

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010
Varia

« Il Cinema Ritrovato », XXIV^e édition Bologne, 26 juin-3 juillet 2010

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques et Reto
Kromer



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3789>

DOI : 10.4000/1895.3789

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 132-145

ISBN : 978-2-913758-64-3

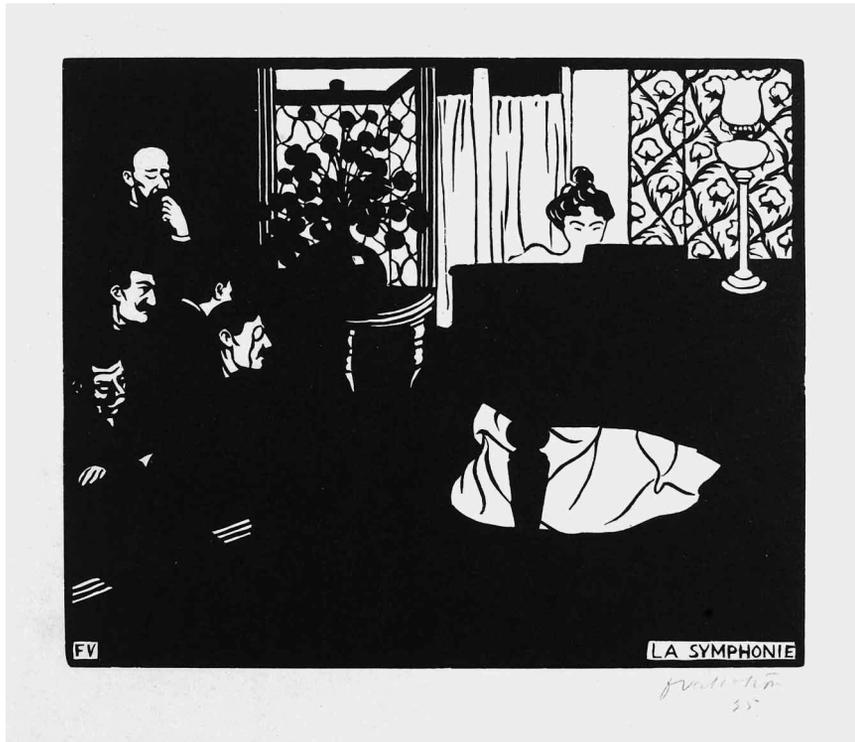
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, Jean Antoine Gili, Pierre-Emmanuel Jaques et Reto Kromer, « « Il Cinema Ritrovato », XXIV^e édition Bologne, 26 juin-3 juillet 2010 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3789> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3789>

1895 /
n° 62
décembre
2010

132



Félix Édouard Vallotton, *La Symphonie*, 1897.
(Xylographie sur japon ambré, Cabinet des estampes, don Lucien Archinard © MAH, Cabinet d'arts graphiques, Genève).

Chroniques

« Il Cinema Ritrovato »,
XXIV^e édition
Bologne, 26 juin-3 juillet 2010

Après vingt-trois ans d'existence, « Il Cinema Ritrovato » est toujours un rendez-vous essentiel pour les historiens, les spécialistes en tout genre, les cinéphiles « tout court ». Riche, presque trop, de sections multiples, de projections, de rencontres, de présentation de livres et de DVD, la manifestation ne peut donner lieu à un compte-rendu exhaustif. Les textes réunis ici évoquent quelques moments forts en fonction des goûts et des centres d'intérêt des rédacteurs. En ce qui me concerne, je me bornerai à évoquer le domaine italien – toujours bien représenté à Bologne –, laissant le soin à Pierre-Emmanuel Jaques d'aborder les projections consacrées aux années 1910, à Jean-Pierre Bleys de commenter la rétrospective John Ford, enfin à Reto Kromer de présenter quelques observations générales sur les conditions de projection. Quant à la rétrospective Albert Capellani, elle aurait mérité à elle seule un compte-rendu spécifique. Près d'une trentaine de titres regroupés en

huit programmes, des raretés des premières années, un film de la production américaine de l'auteur, *The Red Lantern* (1917), un *serial* célèbre, *les Misérables*, le panorama était large. Nous y reviendrons l'année prochaine puisque la rétrospective se poursuivra et qu'un numéro monographique de 1895 l'accompagnera.

La trilogia di Maciste

En 2009, une vaste section présentait « Tutto Maciste, uomo forte », elle se composait de huit films interprétés par Bartolomeo Pagano. Parmi ceux-ci, *La trilogia di Maciste* (1920) de Carlo Campogalliani ne proposait que 22 minutes du début d'une restauration effectuée à partir d'un positif nitrate avec virages de couleurs conservé à Bois d'Arcy. La version française avait transformé les trois épisodes du *serial* en un seul film de plus deux heures. Cette année, on a pu voir le résultat, même si la restauration – promue par le Musée du Cinéma de Turin et la Cinémathèque de Bologne, et effectuée dans les laboratoires de L'Immagine Ritrovata – doit encore se poursuivre. Ainsi, l'ensemble se décompose en *Maciste contro la morte* (30 minutes), *Il viaggio di Maciste* (55 minutes), *Il testamento di Maciste* (48 minutes). Le récit, plein de rebondissements et d'imprévus, met en scène Maciste, lancé au secours d'une princesse (Letizia Quaranta) dont le trône est menacé par un premier ministre félon, et Tito Fabrizi, un journaliste qui suit le héros comme son

1895 /
n° 62
décembre
2010

133

ombre. Dans le rôle, Carlo Campogalliani offre par son physique de gringalet un utile contrepoint à l'imposant Pagano. Après de multiples avatars qui voient notamment Maciste condamné à alimenter les chaudières d'un paquebot (l'image est utilisée par une des affiches les plus célèbres de l'acteur) et qui manque même d'être fusillé, le roi est rétabli sur son trône tandis que la princesse épouse le journaliste... Le film se déroule souvent en extérieurs : on peut notamment y contempler le port de Gênes où l'ancien débardeur devenu une star du cinéma italien retrouve avec une évidente jouissance un cadre qui lui fut familier. Outre la France, le film circula dans divers pays, notamment en Angleterre sous le titre *Maciste Superman*.

Anni difficili in Italia

Le cinéma italien, au-delà ou en-deçà du néoréalisme, a produit de nombreux films au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qui prolongent la représentation d'un pays bouleversé ou qui en saisissent des aspects négligés par les films canoniques. Cette section, présentée par Goffredo Fofi, couvrait les années 1945-1949 ; elle comportait des œuvres souvent très appréciées par le public de l'époque mais aujourd'hui rarement montrées. Ces films ont souvent en commun d'insister sur les destructions matérielles et les délabrements moraux avec la misère qui engendre le marché noir et la prostitution.

La vita ricomincia (1945) de Mario Mattoli explore les ravages matériels (on y voit l'abbaye du Monte Cassino totalement rasée) et humains (une femme sacrifie son honneur pour sauver son enfant) provoqués par la guerre. Mattoli, spécialiste des mélodrames sentimentaux au début des années quarante, recycle son propos en l'adaptant à la nouvelle réalité et donne aux vedettes d'avant 1945 (Alida Valli, Fosco Giachetti) l'occasion de retrouver leur public dans des personnages douloureux.

Un uomo ritorna (1946) de Max Neufeld – qui aborde le film social après ses comédies sophistiquées des années trente – décrit une ville sinistrée dont, symboliquement, la centrale électrique est détruite et dont la reconstruction passe par le sacrifice d'un employé qui se jette dans un champ de mines. Femme du peuple, Anna Magnani a basculé ici – effet des souffrances de la guerre – dans la prostitution.

Roma città libera/La notte porta consiglio (1946) de Marcello Pagliero est sans doute le film le plus singulier de la sélection. D'après un sujet d'Ennio Flaiano et un scénario auquel ont collaboré, outre le metteur en scène, Flaiano, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Pina Mercanti et l'alors débutante Suso Cecchi D'Amico, le film est une comédie sur les désenchantements qui affectent Rome au lendemain de la guerre. Mêlant l'ironie et l'amertume, Pagliero met en scène deux jeunes gens qui, face à la misère, ne trouvent refuge que dans le sui-

cide ou la prostitution. Au terme de multiples avatars, ils tomberont amoureux l'un de l'autre et découvriront d'autres solutions à leur désespoir. *La notte porta consiglio* est tourné dès la libération de la ville mais il est distribué seulement en 1948. Le film confirme le ton très original de Pagliero dans le contexte du cinéma italien de l'immédiat après guerre. Le récit, contenu dans la durée d'une nuit, met en scène des personnages étranges, un voleur (Nando Bruno dont c'est le seul rôle de toute sa carrière comme protagoniste), des amoureux désespérés (Andrea Checchi et Valentina Cortese), un inconnu en smoking (étonnant Vittorio de Sica pour un personnage lunaire) qui doit prononcer un discours politique et qui célèbre les fleurs – au finale, le visage illuminé, il déclare « ils m'ont fait ministre » avant d'être amené par quatre individus en noir (peut-être des médecins) –, un gangster tenant une salle de jeu clandestine (Francesco Grand-Jaquet à peine sorti de *Roma città aperta*), un étrange officier de police interprété par Ennio Flaiano. Tous n'ont pas de nom, ils sont assimilés à une fonction ou à un âge : le jeune homme, le voleur, la dactylo, le monsieur distingué, l'Américain... Notons que le film est choisi par Cocteau et Bazin pour inaugurer le Festival du film maudit de Biarritz en 1949.

Guerra alla guerra (1946) de Romolo Marcellini et Giorgio C. Simonelli, écrit par Diego Fabbri et Cesare Zavattini, évoque de

façon documentaire les tragédies de l'Italie de 1940 à la Libération. Appel à la paix, le film souffre d'un ton rhétorique et redondant qui le rend aujourd'hui difficilement supportable, mais n'en témoigne pas moins un certain état d'esprit au lendemain de la guerre.

Tombolo, paradiso nero (1947) de Giorgio Ferroni, avant *Senza pietà* (1948) de Lattuada, décrit, dans les pinèdes près de Livourne, les entreprises criminelles de voyous qui s'adonnent au marché noir, au trafic de drogue et à la traite des blanches. Preuve d'intérêt en France, le film est présenté en 1950 au Rendez-vous de Biarritz qui a succédé au Festival du film maudit.

Come persi la guerra (1947) de Carlo Borghesio inaugure une trilogie qui se prolongera par *L'eroe della strada* (1948) et *Comescopersi l'America* (1949). Interprété par le comique Macario, le film joue sur les tribulations d'un pauvre diable qui, au gré des circonstances, porte tous les uniformes possibles au cours de « sept ans de malheur » (c'est le titre français du film) avant de revêtir, revenu à la vie civile, un uniforme de pompier !

Sotto il sole di Roma (1947) de Renato Castellani, dont le scénario est notamment signé Suso Cecchi D'Amico et Sergio Amidei, est une curieuse anticipation des films pasolinieniens avec ses jeunes marginaux et ses garçons du peuple à la recherche d'une insertion sociale et que la délinquance guette. Essentiellement tourné en décors

naturels, le film est une chronique racontée à la première personne, et témoigne d'une sensibilité rare, de nature clairement homosexuelle.

Donne senza nome (1949) de Geza von Radvanyi aborde la question des personnes déplacées à la recherche d'une issue pour échapper aux camps de rétention où elles sont enfermées : les protagonistes, deux Françaises (interprétées par Simone Simon et Françoise Rosay), une Yougoslave, une Polonaise, une Allemande, au milieu de centaines d'autres femmes, rêvent de retrouver leur liberté et espèrent un avenir moins sombre que leur passé. L'une d'elles mourra en couche et l'enfant sera adopté par un gardien du camp. Ce camp d'internement est aussi le point de départ de *Stromboli* de Rossellini où Ingrid Bergman, une jeune femme balte, épouse un pêcheur sicilien pour trouver un remède à sa condition.

Dans ces films, quelques comédiens familiers assurent une sorte de connivence avec le public. Gino Cervi incarne souvent l'homme à la parfaite rectitude morale (*Un uomo ritorna*, *Donne senza nome*). Nando Bruno joue les figures du peuple, les trafiquants débrouillards (*La notte porta consiglio*, *Come persi la guerra*), Aldo Fabrizi, le père modèle : il est l'homme qui se sacrifie dans la lignée de ses rôles dans *Roma città aperta* ou *Vivere in pace* (*Tomolo paradiso nero*). Ainsi, même avec les œuvres considérées comme mineures, la produc-

tion italienne renferme des pépites susceptibles de satisfaire le cinéophile, l'historien du cinéma, voire l'historien des représentations.

Vittorio Cottafavi

L'année dernière un programme Cottafavi proposait une douzaine de films. Cette année, on a été un peu déçu de ne pas en découvrir de nouveau. En revanche, le livre annoncé était bien là. Coordonné par Adriano Aprà, Giulio Bursi et Simone Starace, *Ai poeti non si spara. Il cinema e la televisione di Vittorio Cottafavi*, l'ouvrage – une somme de 400 pages – permet une utile relecture du cinéaste, montrant en particulier le rôle de la critique française dans la prise en considération d'un créateur peu apprécié dans son pays.

Signalons encore l'exposition préparée par Giuliana Muscio « Starring Enrico Caruso. Il tenore del cinema muto » qui présentait les rapports du ténor napolitain avec le cinéma américain. Pour l'accompagner était projeté *My Cousin* (1918) d'Edward José (production Jesse Lasky), un film dans lequel Caruso joue deux rôles, celui d'un ténor célèbre et celui d'un sculpteur anonyme, un immigrant qui vit à New York dans la Little Italy et qui se révèle être le cousin du premier. Le film, malgré ses qualités, fut un échec à l'époque et la carrière cinématographique du chanteur s'arrêta là (J. A. G.)

Les années 1910

La section « Cento anni fa », lancée en 2003, était cette année consacrée, comme il se doit, à 1910. Mais loin de ne constituer qu'une partie du festival, elle s'articulait avec l'hommage à Albert Capellani, qui comportait de nombreux titres de cette même décennie, avec le programme consacré aux aventurières du muet, ainsi qu'à une plus courte sélection dite « Il progetto Napoli / L'Italia e il cinema dell'emigrazione ». Sans compter un programme consacré à la couleur, ainsi que l'hommage à John Ford qui comportait sept films réalisés entre 1917 et 1919. Cet accent donné à une des périodes les moins bien connues de l'histoire du cinéma s'est traduit à nouveau cette année par l'édition d'un DVD sous la direction de Mariann Lewinsky, *Cento anni fa. Attrici comiche e suffragette 1910-1914. Comic actresses and suffragettes 1910-1914*, qui comporte une quinzaine de fictions, assorties d'un documentaire et d'une série d'actualités. Le DVD regroupe des films conservés par six archives, offrant ainsi un riche aperçu du travail mené par différentes cinémathèques. Enfin, ce DVD dresse autant un tableau de la production de l'époque qu'il promeut une nouvelle approche du cinéma, abordée sous l'angle du genre (*gender*).

Cette problématique trouva un accueil à la mesure de son développement dans les études cinématographiques – comme le démontrait la tenue du colloque « Women

and the Silent Screen » du 24 au 26 juin à l'Université de Bologne. La section des « donne avventurose nel cinema muto » permet de découvrir un ensemble de films soulignant le rôle trop souvent occulté des femmes dans la production muette. Le programme « Ragazze cuor di leone : le eroine del film seriale americano. Daredevil girls : series and serial queens » fut particulièrement étonnant à cet égard : associés à des qualités toutes considérées comme masculines, ces films enchaînent sans discontinuer des moments de pur spectacle, entre acrobatie et démonstration de force. Mais certaines visions cette année démontraient à nouveau que souvent la place accordée à des femmes dans les films ne signifie pas forcément un engagement féministe : Mistinguett, qui incarne *la Doctoresse* (Georges Monca, SCAGL, 1910), ne se consacre guère à son travail. Elle néglige son mari (Charles Prince/Rigadin), qui cherche à se consoler auprès d'artistes de cirque. Réalisant son erreur, elle va accorder une attention plus soutenue à son mari. Donnant ainsi une place à une femme en tant qu'actrice – qu'on a pu voir jouer encore dans *la Glu* (Capellani, 1913) –, *la Doctoresse* exprime alors le lieu commun selon lequel les femmes feraient mieux d'apprécier leurs fonctions traditionnelles si elles veulent le bonheur, incarné par un mari fidèle. Au plan stylistique, *la Doctoresse* témoigne des recherches effectuées en vue de connecter des espaces adjacents. Plutôt que de pri-

vilégier des solutions basées sur le montage, Monca et ses collaborateurs usent de panoramiques pour suivre le déplacement de personnages passant d'un espace (le cabinet médical) à un autre (la salle d'attente). Ce procédé n'est possible que grâce à l'effacement d'une des parois (celle située vers la caméra : « le quatrième mur ») tout en conservant la paroi séparant les deux pièces ainsi que la porte les reliant. Les autres films réunis dans cette rétrospective répondaient généralement davantage aux normes de la mise en scène en profondeur : nombreux étaient ceux qui témoignaient ainsi des tentatives de trouver d'autres solutions que celle du montage.

Un autre aspect, que ces riches programmes ont mis en évidence, est l'apparition de séries – ou plutôt devrait-on parler d'institutionnalisation – : c'est ainsi que vers 1910 apparaissent les figures de Léontine, de Bébé, de Rigadin pour ne citer que les plus fameuses. Les films apparaissent parfois comme tiraillés entre des pratiques plus anciennes et d'autres par encore totalement généralisées. *Les Ficelles de Léontine* (Pathé) appartient au film de poursuite, genre très répandu du cinéma des premiers temps. Mais s'il en suit la structure liée à la poursuite, il manifeste aussi un souci de structuration en courts morceaux : chaque catastrophe mise en œuvre par Léontine constitue un bloc.

L'apparition de séries est aussi indicative de l'augmentation tant du nombre de films

tournés à l'époque que de la conservation d'une plus importante quantité de titres dans les différentes archives visitées par Lewinsky. Il convenait donc de trouver des critères pour constituer les programmes. C'est ainsi qu'il a été possible d'assister à un programme viennois d'un intérêt tout particulier. Niklaus Wostry a montré une série de films non-fictionnels soulignant certains aspects de la capitale autrichienne liant productions internationale et locale : funérailles de Karl Lueger, présenté comme un inspirateur de Hitler, familles impériales, monuments célèbres sont au cœur de cette production, dont on peut penser qu'elle est représentative des très nombreuses bandes documentaires de l'époque, indépendamment de leur origine nationale. Compte alors entre autres la présence de monuments fameux, de personnalités politiques. La figure du défilé apparaît de manière récurrente, de même que la vue panoramique qui égrène les lieux à voir.

Cette insistance sur le documentaire, la « vue d'après nature » comme l'énonçaient les catalogues de l'époque, a donné l'occasion aux festivaliers d'assister à la projection de quelques très beaux films, comme *Sul tetto del mondo. Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum* tourné par Vittorio Sella au cours d'une expédition qui dura plusieurs mois dans la région de l'Himalaya. Présenté en général lors de conférences à visée scientifique, le film montre bien les difficultés rencontrées par ces

explorateurs qui cherchaient tant à découvrir des régions encore inconnues qu'à imposer une domination si ce n'est effective, du moins symbolique. Le film est autant un enregistrement d'une expédition que la démonstration de la grandeur nationale... Montré avec une belle tentative de reconstituer les teintes d'origine, *Sul tetto del mondo* constitue un spectacle toujours fascinant. Plusieurs autres programmes ont rassemblé de beaux documentaires, comme *Grado e la laguna di Aquilea* (Cines) ou *L'eruzione dell'Etna* (Ambrosio). La section consacrée à la couleur a permis tout particulièrement d'apprécier ce « genre » encore trop mal connu. *Coiffures et types de Hollande* (Pathé) comporte des applications colorées effectuées au pochoir procurant des images d'une rare qualité (et joliment reproduites dans le luxueux catalogue). Également impressionnantes sont les images de la métallurgie (*Fabrication de l'acier*, Gaumont), typique film de fabrication qui suit le processus menant à l'élaboration du produit annoncé par le titre. Dès lors la présentation de reproductions vidéo-graphiques de piètre qualité dans un programme consacré à la Gaumont ne pouvait qu'attrister : alors que les images relatant les *Inondations à Paris le 29 janvier 1910* semblaient fort impressionnantes, on n'y voyait strictement rien – de même pour *la Nativité* de Feuillade, qui cite le peintre Merson...

Mais ce qui restera certainement pour de

nombreux festivaliers l'événement de cette édition est bien la rétrospective Albert Capellani, « Un cinéma di grandeur », avec surtout les splendides *Misérables* (1912). Les films présentés lors des années précédentes, dont *l'Assommoir* (1909), avaient frappé les festivaliers par des qualités que l'on retrouve dans le film à épisodes adapté de Victor Hugo. Celui-ci se distingue par un jeu des acteurs efficace et sobre, une organisation spatiale complexe, ainsi qu'une progression narrative remarquable. (P.-E. J.)

Il primo John Ford

Le corpus consacré à John Ford – « Il primo John Ford » – présentait vingt-neuf titres que l'on peut décomposer comme suit : pour la période muette, treize films entiers, plus six fragments ; deux films sonores ; huit parlants échelonnés de 1929 (*The Black Watch*) à 1933 (*Pilgrimage [Deux femmes]*). Comme l'an dernier pour Frank Capra, on abordait donc un grand cinéaste par ses films muets, puis son œuvre du début du parlant. Rappelons que la filmographie de Ford a particulièrement souffert des pertes et destructions : des 63 films muets qu'il a tournés, une quinzaine au maximum a survécu, même si des réapparitions sont toujours possibles (*Upstream*, film perdu de 1927, vient d'être retrouvé dans un lot de 40 titres en Nouvelle-Zélande). Pour les films parlants montrés à Bologne, regrettons l'absence de *Men Without Women* (*Hommes sans femmes*, 1930), une histoire

de sous-marin particulièrement intense dans sa deuxième partie.

Straight Shooting (le Ranch Diavolo, 1917), premier long-métrage de Ford, et *Hell Bent (Du sang dans la prairie, 1918)* sont intéressants, voire excitants, car un style visuel s'y repère, pas forcément épanoui ou maîtrisé, mais reconnaissable : récit toujours parfaitement clair et lisible, art de faire vivre l'action à l'intérieur du cadre, presque toujours fixe, et de la conduire de façon fluide, en rendant quasi invisible le passage au plan suivant. Dans le film de 1918, le dernier tiers, qui montre la marche de deux personnages dans un paysage désertique, manifeste un sens de l'espace rare pour le cinéma de l'époque. Trente ans plus tard, Ford lui-même, avec *Three Godfathers (le Fils du désert)*, ne fera guère mieux. Mais une autre caractéristique donne du relief à ces films : l'intérêt pour la vie intérieure des personnages. Ces deux westerns font partie d'une série de plus de vingt films, tournés de 1917 à 1921, où John Ford et son interprète Harry Carey ont mis au point le personnage de Cheyenne Harry ; celui-ci est presque toujours un mauvais garçon repentant, en proie au doute et à l'incertitude, en qui s'équilibrent action et réflexion. Ainsi, quand tous les personnages des westerns de l'époque sont exclusivement bons ou méchants, ceux de Ford rentrent dans un cinéma plus élaboré et plus moderne. Manifestement, l'acteur et le réalisateur travaillent sur le regard, et ce sera une des

constantes de la mise en scène fordienne. Rappelons le plan fameux de *The Grapes of Wrath (les Raisins de la colère, 1940)* où la caméra, en travelling-avant subjectif, nous montre le camp gouvernemental que découvre la famille Joad du haut de son camion poussif : des gens hagards traversent le chemin et jettent à la caméra un regard torve, révélant par là leur désespoir. Ce regard double donne à ce passage une intensité exceptionnelle. Un bel exemple de cette utilisation expressive du regard figure dans *Cameo Kirby (1923)*. Par trois directions successives du regard, Ford indique la nature de ce qui occupe le personnage central de John Kirby : la souffrance (regard vers la caméra), l'incertitude (regard vers son ami qui lui conseille de quitter la maison), l'amour (regard vers le hors-champ où se trouve la femme qu'il aime).

La vision de cet ensemble a permis de se faire une idée des goûts dramaturgiques de Ford. On sait que, dans ses films des années trente, des œuvres ambitieuses au registre tragique alternent avec d'autres d'allure populaire et détendue : en 1935, *The Informer (le Mouchard)*, de la première catégorie, est suivi par *Steamboat Round the Bend*, qui relève de la seconde. Il paraît indiscutable que le tempérament naturel de Ford le portait vers la comédie, de même que vers une construction plutôt relâchée, c'est-à-dire vers la seconde de ces deux tendances. Dans un film comme *Three Bad Men (Trois sublimes canailles, 1926)*, où l'axe nar-

ratif relève du drame (le sacrifice des trois personnages du titre), Ford introduit de nombreux éléments éloignés de ce fil conducteur. Le goût pour le comique éclate en maints endroits. Dans *Salute* (1929), un jeune homme gauche et ridicule cherche à remplir le carnet de bal de sa sœur Susan ; tous les danseurs refusent ; lorsque Susan apparaît, élégante et belle, tous ceux qui avaient refusé se pressent pour obtenir une danse ; la séquence/gag aura duré cinq bonnes minutes. Des films comme *Just Pals* (*Pour le sauver*, 1920) et *Lightnin'* (1925) progressent de façon nonchalante, avec des personnages pittoresques ou savoureux, sans se préoccuper d'une histoire à raconter ou d'un sujet à traiter. *Lightnin'* constitue quasiment un cas extrême. Le héros, *Lightnin'*, surnommé ainsi par antiphrase parce qu'il n'a rien de foudroyant, fait l'objet d'une procédure de divorce de la part de sa femme qui veut vendre, contre son gré, l'hôtel qu'ils possèdent. La dernière demie heure est consacrée au procès, mené sur un rythme nonchalant dans une atmosphère d'humour et de sentimentalisme appuyé, car *Lightnin'* et sa femme forment un vieux couple et ne souhaitent pas divorcer. À l'évidence, le personnage bénéficie de la sympathie du réalisateur, d'autant qu'il manifeste un fort penchant pour l'alcool ! *Riley the Cop* (1929), sonore mais non parlant, (un policier new-yorkais part en mission en Allemagne, puis à Paris, et en ramène une épouse), *Up the River* (1930)

– dans un pénitencier du sud des États-Unis, deux prisonniers connaissent des aventures fantaisistes – relèvent intégralement de la comédie. Concernant de tels films, l'appréciation peut se modifier selon le contexte dans lequel on les voit. Un seul d'entre eux, appréhendé parmi d'autres au sujet grave comme *le Mouchard* ou *les Raisins de la colère*, emporterait sans doute une adhésion unanime par son style détendu, son regard chaleureux sur les personnages. À Bologne, il en allait autrement : l'effet de surprise était émoussé, et l'absence d'un sujet « sérieux » pouvait engendrer une certaine frustration.

Il est intéressant, pour continuer, d'établir une sorte de palmarès, et de revenir sur certains titres majeurs. De tous les films muets, *The Iron Horse* (*le Cheval de fer*, 1924) est à coup sûr le plus célèbre, mais pas forcément le meilleur : la fadeur du personnage principal, une construction chaotique, nous laissent réticent face à ce « classique ». *Trois sublimes canailles*, qui mêle harmonieusement l'humour et le drame, l'intime et l'épique, s'impose comme le meilleur western muet de John Ford. *Four Sons* (*les Quatre Fils*, 1928) est un film à part : Ford avait été très impressionné par *Sunrise* de Murnau dès qu'il le vit, en 1927, dans les locaux de la Fox, leur studio commun. Dans les derniers mois de la même année, il tourne *les Quatre Fils* en essayant d'imiter et d'égaliser le cinéaste allemand. Au tout début, un long travelling accompagne le postier mar-

chant dans la rue d'un village, plan très inhabituel dans un film de Ford. Plus tard, lorsque Joseph rampe sur le champ de bataille jusqu'à son frère agonisant, le travelling latéral et la présence d'un épais brouillard rappellent le plan de *l'Aurore* où George O'Brien va rejoindre la femme de la ville près du lac. Ford raconte l'histoire d'une famille allemande où s'introduisent le malheur et la désunion : le fils aîné émigre aux Etats-Unis ; les trois autres en 1914 font la guerre pour l'Allemagne et y trouvent la mort ; il en tire des effets de pathétique sobres et puissants. La dernière partie, qui montre les efforts de la mère pour apprendre son alphabet et gagner le droit de rejoindre son fils sur le sol américain, dépare par sa naïveté patriotique et son dénouement ultra prévisible. Deux autres films muets méritent encore une attention particulière : *Cameo Kirby* est particulièrement soigné sur le plan visuel, peut-être parce qu'il est tiré d'une pièce que Ford avait vue au théâtre de Portland, la ville de sa jeunesse, entre 1910 et 1913 (si l'on en croit Joseph Mc Bride dans sa biographie *À la recherche de John Ford*). Pour la première fois, et de façon définitive, « John » remplace « Jack » comme prénom du réalisateur, donnant plus de prestige à la signature. Enfin, et surtout, pour la première fois à notre connaissance, apparaît l'image qui fonde la poétique fordienne : l'image-reflet, ou l'image-tableau. Au dénouement, John Kirby (John Gilbert) et

Adele Randall se retrouvent dans un parc, au bord d'un puits. Leurs deux visages approchés joue contre joue sont montrés en reflet dans l'eau du puits. Puis il s'adresse à elle : « Je voudrais que cette image devienne la réalité ». Le plan d'ensemble qui suit, et conclut le film, fait comprendre que ce sera le cas. Dans l'univers visuel de Ford, le reflet, le tableau, représentent la réalité transfigurée, un monde paradisiaque, auquel aspirent les êtres humains. Quant à *The Shamrock Handicap (Gagnant quand même, 1926)*, banale histoire sentimentale irlandaise et hippique, il possède un aspect maîtrisé, équilibré, qui représente la plénitude du style fordien. L'Irlande apparaît comme un paradis perdu (situation fréquente dans l'œuvre muette de Ford qui a une dimension autobiographique), que la vieille famille des O'Hara doit quitter pour des raisons financières, mais qu'elle peut retrouver au dénouement. Sheila l'héritière est amoureuse de Neil, un entraîneur de chevaux. Leur histoire d'amour donne lieu à deux séquences typiquement fordiennes, dans le même paysage, où les verticales et les obliques des arbres créent un cadre pictural et protecteur à la fois. Simplicité et justesse du ton, présence de Janet Gaynor dans le rôle de Sheila : nous ne sommes pas loin de Frank Borzage.

Le passage au parlant semble utilisé par Ford pour filmer défilés, marches, fanfares militaires, comme on en trouvera dans beaucoup de ses films jusqu'à la fin de sa

carrière : joueurs de cornemuse dès l'ouverture de *The Black Watch* (1929), son premier parlant ; défilés d'élèves officiers de marine (l'arme dans laquelle Ford avait postulé sans succès en 1913) dans *Salute* (1929) ; fanfare et chœur des prisonniers à la fin d'*Up the River* (1930). Ailleurs, il chante le courage des marins de l'US Navy en lutte contre les sous-marins allemands (*Seas Beneath*, 1931). Deux films constituent des œuvres marquantes. *Arrowsmith* (1931) raconte le parcours d'un médecin acharné à faire progresser la recherche, en dehors de toute reconnaissance officielle ; la construction est confuse, mais la dernière demie heure contient de belles séquences : épidémie de peste traitée dans une atmosphère de rituel vaudou, maladie et mort de l'épouse rendues plus dramatiques par l'éclairage et un objectif à courte focale. Enfin *Pilgrimage* (*Deux femmes*, 1933) s'impose comme un des chefs-d'œuvre de son auteur. Une rude fermière de l'Arkansas, très attachée à son fils, pour l'empêcher d'épouser la femme qu'il aime, l'envoie à la guerre en France en 1916 ; il y trouve la mort. Plus tard, lors d'un pèlerinage en France, elle rencontre un jeune homme qui vit la même situation que son fils, et prend conscience de la monstruosité de l'acte qu'elle a commis. Pour jouer cette histoire simple et terrible, il fallait une actrice capable d'exprimer une émotion intérieure, sans déclamation ou extériorisation. C'est ce que fait Henrietta Crossman, dont l'essentiel de la carrière se

fit au théâtre. Et puis l'imagerie fordienne se déploie dans toute sa richesse, depuis l'image/reflet (le visage de Mary, la fiancée, apparaît d'abord reflété dans l'eau d'une mare) jusqu'à la scène, classique chez Ford, où le vivant s'adresse sur sa tombe à l'être aimé qu'il a perdu (l'exemple le plus célèbre se trouve dans *She Wore a Yellow Ribbon* [*la Charge héroïque*, 1949] où le capitaine Brittles (John Wayne) vient parler à sa femme morte) : dans un cimetière de l'Argonne, la mère demande pardon à son fils, puis s'effondre brisée de douleur.

Ce film fut un succès commercial, mais aucun critique à l'époque de sa sortie n'en signala l'originalité et les qualités dramatiques. En France, il est ignoré de tous les exégètes de Ford. D'où utilité d'un Festival qui permet de retrouver de tels films oubliés ou simplement pas vus à leur sortie. (J.-P. B.)

De la restauration du spectacle cinématographique

Le cinéma est un spectacle populaire caractéristique du XX^e siècle, qui se concrétise par la projection correcte d'un film, dans une salle obscure, sur un écran, devant un public. Le film est le moyen de créer ce spectacle, mais n'est pas le spectacle lui-même. La conservation et la restauration de films ne sont donc pas une fin en soi : leur but est de permettre que le spectacle cinématographique puisse avoir lieu à l'avenir aussi. Dans le domaine du cinéma, la possibilité de

réutiliser les films pour créer de nouveau le spectacle cinématographique est un facteur essentiel, puisque ce spectacle n'a lieu que pendant la projection. Toute autre forme de présentation d'un film est certes admissible, mais n'est pas un spectacle cinématographique.

Le transfert du film sur VHS dans le passé et sur DVD aujourd'hui permet d'atteindre une plus large audience. C'est sans doute souhaitable mais ne remplace pas l'organisation de projections « classiques ». Avec le passage à la projection numérique dans les salles commerciales, les cinémathèques et les festivals spécialisés auront la chance de mieux pouvoir se positionner sur la scène des spectacles culturels. La situation s'apparentera à celle de la peinture : on peut étudier l'œuvre d'un artiste par des catalogues de bonne facture, édités par les musées ou lors d'expositions particulières, mais si l'on souhaite voir réellement les tableaux originaux, il faut se rendre dans les musées qui les conservent, en se pliant aux horaires d'ouverture. À l'avenir, les cinémathèques et les festivals spécialisés auront donc un rôle de diffuseur du spectacle cinématographique encore plus important qu'aujourd'hui. D'où la nécessité de conserver et restaurer aussi les projecteurs et les salles – mais cela est un autre sujet. Dans cette perspective, les rencontres annuelles que sont en Europe « Le Giornate del Cinema Muto » à Pordenone et « Il Cinema Ritrovato » à Bologne, et aux États-Unis « The

San Francisco Silent Film Festival » – revêtent une importance fondamentale pour la transmission et pour l'étude de la culture cinématographique du XX^e siècle.

Les lecteurs de 1895 savent que pour le cinéma muet il faut une cadence correcte de projection et un accompagnement musical adéquat. À propos de musique, ajoutons qu'il existe de très nombreuses indications concernant les accompagnements d'époque. L'éventail de ces indications est très large et va de simples listes de thèmes à des partitions originales complètes. Une restauration du spectacle cinématographique requerrait, à notre avis, aussi la recherche de la musique d'origine, son adaptation à la variante du film qui a survécu et son exécution durant la projection en salle.

Nous regrettons que, ces dernières années, le festival de Bologne ait consenti à une série de compromis qui nous éloignent des principes que nous venons d'énoncer. La possibilité de voir en une semaine un grand nombre d'œuvres ou de documents cinématographiques dans des conditions optimales s'en trouve ainsi inutilement limitée. Par exemple, nous avons été particulièrement surpris que le programme consacré à la production de l'année 1910 d'une maison célèbre comme Gaumont ait été présentée... en vidéo!

Nous nous permettons de formuler aussi une autre observation. Nous n'estimons pas que projeter des films tournés dans le for-

mat d'image 1,37:1 dans la salle Arlecchino, qui est bien équipée pour les formats panoramiques et le CinémaScope, soit un choix pertinent. En effet, la projection d'un film en 1,37 dans une telle salle ne rend pas justice à la qualité esthétique de l'image originale, puisqu'elle devient beaucoup trop petite sur l'immense écran large.

Espérons qu'à l'avenir les responsables de ce rendez-vous incontournable qu'est « Il

Cinema Ritrovato » remettront au centre de leurs préoccupations non seulement la qualité de la programmation, mais aussi la qualité de la présentation du spectacle cinématographique, afin que celle-ci soit historiquement juste. Ce sont, d'une certaine manière, les deux faces de la même médaille. (R. K.)

**Jean-Pierre Bleys, Jean A.Gili,
Pierre-Emmanuel Jaques, Reto Kromer**

1895 /
n° 62
décembre
2010

145