conception graphique
Mélanie Roero



L'AGENCE POUR LE DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL DU CINÉMA (ADRC) ET L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES CINÉMAS D'ART ET D'ESSAI (AFCAE) s'associent à la 4^e édition du Festival *Toute la mémoire du monde* organisée par La Cinémathèque française, pour proposer, à partir du 3 février et jusqu'au 8 mars 2016, un « hors les murs » dans plus de 20 cinémas Art et Essai en Ile-de-France et en régions.

PARTENARIAT PÉDAGOGIQUE

Classes festival

Pour la troisième année, La Cinémathèque française accueille trois Classes festival : les élèves d'option cinéma des lycées Paul Valéry (Paris 12^{ème}) et Romain Rolland (Ivry-sur-Seine) assistent le matin à des ateliers et l'après-midi à des projections. De retour en classe, un travail d'écriture critique est ensuite mené par les enseignants avec leurs élèves.



WINTER SCHOOL

Programmer des Cinémathèques

Les 4 et 5 février 2016, la FIAF et La Cinémathèque française organisent une formation professionnelle dispensée par des experts internationaux en programmation du patrimoine cinématographique issus d'institutions affiliés à la FIAF. Consacrée à l'étude de diverses activités de programmation (programmer dans les cinémathèques, hors les murs ou dans le cadre d'un festival), elle aborde également les défis actuels de la projection numérique, les problèmes légaux ou financiers, ou encore l'édition de DVD et la diffusion du patrimoine cinématographique sur Internet.



Remerciements

Academy of Motion Picture Arts and Sciences (May Haduong, Cassy Blake), ADRC (Jean-Michel Gévaudan, Rodolphe Lerambert), AFC (Jean-Noël Ferragut), AFCAE (François Aymé, Renaud Laville, Emilie Chauvin), Benjamin Alimi, Anne Alvarez Correa, Ambassade du Royaume des Pays-Bas (Ed Kronenburg, Harry Bos, Han Grooten-Feld, Marlise van der Jagt), Arte (Olivier Père, Barbara Fuchs, Pascal Sottovia), Artedisa (Pierre-Richard Muller, Chantal Lam), Olivier Assayas, ASC, Stéphane Audran, Jean-Paul Belmondo, Luciano Berriatua, Renato Berta, Jane Birkin, British Film Institute National Archive (Amanda Nevill, Kieron Webb, Fleur Buckley, Bryony Dixon), Jean-Pierre Bouyxou, Neil Brand, Jean-Claude Brisseau, Carlotta Films (Vincent Paul-Boncour, Inès Delvaux), CNC, Archives françaises du film (Frédérique Bredin, Laurent Cormier, Béatrice de Pastre, Éric Le Roy, Laurent Bismuth, Jean-Baptiste Garnero), Centre Pompidou (Jonathan Pouthier), Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale (Emiliano Morreale, Laura Argento, Juan del Valle), Thomas Chabrol, Caroline Champetier, Cinemateca Portuguesa (José Manuel Costa, Teresa Borges, Sofia Cardoso, Sara Moreira), Cinémathèque Royale de Belgique (Nicola Mazzanti, Clémentine De Blicq), Cinémathèque Suisse (Chicca Bergonzi), CinÉvolutions (Jean-Pierre Verschere), Ciné Sorbonne (François Causse), Cohen Film Collection (Paul Cohen, Tim Lanza), ConstellationCenter (Glenn Knickrehm), Christine 21 (Lorenzo Chammah, Ronald Chammah), Danish Film Institute (Marianne Jerris, Jacob Trock), Cécile Dazord, Deutsche Kinemathek (Rainer Rother, Connie Betz, Anja Göbel), Diaphana Distribution (Claire Perrin), Jacques Doillon, François Ede, Bernard Eisenschitz, Camille El Bacha, Masanori Enoki, Epicentre Films (Daniel Chabannes, Sophie Demczuck), Eurozoom (Stéphane Derdérian), Eye Film Institute (Massimo Benvenuto), FIAF (Christophe Dupin, Camille Blot-Wellens), Jacques Fieschi, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Sophie Seydoux, Dominique Erenfrid, Stéphanie Salmon, Nora Ouaziz), Fondazione Cineteca di Bologna (Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Rossana Mordini, Carmen Accaputo, Guy Borlée), Fonds Culturel Franco Américain, DGA - MPA - SACEM - WGAW (Jean-Noël Tronc, Alejandra Norambuena Skira, Eglantine Langevin), Forum des Images (Jean-Yves de Lepinay), Denis Frey, Gaumont (Nicolas Seydoux, Ariane Toscan du Plantier, Olivia Colbeau), Gaumont-Pathé-Archives (Manuela Padoan, Agnès Bertola), Mélissa Gignac, Giornate del Cinema Muto Pordenone (David Robinson), Olivier Gluzman, Clément Graminiès, Alfred Hitchcock, Pierre Hodgson, Satsuki Hoshino, Nathalie Hubert, INA (Laurent Vallet, Brice Amoureux, Bernadette Gazzola Dirrix, François Olivier, Vincent Benoît), Institut Italien Culturel de Paris (Laura Napolitano), Institut suédois (Mats Widbom, Ophélie Alegre), Les Acacias (Jean-Fabrice Janaudy), Le Champollion (Christiane Renavand), Les Documents cinématographiques (Brigitte Berg, Valeria D'Ambrosio), Les Fauvettes (Natalie Vrignaud, Elsa Colombani), La Filmothèque du Quartier Latin (Jean-Max Causse et François Causse), Les Films d'ICI (Claire Dornoy, Céline Paini), Les Films du Jeudi (Laurence Braunberger), Les Films du Losange (Margaret Menegoz, Régine Vial, Alexandra Leduc), Le Méliès (Stéphane Gudet, Caroline Carré), Le Pacte (Lydie Bosque), Amanda Langlet, Thomas Lavoine, Lobster Films (Serge Bromberg), Mathieu Macheret, Macha Mériel, Milestone Film & Video (Dennis Doros, Amy Heller), Mikros Image (François-Régis Viaud), Jean-Pierre Mocky, Gérard Mordillat, Mosfilm Cinema Concern (Karen Shakhnazarov), Alice Moscoso, Stéphane du Mesnildot, François Négret, Adelon Nisi, Axel Nouveau, Bulle Ogier, Dominique Paini, Park Circus (Nick Varley, Jack Bell, Morgane Cadot), Jacques Parsi, Pathé Distribution (Jérôme Seydoux, Marc Lacan, Véronique Boucheny, Stéphanie Tarot, Stéphanie Delaunay, Tessa Pountaud, Corinne Tacchi), Bruno Patin, Michel Piccoli, Olivier Pierre, Alain Pierru, Alexandre Pierru, Jérôme Prieur, Melvil Poupaud, Potemkine (Benoît Dalle), Paul Rayton, Reflet Médecin (Jean-Marc Zekri), Léon Rousseau, Martin Roux, Pierre Ryngaert, San Francisco Silent Film Festival (Robert Byrne), Valeria Sarmiento, Rick Schmidlin, Laurent Scherer, Barbet Schroeder, Matthias Steinle, Jean-Marie Straub, Dan Steible, Studio Canal (Sophie Kopaczynski, Sophie Boyer, Caroline Langoulant, Marie Crombet), Svenska Institutet, Svenska Filminstitutet (Jon Wengström, Kenth Larsson, Krister Collin), Swashbucker Films (Sébastien Tiveyrat), Max von Sydow, Frédéric Tabet, Technicolor (Christian Lurin), TFI Droits Audiovisuels (Nils Hoffet), Théâtre du Temple (Vincent Dupré), TCM, Benoît Turquet, Barbara Ulrich, Jean-Pierre Verschere, François-Régis Viaud, Wild Side (Malvina Marque), Dominique Willoughby, Nicolas Worms, EYE International (André Naus), Hanns Zischler, Jean-François Zygel.

Remerciements à La Cinémathèque française

Mehenni Aklit, Alain Bidegory, Eric Bouchier, Clarisse Bronchti, Emilie Cauquy, Olivier Gonord, Alain Kantorowicz, Céline Lombart, Laure Marchaut, Marianne Miel, Vanessa Noni, Vincent Olive, Fred Savioz, Soraya Taous, Gabriela Trujillo, Sylvie Vallon, Bartłomiej Woznica, le personnel des collections films, tous ceux qui ont contribué à la rédaction du catalogue et à l'organisation du festival.

Couverture : *Total Recall*, Paul Verhoeven © 1990 STUDIOCANAL / **Graphisme :** Roland Lecouteux © CINE-PUB - La Cinémathèque française. **P2** Fleur Pellerin © Nicolas Reitzaum / Frédérique Bredin © DR. **P3** Photo Philippe Vayssettes, DR / Photo Philippe Delerive, DR / Photo Didier Lupfer, DR. **P4** Jean-Noël Tronc © Marc Chesneau. **P5** Frédéric Bonnaud, DR. **P6-P7** Paul Verhoeven sur le tournage de *Black Book*, DR / *Total Recall*, Paul Verhoeven © 1990 STUDIOCANAL / *Turkish Delights*, Paul Verhoeven, 1973 © Canal+. **P8-P9** *Spetters*, Paul Verhoeven, 1980 © ACCATONE DISTRIBUTION / *La Chair et le sang*, Paul Verhoeven, 1985, DR / *Robocop*, Paul Verhoeven, 1987 © Park Circus / *Black Book*, Paul Verhoeven, 2005 © Pathé Distribution. **P10-11** Portrait de Paul Verhoeven, 2005, DR / *Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990 STUDIOCANAL / *Showgirls*, Paul Verhoeven, 1995 © Pathé Distribution / *Starship Troopers*, Paul Verhoeven, 1997 © Walt Disney Company. **P12-13** *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1957 © Théâtre du Temple / *La Ruée vers l'or*, Charles Chaplin, 1925 © Diaphana pour MK2 / *Le Septième Cœur*, Ingmar Bergman, 1956 © Carlotta Films / *Ivan le terrible*, Sergueï M. Eisenstein, 1943 © Baba Yaga Films. **P14** *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1959 © Pathé Distribution / *Belle de jour*, Luis Buñuel, 1966 © Tamasa Distribution. **P15** *Les Deux Timides*, René Clair, 1928, DR. **P16-17** *Un reportage tragique*, Irvin Willat, 1919 © Park Circus / *L'Admirable Vision*, Caramba, 1921, DR / *Les Deux Timides*, René Clair, 1928, DR / *Cœurs brûlés*, Joseph von Sternberg, 1930 © Ciné Sorbonne. **P18-19** *La Belle équipe*, Julien Duviols, 1936 © Pathé Distribution / *Les Egarés*, Francesco Maselli, 1954 © Tamasa Distribution / *Les Espions*, Henri-Georges Clouzot, 1957 © TFI D.A. **P20-21** *La Cité des morts*, John Llewellyn Moxey, 1959, DR / *Une aussi longue absence*, Henri Colpi, 1960 © Théâtre du Temple / *Le Jour où la Terre prit feu*, Val Guest, 1961, DR / *Léon Morin, prêtre*, Jean-Pierre Melville, 1961 © Studio Canal. **P22-23** *Le Lapin c'est moi*, Kurt Maetzig, 1965, DR / *Les Poings dans les poches*, Marco Bellocchio, 1965, DR / *Le Boucher*, Claude Chabrol, 1969 © Artedis / *Leçons d'histoire*, Jean-Marie Straub, 1972, DR. **P24-25** *Belladonna des tristesses*, Eichi Yamamoto, 1973 © Eurozoom / *Jeanne d'Arc*, 23 *qui du commerce*, 1080 *Bruxelles*, Chantal Akerman, 1975, DR / *Insang*, Lino Brocka, 1976 © Carlotta Films / *L'Hypothèse du tableau volé*, Raoul Ruiz, 1978, DR. **P26-27** *Losing Ground*, Kathleen Collins, 1982 © Milestone Film & Video / *Tricheurs*, Barbet Schroeder, 1983 © Les Films du Losange / *Ran*, Akira Kurosawa, 1985. Photo : Daisaburo Harada & Yoshio Sato © Kadokawa / STUDIOCANAL / *Noce blanche*, Jean-Claude Brisseau, 1989 © Les Films du Losange. **P28-29** *La Véritable Histoire d'Artaud Le Momo*, Gérard Mordillat, 1993 © Les Films d'ICI / *Conte d'été*, Eric Rohmer, 1955 © Les Films du Losange / *Visite ou Mémoires et Confessions*, Manoel de Oliveira, 1982, DR. **P30-31** *Suspiria*, Dario Argento, 1976 © Le Pacte / *L'Oiseau au plumage de cristal*, Dario Argento, 1969 © Le Pacte / *Le Chat à neuf queues*, Dario Argento, 1970 © DR - Le Pacte. **P32-33** *Les Frissons de l'angoisse*, Dario Argento, 1974 © Wild Side / *Suspiria*, Dario Argento, 1976 © Le Pacte / *Ténébres*, Dario Argento, 1982 © Le Pacte / *Phenomena*, Dario Argento, 1984 © Le Pacte. **P34-35** *Les Proscrits*, Victor Sjöström, 1917, DR. **P36-37** *Ingeborg Holm*, Victor Sjöström, 1913, DR / *Terje Vigen*, Victor Sjöström, 1916, DR / *Les Proscrits*, Victor Sjöström, 1917, DR / *Les Proscrits*, Victor Sjöström, 1917, DR. **P38-39** *Le Monastère de Sendomir*, Victor Sjöström, 1920, DR / *Vers le bonheur*, Mauritz Stiller, 1920 / *La Charette Fantôme*, Victor Sjöström, 1921, DR / *Le Vieux Manoir*, Mauritz Stiller, 1923, DR. **P40-41** *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1957 © Théâtre du Temple / *La Cité des femmes*, Federico Fellini, 1979 © Gaumont. **P42-43** *Le Voleur de Bagdad*, Michael Powell, Tim Whelan, Ludwig Berger, 1940 © Carlotta Films / *Le Narcisse noir*, Michael Powell, Emmerich Pressburger, 1947 © Carlotta Films / *Rivière sans retour*, Otto Preminger et Jean Negulesco, 1953 © Théâtre du Temple. **P44-45** *Rivière sans retour*, Otto Preminger et Jean Negulesco, 1953 © Théâtre du Temple / *Le Secret Magnifique*, Douglas Sirk, 1953 © Théâtre du Temple / *Tous en scène !*, Vincente Minnelli, 1953 © Théâtre du Temple / *Les Dix commandements*, Cecil B. DeMille, 1954 © Swashbucker. **P46-47** *L'Or et l'Amour*, Jacques Tourneur, 1955, DR / *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1957 © Théâtre du Temple / *La Cité des femmes*, Federico Fellini, 1979 © Gaumont. **P48-49** *Le Peintre néo-impressionniste*, un film d'Emile Cohl. Production Gaumont, 1910, DR. / *La Danseuse orchidée*, un film de Léonce Perret. Production Gaumont, 1928. DR. / *Antoine et Antoinette*, Jacques Becker, 1946 © Gaumont / *La Cité des femmes*, Federico Fellini, 1979 © Gaumont. **P50-51** *La Filles prodigue*, Jacques Doillon, 1980 © Gaumont / *Querelle*, Rainer Werner Fassbinder, 1982 © Gaumont / *Fièvre*, Louis Delluc, 1921, DR. **P52-53** *Le Chemin d'Ernoa*, Louis Delluc, 1920, DR / *La Femme de nulle part*, Louis Delluc, 1921, DR / *Fièvre*, Louis Delluc, 1921, DR / *L'Inondation*, Louis Delluc, 1923, DR. **P54-55** *Portrait de Franz Kafka*, 1905, DR / *Kafka va au cinéma*, Hanns Zischler, 2002, DR / *La Traite des blanches*, August Blom, 1911, DR / *Détail de l'affiche de La Broyeuse de Cœur*, Camille de Morlhon, 1913, DR. **P56-57** Stock des collections films de La Cinémathèque française. Photographie © Stéphane Dabrowski - CF / *Le Vieux Manoir*, Mauritz Stiller, 1923, DR / *Couverture Science et Vie* Juillet 1946, DR / *Portrait de Paul Verhoeven*, DR / *Portrait de Louis Delluc*, DR. **P58** Neil Brand, DR. **P59-61** *Insang*, Lino Brocka, 1976 © Carlotta Films / *La Véritable Histoire d'Artaud Le Momo*, Gérard Mordillat, 1993 © Les Films d'ICI / *L'Oiseau au plumage de cristal*, Dario Argento, 1969 © Le Pacte / *Terje Vigen*, Victor Sjöström, 1916, DR / *Querelle*, Rainer Werner Fassbinder, 1982 © Gaumont / *La Traite des blanches*, August Blom, 1911, DR. **P62-63** *Conte d'été*, Eric Rohmer, 1955 © Les Films du Losange / *Showgirls*, Paul Verhoeven, 1995 © Pathé Distribution / *Whoa, be-gone!*, Chuck Jones, 1958, DR / *La Femme de nulle part*, Louis Delluc, 1921, DR / *Phenomena*, Dario Argento, 1984 © Le Pacte. **P64-65** *Ténébres*, Dario Argento, 1982 © Le Pacte / *Cœurs brûlés*, Joseph von Sternberg, 1930 © Ciné Sorbonne / *Les Dix commandements*, Cecil B. DeMille, 1954 © Swashbucker / Salle CF Photographie Stéphane Dabrowski - CF



GRANDS MÉCÈNES DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE



FESTIVAL EN PARTENARIAT AVEC



AVEC LA PARTICIPATION DE



SALLES PARTENAIRES

CHRISTINE 21



TRANSPORTEUR ET HÔTELS PARTENAIRES



EN PARTENARIAT MÉDIA AVEC



PAUL VERHOEVEN INVITÉ D'HONNEUR AVEC LE SOUTIEN DE



HOMMAGE À DARIO ARGENTO EN PARTENARIAT AVEC



JOURNÉES DE RENCONTRES INTERNATIONALES



TECHNICOLOR, ANNÉES 40 ET 50 EN COLLABORATION AVEC



L'ÉCOLE SUÉDOISE : LYRISME DE LA NATURE AVEC LE SOUTIEN DE



120 ANS DE LA GAUMONT AVEC LE SOUTIEN DE

