

L'EDUCATION EN EUROPE

COE

F.9/67 AR

l'art du cinéma  
dans dix pays européens



COEP000017



Le **Conseil de l'Europe**, institué le 5 mai 1949 par dix Etats, a vu le nombre de ses Membres porté progressivement à dix-huit. Son but est « de réaliser une union plus étroite entre ses Membres afin de sauvegarder et de promouvoir les idéaux et les principes qui sont leur patrimoine commun et de favoriser leur progrès économique et social ». Ce but est poursuivi par l'examen des questions d'intérêt commun, par la conclusion d'accords et par l'adoption d'une action commune dans les domaines économique, social, culturel, scientifique, juridique et administratif.

Le **Conseil de la coopération culturelle** a été créé le 1<sup>er</sup> janvier 1962 par le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe pour élaborer des propositions concernant la politique culturelle du Conseil de l'Europe, coordonner et mettre en œuvre l'ensemble du programme culturel de l'Organisation et répartir les ressources du Fonds culturel. Il est assisté par trois comités permanents de hauts fonctionnaires, pour l'enseignement supérieur et la recherche, l'enseignement général et technique et l'éducation extra-scolaire. Tous les gouvernements membres du Conseil de l'Europe ainsi que l'Espagne et le Saint-Siège, qui ont accédé à la Convention culturelle européenne<sup>1</sup>, sont représentés au sein de ces organismes.

Dans le domaine de l'enseignement, le but du Conseil de la coopération culturelle est de contribuer à fournir aux jeunes Européens, quels que soient leur milieu ou leur niveau intellectuel, les possibilités d'éducation appropriées et à faciliter leur adaptation aux transformations politiques et sociales. Cette tâche implique, en particulier, une rationalisation plus poussée du processus complexe de l'éducation. Tous les éléments qui influent sur l'acquisition des connaissances sont étudiés, depuis la télévision au foyer jusqu'à la recherche avancée, depuis l'organisation des centres de jeunesse jusqu'à l'amélioration de la formation des enseignants. Chacun des pays intéressés sera ainsi en mesure de profiter de l'expérience des autres en matière de planification et de réforme des structures, des programmes et des méthodes dans les différentes branches de l'enseignement.

La présente collection de publications, en anglais et en français, rend compte des résultats des études d'experts et des enquêtes intergouvernementales menées dans le cadre du programme du Conseil de la coopération culturelle. Elle comprend quatre séries :

- I. Enseignement supérieur et recherche (enseignement de niveau universitaire) ;
- II. Enseignement général et technique (enseignement primaire et secondaire, y compris l'enseignement technique, commercial et professionnel) ;
- III. Education extra-scolaire et jeunesse (activités de jeunesse ; éducation des adultes ; éducation physique, sport et activités de plein air) ;
- IV. Activités générales (sujets n'entrant pas dans le cadre des trois premières séries, tels que l'enseignement des langues vivantes, le cinéma, la télévision, etc.)

Les opinions exprimées dans ces études ne doivent pas être considérées comme reflétant la politique des différents gouvernements ou du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe.

**Directeur de la collection :** Le Directeur de l'enseignement et des affaires culturelles et scientifiques  
Conseil de l'Europe  
Strasbourg (France).

*Les demandes de reproduction et de traduction doivent être adressées au Directeur.*

---

1. La liste figure au dos de la couverture.



REFERENCE  
COLLECTION  
DE REFERENCE

---

ONLY FOR  
CONSULTATION  
SEULEMENT

## L'EDUCATION EN EUROPE

Ont paru dans la même série (Série IV — Activités générales - sujet n'entrant pas dans le cadre des séries I à III tels que l'enseignement des langues vivantes, le cinéma, la télévision, etc.) :

- IV - 1 Développements récents dans le domaine de l'enseignement des langues vivantes (1964)
- IV - 2 Tendances nouvelles en matière de recherche linguistique (1963)
- IV - 3 Recherches et techniques nouvelles au service de l'enseignement des langues vivantes (1964)
- IV - 4 L'enseignement des langues vivantes par la télévision (1965)
- IV - 5 Films d'enseignement et films culturels — Expériences en matière de coproduction européenne (1965)
- IV - 6 Hôtes de l'Europe — Etudiants et stagiaires (1966)
- IV - 8 L'utilisation du film court 8 mm dans les écoles européennes (1967)

### *Autres ouvrages publiés dans la même collection :*

#### SÉRIE I — ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET RECHERCHE :

- I - 1 La formation des ingénieurs (1964)
- I - 2 L'enseignement de la chimie au niveau universitaire (1966)
- I - 3 La structure du personnel universitaire (1966)
- I - 4 Les voies qui conduisent à une qualification de « biologiste » dans les universités européennes (1967)

#### SÉRIE II — ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL ET TECHNIQUE :

- II - 1 L'enseignement primaire et secondaire — Tendances actuelles et problèmes communs (1963)
- II - 2 Civisme et éducation européenne dans l'enseignement primaire et secondaire (1963)
- II - 3 L'orientation pendant la période scolaire — Idées et problèmes (1964)
- II - 4 La formation du personnel enseignant (1965)
- II - 5 Guide des systèmes scolaires (1965)
- II - 6 La présentation de l'Europe dans les classes terminales (1966)
- II - 7 Le cycle d'observation et d'orientation (1967)
- II - 8 L'enseignement de l'histoire et la révision des manuels d'histoire (1967)

#### SÉRIE III — EDUCATION EXTRA-SCOLAIRE ET JEUNESSE :

- III - 1 Les jeunes et l'aide au développement (1963)
- III - 2 L'éducation physique et les sports — Informations et références (1963)
- III - 3 La formation de l'éducateur sportif — 2<sup>e</sup> édition complétée et révisée (1966)
- III - 4 Equipements pour les loisirs des jeunes de 13 à 25 ans (1965)
- III - 5 Les éducateurs d'adultes — Statut, recrutement et formation professionnelle (1966)

En vente chez les agents de vente du Conseil de l'Europe dont la liste figure à la fin du présent ouvrage.

*Tous ces ouvrages ont paru en anglais et en français*  
*L'édition anglaise du présent ouvrage est intitulée*  
*Art of the Cinema in ten European countries*



Cat n°: 38049  
It id: 97136

COE.F. 9/67 AR

CONSEIL DE LA COOPERATION CULTURELLE  
DU  
~~CONSEIL DE L'EUROPE~~

L'EDUCATION EN EUROPE

Section IV — Activités générales — N° 7

L'ART DU CINEMA  
DANS DIX PAYS EUROPEENS

par



Alan Lovell (Editeur), Jacques Chevallier, Paul Davay, Ludwig  
Gesek, Celâl Kölüksüz, Edmund Luft, David Robinson, Mario  
Verdone, H.R. Visscher, Rune Waldenkranz, Elsa Gress Wright

STRASBOURG

1967

## TABLE DES MATIERES

<i>Avant-propos</i> . . . . .	7
<i>Remerciements</i> . . . . .	11
<i>Introduction</i> , par Alan Lovell . . . . .	15
CHAPITRE I <sup>er</sup> : Autriche, par Ludwig Gesek . . . . .	25
CHAPITRE II : Belgique, par Paul Davay . . . . .	33
CHAPITRE III : Danemark, par Elsa Gress Wright . . . . .	69
CHAPITRE IV : France, par Jacques Chevallier . . . . .	91
CHAPITRE V : Italie, par Mario Verdone . . . . .	121
CHAPITRE VI : Pays-Bas, par H.S. Visscher . . . . .	131
CHAPITRE VII : République Fédérale d'Allemagne, par Edmund Luft . . . . .	153
CHAPITRE VIII : Royaume-Uni, par David Robinson . . . . .	181
CHAPITRE IX : Suède, par Rune Waldenkranz . . . . .	219
CHAPITRE X : Turquie, par Celal Kölüksüz . . . . .	245
<i>Bibliographie — Sélection d'ouvrages</i> . . . . .	255
<i>Liste des réalisateurs</i> . . . . .	267
<i>Liste des films mentionnés</i> . . . . .	273
<i>Adresses des organisations nationales</i> . . . . .	289



## Avant-propos

*La présente série d'essais inaugure une nouvelle entreprise de collaboration internationale, le projet du Conseil de l'Europe sur l'Art du Cinéma. Ce projet est organisé par le Comité technique des activités cinématographiques du Conseil de la coopération culturelle. Au cours des dernières années, le Conseil a exécuté un vaste programme d'efforts conjoints entre les services du cinéma des pays membres, y compris la coproduction et l'échange de films pédagogiques et de courts métrages culturels, la circulation améliorée des films et des informations sur les films grâce à l'établissement de meilleurs catalogues et à d'autres moyens, et la recherche organisée sur les nouvelles méthodes techniques et formats audio-visuels. Cependant, ce programme n'a pas jusqu'à présent couvert directement un aspect du cinéma qui présente une importance essentielle. Il s'agit de ce qu'on appelle aujourd'hui en anglais le film teaching, et en français « l'éducation cinématographique » : en d'autres termes, offrir aux amateurs de cinéma, jeunes et vieux, un aperçu plus approfondi de l'art du film et des réalisations créatrices des cinéastes, en tant que moyen d'enrichir leur appréciation spirituelle et intellectuelle de ce moyen.*

*Le projet du Conseil de l'Europe sur l'Art du Cinéma tend à contribuer à ce but. Si, comme nous le croyons, ceux qui se consacrent à la pédagogie plus formelle dans les écoles, les collèges d'enseignement et les universités trouveront, dans ce projet, de nombreux sujets d'intérêt, le projet a été conçu plus particulièrement en fonction des besoins des groupes de jeunesse, de l'éducation des adultes et de l'éducation supérieure.*

*Le présent volume représente seulement la première phase du projet. La deuxième phase, actuellement en préparation, porte sur les illustrations de films dont seront assortis certains des thèmes couverts dans les essais. Chacun des pays participants prépare et met à la disposition des groupes dont il est question plus haut, pour un usage non commercial, une « anthologie » d'extraits de*

*films destinés à illustrer l'art du cinéma ou certains aspects de cet art, dans leur pays.*

*Les essais qui suivent constituent donc le prélude d'un projet d'échanges de matériaux d'éducation cinématographique, qui n'a jamais été tenté jusqu'à présent, sous l'égide d'un organisme international ou intergouvernemental. Par l'intermédiaire de son représentant au sein du Comité technique des activités cinématographiques, chacun des pays participants a désigné un critique du cinéma, un érudit ou un historien, qui a eu pour tâche de préparer un essai descriptif sur le cinéma dans son pays. Un critique et conférencier d'université publique britannique, M. Alan Lovell, a été chargé d'éditer l'ensemble de la collection et il s'est rendu auprès de tous ou de la plupart des essayistes nationaux ou les a consultés. Ces essayistes et M. Lovell lui-même ont joui de la liberté habituelle d'expression. Il s'ensuit que les opinions exprimées dans l'introduction et les autres essais, dont certaines présentent un caractère controversé, ne sont nullement officielles. Aucune d'elles ne constitue en aucune mesure une déclaration « autorisée ». Elles doivent, au contraire, être considérées comme des interprétations personnelles de spécialistes choisis en raison de leur compétence en la matière.*

*Comme le signale M. Lovell, les dix essais sur les cinémas nationaux sont extrêmement variés par leur méthode et leur « approche ». La tâche qui lui incombait d'établir une relation entre eux a donc été d'autant plus difficile et délicate et nous estimons qu'il s'en est acquitté avec habileté. Il a justement évité ce qu'on peut appeler la méthode encyclopédique, préférant se concentrer sur une ou deux tendances dominantes, telles qu'il les perçoit, de l'évolution du style européen du film, dans le contexte du cinéma mondial. Par exemple, il souligne le rôle de l'artiste créateur individuel, habituellement le directeur, comme un patrimoine hérité par le cinéma de la grande tradition de la peinture et de la littérature européennes. Il existe évidemment à cet égard un risque de simplification, auquel M. Lovell n'a peut-être pas entièrement échappé. Certains peuvent estimer qu'implicitement du moins il sous-évalue le rôle de l'individu dans les autres écoles régionales de production cinématographique*

ou, pour prendre un autre exemple, qu'il met trop de sévérité dans ses remarques sur l'influence débilante que les attitudes ésotériques à l'égard d'un art essentiellement populaire ont exercée parfois sur la production des films en Europe. Mais c'est précisément la discussion de ces problèmes que son essai cherche à stimuler.

L'« approche » personnelle, à la différence de la méthode encyclopédique, de l'introduction et de certains essais signifie nécessairement que certains secteurs importants du sujet doivent être laissés de côté ou simplement effleurés. L'un de ces secteurs est celui des bases économiques de l'industrie cinématographique. Dans certains pays européens, les industries du cinéma constituent des entreprises importantes, avec leurs problèmes d'investissements de capital, de relations de travail, de commercialisation, de l'influence de la nouvelle concurrence de la télévision et d'autres activités de loisirs dans nos sociétés de plus en plus prospères, etc. Ces facteurs sont évidemment en rapports étroits avec l'évolution du moyen. Mais une étude complète serait nécessaire pour traiter un seul des nombreux aspects de ce problème — la coopération remarquable qui s'est établie entre les industries nationales du cinéma et qui reflète la structure plus vaste de la coopération économique en Europe en général, à travers un réseau croissant d'accords de coproduction cinématographique et des nombreux films qui résultent de cette coopération. Il est intéressant de noter que ce genre de coopération européenne a commencé par des films éducatifs et culturels non commerciaux, comme le montre une récente étude du Conseil de l'Europe. (Films d'Enseignement et films culturels — Expériences en matière de coproduction européenne). La base juridique des films, dont un bon exemple est fourni par la loi extrêmement large sur le cinéma promulguée en Italie pendant que le présent travail était en préparation, aurait pu fournir à elle seule des matériaux pour une étude importante.

Comme nous l'avons dit, le présent volume n'est que la première partie d'un projet plus vaste d'éducation cinématographique. Il rassemble une masse de faits et d'idées sur le cinéma dans les dix pays membres du Conseil de l'Europe qui ont participé à l'étude. Ceux qui se consacrent à l'éducation des adultes et à l'éducation

*complémentaire ainsi qu'aux groupes de jeunes et aux sociétés de cinéma y verront, nous l'espérons, un document utile qui les aidera à développer la compréhension du public pour l'importance du film dans la vie culturelle des pays. Mais nous sommes convaincus que son utilité ira plus loin et qu'il pourra être considéré comme une forme nouvelle et, à certains égards, unique de contribution aux travaux accomplis dans le domaine international plus large par un certain nombre d'organismes éducatifs et culturels non gouvernementaux, sous l'égide de l'UNESCO.*

## REMERCIEMENTS

Les organisations et institutions dont les noms suivent ont participé à l'élaboration du présent volume et nous leur sommes profondément reconnaissants de cette collaboration. Il y a lieu de préciser que les opinions exprimées dans les articles signés n'engagent que leurs auteurs et ne reflètent pas nécessairement la position des institutions désignées, du Conseil de l'Europe ou des gouvernements membres.

- AUTRICHE :                   Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Rengasse 20 Vienne (1010) I  
Österreichische Filmarchiv, Rengasse 20  
Vienne (1010) I
- BELGIQUE :                   Service Cinématographique du Ministère de  
l'Éducation Nationale et de la Culture,  
7, Quai du Commerce - Bruxelles
- DANEMARK :                 Det danske Filmmuseum (Musée danois du  
film) - Copenhague  
Udenrigsministeriets presse — og informations-  
afdeling (Service de presse et d'infor-  
mation du Ministère des Affaires Etrangères)  
- Copenhague  
Statens Filmcentral (Office national du film)  
- Copenhague
- FRANCE :                    Institut Pédagogique National, 29, rue d'Ulm  
- Paris 5<sup>e</sup>
- RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE   Institut für Film und Bild, Museumsinsel 1 -  
D'ALLEMAGNE :           8000 Munich 22



- ITALIE : Centro Sperimentale di Cinematografia  
Via Tuscolana 1524 - Roma
- PAYS-BAS : Ministère des Affaires Culturelles,  
des Loisirs et de l'Assistance Sociale  
Steenvoordelaan 370 - La Haye  
Service d'Information du Gouvernement  
des Pays-Bas  
Noordeinde 43 - La Haye
- ROYAUME UNI : British Film Institute - Londres
- SUÈDE : Institut du film suédois - Stockholm  
National Board of Education - Stockholm
- TURQUIE : Istanbul Sinema Prodükörleri Cemiyeti -  
Istanbul

**L'ART DU CINEMA**  
**DANS DIX PAYS EUROPEENS**



## INTRODUCTION

par Alan Lovell

Alan LOVELL assure la mise au point de matériel cinématographique pour le Département de l'Éducation du « British Film Institute ». Il a été rédacteur en chef de la revue *Definition* et tient la critique cinématographique à *Peace News*. Il a écrit une brochure sur *The Anarchist Cinema* et réalisé le court métrage *South Bank*. Il donne régulièrement des conférences sur le cinéma à des groupes d'éducation des adultes.

### 1.

L'initiative de la présente étude sur l'art du cinéma en Europe occidentale revient au Comité technique des activités cinématographiques du Conseil de la coopération culturelle du Conseil de l'Europe. Ce travail a essentiellement pour objet de présenter les réalisations du cinéma de l'Europe occidentale. Il est surtout destiné à rendre des services dans le domaine de l'éducation des adultes et de l'éducation complémentaire, où le cinéma joue un rôle de plus en plus important. Pour contribuer à cette entreprise, les pays qui participent au projet fourniront par la suite des extraits des principaux films cités dans leurs essais. Nous espérons qu'il sera ainsi possible d'illustrer comme il convient les conférences sur le cinéma en Europe occidentale que notre publication provoquera.

Notre étude n'a pas simplement pour objet de faire l'historique du cinéma dans les pays d'Europe occidentale. Les auteurs des essais qu'elle contient ont été invités à analyser la tradition cinématographique la plus caractéristique de leur pays, le genre de films qui leur est propre, celui qui a exercé une influence au-delà de ses frontières. Il va sans dire qu'il ne leur a pas toujours été possible de respecter ces directives. Un pays comme la France, par exemple, qui a servi de creuset à plusieurs traditions différentes, a donné naissance à un cinéma d'une telle richesse qu'il serait très difficile de l'analyser dans un essai limité à 10.000 mots. En revanche, d'autres pays connaissent le problème inverse : pour des raisons

diverses, leur tradition cinématographique n'a pas exercé d'influence au-delà de leurs frontières.

Il s'agit donc inévitablement d'une étude faite, en quelque sorte, de pièces rapportées, dont tous les essais ne visent pas le même but. M. Chevallier, auteur de l'essai français, a été conduit à présenter un exposé général sur le cinéma français. Quant à des pays comme l'Italie et l'Allemagne, leur tradition vigoureuse autant qu'homogène se prête bien à la formule de l'essai ; M. Verdone s'est attaché à l'analyse du néo-réalisme et M. Luft à celle du cinéma « expressionniste » des années 1920. L'essai sur le cinéma danois se rattache de façon marginale à ce groupe. Le Danemark n'a pas donné naissance à une tradition cinématographique comparable au néo-réalisme ou à l'expressionnisme, mais son cinéma se prête à une définition précise parce qu'il a été dominé par un homme dont le prestige dépasse largement les frontières du Danemark ; M<sup>me</sup> Wright consacre donc son essai aux films de Carl Dreyer. Le troisième groupe comprend les pays dont la tradition cinématographique est immédiatement identifiable, mais relativement limitée. M. Robinson, dans son essai sur le Royaume-Uni, M. Waldenkranz dans son texte sur la Suède, M. Visscher dans celui qu'il a consacré aux Pays-Bas, M. Davay dans son étude sur le cinéma belge, rendent les uns et les autres compte de leur tradition nationale, tout en indiquant certaines de ses limitations. Enfin, certains pays n'ont pas encore créé de tradition cinématographique nationale qui leur soit propre ; l'essai de M. Kölüksüz sur le cinéma turc et celui sur le cinéma autrichien sont essentiellement conçus comme des historiques (bien que l'œuvre de cinéastes comme Max Ophüls, G.W. Pabst et Eric von Stroheim permette de parler d'une école du cinéma autrichien extérieure à l'Autriche).

La portée, comme les intentions, des essais de la présente publication sont donc différentes. Nous espérons seulement que ces différences reflètent assez fidèlement la diversité des styles qui composent la mosaïque du cinéma de l'Europe occidentale. Il convient d'ajouter que chaque pays participant au projet a été laissé libre de décider de la nature de sa communication. Personnellement, je me suis attaché à jouer un rôle de coordination et de liaison plutôt qu'à la traditionnelle mise au point des textes que nous avons reçus. Ses autres mérites mis à part, la présente étude a ceci de séduisant que

chacun des pays dont elle traite y voit sa propre image telle que le miroir du cinéma la lui renvoie.

## 2.

Dans quelle mesure les textes réunis dans notre publication font-ils apparaître une unité et révèlent-ils une entité, qu'on pourrait appeler le cinéma de l'Europe occidentale ? Je serais de mauvaise foi si je disais qu'il existe un cinéma d'Europe occidentale distinct du cinéma européen en général. A ce propos, il faut d'ailleurs souligner que la nature de notre étude repose sur une équivoque. Dans un monde idéal, notre publication contiendrait des études sur le cinéma des pays qui, sans être membres du Conseil de l'Europe, ont apporté leur contribution au cinéma européen. Je veux parler, bien entendu, des pays communistes de l'Europe de l'Est. Je pense moins à l'Union Soviétique qui, comme je me suis efforcé de l'indiquer par la suite, a produit du cinéma doté d'une personnalité toute spéciale, qu'à des pays comme la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie ou la Yougoslavie. Le cinéma européen dans son ensemble participe de la même essence, et c'est cette unité que la présente étude s'efforce de cerner, en partie tout au moins.

Etant entendu que nous avons laissé de côté certains aspects du cinéma européen, comment peut-on définir son unité ? (Nous considérons comme acquis que la question mérite d'être posée en raison de certaines données géographiques et de facteurs historiques et politiques communs. C'est ainsi qu'il paraît normal de parler d'un caractère propre à d'autres domaines de l'art. On notera tout d'abord que les auteurs des communications réunies dans notre ouvrage s'intéressent principalement au réalisateur, qu'ils considèrent comme un artiste et un créateur, et qu'ils en parlent comme on parlerait de Rembrandt, du Greco, de Turner, de Renoir et de Picasso dans un livre consacré à la peinture européenne, ou de Molière, d'Ibsen, de Strindberg et de Bernard Shaw dans un livre sur le théâtre en Europe. Les auteurs ont considéré comme acquis que le réalisateur jouit du prestige et de la situation traditionnellement réservés à l'artiste et au créateur. Ce faisant, ils ont pris une option importante. Plus qu'aucun des autres arts traditionnels, le cinéma est une forme d'art collectif. Même une pièce de théâtre

respecte un texte qui conditionne assez étroitement sa mise en scène et le jeu des acteurs. Dans un film, le scénario est loin d'avoir cette importance. Le film, en tant que produit fini, est le résultat d'une collaboration faite d'impondérables entre le réalisateur, le producteur, l'opérateur, l'auteur du scénario, le monteur, les acteurs, le compositeur de musique, etc. Il n'est pas évident que le réalisateur soit le maître d'œuvre au même titre que le peintre ou le poète. Il n'est pas davantage évident qu'une fois le film terminé, la patte de son auteur s'y manifeste de façon aussi personnelle que dans une toile ou dans un poème. En tout état de cause, lorsqu'on parle de cinéma, il n'est pas évident que la manière la plus indiquée d'aborder la question soit de l'envisager exclusivement ou nécessairement en fonction du réalisateur. C'est ainsi que le cinéma américain, par exemple, se prête fort bien à une analyse fondée sur les vedettes, ou les producteurs, ou même les différents genres de films. L'importance qu'on accorde au réalisateur, l'accent qu'on met sur son rôle, proviennent du caractère propre au cinéma européen.

Cette importance n'est pas la caractéristique dominante du cinéma européen. En effet, si nous considérons le cinéma soviétique, ce sont d'abord des noms de réalisateurs qui nous viennent à l'esprit : Eisenstein, Dovtchenko, Poudovkine, Donskoï. Dans cette optique, il ne fait qu'un avec le cinéma européen. Ce qui l'en distingue, c'est le rôle du réalisateur. En Europe, à mesure qu'on tendait davantage à le placer sur le même pied qu'un poète, qu'un peintre ou qu'un auteur dramatique, le réalisateur a eu de plus en plus tendance à revendiquer les privilèges dont jouissent ces artistes. Il a exigé le droit d'aller jusqu'au bout de toutes les possibilités de son moyen d'expression et d'y introduire des innovations esthétiques, comme de critiquer le mode de vie et les mœurs de sa société. S'agissant d'un moyen d'expression qui suppose des ressources et des investissements en capital considérables pour produire un seul film, s'agissant d'un moyen d'expression qui peut atteindre un très grand public, il ne faut pas sous-estimer l'importance de ces exigences. Chacun est libre de faire autant d'expériences esthétiques qu'il le souhaite, pour autant qu'il n'utilise que son propre temps et sa propre peinture. Il peut critiquer la société dans laquelle il vit aussi amèrement et aussi âprement qu'il en éprouve le besoin, pour autant qu'il ne s'adresse qu'à un public restreint. Mais la situation se complique lorsque, pour ce faire, il lui faut des sommes considérables et que

les résultats de son travail risquent d'être présentés non plus à une élite cultivée, mais au grand public.

Le cinéma européen a réussi à répondre aux exigences formulées par ses réalisateurs, et c'est là un de ces triomphes. Des réalisateurs aussi différents que Jean Vigo, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Carl Dreyer, Luchino Visconti, Humphrey Jennings et Joris Ivens ont trouvé le moyen de faire des films dans ce contexte. Ceci ne veut pas dire que, tous, ils aient pu travailler dans le cadre et avec les méthodes de l'industrie cinématographique classique, mais d'une manière ou d'une autre, ils ont fait ce qu'ils voulaient faire. Le cinéaste européen a revendiqué l'indépendance traditionnelle de l'artiste et il a, dans une large mesure, gagné la partie.

La situation du cinéaste soviétique se présente sous un jour différent. Il ne lui a jamais été donné de prétendre à l'indépendance et il a toujours été tenu d'assumer une responsabilité à l'égard de la société à laquelle il appartenait dans les films qu'il réalisait. Aurait-il refusé de l'assumer qu'il n'aurait pas été en mesure de faire des films. (Il aurait été particulièrement intéressant d'inclure dans la présente étude un essai sur le cinéma polonais, en raison du conflit qui oppose un gouvernement qui formule les exigences traditionnelles des pays communistes à des artistes qui revendiquent les droits traditionnels reconnus aux artistes européens.) Bien que pour des raisons très différentes, les cinéastes américains se sont trouvés placés dans la même situation que les cinéastes soviétiques.

Qu'on me comprenne bien : je ne prétends pas un instant que le cinéma européen soit, par nature, supérieur au cinéma soviétique ou au cinéma américain. L'histoire du cinéma a été trop souvent déformée par des jugements trop étroitement liés aux traditions culturelles de l'Europe. Le cinéma américain a été décrié parce que les critiques y ont cherché, sans les y trouver, des vertus propres au cinéma européen. (Récemment, en France, les critiques de l'équipe des « Cahiers du cinéma » ont rétabli l'équilibre. Il n'en reste pas moins que ces critiques ont analysé le cinéma européen selon une optique européenne : ils se sont attachés à la personnalité artistique du réalisateur.) Il convient de se souvenir que l'une des périodes les plus créatrices de l'histoire du cinéma — celle du cinéma muet en Union Soviétique au cours des années 1920 — a été le fait d'hommes qui se sentaient intégrés dans leur société et qui étaient heureux



de la servir. La liberté et l'indépendance qui ont été celles des cinéastes européens ne suffisent pas à garantir la qualité d'une œuvre.

La conviction que le cinéma peut servir de moyen d'expression à qui recherche un mode d'expression personnel, le sentiment que le cinéaste a droit de cité dans la tradition artistique de la société à laquelle il appartient, telles sont, à mon sens, les caractéristiques qui définissent le cinéma européen et qui font sa singularité. D'une certaine façon, on pourrait définir ce cinéma en fonction de la rapidité avec laquelle une forme d'art nouvelle peut s'intégrer dans les formes de culture traditionnelles. Le rythme de cette intégration a été variable selon les pays. Pour ne citer que cet exemple, il a été beaucoup plus rapide en France qu'en Angleterre. L'intégration n'a peut-être pas été complète ; quoi qu'il en soit, on trouvera dans les pages qui vont suivre de multiples témoignages du fait que les deux notions sont intimement liées : traitant de l'« expressionnisme » allemand, M. Luft le situe dans une optique qui intéresse tous les arts, et pas seulement le cinéma ; M. Waldenkranz nous dit que le cinéma suédois a fait un bond en avant lorsque la célèbre romancière Selma Lagerlöf s'est laissée persuader des mérites du cinéma au point d'accepter qu'on porte son œuvre à l'écran ; M. Robinson démontre que l'évolution récente du long métrage britannique a été conditionnée par celle du théâtre et du roman ; M. Davay expose le parti que le cinéma documentaire belge a tiré du patrimoine artistique de la Belgique. A ce propos, il est intéressant de noter le nombre d'auteurs qui font état de la date à laquelle il a été admis que leur cinéma faisait partie d'une culture.

Comment définir la qualité du cinéma européen, telle qu'elle se dégage des contacts institués entre une forme nouvelle d'art et des formes de culture traditionnelles ? Il n'est pas douteux que le cinéma européen doit beaucoup à certaines traditions bien établies, qui appartiennent à d'autres disciplines artistiques. A la différence des cinéastes américains, qui y ont été plus ou moins obligés, les cinéastes européens n'ont pas eu à créer de toutes pièces un cinéma sans lien aucun avec leur culture générale. Etant posé en principe qu'il faisait partie d'un système culturel, le cinéma européen a toujours été ouvert aux idées et à l'évolution de cette culture ; nous n'en citerons pour exemple que l'usage que les surréalistes ont fait du cinéma à la suite des découvertes de Freud. On peut dire que le

cinéma européen est un cinéma intellectuel, un cinéma nourri d'idées. Pour avoir été proche des autres arts, il s'est ouvert à leur influence. Les expériences portant sur la forme, dans le domaine de la peinture, du théâtre et du roman du début de notre siècle, n'ont pas manqué d'influencer le cinéma. Le cinéma européen a toujours recherché les expériences esthétiques. Il me semble qu'on peut dire, sans risque de se tromper, que le cinéma européen est raffiné, intelligent et caractérisé par une grande audace esthétique.

Il va sans dire que ce cinéma a ses faiblesses. Du fait qu'il s'est assimilé à la culture traditionnelle, il en a les défauts comme les qualités. La manière dont, renonçant à ses origines populaires, le cinéma a pénétré dans un domaine normalement réservé à l'art « sérieux », mérite d'être analysée de très près. Cette démarche s'est notamment traduite par le fait que, s'étant coupé d'une tradition « vulgaire » et populaire, il édulcore toutes les émotions qu'il tente d'exprimer et il manque de vigueur. Au regard du cinéma soviétique et du cinéma américain, le cinéma européen fait souvent preuve d'une absence de vitalité. Extrêmement conscient qu'il est du poids de la tradition dans les autres arts, le cinéaste européen s'est souvent révélé incapable d'y échapper, pour en créer une qui soit propre au cinéma. Trop souvent, les films européens ne sont, au fond, que des romans et des pièces de théâtre de second ordre. Pour résumer les défauts caractéristiques du cinéma européen, on pourrait dire qu'il est superficiel, qu'il manque de vigueur et qu'il vit en parasite aux dépens des autres arts.

### 3.

Si l'on veut une preuve concrète de l'unité du cinéma européen, il n'est que de voir la manière dont chacun des pays d'Europe s'est ouvert à l'influence des autres pays. Pour n'en citer que quelques exemples, l'auteur de l'essai sur la Suède comme celui de l'essai sur l'Autriche, signalent l'influence exercée sur leur cinéma par l'initiative des Français, qui ont joué un rôle de précurseurs en créant la société des « Films d'Art », pour donner un prestige au cinéma français. M. Luft montre l'influence de l'art scandinave sur les débuts du cinéma allemand ; M. Chevallier signale celle du cinéma français des années 1930 sur le cinéma italien et celle des

films italiens de l'après-guerre sur la France ; enfin, de nombreux auteurs font état de l'influence de la « nouvelle vague » du cinéma français sur leur cinéma naissant.

L'échange n'a pas lieu uniquement sur le plan des idées et sur celui de l'influence. Dans un domaine plus concret, les artistes et les techniciens se sont déplacés très librement d'un pays européen à un autre. Depuis l'aube du cinéma, où un Danois mettait en scène l'un des premiers films « expressionnistes » allemands, jusqu'à nos jours, où c'est le chef-opérateur français Raoul Coutard qui a dirigé la photographie d'un film réalisé par le Néerlandais Fons Rademaker, les cinéastes européens se sont déplacés librement de pays à pays. Les réalisateurs italiens Luchino Visconti et Michelangelo Antonioni ont fait leurs débuts en tant qu'assistants-réalisateurs de films français. L'un des réalisateurs français les plus célèbres, Jean Vigo, a eu pour assistant l'un des plus célèbres réalisateurs belges, Henri Storck. Le réalisateur de documentaires anglais Paul Rotha a tourné l'un de ses deux longs métrages aux Pays-Bas. Le réalisateur français René Clément a tourné l'un de ses meilleurs films, *Monsieur Ripois*, en Angleterre. On peut aussi citer le cas du réalisateur néerlandais Joris Ivens, dont l'un des plus beaux films, *The Seine meets Paris*, s'est fait en France. Les échanges d'acteurs et d'actrices ont été si fréquents qu'il est à peine besoin d'en parler. A tous les échelons, les échanges d'artistes ont été monnaie courante et, le plus souvent, profitable aux uns et aux autres.

Cette liberté de mouvement du cinéma européen s'est traduite par un épanouissement de la liberté créatrice. Les cinéastes européens ont été en mesure de bénéficier de facilités propres à d'autres pays, et qu'ils ne trouvaient pas chez eux. Ils ont été libres d'en profiter sans être tenus de faire des concessions pour autant. Bien que travaillant à l'étranger, ils ont eu la faculté de préserver leur manière de penser et leur individualité. Ceci par contraste avec les exigences infiniment plus grandes dont le cinéma américain a fait preuve à l'égard des artistes étrangers. Il n'est pas exagéré de dire que, pour obtenir leur permis de travail, les artistes européens qui sont partis pour Hollywood se sont vus contraints de devenir des artistes américains. C'est cette acceptation par les pays européens de cinéastes qui leur étaient étrangers, c'est ce sentiment que, quelles que soient leurs divergences en matière de forme ou d'interprétation, tous les cinéastes étrangers participaient d'une même fonds

commun, qui ont été à la base des réalisations du cinéma européen. On ne saurait mieux définir ces réalisations qu'en citant les lignes que M<sup>me</sup> Wright consacre à un cinéaste dont la notoriété dépasse largement les frontières du Danemark, et qui occupe une place de premier plan dans le cinéma européen, Carl Dreyer : « Enfin, il est si étonnamment libéré des contraintes nationales et des modes de pensée provinciaux qu'il est à la fois un pur produit de notre héritage européen commun et un authentique interprète du milieu danois qui est le sien et des caractéristiques danoises qu'il incarne. »



## CHAPITRE I<sup>er</sup>

### *Autriche*

#### *L'auteur : Ludwig Gesek*

Né le 12 novembre 1904. A étudié la littérature et la philologie allemandes, l'histoire, la psychologie et la philosophie à l'Université de Vienne. Docteur en philosophie.

Rédacteur en chef du périodique *Der Gute Film* de 1931 à 1938. Nommé directeur de l'*Institut für Filmkultur* (Institut de culture cinématographique) en 1934. Fondateur ou, plutôt, co-fondateur de l'Association de filmologie de l'Université de Vienne et de la section autrichienne de la FIPRESCI. A son retour d'Amérique, où il a été interné pendant la guerre, rédacteur en chef du périodique *Filmkunst* (L'art du cinéma). En 1948, publie un ouvrage intitulé *Gestalter der Filmkunst* (Les créateurs de l'art du cinéma).

M. Gesek est ensuite élu Secrétaire général de l'*Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft* (Association autrichienne pour les sciences et l'économie du cinéma). Depuis 1954, il organise les « Semaines internationales du cinéma », qui ont lieu à Vienne tous les deux ans.

En 1955, il a pris en main l'administration de la Cinémathèque et, depuis 1957, il collabore avec la télévision autrichienne, dont il est l'expert cinématographique depuis janvier 1964.

Depuis 1964, M. Gesek est aussi Secrétaire général de l'Association internationale pour la recherche en matière de cinéma et de télévision, dont le siège est à Zurich.

#### *Ouvrages publiés :*

*Phenomenon film — a handbook of Filmology* (1959).  
(Le phénomène cinématographique. Précis de filmologie).

*Small Lexicon of the Austrian Film* (Vienne, 1959).  
(Petit lexique du cinéma autrichien, Vienne 1959).

etc.

Les premiers films autrichiens, qui remontent à 1907, sont des films éducatifs et, probablement, les premiers films éducatifs du monde. Ils ont été réalisés par un professeur de l'enseignement secondaire. Alto Arche, grâce à une subvention du Ministère impérial et royal des Cultes et de l'Instruction de l'époque. Il s'agit de films muets, de format standard, retraçant sur celluloid l'activité de certains artisans tels que les souffleurs de verre, les potiers, etc.

Le premier film récréatif a été réalisé presque au même moment. En 1908, avec le concours de son assistant Jakob Fleck, le photographe viennois Anton Kolm produisait un petit film récréatif, *Von Stufe zu Stufe*, réalisé par jeune acteur du Renaissance-Theater du nom de Heinz Hanus. Jusqu'alors, les seuls films projetés en Autriche étaient des films importés, principalement de France.

Les films ont fait leur apparition en Autriche en 1896, date à laquelle la découverte des frères Lumière a été présentée au *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* (Centre d'enseignement et de recherche des arts graphiques). Les cinémas ambulants ne tardèrent pas se multiplier et à promener leurs immuables programmes à travers tout le territoire de l'Empire austro-hongrois. En 1903, le premier cinéma permanent s'ouvrait à Vienne (c'était le Mündstedt-Kino, sur le Prater). Le nombre des cinémas permanents allait augmenter rapidement et, en 1905-1906, on assistait à la création de nombreuses entreprises de location de films, qui permirent aux cinémas de louer des films au lieu de les acheter comme par le passé. Cette formule assurait une exploitation plus étendue des films et rendait, de ce fait, la production cinématographique plus rentable.

Suivant en ceci l'exemple du « Film d'art » français, qui incitait des acteurs connus de la Comédie Française à abandonner la scène pour l'écran, dans une tentative pour élever le niveau des films (sans parvenir à faire du cinéma autre chose que du théâtre mimé). Anton Kolm fondait la *Kunstfilm-Gesellschaft*. Il fit appel aux acteurs du Burgtheater et d'autres théâtres de Vienne, s'intéressa surtout aux films littéraires et en produisit entre 1910 et 1912 un certain nombre, adaptés de pièces de Anzengruber, de Schnitzler et d'autres auteurs.

En 1909, le comte Alexander (Sascha) Kolovrat découvrit le cinéma. Attiré par tout ce qui était nouveau, le comte Kolovrat

était l'un des pionniers des courses automobiles en Autriche, participait à certaines compétitions et pilotait son avion personnel. Il décida de faire des films lui-même. Le premier s'intitulait *Die Gewinnung des Eisens am Steirischen Erzberg*, suivi de près par *Burg Kreuzenstein*, *Meran*, *Die Dolomiten*, etc. Mais le comte Sascha comprit aussi les perspectives qu'ouvrait le cinéma récréatif. Avec Pallenberg, il se lança dans la production d'une série de petits films comiques. Ce fut un échec. En revanche, avec un peintre doublé d'un comédien nommé Kokl, il réalisa de petites farces qui eurent la faveur du public. Vers cette époque, un ténor d'opéra connu de Vienne, Hubert Marischka, et son frère Ernst Marischka prirent contact avec le comte Kolovrat, qui tourna avec eux un film dont la vedette était le célèbre acteur populaire Alexander Girardi, mimant tous ses grands rôles. Robert Stolz écrivit la partition d'orchestre du film, dont la première représentation de gala eut lieu le 10 septembre 1913 à la Beethoven-Saal, en présence de la crème de la société viennoise.

Cette évolution subit une première interruption très importante du fait de la première guerre mondiale. Le comte Sascha Kolovrat créa un service cinématographique au quartier général des correspondants de guerre. Il y produisit deux films de guerre très connus : *Österreich-Ungarns Krieg in Eis und Schnee* et *Die Zehnte Isonzoschlacht*. Ces films furent à l'origine de la célèbre équipe Sascha Kolovrat. La guerre ayant coupé les cinémas d'Autriche-Hongrie de leurs sources de films étrangers surtout français et américains, les exploitants furent obligés, pour faire face à leurs besoins, de recourir à la production nationale. En 1916, le comte Kolovrat installa sur un terrain appartenant au Café Mirabell un hangar d'aviation qu'il avait fait venir de Düsseldorf. Il en fit le premier studio cinématographique de Vienne. Il s'agit du Sieveringer Studio, qui existe encore, et qui appartient maintenant à Wien-Film. En 1917, on y avait déjà tourné douze longs métrages.

La chute de l'Empire austro-hongrois a limité la production conçue pour une population totale de 50 millions d'habitants, au marché d'un Etat qui comptait un peu moins de 7 millions d'habitants. Le comte Kolovrat s'employa alors à mettre sur pied des filiales destinées à assurer l'écoulement des films autrichiens dans les pays nouvellement créés à la suite du démembrement de l'ancien



empire et il s'efforça aussi de placer son stock important de films sur le marché américain.

A l'intention de ces marchés, il suivit l'exemple de l'Italie et des Etats-Unis et produisit des films à grand spectacle, tels que *Prinz und Bettelknabe*, réalisé par Alexander Korda, *Sodom und Gomorrha*, *Die Sklavenkönigin* et *Der junge Medardus*, réalisés par Michaël Kertesz. Entre 1919 et 1923, il fit construire sur un terrain appartenant aux laiteries Rosenhügel le Studio Vita qui allait être le plus important des studios cinématographiques autrichiens. Au cours des années qui ont suivi la guerre, 70 films y ont été tournés pour le compte de quelque 30 sociétés de production différentes. Mais l'inflation allemande fit perdre toute leur valeur aux recettes provenant des films exportés en Allemagne, les pays nouvellement créés se montrèrent beaucoup moins disposés à importer des films autrichiens qu'à mettre sur pied leur production nationale, et les recettes provenant du marché américain se révélèrent insuffisantes pour compenser ces pertes, de sorte que l'industrie cinématographique autrichienne traversa une crise grave, encore aggravée par des importations successives de films étrangers. En 1925, 1.200 longs métrages furent soumis à la censure, alors que les 750 cinémas autrichiens de l'époque ne pouvaient en projeter que 300 à 350 dans la meilleure des hypothèses. Pendant la même année, l'Autriche n'a produit que 5 films, dont *Orlacs Hände*, avec Conrad Veidt, et *Der Rosenkavalier*, avec Michael Bohnen et la participation de Hugo von Hofmannstahl et de Richard Strauss.

En 1927, la Sascha Film réalisait *Café Electric*, avec Willi Forst et Marlène Dietrich.

Mais l'heure de gloire du court métrage muet de l'industrie cinématographique autrichienne était passée et en 1927, à la mort du comte Sascha Kolovrat, l'équipe qu'il avait constituée et qui comprenait Kertesz, Korda, Hartl et Ucicky, s'était trouvée, comme tant d'autres, un nouveau terrain d'action à l'étranger.

Vers 1930-1931, l'avènement du cinéma parlant allait complètement bouleverser l'industrie cinématographique autrichienne et limiter considérablement le développement de sa production. Le système de sonorisation national, connu sous le nom de « Selenophon », n'était pas en mesure de lutter contre les procédés étrangers et la reconversion des studios supposait des investissements très

lourds. La Sascha Film dut faire appel à des actionnaires étrangers et devint la Tobis-Sascha. C'est alors qu'elle modifia les installations des studios de Sievering et de Rosenhügel pour y produire des films parlants. Après quelques réalisations sans grand intérêt, l'industrie cinématographique autrichienne connut sa deuxième période de gloire en 1933-1934, lorsque l'acteur Willi Forst mit en scène ses premiers films. Il réalisa notamment en 1933 un film sur Schubert, avec Hans Jaray (dans le rôle de Schubert) et Martha Eggerth ; la « Symphonie en si mineur » de Schubert y était exécutée par l'Orchestre philharmonique de Vienne. En 1934, Willi Forst réalisait *Maskerade*, où une jeune actrice du nom de Paula Wessely faisait pour la première fois son apparition à l'écran, et dont il écrivit le découpage en collaboration avec Walter Reisch. *Maskerade* fut la plus grande réussite du cinéma autrichien de l'époque. De nombreux films de haute qualité lui succédèrent, dont *Hohe Schule*, avec Rudolf Forster et Angela Salloker, *Episode*, avec Paula Wessely, *Burgtheater*, avec Werner Kraus, et *Ernte*, pour ne citer que quelques-uns de ceux qui se sont classés nettement au-dessus de la moyenne. Malheureusement, dans la pratique, l'Autriche ne pouvait guère exporter ses films parlants que dans les pays germanophones et les événements qui se déroulaient alors en Allemagne n'étaient guère propices à la diffusion de films autrichiens indépendants. Toutes les tentatives faites pour produire des films exportables ailleurs qu'en Allemagne, comme par exemple *Maria Baschkirtzew* (une sorte de « Dame aux camélias », réalisé en coproduction avec l'Italie) ou *Letzte Liebe*, malgré la présence de la grande vedette Bassermann, se soldèrent par des échecs.

En 1938, la perte de l'indépendance de l'Autriche mit un terme à l'activité cinématographique nationale. Toutefois, sous la direction de Karl Hartl, les cinéastes autrichiens s'associèrent pour fonder la société Wien-Film et produire des films que ni leur sujet ni leur distribution ne permettaient d'identifier comme autrichiens. Parmi ces films, on peut citer *Unsterblicher alter*, *Mutterliebe*, *Brüderlein fein*, *Wenn die Götter lieben*, *Der Postmeister*, *Operette* et *Wiener Blut*.

En 1946, le cinéma autrichien a dû repartir à zéro, avec un film sur les prisonniers de guerre intitulé *Der weite Weg*, dont la distribution comprenait Maria Andergast, Rudolf Prack et Hans Holt ; il avait pour producteur un ancien chef-opérateur, Eduard

Hösch. Au cours de la même année, Geza von Cziffra, un Hongrois, tournait une comédie sur le thème du ski, *Glaub an mich*, avec Marte Harell et Ewald Balsler. Au regard de la production cinématographique d'autres pays comme l'Italie, par exemple, les films autrichiens de l'après-guerre ne dénotent que peu de recherche et se définissent comme des films commerciaux, conçus pour l'exportation. En 1948, G.W. Pabst et Karl Hartl devaient faire la preuve que l'Autriche était à nouveau capable de produire des films de classe internationale. Tant du point de vue de leur perfection technique que de la qualité de leur distribution, *Der Prozess* et *Der Engel mit der Posaune* peuvent soutenir la comparaison avec les grandes productions étrangères. Deux films de propagande, *Symphonie Wien* et *April 2 000*, subventionnés l'un par la municipalité de Vienne et l'autre par le Gouvernement autrichien, peuvent être considérés comme des expériences audacieuses, sans qu'elles soient pour autant entièrement convaincantes. La *Matthaüs-Passion* d'Ernst Marischka a permis à Emmers et à Oertels de réaliser des expériences, cependant qu'avec *Wiener Mädel*, Willi Forst tournait sa dernière grande comédie musicale.

L'existence des films culturels autrichiens n'est assurée que grâce à des mesures d'encouragement officielles, qui n'ont pas nécessairement pour effet de garantir leur projection dans le circuit commercial. Ces mesures ont donné des résultats méritoires et parfois remarquables, mais les cinéastes manquent d'audace et craignent, en général, de s'écarter des sentiers battus. La production commerciale vise essentiellement à divertir le grand public et elle échappe rarement à la médiocrité. On compte très peu de films remarquables dans ce domaine ; *Die letzte Brücke*, produit de l'audace d'une société de production autrichienne, est à inscrire au crédit des films parlants en langue allemande par le succès qu'il a remporté dans le monde entier ; on peut en dire autant de *Dunja*, version filmée classique de l'histoire du receveur des postes ; quant à *Sissi*, le film a remporté la palme de tous les films en langue allemande de l'après-guerre dans tous les pays.

Pour juger à bon escient de l'industrie cinématographique autrichienne, il faut tenir compte du fait qu'il est tout à fait exceptionnel, pour un tout petit pays de 7 millions d'habitants seulement, de produire 25 à 30 films par an. Cette production est l'héritage d'un empire de 50 millions d'habitants et elle n'est

possible que parce qu'on trouve encore des techniciens et des artistes en très grand nombre en Autriche. L'existence de l'industrie du cinéma est conditionnée par ses exportations, elles-mêmes principalement destinées à des territoires où l'on parle l'allemand. Il n'y a pas de raison évidente pour que l'Autriche possède une industrie cinématographique, alors que la production cinématographique de bien des pays pourtant beaucoup plus grands et plus riches est loin d'être aussi importante.

Le fait que les producteurs autrichiens manquent de capitaux et sont à la merci des distributeurs les encourage à éviter les risques et à choisir des sujets qui leur ont déjà valu la faveur du public. C'est pourquoi, à de rares exceptions près, leurs films récréatifs ne traitent que des thèmes éprouvés.

L'Autriche est trop petite pour que les talents dont elle regorge puissent s'y exprimer. Même au temps de la monarchie, elle attirait les immigrants, séduits par la « capitale » et la « résidence impériale ». À partir de 1918, elle a accueilli des immigrants en provenance des pays nouvellement créés, auxquels sont venus s'ajouter depuis 1933 des réfugiés allemands. Elle a connu une émigration plus importante encore, qui a valu au monde de bénéficier des talents les plus divers. Le phénomène s'est produit en 1919, à la suite de la chute de la monarchie, de 1926 à 1930, lorsque la production cinématographique autrichienne a pratiquement cessé d'exister, en 1938, lorsque la législation nationale-socialiste relative au cinéma est devenue applicable à l'Autriche, et après 1945, lorsque l'insuffisance des moyens dont disposait la production du pays a entravé le développement des talents qui cherchaient à s'affirmer. Les industries cinématographiques allemande, britannique et américaine, pour ne citer que celles-là, ont absorbé ces talents, de sorte que, souvent, faute de trouver des débouchés en Autriche, les Autrichiens ont apporté leur contribution à l'expansion du cinéma mondial par l'intermédiaire d'autres pays producteurs de films.



## CHAPITRE II

### *Belgique*

*L'auteur : Paul Davay*

Né à Bruxelles en 1908. — Critique d'art, historien du cinéma, journaliste et traducteur. — Membre de la Société européenne de Culture. — Lauréat du Concours international de Critique d'Art (Biennale de Venise — 1954).

Rédacteur du journal *Les Beaux-Arts*. Professeur de cinéma à l'E.N.S.A.A.D. Collabora à diverses revues belges et étrangères parmi lesquelles : *Arts plastiques* (Bruxelles), *Travelling* (Bruxelles), *Arts* (Paris), *Les Lettres Françaises* (Paris), *Primer Plano* (Madrid), *Filmforum* (Amsterdam), *Revue des Auteurs et des Livres* (Bruxelles), *Art International* (Zurich). Collaborateur régulier de la télévision belge. Attaché à la Cinémathèque royale de Belgique.

A publié : *Anne Bonnet* (Anvers De Sikkel. 1955) — *Jean Renoir* (Bruxelles. Club du Livre de Cinéma. 1957) — *John Huston* (ib. 1957) — *La confrontation des meilleurs films de tous les temps* (Bruxelles. Cinémathèque de Belgique. 1958).

#### 1. *Une école cinématographique injustement ignorée*

Pour la plupart, le cinéma belge est une *terra incognita*. Pourtant, dans ses manifestations les plus accomplies, ce cinéma se signale par des caractéristiques qui, pour l'observateur tant soit peu attentif et sensible, lui confèrent une physionomie distinctive. Si, non content de regarder, l'on se donne aussi la peine de voir avec les yeux de l'esprit, l'on découvre sans peine qu'il est le reflet intime en même temps que l'expression d'une tradition, d'une culture et d'un tempérament nationaux que l'on ne peut confondre avec ceux des pays voisins, surtout pas avec ceux de la France et de la Hollande, pourtant particulièrement proches par la langue. Un amalgame singulier s'est produit en cette terre largement ouverte à tous les courants et à tous les apports, en cette terre de

convergences, d'échanges et de subtiles osmose. De cet amalgame les deux composants majeurs et fondamentaux, l'un germanique et l'autre latin, sont dans la création esthétique si inextricablement liés, et entre eux les interférences sont si nombreuses, qu'en fin de compte l'observateur garde dans la mémoire les traits — asymétriques comme ceux de la plupart des humains — d'un seul visage, reflétant le génie belge et que l'art universel qu'est le cinéma révèle avec une particulière précision.

Pourtant, l'évidente personnalité du cinéma belge est rarement reconnue. Pourquoi ? A l'étranger cela peut s'expliquer par le fait que critiques et public, surtout des grandes nations, s'intéressent généralement peu à la production des petits pays, a fortiori lorsqu'elle est surtout de court métrage. En général, seuls des cinéastes — et non les moindres — ont jugé à leur juste valeur ses aspects originaux ; Cavalcanti, Flaherty, Grémillon, Grierson, Ivens, etc. Ils en ont écrit et fait en sorte que les œuvres les plus significatives soient montrées et étudiées dans les écoles du cinéma, les cinémathèques, les universités. En Belgique même, la plupart des spectateurs et trop de critiques sous-estiment systématiquement les travaux de leurs compatriotes, tant par complexe d'infériorité que par total manque de curiosité pour tout ce qui n'est pas long métrage, ceci aggravé encore par un profond conformisme ayant pour résultat que les essais les plus courageux sont sifflés, si bien que les directeurs de salles les amputent ou les retirent du programme. *Combat de boxe* fut, en son temps, la première victime de cet ostracisme collectif. Bien que ces phénomènes ne soient pas spécifiquement belges, il va de soi que leurs effets sont infiniment plus coercitifs et démoralisants au sein d'une petite nation que d'une grande. Cet état de choses a d'autant moins encouragé les réalisateurs, qu'ils se sont sans cesse heurtés à un certain nombre de problèmes économiques, dus pour une part non négligeable au manque de confiance des milieux financiers qui en d'autres domaines se sont si souvent montrés audacieux. Tournant dans un cercle vicieux, les cinéastes belges ont à la force du poignet et souvent malgré les producteurs créé des œuvres valables. Ils méritent, dès lors, plus d'estime qu'on ne leur en a généralement accordé.

## 2. Débuts prometteurs

Pourtant, l'on a pu nourrir de grands espoirs, puisque la Belgique a joué un rôle assez important dans la préhistoire du cinéma et que la population s'est révélée bientôt, en Europe, la plus friande de spectacles cinématographiques. C'est le Liégeois Etienne-Gaspard Robert, dit Robertson (1763-1837), qui par des déplacements de chariot et des effets d'éclairage ayant pour résultat des suggestions de mouvement, porta à son plus haut degré de perfection la lanterne magique. Il usa dans son *fantascope* de nombreux trucages, faisant apparaître et disparaître « spectres et fantômes ». Un autre précurseur, le Bruxellois Joseph Plateau (1801-1883), professeur de physique à l'Université de Gand, apporta une contribution capitale à l'invention du futur cinématographe en faisant, à partir du principe de la persistance rétinienne, l'analyse et la synthèse de l'image animée. Pour illustrer l'illusion optique qu'il avait scientifiquement établie, il inventa un petit jouet qu'il nomma *phénakistiscope* et qu'il décrivit ainsi : « L'appareil consiste essentiellement en un disque de carton percé vers sa circonférence d'un certain nombre de petites ouvertures et portant des figures peintes sur l'une de ses faces. Lorsqu'on fait tourner ce disque autour de son centre vis-à-vis d'un miroir, en regardant d'un œil à travers les ouvertures, les figures vues par réflexion dans une glace, au lieu de se confondre (...) semblent, au contraire, cesser de participer à la rotation du cercle, s'animent et exécutent des mouvements qui leur sont propres. Le principe sur lequel repose cette illusion est extrêmement simple. Si plusieurs objets, différant entre eux graduellement de forme et de position, se montrent successivement devant l'œil pendant des intervalles très courts et suffisamment rapprochés, les impressions qu'ils produisent sur la rétine se lient entre elles sans se confondre, et l'on croira voir un seul objet changeant graduellement de forme et de position. » Pour les sujets, il eut bientôt comme collaborateur le peintre Madou, son beau-frère. De la sorte cette équipe, précédant les essais plus poussés et plus considérables du Français Emile Reynaud, réalisa somme toute pour la première fois des dessins animés, de même que l'ordonnance manuscrite, par Robertson, des scènes successives de ses représentations sont une préfiguration du scénario de film, et même avec la marge d'improvisation et d'impondérable que depuis lors lui ont réservée bon nombre de cinéastes.



Vinrent les frères Lumière. Première démonstration scientifique du cinématographe à Paris : 2 mars 1895. Première démonstration à Bruxelles : 10 novembre 1895. Première représentation publique à Paris : 28 décembre 1895. Première représentation publique à Bruxelles : janvier 1896. Comme ailleurs, le cinéma sera longtemps un spectacle forain. En 1904, Louis Van Goitsenhoven inaugure à Bruxelles le premier cinéma permanent, alors que divers music-halls et théâtres de la capitale avaient déjà, en incluant des films dans leurs spectacles coupés, créé une vogue et un appétit qui allaient croître d'année en année. Bientôt le même Van Goitsenhoven, songeant à transformer le cinéma en une grande manifestation « artistique et populaire », organisa de plus, au Cirque Royal de Bruxelles, des présentations de superproductions italiennes, biblique et historiques, accompagnées par un grand orchestre, et cela avec un succès énorme.

Tant et si bien que la Belgique, pays industriel, de population restreinte cependant, eut pu devenir une grande productrice de films, à l'instar du Danemark et de la Suède, si elle avait su saisir la chance qui lui était offerte. Car la voie avait été indiquée par le producteur français Charles Pathé, qui, ayant entrevu de riches possibilités, délégua en Belgique son opérateur-réalisateur Alfred Machin. Celui-ci avait travaillé pendant plusieurs années en Hollande et s'installa au Karreveld, aujourd'hui solidement intégré à la capitale, dans un hangar vitré transformé en studio, où il tourna les œuvres les plus réussies de sa carrière. Nous en reparlerons au chapitre du cinéma de fiction, que nous considérerons dans son ensemble. Pourquoi n'a-t-on jamais tiré la leçon de cette initiative ? Certes, depuis lors la Belgique a subi deux guerres et deux occupations, avec de profondes répercussions économiques. Mais, puisque l'on tenta néanmoins de tourner de longs métrages, pourquoi fut-on si longtemps colonisé, soit en imitant la plus médiocre production internationale, soit en se laissant submerger par les plus quelconques techniciens étrangers ? La réponse, de toute façon, est extra-esthétique. Contentons-nous de constater que cette situation eut pour conséquence que les Belges s'affirmèrent, hormis quelques exceptions, dans un domaine qui, en littérature, est celui de l'essai descriptif, historique ou critique, aussi celui de l'esquisse et du conte poétique.

### 3. *Le goût de l'avant-garde et la joie expérimentale*

Les premiers cinéastes belges originaux furent des hommes d'avant-garde. L'on imagine sans peine les raisons qui éveillèrent la passion expérimentaliste. En une époque où le cinéma, comme partout, cherchait sa spécificité, le public belge — comme ailleurs, — se complaisait volontiers dans la médiocrité et la vulgarité. Par réaction, l'élite cinéphile éprouva la nécessité de sélectionner parmi les œuvres étrangères celles qui paraissaient les plus valables, et par le même coup, d'affirmer les possibilités intellectuelles et artistiques du septième Art. D'où la naissance des premiers cin-clubs, les séances encore confidentielles de *La lanterne sourde*, organisées par Victor et Pierre Bourgeois, étant soutenues par les articles combatifs publiés dans leur hebdomadaire *Sept Arts*, où leur enthousiasme se trouva confirmé par les écrits clairvoyants et prémonitoires de Charles Dekeukeleire. Puis, ce fut le *Cabinet Maldoror* de Geert Van Bruaene, dont le comité de direction réunissait entre autres Camille Goemans, Pierre Bourgeois, Marcel Lecomte, Charles Spaak et Maurice Widy, qui rendit peu après évidente la notion « art cinématographique ». Au temps du muet d'autres clubs, plus ou moins éphémères, suivirent. Citons particulièrement celui qu'à Ostende fondèrent le peintre Félix Labisse et un jeune homme de 19 ans, nommé Henri Storck. Ainsi naquit un public de connaisseurs. Mieux, deux animateurs devinrent les cinéastes les plus importants de la première génération, celle qui dut vaincre tous les obstacles en un temps où la majorité des gens cultivés avait pour le cinéma un mépris qu'encourageait le peu de discernement des foules. Ce furent Dekeukeleire et Storck.

Dekeukeleire, dès 1925, avait énoncé ce principe de base : « Le metteur en scène ne peut être un chef d'orchestre, un homme qui discipline les talents, mais doit être un auteur : un homme qui pétrit la matière. » Il avait 20 ans. Son premier film fut *Combat de boxe* (1927). Studio : un atelier de peintre. Le ring : un drap de lit étendu à terre. De vrais boxeurs se battaient derrière une corde que deux copains tenaient tendue. La foule : 12 figurants changeant de chapeau ou d'attitude, filmés du haut d'une charrette. Ce fut un exercice de style : cadrages savants, accélérés, emploi de négatifs, tout cela était alors audacieux et peu commun. De plus le montage, clé de voûte de l'œuvre, témoignait d'une maîtrise promet-

teuse. N'oublions pas que le cinéaste avait presque tout fait lui-même.

L'année suivante, ce fut *Impatience*. Cette fois, l'auteur avait transformé sa chambre à coucher en studio et la cave paternelle en chambre noire. Selon l'expression du réalisateur, ce fut un « poème psychologique ». Freud avait passé par là, ce que traduisait clairement le montage — encore rationnel — d'images irrationnelles. Une fois sur cette lancée, il se laissa tenter en 1929 par le surréalisme. Paul Werrie, alors son assistant, raconte : « On filmait tout ce que l'on avait sous la main, y compris la main elle-même (...) On recrutait des amis et on les traitait au même titre que la vaisselle et les animaux. On leur faisait faire des tas de choses (...), mais ils ne savaient pas du tout à quoi cela pouvait bien servir (...). Ils ne jouaient à aucun prix, même pas *naturel*. Par peur du jeu, on supprimait le jeu. » Ce fut *Histoire de détective*, où les recherches de rythme faisaient place à une enquête méandreuse sur la pathologie urbaine, où les images s'opposaient et s'entrechoquaient, caractérisées par un souci de la qualité plastique jusque là secondaire ou absente. De plus, ce qui était nouveau, la caméra était purement subjective, prenant la place du détective Jonathan T, héros invisible de l'histoire.

Son dernier film de pure recherche stylistique fut *Flamme blanche* (1930). S'y affirmèrent, sans doute sous l'influence du cinéma soviétique, mais plus encore par nature profonde, deux caractéristiques de sa personnalité apparues avec moins de précision auparavant : le goût des thèmes plastico-rythmiques et l'amour de la terre. Son fonds flamand n'allait plus se démentir par la suite, plus que celui — certes, plus marqué par des influences latines — de Storck.

Cet Ostendais fut toujours moins systématique et plus libre que Dekeukeleire. Pour lui, le grand révélateur cinématographique fut Robert Flaherty, l'œil ouvert sur l'homme dans la vie quotidienne. Ainsi naquit une vision fondamentale faite de bonhomie, de générosité et d'observation pénétrante, où les corps, les gestes et la nature tout entière déterminent la forme filmique. Aussi, dès ses débuts, ce sont la stature des êtres, leur façon de se mouvoir et leurs mœurs, ainsi que la mer, la terre ou les montagnes qui les entourent, qui l'ont intéressé. Ceci explique également son atta-

chement à un artiste tel que Constant Permeke. Et c'est précisément son amour de la peinture qui confirma une démarche créatrice qui, se superposant et s'entremêlant à la première, puisa sa substance dans la fantasmagorie du réel, dans le rêve éveillé. Ayant fréquenté beaucoup Labisse, James Ensor, Léon Spilliaert, et d'autres par après, il fut sensible à l'humour involontaire des apparences, aux possibilités de découverte spontanée, à l'intrusion de l'impondérable en dehors de tout mécanisme concerté. C'est donc dans le réel qu'il a aussitôt cherché l'insolite, tournant d'abord des reportages et des documentaires où déjà il fut novateur sans se vouloir expérimentaliste, comme il l'est demeuré jusqu'à ce jour. Son seul film, dit d'avant-garde (selon une terminologie aussi vague qu'arbitraire), aura été à la fin du muet, *La mort de Vénus*, poème où seul les comportements, le sable, les vagues, les coquillages et la sensuelle lumière s'associent dans un petit univers singulier que le regard de Storck a su discerner aussi bien qu'assembler selon le cœur.

Nous reste aussi de cette période de fertiles tâtonnements l'œuvre unique d'un dilettante très doué qui est, depuis 1944, président du ciné-club le plus puissant et le plus novateur de Belgique, *l'Ecran du Séminaire des Arts*, après avoir créé, dans les années trente, le *Prix de l'Image*, concours de scénarios poétiques dont quelques lauréats remarquables n'eurent jamais, faute de fonds, la chance de voir leur projet réalisé. Henri d'Ursel, véritable « mordu » du cinéma, était devenu en 1928 et à Paris le troisième assistant de Carl Dreyer pour *La passion de Jeanne d'Arc*. L'année suivante, toujours en France, il finança et réalisa un film dont le scénariste était Georges Hugnet — alors poète surréaliste — qui en fut également le principal interprète. *La perle* demeure, en fait, une des rares œuvres originellement surréalistes, avec celles de Bunuel et Dalí. Il s'agit d'une transposition irrationnelle des rocambolesques ciné-romans de Feuillade, avec une fille en collant noir venant tout droit des *Vampires* et de *Judex*, et avec un identique amour de la nature, traité dans un style onirique et symbolico-érotique toujours frais, jamais morbide. Bien que tournée chez eux, les historiens français considèrent eux-mêmes cette jolie fantaisie comme étant d'inspiration authentiquement belge, quelles qu'aient pu être les influences. Bien plus tard, il y eut quelques autres tentatives surréalisantes, réalisées par des écrivains et qu'il convient de classer parmi les curiosités intellectuelles : *Monsieur Fantômas* d'Ernst

Moerman (1937) et *L'imitation du cinéma* de Marcel Marien (1960).

#### 4. Belgique, pays de la tradition plastique

Cependant, la Belgique allait faire très tôt œuvre vraiment originale et jouer à divers stades un rôle précurseur, posant des jalons d'une capitale importance, dans le domaine du film sur l'art. Si ces initiatives devaient normalement venir d'une nation au riche passé artistique, il peut paraître assez inattendu que ce soit un petit pays qui ait donné diverses impulsions à un genre qui, dans le monde entier, s'est depuis lors développé d'une façon trop souvent routinière. La Belgique, réduite à une production essentiellement documentariste, fut en quelque sorte contrainte de trouver des ressources inédites dans son patrimoine le plus sûr : celui des arts figuratifs. Les Belges aiment l'image, la figuration, aussi la matière et le tactile. Peu de choses les ayant encouragés à réinventer l'univers d'une manière spécifiquement cinématographique, ils se sont trouvés les interprètes inventifs d'un monde familier déjà interprété par d'autres. Cette création au second degré a donné des résultats assez surprenants.

La formule la plus simpliste, se situant au niveau primaire de la reproduction sur pellicule d'une suite d'images statiques, eut chez nous un pionnier en la personne de Gaston Schoukens, qui avec *Nos peintres* (1926), fut un des tout premiers cinéastes à transformer l'écran en musée imaginaire (seul Hans Cürliiss, en Allemagne, le précéda avec certitude).

En 1936, l'on assista pour la première fois à l'introduction organique du temps historique dans le cinéma documentaire, et ce, en intégrant aux images animées des éléments graphiques et plastiques en soi inanimés, dotés de dynamisme par certains moyens techniques. Ce fut *Regards sur la Belgique ancienne*, où Storck amorça des procédés qui furent largement développés depuis : travellings en avant et en arrière dans le but de conférer aux éléments iconographiques une dimension supplémentaire, et timides balayages à l'aide de la caméra afin de suggérer le mouvement et mieux faire apparaître certains détails. Il y eut, de plus, une intégration dramatique du son, cessant d'être un simple décor. Les thèmes de Josquin

des Prés, Ockeghem, Dufay et Willaert, rassemblés par Paul Collaer et orchestrés par Maurice Jaubert, furent montés de manière à restituer le climat médiéval. Cette partition atteint son point culminant dans la séquence de la bataille des Eperons d'Or, par la parfaite fusion des rythmes visuels — empruntés à de vieilles gravures — et des rythmes musicaux, si bien que le spectateur se trouve transporté en plein tumulte guerrier. De l'assouplissement de cette méthode naquit, quatre ans plus tard, en Suisse, le *Michel-Ange* de Curt Oertel. En Belgique même, Dekeukeleire la poussa à un haut degré de perfection, raffinant toujours plus le montage, dans *Le fondateur* (1947), film sur Léopold I<sup>er</sup> dont les combinaisons sono-visuelles sont dues pour une part non négligeable à Lucien Derois, alors son assistant.

Une autre innovation fut, en 1938, la tentative que fit Dekeukeleire, usant d'un parallélisme aussi simple qu'efficace, de se promener dans le temps en circulant entre le passé et le présent, entre l'imaginaire et le réel. Dans *Thèmes d'inspiration*, les paysans flamands d'aujourd'hui retrouvent leurs ancêtres chez les Primitifs, et, quelque part entre ciel et polders, les anges de Van Eyck sont confrontés avec leur terrestre descendance. Et lorsque le cinéaste aborde les peintres expressionnistes, on ne sait plus quelle Flandre est la plus authentique, celle recréée sur la toile ou celle captée sur le vif.

L'avocat André Cauvin, cinéaste-amateur, avait déjà récolté des prix à l'étranger avec des essais d'avant-garde, lorsqu'en 1939 il devint professionnel, se livrant par la même occasion à une expérience alors inédite. Il imagina un film dont l'objet exclusif était la peinture, non pas pour raconter une histoire (comme Emmer et Gras commencèrent à le faire la même année), mais pour explorer et révéler certaines caractéristiques d'un peintre, en utilisant méthodiquement à cette fin la langage cinématographique : variations de plans allant jusqu'au gros plan, mouvements de caméra, etc. Il le fit à une modeste échelle, mais l'effet de surprise fut alors considérable. Ce fut *L'Agneau Mystique*, suivi peu après d'un *Memling*. Certes, ces premières monographies filmées paraissent aujourd'hui rigides et systématiques, puisqu'elles proposent un passage rigoureux du général au particulier, de l'unité à la fraction, de l'ensemble au détail. Cependant, les découvertes que l'on fit

ainsi furent saisissantes, d'autant plus que Cauvin avait risqué quelques effets d'éclairage, ce que seul avant lui avait été fait avec intelligence par Storck dans *Sur les routes de l'été* (1936), en filmant la *Descente de croix* de Rubens.

Storck, au demeurant, allait par après confirmer, dans ce domaine, ses dons de novateur et ouvrir de riches perspectives. En 1946 il élargit les possibilités du film sur l'art en inventant un genre nouveau : l'interprétation poétique de l'univers pictural avec le concours d'autres disciplines artistiques. En la circonstance il ne s'agit ni d'exégèse, ni de biographie, ni d'une description anecdotique. On entre de plain-pied dans le monde imaginaire d'un artiste, passant d'un tableau à l'autre sans solution de continuité, comme si on parcourait un pays étranger dont on cherche à surprendre le secret. Dans l'histoire du cinéma, la première de ces explorations aux mystérieuses résonnances fut, René Micha ayant composé le scénario, Paul Eluard ayant écrit et dit le texte, André Souris ayant composé la musique, *Le monde de Paul Delvaux*. Une fascinante et fantasmagorique cité surréaliste surgit sur l'écran avec une totale évidence, les sons et le poème allant leur chemin, entrecoupés de grands silences, tandis que la caméra fait découvrir d'étranges personnages figés. Conduit par de lents travellings, le spectateur — devenu immatériel — glisse parmi des êtres, des objets, des rues, des monuments de rêve.

A l'opposé d'une telle transposition, Storck ouvrit en 1948 le règne de l'histoire de l'art par le cinéma. Forcément, il fallut ici faire appel à un spécialiste. C'est ainsi que Paul Haesaerts, devenu co-réalisateur du long métrage *Rubens*, fit ses débuts de cinéaste. Par le même coup, l'attitude critique avec tout ce qu'elle comporte de subjectivité interprétative, fit son apparition dans les salles obscures. Ce n'était pas, en la matière, la fin du documentaire impersonnel et neutre, mais c'était définitivement reléguer celui-ci parmi les productions mineures de pur remplissage ou pauvrement didactiques. Certes, l'ouvrage était aussi didactique, mais avec une liberté que l'on avait ignorée jusque là. Par une suite de comparaisons, le maître anversois est situé dans l'évolution esthétique. Rubens n'est pas raconté, on le construit devant nos yeux. A l'aide de procédés d'animation, de tracés, de caches, de découpes, de surimpressions, de mouvements de l'objectif, les auteurs ont dégagé

les thèmes rubéniens et en ont souligné les constantes, pour aboutir à la giration centripète proprement baroque et dynamique de tout l'œuvre.

Ainsi, les Belges ont incontestablement appris aux cinéphiles à voir l'art avec un œil neuf, en quelque sorte par le dedans, la caméra devenant là aussi révélatrice. Après *Rubens*, Haesaerts poursuivit avec constance la voie de la critique comparative, avec une nette préférence pour la subdivision de l'écran en deux ou trois secteurs où il fait défiler, selon les intentions de son propos, pour marquer des ressemblances ou des oppositions, des exemples de styles divers, suscitant de la sorte un raisonnement dialectique. Il appliqua ce procédé avec bonheur dans *De Renoir à Picasso* (1949), *Un siècle d'or* (1953), *L'humanisme, victoire de l'esprit* (1955), *Cri et connaissance* (1963), usant d'autre part de graphiques animés pour mettre en valeur les structures de composition. Ailleurs, comme dans *Masques et visages de James Ensor* (1950), mêlant le personnage et l'œuvre, il recourut adroitement aux techniques du reportage. Celles-ci, un an plus tôt, il les avait cependant orientées dans un sens alors inédit. En effet, pour *Visite à Picasso*, il plaça la caméra derrière un support transparent remplaçant la toile, demandant à l'artiste d'y peindre. L'on vit ainsi, pour la première fois, naître une œuvre picturale. Il reprit cette méthode dans *Quatre peintres belges au travail*. Elle fut perfectionnée par le cinéaste français Clouzot lorsqu'il réalisa *Le mystère Picasso* (1955).

### 5. La part de l'exotisme

Tout cinéma authentiquement national reflète ce qui lui est le plus proche. C'est pourquoi les cinéastes belges devaient inévitablement manifester leur amour de la peinture (dont nous retrouverons ailleurs les traces), leur sentiment lyrique de la nature et leur sens de l'observation humaine réaliste (nous en verrons les applications), enfin un certain goût de l'exotisme. Celui-ci a d'une part des sources assez lointaines — aspirations civilisatrices et colonisatrices des croisés d'abord, de la Compagnie d'Ostende ensuite —, d'autre part des raisons plus récentes : l'achat par Léopold II de l'immense territoire du Congo. Par la force des choses, c'est ce pays qui attira maint cinéaste. Pourtant, ils en ont



rarement rapporté des œuvres significatives. Ajoutons que la plupart des ouvrages tournés là-bas furent financés par des instances gouvernementales et par de puissantes entreprises coloniales, c'est-à-dire par des commanditaires qui dans l'ensemble se souciaient peu d'esthétique.

Dans cette considérable production belgo-africaine, deux hommes, à défaut de dons transcendants, ont fait preuve d'honnêteté. Le premier fut Ernest Genval de qui, par un malencontreux destin, presque tout l'œuvre (allant essentiellement de 1925 à 1938) a disparu. Le seul critique belge qui ait vu et annoté à peu près tous ses films est Francis Bolen. Dans un ouvrage en préparation (voir bibliographie) il écrit : « Émerveillé par la nature équatoriale, sensible à la grâce et au génie primitif des autochtones (...), Genval cherchait le meilleur moyen d'informer, d'éclairer ses compatriotes de la métropole (...). Il a le mérite historique d'avoir été le premier à se livrer à une étude systématique de l'Afrique centrale par l'image. » Ses films les plus importants furent *Congo qui s'éveille* (1925), *Congo, cœur de l'Afrique* (1930), *Avec les hommes de l'eau*, *Quand le nègre danse* et *Les arts indigènes* (datant tous les trois de la période 1936-1938).

La relève fut prise presque aussitôt par Gérard Deboe en 1939. Il était alors depuis plusieurs années opérateur d'actualités au Congo. Travaillant dans le même sens que son prédécesseur et abordant généralement les mêmes sujets, ses films — mieux construits et techniquement plus achevés — se signalèrent surtout par la photographie très soignée, mise au service d'une vision plastique proprement flamande. Méritent surtout l'attention : *Yangambi* (1943), *N'giri* (1946), *Mangbetu* (1954) et *Chants du fleuve* (1954), où le lyrisme de la matière s'allie à une incontestable sympathie pour les êtres et les paysages d'Afrique. Retenons aussi *Elle sera appelée femme* (1953), qui devait une partie de ses vertus à l'excellent montage d'Émile Degelin et au subtil commentaire sonore d'André Souris. Avec modestie et ferveur, Deboe y mettait en valeur la puissance expressive de la sculpture congolaise et le rôle de la femme dans la société noire. Chez ce cinéaste les intentions didactiques allèrent souvent de pair avec le souci de montrer la beauté des mœurs et des coutumes, toutefois sans s'attacher à leur signification profonde. André Cauvin, également, travailla

maintes fois en terre africaine. Il en rapporta des films touristiques adroitement composés, aux images très soignées, tels que *Congo, terre d'eaux vives* (1939) et le documentaire romancé *Bongolo* (1955).

En fin de compte, avant 1955, on a tourné une seule fois dans ces régions un ouvrage original, constituant un véritable apport : *Terres brûlées* (1954) de Dekeukeleire. Personne avant lui, ni après lui pendant vingt ans, n'a vu le Congo d'une façon personnelle. Son regard ne fut pas celui, passager, du touriste en milieu exotique, ni celui du résident occidental continuant à vivre en « étrangers », l'un et l'autre contemplant les apparences les plus immédiates et les plus extérieures pour en retenir seulement ce qui rejoint leurs propres routines de la pensée. Né d'un certain ordre de réflexions et d'une observation pénétrante, la vision fraternelle de Dekeukeleire fut, au contraire, celle d'un homme doté d'esprit critique, qui de plus sut se fier à sa caméra et tirer avantage, à l'instant du montage, de ce qu'elle avait décelé mieux que lui. Ce fut une suite de « documents » authentiques où s'exprima, comme dans son livre *Afrique* et quelques autres, l'attitude d'un sociologue et d'un penseur sensibles. Il fit apparaître ce que les autres évitaient de montrer, et en même temps avec beaucoup de perfection la splendeur magique du Congo, dévoré par le soleil et demeuré fécond par les eaux qui le baignent.

Dekeukeleire, bien que chez lui les considérations éthiques furent primordiales, prépara de loin la voie du cinéma ethno-sociologique, dont nous parlerons au chapitre 7. L'ethno-cinématographie pure, considérée comme un instrument scientifique de documentation et de travail, connut un pionnier important en la personne du marquis de Wavrin. De 1925 à 1938 il rapporta de ses explorations en Amérique du Sud des dizaines de kilomètres de pellicule. Une partie de ce matériel fut aussi d'un grand intérêt pour les non-spécialistes, si bien que l'on en tira à diverses reprises des bandes destinées au grand public, dont la meilleure, *Au pays du scalp* (1950), eut Alberto Cavalcanti pour monteur.

## 6. Une Belgique selon Verhaeren et Timmermans

Le sentiment de la nature, profondément enraciné dans le subconscient du Belge, depuis des siècles s'est manifesté dans la tradition picturale, et plus tard, après la naissance d'une littérature nationale homogène, dans la poésie et le roman, avec ce trait caractéristique que les écrivains se laissent à la fois inspirer par le réel et par le monde imaginaire que les peintres leur ont légué. Les cinéastes enfin, surtout les cultivés et les sensibles, sont influencés par une complexe tradition, cette fois plastico-littéraire, où la plastique cependant demeure généralement prédominante. Ayant à interpréter la nature et les hommes, c'est à travers plusieurs filtres qu'ils en prennent conscience. De plus, ils n'ont pratiquement disposé que du court métrage — surtout documentaire — comme exutoire créateur. Une sorte de compression artistique a dû se libérer dans des essais de petit format, trois fois sur quatre de commande et sur des thèmes qui furent longtemps assez limités. Limités, en ce sens qu'un petit pays offre forcément des paysages d'une variété assez restreinte, qu'en plus la Belgique — nation très civilisée, prospère, commerçante et de plus en plus industrialisée — offrait aux cinéastes un répertoire somme toute assez international : usines, mines, ports, buildings, etc.

C'est ici, en définitive, venant s'ajouter aux réminiscences picturales directes, qu'une sensibilisation littéraire est venue au secours des réalisateurs. Nous songeons surtout au rôle fertile qu'ont joué le souvenir de Félix Timmermans — intimement lié à la terre et aux traditions locales — et celui d'Emile Verhaeren, chantre de l'Escaut, de la vie ouvrière, de la peine des hommes dans un monde en transformation. Il va de soi que nous citons ces auteurs parmi d'autres à titre d'exemple, précisément pour les qualités visuelles de leur langue et parce que — largement connus à l'étranger — ils y ont apporté une image typique, par ailleurs nullement limitative, du tempérament belge. L'œuvre d'écrivains de cette sorte a beaucoup contribué au brassage de réminiscences verbales et figuratives dans un mode d'expression différent qui combine le temps et l'espace.

Ce n'est pas que ce cinéma selon Verhaeren et Timmermans ait fait naître beaucoup de films de très grande classe. Il est toute-

fois incontestable que dans cet esprit le prestige belge fut plus d'une fois défendu avec bonheur, comme en témoignent maints prix internationaux, obtenus par quelques excellents artistes.

Lucien Deroisy, ancien assistant de Dekeukeleire, réalisa l'aussi élégante qu'imaginative *Suite belge* (1958). Très sensible à la musique (domaine qu'il aborda directement dans *Les sons retrouvés* et *André-Modeste Grétry*), il conçut cet ouvrage en quatre mouvements, correspondant aux quatre éléments — terre, eau, air, feu —, dont la partition s'harmonisait chaque fois avec un montage et une composition coloristique appropriés. Chaque thème, avec une légèreté quasi ailée, fait parcourir le pays d'une façon différente. Dans la mémoire du spectateur reste une synthèse. Une conception identique, adaptée au sujet, se retrouve dans *Marines flamandes* (1964), avec un équilibre moins certain. Dans les deux cas, l'auteur a su renouveler des données que l'on a souvent traitées.

Emile Degelin, ancien assistant de Deboe, en fit de même pour *Liège, cité ardente* (1958). Ce difficile portrait d'une ville industrielle fut surtout une surprise par le modernisme de la dimension sonore. La musique de Henri Pousseur, plutôt qu'intégrée aux images, se superposait à elles. Par cette superstructure, faite de sons naturels, de sons réels travaillés en laboratoire, de sons électroniques et de « bruits blancs », le film acquérait une pulsation et prenait son envol. Et Degelin serait certainement allé plus loin, s'il n'avait été jugulé par les impératifs du réalisme « objectif » dans la composition des images, dont la musicalité visuelle se manifestait pourtant par un montage vivant, appris en Angleterre auprès d'un maître tel que John Grierson, et dont on avait déjà eu l'avant-goût dans *Sonate à Bruxelles* (1955). D'autre part, il avait révélé sa sensibilité poétique dans *Dock* (1953), où le lent glissement sur l'Escaut — parmi les terres basses — d'un immense dock flottant, devient proprement émouvant. De même *Bruges* (1954), bien que co-réalisé avec Deboe, doit l'essentiel de sa paisible et mystique sérénité à Degelin, dont la foncière inquiétude tend toujours à se dissimuler sous l'équilibre des formes.

Cependant, jusqu'à prochain ordre, il nous semble que personne mieux que Storck n'ait senti et interprété le visage de la

Belgique en ce qu'il a de permanent. *Jeux de l'été et de la mer* (1936), *Les routes de l'été* (1936) et *Terre de Flandre* (1938) nous avaient livré une vision primesautière et pleine de fraîcheur. Mais le côté grave et tendre de son tempérament s'épanouit lorsqu'il aborda le difficile et classique thème des saisons rurales dans le polyptyque cinématographique *Symphonie paysanne*, que vivifie l'intermède *Noces paysannes* (1942-1943). Ce sujet apparemment intemporel fut pour lui une façon d'échapper aux contraintes de l'occupation allemande. Ce fut surtout une façon de conserver par l'image des mœurs et des méthodes de travail dont il entrevoyait, pour des raisons économiques et techniques, la proche transformation ou disparition. Sous des dehors passéistes et folkloriques il préparait des archives ethno-sociologiques, amorcées par lui auparavant (nous y reviendrons), qui maintenant sont déjà d'une valeur capitale. De plus, il déploya ses dons d'artiste. Le cinéophile d'aujourd'hui découvre une composition qui très certainement rappelle Brueghel et Timmermans, mais avec quelque chose de plus qui est la perception poétique et cordiale de l'insolite quotidien. C'est pourquoi, sans doute, cette œuvre est montrée dans les Musées du Cinéma du monde entier, aussi parce que la vie paysanne y apparaît avec une simplicité, une authenticité, un sens de l'essentiel, un lyrisme discret, un goût du merveilleux (les « anges » se rendant à la procession, par exemple), parfaitement révélés par l'équilibre de la construction et le rythme intérieur. Dans un genre si souvent entaché de pittoresque pour le rendre accrocheur, Storck a su éviter tout effet.

### 7. Cinémal-œil et ethno-sociologie

Le Belge est observateur. Très individualiste, il regarde le voisin et les institutions qui commandent sa vie sociale d'un œil critique, ce qui l'induit à protester sans cesse. Volontiers râleur, il n'est pas pour autant auto-critique à la façon britannique et il préfère qu'on porte un jugement sur l'homme d'ailleurs, de toute façon sur celui qu'il croit ne pas être et sur des systèmes dont il aime imaginer qu'il ne fait pas partie. Cette tendance, somme toute assez universelle, a freiné plus chez nous que dans d'autres pays la franchise du regard cinématographique. En compensation,

le Belge est aussi épris d'équité et admet, sauf obnubilation particulière, que chacun expose son point de vue. C'est en fin de compte cette tolérance qui permit à la Belgique, bien qu'avec une réticente lenteur — le regard de la caméra étant, en général, plus cruel que celui du peintre ou de l'écrivain —, de prendre une place méritoire dans le domaine du cinéma-œil, chez nous surtout ethno-sociologique, et parfois — implicitement ou ouvertement — critique.

Que nos cinéastes les plus clairvoyants aient une curiosité évidente des comportements humains, liés ou non à des coutumes et au contexte social, voilà qui n'est pas douteux. Dès les débuts de Storck, sa caméra ne fut nullement neutre. D'abord reporter d'actualités, il avait aussitôt scruté les êtres humains — par ailleurs anonymes — dans leurs attitudes et leurs mouvements spontanés. Ce qui nous valut, en 1930, *Images d'Ostende* et *Trains de plaisir*, où le geste, le maintien et la physionomie d'individus, pris sur le vif dans la foule, prenaient un caractère exemplatif — caricatural, poétique ou attendrissant —, qui par l'intermédiaire de Brueghel, Bosch, Ensor ou Permeke, mais totalement transposés, étaient bien de notre temps. Ce n'est certainement pas par hasard qu'il se lia, peu après, avec le Jean Vigo d'*A propos de Nice*. Quelques années plus tard, son humeur frondeuse se manifesta d'abord dans *Sur les bords de la caméra*, ensuite avec plus de conscience critique dans *Histoire du soldat inconnu*, sonorisé en 1960. Ces deux films de montage, datant de 1932, furent réalisés avec des « chutes » et des fragments d'actualités. Le geste le hanta définitivement à partir de *Trois vies et une corde* (1933), tourné avec le concours du célèbre guide chamoniard Frison-Roche. L'alpinisme y fut en fait un prétexte, car déjà le geste était pour lui à la fois l'expression de l'individu, d'un métier, d'habitudes et d'un certain rituel. Il était encore en dehors de la vie sociale, observant des activités marginales, relativement gratuites. Il changea de propos lorsqu'en 1933, avec Joris Ivens, à la demande du Club de l'Écran (dirigé entre autres par Pierre Vermeulen, André Thirifays et Denis Marion), il réalisa *Borinage*. Cette fois, c'est non seulement le « ciné-œil » selon Dziga-Vertov — l'influence indirecte du cinéma soviétique étant indéniable —, mais encore un des premiers jalons sur la voie du néo-réalisme, quelles que puissent avoir été les impulsions données par le nouveau documentarisme anglais de ce temps. Car il y avait plus qu'une saisie sur le vif de la vie des mineurs dans le sous-sol

et les corons. Le plus important fut une remise en situation du réel ayant des développements dramatiques. En effet, reconstituant une grève récente, Storck vit les ouvriers la revivre avec tant de vérité et d'enthousiasme, que les gendarmes, induits en erreur, intervinrent, le tout enregistré par l'objectif.

Le cinéaste entrevit alors clairement l'importance du contexte social (milieu, métier, traditions, motivations économiques, etc.). Aussi, ayant envoyé John Fernhout, ancien caméraman et assistant d'Ivens (devenu Ferno aux États-Unis), en mission de reportage au cours d'une croisière du navire-école Mercator, il tira de la masse de pellicule trois courts métrages, dont un fut particulièrement significatif : *L'île de Pâques* (1934). Il le monta, avec le concours de Deroisy, de manière à faire ressortir surtout la vie misérable des Pascuans évangélisés, ce qui fit quelque scandale, peut-être surtout parce que les documents étaient manifestement d'une rigoureuse authenticité. Vint ensuite, dans le même esprit, *Les maisons de la misère* (1937). Cette œuvre de commande, où Storck fit intervenir dans quelques scènes des comédiens professionnels, fut dans ses meilleures séquences une nouvelle tentative néo-réaliste avant la lettre. En plus des qualités artistiques et de la justesse du climat social, elle fut jugée à ce point significative par les sections sociologiques des universités américaines, qu'elle y servit pendant plus de deux décennies à illustrer les problèmes de l'habitation.

De longues années passèrent avant que Storck ne revint d'une façon positive à ce que l'on peut nommer globalement le cinéma ethno-sociologique, bien que *Symphonie paysanne*, nous l'avons dit, s'y rattache par maint aspect. C'est lorsqu'il esquissa, avec Jean Rouch, Luc de Heusch et quelques autres, une encyclopédie du geste à travers le monde, projet qui n'eut qu'un début de réalisation, principalement en Belgique. Avant d'y contribuer lui-même, il fut le directeur de production d'un film de la Fondation Internationale Scientifique, financé par des banques belges et réalisé par une équipe technique effectivement internationale, sous la direction de Heinz Sielmann (Allemagne) et Henry Brandt (Suisse). *Les seigneurs de la forêt* (1958) n'était plus le premier film proprement ethnographique tourné au Congo, mais il demeure certainement le plus fascinant par la magnificence des couleurs et l'emploi du

cinémascope. Son principal collaborateur scientifique, le professeur Daniel Biebuyck, en a ainsi défini l'objet : « Esquisser la symbiose du monde animal et de la société humaine dans les cultures traditionnelles de l'Afrique bantoue ». Cet ouvrage, tourné par des hommes de science dotés de sensibilité artistique, devait forcément enchanter Storck. Le résultat fut remarquable et l'on peut souscrire à l'avis de Luc de Heusch, lorsqu'il affirme que la séquence décrivant les rites du pangolin est à tous les points de vue unique.

Après avoir collaboré à cette considérable production, il tourna encore à deux reprises des essais qui peuvent se ranger dans le présent chapitre : *Les gestes du silence* (1960), qui a pour objet le langage des sourds-muets, et *Variations sur le geste* (1962), où Juana mime d'abord les gestes les plus universels, pour interpréter ensuite des danses pantomimiques de l'Inde, de l'Islam, de la Chine et du Japon. De ces ouvrages sur la signification dans la communication, l'on retiendra la grâce sobre et précise, et la pudeur. Ils rappellent à la mémoire ces deux réflexions du cinéaste : « Le cinéma est avant tout un art de mesure et d'humilité » et « J'aime être consciencieux comme les artistes du bon vieux temps qui peignaient une chaise avec amour. »

Dekeukeleire aussi fut, pendant quelques années, un précurseur de l'observation critique de la vie sociale. Il n'a pas persévéré, car *Terres brûlées* fut sa dernière affirmation dans cette voie. Avant cela, il nous avait donné *Dixmude* (1931), où il démythifiait de façon apparemment neutre une manifestation patriotique flamande, et surtout *Visions de Lourdes* (1932), où pour la première fois on osa dénoncer le côté mercantile du lieu de pèlerinage. Ce film un peu confus — si bien qu'il fut attaqué aussi bien par les catholiques que par les incroyants — fut très courageux pour l'époque. Dans le domaine du reportage il était alors d'une espèce rare, tant par l'authenticité que par la sincérité.

De la nouvelle génération, le principal cinéaste ethno-sociologue (avec Paul Meyer, qui travaille surtout pour la télévision) est Luc de Heusch. Cet ancien assistant de Storck, qui mène de front la science et le cinéma, envoyé en mission ethnographique au Congo, fut le premier à en ramener des films rigoureux, sans la moindre concession à l'aimable ou au pittoresque. *De Fête chez les Hamba*



(1955) l'auteur nous dit que c'est « une longue monographie filmée, consacrée à la vie quotidienne et cérémonielle d'une tribu bantoue du Nord-Kasai. (...) J'ai obtenu que le rituel d'admission d'un nouveau membre de la société des hommes (cérémonie secrète) soit fragmenté et qu'il se déroule selon un découpage préétabli, rigoureusement conforme au schéma de l'initiation ». En la circonstance, il ne s'agissait nullement d'une reconstitution. La caméra était participante, le cinéaste ayant déjà été admis comme initié. Nous retrouvons ici l'application d'une méthode qui remonte à Flaherty, que Rouch a modernisée, et qui consiste à se faire adopter par un groupe social pour le déterminer à accepter l'intervention de l'objectif. De la sorte le cinéma ethnographique, d'extérieur est devenu intérieur. *Ruanda* date de la même année, et, dit l'auteur, « évoque, à travers un récit fictif, les aléas de la condition paysanne dans une société féodale, dominée par une aristocratie minoritaire qui détient les grands troupeaux de vaches. Il nous a paru intéressant de fixer, avant que le souvenir n'en disparaisse, les traits saillants de la société ruandaise précoloniale (environ 1900) ». Ces deux ouvrages, essentiellement destinés à l'enseignement universitaire, par leur vérité sont aussi pour le profane d'un grand intérêt. Tournés, comme 25 ans plus tôt ceux du marquis de Wavrin, en 16 mm, avec des moyens de fortune et pas mal de difficultés, ils leur sont supérieurs par une démarche plus pénétrante, due en partie à une plus claire compréhension des possibilités du cinéma.

Le cinéaste allait parfaire son métier dans divers travaux de commande (parfois pour la télévision). La maîtrise ainsi acquise se manifesta à l'évidence dans *Les gestes du repas* (1958), observation narquoise, dans un style assez proche du néo-réalisme, de comportements et d'attitudes plutôt que de gestes proprement dits. Document au demeurant très révélateur, ne serait-ce que par le fait qu'il met en lumière avec beaucoup de précision que l'acte de manger, dans tous les milieux et dans la plupart des circonstances, s'entoure d'un minimum de cérémonie, ce qui reflète aussi bien la hâte de la vie contemporaine que le nivellement des conventions sociales. S'y annonce, de plus (dans l'excellente séquence du repas de communion), la faculté de traduire avec sensibilité et grande amitié les agissements quotidiens de l'homme moyen, faculté qui se déploya magnifiquement dans *Les amis du plaisir* (1961).

Ce film se situe parmi les meilleurs du cinéma belge contemporain, celui de la nouvelle « *intelligenza* », dont nous reparlerons. On y voit comment, dans un village du Hainaut, une partie des habitants consacre ses loisirs à étudier, répéter et représenter avec ferveur une pièce de théâtre désuète. En même temps on montre leurs occupations journalières. Le jury du festival de Venise prima cet ouvrage en justifiant sa décision en ces termes : « pour la cordialité de l'exposé, l'excellent développement du récit et l'intérêt du sujet, qui montre le travail ardu et obscur dans une petite commune pour améliorer les rapports humains ». Il s'agit, en fait, d'un exemple très réussi de cinéma ethno-sociologique élaboré, où se rejoignent avec bonheur la préméditation, l'intelligence du milieu, la sympathie, et enfin le don d'obtenir de gens simples qu'ils expriment par la parole, le geste et l'attitude leur manière d'être quotidienne. La « mise en scène » d'événements réels ne vient jamais contrarier le naturel et le cinéaste révèle ici son sens de la direction d'acteurs, fussent-ils occasionnels. Ce qui frappe par dessus tout, c'est le respect du sujet et des hommes, l'authenticité et la discrétion, le sentiment que l'on éprouve de se trouver effectivement à même la vie.

Faut-il classer dans cette catégorie trois films que Jean Cleinge tourna en 1953 ? *Bayard, cheval fée*, *Le carnaval de Binche* (tous deux en collaboration avec De Boe) et *Les marionnettes de Toone* sont plutôt des études folkloriques précises et fouillées. Le dernier cité est de loin le plus accompli. Une première brève partie en noir et blanc situe le théâtre de marionnettes dans un quartier populaire de Bruxelles. Le reste est en couleurs et nous propose une sorte de « digest » d'une pièce du répertoire, *Le bossu* d'après Paul Féval. Réalisé avec esprit et sensibilité, ce savoureux document est d'autant plus précieux que le montreur dit le dialogue en pur langage marollien, original et hybride patois en voie de disparition.

D'autre part, bien que *Combattre pour nos droits* (1963) de Frans Buyens soit essentiellement politico-social et seulement « ciné-œil » dans la mesure où s'y trouvent incorporés d'étonnants documents puisés dans d'anciens journaux filmés (se rapportant surtout aux grèves) nous le mentionnons ici, le choix des documents et le rythme du montage lui ayant valu, principalement à l'étranger, une réputation méritée.

### 8. *La Belgique possède néanmoins un cinéma de fiction*

Nous avons dit que les premiers films de fiction belges furent tournés par l'opérateur-réalisateur français Alfred Machin, au nombre d'une dizaine, que Francis Bolen a répertoriés, et dont les deux meilleurs, datant de 1913, demeurent d'intéressantes pièces de cinémathèques. *La fille de Delft*, avec ses amours enfantines, son enterrement, son moulin et son ballon en feu, mérite l'intérêt des historiens du cinéma, parce que pour l'époque le récit — par ailleurs mélodramatique — était d'une grande aisance, et progressait en divers passages par l'emploi du montage parallèle. Ces qualités se retrouvent dans *Maudite soit la guerre*, curieux appel au pacifisme, d'un réalisme assez rare en ce temps, et pourtant fort naïf si l'on compare le conflit décrit par Machin et la guerre mondiale qui vint un peu plus d'un an après. Dans ces œuvrettes les décors naturels avaient une place prépondérante.

Vinrent quarante années sombres, dont dix de paralysie totale pour les raisons que l'on sait. L'on fabriqua avec persévérance, à une cadence irrégulière, des drames affreux et des comédies médiocres. De temps en temps, superbement méprisée du public, surgissait une œuvre personnelle et sans lendemain. Que dire de l'affligeante série de films, souvent patriotiques ou vaguement folkloriques, qui ridiculisa la Belgique au temps du muet, laissant à penser que nous étions une population de sous-primaires ? Certes, entre 1930 et 1955, on sortit des bandes parfois techniquement mieux faites, mais de style théâtral et avec de consternants dialogues. Il faut sincèrement avouer qu'elles étaient au niveau des plus mauvais feuilletons français, des plus stupides comédies marseillaises ou du plus routinier « Heimatfilm » bavarois, si bien que nous étions la risée des critiques étrangers.

Cette carence eut des raisons. L'infrastructure économique et l'organisation qui en résulte, sans quoi une production régulière n'est pas viable, ont fait défaut. Nos financiers et industriels, si volontiers entreprenants, se sont obstinément refusés à courir des risques en créant avec méthode les bases solides d'un cinéma belge. Eux, qui généralement voient grand, se sont montrés aussi aveugles que peu soucieux du prestige national. Il se peut qu'ils aient été fascinés par les possibilités du Congo, qui draina des capitaux

gigantesques. Il se peut qu'ils aient d'autre part été obnubilés par la proximité de la France, grande puissance cinématographique. Il est indéniable que cette proximité a aussi desservi d'une autre façon notre cinéma : par l'exode vers Paris de nos meilleurs artistes de toutes disciplines. La France nous a pris Jacques Feyder, Raymond Rouleau, Albert Valentin, Léon Mathot, Charles Spaak, René Moulaert, Berthe Bovy, Eve Francis, Madeleine Ozeray, Fernand Gravey, Jean Servais, Victor Francen, pour n'en citer que quelques-uns, car la liste complète serait considérable, surtout si nous y ajoutions les écrivains. Bien qu'un identique exode d'artistes flamands vers la Hollande soit évidemment restreint, ceci ne nous a pas valu pour autant en ce temps, des films de fiction flamands de qualité. C'est que nous souffrons encore d'un troisième handicap : la division d'un petit pays en deux groupes linguistiques, ayant pour conséquence que de part et d'autre on cherche à produire a pas valu pour autant en ce temps des films de fiction flamands que par un maximum de concessions au public l'on essaye de rendre rentables à coup sûr. Ce qui nous relègue définitivement dans un provincialisme sans universalité.

Résultat de ces circonstances majeures : notre meilleur cinéma de fiction est pour « happy few », non pas par snobisme, mais parce qu'il a dû se faire *contre* l'inertie. Il est, sinon une protestation esthétique, toujours une affirmation artistique qui s'est manifestée *malgré* les circonstances, comme une tentative de respirer à tout prix. L'on admire, dès lors, que quelques pionniers se soient manifestés et qu'après beaucoup de déboires ils soient souvent las, leur seule consolation étant aujourd'hui que la nouvelle génération peut espérer cueillir le fruit de leurs efforts. Qui furent-ils ?

Comme tout jeune, Storck fut dès ses débuts tenté par la fiction. Il commença avec *Une idylle à la plage* (1931), interprété par Raymond Rouleau, qui n'avait pas encore quitté la Belgique. C'est l'histoire d'une rencontre et la description du premier trouble amoureux, traitées de façon simple et poétique. Le thème était aussi le prétexte d'une rêverie visuelle où, autant que les corps, les coquillages, les crabes, les crevettes, les dessins dans le sable et les algues dans les flaques d'eau jouaient un rôle. Il y avait une exquise ferveur et un minimum de paroles.

Aussitôt Germaine Dulac l'entraîna à Paris, où il devint l'assistant de Billon, de Grémillon et de Vigo (de ce dernier il fut également l'interprète — rôle du curé — dans *Zéro de conduite*). Puis, un mirifique projet, comme tant d'autres, échoua : Dreyer devait tourner en Hollande *Le vaisseau fantôme*, avec Storck comme assistant pour les extérieurs marins. Après cette déception, Storck, qui avait la nostalgie du pays, préféra revenir parmi nous. Il signa ensuite un nombre considérable de documentaires, parmi lesquels deux de semi-fiction : *Trois vies et une corde* et *Maison de la misère*. Malgré le désir qu'il en eut, il ne retrouva la fiction pure que d'une manière intermittente : *Monsieur Wens en croisière* (co.Georges Jamin - 1940), *le Pèlerin de l'enfer* (co.Henri Schneider - 1946), qui avait pour objet la vie du Père Damien, et *Le banquet des fraudeurs* (1951) où il fut personnel parce qu'indépendant, inaugurant de plus le principe de la co-production internationale, mais basée sur des critères de qualité que d'autres, chez nous, se hâtèrent par après d'oublier. Il est vrai que ce système économique se prêtait à merveille au sujet du film : la fraude, dans une région où les frontières belge, hollandaise et allemande sont proches. Pour cette production internationale il avait pu faire appel à Charles Spaak pour le scénario et les dialogues. Malgré un certain divorce entre le script solidement construit et la fantaisie poétiquement farfelue du cinéaste, restent un rythme vif, de charmantes interventions, un côté picaresque et truculent venu à la fois de Brueghel et de Charles De Coster. Depuis, la seule incursion de Storck dans le domaine de la fiction fut encore *Le trésor d'Ostende* (1955) qui, tout en montrant le charme de la ville natale, racontait l'aventure d'un gamin, de deux détectives et d'un chien. Ce moyen métrage, frais et spirituel, fait penser à Tintin, car le cinéaste possède inépuisiblement le don de l'enfance.

Quant à Dekeukeleire, il fut en fait l'homme d'un seul film de fiction, plutôt un poème visuel à peine romancé, où le goût des rythmes plastiques rejoignait celui de l'expérimentation pure, puisqu'avant bien d'autres il y décomposa le temps et se montra sensible à la durée. *Le mauvais œil* (1936) part d'un scénario d'Herman Teirlinck, remarquable maître de la langue néerlandaise, qui avait déjà manifesté sa passion du cinéma dans *Le film au ralenti*, pièce basée — quoique dans un autre contexte — sur une idée similaire. L'œuvre de Dekeukeleire a pour objet la superstition dans un milieu

rural flamand. Le thème est celui de la « faute » spontanée et de ses suites tragiques, de l'amour dans l'herbe et puis — sous l'effet de la conscience primitive et obnubilée — de l'expiration dans l'eau. S'y confirmèrent des dons cinématographiques extrêmement raffinés et savants (ce cinéaste a toujours été plus cérébral que Storck). Ce film demeure fascinant par la splendeur photographique et un subtil brassage d'images, traduisant non seulement l'attachement profond à la terre flamande, mais encore la faculté de l'exprimer en termes spécifiques. La séquence onirique où le héros sombre dans des eaux troubles (où le montage tire parti d'images biologiques empruntées au réalisateur scientifique hollandais Mol) avec ses curieux effets sonores, demeure dans le souvenir de tout cinéphile fervent. Avant cela, un égal amour de la Flandre, mais alors maritime, avait été traduit dans un film de fiction aussi courageux que méconnu *Profondeurs de la mer* (1932) de Cyriel Buysse et Germaine Baert.

L'on peut seulement citer le cinéma populaire que, selon les régions linguistiques, imaginèrent Gaston Schoukens (Bruxelles) et Jan Vanderheyden (Anvers). Leur seul but fut d'amuser. Schoukens opta résolument pour le style « Beulemans », accordant ses préférences à des comédiens de vaudeville, de qui l'on connaît le métier et l'abattage, si bien qu'il se contenta de les laisser courir bride abattue. Ses grands succès furent *La famille Klepkens*, *Un soir de joie*, *Gardons notre sourire*, *C'était le bon temps*, *En avant la musique*, *Bossemans* et *Coppenolle*. Il fut un passiste sans ambitions artistiques, tout comme Vanderheyden, de qui le premier film *Filasse* (1934) avait cependant donné quelques illusions. Tourné d'après un roman d'Ernest Claes, l'on y trouvait une gentillesse, un amour de l'enfance et du paysage, qui par après, dans une quinzaine de films, allaient dégénérer en folklore falsifié.

Avec plus d'ambitions, Emile De Meyst signa des films dramatiques impersonnels, parmi lesquels un *Cocu magnifique* d'après Crommelynck, interprété par Jean-Louis Barrault. C'était déjà après la deuxième guerre mondiale. Pendant celle-ci, par une sorte de miracle, Norbert Van Peperstraete, dit Norbert Benoit, réussit un moyen-métrage ingénu et fragile. *Péché mortel* (1943), histoire de deux enfants qui s'aiment, était empreint de grâce et de tendresse. Le paysage brabançon y avait un charme prenant et parfois du mystère. Malheureusement, d'un seul coup l'auteur y épuisa sa sensibilité.

Jusqu'à présent nous avons considéré un cinéma de fiction qui, avec ses rares audaces (nous songeons surtout à Dekeukeleire), se rattache intimement aux conceptions esthétiques de l'entre-deux-guerres. Une période de flottement et de tentatives commerciales plutôt lamentables prit fin lorsque le trio anversoïis — Rik Kuypers, Ivo Michiels et Roland Verhavert — réalisa *Les mouettes meurent au port*. Bien sûr, scénario, personnages, cadrages, montages, effets musicaux, tout rappelle des films américains illustres. Il s'agissait, somme toute, d'un drame du « milieu » dans le cadre portuaire, comme on en avait vu des dizaines. Cependant, ces jeunes gens venus de l'amateurisme, de la littérature et de la critique, avaient compris et appliqué les lois du langage cinématographique moderne, phénomène d'autant plus intéressant qu'il allait de pair avec beaucoup de savoir-faire. Depuis lors, Kuypers, hanté par l'interprétation cinématographique de la littérature — surtout dans la mesure où il traduit le monde spirituel — a réalisé d'excellents courts métrages à son compte personnel aussi bien que pour la télévision. Quant à Verhavert, après beaucoup d'honorables travaux alimentaires, surtout pour le petit écran, il a tourné récemment en Allemagne (1963) trois essais expérimentaux très intéressants : *Blues en noir et blanc*, *Allemande en automne* et *Le poids spécifique*. Les deux premiers sont chorégraphiques, le dernier étant basé sur une partition atonale pour voix de femme et sur un monologue intérieur poétiquement rythmé. Comme dans les travaux ultérieurs de Kuypers, bien que ces tentatives prennent l'anecdote pour prétexte, elles sont basées sur une narration cohérente, quelles qu'en soient les résonances métaphysiques.

Une autre personnalité intéressante est Paul Meyer. *De klinkaart* (1956), court métrage tiré d'une nouvelle de Piet Aken, se signalait par la sûreté du récit, la science du cadrage et du montage expressifs, le goût de la belle composition plastique, avec ce curieux mélange de cultures néerlandaise et française que l'on perçoit aussi chez Dekeukeleire, Storck et Degelin. Cette fiction assez naturaliste était une reconstitution de la situation ouvrière au début du siècle, dans les briqueteries de Boom. Plus surprenant, toutefois, fut le long métrage *Déjà s'envole la fleur maigre* (1960), dont le titre est emprunté à un poème de Salvatore Quasimodo. Meyer décrit, cette fois dans le présent, la condition des ouvriers étrangers venus travailler dans le Borinage à l'instant où beaucoup

de mines se ferment. Introduite par un prégénérique admirable, cette étude sociale, basée sur les principes du cinéma-enquête et de la remise en situation d'interprètes occasionnels dans le contexte même de leur existence quotidienne, prend trop les allures de la fiction pour que nous ayions pu la classer purement et simplement dans la catégorie du « ciné-œil » sociologique, bien qu'elle s'y rattache étroitement. Toutefois, la structure de cette fiction est dialectique et, quelque peu selon la méthode de la distanciation brechtienne, incite le spectateur à réfléchir.

Deroisy, après s'être longtemps signalé par des documentaires dont on avait remarqué l'harmonieux équilibre **sono-visuel**, a réalisé deux très beaux courts métrages de fiction d'après des récits d'écrivains belges contemporains. Le plus ancien de ces films, bien que parfaitement autonome, fait partie du moyen métrage *Franz Hellens* (1959). Avec le concours du scénariste René Micha, le cinéaste a imaginé d'interrompre la sorte de biographie intériorisée que forme l'ensemble, en visualisant un conte de Hellens intitulé *Apolline*. L'image et le son y prolongent le texte du narrateur, n'en étant jamais une illustration. L'atmosphère de cette anecdote, resurgie de la mémoire et qui se déroule à Gand un peu en dehors du temps, possède la délicate immatérialité du rêve. Les dons d'évocateur intimiste qu'il y révéla, Deroisy les confirma dans *Une voix d'or* (1964), cette fois en s'inspirant d'une nouvelle de Charles Plisnier. Le monde du souvenir, tout en demi-teintes, y apparaît avec une émouvante mélancolie, fragile, tendre, à peine palpable. On y surprend pleinement la nature réelle de l'artiste, entr'aperçue ailleurs : discrète, pudique, raffinée et pleine de mesure. Ces qualités se manifestent particulièrement dans la direction des acteurs à la fois libre et contenue.

Degelin débuta dans la fiction avec *Si le vent te fait peur* (1960), méditation sur la naissance d'un amour d'autant plus irrésistible et absolu qu'il enfreint les tabous de la société (en effet, ce sentiment s'établit ici entre frère et sœur). Malgré ce thème périlleux, le ton est d'une pudeur et d'une discrétion exemplaires. Il s'agit d'une aventure purement intérieure, exprimée avec sobriété, sans aucune concession au scandale, en un langage distant et en un tempo lent traduisant la durée, la composition des images disant amplement le goût de l'auteur pour les effets plastiques. Après



quelques essais expérimentaux dont nous parlerons plus loin, il composa le diptyque *Vie et mort en Flandre* (1963), dont la première partie, s'appuyant sur le récit de Karel Van de Woestijne *Le paysan qui meurt*, est sans doute la plus réussie. Subjective et symbolique, tout en évoquant avec précision la réalité rurale, elle suit de près un texte admirable et nous met en présence d'un agonisant qui se souvient des moments essentiels de sa vie telle qu'il la vécut par chacun des cinq sens. De Degelin elle traduit à merveille la vision idéalisante et le sentiment de la nature. La deuxième partie tire sa substance d'une nouvelle de Stijn Streuvels qui met surtout en lumière l'étroitesse des conventions sociales dans un village dont la population ouvrière dépend de la prospérité du port d'Anvers. Intitulée *Dans l'eau*, elle est beaucoup plus réaliste que la première. L'action de l'une et de l'autre se déroule dans de minuscules localités situées le long de l'Escaut.

André Cavens s'était déjà familiarisé avec la fiction dans quatre courts métrages marquant ses persévérants progrès, lorsqu'il tourna *Il y a un train toutes les heures* (1962), qui raconte la brève aventure extra-conjugale d'une femme trop bourgeoise avec un jeune homme faussement cynique qui se grise de paroles, le tout en hiver, dans une station balnéaire triste et déserte. De cette anecdote nullement neuve, par ailleurs de pur prétexte, est née une œuvre de facture moderne, tirant ses vertus d'une certaine ambiguïté, où l'écoulement du temps et la qualité de l'atmosphère comptent plus que les événements.

### 9. *En marge : animation et vulgarisation scientifique*

La Belgique, pays de peintres et de dessinateurs, n'a en rien contribué à l'évolution du cinéma d'animation. *Plucky en Egypte* (1932) fut une tentative courageuse, sans lendemain, des peintres Van Essche, Maurice Salkin et Brunet, que seconda le cinéaste Genval. L'influence de Disney y fut considérable, mais elle fut proprement écrasante dans les essais que dans la période 1939-1946 entreprirent les Colbrandt, Winkeler, Nagant, Fromenteau. De son côté, Van Peperstraete imita les Français lorsqu'il se mit à réaliser des chansons filmées, dont l'anecdote était illustrée à l'aide de poupées et de papiers découpés, sommairement animés (1935-1937).

De nos jours l'on demeure tout autant obnubilé par ce qui se fait ailleurs (U.P.A., McLaren, les Yougoslaves, etc.) avec cette différence que l'on perçoit de temps en temps d'indéniables qualités d'humour et d'invention dans les gags. C'est ainsi, malgré les réminiscences, que quelques-uns ont incontestablement exprimé quelque chose de personnel. Citons : Yvan Lemaire (*L'homme, cette dualité et Striptease*), Lucien Fenaux (*Match*, virevoltant et ingénieux), Gaston Roch (*Vérité*, dont l'ironie fait penser à Prévert), Raoul Servais (*Lumière du port*, d'une grande force expressive et dernièrement *La fausse note*). Deux hommes, cependant, se sont très nettement affirmés, sans doute parce qu'ils ont disposé de moyens matériels plus considérables (qui ont aussi permis à un Ray Goosens de sortir des séries destinées à la télévision internationale). L'un est Jean Coignon, qui esquissa les savoureuses liaisons animées de *Préhistoire du cinéma* (1959) de Degelin, tandis que dans un registre plus ambitieux, se souvenant à la fois de Brueghel et de l'expressionnisme, il conçut *Le poirier de misère* (1962) d'après une moralité médiévale. L'autre est Eddy Ryssack, avec Jean Delire comme collaborateur technique. Bien qu'il se soit certainement souvenu de Steinberg, il dessina avec une éblouissante virtuosité, tirant parti de l'écran large, *Teeth is money* (1963), *Le Crocodile majuscule* (1964) où les gags fusent avec une réjouissante spontanéité. Cette réussite met en lumière le grand problème auquel se heurtent nos animateurs : faire coïncider l'originalité du trait, celle du mouvement et celle de la trouvaille.

Un autre domaine marginal, où les Belges — aimant la recherche autant que la victoire sur la matière — sont plus à l'aise, est celui du cinéma scientifique. A l'état pur, mis au service d'un certain nombre de disciplines comme un instrument d'analyse et de découverte, il s'adresse cependant à un public trop spécialisé pour qu'on puisse l'aborder ici, d'autant plus que les intentions esthétiques y sont généralement accidentelles. Par contre, le souci d'harmonie artistique apparaît plus d'une fois dans les films de vulgarisation et d'enseignement. N'oublions pas que le premier film belge dont l'on soit certain est celui que le célèbre pédagogue Ovide Decroly tourna lorsque, en 1907, il enregistra les réactions psychologiques de sa fille Suzanne et celles des élèves de son institut. Au cours de la dernière décennie, parmi les vulgarisateurs à la fois rigoureux et artistes, il convient de citer entre autres :

Frans Verstreken (*Le monde des oiseaux*), Marcel Thonnon (*Observation de la nature*), Marcel Brouhon (*Biologie et sciences naturelles*), Jean Brismée (*Mathématiques*), Fernand Clausse (*Cristallographie*).

### 10. Une nouvelle élite cinématographique

Beaucoup d'espoirs sont dorénavant permis, parce que depuis dix ans l'on a vu naître une véritable « intelligenza », c'est-à-dire un groupe de cinéastes cultivés et sensibles, capable de repenser les données de la vie et de l'imaginaire en termes esthétiques concertés. Certes, ce cinéma adulte est né de l'évolution générale du septième art, d'une plus grande culture de l'ensemble de la nouvelle génération, de plus de curiosité et d'une attitude critique plus sévère. Il y a aussi que tout le climat a changé à la suite d'efforts cohérents.

Il faut citer, en premier lieu, la politique persévérante du Service cinématographique du Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, fondé en 1945 par Fernand Rigot et dirigé depuis 1959 par Paul Louyet. Sous l'impulsion de ce dernier la politique de production du service fut considérablement élargie. Rompant le cadre primitif de la production de films didactiques et devant l'indifférence du secteur privé, il prit l'initiative d'une production de films plus largement culturels dans les domaines de la fiction, du dessin animé et du court métrage scientifique. Citons quelques exemples parmi les derniers : *Une voix d'or*, adaptation d'une nouvelle de Charles Plisnier, *Dans l'eau*, d'après un récit de Stijn Streuvels et *L'Obole ; Magritte, ou la leçon de choses*, *Peter Breughel*, dans le domaine du film sur l'art, *Chromophobie*. Le cadeau d'Oscar, *Les faux mutants* pour l'animation ; *Les explorateurs de l'avenir*, *Cybernétique*, *Monsieur Plateau* au rayon de la vulgarisation scientifique.

D'autres signes annoncèrent un changement de climat intellectuel. Dès fin 1944 la Cinémathèque, devenue depuis institution royale et l'Ecran du Séminaire des Arts, puissant ciné-club qu'elle prit bientôt en charge travaillèrent à développer la culture cinématographique. Les ciné-clubs proliférèrent. Vint le moment où André

Delvaux créa au sein de l'Athénée où il professait le premier cours de cinéma vivant, comprenant la réalisation d'un film par les élèves. Bientôt les classes de cinéma se multiplièrent dans l'enseignement secondaire et supérieur. Les années 60 virent la création d'écoles de cinéma. La plus importante par son corps professoral et son équipement technique fut instituée à Bruxelles par le Ministère de l'Education Nationale et de la Culture et dirigée par MM. Raymond Ravar et Rudy Van Vlaenderen (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion — Hoger Rijkstechnisch Instituut voor Toneel en Kultuurspreiding). Un nouveau marché cinématographique intérieur surgit avec la création des deux télévisions nationales (d'expression française et néerlandaise). Une nouvelle politique du cinéma se concrétisait, des solutions positives et d'envergures étaient proposées à l'issue d'un large colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et inscrites dans le rapport, premier travail réellement scientifique rédigé sur la situation économique-culturelle du cinéma en Belgique, par M. Jean-Claude Batz (1963).

De ce climat, qui depuis 1955 s'est progressivement formé et affermi, la nouvelle élite a certainement tiré profit, bénéficiant au surplus des conseils et de l'expérience de leurs meilleurs aînés. S'il en est un parmi ceux-ci qui ait préparé l'évolution actuelle, demeurant subtilement attentif à la marche du temps, c'est bien Henri Storck. Toujours moderne, il a non seulement apporté des accents nouveaux au documentaire industriel avec *Couleur de feu*, pour quatre écrans (1958) et les *Dieux du feu* (1961), mais dans le domaine du film sur l'art il poursuit opiniâtement une synthèse esthétique, par la libre association de diverses disciplines artistiques et du reportage sur le vif très élaboré. En témoignent deux films sur Félix Labisse, *Le bonheur d'être aimée* et *Les malheurs de la guerre* (1962). Ils sont, à partir d'un univers pictural, l'un un chant d'amour et l'autre un chant de paix, traduisant avant tout les aspirations profondes du cinéaste.

Nous avons dit que chez nous le film sur l'art possède ses traditions les plus solides. C'est bien pourquoi, avec aisance et intelligence, un Charles Conrad a pu évoquer la musique et la civilisation bourguignonne dans *Lumière des ténèbres* (1958), tandis que d'autres, tels que Jean Delire, ont rejoint le présent en fixant l'image d'un musicien noir dans *Big Bill blues* et du compo-

teur-improvisateur Schirren dans *L'homme à battre*, sans oublier Frédéric Geilfus, de qui *Sculpture* (1963) est sans doute la plus claire initiation cinématographique que nous connaissions à une discipline que le cinéaste connaît d'autant mieux qu'il est aussi sculpteur.

Chez d'autres, le genre a pris des résonances et une signification plus secrètes, plus ambiguës, souvent secondes. Certains hommes venus du mouvement « Cobra », qui joua un rôle fertile dans les arts plastiques expérimentaux, ne sont pas étrangers à cette tendance. Ainsi, le peintre Pierre Alechinsky semble, avec *Calligraphie japonaise*, nous proposer un ouvrage didactique. Or, de plus, il nous introduit à l'attitude méditative d'artistes qui suscitent du bout du pinceau une création apparemment spontanée. Un passage du commentaire pourrait s'appliquer à ce film : « Les qualités de son écriture ajoutent à la lettre banale une lettre profonde où se trahissent à plaisir ses secrets et ses élans ». Il fut monté avec beaucoup de sensibilité par Jean Cleinge, qui dans un esprit voisin réalisa lui-même *Encres* (1964).

Le commentaire du film d'Alechinsky, élégant, digne et quelque peu distant, était de Christian Dotremont, qui seconda également Serge Vandercam (photographe et peintre) et Rik Kessels dans la composition d'un très curieux ouvrage basé sur les lithographies de Grandville. *Un autre monde* (1958) est, en fait, un récit fantasmagorique et allégorique, où apparaissent les singularités des démarches humaines telles que les découvrirait quelque explorateur venu de la lune, les trouvant sinon absurdes, du moins étrangement exotiques. C'est intelligent et fascinant, l'ironie s'y dissimulant sous une fallacieuse objectivité. Dotremont et Alechinsky avaient déjà été mêlés à une fiction surréaliste et expérimentale, produite par le groupe « Cobra », *Perséphone* (1951), qui marqua les débuts de Luc de Heusch. Ce fut, chez nous, malgré d'assez inévitables maladresses, une des rares incursions intéressantes dans l'univers onirique.

L'on voit, ici, l'importance qu'ont, dans un cinéma national, les scénaristes subtils, sensibles à l'expression cinématographique. Il est certain que quelques courts métrages, parmi les plus importants du cinéma belge moderne, et particulièrement appréciés en dehors de nos frontières, n'auraient pas eu cet écho sans des

individualités comme Dotremont, fondateur de « Cobra », sans Jacques Delcorde (ancien critique de cinéma et animateur de la culture cinématographique en Belgique, scénariste et collaborateur de Luc de Heusch, André Delvaux, Lucien Deroisy et Jean Brismée.

Ce dernier dévoila encore son goût de l'insolite dans *Michel de Ghelderode* (co. Jean Rai - 1957), et surtout dans *Magritte ou La leçon des choses* (1960). La gageure tenait ici en ceci, que l'on exprime le didactisme irrationnel du peintre par un langage cinématographique ayant les apparences faussement rationnelles et objectives du surréalisme originel. Il en est résulté une remarquable ambiguïté au second degré, car le spectateur se trouve devant diverses possibilités d'interprétation, ce qui est peu fréquent dans le domaine du film de commande.

La voie expérimentale « absolue », c'est-à-dire uniquement basée sur des recherches techniques, fut curieusement illustrée par Hugo Brolle (qui sous un autre nom et dans d'autres fonctions aida maint jeune réalisateur). Les films s'intitulent : *Rupture de synchronisme* (1949), *Autosprint* (1961) et *Recherches sur la rétine et le tympan* (1963). Dans ce même ordre d'idées il convient de retenir *Chimigrammes* (1963) du photographe expérimentaliste Raymond Cordier. Le domaine de l'expérimentation formaliste est illustré avec bonheur par les essais d'Albert Léonard et R. Busch, et avec une très grande perfection par deux films brefs de Degelin prenant pour point de départ des partitions électroniques de Luciano Berio, *Sirènes* (1960) et *Circles* (1961), caractérisés par une poétisation du réel qu'on retrouve dans *Béatrice* (1963), inspiré de Dante. La tendance idéalisante de Degelin se constate aussi chez divers cinéastes flamands qui tentent de mettre à l'écran de courts textes littéraires (de préférence des poèmes) : Herman Wuyts, Harry Kummel et le très doué J. Pustjens.

Encouragés par l'heureuse évolution du cinéma belge, certains cinéastes qui s'étaient surtout fait connaître par des travaux alimentaires habilement troussés, ont haussé leur talent de quelques degrés. Tel fut le cas, par exemple, de Patrick Ledoux avec *L'homme seul* (1963), sur les jeunes de la Résistance, et de Jacques Kupisonoff, avec l'élégant et sceptique *Charles-Joseph de Ligne* (1962) et surtout avec *Apparences* (1964), qui évoque le monde des automates. D'autres, qui par leur action ont contribué à créer le climat

nouveau, ont eux-mêmes bénéficié de la plus grande liberté d'esprit. Ainsi André Delvaux, en abordant certains problèmes de l'enseignement dans *Le temps des écoliers*, ou Costio de Renesse — directeur de production à qui Degelin et Bernhard doivent d'avoir pu tourner des courts métrages peu conformistes —, réalisant *Geel* (1963) sur un difficile sujet : le traitement des fous.

Enfin, particulièrement intéressante paraît certaine tendance métaphysique du cinéma belge, dont François Weyergans est le plus jeune représentant. Le but de *Béjart* (1961) est de montrer la méthode de travail du chorégraphe, mais avec une austérité quasi janséniste, le film est en même temps d'un bout à l'autre une méditation sur l'esprit de la danse. Dans *Hieronymus Bosch* (1963), le cinéaste fragmente délibérément l'œuvre du peintre pour en retenir les détails significatifs qui expriment la peur apocalyptique (implicitement atomique).

Infiniment plus secret que Weyergans, Edmond Bernhard est un perfectionniste de la forme — basée sur un montage sons-images extrêmement raffiné — et un ascète de la pensée. *Lumière des hommes* (1954) est dans la production mondiale le seul film transcendant sur la messe, le seul qui ait donné de ce rituel une vision intérieure et sans littérature. *Waterloo* (1957) montre la petitesse de la gloire, la sottise des foules moutonnières, la pérennité de la vie quotidienne et que la mort est la fin de nos agitations. *Belceil* (1958) parle avec plus d'intensité encore de la vanité des choses terrestres, surtout de la rumeur humaine. *Dimanche* (1963) n'est plus qu'une longue méditation sur la fragilité des apparences, la pauvreté des simulacres, l'ennui collectif. A partir de données concrètes (cérémonie religieuse, lieu historique, château touristique, problème des loisirs), Bernhard compose des films ambigus où l'essentiel est dit en filigrane, où le visible est mis au défi pour révéler une réalité que les hommes cherchent éperdument à se dissimuler. Ces essais, moins hermétiques qu'ils ne paraissent — la clé en est somme toute simple — reflètent les conceptions d'une très forte et singulière personnalité.

Par un concours de circonstances, le cinéma belge a récemment fermé la boucle en revenant à ses origines. Par le même coup, avec *Monsieur Plateau* de Jean Brismée, apparaît un style inédit chez nous, fondé sur une poésie mathématique et précise, sur une absolue

netteté du détail significatif — une netteté à la fois scientifique et plastique —, si bien que l'on rejoint ainsi le « réalisme magique » qu'affectionnèrent les Primitifs flamands et les humanistes. Or, la magie du réel, dans ses diverses formes et métamorphoses, c'est somme toute ce qui caractérise essentiellement le génie créateur de notre pays. Et c'est bien pourquoi, dans ce bref aperçu, nous avons surtout cité ceux qui, consciemment ou non, furent fidèles à ce génie.





### CHAPITRE III

#### *Danemark*

*Auteur : Elsa Gress Wright*

Née en 1919. Femme de l'artiste américain Clifford Wright. Romancière et critique danoise, connue pour la franchise brutale de ses jugements, le caractère incisif de ses critiques et la grande diversité de ses centres d'intérêt. Auteur de plusieurs romans et de six volumes d'essais sur la littérature, l'art et les problèmes sociaux. Elsa Gress Wright écrit actuellement un livre consacré à l'œuvre de Carl Dreyer, qui paraîtra en anglais et en danois.

L'œuvre de Carl Theodor Dreyer, auquel le présent chapitre est consacré, constitue de façon durable la principale contribution du Danemark au cinéma européen, et cette contribution n'est pas des moindres. Sans Dreyer, le cinéma danois serait en bien mauvaise posture, car il pourrait offrir en pâture à l'amateur éclairé qu'une poignée de réalisateurs bien doués, et quelques tentatives honorables. Avec lui, il peut souffrir d'être comparé aux meilleurs cinémas du monde. Bien qu'à 75 ans sa vigueur ne se démente pas, Dreyer est un classique, et un classique d'une qualité telle qu'on ne voit guère qui, au Danemark ou à l'étranger, et pendant bien des années encore, pourrait rivaliser avec lui. En outre, c'est un artiste qui séduit et impressionne non seulement les fanatiques du cinéma et les spécialistes de la filmologie, mais aussi les esprits ouverts à la littérature ou plutôt, d'une façon générale, les esprits ouverts à l'art. Enfin, il est si étonnamment libéré des contraintes nationales et des modes de pensée provinciaux qu'il est à la fois un pur produit de notre héritage européen commun et un authentique interprète du milieu danois qui est le sien et des caractéristiques danoises qu'il incarne.

Cependant, il ne faut pas oublier que Dreyer a appris son métier modestement, en commençant au bas de l'échelle de l'industrie cinématographique danoise au cours des années qui ont précédé 1920, et que cette industrie, à l'époque florissante, jouissait à l'étranger d'une réputation qui l'égalait aux meilleures. Des réalisateurs danois, dont August Blom et Holger Madsen, ont fait des expériences en matière d'éclairage et de cadrage, sinon en matière de sujets traités ; ils ont recruté des acteurs de premier plan qui, grâce à une direction souvent bonne, eurent vite fait de mettre au point une manière de jouer proprement filmique. Ils ont exploité la technique des gros plans efficaces et insisté sur la sobriété du jeu. Dans tous ces domaines, le cinéma danois a toujours été un cinéma d'avant-garde, qui a exercé son influence sur le cinéma suédois et le cinéma allemand. Asta Nielsen a été la seule comédienne de cette période à devenir une véritable artiste de cinéma et à s'en être si bien tirée qu'elle s'est rendue célèbre dans toute l'Europe. A un niveau différent, mais non sans intérêt, un couple comique, Schenström et Madsen, plus connus sous les noms de « Doublepatte et Patachon », s'est acquis une certaine notoriété au cours des dix années suivantes ; ils évoquaient Don Quichotte et Sancho Pança, dans le rôle d'éternels vagabonds, qui ne pouvaient pas faire un pas sans s'exposer aux pires mésaventures. Schenström et Madsen ont été le premier couple comique de l'écran. Mais, comme le fait observer Ebbe Neergaard dans son « Histoire du cinéma danois », ils ont « surpassé tous les autres couples comiques en clarté et en précision psychologique, et ils demeurent insurpassés ».

Lorsque Dreyer s'est révélé comme un cinéaste qualifié, vers 1920, il ne sortait donc pas absolument d'un milieu cinématographique stérile, pas plus qu'il n'était le seul individualiste résolu du cinéma danois de l'époque. Ses contemporains, Olaf Fønns et Benjamin Christensen, méritent d'être cités à ses côtés, bien qu'ils n'aient ni l'un ni l'autre fait la carrière que leurs débuts laissaient prévoir ou atteint à l'envergure qui devait être celle de Dreyer par la suite. Fønns, un acteur d'une beauté exceptionnelle, a fait figure de précurseur dès les années 1916-1917 en créant le rôle de *Homonculus* dans une série de films de ce nom tournés en Allemagne et où l'on trouvait déjà de nombreuses caractéristiques de films expressionnistes allemands ultérieurs, tels que *Le Cabinet du Docteur Caligari*, etc. Benjamin Christensen a montré qu'il avait pleinement

conscience des possibilités du cinéma, en tant que forme moderne de l'art, dans deux films qu'il a produits et réalisés, entre 1913 et 1919, et dans lesquels il a joué : *L'X mystérieux* et *La nuit mystérieuse*, ainsi que dans cette extraordinaire tentative qu'est *La sorcellerie à travers les âges*, réalisés en 1920, qui montre les rapports entre la chasse aux sorcières et l'hystérie collective, entre la mentalité de la sorcière et le refoulement sexuel, tous thèmes que Dreyer devait traiter magnifiquement vingt-trois ans plus tard dans son *Dies Iræ*. Sur le plan des idées directrices, comme des éléments utilisés, *La sorcellerie à travers les âges* évoque très nettement *Les diables de Loudun*, d'Aldous Huxley, publié quelque trente ans plus tard, mais les éléments y sont traités visuellement et non littérairement, et de nombreuses scènes du film sont éminemment sensuelles et particulièrement frappantes ; l'ensemble de l'œuvre constitue une sorte de prouesse filmique du réalisateur. Par la suite, Benjamin Christensen devait travailler à Hollywood puis, vers les années 1930, faire une sorte de deuxième carrière dans le cinéma danois, sans jamais produire un film aussi important que ceux de ses débuts. La mort de Fönns remonte à 1951 et celle de Christensen à 1959.

Après 1920, à l'époque où Dreyer quitta la Nordisk Film Kompagni, pour laquelle il avait travaillé en qualité de conseiller littéraire, de scénariste et, enfin, de réalisateur, l'industrie cinématographique danoise entra dans une longue période de déclin et l'avènement du cinéma parlant, vers les années 1920, fut désastreuse pour la distribution des films danois. Il est hors de doute que le cinéma danois a compté par la suite des réalisateurs, des acteurs et des œuvres qui méritent d'être cités, dont les esthètes du cinéma et les réalisateurs de documentaires brillamment doués que sont Karl Roos, mort jeune en 1951, et Theodor Christensen, bien vivant, lui, mais trop peu utilisé ; le remarquable montage qu'il a réalisé, avec Karl Roos, de documents filmés sous l'occupation et qui s'intitule *Votre liberté est en jeu* a été plus ou moins mis au rancart depuis sa première projection (1946), en raison de son commentaire polémique, qui attaque la ligne politique officielle. Il convient également de citer le jeune couple de réalisateurs Astrid et Bjarne Henning-Jensen, dont l'œuvre maîtresse, *Ditte Menneskebarn* (1946), témoigne de façon émouvante de l'humanité, du sens de l'humour et de la profonde compréhension de l'âme enfantine que ce couple a continué d'exprimer par la suite. Le frère cadet de Karl

Roos, Jörgen Roos, est actuellement le chef de file des réalisateurs de documentaires danois, et il a traité avec élégance les films subventionnés qui lui ont été confiés. Parmi les réalisateurs de longs métrages, les jeunes espoirs de l'heure sont Knud Leif Thomsen, Henning Carlsen et Palle Kjærulff-Schmidt.

Mais, une fois ces hommages rendus, et non sans nous excuser de n'avoir pas cité certains noms qui auraient mérité de l'être, Dreyer ne s'en dresse pas moins, semblable à la Grande Muraille de Chine du cinéma, et dominant de sa haute stature ses contemporains et ses successeurs. Fait caractéristique, c'est dans le journalisme, dans un journalisme hautement culturel et littéraire, qu'il a fait ses débuts et, dans les intervalles que lui laissaient ses activités de cinéaste, il utilisait des modes littéraires d'expression et s'adonnait à une activité journalistique axée sur l'« intérêt humain » (comptes rendus de procès). Littéraires aussi, les scénarios de ses films, qu'il a toujours écrits lui-même en s'inspirant très librement d'un récit ou d'une pièce dont la transposition cinématographique, telle qu'il la « voyait », devait lui permettre d'exprimer ses idées et ses prises de position : ils se lisent comme des nouvelles ou des « Nouvelle ».

La publication récente, en danois, des scénarios de ses quatre œuvres maîtresses : *La passion de Jeanne d'Arc*, *Vampyr* (ou « L'étrange aventure de David Grey »), *Dies Iræ* et *Ordet*, confirme cette impression. (Avant cette initiative, on ne trouvait, perdus dans d'autres textes, que des fragments de scénarios de Dreyer ; l'auteur de ces lignes a, en outre, vu en projet *Gertrud*, que Dreyer vient à peine d'achever, ainsi que les brouillons d'un projet non réalisé). Ces scénarios font nettement ressortir les dons d'écrivain de Dreyer. Bien que son style et sa langue soient tout à fait conventionnels et, parfois, émaillés de clichés, les personnages sont bien campés et étudiés en profondeur, l'économie de la construction de scènes évoquées avec précision est robuste et infaillible, et l'emploi du présent semble destiné à renforcer l'effet dramatique plutôt qu'à justifier les nécessités de la mise en scène. Il est amusant de trouver si souvent mentionnés le son dans le scénario de films muets, la couleur dans les scénarios de films parlants et, dans les uns comme dans les autres, les odeurs et les sensations, mais cela rend compte de la manière de travailler de Dreyer, qui a toujours utilisé des

éléments conçus et ressentis en termes généraux, mis sous une forme littéraire et traduits en images au moment du tournage, mais pas avant. Sur les pages de gauche vierges du scénario, il ajoutait, dans la soirée qui précédait le tournage des scènes correspondantes, des notes et des idées (ces notes ne figurent malheureusement pas dans l'édition actuelle de ses scénarios) ; mais, là encore, il ne s'agissait pas nécessairement de directives définitives. Dreyer a toujours considéré que ce mode d'approche, par l'intermédiaire d'un scénario cohérent, présenté sous une forme littéraire, sans divisions « atomiques » en plans et même sans synopsis général, le laissait libre de travailler plus efficacement et d'improviser lorsque son instinct de réalisateur l'y incitait. Cette méthode de travail, aujourd'hui reprise par les jeunes réalisateurs de tous les pays, a longtemps passé pour être extrêmement peu orthodoxe, voire contraire aux usages professionnels. Mais, qu'il se soit ou non conformé aux usages établis, et quelque littéraire que soit son inspiration, Dreyer semble toujours avoir parfaitement pris conscience de l'impression qu'il cherchait à produire sur le public et il a toujours su l'exprimer en langage cinématographique. Sa vision filmique semble toujours avoir été renforcée plutôt qu'obscurcie par ses conceptions littéraires, son orientation artistique, ses connaissances et sa culture générale. Alors qu'il est sans doute le moins « pur » des cinéastes par son inspiration, ses idées et son mode d'approche, son œuvre se classe parmi les créations les plus pures et les plus manifestement filmiques de l'histoire du cinéma.

Indépendamment de son don extraordinaire de composition des cadrages et de son sens très sûr des objets, la qualité maîtresse de Dreyer, en tant que cinéaste, réside dans l'instinct infaillible qu'il apporte au choix de ses acteurs en fonction de leurs rôles, et qui se manifeste de la tête d'affiche au dernier des figurants. Le visage humain recèle pour lui des possibilités illimitées qu'il faut étudier avec une concentration totale et il choisit ses acteurs comme ses figurants en usant de son intuition. Il ne cesse jamais d'insister sur le fait que leur « mentalité » doit pouvoir s'adapter au rôle. Il a toujours été convaincu que le jeu filmique implique une identification absolue de l'acteur avec son rôle, allant ainsi totalement à l'encontre de la tradition du théâtre brechtien, qui exige de l'acteur une « *Verfremdung* » (aliénation). Pour Dreyer, l'acteur de cinéma doit « être » et non pas jouer. D'où son insistance sur l'absence

de maquillage et les gestes complètement naturels, sur une sorte de réalisme psychologique qui, en fait, transcende toute forme de jeu simplement naturaliste. Alliés aux milieux intérieurs et extérieurs souvent stylisés et toujours soigneusement et consciemment choisis des films, ces visages nus et cette existence des acteurs produisent une impression si intense qu'elle en est parfois insoutenable : c'est à cette empreinte qu'on reconnaît l'œuvre de Dreyer dans ce qu'elle a de plus authentique.

On a beaucoup épilogué sur le secret de Dreyer : comment fait-il pour que ses acteurs soient beaucoup plus que convaincants ? Le bruit a couru qu'il possédait un pouvoir démoniaque et une opiniâtreté grâce auxquels il menait littéralement ses acteurs au bord de la folie pour leur faire exprimer une souffrance « véritable ». Ces rumeurs remontent pour la plupart à l'époque où Dreyer a fait « vivre » à la comédienne à la mode qu'était Maria Falconetti la passion de Jeanne d'Arc et l'a transformée en petite paysanne, hantée par ses visions et par sa mission divine qui voulait qu'elle sauve son pays, mais aussi assaillie de doutes terribles, désespérée, et menacée par la religion établie et par la cruauté et la corruption humaines. Dreyer lui-même a tout fait pour détruire ce mythe, qui le présentait comme un metteur en scène doué de pouvoirs diaboliques, car il s'agit bien d'un mythe. La vérité, c'est qu'il fait preuve d'une grande intensité et d'un zèle intransigeant dans son travail et qu'il a une sorte de pouvoir hypnotique qui lui permet de communiquer cette intensité aux protagonistes de ses œuvres. Il agit en collaboration très étroite avec certains de ses acteurs et de ses actrices, il agit même sur eux, alors qu'il laisse toute liberté, ou presque, à d'autres, mais quelles que soient les tendances à la psychose et à la névrose que certains d'entre eux aient pu manifester par la suite, et dans des contextes différents, Dreyer n'y est pour rien. La plupart de ceux qui ont travaillé avec lui, en tant qu'acteurs ou en toute autre qualité, se souviennent de lui avec respect, chaleur et reconnaissance et voient en lui le seul homme qui leur ait permis de donner toute leur mesure, et parfois un peu plus. Dreyer a passé sa vie à découvrir des gens, sur la scène ou dans la rue — peu lui importait, pourvu que leur mentalité lui convint — et à les faire jouer magnifiquement, à un niveau beaucoup plus élevé que celui qui était le leur avant ou après lui. Comme Lisbeth Movin, l'héroïne de *Dies Iræ*, Falconetti et bien d'autres

acteurs, professionnels ou non, auxquels Dreyer a confié des rôles, en apportent la preuve. Dans ce sens, on peut dire qu'il les a « vidés » du meilleur de leur substance, mais il serait plus conforme à la vérité et plus charitable de dire qu'il les a obligés à se dépasser. Non seulement tout cela n'a rien de diabolique ou de démoniaque ou de confusément destructeur, pas plus d'ailleurs que l'œuvre et la personnalité de Dreyer, mais encore Dreyer a ainsi démontré qu'il possédait une forme de génie très constructive et qu'il était capable de communiquer ce don à ses acteurs et à ses assistants (notamment à ses opérateurs). Au contraire d'Ingmar Bergman, son confrère suédois, beaucoup plus jeune que lui et qu'on admire beaucoup actuellement, Dreyer n'a jamais eu d'« écurie », c'est-à-dire qu'il n'a jamais constitué une équipe d'acteurs étroitement unie, dont il puisse se servir comme d'un instrument et améliorer comme tel d'année en année. Il a toujours été obligé de recommencer à zéro, pour ainsi dire, et c'est probablement ce qui convenait le mieux à son tempérament, car il ne considère pas les gens comme des instruments, mais comme des collaborateurs et son attitude à leur endroit n'a rien d'autoritaire : même dans les scènes de groupes ou de masses, Dreyer présente ses personnages comme des individus, il les « personnalise », alors que d'autres maîtres du cinéma, comme Eisenstein ou Griffith, ont eu tendance à les dépersonnaliser.

La manière dont Dreyer utilise, ou n'utilise pas, le décor, le soin qu'il apporte à la sélection et à l'omission des objets, et sa manière de s'en servir, constituent un autre aspect extrêmement intéressant de son art. Il est toujours très consciencieux, presque à l'excès, lorsqu'il entreprend de créer le milieu « exact » qui convient à ses personnages, c'est-à-dire pas nécessairement le milieu exact sur le plan historique ou simplement local (bien qu'il se livre à des études approfondies lorsqu'il prépare ses films), mais le milieu qui est rigoureusement juste et authentique, compte tenu de l'objectif artistique et humain qu'il poursuit. Cela peut l'amener à des démarches paradoxales en apparence, mais en apparence seulement. Pour *La passion de Jeanne d'Arc*, il a fait construire à grands frais un milieu de château cohérent : une enceinte octogonale, flanquée d'une haute tour à chaque coin, et fermée par une muraille reliant les tours entre elles, qui comprenait un certain nombre de maisons simples, une chapelle et un cimetière, le tout reconstitué à partir d'illustrations tirées d'un manuscrit français, le « Livre des Mer-



veilles », qui date de 1400 ou à peu près. Tout cela bien que la France (ou n'importe quel autre pays d'Europe) possède une infinité de milieux de châteaux qui auraient pu être utilisés, et bien que le film ait été tourné entièrement en gros plans et qu'on y voit jamais le décor dans son ensemble. Mais Dreyer a cherché à rendre une cohérence dans le décor et le mouvement qu'il n'aurait pas pu obtenir dans un milieu fait de pièces rapportées. Il voulait la vérité d'impression plus-que-documentaire, plus qu'historique, l'identité d'état d'âme et de milieu, l'austérité « *neue Sachlichkeit* » de l'ensemble de cette construction, inspirée de modèles vieux de cinq cents ans, et qui aurait pu être le fait de Le Corbusier. En revanche, dans *Vampyr*, qui traite d'un bout à l'autre d'états d'âme fantastiques, d'impulsions irrationnelles et d'horreurs surnaturelles, Dreyer n'a pas utilisé de décors : tous les intérieurs et tous les extérieurs sont de vrais endroits, contenant de vrais objets, d'usage quotidien. Les gens aussi sont « vrais », en ce sens qu'il s'agit de gens parfaitement ordinaires, de non-professionnels, à une seule exception près, et d'une certaine façon, ils font plutôt partie de ce milieu très « vrai » qu'ils ne sont des personnages. Toute cette réalité aboutit à une irréalité extrême, à une irréalité de cauchemar, simplement grâce à une image floue et changeante et à l'effet psychologique produit par le fait qu'elle est perçue par les yeux d'un halluciné, le non-héros, jeune, terrifié, conduit par les événements, incarné par un non-acteur, jeune et gauche (le financier du film), dont le manque de maturité, le comportement erratique et la démarche de somnambule contribuent précisément à renforcer la sensation de cauchemar de l'ensemble. Dans *Dies Iræ*, tous les objets, soigneusement choisis, jouent leur rôle, comme les personnages et l'éclairage, qui est magnifique : un éclairage à la Rembrandt (non pas du fait d'un effort conscient pour qu'il en soit ainsi, mais parce que tout le milieu évoque Rembrandt et parce que l'attitude de Dreyer à l'égard des gens de ce milieu et, surtout, des vieilles gens, correspond à celle de Rembrandt observant et « rendant » des vieillards). Les intérieurs sont des intérieurs authentiques, mais situés un peu partout au Danemark, bien qu'ils donnent nettement l'impression d'un milieu « unique », rond et clos. — Pour *Ordet*, Dreyer a choisi un grand nombre de meubles authentiques dans les fermes de l'Ouest du Jutland, qui devaient servir d'arrière-plan à la lutte entre les croyances et les personnalités et au miracle final. Il a soigneusement installé tous les meubles dans les pièces, puis

il en a retiré la plupart. Dans le travail de Dreyer, le fait de retirer des objets revêt souvent presque autant d'importance que leur mise en place. L'effet produit évoque une réalité stylisée plutôt que le réalisme. Dreyer lui-même parle de ce qu'il doit, à ce titre, à certains peintres et à certaines écoles de peinture : le cubisme, l'expressionnisme, la « neue Sachlichkeit » et, plus spécialement, Whistler, dont le « refus » catégorique du détail paraît l'avoir inspiré en maintes occasions. (« La réalité purifiée du détail superflu », comme il disait).

J'ai évoqué l'emploi conscient et hautement suggestif que Dreyer fait de l'éclairage. Un spécialiste pourrait en dire bien davantage sur ce point, alors que le lecteur ou le spectateur moyens ne peuvent que témoigner de son efficacité. L'usage que Dreyer fait du son, ou de l'absence de son, est tout aussi important. Comme l'a fait observer Vernon Young (*Arts Yearbook* 5), Dreyer fait partie de cette petite poignée de réalisateurs de films muets qui ont réussi à reconstituer le « bruit du silence » par des imitations extraordinaires de « silence » chargé d'atmosphère. Réciproquement, il s'est révélé comme un maître du silence du bruit dans ses films parlants et, notamment, dans *Dies Iræ*, où le grêle tintement d'une cloche, le « chant du lynchage » qui revient démentiellement pendant la chasse aux sorcières, puis les voix affreusement claires et douces des enfants de chœur chantant le *Dies Iræ* pendant la scène du bûcher, donnent pleinement l'impression d'un silence terriblement lourd de menaces, qui plane sur la catastrophe. Dans ce film comme, d'une manière beaucoup plus sensible encore, dans le premier film parlant de Dreyer, *Vampyr*, les paroles font éruption avec la violence d'une série d'explosions, quelque banal que puisse être leur contenu, précisément parce qu'on ne recourt aux mots qu'à défaut d'une autre solution ou que les mots sont littéralement arrachés à des personnages soumis à une tension intolérable. Dans *Ordet*, Dreyer est une fois de plus avare de paroles. Dans son dernier film, *Gertrud*, qui n'est pas encore sorti, il semble, à en juger par le scénario, qu'il emploie les mots d'une autre manière, sans les économiser et comme s'ils n'étaient pas plus expressifs que d'autres sons ou des images, non pas d'une façon explosive, mais plutôt plus « normalement », en les considérant comme expressifs en eux-mêmes et comme un élément qui fait avancer l'action aux côtés d'autres éléments, au lieu de se borner à se laisser « agir ». Mais c'est que

les personnages du film sont éminemment et, dans certains cas, professionnellement, des gens qui savent s'exprimer.

L'emploi de la couleur constituerait un autre aspect passionnant de l'art de Dreyer, si cet aspect existait, ce qui n'est pas le cas, pour la bonne raison que Dreyer n'a jamais eu les moyens de tourner un seul film en couleurs. En tout état de cause, il ne l'aurait pas fait souvent. La pellicule en noir-blanc-gris lui convient remarquablement bien, ainsi qu'à la plupart de ses humeurs. Mais il aurait certainement essayé d'utiliser la couleur et bien qu'il n'ait pas pu le faire, il a mis au point des théories intéressantes sur l'emploi de la couleur dans les films à des fins subjectives, artistiques, « abstraites » ; le mot « abstrait » revêt ici le sens spécial où l'entend Dreyer : le fait de s'abstraire du naturalisme pesant dont la plupart des films portent l'empreinte fatale pour être les héritiers de la « vérité photographique », et non celui de s'abstraire du réalisme psychologique que Dreyer lui-même ne cesse de rechercher et d'exprimer. Selon lui, il faut utiliser la couleur avec invention, avec fantaisie, avec le sens du fantastique, pour éviter que le film en couleurs ne rappelle la nature, pas plus d'ailleurs que l'art (encore qu'il préfère de beaucoup qu'un film en couleurs ressemble à une série d'estampes japonaises ou de miniatures médiévales, plutôt que de le voir « fidèle » à l'image que le commun se fait de la nature). En bref, la couleur lui servirait à exprimer la réalité intérieure, la vérité intérieure. La *Médée* qu'il avait projeté de tourner en couleurs aurait certainement valu la dépense !

Mais le coût d'un film est depuis fort longtemps, sinon le problème, du moins l'un des problèmes essentiels de Dreyer. Dans le catalogue publié à l'occasion du « mois Dreyer » (octobre 1964) par le Musée d'Art moderne de New-York, Eileen Bowser (et, sans doute, beaucoup d'autres avec elle) se demande pourquoi Dreyer a passé dix ans sans réaliser de long métrage après *Vampyr*, puis à nouveau plus de onze ans après *Dies Iræ* et, enfin, dix autres années après *Ordet*. « A-t-il trouvé que le passage du muet au parlant bouleversait toutes ses notions sur le cinéma ? », se demande-t-elle au sujet de la première longue interruption, « ou s'est-il produit un changement fondamental dans la vie de Dreyer qui aurait entraîné une paralysie de sa volonté créatrice ? »

Dans les deux cas — et on est tenté de dire « malheureusement » — la réponse est négative. Selon les critères de Dreyer, le

son n'intervient pas ; aussi bien, après avoir vu ses grands films, il est difficile de se rappeler ceux qui sont muets et ceux qui sont parlants, tant ils sont, chacun à leur manière, complets (mais il est évidemment possible d'attribuer aux films certains des effets du son ou du silence lorsqu'on en fait consciemment l'analyse : cf. ci-dessus). L'esprit de Dreyer est, et a toujours été, beaucoup trop pénétrant et trop « affamé » et sa conception du cinéma en tant qu'art beaucoup trop totale pour que l'adjonction d'un élément, auquel il a peut-être plus que quiconque ouvert les voies, ait pu le dérouter, et encore bien moins le briser : on a dit de sa *Jeanne d'Arc* qu'elle était le dernier des films muets et le premier des films parlants, en raison de l'impression qu'elle produit d'être l'un et l'autre. Quant au « changement fondamental », tout être sensible et doué subit constamment des changements, fondamentaux ou non, mais seule la mort pourrait paralyser la volonté créatrice d'un artiste aussi magistral que Dreyer. S'il lui a été en toutes circonstances difficile et, à certains moments, impossible de trouver des commanditaires, c'est parce qu'il a toujours mené sans compromission son combat artistique et qu'il a toujours été trop ombrageux pour accepter l'exploitation publique qu'on pourrait faire de ses dons ; en dernière analyse, la triste cause des longs silences de Dreyer est donc bien prosaïque : c'est le manque d'argent. Il n'a pas été en mesure d'assurer le financement non seulement de films en couleurs à gros budget mais, dans certains cas, celui de films qu'il aurait souhaité réaliser, quand bien même il les avait mis au point dans tous leurs détails. Sa *Vie du Christ* demeure depuis de nombreuses années à l'état de manuscrit. Il en va de même pour bien d'autres projets, dont celui de *Médée*, évoqué ci-dessus, ainsi que les films tirés du *Brand* d'Ibsen et du *Lumière d'août* de Faulkner.

Dans l'univers du cinéma, retentissant des échos du « moi » de chacun, Dreyer fait figure de remarquable exception, tant sa modestie est réelle. Il ne faudrait pas en conclure qu'il manque de confiance en lui : au contraire, il a une notion très précise de ses dons et de sa valeur ; il a le courage d'affirmer que le réalisateur est le seul responsable artistique d'un film important et qu'il lui appartient de « substituer à la réalité objective sa propre conception subjective ». Pour lui, subjectivité et vérité se confondent et, en ceci, il est le compatriote de Kierkegaard dans l'esprit comme dans

la chair. Mais, loin d'être celle du vulgaire « démocratique » qui, se sachant dénué de talent, fait preuve de modestie à cet égard, sa modestie est le propre de l'artiste authentique qui sait qu'il n'est pas le bon Dieu, mais bien le bénéficiaire reconnaissant des dons de la nature, des hommes et des gens de sa profession. Son attitude à l'égard de son art dénote la forme de fierté la plus vraie, celle qui est à l'opposé de l'arrogance : l'humble fierté d'un artiste parvenu à maturité et conscient de sa valeur.

Sur le plan personnel, Dreyer est un homme précis, tranquille, méticuleux, extrêmement courtois, extrêmement scrupuleux. Il incarne parfaitement la conception classique qu'on se fait de l'artiste consciencieux, qui ne vit que pour son œuvre, et dont le feu couve sous la cendre. Il allie la vitalité à la maîtrise de soi, la douceur et la gentillesse à une volonté d'acier, un pouvoir de concentration intense à une très grande réceptivité. Il sait se fermer aux choses sans importance pour s'ouvrir à celles qui en ont une. Sa faculté de se souvenir des impressions ressenties au cours d'une vie déjà longue, tout en s'émerveillant et en se réjouissant comme un enfant des impressions du moment, est remarquable. Ces qualités complémentaires vont de pair avec une intégrité en tant qu'homme et en tant qu'artiste pratiquement sans exemple dans l'agitation et la dispersion qui caractérisent notre époque.

Il ne faudrait pas croire pour autant que Dreyer ne fasse pas preuve d'une extrême compréhension de l'âme humaine, profondément divisée, déchirée et tourmentée : c'est sur elle qu'il ne cesse de se pencher et c'est contre l'intolérance, sous toutes ses formes, dont on fait preuve à son égard qu'il ne cesse de lutter. Mais il ne faut surtout pas confondre cette constante préoccupation du mécanisme de la souffrance, de l'inexorable solitude de l'âme et de la réalité de la mort, avec la morbidité qu'on lui a souvent reprochée, même au cours de ces dernières années, alors que certains réalisateurs actuellement en vogue le faisaient passer pour un optimiste doublé d'un sybarite. Dreyer éprouve un profond respect pour la souffrance parce qu'elle fait partie de la condition humaine, mais il n'a pas le culte de la souffrance pour la souffrance et, si austères que soient certains de ses films, ils ne sont jamais inhumains, obscurs, démoniaques ou « absurdes », au sens à la mode du terme. On retrouve dans son œuvre le sens de l'humour discret et souvent méconnu qui fait partie de sa personnalité, sa tolérance agissante,

son respect pour l'intégrité d'autrui et son inspiration poétique. Dreyer est peut-être un artiste qui ne cherche pas à plaire, mais ce n'est pas un esprit qui puisse déplaire.

Dreyer est un classique, en ce sens que c'est à la fois un « perfectionniste » et un précurseur et si son œuvre est universelle, elle n'est pas « facile », ce qui ne l'empêche pas de manifester une compréhension exceptionnelle à l'endroit des films « faciles ». Vous ne risquez pas de le voir se mêler à des discussions oiseuses sur l'influence néfaste des *mass media* et de la *midcult*. Il a une vision extraordinairement complète des choses et il sait qu'il y a place pour tout dans le monde. Il a choisi d'instinct et dès l'origine, alors que bien rares étaient ceux qui pouvaient soupçonner ses possibilités, le plus complet, en même temps que le plus humain et le plus intrinsèquement réaliste, de tous les moyens d'expression artistique existants. Le cinéma est devenu pour lui ce que le *Gesamtkunstwerk* était pour les derniers romantiques : un terrain de rencontre et d'unification de tous les arts, mais situé dans un climat de clarté et d'humanité, dépouillé de tout « wagnérisme ». (En musique, c'est avec Bach, ou plutôt avec son compatriote Buxtehude, qu'il éprouve des affinités et, en littérature, avec Racine, sur un fond gothique à la Isaac Dinesen). De façon caractéristique, il pense que l'art du cinéma est comparable à l'architecture plutôt qu'à des formes d'art plus évidentes : « La qualité d'une architecture achevée tient à ce que tous les détails d'un ensemble sont en harmonie avec cet ensemble, de sorte qu'on ne peut en modifier quelque partie que ce soit, si peu visible soit-elle, sans nuire à l'ensemble, par opposition avec une maison non-architecturale, dont les proportions et les dimensions sont le fait de l'accident. De même, ce n'est que lorsque tous les éléments artistiques qui composent un film sont soudés pour donner à la composition sa solidité, de sorte qu'on ne peut rien y modifier sans nuire à l'ensemble, qu'on peut comparer le film à l'œuvre d'art architecturale, et tous les films qui ne répondent pas à ces exigences rigoureuses sont comme des maisons ennuyeuses et conventionnelles, devant lesquelles nous passons avec indifférence. » (*Réflexions sur mon métier*, 1956).

Si cette attitude à l'égard de l'art du cinéma apparaît comme plutôt froide et rationaliste, il convient de noter que Dreyer adore son moyen d'expression et ce qu'il lui permet d'exprimer. Un jour qu'on l'interviewait à la radio, à la question : « Qu'est-ce que le

cinéma pour vous ? », il répondit brièvement : « Mon unique grande passion ». Cette passion remplissait déjà sa vie depuis toujours à l'époque (1950). Elle continue à la remplir.

Pour conclure ce chapitre, il nous paraît indispensable de résumer l'œuvre cinématographique de Dreyer, en y ajoutant quelques commentaires. On ne peut voir les premiers films de Dreyer que dans les cinémathèques, et pourtant certains d'entre eux mériteraient d'être mieux connus, parce qu'ils font partie de l'héritage culturel non seulement d'une époque et d'un pays, mais aussi de l'ensemble d'une époque sur le plan international. Bien qu'ils « datent » davantage que les films produits après 1927, alors que Dreyer était en pleine possession de ses moyens, ils n'en portent pas moins sa signature et ils ont une valeur intrinsèque. *Le Président* (1918) et *Feuillets du Livre de Satan* (1920) présentent surtout de l'intérêt pour les historiens du cinéma, bien qu'on y trouve déjà la marque du soin que Dreyer apporte au traitement du milieu et que, notamment dans les scènes de la fin, les *Feuillets du Livre de Satan* offrent déjà des exemples de ses effets de « visages nus ». Lorsque Dreyer a tourné ce film, il était influencé par *Intolérance* de Griffith, et il insiste lui-même sur le caractère profond et durable de cette influence, encore qu'il semble avoir été marqué par le thème et le « réalisme psychologique » plutôt que par le style et la manière.

Le troisième film de Dreyer, *La femme du pasteur* (1920), est son seul film essentiellement comique. On y décèle un merveilleux humour à la Chaplin, un solide réalisme, au sens propre du terme, en cela qu'il montre de vrais personnages dans leur véritable milieu, de beaux effets plastiques et une solution caractéristique de Dreyer. Les paysans y sont incarnés par de très dignes paysans norvégiens et le rôle principal y est tenu, de façon très remarquable, par Hildur Carlberg, qui était à l'époque en train de mourir d'un cancer, de sorte que sa mort à la fin du film ne faisait que préfigurer de quelques semaines sa propre mort. Avec ce film, réalisé en Norvège avec des capitaux suédois, Dreyer rompait avec sa première « école », la Nordisk Film Kompagni de Copenhague, et se lançait pour ainsi dire à l'aventure. — Un deuxième film de cette époque, *Aimez-vous les uns les autres*, tourné à Berlin, traite des pogroms dans la Russie des tsars. Bien que les personnages en soient moins subtils, il possède une atmosphère authentique qui rappelle les souvenirs d'en-

fance de Gorki et il est entièrement centré sur le thème obsessionnel de Dreyer : l'analyse de l'intolérance, des persécutés et des persécuteurs.

*Michaël* (1924), dont l'argument est emprunté à l'histoire d'un artiste de Herman Bang, et qui est interprété par son camarade Benjamin Christensen, (cf. page 71) pourrait n'être qu'une pièce d'époque, ce qu'est le film par son décor et son genre ; néanmoins, l'habileté caractéristique avec laquelle Dreyer traite les tensions psychologiques, le thème de la solitude et ce que Jean Semolué appelle « la cruelle constatation de la mort » en font une œuvre de plus d'importance. En 1925, une tragi-comédie domestique intitulée *Le maître de la maison* (ou *Chute d'un tyran*) allait être le seul film de Dreyer à remporter un succès financier qui devait lui permettre de réaliser son chef-d'œuvre : *La passion de Jeanne d'Arc*. Il s'agit d'excursions dans ce milieu de la bourgeoisie déchue que Dreyer ne connaissait que trop bien, pour y avoir passé une enfance plutôt austère et privée d'affection. La chaleur et la douce ironie avec lesquelles ce milieu est dépeint font que le spectateur avale sans murmurer la conversation du tyran domestique. Pour très danois que soit le film par son milieu et sa conception, c'est en France qu'il a connu le plus de succès, parce qu'il y annonçait les descriptions de la vie quotidienne chères aux réalisateurs français des années 1930.

Après *La fiancée de Glomsdale* (1926), film rapidement expédié dans un genre qui rappelle les westerns de l'époque, Dreyer entre dans sa grande période avec *La passion de Jeanne d'Arc* (1927), *Vampyr* (1932), *Dies Iræ* (1943) et *Ordet* (1954). Ces films sont, tous les quatre, des créations uniques de pureté et d'intensité, l'œuvre d'un poète du cinéma inspiré. Ils ont fait couler tant d'encre, dans des contextes divers, qu'il n'y a pas lieu d'alourdir cet exposé en les soumettant à une analyse détaillée. Qu'il suffise de dire de *La passion de Jeanne d'Arc* que ce film demeure « l'enquête la plus serrée sur l'âme humaine de toute l'histoire du cinéma » (Vernon Young) et l'un des très rares qui apporte quelque chose à notre expérience de l'homme. Dreyer s'en serait-il tenu là qu'il aurait mérité de connaître une gloire universelle et durable pour ce film « impossible », fait entièrement en gros plans et photographié littéralement en position agenouillée. (Dreyer avait fait creuser une série de trous dans le sol pour y planter sa caméra, ce qui lui avait



valu de se faire baptiser « Gruyère » par ses collaborateurs français.) Rien d'étonnant à ce que ses contemporains aient été déconcertés par ce film peu orthodoxe, tourné au mépris des méthodes employées par les réalisateurs célèbres de l'époque. Il n'est pas jusqu'au brillant jeune critique et historien du cinéma Ebbe Niergaard, qui n'allait pas tarder à devenir le grand ami de Dreyer et l'un de ses défenseurs les plus résolus, qui n'ait proclamé après la première projection du film que l'usage exclusif qui y était fait des gros plans était une grave erreur, que le film était tout en sommets, sans aucun sens du contexte, et que c'était « comme si l'on s'y trouvait transporté en rêve ». Par la suite, il devait être pleinement convaincu que Dreyer avait eu raison d'employer une « technique de choc », mais des critiques de cinéma prétentieux s'obstinent à reprocher périodiquement à Dreyer sa méthode et son style « dépassés ». Quoiqu'il en soit, ces réévaluations effectuées au gré des marottes et des contraintes d'une certaine critique sont sans importance et sans intérêt. *La passion de Jeanne d'Arc* est un film-poème de premier ordre, noble, désespéré et complet. Il est aussi à l'abri d'arguties de ce genre ou du fait que d'autres réalisateurs — comme Bresson récemment — traitent le thème sous un autre angle, que le *Hamlet* de Shakespeare, lorsqu'on s'y attaque.

Nous en arrivons au premier film parlant de Dreyer (encore que la parole s'y limite à quelques explosions sinistres) : *Vampyr* ou *Les aventures de David Grey* (1932). Techniquement, c'est un « film d'épouvante », dans la tradition expressionniste allemande du *Cabinet du Docteur Caligari* et de *Nosferatu*. En réalité, il s'agit d'une œuvre beaucoup plus importante, qui survivra à ses rivales par la vertu même de ce qu'on lui reprochait à l'époque : la gaucherie de l'adolescent qui en est le héros et qui y évolue dans une sorte de transe, l'extrême sobriété et l'humanisation du jeu, le réalisme du milieu et des costumes, mais surtout ses aspects visuels, qui sont extrêmement passionnants ; d'un point de vue purement esthétique, le film est très beau. Son thème central est celui de tous les films de Dreyer : la mort. En l'occurrence, il traite des morts qui hantent les vivants et des vivants qui évoluent impersonnellement entre deux mondes (bien que représentant respectivement le bien et le mal) dans un univers de cauchemar. Nous sommes invités à nous identifier au jeune héros, mais on ne nous dit pas si ses « aventures », ou plutôt son initiation, ne sont que rêve et

hallucination ou si elles sont partie de l'un et de l'autre et partie réalité ; pendant que nous regardons le film, peu nous importe. Je suis convaincue que, bien qu'on la considère souvent comme une tentative sans lendemain, étrangère à la veine de Dreyer, cette vision de rêve hallucinante gagnera en stature et en poids à mesure qu'on prendra conscience de l'optique surréaliste et abstraite dont elle procède et de la manière frappante dont elle annonce les émerveillements visuels de films qui lui sont largement postérieurs, comme ceux de Carné et de Cocteau, par exemple, et comme les meilleurs films japonais de l'après-guerre.

*Dies Iræ* (« Jour de colère ») (1943) est une œuvre maîtresse, conçue dans un esprit et dans un style tout à fait différents, mais, comme tous les films de Dreyer, c'est une déclaration d'intentions profondément personnelle, faite sur un mode extrêmement impersonnel. L'histoire est celle d'une vieille femme accusée de sorcellerie et d'une jeune femme contrainte de se prendre pour une sorcière, assortie de la magnifique analyse du drame d'un ménage à trois compliqué d'un semi-inceste, des rapports tragiques et destructeurs d'une mère et d'un fils, de l'hystérie collective sous sa forme la plus redoutable et de l'âme d'un juge déchiré entre son fanatisme et l'amour de son prochain ; lors de sa première présentation, on a dit de l'œuvre qu'elle était statique et dépourvue de toute qualité dramatique, bien qu'elle porte manifestement en elle plus de tensions psychologiques et de vitalité visuelle et auditive que la plupart des films contemporains réunis. Cette impression de stagnation, partagée à de rares exceptions près par les critiques danois et américains (mais pas par les critiques anglais et français), est due à la lenteur du rythme des images admirablement composées, qui donnait presque le sentiment d'une succession de vues fixes au spectateur nourri de films de « suspense » rondement menés, et dont l'allure rapide servait à dissimuler l'absence de véritables tensions et de « suspense » à un niveau psychologique plus profond. Il a fallu aux critiques de nombreuses années pour parvenir à une appréciation plus équitable et plus vraie de ce sombre chef-d'œuvre, ce qui ne les empêche pas aujourd'hui de se comporter comme s'ils lui avaient toujours rendu justice. A New-York, le regretté James Agee a défendu le film avec vigueur et intelligence contre la majorité des critiques. Au grief selon lequel le rythme lent et « non filmique » de l'œuvre prenait au spectateur trop de son temps, il répondait que Bach, lui

aussi, exigeait qu'on y prêtât attention, et qu'on pouvait aimer ou non Dreyer, mais qu'il ne saurait être question de le rejeter. Le temps lui a donné raison, plus encore qu'il n'aurait pu s'y attendre.

Après un autre silence prolongé, ce Dreyer, qu'il était décidément impossible de rejeter, fut enfin autorisé à réaliser un vieux projet qu'il caressait depuis 1932, celui de tourner *Ordet*, pièce polémique du pasteur-auteur dramatique Kaj Munk, qui avait pour thème les tensions religieuses dans une communauté rurale et un miracle : celui du réveil d'une morte par une folle. Comme c'était à prévoir, Dreyer se garda bien d'édulcorer ces thèmes ; il concentra l'action, traduisit la plupart des paroles en effets visuels et rendit l'in vraisemblable parfaitement acceptable avec son autorité coutumière. Selon son habitude, il utilisa sa source d'inspiration librement et de façon créatrice. « Il fallait d'abord s'approprier Munk pour l'oublier ensuite ». Il est assez surprenant de constater que ce film a connu un succès immédiat auprès de la critique et auprès du public : c'était la première fois que pareille chose arrivait à Dreyer depuis 1926. Il remporta le « Lion d'or » à Venise l'année suivante. Il semblerait qu'une révolution se soit produite, non pas chez Dreyer, mais chez son public et chez ses critiques, dans l'intervalle qui sépare *Dies Iræ* d'*Ordet*. Quant à lui, il était toujours — et n'a pas cessé d'être — « Dreyer le difficile ». Maintenant, après une nouvelle pause de dix ans, il vient de terminer *Gertrud* ; c'est un film inspiré d'une pièce « fin de siècle » de l'écrivain suédois Hjalmar Söderberg. Au moment où ces lignes sont écrites, le film n'est pas encore sorti ; il est donc impossible d'en parler, mais Dreyer lui-même le qualifie de « bien arrondi » et de « satisfaisant ». Or, il a toujours été aussi capable qu'un autre de juger son propre travail.

Dans son incarnation du « Danois difficile », plutôt que simplement mélancolique, Dreyer représente apparemment, de façon très surprenante et très peu caractéristique, la terre verdoyante et aimable et le peuple doux et un peu futile qui correspondent à l'image que les étrangers qui connaissent le pays, et souvent les Danois eux-mêmes, se font du Danemark. Mais, de même que cette image est superficielle et plus qu'à moitié fautive, de même Dreyer est plus danois qu'il n'y paraît, si l'on se borne à considérer ses aspects internationaux. Nous avons vu qu'il est, au propre comme au figuré, le compatriote de Kierkegaard. Il est aussi, dans ces deux sens, le compatriote du conteur gothique Isaac Dinesen (Karen

Blixen), du seul auteur apparemment naïf de contes de fées, Hans Andersen, et de bon nombre de Danois moins célèbres qui, sans être le moins du monde typiques, incarnent cependant davantage leurs caractéristiques nationales que ceux qu'on qualifie de typiques. Mais, quel que soit son degré de « représentativité danoise », ce qui domine en lui, c'est sa difficulté, son excentricité, sa poursuite fanatique de la vérité éthique et artistique, son austérité. Et quels trésors de bon sens dans son excentricité, que de valeurs humaines dans son fanatisme, que de joies artistiques dans son austérité !

« Un « expert cinématographique », dont nous aurons la charité d'oublier le nom, a fait observer récemment qu'après tout, peu importait qu'on donnât ou non à un vieux cinéaste comme Dreyer la possibilité de réaliser quelques films de plus, pourvu que les « jeunes » réalisateurs aient leur chance. Cette attitude est caractéristique du snobisme de la jeunesse qui domine notre époque, mais il est difficile d'imaginer une notion plus dénuée de sens. Les jeunes auront manifestement leur chance et s'ils ne l'ont pas aujourd'hui, le monde ne s'en trouvera pas plus pauvre pour autant. En revanche, il le sera si un Dreyer ne parvient pas à réaliser ses projets car, à ce stade, ses échecs artistiques eux-mêmes auraient plus d'intérêt et d'importance que les réussites artistiques d'autres réalisateurs, ce qui, plus que toute autre chose, donne la mesure de sa grandeur.

### *Addendum*

*Gertrud*, le dernier film de Dreyer, est maintenant sorti et, comme il fallait s'y attendre, il a fait l'objet de discussions passionnées à l'occasion, tant de sa première présentation à Paris le 18 décembre 1964, que de sa deuxième présentation à Copenhague le 1<sup>er</sup> janvier 1965. Comme il fallait aussi s'y attendre, étant donné l'accueil réservé aux autres films de Dreyer, y compris les meilleurs d'entre eux, il a provoqué les réactions les plus contradictoires et suscité tous les commentaires imaginables, sans parler d'autres qui le sont moins. On l'a qualifié tantôt de sublime élégie en images et de méditation spirituelle sur l'essence de l'amour et tantôt de navet réalisé par un dilettante nourri d'idées réactionnaires sur la vie et sur l'art ; on a voulu y voir aussi bien la tentative tardive d'un vieillard, parfaitement morte et dépassée quant à son style et

à son contenu, que l'œuvre suprême d'un classique vivant, à l'avant-garde du modernisme par sa forme comme par sa pensée. Les critiques françaises et danoises se sont révélés, dans l'ensemble, plus positives, et elles témoignent d'un effort de réflexion et d'une clairvoyance d'autant plus sensibles qu'elles ont paru plus tard. En dernière analyse, on finira sans doute par admettre que *Gertrud* s'inscrit dans la tradition authentique de l'œuvre de Dreyer. En revanche, on voit moins bien la place que ce film doit y occuper.

S'il m'est permis d'ajouter au présent chapitre quelques brèves considérations sur *Gertrud*, je dirai que le retentissement du film à Paris comme à Copenhague, et les controverses portant sur sa véritable signification qui ont suivi, suffisent à dénoter l'intensité de volonté et de sentiment qui se reflète dans toutes les œuvres de Dreyer, et qui a toujours provoqué des réactions violentes. En ne tenant absolument aucun compte des marottes et des modes de l'époque, Dreyer a une fois de plus pris son public au dépourvu et lancé un défi au goût de ses contemporains, des jeunes surtout, mais, chose curieuse, pas des plus jeunes, car une bonne partie de la jeune génération paraît accepter le film, bien qu'il se situe en dehors du temps ou, précisément, à cause de son caractère « intemporel ». Quant à la plupart des critiques dirigées contre lui, elles s'expliquent facilement par une incompréhension ou une simple ignorance du mode d'expression de Dreyer. Pour quiconque est habitué à sa forme d'approche psychologique et à la lenteur majestueuse de son rythme, *Gertrud* donne bien l'impression d'une œuvre très reconnaissable de Dreyer jusque dans le dernier de ses détails et la plus abrupte de ses aspérités.

Mais le film contient aussi des surprises, même pour les initiés.

Dreyer a, comme d'habitude, profondément transformé le texte qui lui a servi de base, même lorsqu'il paraît suivre de près la pièce suédoise qu'il a prise pour modèle (cf. ci-dessus), à l'exception de certains éléments ajoutés et d'un épilogue qui a tout particulièrement déconcerté de nombreux spectateurs. La pièce se présentait comme un drame domestique de son époque, de bonne facture, certes, mais sans grande conséquence, avec des dominants ironiques, un message pessimiste et des courants de misogynie. Le film, lui, rend un son plus universel et, bien que fidèle à son époque dans tous ses détails, il pose l'éternelle question d'une aspiration idéale en

butte aux exigences matérielles du monde, dans un contexte plus vaste et mieux adapté à son sujet. Il a la curieuse raideur, parfois somnambulique, de paroles et de mouvements habituelle à Dreyer, le « réalisme purifié » du milieu dont il est coutumier et des cadrages d'une grande beauté, comme à l'ordinaire soigneusement composés : en l'occurrence, cette beauté rappelle celle des tableaux d'Edvard Munch. Mais on note une orientation nouvelle dans le traitement du dialogue, qui prend plus de relief que dans les autres films de Dreyer, dans la fréquence de l'emploi du travelling, des plans semi-rapprochés (plutôt que des gros plans « rapprochés » qui ont rendu Dreyer célèbre) et dans de « très » longues coupures, qui portent pratiquement sur des scènes entières. Le jeu est stylisé et majestueux, miraculeusement préservé de l'emphase par sa simplicité et son caractère direct, et l'agencement des personnages magnifiquement expressif, comme d'ailleurs l'éclairage, qui est sombre, à l'exception de deux retours baignés d'une lumière blanche.

Dreyer lui-même semble considérer *Gertrud* comme une nouvelle tentative en direction de cette poésie tragique du cinéma, dont il pense qu'elle se révélera lorsqu'on aura découvert un style et une forme tragiques véritablement filmiques. Il n'est pas interdit de voir en Dreyer ce poète tragique du cinéma auquel il ouvre la voie. Le style et la forme qu'il a mis au point dans ses grands films et qu'il vient maintenant, à soixante-quinze ans, d'employer en les modifiant dans *Gertrud*, où il traite avec respect une époque d'ordinaire ridiculisée ou peinte sous un jour vulgaire, et un genre de personnage — la femme supérieure à ses hommes — encore considéré comme hautement discutable, sont assurément très proches de la véritable tragédie cinématographique, d'une sorte de tragédie apollinienne moderne, fondée sur la compréhension, la sympathie intime et les sentiments partagés, dans la veine d'Euripide, qui fut le premier « dramaturge » moderne, mais austère et presque dorique par son style. Ce n'est pas par hasard que *Médée* vient en tête des projets que Dreyer espère encore se voir offrir la possibilité de réaliser, si Dieu le veut et si le climat financier le permet.



## CHAPITRE IV

### *France*

*Auteur : Jacques Chevallier*

Critique de cinéma.

Né en 1927. D'abord journaliste. Puis délégué national à l'U.F.O.L.E.I.S., section « Cinéma culturel » de la Ligue française de l'enseignement. Parallèlement, responsable de la Commission Cinéma du mouvement de l'éducation populaire « Peuple et Culture ». Fondateur et rédacteur en chef de la revue « Image et Son » (1951-1957).

Actuellement critique à « Image et Son », chef de la rubrique cinématographique de la revue « Pour quoi », et rédacteur en chef de la revue « Documents pour la classe, moyens audio-visuels », éditée par l'Institut Pédagogique National.

A publié : « Regards neufs sur le cinéma » (éditions du Seuil, 1953 et 1963), « Le Cinéma burlesque américain » (éditions S.E.V.P.E.N., 1964).

#### *1. Le réel et l'imaginaire : Lumière et Méliès*

L'arrivée d'un train, filmée en 1895 par Louis Lumière. C'est la vie et le mouvement rendus à un fragment de réalité cinématographié, mais c'est aussi, par la manière même dont cette scène est montrée, une suite d'images dont le pouvoir de suggestion dépasse singulièrement le fait enregistré.

En plaçant son appareil de prises de vues de telle sorte que, à la projection, le spectateur identifie sa vision à celle de l'objectif, Louis Lumière prouve le pouvoir dramatique de son invention en même temps que ses possibilités dans le domaine de l'enregistrement et de la reproduction du réel. Dans ce film, il a un sujet (l'arrivée du train), mais il y a aussi, indissolublement lié à ce « contenu », l'image d'un point noir qui apparaît dans l'espace vide d'une gare et qui grossit jusqu'à devenir une locomotive lancée sur le spectateur. Une émotion naît de cette réalité grâce à la représentation



qui en est donnée, celle-ci utilisant les ressources d'un espace qui, « vu » par la caméra, se présente déjà comme un espace cinématographique.

Une part importante du cinéma français — et du cinéma en général — relève de cette tentative pour traduire le réel à l'aide de moyens proprement cinématographiques. Que ce film, que les autres films de Louis Lumière ou des opérateurs qu'il envoie un peu partout dans le monde soient de brefs essais, ne saurait faire oublier ceci : Lumière n'est pas seulement un inventeur, mais déjà un cinéaste. Il est à l'origine de tout courant documentaire — et au delà, réaliste — dans le cinéma français.

Il est frappant qu'apparaissent presque simultanément les premières tentatives d'un autre cinéma, le cinéma de l'imaginaire, grâce à Georges Méliès, inventeur du spectacle cinématographique, maître en truquages, mais aussi et surtout explorateur-poète d'un monde fantastique et merveilleux. En proposant au public de « véritables petites féeries et des petites comédies », Méliès lui offre cette part de rêve qu'il ne cessera de venir chercher dans les salles obscures. Certes, dans ses actualités reconstituées, Méliès a le sentiment de réaliser des films proches du réel. Il y met même la plus grande minutie. Mais si le sujet appartient à la réalité, la mise en scène, le jeu des acteurs, les décors du studio lui donnent une toute autre coloration. Et d'ailleurs, les meilleurs films de Méliès — scènes à transformations, fantasmagories, illusions fantaisistes — relèvent du fantastique pur : tels les célèbres *L'Homme à la tête de caoutchouc*, *Le voyage dans la Lune*, *Le Mélomane*, *A la conquête du Pôle*, etc parmi quelques centaines d'autres. Cinéma d'invention, cinéma naïf au sens pictural du terme : c'est peut-être dans le domaine du décor et de son utilisation poétique que Méliès est le plus grand. Son œuvre, de ce point de vue, marque le début d'un cinéma de création imaginaire, souvent opposé parfois mêlé au courant « réaliste » issu de Louis Lumière. La naïveté de Méliès fait que cette poésie, cette invention et cette expression décorative restent chez lui étroitement liées à une vive sensibilité. Ce qui ne sera pas toujours le cas dans l'histoire du cinéma français.

2. *Films comiques, ciné-romans :*  
*Max Linder, Durand, Feuillade...*

Si l'œuvre de Méliès est le fait le plus marquant de l'histoire du cinéma français durant la première décennie du siècle, d'autres n'ont guère moins d'importance. Certaines œuvres mêmes sont plus remarquables encore dans la mesure où elles ont entraîné directement une évolution ultérieure de l'art cinématographique.

Faut-il rappeler ce que le burlesque cinématographique américain doit aux séries comiques françaises des années 1905-1914 ? Charlie Chaplin saluera en Max Linder son maître. Près de dix ans avant lui, l'auteur de *Max et le Quinquina* et de *Max Toréador* réussit à créer et à imposer un « type » tout en affinant le comique clownesque des *Boireau* d'André Deed. Si Max Linder connaît une gloire rapide qui dépasse aujourd'hui encore les frontières de son pays, il n'est pas seul à faire rire au cinéma ; ses films ne représentent même qu'une faible partie de la production comique du cinéma français durant cette période. Outre les *Boireau* déjà cités, les *Bébé* et les *Bout de zan* de Louis Feuillade, les *Rigadin* de Georges Monca, et surtout les *Calino*, les *Zigotos* et les *Onésime* de Jean Durand composent un ensemble foisonnant. En quelques années, on assiste à un jaillissement comique dont le dynamisme est comparable à celui de la grande époque du burlesque américain. Les *Rigadin* auront d'ailleurs une réelle influence sur Mack Sennett. Quant aux films de Jean Durand, ce sont à coup sûr les plus originaux. Plus que d'autres, Jean Durand a le sens du gag ; il ne recule pas devant l'absurdité d'un geste ou d'une situation, il l'exploite souvent avec bonheur et en tire des effets burlesques qui relèvent d'un comique spécifiquement cinématographique.

Ce que le dessin animé doit à Emile Cohl lui-même continuateur de l'œuvre pré-cinématographique d'Émile Reynaud — est plus évident encore. A partir de 1908 Emile Cohl dessine et réalise plusieurs dizaines de courts films, souvent basés sur des silhouettes à transformation, qu'on ne peut voir aujourd'hui encore sans émerveillement. Tant d'invention, de poésie et d'humour, alliés à une aussi grande simplicité confondent d'admiration, le moins surprenant n'étant pas que le cinéma d'animation moderne ait pu renouer sans hiatus avec le style elliptique et avec le graphisme linéaire

d'Emile Cohl, près d'un demi-siècle après les *Fantoches* et autres dessins animés (1908-1912) de ce génial créateur.

Si l'expérience du « Film d'Art » d'André Calmette et Le Bargy n'a guère qu'un intérêt historique (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908), les films populaires de cette époque restent les témoins d'un cinéma partagé entre la fiction et la réalité. Au réel enregistré par les opérateurs des magazines d'actualité, ou reconstitué par Zecca, par Jasset, etc., se mêlent les feuilletons mélodramatiques, les films d'aventures, les « policiers », et les œuvres dont le fantastique social débouche sur l'imaginaire le plus pur. Chez Pathé, la grande firme fondée au début du siècle par Charles Pathé et dont l'énorme production est dirigée par Zecca, chez Gaumont, on tourne des centaines de films, et tout particulièrement les films à épisodes. Léonce Perret, Albert Capellani, Joé Hamman, Alfred Machin, Henri Fescourt, Maurice Tourneur... : ils sont nombreux les inventeurs d'histoires, les narrateurs à l'imagination féconde.

Le plus grand reste Louis Feuillade. Dans son œuvre abondante (800 films) et diverse (bandes comiques, films « Esthétiques », série réaliste de *La Vie telle qu'elle est*), les films « policiers » à épisodes occupent une place privilégiée. En 1913-1914 le cinéroman de *Fantômas*, le « prince de l'effroi » à cagoule noire, déroule ses aventures fantastiques dans les décors de la banlieue de Paris, mêlant ainsi l'extraordinaire au réel et faisant surgir de ce rapport une singulière poésie.

### 3. 14-18 ... Abel Gance

Durant la première décennie du vingtième siècle, le cinéma français est florissant. Selon Georges Sadoul<sup>1</sup>, 60 à 70 % des films exportés dans le monde proviennent des studios parisiens de Pathé, de Gaumont et d'Eclair. Ces trois sociétés ont d'ailleurs essaimé à l'étranger.

Pourtant cette belle expansion ne dure pas. A la veille de la guerre, la situation s'est détériorée. La concurrence étrangère — américaine surtout — s'est affirmée... La guerre va porter un coup sévère au cinéma français.

---

1. Dans « Le Cinéma français », éd. Flammarion.

Sur le plan artistique la production des années 14-18 est dans l'ensemble médiocre. Il y a des exceptions : les films naturalistes d'André Antoine, l'animateur du Théâtre libre (*Le Coupable, Les travailleurs de la mer*), les nouvelles séries de Feuillade (*Les Vampires, Judex*) qui rencontrent un grand succès populaire, et suscitent l'enthousiasme de jeunes poètes qu'on verra se regrouper sous la bannière de Dada, puis du Surréalisme.

Mais les nouveaux films américains, les *Mystères de New-York, Forfaiture*, les premiers burlesques connaissent plus de succès encore. Un jeune critique, Louis Deluc, qui tient depuis peu une rubrique cinématographique dans « Paris-Midi », énumère leurs qualités, et s'efforce de convaincre de leurs beautés une élite alors hostile au cinéma. Les œuvres de Griffith, d'Ince, de Chaplin enthousiasment Delluc. Il rêve que le « cinéma français soit du cinéma et que le cinéma français soit français ».

#### *Affirmation d'un art, naissance d'une culture*

Certains réalisateurs — Georges Lacroix, André Antoine, Léon Poirier, J. de Baroncelli, Mercanton, Germaine Dulac — lui paraissent les artisans possibles de ce renouveau, avec Abel Gance, le plus personnel et le plus puissant des cinéastes de cette époque. Son retentissant *J'accuse* (1919) brasse les faits et les héros, et accumule les images savamment composées sur le plan plastique. Cette tragédie néo-romantique ne va pas sans quelque grandiloquence, mais elle révèle un homme généreux et un cinéaste visionnaire dont l'œuvre dominera cette période d'après-guerre. Ardent partisan d'un cinéma-art de synthèse, prophète d'une civilisation de l'image, Abel Gance va projeter sur les écrans des salles obscures sa propre vision du monde — hommes et objets — transfiguré par le mode épique (*La Roue*, 1921-1923 ; *Napoléon*, 1915-1927, où il utilise le triple écran ; *La Fin du monde*, 1931).

Les films de Louis Delluc : *La Fête espagnole* (réalisé par Germaine Dulac), *Fièvre*, *La Femme de nulle part* sont loin d'être emportés par un souffle aussi puissant. Sobres, ils sont surtout placés sous le signe de l'analyse des sentiments. Ils précèdent de peu les premières manifestations d'une école « impressionniste » (Georges Sadoul), dominée par le souci de la « photogénie » lors même qu'elle place ses histoires — ses mélodrames souvent — dans

un cadre réel. A la puissance lyrique des œuvres d'Abel Gance s'opposent ainsi l'élégance de style, le raffinement plastique des films de Marcel L'Herbier (*L'Homme du large*, 1920 ; *Eldorado*, 1921 ; *Feu Mathias Pascal*, 1925), ou les recherches impressionnistes de Jean Epstein : *Cœur fidèle* (1923), *La Belle Nivernaise* (1924). *La Belle Nivernaise* est l'adaptation d'une œuvre littéraire (Alphonse Daudet), comme d'ailleurs beaucoup de films de cette époque : tels ceux de Léon Poirier, avant qu'il parte tourner sa *Croisière noire* en Afrique, de Jacques de Baroncelli (*Néne, Pêcheurs d'Islande*), d'Henri Fescourt (*Les Misérables*) et de Julien Duvivier (*Poil de carotte*).

Cependant le marasme économique gagne peu à peu le cinéma français. On produit moins. Les grandes firmes recherchent des succès commerciaux et reculent devant de coûteux et peu rentables films de prestige. Sur le plan artistique, les recherches françaises semblent moins audacieuses et moins vigoureuses, confrontées aux productions de l'expressionnisme allemand ; la révélation soviétique accusera plus encore leur aspect formaliste... Si Gance poursuit son chemin romantique, Epstein subit l'influence expressionniste (*La Chute de la maison Usher*). La plupart des films français apparaissent bientôt comme des œuvres trop précieuses, manquant de rapports avec le réel. Dans *L'Argent* (1928), L'Herbier accumule d'éblouissants exercices de style, mais certains lui en font reproche et l'accusent (André Antoine) d'avoir trahi l'esprit de Zola.

Ce qu'on a nommé la première avant-garde va prendre fin sans avoir eu une réelle influence hors de nos frontières. Pourtant son bilan artistique n'est pas négligeable, loin de là. Et son bilan culturel est plus important encore. C'est en effet durant cette période et grâce à Louis Delluc et à ses amis que se développent les ciné-clubs (Louis Delluc, Canudo, Charles Léger) et la critique de cinéma (L. Delluc, Léon Moussinac), qu'enfin le cinéma prend rang parmi les arts, au point d'en occuper la première place aux yeux de certains qui rêvent d'une poésie à l'échelle des masses. Ceux-là trouvent au Vieux-Colombier de Jean Tedesco et aux Ursulines d'Armand Tallier — les premières salles « d'art et d'essai » — de quoi nourrir leur enthousiasme...

#### 4. Deuxième avant-garde, le Surréal

Entre la première et la seconde avant-garde, il n'y a pas de solution de continuité, du moins sur le plan chronologique (le premier film de René Clair, *Paris qui dort*, date de 1923, comme le *Ballet mécanique* de Fernand Léger). S'il y a rupture, elle est surtout au niveau des générations. La recherche — sinon l'esprit qui y préside — est toujours un élément décisif de la création. On veut trouver de nouvelles voies au cinéma, une nouvelle efficacité poétique, la poésie étant maintenant placée sous le signe de Dada, puis du Surréalisme.

*Entr'acte* fait suite à *Paris qui dort*, qui marque la venue à la réalisation du jeune journaliste, romancier et acteur d'occasion René Chomette, dit René Clair. L'humour, les rapprochements saugrenus, les collages visuels tiennent une grande place dans *Entr'acte* ; le film renoue aussi, à sa manière, avec les burlesques et avec les ciné-romans de Feuillade. Il tient son efficacité humoristique d'un montage d'une extrême minutie.

*Entr'acte* se réclame de Dada ; *La Coquille et le Clergyman* (1926) du Surréalisme naissant. Antonin Artaud en a donné le scénario à Germaine Dulac, l'auteur de *La Fête espagnole* et de *La Souriante M<sup>me</sup> Beudet*.

*La Coquille et le Clergyman* fait appel à la symbolique freudienne. Trois ans plus tard, c'est la révélation de *Un chien andalou* de Salvador Dalí et Louis Buñuel. La violence, l'anarchisme de ce « désespéré, passionné appel au meurtre » (Buñuel) font scandale... Œuvre de révolte dont Buñuel, dans *L'âge d'or* (1930), va reprendre et approfondir les thèmes, détruisant les règles les plus solides de la morale et de l'ordre établi, piétinant la religion, la charité, la pudeur, les conventions sociales, blasphémant à travers des symboles poétiques d'un rare pouvoir onirique et parfois d'une exacte précision.

Face à cette œuvre qui bouleverse, *Le Sang d'un poète* (1931) de Jean Cocteau, maniéré, précieux, fait pâle figure. Comme d'ailleurs, pour d'autres raisons, divers essais visuels tels *L'Etoile de mer* de Man Ray et Robert Desnos (1928).

Seule une révolte en prise directe avec la réalité sociale peut avoir autant d'efficacité dans l'agressivité que le délire buñuelien. Ce film de révolte « réaliste » existe : il s'appelle *A propos de Nice* (1929). C'est le premier d'un jeune cinéaste dont l'œuvre va dominer les débuts du parlant et introduire le grand courant réaliste des années 30-40.

Divers courts métrages témoignent d'ailleurs d'un renouveau du réalisme : *Tour au large* et *Gardiens de phare* de Jean Gremillon, *Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti, *La zone* de Georges Lacombe, *Nogent Eldorado du dimanche* de Marcel Carné... Le jeune Marcel Carné a été l'assistant de Jacques Feyder, dont l'œuvre fait alterner les sujets réalistes, les thèmes pirandelliens (*L'image*) voire même les cavenas de comédie (*Les Nouveaux messieurs*). Son *Crainquebille*, en 1923, a été une œuvre sensible et quotidienne, un de ces jalons que le réalisme pose dans le cinéma français comme pour assurer sa continuité et marquer sa présence aux moments où il semble rejeté. Dans ses *Visages d'enfants*, film tourné en Suisse en 1925, on trouve exprimé avec sensibilité le thème de l'amour maternel qu'il reprendra dix ans après, dans une perspective plus sévère (*Pension Mimosas*).

### 5. René Clair : le réel transposé

Quand Feyder réalise *Les Nouveaux messieurs*, œuvre ironique accusée « d'insultes aux institutions parlementaires » (Feyder), René Clair vient de terminer *Un Chapeau de paille d'Italie* et *Les Deux Timides*, adaptés de Labiche (1928).

Avec ces deux films, René Clair marque son souci de toucher un vaste public. Ce sont des vaudevilles selon la tradition... ou presque. Dans le cadre d'une aimable caricature de la Belle Epoque, René Clair anime des personnages-marionnettes et fait rebondir une histoire aussi ténue qu'un argument de ballet. Au ballet, d'ailleurs, le film semble emprunter sa légèreté et son rythme. Le montage assure celle-là et précipite celle-ci.

Ce sont cette légèreté, cette aisance à dérouler des intrigues compliquées, cet art de la silhouette, cette habileté à nouer et à dénouer des conflits-pour-rire qu'on va retrouver dans les œuvres

sonores de l'auteur des *Deux Timides*. Car le « parlant » est là, suscitant les méfiances — celle de René Clair, précisément qui craint de voir disparaître l'art éloquent de la pantomime — ou les enthousiasmes : celui d'un Dreyer venu tourner à Paris les plans admirables de rigueur d'une *Passion de Jeanne d'Arc*, pour laquelle, comme récemment Bresson, il aurait souhaité un dialogue puisé dans les minutes du procès de Rouen...

Très vite d'ailleurs, René Clair voit le parti qu'il peut tirer de la bande son. Dans *Sous les toits de Paris* (1930), il multiplie les contrepoints sonores, tantôt sur le mode ironique, tantôt avec naïveté. Le film est « illustré » par des décors de Lazare Meerson, stylisation plastique d'un réel parisien que René Clair, de son côté, transpose sous l'angle d'une poésie populaire, pleine de charme et de pittoresque.

*Sous les toits de Paris* remporte un succès considérable, en France et plus encore à l'étranger. L'année suivante, toujours dans des décors de Lazare Meerson, René Clair ordonne le ballet-poursuite du *Million*, sur un sujet vaudevillesque dont les personnages-fantoches sont autant d'aimables créatures. L'univers de René Clair possède désormais ses règles et sa dynamique intérieure ; qu'il s'agisse de Paris 1900 ou de Paris 1930, on y retrouve les mêmes figures, les mêmes thèmes, le même mouvement ; ce monde, fort éloigné de monde réel encore qu'il y puise certains de ses traits, s'impose comme un tout.

Le grand mérite de René Clair, à ce moment, est de comprendre que *le Million*, ce chef-d'œuvre, est l'aboutissement d'une ligne de recherches avec laquelle il lui faut rompre, au moins en partie, s'il veut se renouveler. D'où, successivement deux films témoignant d'une ambition différente — *A nous la liberté* (1932), et *Le Dernier milliardaire* (1934) — séparés, comme il est fréquent dans son œuvre, par une parenthèse où l'auteur revient à ses thèmes favoris : *Quatorze juillet*.

A l'époque de la crise économique mondiale, René Clair ne recule pas devant un « grand sujet » : le machinisme, le travail à la chaîne. Certes les héros de *A nous la liberté* ne sont guère typiques du prolétariat industriel, mais l'auteur les place dans des situations somme toute fort voisines de situations réelles. Ironique, amer parfois, *A nous la liberté* débouche sur la vision naïve mais



prémonitoire du rôle des loisirs dans une civilisation industrielle : la pêche à la ligne, loisir-détente d'ouvriers servis par leur machines, n'est-ce pas, au delà d'une image pittoresque, quelque chose comme un symbole ?

*Le Dernier Milliardaire* prolonge *A nous la liberté*, en transposant dans un monde imaginaire la liaison dialectique crise économique-dictature. Plus amer, plus « grinçant » que *A nous la liberté*, *Le Dernier Milliardaire* subit un échec retentissant. Cet échec incite René Clair à accepter l'offre d'A. Korda : il va réaliser en Angleterre *Fantôme à vendre*, première œuvre d'un long exil.

## 6. Jean Vigo : poésie et vérité

*Le Dernier Milliardaire* est projeté à Paris en 1934, l'année où meurt Jean Vigo. Vigo n'a pas trente ans. Depuis *A propos de Nice*, il a fait beaucoup de projets. Mais il n'a tourné qu'un documentaire sur le nageur Taris (1931), *Zéro de conduite* (1933) et *L'Atalante* (1934). *Zéro de conduite* a été interdit par la censure *L'Atalante* mutilé par son producteur. Mais ces deux films « maudits » suffisent à établir la gloire du plus grand poète réaliste du cinéma français.

*Zéro de conduite* est un film de révolte et d'amour : de révolte contre l'ordre établi, contre les collèges-prisons, contre les geôliers d'une enfance meurtrie et bafouée ; d'amour lucide pour l'enfant-poète acharné à défendre sa spontanéité et sa liberté. Une série de « mouvements » quasi musicaux — soutenus d'ailleurs par des motifs de Maurice Jaubert — fait passer le film du caricatural au lyrique pur, de l'humour à la tendresse, de la satire burlesque à la révolte onirique. L'évasion nécessaire, la négation du sordide quotidien s'inscrivent dans des images d'air et de ciel et font même naître, au delà du réel, un monde de beauté et de liberté où des corps sans pesanteur se meuvent comme dans un rêve.

Dans *L'Atalante*, c'est un autre élément poétique qui envahit l'écran : l'eau. Eau des canaux, eau du fleuve, eau de la mer...

L'eau appelle l'« ailleurs », suggère la fuite, fait surgir les songes, renvoie l'image de l'être aimé... Admirable film d'amour que *L'Atalante*, constamment lyrique jusque dans ses moments les

plus banals (une noce à la campagne) ou les plus saugrenus (le bric-à-brac du Père Jules et ses exhibitions dans la cabine de la péniche) ! Admirable fusion de la poésie et de la vérité !... Le lent mouvement du chaland vers la ville fait passer des calmes horizons champêtres aux dramatiques paysages industriels de la banlieue parisienne, tandis que les sentiments se modifient, qu'une femme prend conscience obscurément de son aliénation et qu'une crise se développe peu à peu dont l'issue serait tragique s'il n'y avait l'amitié pour lui donner une autre solution.

### 7. Jean Renoir : le réalisme

L'œuvre de Jean Vigo marque le début d'une période — la plus significative de son histoire — où le cinéma français va être emporté par un courant réaliste qui le marquera profondément et dont la postérité sera grande, en France et dans d'autres pays.

C'est l'œuvre de Jean Renoir qui exprime le mieux ce courant. Après *La fille de l'eau* (1924), Jean Renoir a réalisé plusieurs films dont une adaptation du roman naturaliste de Zola, *Nana*, et *La petite marchande d'allumettes*. En 1931, l'intrigue mélodramatique de *La chienne* ne l'empêche pas de situer avec soin ses personnages dans leur milieu, et d'accorder du même coup un rôle important à ce cadre de vie. On retrouve ce même souci dans *Boudu sauvé des eaux* (1932). Mais le film témoigne d'autres qualités. Le naturalisme est définitivement dépassé : sur la toile de fond du « milieu » s'inscrit un personnage hors-série — interprété par Michel Simon, le Père Jules de *L'Atalante* — dont le comportement anarchiste met en cause la réalité sociale ambiante. L'humour est « grinçant », féroce même, et mêlé d'amertume.

Deux ans plus tard, après divers films dont une *Madame Bovary*, Renoir marque plus encore dans *Toni* (1934) sa volonté de s'en tenir aux données puisées dans le réel. Il y a quelque parenté géographique entre *Toni* et les œuvres de Marcel Pagnol (*Marius*, *Fanny*, *Angèle* d'après Jean Giono) dont le succès commercial est considérable. Mais aux méridionaux familiers et pittoresques de Pagnol s'opposent les personnages plus âpres de *Toni*. Le ton aussi est plus grave. Enfin et surtout l'originalité du film de Renoir apparaît dans la mise en scène, et cela d'autant plus nettement que

Pagnol, lui, ne s'en soucie guère, se contentant de quelques décors où situer les dialogues échangés entre ses personnages. Dans l'œuvre de Renoir, le pittoresque et l'anecdote (un fait divers banal) sont gommés au profit d'un tableau de la situation des ouvriers agricoles étrangers dans le Midi méditerranéen. Le cadre de vie prend le pas sur les péripéties de l'histoire, et justifie les conflits. L'ensemble est rendu dans un style visuel qui donne au film l'aspect d'un reportage. Seule recherche dans le domaine de l'expression cinématographique : la netteté des divers plans de l'image qui permet d'intégrer les personnages au paysage ou au décor.

De la même façon, dans *Le Crime de M. Lange* (1935), la cour d'un immeuble du Paris prolétaire, une petite imprimerie et une buanderie composent un cadre réel, constamment mêlé à l'action grâce à l'utilisation de la profondeur du champ. Écrit et dialogué par Jacques Prévert, *Le Crime de M. Lange* traduit bien le climat de la France du Front populaire. Les thèmes à résonance économique (le mauvais patron, la coopérative des copains) donnent lieu à une opposition entre le bien et le mal. Mais ce manichéisme naïf n'a rien d'intellectuel. L'œuvre est sensible. Les sentiments — l'amitié, la fraternité, l'amour — y sont vrais, spontanés.

Sur un sujet voisin, le film de Julien Duvivier et Charles Spaak *La Belle équipe*, réalisé peu après, ne présente pas la même authenticité. Mais Jean Gabin — en héros ouvrier à casquette — impose un « type » populaire qu'on verra fréquemment réapparaître sur les écrans français.

Jean Gabin est l'interprète principal des films suivants de Renoir : *Les Bas-fonds* (1936) et *La Grande illusion* (1937). Ce dernier va assurer à son auteur une gloire internationale. Jean Renoir y exprime, outre son pacifisme, une conception des rapports de classe proche de l'analyse marxiste, montrant en particulier que ce qui rapproche les officiers français et allemands (leurs origines aristocratiques) est aussi important que ce qui les sépare (leur nationalité).

Grâce à une souscription patronnée par les syndicats de la C.G.T., Jean Renoir, qui a déjà tourné *La Vie est à nous* pour le parti communiste, réalise *La Marseillaise* (1938), fresque historique où le peuple apparaît comme le moteur de la Révolution française.

Après *La Bête humaine* (1938), adapté d'Emile Zola, comme *Nana*, Jean Renoir entreprend *La Règle du jeu* (1939). Unique auteur de *La Règle*, Renoir inscrit dans les scénarios la plupart des thèmes de ses œuvres précédentes, il leur donne vie et les brasse dans un « vaudeville dramatique » d'une grande puissance réaliste, réussissant à maîtriser ce foisonnement d'idées, de sentiments et de personnages dans une mise en scène où s'exprime avec éclat son génie de l'image, mais aussi, sourdement, son angoisse à la veille d'un conflit qui va ensanglanter le monde. Aussi sensible et aussi beau plastiquement que la *Partie de Campagne* — laissée inachevée par Renoir en 1936 —, aussi plein d'humour et de révolte que *Boudu*, aussi amer que *La Grande illusion*, *La Règle du jeu* mêle la farce et la tragédie, la poésie et le pamphlet sans ruptures apparentes de ton, sinon celles destinées à provoquer un effet de « distanciation » et à éclairer le sens de l'œuvre. La part importante que Renoir a accordée à son inspiration lors du tournage explique enfin que cette œuvre, l'une des plus construites qui soient, donne aussi une extraordinaire impression de liberté et de spontanéité.

### 8. De Jacques Feyder à Marcel Carné

Si l'œuvre de Jean Renoir domine ces dix ans de cinéma français, elle n'est pas la seule dans ce courant réaliste : celui-ci comporte plusieurs « voies » tantôt parallèles, tantôt convergentes, les points de convergence se situant au niveau de la réalité sociale contemporaine et de sa « présence » dans les films réalisés durant cette période.

Mais les points de vue des cinéastes sur cette réalité sont différents. Tous n'y sont pas sensibles de la même manière ; tous non plus n'ont pas à son égard la même exigence... Par ailleurs certains, souvent à la suite d'un échec commercial, doivent abandonner pour un temps toute tentative originale. C'est le cas notamment de Jean Grémillon qui, après *La Petite Lise* (1930), doit attendre 1938 pour réaliser un film personnel : *L'Étrange Monsieur Victor*.

D'autres cinéastes — Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Marc Allégret (*Lac aux dames*, 1934, *Gribouille* et *Entrée des artistes*, 1937), Raymond Bernard (*Les Croix de bois*,

1932 ; *Les Misérables*, 1934), Sacha Guitry (*Le Roman d'un tricheur*, 1936), restent en marge du grand courant réaliste ou en occupent la frange, tandis qu'un Jean Benoit-Levy tantôt le rejoint tantôt s'en sépare (*La Maternelle*, 1933, *La Mort du cygne*, 1937).

Seul s'y inscrit aisément, parmi les « plus de quarante ans », Jacques Feyder, de retour de Hollywood en 1933. Son œuvre muette, nous l'avons dit, comprend plusieurs films naturalistes. Quand, sur un scénario de Charles Spaak — son collaborateur des *Nouveaux Messieurs* et, avec Jacques Prévert, le scénariste qui a le plus apporté au cinéma français entre 1930 et 1940 —, Jacques Feyder réalise *Le Grand Jeu*, il s'efforce de gommer le caractère mélodramatique du sujet ; il donne du soin au tableau de la vie coloniale, cadre du film. Ce souci est d'autant plus apparent que, sur des sujets voisins, Julien Duvivier s'attache surtout, lui, au pittoresque et à l'exotisme (*La Bandera*, 1935, *Pépé le Moko*, 1937).

C'est cette recherche du décor vrai qui marque profondément *Pension Mimosas*. Le scénario est encore assez mélodramatique, mais Feyder accorde au cadre une importance telle qu'il réussit ainsi sinon à justifier les multiples incidents de l'intrigue, du moins à donner du poids et de la vérité au personnage principal, interprété par Françoise Rosay.

A l'amer et « noir » *Pension Mimosas* fait suite immédiatement le truculent *La Kermesse héroïque*. Dans une Flandre du XVII<sup>e</sup> siècle imaginée par Lazare Meerson, Feyder brosse un tableau haut en couleurs dont la somptuosité ne dissimule pas les aspects satiriques.

Assistant-réalisateur du *Grand Jeu* et de *Pension Mimosas*, Marcel Carné réussit, grâce à Jacques Feyder et à Françoise Rosay, à réaliser *Jenny*, sur un scénario du poète Jacques Prévert. Jacques Prévert est l'auteur, avec son frère Pierre, d'un moyen métrage burlesque, *L'Affaire est dans le sac* (1932). Il a collaboré avec Claude Lautant-Lara pour *Ciboulette* (1933), avec Renoir pour *Le Crime de M. Lange*. Mais *Jenny* (1936) marque les débuts d'une équipe qui, durant dix ans, va marquer profondément le cinéma français.

Après un film mêlant la satire et l'humour absurde (*Drôle de drame*, 1937), Prévert et Carné réalisent *Quai des brumes*. Le succès du film est considérable. Dans des décors « quotidiens » stylisés par Alexandre Trauner naissent des passions et éclatent des conflits dont seul le destin peut justifier la violence. Ce « réalisme » est bien proche du romantisme. Il intègre le mythe et débouche nécessairement sur le tragique.

Après le populiste *Hôtel du Nord*, *Le jour se lève* (1939) ramène à l'essentiel cette tragédie moderne, cette opposition du bien et du mal, ce conflit entre l'homme et le monde. La mise en scène et le décor transmuient une anecdote-fait divers en une fable métaphysique : elles resserrent l'action autour de quelques moments décisifs, soulignent les lignes de force, transforment les objets en signes et isolent le héros pour mieux montrer l'inéluctabilité du destin.

En 1939, ce film, fort éloigné du réalisme à la fois tendre, sensible et corrosif des œuvres de Renoir, semble échapper au temps présent pour annoncer de manière vaguement symbolique une autre tragédie, la venue fatale d'un temps privé d'espoir.

### 9. Un cinéma d'évasion

Quand vient l'occupation, Marcel Carné seul des grands cinéastes des années 30-40 est à Paris. Jean Renoir et René Clair sont à Hollywood ; Jacques Feyder va gagner la Suisse.

Le nombre de films produits diminue de moitié bien que la fréquentation des salles augmente. Une censure rigoureuse veille sur les sujets puisés dans la réalité sociale. Il faut biaiser pour aborder certains thèmes nationaux, ou bien il faut les transposer. Jacques Prévert et Marcel Carné choisissent la transposition. Ils situent dans un Moyen-âge de légende l'argument des *Visiteurs du soir* (1942), pourtant directement inspiré de leurs œuvres antérieures. Le bien et le mal, l'homme et son destin sont donc opposés une nouvelle fois, mais à travers des personnages fabuleux et dans un cadre imaginaire. Quant au tragique, plus abstrait, il est aussi moins radical. L'amour triomphe même du destin, et, — allé-

gorie discrète — le cœur des amants pétrifiés bat malgré le diable, comme bat en dépit de tout le cœur d'un peuple enchaîné.

Transposition encore que *L'Eternel retour* réalisé par Jean Delannoy sur un scénario inspiré à Jean Cocteau par la légende de Tristan et Iseult. Après *Le Sang d'un poète*, Jean Cocteau a abandonné le cinéma ; il y revient en 1942 avec *Le Baron fantôme*, puis avec *L'Eternel retour* (1943). Son goût pour les mythes, son habileté à les transposer et à les illustrer trouvent à s'exprimer dans cette « version » moderne d'un conte légendaire. Le cinéma d'évasion poétique convient parfaitement au tempérament de Cocteau. A quelques exceptions près — *Les parents terribles*, 1949, son meilleur film d'ailleurs — Cocteau ne cessera de revenir à des thèmes empruntés au « merveilleux », clefs d'un monde poétique qui lui est propre (*La Belle et la Bête*, 1946 ; *Orphée*, 1950 ; *Le Testament d'Orphée*, 1960). A ces œuvres baroques, la présence obsessionnelle de la mort donne parfois une résonance tragique ; le fantastique poétique de Cocteau perd alors de son caractère abstrait et « littéraire » pour laisser deviner l'homme et son angoisse derrière le poète précieux.

Le cinéma d'évasion poétique permet encore à un réalisateur comme Marcel L'Herbier de renouer avec ses premières œuvres impressionnistes par delà dix ans de films commerciaux. Entre *Feu Mathias Pascal* (1925) et *La Nuit fantastique* (1942), il y a plus que des similitudes, mais un sens identique de la fantasmagorie poétique, le même décalage entre les apparences et le réel, un va et vient constant entre l'image de ce qui est et son double — l'image, de ce qui pourrait être. L'imaginaire est plus fort que le vrai ; c'est un refus, il permet d'oublier sinon de nier la réalité. Le public, d'ailleurs, recherche cette évasion. *La Nuit fantastique*, *Les Visiteurs du soir*, *L'Eternel retour*, remportent un succès considérable. D'autres films également, et notamment ceux de Christian-Jacque qui traite sous l'angle du fantastique un sujet policier (*L'Assassinat du Père Noël*, 1941) ou une histoire paysanne (*Sortilèges*, 1944).

Il est d'autres domaines du cinéma poétique : le film d'animation, par exemple. Depuis Emile Cohl, le cinéma d'animation a connu une fortune diverse et quelques réussites exceptionnelles : *L'Idée* (1933) de Berthold Bartosch, *Une nuit sur le Mont-Chaube* (1934) réalisé par Alexandre Alexeïeff sur son écran d'épingles. Avant la

guerre, la publicité lui a offert des débouchés. Pendant l'occupation, il bénéficie d'un soutien officiel ainsi d'ailleurs que le cinéma documentaire. Et surtout il trouve en Paul Grimault un dessinateur-poète dont les courts métrages, fort éloignés du style et de l'esprit de Disney, marquent les débuts d'une véritable école française. *L'Épouvantail* (1943) et *Le Voleur de paratonnerre* (1944) annoncent les réussites ultérieures de Grimault : *Le Petit soldat* (1948) et *La Bergère et le Ramoneur* (1948-1953).

Parmi les réalisateurs qui ont débuté à l'époque du « muet » et qui ont surtout accompli des besognes commerciales durant les dix premières années du « parlant », plusieurs réussissent à réaliser des œuvres personnelles entre 1940 et 1944. C'est le cas, nous l'avons dit, de Marcel L'Herbier, c'est le cas de Jean Grémillon — sur lequel nous reviendrons —, mais c'est aussi celui de Maurice Tourneur (*La Main du Diable*), de Jacques de Baroncelli (*La Duchesse de Langeais*), de Marc Allégret (*Les Petites du Quai aux Fleurs, Félicie Nanteuil*) et de Claude Autant-Lara.

Décorateur des premiers films de Marcel L'Herbier, réalisateur de *Construire un feu* (1925-1929) — œuvre expérimentale filmée avec l'hypergonair, l'objectif d'Henri Chrétien qui sera utilisé pour le cinémascope —, Cl. Autant-Lara a travaillé à Hollywood et à Londres. En France, il n'a guère réalisé qu'une œuvre personnelle : *Ciboulette*. Dans les films qu'il tourne en 1941-1942 (*Le Mariage de Chiffon* et *Lettres d'amour*), il exprime à merveille le charme d'une époque désuète (les années 1900 ; le Second Empire).

S'il y a quelque mièvrerie dans ces deux films, *Douce* (1943), amer, cruel même parfois, accorde une large place à la critique de mœurs. Cette âpreté fait penser en quelques occasions à *La Règle du Jeu*, dont le souvenir reste vif chez les jeunes réalisateurs.

#### 10. Retour au réel, J. Becker, H.G. Clouzot, J. Grémillon

C'est le cas notamment de Louis Daquin (*Nous les gosses, Le Voyageur de la Toussaint*) et de Jacques Becker qui a été, d'ailleurs, l'assistant de Jean Renoir. Les films que Jacques Becker tourne après *Dernier Atout* montrent bien sa volonté de prolonger le courant réaliste des années 30-40. Le souci du vrai est évident aussi



bien dans *Goupi Mains rouges* (1943) que dans *Falbalas* (1944). Le monde paysan dans celui-là, les milieux de la haute couture dans celui-ci sont décrits avec précision, avec minutie même ; c'est le tableau qui justifie et explique les personnages. En fragmentant le réel en de nombreux plans courts, J. Becker s'efforce de traduire ses multiples aspects et de faire surgir ses instants successifs.

*Le cinéma documentaire* connaît d'ailleurs durant cette période un réel essor (G. Rouquier, R. Clément, J. Lods, M. Ichac, J. Audry, G. Régner...). Rares, il faut le noter, sont les périodes de son histoire où le cinéma français n'a pas accordé de place aux films documentaires, cette continuité étant plus évidente encore dans le domaine du film scientifique (le Docteur Commandon, Jean Painlevé) ou dans celui du film éducatif (Marc Cantagrel).

L'année 1942 est marquée par les débuts cinématographiques de Henri-Georges Clouzot : *L'assassin habite au 21. Le Corbeau* (1943) montre que Clouzot entend rester fidèle à sa manière au réalisme social d'avant-guerre. Il y ajoute une vision pessimiste des individus et de la société. Si le premier de ces deux films n'est qu'un habile « policier », le second est une œuvre corrosive, inspirée par un fait divers vieux de quelques années : les lettres anonymes de Tulle. Excellent prétexte pour mettre à nu, non sans complaisance parfois, une province sournoise et une humanité sordide. Dans l'ensemble, H.-G. Clouzot demeure fidèle à ce réalisme « noir » comme si lui-même, autant que le public qui en fut parfois scandalisé, était resté marqué par *Le Corbeau*. En tout cas, la plupart des films qu'il réalisera après la guerre (*Quai des Orfèvres, Manon, Les Diaboliques, La Vérité*, etc.) exprimeront à des titres divers ses obsessions et cette vision pessimiste du monde.

A ce tableau sans pitié d'une petite bourgeoise hypocrite tout occupée à étouffer ses scandales, Jean Grémillon oppose un autre univers et un autre réalisme. C'est un cinéaste sensible, généreux, sereinement lucide, un homme de morale et de vérité. Il a le sens du quotidien et, plus secrètement, le goût de l'époque. Depuis ses débuts à l'époque du muet, Jean Grémillon n'a guère eu la possibilité de s'exprimer librement. Le succès de *L'Etrange Monsieur Victor* (1938) — le meilleur rôle de Raimu — lui a permis en 1939-1940 de réaliser comme il l'entendait *Remorques*, d'après Roger VerceI.

Dans *Remorques*, le couple du *Quai des Brumes* (Jean Gabin-Michèle Morgan) est à nouveau confronté au destin mais dans un cadre (paysage, métier) traité de manière beaucoup plus réaliste. *Lumière d'été* est le film marquant de l'année 1943. Le scénario de Jacques Prévert oppose le bien et le mal à travers deux mondes : celui du travail (un barrage, ses ouvriers, ses techniciens), et celui de l'oisiveté (un château, un aristocrate corrompu, des êtres veules ou égarés). Les personnages pourtant ne sont nullement schématiques, même s'ils paraissent parfois quelque peu « littéraire ». Ils sont complexes, riches d'obscures passions qui les portent à se déchirer. La mise en scène déploie autour de cet affrontement de deux mondes les fastes d'images lyriques. L'apogée du film est un bal masqué, une fête (comme dans *La Règle du Jeu*) que la mort vient interrompre à l'aube blême d'un matin. Une nouvelle journée commence dans un monde bien réel ; une nouvelle journée, un monde nouveau peut-être...

*Le Ciel est à vous* est applaudi comme un film où s'exprime l'esprit de Résistance de la France de 1943-1944. Derrière cette histoire d'un garagiste et de sa femme passionnés d'aviation, obstinés dans leurs rêves, acharnés à les réaliser, se profile en effet toute une morale de la volonté et du courage. Rien de symbolique pourtant dans les images : la mise en scène reste documentaire, minutieusement appliquée à décrire le réel. Le ton dépouillé adopté par Grémillon, sa retenue dans l'évocation des sentiments lui permettent de s'élever au dessus du banal quotidien. En définitive c'est l'aventure intérieure des deux héros qui prend le pas sur l'anecdote et donne au film son authentique portée morale.

Ces deux films de Grémillon dominent ces dernières années de guerre avec *Les Anges du péché* (1943) de Robert Bresson, première tentative d'un cinéaste qu'on verra attaché à la recherche d'une nouvelle écriture cinématographique, avec enfin *Les Enfants du Paradis* (1944). Par son ampleur, par la générosité, par l'équilibre réussi entre la fresque minutieuse, nourrie de détails, et le souffle romantique qui lui donne son élan, *Les Enfants du Paradis* est le plus beau des films de l'équipe Jacques Prévert-Marcel Carné. S'il n'a pas la densité tragique du *Jour se lève*, il témoigne d'une réflexion autrement profonde, englobant tous les problèmes de l'art et de la vie. Nés du spectacle, justifiés par le spectacle, les thèmes et les personnages prennent appui sur la durée du film pour se

développer et se transformer jusqu'à converger, au dénouement, dans un fantastique carnaval de masques, « Sorte de spectacle universel où le créateur et son public se confondent dans une même comédie humaine »<sup>1</sup>.

### 11. *Après-guerre : hésitations, diversité*

La paix revenue, le cinéma français va-t-il renouer avec le courant réaliste qui a marqué les années 30-40 et que la guerre et l'occupation ont en grande partie interrompu ? Renoir absent, on attend, avec impatience le premier film de la paix de l'équipe Carné-Prévert. Mais à beaucoup, ces *Portes de la nuit* (1946), malgré le souci évident des auteurs de se référer à certains faits de l'actualité, paraissent étroitement liées à un univers cinématographique dont les conventions sont désormais sensibles. Les personnages ressemblent trop aux « héros » de naguère. Dans les nouveaux films italiens (*Rome, ville ouverte* a été projeté à Paris quelques semaines avant *Les Portes de la nuit*), le témoignage est plus direct, moins apprêté : tournés dans la rue, sans vedette, ces films semblent débarrassés de toute « littérature ». Leur vérité bouleverse. Comme bouleversent, quoique d'autre manière, *L'Espoir* tourné en 1939 par André Malraux et *La Partie de campagne* de Jean Renoir enfin projetée en public...

On attend du cinéma français, dont les œuvres d'avant-guerre ont influencé le jeune cinéma italien, qu'il revienne au réalisme, mieux qu'il devienne lui aussi néo-réaliste.

Il n'en est rien. Seul un nouveau venu, René Clément propose avec *La Bataille du rail* (1945) un de ces films témoignages comme on les espère alors. Mais, dès *Les Maudits* (1947), Clément manifeste d'autres soucis et inscrit la matière d'une histoire singulière dans un univers de formes qu'il ne cessera d'explorer par la suite. On le verra plier les sujets les plus différents à une vision du monde toute personnelle, composant ainsi une œuvre diverse, inégale, et pourtant marquée d'identiques recherches esthétiques (*Jeux inter-*

---

1. G. Sadoul (op. cit.).

*dits, Monsieur Ripois, Barrage contre le Pacifique, Plein soleil, Les Félics...*).

La *Manon* de H.-G. Clouzot (1948), film réalisé comme *Quai des Orfèvres* sur un scénario de Jean Ferry, paraît plus loin encore de l'histoire-qui-se-fait. On distingue mal, à ce moment, les prolongements d'une œuvre pessimiste qui, d'une certaine manière, exprime le désenchantement des années d'après-guerre ; on se contente de la rattacher à un courant de réalisme « noir » qui connaît quelque vogue à ce moment et qu'exprime bien le film d'Yves Allégret (*Une si jolie petite plage*).

Pourtant des tentatives pour rendre compte de la « vie telle qu'elle est » semblent convaincantes. Dans l'euphorie du moment, on salue la gentillesse des petites gens d'*Antoine et Antoinette* (1947) de Jacques Becker, l'auteur de *Falbalas*. On l'approuve d'avoir situé avec soin les jeunes protagonistes de *Rendez-vous de juillet*. On voit en lui un réaliste pointilliste qu'on imagine mal aux prises avec des œuvres denses et tragiques (*Casque d'or* en 1952, *Le Trou*, en 1960 seront pourtant ses films les plus accomplis)... Quand Louis Daquin, après *Les Frères Bouquanquant* (1948) entreprend de décrire la vie des mineurs et d'évoquer leurs problèmes syndicaux (*Le Point du jour*, 1948), on pense qu'un nouveau cinéma social va naître. La vérité documentaire de *Farrebique* (1945) a frappé, au moins autant que son lyrisme : on attend de G. Rouquier de grandes œuvres...

Cependant ces tentatives n'auront guère de suite sinon celle de films populistes aux personnages conventionnels réunis le plus souvent dans le cadre pittoresque et désuet d'un Paris de folklore. Il faut bien admettre que la volonté de réalisme quotidien du cinéma français reste étriquée : nulle épopée moderne, nulle grande œuvre poétique ou satirique. Le quotidien est généralement terne, vieillot et, surtout, il ne paraît pas totalement débarrassé de conventions « littéraires ». Ces conventions sont même tellement admises que, quelques années plus tard, les ayant évitées dans *L'amour d'une femme*, Jean Gremillon ne rencontre qu'un succès d'estime, peu en rapport avec l'intérêt réel de ce film, le dernier long métrage qu'il ait réalisé.

Un autre courant de cinéma retient l'attention, celui que, faute de mieux, il faut bien appeler psychologique. Avec *Le Diable au*

*corps* (1947), Claude Autant-Lara propose une œuvre où les conflits passionnels sont développés dans un cadre historique qui les justifie. Le film, adapté du célèbre roman de Raymond Radiguet et interprété par un jeune acteur romantique Gérard Philipe, bouleverse. Son audace — la mise en cause de la guerre à un moment où les combats de la Libération sont dans toutes les mémoires — fait une part du prix qu'on lui attache.

Ce cinéma psychologique, souvent à base d'adaptations d'œuvres littéraires, va connaître une abondante postérité. Autant-Lara lui-même, aidé des scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, lui consacre une œuvre inégale, parfois corrosive dans la description sociale comme en témoigne *La Traversée de Paris* (1956). André Cayatte y rattachera des films-problèmes où les idées et les personnages typiques jouent un rôle essentiel. (*Justice est faite*, 1950 ; *Nous sommes tous des assassins*, 1952). D'autres passeront de l'explication des sentiments et des conflits à de banals mélodrames...

Les attaques de la jeune critique qui donnera naissance à la nouvelle vague n'empêcheront pas le « cinéma psychologique » de rester l'une des voies les plus fréquemment parcourues par le cinéma français. Le jeune cinéma lui-même — dans une perspective originale, il est vrai — n'a pas hésité récemment (*Feu follet*, *La peau douce*) à l'emprunter, renouant ainsi avec une tentative originale et solitaire de ce cinéma à ses débuts : *Les dernières vacances* de Roger Leenhardt (1948).

## 12. Robert Bresson, Jacques Tati

Cependant ces regards portés vers le film quotidien ou vers le cinéma psychologique, ces efforts pour trouver dans le cinéma français des courants susceptibles de le caractériser et de renouer avec le passé, n'empêchent pas d'enregistrer des tentatives isolées, sans lien entre elles, sans lien non plus avec telle ou telle tendance. Mieux, ces tentatives finissent par apparaître comme les vraies réussites du cinéma français à cette époque, dont le seul trait marquant pourrait n'être, tout compte fait, qu'une extrême diversité d'œuvres et d'auteurs.

En 1946, la projection des *Dames du Bois de Boulogne*, réalisé un an auparavant par Robert Bresson, a montré que l'auteur des *Anges du péché* était un créateur hors du commun. Expérimentateur solitaire, Bresson est à la recherche d'un cinéma de regards et d'âmes, d'une rigueur et d'une simplicité tragique sans équivalent dans le septième art. André Bazin analysera ce « jansénisme » de la mise en scène. Quelques œuvres rares, secrètes, suffiront à montrer que le chemin de Bresson est le plus difficile, le plus ambitieux peut-être de toute l'histoire du cinéma. Chacun de ses films, du *Journal d'un curé de campagne* (1950) au *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) en passant par *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) et par l'admirable *Pickpocket* (1959) va apparaître comme une tentative pour réduire l'art cinématographique à des lignes de plus en plus pures, de plus en plus essentielles, à une écriture de plus en plus rigoureuse, chacune de ces épures affirmant la vérité des âmes à travers la nécessité du style.

Autre solitaire est Jacques Tati. En 1946, dix ans après *Soigne ton gauche* que filma René Clément, il a signé un court métrage (*L'école des facteurs*) qui est passé inaperçu. Pourtant, c'est de ce brouillon que naît *Jour de fête* (1948). L'œuvre est spontanée, d'un burlesque qui ne doit rien au théâtre ni à la littérature, rien même à cette poésie et à cet humour « prévertiens » qui ont posé quelques jalons (*Drôle de drame*, 1937 ; *Adieu Léonard*, 1943 ; *Voyage surprise*, 1946) dans le cinéma français depuis *L'affaire est dans le sac*. On constate vite, d'ailleurs, que malgré ses apparences débridées, le comique de Tati n'est pas un comique foisonnant (ce qui, entre autres traits, le différencie de la plupart des grands classiques américains) et qu'il est surtout placé sous le signe du refus : refus du « héros » comique, préférence donnée au gag « de hasard » sur le gag « d'invention », etc... Proche à sa manière de Bresson, quoique dans un registre opposé, Tati s'apparente encore à lui par la rareté de ses créations : *Les Vacances de M. Hulot* (1953), son chef-d'œuvre, *Mon Oncle* (1958) et *Tati IV* dont il entreprend la réalisation au moment où nous écrivons ces lignes.

### 13. Essor du court métrage

Avec *Citizen Kane*, projeté à Paris en 1946, le cinéma américain a fait une entrée fracassante. Le « film noir » suit de près... Les films américains sont d'ailleurs importés massivement (plus de 50 % du marché français en 1948). La situation est telle que des comités se créent pour la défense du cinéma français. Cependant, sur le plan artistique, le cinéma américain prouve vite qu'il est resté direct, sensible, aussi peu « littéraire » que possible, toutes qualités qui ne seront pas sans avoir d'influence ultérieurement sur les cinéastes du jeune cinéma français. Pour l'instant, ceux-ci se retrouvent dans les ciné-clubs, qui se sont reformés et qui se sont multipliés après la Libération sous la présidence de Jean Painlevé, et à la Cinémathèque Française où Henri Langlois montre les films qu'il a amassés depuis 1936. Dans la petite salle de l'avenue de Messine, les rétrospectives vont se succéder, proposant des découvertes, suggérant des révisions. Une part importante du cinéma américain sera révélée grâce à ce musée vivant et à son créateur-animateur. Dans *La Revue du cinéma* qui reparait entre 1946 et 1949 sous la direction de Jean Georges Auriol, puis dans *Les Cahiers du cinéma* d'André Bazin et Jacques Doniol-Valorozé, on consacre une place de plus en plus grande au cinéma américain. Naissent des passions : Hawks, Hitchcock, Lang, etc... De très jeunes hommes s'en nourrissent pour mieux se préparer à devenir à leur tour des créateurs exigeants...

Cependant leurs aînés de quelques années — une génération déjà « imprégnée » de cinéma, elle aussi — tentent d'occuper quelques positions dans la production. Dans un cinéma qui marque le pas sur le plan économique, ce n'est guère facile. Une nouvelle fois le court métrage, dont on ne soulignera jamais assez le rôle et l'importance dans l'histoire du cinéma français, sert de banc d'essai. Quelques-uns des meilleurs courts métrages français sont réalisés durant cette période : *Le Sang des bêtes* (1948), *Hôtel des Invalides* (1952) de Georges Franju, *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1949) et *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais, *Goëmons* (1948) de Yannick Bellon, *Pacific 231* (1944) de Jean Mitry, *Les Charmes de l'existence* (1949) de Pierre Kast et J. Grémillon, *Les Désastres de la guerre* (1951) de P. Kast, *Désordre* (1949) de Jacques Baratier, etc.

Jean Rouch réalise ses premières enquêtes ethnographiques (*La Danse des possédés*, 1948 ; *Circoncision*, 1949) qui le conduiront à des tentatives plus ambitieuses (*Moi un noir*, 1959). Enfin, dans un moyen métrage, *Le Rideau cramoisi* (1952), Alexandre Astruc accorde à la mise en scène un rôle de premier plan dans l'expression, recherches qu'il aura l'occasion de poursuivre quelques années plus tard (*Les mauvaises rencontres*, 1956 ; *Une vie*, 1957 ; *La Proie pour l'ombre*, 1961 ; *l'Education sentimentale*, 1962).

Des deux « grands » du cinéma des années 30-40 émigrés à Hollywood, Jean Renoir et René Clair —, seul celui-ci est rentré en France. Le film qu'il tourne à son retour est une œuvre nostalgique, la recherche émue d'un « temps perdu » (*Le Silence est d'or*, 1947). Puis René Clair réalise *La Beauté du diable* (1950), une fable philosophique, avant de revenir à des thèmes familiers puisés dans son œuvre antérieure (*Les Belles de nuit*, 1952 ; *Les Grandes manœuvres*, 1956 ; *Porte des Lilas*, 1957).

Jean Renoir, lui, après *Le Fleuve* (1952) réalisé en Inde et *Le Carrosse d'or* en Italie, rejoint Paris pour y réaliser *French Cancan* (1955). Mais ce film et plus encore *Eléna et les hommes* (1956) correspond assez peu à l'image qu'on a conservée de ses œuvres réalistes d'avant la guerre. Il faut bien admettre que Renoir a changé ; lui-même d'ailleurs n'en fait pas mystère et précise en quoi sa vision du monde s'est modifiée. Quoi qu'il en soit, ses nouveaux films sont discutés, parfois âprement ; ils trouvent parmi les jeunes critiques d'ardents défenseurs qui ne cesseront d'accorder à Renoir (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959 ; *Le Testament du Dr. Cordelier*, 1961) comme à Rossellini un rôle important dans l'évolution du cinéma français.

D'autres cinéastes renommés gagnent ou regagnent la France. C'est le cas notamment de Max Ophüls qui tourne successivement *La Ronde* (1950) et *Le Plaisir* (1951), et atteint à un sommet du cinéma baroque avec son dernier film : *Lola Montès* (1955). C'est le cas encore de Luis Bunnuel venu filmer à Paris en 1955 *Cela s'appelle l'aurore* (il y reviendra en 1963 pour *Le Journal d'une femme de chambre*) et de l'Américain Jules Dassin, émigré de Hollywood, qui réalise *Du rififi chez les hommes* (1954), l'année même où Jacques Becker tourne *Touchez pas au grisbi*.



#### 14. « Nouvelle vague » et jeune cinéma

Deux ans plus tard, en 1956, le film d'un débutant, Roger Vadim fait scandale. Une actrice, Brigitte Bardot, s'y déshabille sans pudeur ; elle incarne un personnage de jeune fille qui revendique sa liberté et rejette toute morale conventionnelle. *Et Dieu créa la femme* choque donc, mais il faut bien qu'on lui reconnaisse une vérité et une spontanéité qui tranchent sur la production traditionnelle. L'année suivante, Louis Malle réalise *Ascenseur pour l'échafaud* et Claude Chabrol entreprend *Le Beau Serge*. Trois jeunes cinéastes, dont deux sans aucune expérience de la réalisation tournent ainsi un « grand film », tandis que d'autres débutants (François Truffaut, Jean-Daniel Pollet, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Jacques Rozier) réalisent un court métrage.

Telles sont les premières manifestations d'une « nouvelle vague » qui va, sinon emporter le cinéma français, du moins bousculer ses traditions commerciales et artistiques et s'épanouir en un « cinéma nouveau » dont les repères importants et divers seront, avec *Zazie dans le métro* de Louis Malle, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

La « nouvelle vague » apparaît à ses débuts comme un phénomène à la fois artistique, économique et sociologique. Le terme même est emprunté au titre d'une enquête démographique menée par un hebdomadaire parisien. La publicité assure sa fortune cinématographique, tandis que la presse souligne l'originalité du « jeune cinéma »... laissant de côté ce qu'il doit à J. Becker, à A. Astruc, à R. Bresson, à J. P. Melville et à quelques autres. Pour les producteurs, « nouvelle vague » signifie films peu coûteux, c'est-à-dire le moyen de pallier une crise économique qui menace depuis le développement de la télévision. On va donc, pour un temps du moins, faire confiance à de jeunes cinéastes et encourager les premières œuvres.

Parmi les réalisateurs à qui on ouvre ainsi les portes des studios — studios qu'ils refusent parfois — beaucoup viennent du court métrage et sont loin d'être inconnus. Ils ont derrière eux une longue expérience du « documentaire » qu'ils ont contribué à transformer au cours des dernières années.

C'est le cas notamment d'Alain Resnais. Remarquable monteur (il a collaboré à *Paris 1900* réalisé par Nicole Védres en 1947), Resnais a réalisé plusieurs films d'art, puis *Les Statues meurent aussi* (avec Chris Marker), *Nuit et brouillard*, *Toute la mémoire du monde* et *le Chant du Styrière*. Lucide à l'égard des hommes, Resnais « ressent » profondément le monde contemporain, ses angoisses, son absurdité. Il y a en lui une inquiétude qu'exprime bien une mise en scène qui fait appel à de nouvelles structures audio-visuelles. *Hiroshima mon amour* (1959) donne une grande ampleur aux thèmes de ses films précédents. C'est une œuvre incantatrice où se trouvent confrontés l'amour et la mort, la liberté et l'aliénation, le passé et le futur, la durée et l'instant. D'une structure cinématographique extrêmement complexe, le film impose au spectateur sa fascination tout en exigeant de lui une active participation intellectuelle. C'est un objet esthétique qu'il faut interpréter sans le secours des catégories habituelles. Chaque interprétation (l'histoire d'une persuasion, l'aventure d'une libération, la recherche d'un temps perdu, la prise de conscience d'un anéantissement, etc.) renvoie d'ailleurs à une autre interprétation sans épuiser le film.

Cette tentative de re-structuration du temps et de l'espace en fonction de la mémoire ou de l'imaginaire sera poussée plus avant dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et dans *Muriel* (1963), sans que Resnais, dans celui-là trop abstrait, dans celui-ci trop littéraire, parvienne à renouer avec la profonde sensibilité d'*Hiroshima*.

Comme Resnais, Georges Franju tourne son premier long métrage *La Tête contre les murs* en 1959. Après la guerre, G. Franju a réalisé des courts métrages qui sont parmi les plus insicifs et les plus poétiques du documentarisme français (*Le Sang des bêtes*, *Hôtel des Invalides*). On retrouve dans *La Tête contre les murs* la même lucidité, la même tendresse au delà de la cruauté, le même pouvoir de faire jaillir le surréel poétique de la banalité du réel.

Du court métrage viennent encore P. Kast, un moraliste dans la tradition de Lacroix (*Le Bel Age*), Jacques Baratier (*Goha*), Agnès Varda (*Cléo de cinq à sept*) dont un essai significatif (*La Pointe Courte*) était passé quasi inaperçu en 1954.

Pour d'autres, le court métrage ne représente qu'une brève étape, une introduction au « grand film ». Ainsi de Jacques Rivette, auteur en 1956 du *Coup du Berger*, puis en 1958-1961 d'une œuvre singulière (*Paris nous appartient*) véritable film maudit qui sera rejeté par la distribution et par l'exploitation cinématographiques ; de Jacques Doniol-Valcroze (*L'eau à la bouche*) ; de Jacques Demy dont *Lola* (1961) conjugue de manière surprenante la féerie et le réalisme ; de François Truffaut, le plus sensible sinon le plus personnel des cinéastes de la nouvelle vague, un auteur proche de Vigo, tantôt amer et inquiet, tantôt enclin au burlesque et à l'humour absurde, tantôt profondément lyrique (*Les Quatre cents coups*, 1959 ; *Tirez sur le pianiste*, 1960 ; *Jules et Jim*, 1962 ; *La Peau douce*, 1963). Ainsi enfin de Jean-Luc Godard, qui brise avec plus d'éclat que tout autre les structures dramatiques et psychologiques du cinéma français traditionnel.

*A bout de souffle*, en 1960, semble pousser cette rupture jusqu'à la provocation tant la « mise en scène » — au sens où on l'entend habituellement — paraît bâclée, et incohérente la construction. En fait la constante improvisation qui a présidé à la réalisation du film lui donne une liberté et une spontanéité dont il est difficile de trouver l'équivalent ailleurs. Le disparate des images exprime profondément une nouvelle relation film-réalité et leur enchaînement repose sur la seule unité d'intention de l'auteur. Les films réalisés ensuite par Godard (*Le Petit soldat*, *Une femme est une femme*, *Les Carabiniers*, *Le Mépris*, *Bande à part*, *Une femme mariée*) pousseront plus avant cette recherche tantôt inquiète et tantôt sereine, tantôt émouvante et tantôt irritante d'un cinéma considéré comme le moyen d'expression le plus personnel et le plus malléable.

A l'exception de J. Demy, ces réalisateurs sont aussi des critiques (*Les Cahiers du Cinéma*) qui ont combattu pour un cinéma français libéré de ses conventions. La virulence de leurs articles, leur intransigeance n'ont pas été oubliées et la balle est renvoyée sans ménagement. On les accuse bientôt — parfois à juste raison — d'introduire dans leurs films des conventions d'un autre ordre. On polémique autour de chaque film de Godard, de Truffaut et de Chabrol dont les rares œuvres personnelles (*Les Bonnes femmes*, *Les Godelureaux*) sont précisément celles qui sont... le plus mal accueillies !

Quelques échecs commerciaux semblent menaçants pour l'avenir du jeune cinéma. Pourtant, dans le cadre ou en marge de la « nouvelle vague », celui-ci va continuer de s'épanouir de diverses manières.

Aux noms déjà cités, il faut en effet ajouter ceux de Jean-Pierre Melville. (*Deux hommes dans Manhattan*, *Léon Morin prêtre*), de Chris Marker (*Lettre de Sibérie*, *Le Joli mai*), d'Armand Gatti (*L'Enclos*), d'Henri Colpi (*Une si longue absence*), et, parmi les cinéastes de la jeune génération, ceux de Jacques Rozier (*Adieu Philippine*), de Philippe de Broca, de Robert Enrico, de Michel Drach, etc.

On a parfois essayé de distinguer dans ce nouveau cinéma des courants : l'intellectualité avec Resnais, la liberté d'écriture avec Godard, le goût du style avec Malle, la poésie avec Demy... Distinctions assez arbitraires et souvent démenties par les œuvres mêmes de ces cinéastes : *Muriel* et *Feu follet* sont-ils privés de sensibilité ? *Vivre de sa vie* de rigueur dramatique ? *La Baie des anges* de réalisme ?

A vrai dire, si certaines dominantes peuvent être dégagées, elles sont inséparables de ce va et vient entre le rêve et la réalité, entre la spontanéité et une certaine abstraction qui marque toute l'histoire du cinéma français. L'aurait-il voulu, le jeune cinéma n'aurait pu rompre avec ce passé. Et, s'il se réclame surtout de Vigo et de Renoir, c'est simplement qu'il les admire d'avoir su mêler dans leurs œuvres l'imaginaire et le réel, la poésie et la vérité, et qu'il aspire à son tour à les confondre dans ses propres réalisations. Certes il manque encore souvent à celles-ci d'être aussi significatives de notre temps que celles-là du leur. Mais voilà simplement qui devrait conduire le jeune cinéma à de nouvelles recherches et lui ouvrir de nouvelles voies...



## CHAPITRE V

### *Italie*

*L'auteur* : Mario Verdone

Journaliste et critique cinématographique, auteur de documentaires et metteur en scène.

Docteur ès-arts cinématographiques de l'Université internationale d'études sociales.

Directeur de département du Centre expérimental du cinéma de Rome.  
Secrétaire honoraire du Conseil international du cinéma et de la télévision.

Secrétaire du Comité italien des films éducatifs et culturels.

Professeur d'université, chargé de l'enseignement de l'histoire du cinéma et de la critique cinématographique.

Collaborateur des périodiques suivants : *Cinema*, *Sequenze*, *Revue du Cinéma*, *Cahiers du cinéma*, *Revista internacional de ciné*, *Bianco e nero*, *Sight and Sound*, etc.

Réalisateur des documentaires suivants : *Stracittà*, *Imagini popolari siciliane*, *Mestieri per le strade*, *Madonne senesi*, *Le viole di Santa Fina*, *Antico Egitto*, *Mazzini europeo*, etc.

Ouvrages publiés : *Le cinéma européen des origines à nos jours (The Italian cinema from its beginnings to to-day)*, *Gli intellettuali e il cinema*, *Piccola storia del cinema*, *Il regista*, *Catalogo di film sull'arte*, *Répertoire de films sur la danse*, *Come si realizza un film*, *Il film atletico e acrobatico*, *Rossellini*, *Lubitsch*, *Cinema del lavoro*, etc.

Au temps du cinéma muet, l'Italie a connu un grand succès commercial, couronné par les applaudissements de la critique, grâce à ce qu'on appelait alors des « films historiques ».

Le premier film du genre remonte à 1904. C'était *La presa di Roma*, de Filoteo Alberini. Par la suite, Alberini a réalisé des films qui ont fait l'objet de reprises fréquentes, tels que *Messalina*, *Spartaco*, *Giulio Cesare*, *Gli ultimi giorni di Pompeii* et *Quo Vadis?*

Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Carmine Gallone et bien d'autres ont, eux aussi, traité des sujets tirés de la Bible.

En 1913, la société de production turinoise *Itala Film* et le réalisateur Giovanni Pastrone, en l'occurrence connu à l'écran sous le nom de Pietro Fosco, ont réalisé un film, encore cité de nos jours avec une estime respectueuse dans toutes les histoires du cinéma. Le texte de ce film était signé d'un nom célèbre : Gabriele d'Annunzio ; il marque une étape importante dans la production cinématographique du moment, qui n'avait jamais atteint à de tels sommets. Il contient de nombreuses innovations (à l'époque, en tout cas, on les considérait comme telles) : des plateaux de dimensions réduites, des éclairages artificiels, des travellings et des panoramiques, ainsi que des gros plans, pratiquement inconnus en Italie. La vedette, un acteur bâti en athlète, du nom de Bartolomeo Pagano, et baptisé « Maciste » par d'Annunzio, devait devenir le héros de toute une série de films, dont *Cabiria*, pour lequel Ildebrando Pizzetti a écrit l'une des premières musiques de film, *Sinfonia del fuoco*.

L'Amérique, qui s'était déjà distinguée par sa production de « westerns », signés Porter, allait immédiatement étudier et imiter *Cabiria*. Mais c'est David Wark Griffith qui s'en est inspiré pour réaliser, en 1914, ce chef-d'œuvre du cinéma qu'est *Intolérance*.

Pendant cette période, le cinéma italien a appris à utiliser une constellation exceptionnelle de « stars » du muet : Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, Maria Jacobini, Diana Karenne, Leda Gys et des couples comme ceux que formaient Soava Gallone avec Serventi, Bertini avec Collo, et Kally Sambucini avec Ghione. Il a ainsi été parmi les premiers à fournir des exemples du « règne des stars » dans l'histoire du cinéma.

Ces acteurs jouaient dans des films maniérés, inspirés par la vie d'une élite cultivée et de héros marqués par l'esthétisme du début du siècle — ces « esprits rares » dont parle d'Annunzio, cependant que les femmes étaient « d'admirables beautés ». Parmi ces films, on peut citer : *Ma l'amor mio non muore*, *Tigre reale*, *Il romanzo di un giovane povero*, *Il fuoco*, *L'innocente*, *Il piacere*, *Il ferro*. Comme les critiques l'ont souvent souligné, ces films doivent à l'écrivain et poète qui les a conçus une inspiration à base de sensualité et une tradition qui frise l'emphase, ce qui devait néces-

sairement les vouer rapidement à l'oubli, mais ils n'en étaient pas moins d'une très grande originalité. Tous, ils témoignent de la manière dont l'optique de l'Annunzio, avec ses aspirations à la vie de l'âge d'or, passionnée, surhumaine et suprêmement éloignée des mesquineries de l'existence quotidienne, dominait alors jusqu'au cinéma. L'esthétisme était le mal de l'époque et il n'était combattu que par le réalisme de films d'un genre très différent : *Sperduti nel buio*, *Assunto Spina*, *Teresa Raquin*, *Don Pietro Caruso*, *Cenere* qui, tous, avaient pour thème la guerre de 1914-1918. Les cinéromans de l'Italie du Sud ont apporté une contribution très utile à cette école, en introduisant dans le cinéma la tradition de Bracco, de Verga, de Di Giacomo, de Deledda et aussi celle de ce maître du naturalisme qu'est Emile Zola. Chacun de ces films mérite qu'on l'analyse. *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio (1914), avec son atmosphère crue et desséchante et son opposition aux milieux aristocratiques, dont il dépeint le vice et la corruption, peut presque être considéré comme un lointain précurseur de ce qu'on a appelé le « néo-réalisme ». *Assunta Spina*, de Gustavo Serena (1915), se distingue par sa peinture des bas-fonds de Naples et par le jeu émouvant de Bertini. La *Teresa Raquin*, de Martoglio (1915), est un bon exemple du réalisme italien, qui fait écho au mouvement réaliste français, infiniment plus important, qui, à travers Zola et Antoine, a influencé toute la culture de l'époque, y compris celle des Etats-Unis, par l'intermédiaire de Belasco et de Griffith. *Don Pietro Caruso* (1917), témoigne de l'apport à l'industrie cinématographique italienne (et européenne) d'Emilio Ghione, beaucoup plus connu par la suite sous le nom de *Za-la-Mort*. Ghione a aussi été la vedette de *Topi grigi*, de *Triangolo giallo* et de *Za-la-Mort contre Za-la-Vie*. Enfin, *Cenere* (1916), a eu pour vedette Eleonora Duse, et c'est le seul souvenir tangible qui nous reste de ses extraordinaires dons de comédienne. Cet exemple isolé suffit à montrer comment l'intelligence de la Duse lui avait permis de saisir les problèmes artistiques du cinéma, et à voir la contribution qu'elle lui a apportée. Elle avait foi dans la puissance d'expression du cinéma et, avec une grande perspicacité, elle a su utiliser ses merveilleuses mains, tout en évitant ce qui n'aurait été que gesticulation et mimique exagérée du visage. Ces défauts, nous les découvrons aujourd'hui chez des « stars » qui jouissaient alors de la faveur du public et dont le jeu nous paraît maintenant si parfaitement ridicule.



La guerre a mis un terme à la production cinématographique italienne qui, pendant un temps, avait triomphé sur le marché mondial et dont les réalisateurs, comme les acteurs, avaient fait l'objet des plus vifs éloges. La période de l'après-guerre a trouvé une industrie cinématographique italienne en plein désarroi, alors que la concurrence américaine ne faisait que croître. Les difficultés économiques étant ce qu'elles étaient, la plupart des grandes sociétés de production ne pouvaient que disparaître.

L'avènement du cinéma parlant a contraint l'industrie cinématographique italienne à prendre un nouveau départ. Elle doit sa renaissance à un producteur, Stefano Pittaluga, à un écrivain, Emilio Cecchi, et à deux réalisateurs, Alessandro Blasetti (auteur de films réalistes comme *Sole, Terra madre, Palio, 1860*) et Mario Camerini (*Rotaie, Cappello a tre punte*). Luigi Pirandello a écrit le scénario d'*Acciaio* (1933), un *Cavalleria rusticana* moderne, qui se passe dans les aciéries de Terni.

Nous sommes à l'époque du triomphe du fascisme. Le Gouvernement italien a mis en œuvre des moyens financiers très importants pour « protéger l'industrie cinématographique nationale », pour construire *Cinecittà* et le *Centro Sperimentale di Cinematografia*, destiné à assurer la formation d'acteurs, de réalisateurs et de techniciens, mais il n'en a pas moins obligé les producteurs à investir dans des épopées, des films historiques et des comédies musicales très éloignés des véritables réalités humaines et sociales du pays.

Le cinéma italien n'a pu aborder ces réalités qu'à la suite du formidable bouleversement apporté par la guerre et ses suites immédiates. C'est alors qu'on a vu apparaître un phénomène, connu aujourd'hui sous le nom de néo-réalisme, qui constitue certainement, à ce jour, la plus grande contribution de l'Italie à l'histoire et à l'évolution du cinéma.

### *Le néo-réalisme*

Le néo-réalisme est un mouvement cinématographique italien, qui a pris naissance en Italie à l'époque de la deuxième guerre mondiale. Il se fonde sur la réalité, en l'observant avec simplicité, d'un œil critique, pour en rendre compte par l'image. Il dépeint la vie telle qu'elle est et les hommes tels qu'ils sont.

Cette définition met l'accent sur deux facteurs. D'une part, « l'histoire et l'époque ». Ce mouvement a pris naissance et s'est développé en Italie pendant la deuxième guerre mondiale. D'autre part, « le réalisme et la documentation », puisque le mouvement se fonde sur la réalité. On peut y ajouter un facteur « technique », puisqu'on a parlé de simplicité. Cette simplicité a été commandée par les moyens limités et sommaires dont disposaient les réalisateurs, par la nécessité de se rabattre sur des décors naturels, du fait qu'il était impossible d'en construire : au lendemain de 1944, il n'était pas question de studios. C'est aussi cette simplicité qui a dicté la nécessité de se rabattre sur des « types humains », plutôt que sur des « acteurs », soit pour créer l'atmosphère recherchée, soit parce que les acteurs habitués à jouer des rôles épiques, et qui avaient été des vedettes sous l'ancien régime, ne pouvaient pas tout à coup se transformer en héros du nouveau monde qui surgissait des ruines. C'est ainsi qu'au contraire, les personnages du nouveau cinéma italien ont réussi à atteindre à une simplicité parfaitement dépouillée qui, alliée à une sincérité d'expression, devait être l'un des atouts majeurs du néo-réalisme.

Dans sa définition, on trouve aussi le facteur de la représentation par l'image, puisque le néo-réalisme ne s'intéresse pas aux individus, mais aux hommes en général : les partisans, les femmes et leurs souffrances après la guerre, les anciens combattants, les pauvres gens qui ne rêvent que de « vivre en paix ». Enfin, on y voit apparaître la plus grande innovation de l'industrie cinématographique italienne, le facteur « critique », qui avait été jusqu'alors remarquablement absent de la production italienne. Il s'agit d'une attitude positive, puisqu'elle débride les plaies, qu'elle ne passe pas sous silence les souffrances et que, parfois même, elle propose des remèdes.

Le mouvement qui se définit comme le « néo-réalisme » est qualifié de « nouveau » par rapport aux réalismes précédemment enregistrés dans l'histoire du cinéma. Il s'oppose particulièrement au réalisme de films italiens muets comme *Assunta Spina*, de Gustavo Serena, et *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio, au réalisme populaire français, de Feyder à Renoir, Carné et Duvivier, et au réalisme socialiste soviétique.

Le facteur réaliste et documentaire dont nous avons parlé n'implique pas nécessairement que les films néo-réalistes doivent être des documentaires. Un film documentaire prend pour base un événement réel, qu'il ne modifie pas, qu'il ne remodèle pas, qu'il ne présente pas sous une forme romancée, contrairement à tous les films qui expriment une opinion (et le cinéma néo-réaliste ne fait pas exception à cette règle). Cependant, il convient de noter que les films néo-réalistes s'apparentent au documentaire, en ce sens qu'ils cherchent, eux aussi, à présenter un document d'intérêt historique. Les réalisateurs (Rossellini surtout) considèrent d'un point de vue documentaire la société, les sentiments humains des individus qui constituent la société, l'humanité et souvent, comme nous l'avons déjà dit, ils préfèrent les « types humains » choisis dans la vie de tous les jours aux « acteurs ».

En résumé, le néo-réalisme est un réalisme de style italien, qui tire ses origines du documentaire et qui témoigne d'une conscience sociale. C'est un réalisme humain ou, plutôt, un réalisme plus humain, un réalisme qui s'attache aux valeurs humaines ; peut-être vaudrait-il mieux le définir comme un « cinéma de l'humanité » ? C'est pourquoi il a entraîné dans son sillage tous les meilleurs d'entre les réalisateurs de documentaires : Rossellini, Antonioni, Emmer, Maselli, Zurlini, Risi, Pontecorvo et Lizzani, qui sont venus se joindre à Zavattini, le théoricien du mouvement, auquel on doit des films comme *Amore in Citta* et *I misteri di Roma*.

Si Zavattini a été le théoricien du mouvement, il a néanmoins eu un précurseur en la personne de Leo Longanesi qui, dès 1935, avait déclaré dans un numéro de la revue *L'italiano* : « Il faut absolument descendre dans les rues, dans les taudis et dans les gares ; c'est à ce prix que nous pourrons créer un style cinématographique propre à l'Italie ». Zavattini a été le promoteur de la théorie de la « filature », selon laquelle la caméra doit suivre un personnage, l'accompagner dans tous ses mouvements et se trouver présente, au hasard de ses rencontres, jusqu'au moment où sa personnalité se dégage et donne naissance à une histoire.

Dans certains de ses films, Alessandro Blasetti annonce le réalisme : dans *1860*, par exemple, dont de nombreux épisodes de l'épopée de Garibaldi ont été tournés en Sicile, sur les lieux mêmes où les faits d'armes qu'il décrit se sont déroulés. Il en va de même

de *Quattro passi fra le nuvole*, où il fait preuve de beaucoup plus d'humanité en racontant la vie d'un homme comme les autres de sa génération, et de *Ossessione*, de Luchino Visconti. Ce film allie une peinture exacte du paysage et du caractère italien avec un réalisme à la française. (Visconti a fait ses débuts dans le cinéma en tant qu'assistant de Renoir). On peut encore citer quelques films de guerre de Francesco De Robertis, comme *Uomini sul fondo* et *Alfa Tau*, dont toute rhétorique est absente, ou des films tirés de la vie quotidienne, comme *Ultima carrozzella*, *Avanti c'è posto* ou *Campo dei fiori*, qui ont donné leur chance à des acteurs comme Aldo Fabrizi et Anna Magnani, qui devaient, par la suite, être les vedettes de *Roma, città aperta*. Les scénarios de ces films sont aussi dus à Zavattini, à Fellini, à Tellimi et à Amidei, c'est-à-dire scénaristes des films néo-réalistes de l'après-guerre.

Parmi les plus grands réalisateurs de la première période du néo-réalisme, il convient de citer tout d'abord Roberto Rossellini, qui, le premier, a montré les souffrances endurées par l'homme de la rue en Italie après 1943, son éveil aux problèmes sociaux et le rôle qu'il a joué dans la Résistance. *Roma, città aperta*, (Rome en 1944-1945) a aussi marqué le début du néo-réalisme proprement dit. A l'origine, Rossellini voulait faire un documentaire sur le sacrifice d'un prêtre de Rome, Don Luigi Morosini. Mais, à partir de ce point de départ, le récit a pris des proportions beaucoup plus considérables. Rossellini a effectivement tourné ses intérieurs dans une maison de la Via degli Avignonesi et, l'électricité faisant défaut, il a relié les caves de la maison à l'imprimerie voisine du Messagero.

Après *Roma, città aperta*, vinrent *Paisà*, un film sur la résistance à l'ennemi, qui a régénéré la péninsule italienne, *Francesco, giullare di Dio*, *Germania anno zero* et *Viaggio in Italia*. Après avoir tourné un documentaire sur l'Inde, Rossellini est revenu récemment aux thèmes de la Résistance avec *Era notte a Roma* et *Il Generale della Rovere*.

Aux côtés de Rossellini, nous nous devons de citer les noms de Vittorio De Sica et de Cesare Zavattini, l'un en tant que réalisateur et l'autre parce qu'il est à l'origine de certains des films les plus importants du néo-réalisme, qui rendent compte avec une incomparable éloquence des sentiments humains des Italiens : *Ladri di biciclette*, *Sciuscià*, *Umberto D.*, *Miracolo a Milano*, *Il tetto*.

Dans *La terra trema*, où il s'inspire de *Malavoglia*, de Verga, et qui conserve toute sa valeur de documentaire, Visconti traite plus particulièrement de la prise de conscience et de l'aspect dramatique des problèmes sociaux. Dans *Rocco e i suoi fratelli*, le film atteint aux dimensions de la tragédie.

Dans des films comme *Vivere in pace*, *Anni difficili* et *Onorevole Angelina*, la nature de l'apport de Luigi Zampa est plus inégale, cependant que *Il bandito* et *Il mulino del Po*, de Lattuada, se situent dans un contexte plus résolument littéraire.

Pietro Germi a été le premier à réaliser des œuvres populaires comme *Il cammino della speranza* et *In nome della legge*, avant d'en arriver à *Il ferroviere* et à *L'uomo di paglia*.

Renato Castellani transplante des thèmes néo-réalistes dans le domaine de la comédie (*Sotto il sole di Roma*, *E' primavera* et *Due soldi di speranza*) et, cependant que *Pane, amore e gelosia* est d'une veine plus légère encore, il fait preuve de profondeur dans des films comme *Il brigante*.

Federico Fellini, scénariste et réalisateur de ses propres scénarios, a commencé par s'inspirer de Rossellini. (On se souviendra de son *Francesco, giullare di Dio* et de *Il miracolo*). Par la suite, son étude de l'homme revêt une beaucoup plus grande profondeur, pour s'exprimer dans des films comme *I vitelloni*, *Il bidone*, *La strada*, *Il notti di Cabiria* et *La dolce vita*.

Michelangelo Antonioni représente l'œil du néo-réalisme scrutant le monde de la bourgeoisie dans *Cronaca di un amore*, *Le amiche*, *I vinti*, jusqu'au moment où il se décide à mettre à nu son âme (*L'avventura*, *La notte*, *L'eclissi*, *Deserto rosso*, etc.).

Parmi les réalisateurs importants, il convient également de citer Giuseppe De Santis, parce qu'on lui doit *Riso amaro* et *Non c'è pace tra gli ulivi* et parce que son formalisme a fini par trouver une expression plus sincère dans *Giorni d'amore* ; Aldo Vergano, qui n'a réalisé qu'un seul film, mais très important, *Il sole sorge ancora*, et Mario Monicelli (*Guardie e ladri*, *La grande guerra*, *I compagni*).

Depuis 1945, le néo-réalisme a fait beaucoup de chemin. Il a atteint à la tragédie avec *La ciociara* et *Rocco e i suoi fratelli* et les

« super-films » qui condensent toutes les expériences précédentes pour les dépasser dans les fresques hautes en couleurs et tragiques de *La dolce vita* et de *Il giudizio universale* de De Sica et Zavattini. Néanmoins, il n'est pas demeuré fidèle à lui-même, c'est-à-dire aux thèmes du néo-réalisme, du fait que certains de ses réalisateurs s'écartent du matériau brut qu'ils avaient choisi de traiter en d'autres temps, ou que, dans certains cas, ils donnent des signes indéniables de fatigue. Dans *Vaniva Vanini* et *Viva l'Italia*, on en arrive au mélodrame le plus primitif. Dans *Riffa* (Boccaccio 70) et dans *Ieri, oggi e domani*, De Sica et Zavattini se livrent à des divertissements néo-boccaciens qui n'ont plus rien à voir avec le néo-réalisme. La recherche intérieure d'Antonioni, elle-même, paraît parfois poussée à l'extrême, et très éloignée des facteurs que nous avons cités comme étant les éléments constructifs du néo-réalisme.

Il n'est que normal de se demander si, de nos jours, le néo-réalisme a fait son temps, et il se peut fort bien que la réponse soit « oui », du fait des changements qui se sont produits dans la réalité qui lui a donné naissance. C'est ce qui explique que Visconti s'en soit écarté dans *Senso* et dans *Il Gattopardo*, que Rossellini et De Sica l'aient imité, que Germi se soit consacré à la critique des valeurs reconnues dans *Divorzio all'italiana* et *Sedotta e abbandonata*.

Néanmoins, le néo-réalisme, qui n'a pas encore épuisé tout son dynamisme créateur, continue à s'exprimer dans l'œuvre de certains jeunes réalisateurs. Le plus mûr d'entre eux, Francesco Rosi, a fait suivre son vigoureux *La sfida* de Salvatore Giuliano de *Le mani sulla città*, et il a ouvert la voie à un nouveau type de film polémique, très proche de la réalité. D'autres réalisateurs, plus jeunes encore, méritent d'être cités, dont Ermanno Olmi (*Il posto* et *I fidanzati*, où il dépeint avec chaleur le monde des travailleurs), Vittorio De Seta (qui est passé du documentaire à un film plus ambitieux, *Banditi a Orgosolo*, tourné en Sardaigne), Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*, influencé par la technique de la télévision), Elio Petri (*I giorni contati*, qui est presque un compte

rendu documentaire d'une vie qui s'arrête, d'un désastre), Orsini et Taviani (*Un uomo da bruciare*), Giuseppe Patroni-Griffi (*Il mare*, plein de réminiscences d'Antonioni) et le plus vivant, comme le plus polémiste de tous, Pier Paolo Pasolini, qui a observé les basses profondeurs du prolétariat de Rome et les a traitées avec courage, avec respect et avec une grande richesse d'expression.

## CHAPITRE VI

### *Pays-Bas*

*Auteur : Dr. H.S. Visscher*

Né à Amsterdam en 1919. A étudié la langue et la littérature néerlandaise à l'Université d'Amsterdam et est devenu par la suite professeur. A obtenu en 1953 son doctorat avec une thèse sur « Le rêve dans la poésie néerlandaise moderne ». En même temps, a écrit quelques romans. S'est intéressé de bonne heure au cinéma. Donne des conférences pour le Musée du Cinéma néerlandais et a été, pendant quelque temps, professeur à l'Académie du Cinéma des Pays-Bas. Écrit un grand nombre d'essais analytiques sur le cinéma moderne. Jusqu'en 1963, a fait une causerie mensuelle sur le cinéma pour l'un des groupes de radio-diffusion. Travaille comme critique cinématographique pour le quotidien « Trouw ». Est également rédacteur en chef d'une revue néerlandaise de cinéma « Critish Filmforum ». Pour ces activités et pour d'autres encore, a été le premier à recevoir le « Graadt van Roggen » — prix du département néerlandais du CICAÉ.

En 1962, a été membre du jury pour le prix national du film. Deux ans plus tard est devenu membre de la section cinéma du Conseil des Beaux-Arts qui conseille le Gouvernement sur toutes les questions artistiques concernant le cinéma.

Une bien curieuse découverte s'offre à qui entend discerner le niveau de l'industrie cinématographique néerlandaise et ses résultats en s'appuyant sur les récompenses qu'elle a obtenues aux festivals internationaux de ces dernières années. Le nombre de récompenses internationales prouve à l'évidence que ce cinéma néerlandais a su acquérir dans le monde entier une grande réputation, mais il apparaît par ailleurs que ses performances relèvent presque exclusivement du domaine du documentaire, ou du moins du court métrage. Ce n'est que très exceptionnellement qu'un film néerlandais d'intrigue a joué un rôle sur la scène des festivals internationaux.



Le paradoxe du cinéma néerlandais est déjà vieux de plusieurs décennies : à une « école documentaire » de réputation mondiale s'oppose une production de films d'intrigue assez pauvre, par sa rareté sans doute, mais surtout par sa médiocre qualité. Le publiciste cinématographique néerlandais Charles Boost, qui écrivit en 1958 un petit ouvrage de qualité sur l'histoire du cinéma néerlandais (opuscule d'ailleurs publié également en français et en anglais), se montra à juste titre fort réservé sur l'histoire et l'avenir du film néerlandais d'intrigue. Emprisons-nous d'ajouter que, depuis l'époque où cette étude fut écrite, on peut constater, grâce entre autres à l'action des pouvoirs publics et du monde du cinéma lui-même, un progrès sensible qui nous permet de présenter aujourd'hui un certain nombre de films néerlandais d'intrigue contribuant substantiellement à la production européenne dans ce secteur. Il n'en demeure pas moins que l'on constate chaque fois à nouveau combien est difficile le « démarrage » du film d'intrigue néerlandais ; de même, ceux qui ont prouvé qu'ils pouvaient réaliser une œuvre importante dans ce domaine ont trop peu souvent l'occasion de développer leur talent dans une production continue. Aussi retrouve-t-on régulièrement dans l'histoire du cinéma néerlandais des moments où le film d'intrigue devient l'objet de discussions et de critiques publiques violentes.

C'est ainsi que pendant les années trente des cinéastes néerlandais d'avant-garde comme Mannus Franken, Jan Hin, Jan Koelinga, Dick Laan, J.C. Mol et Otto van Neyenhoff, qui voyaient s'éloigner toute possibilité de participer à la production de films d'intrigue, adressèrent un avertissement sérieux au public, le mettant en garde contre l'orientation qu'adoptait le cinéma de long métrage néerlandais. En octobre 1958, une « lettre ouverte » publiée par un certain nombre de critiques cinématographiques éminents dans la revue *Filmforum* s'attaquait avec virulence aux activités dans la production de films d'intrigue et provoquait de violents remous. En 1961, la même revue consacra un numéro spécial à cette question, sous le titre : « Le film d'intrigue néerlandais est menacé ». En 1961 également, cette même question constitua le thème principal des journées académiques d'études cinématographiques organisées par l'Institut néerlandais du Cinéma.

Ce n'est pas ici le lieu de nous étendre longuement sur les causes de cette lacune grave dans le développement cinématogra-

phique néerlandais. Dans l'hebdomadaire *Elsevier* un certain nombre de cinéastes connus exposèrent (fin 1959 - début 1960) leurs vues sur ce problème et s'efforcèrent d'en discerner les causes. On les chercha souvent dans les conditions financières. Certes, elles constituent indéniablement un facteur fort important, comme c'est le cas pour toute production cinématographique, dans quelque pays que ce soit. On peut toutefois se demander si ces causes ne doivent pas être recherchées plus profondément et si le nestor des critiques néerlandais, L.J.J. Jordaan, n'avait pas raison lorsqu'il écrivait en 1956 dans l'hebdomadaire *Vrij Nederland*, après avoir rappelé le paradoxe connu que nous évoquions plus haut : « Cela souligne une fois encore ce fait qu'au fond nous sommes un peuple de peintres, et non de dramaturges. » Ce critique considère en effet que le film documentaire est animé par la joie de la « vision » pure, le film d'intrigue l'étant par l'instinct dramatique.

Il nous semble significatif que nous trouvions dans toute son ampleur cette structure paradoxale chez l'artiste qui est devenu le principal pionnier cinématographique des Pays-Bas et le cinéaste documentaire le plus international d'Europe : Joris Ivens. Avec *De Brug* (Le Pont), réalisé en 1928, Ivens donna pour la première fois au cinéma néerlandais une physionomie propre. « Son film *De Brug*, écrit Boost dans l'étude parfaitement documentée que nous avons évoquée plus haut, était un véritable acte de foi, dur et tranchant ; il s'y était absolument refusé à faire le film tel qu'on le conçoit d'ordinaire, il ne cherchait que la réalité nue pour en extraire le mouvement ». En effet, *De Brug* est dépouillé de tout sens dramatique humain — et même, en fait, de toute présence humaine ; le puissant pont-levis sur le « Koningshaven » a inspiré au cinéaste un jeu mobile fascinant et strictement visuel de surfaces et de lignes fondues. Mais peu après, Ivens s'essaye en collaboration avec Mannus Franken à réaliser un court film d'intrigue : *Branding* (Le Ressac). L'intrigue est mince — un jeune pêcheur en chômage voit un louche usurier de village lui ravir sa bonne amie — mais elle se déroule dans le décor que dessinent la mer et les dunes autour du village de pêcheurs de Katwijk et dont le cinéaste nous donne une vue documentaire. L'œuvre présente d'excellents moments, en particulier lorsque l'élément documentaire joue un rôle fonctionnel dans l'action humaine. Mais elle ne sait aller au-delà des apparences lorsque Ivens s'efforce de pénétrer la psychologie de ses person-

nages. Le saut du film documentaire au film d'intrigue s'est révélé trop grand et dans son film suivant, *Regen* (Pluie) — qu'Ivens réalisa également en collaboration avec Franken — nous constatons un retour à une approche documentaire et poétique qui reprend ses distances à l'égard de l'homme, même si cela apparaît moins marqué que dans *De Brug*. C'est seulement dans son film célèbre sur le *Zuiderzee* (1931) — qu'il reprit plus tard pour en faire *Nieuwe Gronden* (Nouvelles Terres) et qui fait entendre une protestation si violente contre les destructions massives de produits alimentaires tandis que le monde frappé par la grande crise économique souffre de la faim, que Joris Ivens trouve le style qui va caractériser dès lors toute son œuvre, où qu'elle soit réalisée : l'approche de l'homme vivant dans la confrontation authentique avec son travail, avec la technique et la nature, et surtout avec sa condition sociale. Son œuvre témoigne ouvertement d'un engagement politique et social. Elle prend parti — animée toujours par une ferme conviction, par une ardeur révolutionnaire à la lutte, mais surtout par une passion chaleureuse, humaine, intensément vivante. Son œuvre n'est pas de « l'art pour l'art » ; ses films entendent « porter témoignage ». Mais le témoignage d'Ivens s'exprime toujours dans une œuvre artistique. Certes, il est de ses films où cette volonté de porter témoignage se transforme en une tendance à la propagande qui affaiblit la pureté de son inspiration ; cela vaut particulièrement pour quelques films qu'il a réalisés en Europe orientale. Il n'en demeure pas moins que toute son œuvre se caractérise en premier lieu par son humanité chaleureuse, par son amour et sa passion de l'homme. En 1958, il réalise en Chine un film qui décrit avec poésie les fêtes du printemps dans un petit village de ce pays : voilà une œuvre qui témoigne uniquement d'un profond amour, d'une grande amitié, hors de toute propagande politique. Son inoubliable *La Seine a rencontré Paris*, qui constitue sans conteste un des chefs-d'œuvre de sa production, déborde d'un amour émouvant, attentif, teinté d'une mélancolique indulgence, de la vie et de l'homme : rarement film a témoigné de plus de sagesse, de plus de maturité, et ce dans une forme poétique impeccable qui prouve à l'évidence la maîtrise de son auteur.

Ivens, ce combattant dont l'arme est une caméra, ce cinéaste engagé, est toujours là où l'homme lutte pour la justice sociale. Ainsi il mérite pleinement son surnom de « Hollandais volant » —

mais c'est en s'aliénant les Pays-Bas ! Avant la guerre, il tourne en Russie ; en Belgique, où il fixe sur la pellicule une grève dans les mines du Borinage ; en Espagne, où il assiste à la guerre civile ; en Chine, où il réalise une chronique de la résistance chinoise à l'invasion japonaise de 1937. Pendant la guerre, il se met au service de la guerre psychologique aux Etats-Unis et au Canada. La paix revenue, il rompt brusquement un engagement conclu avec le Gouvernement néerlandais pour réaliser un film sur la libération indonésienne, car il ne peut accepter la politique menée par les Pays-Bas. Il réalise immédiatement après son film *Indonesia Calling* — qui témoigne sans détours des sympathies d'Ivens pour la grève anti-néerlandaise des dockers australiens — ce qui accroît encore le fossé qui le sépare de son pays. Il tourne dans le monde entier : en Europe orientale, en France, en Chine, en Italie, à Cuba, au Mali, au Chili... mais non point aux Pays-Bas. Et pourtant, son œuvre n'en garde pas moins une marque indéniablement néerlandaise, que manifestent l'approche picturale tout empreinte de réalisme du détail, la qualité lyrique du documentaire et surtout l'intégration de l'existence humaine dans la donnée documentaire de la condition humaine. Ces dernières années voient d'ailleurs se renouer les liens entre Ivens et les Pays-Bas. Espérons que notre « Hollandais volant », qui a su garder sa grande vitalité malgré ses soixante-cinq ans, ajoutera encore un jour un film néerlandais à sa vaste œuvre internationale.

Si dans son livre *The film till now* Paul Rotha appelle les *Nieuwe Gronden* d'Ivens une des pierres milliaires du documentaire, cet auteur réunit les noms de John Ferno et Helen van Dongen à celui d'Ivens pour parler des « trois apports illustres des Pays-Bas à l'inventaire du cinéma ». L'un et l'autre ont participé de très près aux premières œuvres d'Ivens, John Ferno à la caméra, Helen van Dongen au montage. Comme Ivens, ils ont tous deux réalisé la partie la plus importante de leur carrière hors des Pays-Bas. John Ferno — connu aux Pays-Bas sous le nom de John Fernhout — demeura le fidèle opérateur d'Ivens après le film sur le Zuiderzee et le suivit plus tard en Espagne et en Chine. En 1934 déjà, sa bande sur l'île de Pâques, résultat d'un voyage en compagnie d'une expédition franco-belge dans l'océan Pacifique, avait révélé Ferno comme cinéaste important et de valeur dans le domaine du film anthropologique. Rotha rivalise dans son livre d'éloges sur ce film

et il en résume excellemment la teneur et la forme en une phrase caractéristique : « Chaque fois à nouveau l'écran semble transcender les vues des statues monolithiques de l'île pour montrer se profilant derrière elles la maladie et le dénuement des descendants misérables des sculpteurs anonymes ». De 1938 à 1947, Fernhout vécut aux Etats-Unis, où il réalisa entre autres deux films anthropologiques : *And so they live* et *Puerto Rico*. Il se consacra également à la guerre psychologique et à la propagande, pour tourner ensuite sur commande du Ministère britannique de l'Information deux films sur la libération des Pays-Bas. Après la guerre, Fernhout, qui était revenu s'établir en Europe en 1949, réalisa quelques films dans le cadre de la reconstruction européenne. Il produisit pour le Gouvernement néerlandais deux beaux documentaires, à la composition excellente et parfois humoristique, sur les Antilles néerlandaises. Comme Ivens, il demeura fidèle au style documentaire. On pourrait dire la même chose d'Helen van Dongen. Elle monta un grand nombre de films d'Ivens, non seulement pendant sa période néerlandaise (les films sur le Zuiderzee), mais aussi plus tard ; son film sur la guerre civile espagnole et celui sur la guerre sino-japonaise. Dans le cadre de l'effort de guerre, elle réalisa deux films à partir de matériel documentaire : *Les Russes en guerre* et *La Revue d'information n° 2*. Son association ultérieure avec Flaherty rendit son nom célèbre, surtout par son montage de deux films de Flaherty : *The Land* et *Louisiana Story*.

C'est Mannus Franken, collaborateur le plus proche d'Ivens pendant sa période néerlandaise, qui a appliqué avec le plus de logique et d'audace dans son film sur les Indes néerlandaises, *Pareh, het lied van de rijst* (1936, Pareh, le chant du riz), la synthèse entre le film documentaire et le drame humain à laquelle songeait Ivens et qui a déterminé pour toujours le style de son œuvre. On admet généralement que la part de Franken dans des films comme *Branding* et *Regen* transparaisait surtout dans les qualités lyriques de ces œuvres. Franken joua un rôle important dans les activités et les nombreux contacts internationaux de la Ligue néerlandaise du Cinéma où se retrouvaient, en ces journées souvent tumultueuses de l'avant-garde, les cinéastes et amateurs modernistes. Modeste, doutant parfois de ses propres mérites, Franken est moins connu qu'il ne le mérite en réalité. Son film *Pareh* le confirme parfaitement. Cette œuvre fit découvrir à Franken

les possibilités impressionnantes que les colonies néerlandaises des Indes offraient au cinéma néerlandais, même dans le domaine du film d'intrigue. Il est remarquable et caractéristique du climat cinématographique néerlandais de cette époque que l'on fit si peu usage de ces possibilités et que l'on préféra, en matière de film d'intrigue, s'en tenir au provincialisme, à une certaine vulgarité facile, plutôt que d'oser ouvrir les écrans sur ce domaine immense et magnifique. Franken s'y risqua et il réalisa un film d'intrigue que l'on peut qualifier sans hésiter d'œuvre témoignant d'une entière maturité. Une histoire d'amour indigène toute simple en constituait la donnée, et Franken sut mélanger de façon magistrale la réalité folklorique et les thèmes des contes indigènes. Il plaça cette mince intrigue dans l'imposant paysage indonésien et ce d'une manière si subtile que le paysage en acquit réellement une fonction, donnant tout son relief à l'action humaine. Aujourd'hui encore *Pareh* frappe le spectateur par sa pureté et sa sincérité, par sa grande vision et son symbolisme chaleureux, une observation poétique et un réalisme simple qui rappelle constamment le néo-réalisme d'une *Pather Panchali* — par exemple dans la séquence finale où l'homme et la femme prennent ensemble leur repas sur une des petites digues étroites de la rizière.

La synthèse du film d'intrigue et du documentaire — voilà ce que Max de Haas aussi sut réaliser dans son *De ballade van de hoge hoed* (1936, Ballade d'un chapeau haut de forme), qui s'acquit une réputation internationale. Il s'agit d'un petit film qui dure à peine une demi-heure et qui, réalisé avec des moyens extrêmement limités, n'en constitue pas moins un joyau de l'art cinématographique par une association raffinée d'images, une grande ingéniosité humoristique, et une utilisation particulièrement fonctionnelle, en contrepoint, du son. De Haas ne fait guère appel aux acteurs professionnels. Il laisse l'homme de la rue vivre dans son film en le mêlant spontanément aux événements de l'intrigue et en ne lui imposant aucune expression dramatique. Ses personnages se déplacent avec naturel et spontanéité dans le décor authentique qui est le leur : Amsterdam, avec ses ruelles, ses bistrots et ses canaux... Sur ce matériel authentique, De Haas brode un poème magnifique et mélancolique évoquant le caractère éphémère de toute chose, symbolisée par la carrière décadente d'un majestueux couvre-chef.

De Haas est à la tête de l'entreprise Visiefilm créée en 1932, qui réalisa d'innombrables commandes avant et après la guerre. Son documentaire d'après la guerre *Holland, a modern country* (La Hollande, pays moderne) fut diffusé en 50 exemplaires et en 8 langues différentes dans le monde entier. De Haas est devenu un cinéaste de réputation internationale, en particulier par les petits documentaires pour la télévision dans lesquels il spécialise son entreprise et qui se vendent à merveille aux sociétés américaines, canadiennes et anglaises de télévision. Mais c'est dans les films « libres » qu'il se permet de temps en temps qu'il faut chercher sa réelle importance de cinéaste : il s'agit là d'un lyrisme cinématographique extrêmement personnel, très sûr — comme dans les *Dagen mijner jaren* (Jours de mes années), *Droom zonder einde* (Rêve sans fin) et *Maskerage*, films où l'on se plaît à retrouver chaque fois l'ingéniosité de la forme et la recherche infatigable de l'expérimentation en matière de combinaisons sonores et visuelles de celui qui fut l'auteur de ce joyau du film d'intrigue semi-documentaire, la *Ballade van de hoge hoed*. Il s'agit de films où l'intrigue constitue cet élément d'une authentique qualité qui manque si cruellement dans les « grands » films néerlandais. Nous l'avons déjà dit, le film néerlandais d'intrigue d'avant la guerre avait pâle figure. L'avènement du film sonore a suscité une production active de films qui témoignèrent presque tous d'un manque de goût et d'un niveau déplorable, d'une parfaite impuissance à parvenir à une forme réellement cinématographique et d'une incapacité complète de porter à l'écran un drame humain vivant.

Il est quelques exceptions — il ne s'agit en aucun cas de films témoignant de réelle maturité, mais d'œuvres qui du moins se distinguent si nettement de la production ordinaire, vulgaire et sans âme, que l'honnêteté nous impose de les citer. Gerard Rutten et Simon Koster réalisèrent un film sur les pêcheries condamnées du Zuiderzee : *Dood water* (Eau morte). On ne saurait affirmer que le problème de la mise en scène du film d'intrigue ait été en l'occurrence résolu, mais cette œuvre présente manifestement un style, une allure et surtout, une fois encore, des qualités documentaires. Le travail splendide de l'opérateur A. von Barsy mérita même à cette bande une distinction à la Biennale de Venise. Porter à l'écran le *Pygmalion* de B. Shaw constituait également une gageure si l'on veut bien songer aux bouffonneries vulgaires défigurant le

film d'intrigue moyen. Ludwig Berger en assura la mise en scène et Rudi Meyer produisit le film, qui remporta un franc succès ; on y vit immédiatement un grand pas en avant. Charles Huguenot van der Linden — un des cinéastes les plus importants de l'école néerlandaise d'après-guerre — réalisa avec H. Josephson un film sympathique, *Jonge harten* (Jeunes cœurs), où une intrigue simple se noue de façon attachante dans le paysage que tracent les dunes de l'île de Texel : il s'agit à nouveau d'une synthèse du documentaire et du film d'intrigue. On remarquera que la séquence du début, jouée par des acteurs plus âgés dans un studio, le cède nettement en naturel et en spontanéité à l'élément le plus important du film : la légère romance d'un groupe de jeunes campeurs sur l'île de Texel. Les auteurs réussirent, souvent avec beaucoup d'esprit, à rendre parfois vraisemblable cette donnée simple dans le cadre authentique qui leur offrait au point de vue du documentaire d'innombrables possibilités.

Citons encore Simon Koster, qui a su réaliser sur ce même mode dénué de toute prétention un film léger : *Lente lied* (Le Chant du Printemps), où abondent séquences agréables et moments humoristiques ; le rythme de l'action et du montage est remarquable, surtout au début de la bande.

Croyant avoir suffisamment rendu justice à la contribution du film d'intrigue d'avant-guerre au cinéma néerlandais en général, nous entendons évoquer maintenant un aspect important de ce cinéma : le film scientifique, auquel les travaux de J.C. Mol valurent une grande réputation internationale. Mol débuta en 1923 en tournant *Anthony van Leeuwenhoek*, qui attira immédiatement l'attention générale. Des essais innombrables et de multiples truquages avec la caméra permirent à ses films de pénétrer de façon étonnante les secrets du monde microscopique. La très moderniste Ligue du Cinéma découvrit soudain dans sa bande sur la formation du cristal un pur spécimen du « film absolu » ; cette découverte valut à Mol la célébrité internationale. En 1928 il créa à Haarlem la Société Multifilm, qui se consacra pendant de longues années et avec le plus grand succès à la réalisation de films scientifiques. Si Ivens fut le pionnier du documentaire de notre macro-univers, Mol fut l'initiateur du documentaire étudiant le monde microscopique.

Après la seconde guerre mondiale, la production de films néerlandais d'intrigue manifesta longtemps les mêmes lacunes et les



mêmes insuffisances que celle de la période d'avant-guerre. Une force qui paraissait irrésistible poussait à nouveau le film d'intrigue dans le cercle vicieux des échecs de l'avant-guerre ; on retrouvait le même manque d'âme, la même impuissance à faire preuve d'une créativité réelle, la même spéculation vulgaire sur la corde sentimentale et la grossière bouffonnerie. Une tentative plus sérieuse — le *Hollandais volant* de Gérard Rutten, qui s'efforçait de dramatiser la jeunesse du pionnier néerlandais de l'aviation Anthony Fokker — montra à l'évidence que la seule bonne volonté ne pouvait sauver le film néerlandais d'intrigue. La distinction acquise par le film *Ciske de Rat* (Ciske le rat) à la Biennale de Venise en 1956 avait peut-être quelque peu rassuré, d'autant plus que cette adaptation d'un roman très populaire de Piet Bakker portée à l'écran par Wolfgang Staudte présentait réellement une certaine signification. Cela n'empêcha pas Charles Boost d'écrire en 1958 dans l'opuscule que nous avons déjà cité que le film réalisé par A. Koolhaas en 1951, *De dijk is dicht* (Et la digue fut fermée), fut le « seul grand film néerlandais d'après la guerre ». Koolhaas avait traité dans ce film un thème d'actualité qui lui assurait par avance de grandes possibilités documentaires : il s'agissait de l'inondation de l'île de Walcheren pendant le dernier hiver de la guerre et de la reconstruction énergique de cette île après la guerre. Le drame humain est modeste : un homme dont la jeune femme a été noyée et qui ne voit plus de sens à sa vie revient un jour dans l'île et retrouve dans la vitalité obstinée de la population l'ardeur et la joie de vivre. Koolhaas évoque avec émotion et sensibilité les souffrances que la guerre apporta aux Pays-Bas. En particulier dans le long flash-back où l'homme revit son évasion de la partie nord des Pays-Bas, occupée par l'ennemi, en passant par la région si curieuse et semi-aquatique du Biesbosch, Koolhaas se montre un grand cinéaste qui a su réaliser parfaitement la synthèse déjà recherchée par Ivens entre l'intrigue et une approche documentaire. *De dijk is dicht* constitue à la fois par son sujet et par son approche un film authentiquement néerlandais qui, à nos yeux, ne s'est jamais vu reconnaître tout le mérite qui lui revient en fait.

Le jeune cinéaste L.A. van Gasteren recherchait cette même synthèse dans son film *Stranding — S.O.S. Ecuador* (Naufrage) : il enchâssa un joyau documentaire — un vapeur échoué près de Terschelling et splendidement filmé — dans une intrigue se

développant autour d'un vol de bijoux. La synthèse ne réussit guère, le film conservant ces deux éléments distincts. Mais la bande témoigne cependant d'un sens réel du cinéma, d'une passion créatrice de filmer, grosse de promesse. C'est précisément au moment où Boost achève son bilan du cinéma néerlandais que la production de grands films néerlandais connaît une réconfortante évolution. Cette année-là voit paraître deux films manifestement importants. Haanstra réalise *Fanfare* — une historiette légère se déroulant dans le village pittoresque de Giethoorn — et Fons Rademakers porte à l'écran un roman célèbre de l'auteur néerlandais Anton Coolen : *Dorp aan de rivier* (Le village au bord de la rivière). L'un et l'autre commencent ainsi une production de grands films qui sera dès l'abord déterminée par leurs débuts. Haanstra jouissait déjà d'une réputation internationale de cinéaste documentaire — son film, maintes fois couronné, *Glas* (Verre) sortit la même année — et il ne voulut manifestement pas se risquer à un thème « de poids ». Il réalisa un film aimable et sans prétention, où l'on retrouva toutes les caractéristiques de sa grande maîtrise documentaire : un don d'observation particulièrement aigu, sensible aussi à l'élément humoristique, discernant l'aspect visuel d'une situation ; un montage souple, permettant aux images de se lier en une association de qualité ; une photographie impeccable, enfin, une légèreté enjouée dans la vision et dans la forme. Son film suivant, *De zaak M.P.* (Le cas M.P.), poursuivit en ce sens, mais n'en apporta pas moins une déception. Malgré d'innombrables trouvailles, on eut nettement le sentiment que Haanstra aurait pu faire plus et mieux que ces coquetteries sur une donnée un peu mince. La réponse, Haanstra la donne sans conteste en réalisant *Alleman* (Monsieur Tout-le-Monde), qui se voit décerner l'Ours d'or au Festival de Berlin de 1964. Ici la synthèse entre le documentaire et le film d'intrigue est parfaitement neuve. On y trouve aussi une application originale, typiquement néerlandaise, de la technique de la « caméra candide » ou caméra cachée. Libéré des difficultés que la mise en scène lui avait encore opposées dans ses deux films précédents, Haanstra observe dans le viseur de sa caméra dissimulée ses compatriotes néerlandais ; mais il a d'abord — ce qui caractérise à merveille le perfectionniste qu'est Haanstra — étudié les possibilités du procédé dans son petit documentaire *Zoo*. Ses images trahissent rarement les difficultés techniques que connaît le cinéaste qui joue d'une caméra dissimulée, car elles sont aussi pures et

achevées que si elles étaient réalisées en studio. Mais le spectateur les sent en même temps parfaitement authentiques. On ne saurait affirmer que Haanstra a saisi tous les aspects de l'« homo néerlandicus », car pour cela sa vision est trop indulgente, son regard trop optimiste ; cet homme d'ailleurs, Haanstra l'a trop vu comme objet plastique, lui faisant perdre à l'excès l'autonomie de son existence-à-un-moment-donné au bénéfice du jeu sublime et élégant de son montage. Les hommes et leurs situations ne sont rien de plus à ses yeux que les objets de son film *Glas* (Verre) : le matériel de base d'une composition d'une pureté et d'une élégance rares, procédant du désir sincère de réaliser une création esthétique, même dans le domaine de la forme. Il s'agit d'un film brillant, qui est tout Haanstra, qui est parfaitement néerlandais. Par son style, par sa forme, par sa vision, par son application du style de la « caméra candide », c'est aussi un film unique. Il sera malaisé de réaliser sur ces mêmes données un deuxième grand film — même pour un Haanstra.

Rademakers choisit une autre voie. *Dorp aan de rivier* (Le village au bord de la rivière) présentait certains défauts, mais manifestait en même temps des qualités si remarquables qu'il s'en fallut de fort peu qu'un Oscar vînt en récompenser l'auteur. Son évocation de l'ambiance rude, parfois macabre, d'une petite communauté humaine dans un village du Brabant — plus heureusement réussie que l'authenticité psychologique de ses deux personnages principaux — prouve à l'évidence que le réalisateur a voulu faire plus qu'un simple film de distraction, qu'il entendait aller au-delà. Son film suivant *Makkers staakt uw wild geraas* (Une si belle soirée), qui reçut au Festival de Berlin de 1961 un Ours d'argent, le confirma. Une intrigue intelligente — la rencontre de trois couples totalement différents, connaissant chacun leurs problèmes et leurs drames propres — lui permet de réaliser des moments cinématographiques d'une valeur humaine émouvante et réelle. Encore que les critiques néerlandais lui aient reproché à nouveau — non sans quelque injustice à nos yeux — le caractère théâtral de certaines séquences, nous entendons souligner ici que cette œuvre est devenue à la fois par les thèmes qu'elle traite et par sa forme un film d'intrigue témoignant d'une réelle maturité. Son film suivant, *Het mes* (Le couteau), qui reçut à Edimbourg un « Diplom of Merit » et s'inspire d'un récit de Hugo Claus, se

caractérise encore par un approfondissement psychologique : il s'agit d'un drame de la puberté, que le cinéaste a su enchâsser dans une ambiance heureusement trouvée. Son dernier film, *Als twee druppels water* (Comme deux gouttes d'eau), inspiré du roman *De donkere kamer van Damocles* (La chambre noire de Damoclès) de W.F. Hermans, est également un film ambitieux, traitant un thème d'une profonde psychologie. Rademackers apporta à cette réalisation — indéniablement sous l'influence de Hermans et avec l'aide de son opérateur français Raoul Goutard — une qualité que le film d'intrigue néerlandais n'avait encore jamais connue : une ambiguïté typiquement moderne dans l'image et dans l'action, qui laisse au spectateur lui-même la création du « récit ».

En 1963, Paul Rotha met en scène un film remarquable : *De Overval* (L'assaut), qui entend être une reconstitution très exacte d'un exploit de la résistance néerlandaise lors de l'occupation allemande. Il s'agit de l'assaut qui fut mené contre la prison étroitement gardée de Leeuwarden, opération qui permit de libérer sans coup férir et sans un coup de feu un grand nombre de détenus politiques. Aussi bien le scénario — écrit par M.L. de Jong, directeur du Bureau national pour la documentation de guerre — que le film s'abstiennent de toute dramatisation artificielle. Il en naquit un film sobre, digne et réservé, qui n'en présente pas moins un intérêt puissant et soutenu, et qui sait rendre tangible l'atmosphère étouffante de l'occupation.

Peut-être consacrons-nous une attention excessive à cette émancipation récente du film d'intrigue néerlandais, heureux que nous sommes de ce phénomène. Nous n'en sommes pas moins parfaitement conscients que cela ne peut et ne doit jamais se faire aux dépens du domaine où le film néerlandais d'après la guerre a connu ses grands triomphes internationaux : le documentaire.

*Het schot is te boord* (Jetons les filets) de Herman van der Horst obtint le Grand Prix du Court Métrage au Festival du Printemps à Cannes en 1952. Bien plus, l'ensemble de l'envoi néerlandais, qui comprenait *Panta rhei* de Haanstra, *Maskerage* de De Haas et *Hij, zij en een wereldhaven* (Rythme de Rotterdam) de Ytsen Brusse en plus du film déjà cité, reçut une mention honorable récompensant son niveau artistique. Cannes a donc découvert pour les Pays-Bas aussi une « nouvelle vague », même si le *Spiegel van*

*Holland* (Miroir de Hollande) de Haanstra avait déjà obtenu une année auparavant le Grand Prix de Cannes et même s'il nous faut préciser que cette « vague » documentaire n'était pas « neuve » : il s'agit en fait de la poursuite d'une tradition documentaire née des efforts de Ivens et Franken. C'est particulièrement évident chez Herman van der Horst, ce violent qui a élaboré un style parfaitement propre et inaliénable, car nous retrouvons dans les qualités lyriques de son œuvre, dans son montage dynamique, surtout dans son don de saisir la présence authentique du travailleur, toute une tradition qui remonte aux films d'Ivens sur le Zuiderzee. La séquence la plus caractéristique de son œuvre est sans doute le fragment de *Prijs de Zee* (Louez la mer) où il construit un drame oppressant en retraçant simplement la collaboration mimée entre un ouvrier et un grutier dans le placement d'une gigantesque cloison en acier dans la coque d'un navire en construction. L'alternance dynamique des vues des deux « acteurs » — le grutier juché dans son engin gratte-ciel et l'ouvrier dont le geste semble téléguider sans une faute la marche du gigantesque appareil — secondés par le ronflement puissant du moteur, qui chaque fois s'interrompt brusquement en laissant derrière lui des instants d'un silence pesant : voilà un « drame » cinématographique, qui trouve son apogée et son dénouement dans la séquence où l'on voit la cloison venir à sa place exacte, dirigée au centimètre près. Les acteurs de van der Horst sont authentiques — ils sont parfaitement eux-mêmes. Dans tous ses films ils travaillent et ils peinent dans un attachement vital à « leur » labeur : les voici qui déplacent malaisément une machine à enfoncer les pilotis, les voilà qui rentrent par gros temps leurs filets, qui luttent contre le courant tourbillonnant des chutes des rivières du Surinam. Mais leur attachement à leur travail est également un attachement au prochain : sur leurs lougres ou leurs chalutiers, dans Rotterdam ravagée par la guerre, dans leurs canots élégants et rapides, ils vivent et ils travaillent en collectivité. *Houen zo!* (Tiens bon !), *Vieren maar!* (Larguez les amarres !) — voilà quelques titres parmi ceux des films les plus célèbres de van der Horst, mais aussi et bien plus le cri traditionnel qui fait communier le travailleur avec ses frères. Il ne faut pas voir dans ses films des reportages passionnants et intelligents ; il s'agit d'hymnes, de chants à la gloire de la vie, du travail, de la communauté humaine, de l'homme débordant de vitalité qui défie les violences de la nature ou de la guerre, qui de ses mains acharnées crée sa propre vie.

*Prijs de Zee* chante la gloire des Pays-Bas, de leurs carillons chantants, des façades du dix-septième siècle, de leurs moulins aux ailes tournoyantes et de leurs chantiers navals tumultueux — comme *Pan* est un cantique honorant la violence silencieuse de la nature. La vie bat dans le monde de van der Horst — et ce battement détermine le rythme dynamique de ses poèmes du septième art.

Les documentaires de Bert Haanstra constituent également des poèmes cinématographiques, mais d'une poésie d'un tout autre ordre, plus calme, plus contemplative, plus indulgente et surtout plus humoristique que celle de van der Horst ; Haanstra découpe sa matière moins suivant les césures de l'objet authentique que suivant celles d'une conception individuelle qui s'attache en premier lieu à la forme esthétique. C'est très évident dans les premiers films qui lui assurèrent des succès mondiaux : *Spiegel van Holland* (Miroir de Hollande) et *Panta rhei*, qui obtinrent l'un et l'autre un Grand Prix au Festival de Cannes, le premier en 1951, le second en 1952. Le spectateur goûte dans les deux cas un lyrisme cinématographique charmant, malicieux, élégant, qui l'introduit dans le paradis séduisant s'étendant derrière les portes de la réalité concrète, monde que dessinent les reflets de la Hollande dans l'eau de ses canaux et de ses rivières, univers que révèle seulement le bouleversement de l'ordre chronologique quotidien. Son travail pour la Shell Film Unit le confronte ensuite à une réalité plus âpre, sans que Haanstra abandonne pour autant son idéal esthétique. Que l'on songe par exemple au magnifique *Strijd zonder einde* (The rival world), qui retrace de façon saisissante la lutte de l'homme contre le monde des insectes, en l'occurrence des sauterelles. Le montage de van der Horst semble constamment inspiré par la vie elle-même, par l'objet ; celui de Haanstra voit d'abord dans les hommes et les choses le matériel alimentant la fantaisie souveraine, autonome, élégante et espiègle d'un artiste. Ses courts métrages récents, *Zoo* et *Deltaphase I* — l'un et l'autre d'étincelants joyaux à la taille magistrale de l'art cinématographique — témoignent à nouveau de ce style et de ce mode d'approche. Son film *Glas* (Verre) en donne l'exemple le plus réussi : c'est un miracle de raffinement, où l'on ne rencontre point d'ouvrier-verrier, ni d'industrie — bien que les plans du film en montrent nombre d'aspects — mais où l'on semble pénétrer un mythe du verre, un monde particulier et neuf où règnent la couleur et le mouvement.

Son film sur *Rembrandt, schilder van de mens* (Rembrandt, peintre de l'homme) prouve à nouveau la diversité de l'art de Haanstra ; comme Resnais dans son film sur Van Gogh, le réalisateur est parti de cette idée que les tableaux de Rembrandt sont l'expression directe d'une histoire intérieure et il a su saisir l'aventure psychologique du plus grand peintre des Pays-Bas. Comme Resnais, il libère le tableau de l'isolement que lui impose son cadre ; il crée ainsi un espace psychique continu qu'il découvre avec une subtile pudeur et qu'il pénètre toujours davantage. L'émouvante séquence finale, où Haanstra enchaîne de nombreux auto-portraits de Rembrandt dans leur ordre chronologique, nous montrant, par un travail de précision hautement inspiré, l'évolution de la physionomie axée sur les yeux et sa marche vers la déchéance, constitue le couronnement de cette exploration. Haanstra nous offre ici une synthèse supérieure de son esthétique et de l'analyse psychologique approfondie qu'il a réalisée.

Pouvons-nous parler encore de documentaire quand nous goûtons une utilisation si poétique et dramatique d'une réalité documentaire ? Ne faut-il pas dire plutôt que le documentaire, qui est souvent réalisé sur commande, constitue dans les circonstances actuelles, et même pour les cinéastes néerlandais les plus importants, une base et un point de départ, maintes fois même un « prétexte » ? Certes, il existe dans le genre documentaire une école néerlandaise solide, intelligente et artistique. Des cinéastes comme Otto van Neyenhoff, Ytzen Brusse, Rudi Hornecker — qui s'acquittent surtout une grande réputation avec son film *Honger* (La Faim) monté avec des bandes authentiques et traitant de l'hiver de la famine que connurent les Pays-Bas en 1944-1945 — Wim van der Velde — qui réalisa après son film sur une langue des sourds-muets : *Stervende taal* (Une langue qui se meurt), un film d'intrigue semi-documentaire *Tros* — Peter Creutzberg — dont l'excellent documentaire sur le Surinam, *Geveugelde Verovering* (La conquête ailée), constitue l'antipode remarquable du *Faja Lobbi* de van der Horst — Hattum Hoving — qui dut une bonne part de son succès à *Os mundi* et à *Zeilen* (Yachting) — Jan Hulsker avec son film *Erasmus, de stem van de rede* (Erasmus, la voix de la raison), Jan Wiegel avec son intelligent *Maasvaart* (Le nouveau visage de la Meuse), Georges Sluizer qui retraça dans *De lage landen* (Terre des eaux) avec intelligence et ardeur la lutte éternelle de la Hollande

contre l'eau — tous ceux-là et bien d'autres encore constituent ensemble cette école documentaire néerlandaise.

Ils ont, eux aussi, connu bien des triomphes internationaux : Georges Sluizer, par exemple, reçut pour son film à la fois un Ours d'argent au Festival de Berlin de 1961 et une distinction du Conseil de l'Europe, honneur qui échet également à Jan Hulsker, à Jan Wiegel et récemment à Jan van der Hoeven. Mais dans nombre de ces films nous sentons les cinéastes se heurter aux limites qui leur sont fixées — seuls les très grands savent soudain les franchir. C'est ainsi que Theo van Haren Noman, chargé de réaliser un film sur la sculpture néerlandaise de l'après-guerre, nous donna dans *Een leger van gehouwen steen* (Une armée de pierre) une évocation poignante de l'occupation. C'est ainsi que Charles Huguenot van der Linden dont *Bouwspelement* (Le jeu de la construction) reçut un Ours d'or au Festival de Berlin de 1963, réalisa en outre de ses nombreuses commandes des films « libres » où il réintroduisit, comme autrefois dans son *Jonge harten* (Jeunes cœurs), l'élément de jeu dans le documentaire, et ce d'une façon très originale ! *De Morgenster* (L'Etoile du matin) est un petit film d'intrigue où van der Linden suit l'errance matinale d'une pitoyable vagabonde, une simple d'esprit qui cherche chiffons et vieilleries dans les poubelles. Le cinéaste place son action dans le décor macabre et fascinant d'un quartier populeux et à demi-ruiné d'Amsterdam, tissant sa donnée dramatique sur ce décor en un style d'un réalisme magique ; il utilise alternativement de façon fonctionnelle le noir et blanc et la couleur. *Big City Blues*, une de ses plus belles créations avec son *Tussenspel bij Kaarslicht* (Entr'acte aux chandelles), est l'évocation brillante mais dure d'un lamentable fait divers : une très jeune fille est assaillie dans l'immense édifice en béton en cours de construction qui doit devenir le Palais Provincial à La Haye. Tentative audacieuse qui ouvrit nettement des perspectives toutes nouvelles au film d'intrigue néerlandais, ce fut un film dur, lucide et net, aux lignes dépouillées, où les grises surfaces de béton enserrent l'affreuse tragédie qui s'y déroule sans un mot et presque comme un ballet barbare.

Dans le domaine du court métrage — car nous ne pouvons plus utiliser ici le terme de documentaire — L.A. van Gasteren qui vient également de l'école documentaire et qui réalisa, entre autres, le dynamique *Railplan 68* — tourna un film d'intrigue d'une grande



importance : il s'agit de *Het Huis* (La maison) qui obtint à Edimbourg un « Diplom of Merit ». Le cinéaste utilisa une donnée documentaire — une imposante et vieille demeure de campagne qui passe entre les mains des démolisseurs — pour y dérouler le jeu fascinant du présent et du passé. Le montage achronologique et abrupt du « présent », les moments très divers du « passé » rappellent fortement *Hiroshima, mon amour* de Resnais ; mais la forme, la donnée et la localisation de ce film lui assurent un style propre et à la fois typiquement néerlandais. Comme van Gasteren a su éviter aussi avec beaucoup d'intelligence le dialogue, pierre d'achoppement du film d'intrigue néerlandais, *Het Huis* devint un des films les plus remarquables et des plus réussis de la production néerlandaise de films d'intrigue. Il faut encore citer ici Jan Vrijman, qui écrivit avec Louis van Gasteren le scénario de ce film révolutionnaire. Les récents films de télévision de Vrijman, où il s'exerça à une sorte de cinéma-vérité, nous prouvent qu'il représente une jeune génération cinématographique et un mode essentiellement moderne d'approche cinématographique. Il se tailla une réputation internationale en tournant un film sur un des peintres modernes néerlandais les plus discutés : Karel Appel. *De Werkelijkheid van Karel Appel* (La réalité de Karel Appel) reçut un accueil réservé aux Pays-Bas, mais obtint un Ours d'or au Festival de Berlin de 1962. Ce qui frappe, c'est la sincérité de l'approche du peintre par le cinéaste, la modestie remarquable et caractéristique de Vrijman, qui lui permet de laisser toute la place à l'art d'un homme qui peut ainsi s'expliquer parfaitement lui-même. Sans vouloir prononcer de pronostic définitif, nous croyons voir dans Vrijman l'un des initiateurs les plus importants d'un mode moderne de cinématographie que l'on retrouve aussi chez un Joan van der Keuken, un Ed van der Elasken et d'autres.

Le court métrage demeure le domaine où se dessinent les évolutions les plus importantes pour l'avenir du film néerlandais. Le saut du court métrage au film d'intrigue, réalisé avec tant de souplesse par certains cinéastes de la nouvelle vague française, se révèle évidemment malaisé. Le long film d'intrigue *Kermis in de regen* (La kermesse sous la pluie) de Kees Brusse le prouva une fois encore, car nous fûmes plus ou moins déçus après les deux courts métrages excellents, *De paraplu* (Le parapluie) et *Het gerucht* (Le bruit), qu'il avait réalisés pour l'Association Pro Juventute ; le second en particulier s'était fait remarquer par son

évoquant d'un problème d'éducation sexuelle, situé avec une authenticité convaincante dans le milieu d'une école secondaire.

Le court métrage « libre » constitue pour une nouvelle génération de jeunes cinéastes la grande chance de réaliser ses idées, de déployer ses talents, de prouver en toute liberté ses mérites artistiques tout en acquérant l'expérience si nécessaire pour des œuvres de plus longue haleine. Ces possibilités sont nées du climat cinématographique néerlandais actuel, qui a fortement évolué ces dernières années, à la fois grâce aux ressources financières d'un fonds de production subventionné par les pouvoirs publics et la Fédération néerlandaise des cinémas, à l'activité de l'Académie cinématographique néerlandaise, qui existe depuis quelques années, et aux activités chaque jour plus importantes du Musée cinématographique néerlandais, en particulier ses représentations hebdomadaires de films importants et les encouragements qu'il prodigue à la formation cinématographique de la jeunesse. Il serait prématuré de nous étendre longuement ici sur les débuts intéressants de jeunes cinéastes comme Paul Verhoeven, Nicolai van der Heyde, Roeland Kerbosch, Nico Crama, Jan Oonk et bien d'autres. Il nous semble pourtant que certains d'entre eux ont déjà ouvert de nouvelles voies au film néerlandais par une mode moderne d'approche de l'objet et par une nouvelle manière de « faire le récit ». Le jeune Néerlandais Rob Houwer, qui a déjà réalisé en Allemagne comme metteur en scène, mais aussi comme producteur, une œuvre assez vaste et qui obtint, entre autres récompenses, un premier prix au 10<sup>e</sup> Festival d'Oberhausen et un 2<sup>e</sup> prix au 3<sup>e</sup> Festival international du film expérimental à Knokke remporta au Festival de Berlin de 1964 un Ours d'argent pour son court métrage néerlandais *Aanmelding* (Inscription) : il y dessine une image pénétrante du monde de plus en plus solitaire d'une vieille femme en route vers le centre de vieillards où elle va se faire inscrire. Le film constitue un exemple parfaitement bien composé et réussi d'un cinéma moderne qui a rompu radicalement avec la technique naturaliste du roman du dix-neuvième siècle.

Les actualités néerlandaises, réalisées par Polygoon-Profilti, constituent un aspect de la production cinématographique néerlandaise qui mérite aussi une attention toute particulière. Certes, la concurrence du Journal télévisé a affaibli la position des actualités

cinématographiques. Mais cela ne diminue en rien les grands mérites que présentent toujours les actualités néerlandaises. Dès le début — les premières actualités de Polygoon furent projetées dans nos cinémas en 1922 — les actualités néerlandaises se distinguèrent en s'efforçant d'éviter autant que possible le sensationnel, la nouvelle superficielle, pour se limiter à un petit nombre de thèmes par journal, permettant ainsi de les étudier de façon réellement approfondie et intéressante. Leur forme et l'esprit qui les anime font que les actualités néerlandaises doivent au fond être considérées comme une variante de l'école documentaire néerlandaise — c'est d'autant plus vrai si l'on songe que le groupe Polygoon-Profilti se consacre aussi et avec succès à la réalisation de longs documentaires, de films sur commande et même d'un film d'intrigue comme *De dijk is dicht* (Et la digue fut fermée). Aussi est-ce à juste titre qu'à la Biennale de Venise de 1957 les mérites des actualités néerlandaises se virent couronnés par la plus haute distinction dans la catégorie des actualités cinématographiques et télévisées.

On pourrait voir une autre variante de l'école documentaire dans le cinéma néerlandais scientifique, qui doit sa naissance et tant de son développement à J.C. Mol, l'homme de Multi-Film. la Faculté de médecine de l'Université d'Utrecht créa en 1950 l'Institut du Film Universitaire, dont le professeur H.W. Julius assura la supervision générale, MM. J.W. Varrosieau et W. de Vogel se chargeant de la direction permanente. Comme les autres universités néerlandaises passèrent aussi des commandes de films scientifiques spécialisés, on créa la fondation « Le Cinéma et la Science », dont les activités et les productions se sont toutes concentrées à Utrecht. Le cinéma scientifique néerlandais se trouvait ainsi, l'expérience le prouve, en d'excellentes mains : à quatre reprises un de nos films — dont celui étudiant des jumeaux siamois de Frise — obtint un premier prix à la « Mostra Internazionale » de la Biennale de Venise. La production néerlandaise recueillit en outre de nombreux prix et mentions honorables à un grand nombre de festivals internationaux du cinéma spécialisé, par exemple le Prix de l'Enseignement Médical au Festival International du Film Médical à Bruxelles en 1960 — récompensant *La tétralogie de Falloot*, film chirurgical sur une opération du cœur avec utilisation d'un appareil dit cœur-poumon artificiel. Une mention honorable

décernée en 1963, à l'occasion de la remise du prix de l'Etat néerlandais du court métrage, au film biologique *De zwarte bonenluis* (Le puceron noir de la fève) récompense surtout son excellente forme.

Mentionnons enfin la grande réputation internationale des studios de Joop Geesink et Marten Toonder. L'un et l'autre produisent des films de publicité : Geesink des films animés par des marionnettes, Toonder des dessins animés. Le studio de Geesink, « Dollywood », s'ouvrit en 1946. Geesink y réalisa des bandes excellentes et fort spirituelles, comme *La kermesse fantastique* et *Gala concert, De grote vier* (Les 4 Grands), *De drie musketiers* (Les Trois Mousquetaires) et, pour le périodique américain « Life », un cycle cinématographique sur la création de la terre : *The earth is born*. Geesink introduisit en 1962 dans *The travelling Tune* sa nouvelle technique de la marionnette de papier : c'est un sommet de sa production et qui ne recueille pas moins de 7 distinctions. Geesink a ouvert des bureaux dans de nombreuses villes européennes et même à New York ; son entreprise, qui compte 150 personnes, réalise d'innombrables commandes internationales et ses films obtiennent 70 distinctions dans la période s'étendant jusqu'en 1963. Une partie de sa production s'est orientée ces derniers temps vers ce que l'on appelle les « flashs télévisés », c'est-à-dire de petites bandes de télévision. Les studios de Marten Toonder réalisent aussi des films de télévision, surtout en utilisant la technique du « table-top ». Ses dessins animés pleins de finesse — *Le Poisson d'Or, Moonglow, Suite Tempirouette* — jouissent d'un grande réputation internationale.

Que conclure de tout cela ? A notre sens, que la contribution néerlandaise à la production cinématographique européenne mérite d'être citée. Il n'en demeure pas moins que nos réalisations dans le domaine qui permet précisément de toucher le grand public international, c'est-à-dire celui du film d'intrigue, ne jouent toujours qu'un rôle bien modeste sur la scène internationale. Nous avons déjà évoqué l'évolution favorable qui s'y dessine. Espérons donc qu'à l'avenir les Pays-Bas apporteront dans ce domaine aussi une contribution internationale plus importante.



## CHAPITRE VII

### *République Fédérale d'Allemagne*

*L'auteur* : Edmund Luft

Ecrivain, critique, dramaturge. Né en 1914 en Allemagne. Engagé en 1932 par la Tobis (studios de cinéma de Berlin) comme assistant technique : prise de vues, prise de son et montage. En 1934, il suit les cours du *Deutsches Theater* de Berlin (art dramatique et production cinématographique). En 1936, il écrit des pièces pour la radio et des scénarios de documentaires, en même temps qu'il fait du journalisme et qu'il écrit des nouvelles. En 1938, il est auteur et acteur au théâtre *Die Dachluke (Literarisches Kabarett)* de Berlin. En 1947, on le retrouve critique de cinéma et critique dramatique à Wiesbaden.

Depuis 1949, il collabore à de nombreux journaux et à des revues de cinéma et de théâtre ; il travaille aussi pour la radio et la télévision, en Allemagne et dans d'autres pays d'Europe, en qualité de rédacteur en chef, d'auteur dramatique, de chef de rubrique et de critique.

Il a adapté et réalisé des films pour la télévision (*Schnitt im Schloss, Vergnügen ohne Grenzen*) et fait partie, à Bonn, des commissions de sélection de documentaires, de longs métrages et de scénarios.

Edmund Luft a aussi été membre du jury des festivals du cinéma de Berlin (1957), d'Acapulco (1959), de Mar del Plata (1960) et de Valladolid (1964).

C'est entre 1913 (*Der Student von Prag*) et 1930 (*Menschen*) que le cinéma allemand a apporté sa contribution la plus importante au « septième art ». Les historiens du cinéma ont étudié à fond cette période extrêmement diversifiée de notre passé cinématographique et ils ont fait preuve de beaucoup d'imagination dans leurs commentaires. Ils l'ont qualifiée de « classique », c'est-à-dire d'extrêmement évoluée, et ils y ont vu la période expressionniste du cinéma allemand. On peut retenir cette définition, à condition de l'interpréter dans son sens le plus limitatif, relatif à l'histoire du « genre », dans la mesure où elle ne s'applique qu'à quelques films

remontant au début des années 1920 et, notamment, à ce drame de l'abus du pouvoir fréquemment cité, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, qui est devenu la pierre angulaire de l'étude de Siegfried Kracauer sur la psychologie et la sociologie de l'histoire, intitulée *Von Caligari zu Hitler*. Dans cet ouvrage très discuté, Kracauer s'efforce de démontrer que les films de cette époque ne font que traduire un inconscient collectif. Sa tentative a contribué à attirer l'attention du monde sur cette époque séduisante du cinéma allemand, mais sa méthode comme ses résultats ont été critiqués. C'est ainsi que dans une notice présentant au public, lors d'une nouvelle projection dans les salles de cinéma allemandes en 1964, le *Cabinet du docteur Caligari* et un autre vieux film *Le docteur Mabuse*, le réalisateur de documentaires suédois Erwin Leiser écrivait : « Quiconque a lu Kracauer sera déçu par *Caligari*. Il y cherchera un univers qui, « comme l'univers hitlérien », sera « plein de sombres pressentiments de fin du monde, de hauts faits de violence et d'explosions de panique », et il ne l'y trouvera pas. Il critiquera Fritz Lang parce que son *Mabuse* « n'est pas un documentaire, mais bien plutôt l'une de ces prémonitions qui illuminèrent de façon passagère les écrans allemands de l'époque » ; or, ce genre de jugements n'a rien à voir avec la valeur du film en tant que film ou avec l'appréciation qu'on peut porter sur les intentions du réalisateur. Kracauer attribue au contenu implicite de la production une signification qu'elle ne possède pas et, surtout, il voit dans la République de Weimar un prélude à ce que sera le « troisième Reich ». Il faut rejeter ce genre d'interprétations pour ne juger les vieux films qu'en fonction de leurs véritables prémisses ; c'est le seul moyen de leur rendre justice. Et ils ont droit à une place dans l'histoire du cinéma si leurs qualités artistiques ont conservé leur éclat et si leur message relatif aux hommes et aux situations passionne encore les nouvelles générations de spectateurs. »

### *Les nouvelles formes d'expression cinématographique*

Si le terme d'« expressionnisme » prend maintenant une signification plus large (et il semblerait que l'usage linguistique international en ait décidé ainsi), il n'en reste pas moins qu'il s'applique parfaitement à la première décennie (1913-1923) — c'est-à-dire à la période véritablement dynamique — du cinéma muet allemand

classique. Les influences de l'expressionnisme ont été multiples et variées ; on a défini leurs caractéristiques essentielles comme étant génératrices de bouleversements et de transformations ; elles ont été « pathétiques », au sens initial du terme — c'est-à-dire passionnées, effervescentes, axées sur une action expressive et sur le retour à la « physiognomonie latente » des choses (Balasz). Il faut voir dans le zèle révolutionnaire de cette phase de l'histoire une réaction contre l'esthétique souple et non engagée et le style affecté de la fin du dix-neuvième siècle. Ce mouvement était donc dirigé contre l'existence en tant que telle. La « nouvelle vague » a mis à jour des tendances extrêmement diversifiées et souvent sujettes à controverse les écrivains ont déformé la structure des phrases, les artistes se sont déclarés contre la « fausse réalité », les compositeurs ont rejeté l'harmonie et les philosophes ont fait révoquer en doute les vérités reconnues et toutes les notions nettement définies : « Tout ce qui a existé est faux ! » (Rubiner). « La vie, c'est de se rapprocher les uns des autres, c'est l'interpénétration et l'ouverture d'esprit mutuelle ! Le monde plonge ses racines dans l'homme ! » (Werfel). « Le monde n'est là que pour nous permettre de nous voir nous-mêmes ! » (Wolfenstein). « Peindre l'état d'esprit du monde qui se débat dans le chaos, c'est diriger le plus complètement possible le plus de gens possible vers l'Infini, le Spirituel divin ! » (Brod). En 1917, Kurt Pinthus a défini son programme de la manière suivante dans la publication intitulée *Vom jüngsten Tag* : « Libérer la réalité de son apparence extérieure, nous en libérer, la vaincre non par ses propres moyens, non en nous en évadant, mais en l'embrasant de toute notre ferveur accrue, en la conquérant et en la maîtrisant grâce au pouvoir de pénétration, à l'agilité et au désir de clarté de l'intelligence humaine et grâce à l'intensité et à la puissance explosive du sentiment : telle est la volonté commune à toute la jeune poésie. »

Les artistes appartenant à des groupes tels que *Die Brücke* et *Der blaue Reiter* sont devenus les adeptes de la nouvelle théorie exposée par Wilhelm Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung* (1907). Dans *Geist und Tat*, Heinrich Mann définit l'objectif d'une philosophie de l'action : « Les intellectuels doivent gouverner un peuple qui cherche encore à s'élever dans le monde. L'homme de génie doit se considérer comme le frère du journaliste le plus humble, pour que la presse et l'opinion publique, par l'intermédiaire des-



quelles l'intelligence se manifeste sous sa forme la plus populaire, en viennent à triompher du profit et des réalités matérielles pour atteindre à des idéaux et à une certaine élévation d'esprit. Les tyrans et les autocrates : voilà l'ennemi... ».

Il a fixé à l'homme un certain nombre d'autres objectifs analogues. Le début du vingtième siècle a été fasciné par son flot d'idées nouvelles, sa vitalité et son enthousiasme. Et une sorte de pathos, fondé sur une notion de : « Oh, l'homme ! », a envahi l'œuvre des poètes et des dramaturges, conduits par un sens de leur mission souvent empreint d'un sentiment d'engagement. Ce courant de génie inné apparaît comme l'élément dominant de la vie culturelle de l'Allemagne du vingtième siècle et l'on comprend qu'un frère d'armes des hommes de cette époque, l'écrivain Kasimir Edschmid, gronde maintenant à regret contre l'arrogance des intellectuels modernes : « Et si les jeunes gens d'aujourd'hui et de demain qui se vantent d'être une génération modérée, et qui ne sont même pas capables de dire comment ils sont devenus modérés... si ces jeunes gens de l'époque de « Oh, l'homme ! » en parlent avec sympathie, comme s'il s'agissait d'un sanglier abattu depuis longtemps déjà, alors on ne peut que leur souhaiter que leur période de modération ne les réduise pas un jour à un état de malheur qui les contraigne à rugir de rage. »

### 1913 : le tournant

L'art et la culture ne pouvaient plus demeurer le privilège exclusif d'une minorité ; l'esprit nouveau allait envahir toutes les sphères de l'activité humaine, jusqu'aux domaines inexplorés de la science et de la technique, sans oublier le cinéma. Dans une édition revue et corrigée de son *Kinobuch*, publiée en 1963, Kurt Pinthus raconte les événements de 1913, l'année décisive, les innovations et les actes de courage de cette période, qui ont fait reconnaître le cinéma comme une forme d'art : « C'est en 1913 que le plus grand acteur de l'époque, Albert Bassermann — qui, jusqu'alors, avait si peur des caméras qu'il ne s'était même pas laissé photographier — s'est montré pour la première fois à l'écran, dans un « film d'écrivain » (c'est le nom qu'on donnait alors aux films adaptés d'ouvrages d'auteurs connus) ; il s'agissait en l'occurrence d'un film tiré de

la tragédie de Paul Lindau, *Der Andere*, dont le héros était un cas pathologique. Un procureur de la République, sûr de son bon droit et schizophrène, prend progressivement conscience du fait qu'il mène une double vie et que, la nuit, il se transforme en criminel. La présence inattendue de Bassermann dans ce film a attiré pour la première fois dans le cinéma maudit qu'était le *Cines-Palast*, Nollendorfplatz, toute la critique théâtrale, qui ne s'est pas fait faute de tirer à boulets rouges sur le grand acteur, auquel ils ont reproché sa participation à un spectacle dégradant. Au cours de la même année, un autre grand acteur, Paul Wegener, ne s'est pas contenté de tourner dans le premier film consciemment « artistique » par sa forme et par son contenu : il l'a créé. Il s'agit du film *Der Student von Prag*, qui est aussi (par pur accident) l'histoire d'un schizophrène. Hanns Heinz Ewers, dont les contes fantastiques étaient lus à l'époque, en a écrit le scénario. Ce scénario avait été très soigneusement mis au point en collaboration avec le réalisateur, Stellan Rye, originaire de Copenhague, avec le remarquable chef opérateur Guido Seeber et, surtout, avec Paul Wegener, qui a inspiré et supervisé toute la production. Le film a immédiatement fait le tour du monde, parce que c'était le premier film allemand. Il a été très admiré, en raison de la nouveauté et du caractère passionnant de l'action, des innovations de ses effets photographiques (l'image de Wegener vue dans un miroir, sort du miroir pour aller vers sa propre image), de l'originalité de ses décors, de ses éclairages et de la beauté de ses paysages.

Dans sa brève étude, le chroniqueur contemporain Kurt Pinthus fait également observer que, pendant cette même année 1913, non seulement Max Reinhardt, le prince du théâtre de Berlin, a tourné son premier film — une pantomime pleine de fantaisie intitulée *Venezianische Nacht*, mais encore, sous la direction de Joe May, Ernst Reicher a entrepris la première série de films policiers de bonne qualité, *Stuart Webbs*, Asta Nielsen a remporté un grand succès dans son interprétation du drame social *Vordertreppe-Hintertreppe*, et Eleonora Duse a joué dans son premier et seul film, *Genere*, tiré d'un roman de Grazia Deledda, Prix Nobel.

*Der Student von Prag* a été le premier film de cette époque à inaugurer un « genre » et cet exemple a été suivi. Ce n'est pas seulement dans les conditions de sa production, mais aussi dans sa mise en scène, dans l'atmosphère de clair-obscur de ses images,

que l'influence d'une grande puissance s'est fait sentir, qui a toujours fortement influencé le cinéma allemand et qui continue à l'influencer de nos jours : nous voulons parler du théâtre allemand, fort de tous le poids de la diversité de sa tradition. Lorsque le *Student von Prag* a été projeté à nouveau à Venise en 1954, ce fin spécialiste de l' « écran démoniaque » allemand de cette époque qu'est Lotte Eisner a fait observer que « les intérieurs voilés de mysticisme du film *Der Student von Prag* montrent combien, sans peut-être s'en être rendu compte eux-mêmes, les réalisateurs allemands ont été, dès l'origine, influencés par les effets d'éclairage de Reinhardt. Il convient aussi de se souvenir que le *Student von Prag* a été tourné par un réalisateur danois : Stellan Rye. A l'époque, beaucoup de réalisateurs et d'acteurs danois travaillaient dans les studios allemands. De nos jours, il est difficile de dire qui a exercé la plus grande influence, mais il y a une chose certaine, c'est que le cinéma allemand a aussi subi cette influence et qu'en dernière analyse, les réalisateurs scandinaves ont été influencés par le style allemand. Quoi qu'il en soit, dans le *Student von Prag*, l'amour des Scandinaves pour la nature, pour la véritable campagne — dont l'expressionnisme aura raison, entièrement au bénéfice des paysages artificiels, réalisés en studio — trouve encore sa pleine expression. »

### *La « catharsis » de toutes les terreurs*

*Dämonische Leinwand* (« L'écran démoniaque »), tel est le titre du livre de Lotte Eisner, rempli de détails et d'excellentes études sur cette période. L'auteur considère que l'élément démoniaque, la « quête » et la tendance au surnaturel sont les caractéristiques les plus marquantes et les plus frappantes du cinéma allemand de cette époque. En fait, le *Student von Prag* a été suivi, en 1914, par le *Golem*, de Paul Wegener : il s'agit d'une adaptation moderne du conte mystérieux de l'homme fait d'argile du ghetto de Prague, auquel des puissances surnaturelles auraient donné la vie. Puis vinrent l'*Homunculus* (1915), autre mannequin transformé en être humain, déçu par l'univers qui l'entoure, rempli de haine et avide de vengeance (réalisateur : Otto Rippert, avec la vedette danoise Olaf Fönss dans le rôle principal) et le célèbre, et trop souvent surestimé, *Kabinett des Dr Caligari* (1919) : un exercice de style

de Robert Wiene (1881-1936), dans le rôle d'un somnambule coupable d'un horrible méfait. Ces films ont été suivis par *Der müde Tod*, un drame d'amour mystique de Fritz Lang, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de F.W. Murnau, *Wachsfigurenkabinett* (1924), une trilogie de cauchemar de Paul Leni et *Alraune* (1928), de Henrik Galeen, le drame d'un mannequin-vampire-assassin.

Tous ces films comportaient des effets d'horreur et baignaient dans une atmosphère de surnaturel fantastique. On y discerne la part du considérable héritage romantique et fantastique de la littérature allemande et, comme le dit Lotte Eisner : « Les Allemands semblent s'être délectés de toute éternité du macabre et de l'horreur. » Toutefois, le ressort véritable de ces cauchemars cinématographiques est un phénomène humain classique, à savoir la peur. *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (« Celui qui a décidé de connaître la peur ») est le titre de l'un des contes de fées allemands les plus connus. Les producteurs de films de tous les pays réalisent des spectacles qui satisfont les besoins qu'ont les hommes de se débarrasser des démons qui les habitent, grâce à une « ombre » (C.G. Jung). La représentation de ce besoin dans le jeu des lumières et des ombres sur l'écran ne fait que traduire une nouvelle tentative pour maîtriser les forces des ténèbres, se libérer de la peur, voire même tenter un compromis avec l'inquiétude la plus viscérale, avec l'irréparable impuissance de la condition humaine. L'expérience violente et émotionnelle de toutes les terreurs est celle d'une génération qui, avant même la première guerre mondiale, se savait déracinée, désorganisée et fiévreuse. C'était le moment où la scène culturelle allemande — et plus particulièrement son théâtre et son cinéma — était puissamment animée par Herman Bang (1857-1912) et Knut Hamsun (1860-1952) ; les tragédies de Henrik Ibsen (1828-1902) et, surtout, celles d'August Strindberg (1849-1912), ont exercé une influence durable. Le théâtre visionnaire et mystique de Strindberg, nourri de prémonitions et d'hallucinations — notamment son *Traumspiel* (1903) — devient, à bien des égards un modèle de « trauma » cinématographique, dans la mesure où ses tragédies sont ressenties comme « le document le plus convaincant sur les forces convulsives et destructrices de la grande crise de son temps » (H.W. Eppelsheimer). La suppression progressive des lignes de démarcation qui séparent la transcendance de la réalité,

le rêve de l'état de veille, correspond à l'objectif des expressionnistes, qui cherchent à prendre au piège l'éphémère, la vision, et à exprimer les forces magiques dans la force vivante du film. Dans tous les films comme *Caligari*, le décor est non pas un simple ornement, mais bien un élément essentiel de l'action. Ses lignes plongeantes, ses angles aigus, ses plans inclinés et ses ombres contrastées symbolisent le caractère éphémère du mouvement ; le temps, dans tous les sens de ce mot, se manifeste ici en termes d'espace. La signification profonde et la valeur de suggestion du décor déterminent le caractère de l'ensemble de la production et on ne saurait sous-estimer le rôle de la mimique et du comportement des acteurs, qui ne sont pas des personnes (individus), mais bien des formes, des silhouettes (principes) et s'intègrent ainsi dans le film, en tant que « modèles ». Dans le *Cabinet du docteur Caligari*, on voit très clairement comment l'attitude des principaux acteurs, Werner Krauss et Conrad Veidt, s'intègre en mouvement linéaire et en contrepoint dans la composition du décor. L'attitude du corps, la violence des gestes et la mimique — qui va souvent jusqu'à la contorsion des traits — sont conformes à la conception « dynamique » de la représentation de l'époque. L'abstraction extrêmement marquée qui va de pair avec ce style de décor, pris dans son ensemble, et l'invention qui le caractérise, sont tout à l'avantage d'un film ancien comme *Symphonien des Grauens* et le distinguent des « films d'épouvante » actuels. Un grand nombre d'écrivains allemands de l'époque se sont vivement intéressés au « théâtre cinématographique » et, parmi eux, presque tous les expressionnistes ont manifesté leur préférence pour ce genre de programmes. En 1912, Max Brod, qui devait par la suite devenir le biographe de Kafka, déclarait : «... Je suis enchanté de voir que cette même invention d'Edison qui, à l'origine, ne prétendait qu'à donner un pâle reflet de la vie, a ajouté au monde un théâtre aussi fantastique. »

### *Du « Kinobuch » à Carl Mayer*

Le plaisir que le public a pris à ce nouveau mode de communication a suscité, en 1913, la publication du *Kinobuch* de Kurt Pinthus (né en 1912), dont nous avons déjà parlé. Ce travail de compilation, réédité en 1964, est l'un des premiers documents relatifs à la rencontre entre le cinéma et la littérature. Il contient des « frag-

ments de films », des projets, des textes écrits spécialement pour le cinéma par de jeunes écrivains de l'époque, comme Walter Hassen-clever, Else Lasker-Schüler, Richard A. Berman, Ludwig Rubiner, Paul Zech et Max Brod. L'ouvrage de Kurt Pinthus dépeint l'extraordinaire richesse de la matière fournie par ces auteurs : elle va de l'œuvre d'imagination pure à la comédie de mœurs dans toute sa vigueur, en passant par la vision fantastique et la tragédie socio-politique. Ce livre montre à quel point les écrivains de l'époque étaient prêts à « offrir au cinéma, qui traversait alors une période difficile, les scénarios et les suggestions qui ont conditionné son existence ». (Pinthus).

Cependant, le véritable scénariste, celui qui a innové dans le genre, n'appartenait pas aux milieux littéraires. Sa vie a été à l'image de celle que menaient tous les hommes de son époque. Carl Mayer (1894-1944) est né à Gratz. Son père était un bourgeois aisé, qui s'est mis à jouer, a fait faillite et a fini par se suicider. Carl Mayer s'est débrouillé comme il a pu : après avoir été colporteur, il a fait un peu tous les métiers dans les milieux du théâtre. Pendant la guerre, il s'est mis à haïr profondément un psychiatre qui l'avait examiné et soigné à plusieurs reprises dans l'armée. Par la suite, lorsqu'il a fait la connaissance, à Berlin, du critique dramatique Hans Janowitz, il a conçu avec lui le scénario de *Caligari* : l'histoire d'un hypnotiseur doublé d'un dictateur, qui se servait d'un somnambule pour lui faire commettre des actes criminels. Ce film, produit par Eric Pommer et réalisé par Robert Wiene, avec des décors de peintres expressionnistes comme H. Warm, W. Röhrig et W. Reimann, a connu un succès mondial et il a fait époque dans l'histoire du cinéma. Pour beaucoup de gens, il a confirmé une impression — qui était une réalité — c'est que le cinéma pouvait être autre chose qu'« un pâle reflet de la vie ». Le pouvoir de persuasion exercée par *Caligari* sur le public et les critiques n'aurait jamais pu être le fait de l'auteur d'une simple adaptation ; la puissance d'un véritable auteur de scénarios s'y est fait sentir. Carl Mayer est aussi l'auteur des scénarios de films comme *Genuine* (réalisateur : Robert Wiene, 1920) ; *Hintertreppe* (Leopold Jeszner, 1921) ; *Scherben* (Lupu Pick, 1923) ; *Vanina* (A. von Gerlach, 1922) ; *Sylvester* (Lupu Pick, 1923) ; *Die Chronik von Grieshuus* (Fritz Wendhausen, 1925), et des quatre films de Friedrich Wilhelm Murnau : *Schloss Vogelöd* (1921), *Der Letzte Mann* (1924) ;

*Tartufe* (1925) et *Sunrise* (1927). Il a été l'inspirateur du premier documentaire de long métrage, *Berlin, die Symphonie einer Grossstadt* (Walter Ruttmann, 1927) et le conseiller technique de Paul Czinner pour deux de ses films : *Ariane* (1931) et *Der träumende Mund* (1932). Mayer a émigré en 1933 en Grande-Bretagne, où il a commencé par collaborer avec Gabriel Pascal dans *Pigmalion* et *Major Barbara*. Pascal a fait l'éloge de la fécondité de son esprit dans les termes suivants : « Il a l'âme et les yeux d'un poète. » Pendant la guerre, Mayer a fait partie de l'équipe de réalisateurs de documentaires de Paul Rotha ; il l'a également aidé à mettre au point et à faire le montage définitif de *World of Plenty* (1942).

Carl Mayer possédait au plus haut degré ce qu'on appelle en allemand la *Dramaturgen-Begabung*. Son activité créatrice consistait essentiellement à déblayer le terrain et à prendre l'initiative du montage d'un film. Il avait un sens très sûr de l'harmonie de sa forme et de son contenu, il savait « rendre » des manifestations tant psychiques que physiologiques, il connaissait les règles de la construction dramatique et il était aussi capable de traduire les effets dramatiques en termes de mouvement avec une très grande économie de moyens. Il écrivait en images, en « phases de mouvement », en utilisant une sorte de sténographie visuelle parfaitement adaptée au théâtre cinématographique, avec toute la précision et l'habileté technique de son style expressionniste, de sorte qu'il « catapultait » son mode d'expression.

« Une porte tournante. Elle tourne et tourne, en pleine lumière.

Et !

Devant cette porte :

Un portier ! De stature imposante. A la fois figé et servile.

Et maintenant : il salue avec raideur :

Une voiture qui arrive... »

Carl Mayer a réussi, mieux que quiconque, à concilier la poésie et l'habileté technique.

## Les secrets de l'âme

La vulgarisation des résultats des recherches de Sigmund Freud — souvent considérés comme une révélation vers les années 1920 — a fréquemment abouti à des excès de violence en cette période de crise économique. On s'est mis à jouer avec l'âme, et tous les excès de « prise de conscience » ont conduit à balancer entre l'appétit de jouissance et l'appel de la mort. Des missionnaires de la sexologie ont prêché une « hygiène » fondée sur l'abolition radicale des tabous et un exhibitionnisme psychique. Dans le domaine de l'industrie cinématographique, cette vague s'est traduite par des scénarios qui faisaient, dans des proportions variables, l'apologie de la psychologie. Ces scénarios alliaient le fait de dramatiser des situations créées par des êtres en proie à des maladies mentales avec l'attrance inhérente à la révélation de secrets et dénotaient nettement, dans le cas du *Triebfilm*, comme on l'appelait, une tendance au macabre. Mais, même parmi les films de cette série, certains sortaient de l'ordinaire, de par leur sujet comme de par leur qualité esthétique. C'est ainsi que le docteur Arthur Robinson (né en 1888) a créé dans ses *Schatten* (1922) une « hallucination nocturne » et un type de ballades presque indéfinissable, pleines de senteurs d'érotisme et de relents de magie. On y voit les conflits passionnels qui opposent un mari jaloux, sa femme, jolie et folle de son corps, et leurs partenaires. Avant que ces conflits n'aboutissent à un désastre, l'enchevêtrement des âmes de tout un chacun se résoud dans une sorte de rêve éveillé, et la raison reprend le dessus. Cette étude poétique, qui préconise les avantages de l'état de transe et de la psychanalyse en tant que thérapeutique, dépasse, jusque dans sa forme, toute tentative de recherche d'une « contusion nerveuse ». *Orlacs Hände* (1925), réalisé comme *Caligari* par Robert Wiene, marque un progrès dans la lignée des films de « suspense ». C'est l'histoire d'un pianiste célèbre, qui perd l'usage de ses mains dans un accident. Il se retrouve au bord de la folie lorsqu'il apprend que les chirurgiens qui l'ont opéré lui ont greffé les mains d'un voleur, devenu assassin. Grâce à une mimique expressive et suggestive, Conrad Veidt (1893-1943) met en lumière le « trauma » de l'âme de l'artiste. C'est à G.W. Pabst qu'on doit le film le plus important de cette série, *Geheimnisse einer Seele*, qu'il a réalisé avec pour conseillers techniques deux des assistants de Sigmund Freud. Ce film conçu dans un style réaliste, décrit l'ori-



gine, l'analyse et le traitement d'une phobie du couteau. Il insiste notamment sur le sens de la responsabilité sociale.

### *Le sens social*

« Mais je suis attiré vers les apathiques, vers les pauvres », déclare le poète Ernst Stadler (1883-1914). Pour la jeune génération des écrivains des années 1913, le sens social allait de soi, mais ce n'était pas celui du théâtre naturaliste, qui devait par la suite donner naissance au théâtre « tranche de vie ». Parmi leurs ancêtres révolutionnaires, on peut citer Johann Christian Günther (1695-1723), cet érudit révolté et errant et, peut-être surtout, Georg Büchner (1813-1837), l'auteur révolutionnaire de *Paix aux chaumières et guerre aux palais*. Une identité de vues et l'influence de son *Woyzeck* transparaissent dans le film réalisé en 1924 par Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), *Der letzte Mann*. Il raconte la vie à la fois glorieuse et misérable d'un portier d'hôtel et, par cet intermédiaire, il révèle au spectateur l'existence de toute une humanité de vaincus et d'opprimés dans un monde dur et indifférent. Bien que le style de ce film n'ait aucun rapport avec celui de *Caligari*, il est très proche de l'expressionnisme. Son ironie tragique et certaines de ses caractéristiques rappellent les pièces de Frank Wedekind (1864-1918). On retrouve cette notion d'expressionnisme dans le jeu d'Emil Jannings (1886-1950). Ce grand mime, tel qu'il s'exprime dans l'« art extrémiste », délibérément exacerbé, de Murnau, restera comme le prototype de tous les portiers d'hôtel du monde. Revêtu de son somptueux uniforme, ce portier, honorablement blanchi sous le harnois, était le héros de son quartier. Mais, un jour, du fait de son âge et de son penchant pour la boisson, la direction le réduit au rôle de tenancier des lavabos de l'hôtel. En lui retirant son uniforme, on lui retire toute sa joie de vivre. Pour dissimuler son humiliation aux yeux des voisins, il vole l'uniforme qui était le sien, et le symbole de son rang social. Tout finit cependant bien, car il hérite d'un millionnaire, mort dans ses bras.

Ce film, qui a connu à nouveau un vif succès dans les salles allemandes en 1964, est à coup sûr l'œuvre socialement la plus marquante et artistiquement la plus cohérente et la plus « moderne »

de cette époque du cinéma muet. Il a pour scénariste Carl Mayer et pour chef opérateur l'un des maîtres de cet art, Karl Freund (né en 1890), qui a exprimé les intentions de l'auteur en termes de clair-obscur particulièrement réussis. « Le spectateur est immédiatement frappé par la manière dont il se trouve intégré dans l'action. La caméra le suit à tout moment, comme un autre lui-même. On se met à sa place. Le film colle, en quelque sorte, à la réalité et, de ce fait, au spectateur. Jannings n'a pas eu à interpréter son rôle d'ivrogne. Il aurait même pu se dispenser de tituber. La mobilité de la prise de vues crée, à elle seule, l'impression recherchée. Le spectateur est le premier pris au jeu et se met dans la peau du personnage, rejoignant ainsi l'intention de l'auteur. » (Waldkranz). *Der letzte Mann* a marqué un tournant dans la vie de ses interprètes. La puissance artistique du film, et aussi son succès, ont suscité une vive réaction à Hollywood. F.W. Murnau a aussi réalisé, en Allemagne, *Tartufe* (1925) et *Faust* (1926). La vedette de ces deux films, Emil Jannings, a également remporté un succès triomphal dans le film de E.A. Dupont, *Variété*. Dans cette tragédie de la jalousie, située dans le monde du spectacle, placée sous le signe du réalisme psychologique et particulièrement séduisante sur le plan visuel, il avait pour partenaire Lya de Putti. Mais la très grande classe de Jannings a fait que cette « star », dont le tempérament et l'expérience étaient pourtant incontestables, s'est trouvée complètement éclipsée par sa présence. Dans un essai intitulé *Schauspieler und Schauspielkunst*, Julius Bab écrivait en 1925 : « L'une des raisons qui font que Jannings a connu, à juste titre, un succès aussi extraordinaire auprès du public provient du fait que le spectateur est immédiatement frappé du caractère voluptueux qui se dégagent de son physique comme de son jeu. » Mais le facteur décisif, qui a déterminé l'attitude personnelle de Jannings à l'égard du cinéma, comme sa connaissance et le choix de ses moyens d'expression, demeure sa rencontre avec Murnau. Quant à Murnau lui-même, le plus universellement doué et le plus profond, sur le plan spirituel, de tous les réalisateurs de films allemands, il a répondu à l'appel de Hollywood en 1927. C'est là qu'il a réalisé *Sunrise* et *Four Devils*. Il a mis un terme à son œuvre en réalisant ce film plein d'un amour de l'humanité directement inspiré de l'Évangile qu'est *City Girl* (1929), puis, lors de sa rencontre avec Flaherty, un film d'une grande beauté dans sa simplicité, *Tabu* (1930). « De tous les grands réalisateurs, c'était celui qui avait le

plus de caractère ; il était incapable d'une compromission et incorruptible sur le plan financier. C'est là qu'il faut chercher l'explication de son succès et de ses échecs. Chacune de ses œuvres est une entité en soi, pure, directe et logique. Bien que d'une apparente froideur, elles rayonnent, sous leur surface, d'une volonté artistique intransigeante ! » (Jannings).

Les films à succès des années qui ont suivi 1925, en pleine *Neue Sachlichkeit*, réalisées dans un style architectural relevant d'un art purement fonctionnel (*Bauhaus, Dessau*), et marquées d'un accent réformiste et social prononcé, tendaient aussi à critiquer vigoureusement leur époque, souvent dans un esprit de scepticisme satirique. C'était le temps où se manifestait souvent un pessimisme extrêmement empreint d'amertume (Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes*). C'est l'œuvre de G.W. Pabst (né en 1885) qui exprime le mieux ces tendances. Dans son film, *Die freudlose Gasse*, il fait en termes réalistes le procès de l'après-guerre, en décrivant une population qui vit dans la misère, la prostitution, la lutte des classes dans ce qu'elle peut avoir de haineux, la faim et la maladie. Par endroits, l'acuité de ses descriptions rappelle les dessins du *Milieu* de Heinrich Zille, un véritable prolétaire de Berlin, et même les caricatures satiriques de Georg Grosz. Le réalisme de son style et le caractère socialement « engagé » de son œuvre font que Pabst est souvent considéré comme le réalisateur le plus important de son époque. De l'avis de Roger Manvell, Pabst a créé, en réaction contre le « film macabre », qui faisait alors fureur, une série de « films noirs » réalistes, qui rendaient compte plus fidèlement des réalités de la vie quotidienne. Manvell écrit notamment : « Les films les plus marquants de Pabst se répartissent en deux catégories : d'une part, ses films muets de la période 1925-1929 (les plus importants sont *Die freudlose Gasse*, *Geheimnisse einer Seele* et *Die Liebe der Jeanne Ney*, qui se situent dans une ambiance de décadence, de désillusion et de vice) ; d'autre part, les films parlants de 1930-1931 (*Westfront 1918* et *Kameradschaft*, son plus grand film), où son idéalisme éclate à travers les horreurs de ce monde fracassé qu'il a décrit de si près dans la première partie de son œuvre. Certains des plus grands acteurs de son temps lui ont apporté leur concours dans ses films muets : Asta Nielsen, Greta Garbo, Fritz Rasp et Werner Krauss, pour ne citer que ceux-là. Grâce à eux, il a pu pousser le cinéma jusqu'à l'extrême

de ses limites et, souvent, aux yeux de la censure de nombreux pays, dont le Royaume-Uni, l'Italie, la France et son Autriche natale) au-delà de ses limites, pour dépeindre le vice et l'effondrement de la morale sociale... L'intrigue des films muets de Pabst est mélodramatique et, dans presque tous les cas, l'histoire se termine bien, mais cet heureux dénouement se situe en surimpression par rapport à l'ensemble du thème. Son réalisme s'exprime dans ses décors et sa présentation du sujet. Son sens germanique du drame, ou plutôt du mélodrame, communique à ses films une puissance d'horreur qui, autant que ses prostituées, ses bordels et ses orgies, a épouvanté les censeurs de l'époque. Dans ce domaine, il s'est toujours refusé à toute compromission, alors qu'en revanche, il s'est presque toujours résigné à donner à ses « films noirs » un dénouement heureux. »

C'est au réalisateur Fritz Lang (né en 1890) qu'il devait appartenir de créer un certain type de reportage social empreint d'une inspiration démoniaque. Dans *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) et dans sa suite, *Dr. Mabuse, Inferno des Verbrechens* (1932), il a entrepris de donner une image de son époque. Il a lui-même défini ses intentions dans les termes suivants : « Au cours de la période qui a suivi la première guerre mondiale, l'Allemagne a touché le fond du désespoir, de l'hystérie et du cynisme, et la dépravation s'y est donné libre cours. La pauvreté la plus effroyable y coexistait avec une richesse nouvellement acquise et tout à fait incroyable. C'est à cette époque que Berlin a inventé un nouveau mot, celui de *Raffke*, dont l'origine était l'expression *Zusammenraffen des Geldes*, pour désigner la race de ceux qui ne reculaient devant rien pour faire de l'argent, et qu'on a appliqué aux nouveaux riches. Le docteur Mabuse est le prototype de certains personnages de son temps. C'est un « flambeur ». Il joue aux cartes, il joue à la roulette et il joue avec des vies humaines. Il ne croit pas aux sentiments profonds. Il dit à sa femme, qu'il aime : « L'amour n'existe pas ; seul, le désir compte ». Et, en jouant avec la vie des hommes, il joue avec la mort. A l'époque, on pouvait voir sur les murs de Berlin une affiche : « Berlin, tu danses avec la mort »... On m'a souvent dit que j'avais fait du docteur Mabuse le prototype du dictateur, que j'avais prévu Hitler. Ce n'est pas exact. Pour moi, le docteur Mabuse était l'incarnation du surhomme, c'était en quelque sorte le surhomme nietschéen, vu sous son aspect maléfique. Par la suite, avant de quitter l'Alle-

magne, j'ai réalisé un troisième film sur le docteur Mabuse, *Das Testament des Dr. Mabuse* et, là, j'ai effectivement mis dans la bouche du docteur Mabuse des propos qui faisaient allusion au mouvement hitlérien. »

### *L'attraction du « décoratif »*

« Lorsque le cinéma a découvert qu'il ne pouvait devenir un art qu'en introduisant un ordre dans une succession d'extraits délibérément choisis, ses réalisateurs se sont immédiatement inspirés des grands maîtres vénitiens du baroque », déclare André Malraux dans sa « Psychologie de l'art ». Il entend par là que l'art, dont l'objectif est de contribuer et, en fait, de contraindre à l'expérience, doit à la fois réduire et magnifier. Fritz Lang qui, avant de devenir réalisateur, a été peintre et architecte, a conçu son œuvre en fonction de cette loi de la réduction, qui l'a conduit à l'extrait graphique, au chiffre, à l'ornemental. Ses décors correspondent au contenu de ses films, dont l'action s'inspire invariablement de thèmes primitifs. La manière dont il a porté à l'écran le *Nibelungen-Lied*, cette épopée cinématographique en deux parties, *Siegfrieds Tod* et *Kriemhilds Rache*, a fait époque dans l'histoire du cinéma « décoratif ». Thea von Harbou, sa femme, a écrit un scénario inspiré de la tragédie du même titre du dramaturge allemand Friedrich Hebbel (1813-1863). Déjà, les contemporains de Hebbel avaient été troublés par la tendance qu'ils lui prêtaient au bizarre et à la violence. Dans la réalisation cinématographique des *Nibelungen*, on retrouve à la fois le pathétique de l'œuvre de Hebbel, certains éléments idylliques dûs à Böcklin et la sentimentalité de Thea von Harbou ; néanmoins, l'œuvre donne l'impression d'une unité de style et elle a plu. Voilà l'opinion de Roger Manvell : « ... Si vous aimez la symétrie, alors vous trouverez (pendant un certain temps, tout au moins), une noblesse et une grandeur à ces palais et à ces cours, et aux costumes, qui sont tout aussi symétriques dans leur conception, inspirée du théâtre de Reinhardt. Siegfried part en voyage pour gagner le royaume de Bourgogne. Après avoir vu le film un grand nombre de fois en près de vingt ans, je continue à considérer la séquence où Siegfried s'avance vers le dragon à travers de hautes futaies comme l'une des plus belles du cinéma muet. »

Le penchant de Lang pour le fantastique l'a conduit, en 1927, à choisir un thème utopique traité sous une forme technique ; en un mot, il a fait de la science-fiction. Dans *Metropolis*, dont le scénario a également pour auteur Théa von Harbou, il a mis en scène un drame social, celui de l'homme qui se libère de son esclavage technique et économique ; il a allié ce vœu pieux à une vision des rapports entre employeurs et travailleurs. Ce spectacle aux proportions gigantesques se termine non seulement par la destruction de l'univers maléfique et hypertrophié de la machine, mais encore par une embrassade générale, symbole de réconciliation et de fraternité des hommes. Malheureusement, Lang a trop souvent tendance à se laisser aller à sa manie du gigantesque. L'ingénieuse invention du « miroir truqué », due au chef opérateur Eugen Schüfftan, qui était alors toute nouvelle, n'a fait qu'aggraver cette véritable ivresse provoquée par les prodiges de la technique. Dans son théâtre « constructiviste », les acteurs constituent une sorte de chœur, ce qui se réduit souvent à un effet purement ornemental, ramené à de simples fioritures.

Les deux films de Lang ont produit une vive impression sur le public allemand, qui a considéré les *Nibelungen* comme une épopée nationale et *Metropolis* comme un appel à la solidarité. Aujourd'hui, on en sourit, mais il se trouvait déjà des gens pour en sourire à l'époque. Quoi qu'il en soit, dans ces films, Lang a prouvé qu'il était capable de réaliser du « bon cinéma » et d'offrir au public un spectacle de bonne qualité. Mais on ne saurait passer sous silence le fait que le « caractère équivoque » de ses réalisations a donné beaucoup à penser à ses exégètes et, notamment, à ceux qui ont interprété son œuvre dans un sens politique et ont vu dans le traitement historique à grand spectacle des *Nibelungen* le modèle du *Reichparteitagstil* qui devait suivre. Cette interprétation montre que ses auteurs connaissaient très mal l'histoire de l'époque, car les hommes qui détenaient le pouvoir au cours des années 1930 n'avaient pas besoin des suggestions de l'*Ufa-Palast*. Les « modèles » abondaient à l'étranger, dans des pays qui avaient déjà des années d'expérience en matière de parades totalitaires.

Pendant ses dernières années de travail en Allemagne avant la guerre, Fritz Lang a réalisé des films d'une structure dramatique très serrée, comportant des effets de tension puissants. Son goût marqué pour le « décoratif » a fait place à une œuvre concen-

trée et spectaculairement visuelle. Dans son amusant film d'utopie, *Frau im Mond* (1928), l'« apprenti sorcier » technicien donne à nouveau libre cours à toutes les possibilités de truquage et offre au public un voyage dans l'espace où il fait preuve d'« une imagination étonnamment vraisemblable » (Kracauer). Mais là encore, comme le film policier à « suspense » du type « Dr. Mabuse » intitulé *Spione* (1928), l'« aspect décoratif » prédomine par moments et il y revêt alors un caractère sensationnel. Dans *M* (Le Maudit) (1930), qui est l'histoire d'un crime passionnel, les effets visuels ne jouent plus qu'un rôle secondaire, au profit d'une psychologie authentiquement pénétrante et d'un véritable récit cinématographique. Pendant la saison 1959-1960, la *Filmbewertungsstelle der Länder* allemande de Wiesbaden a accordé à ce film, qui figure encore régulièrement au programme des salles de cinéma allemandes, la mention réservée à « un film de qualité exceptionnelle ». Dans l'exposé des motifs de cette distinction (qui comporte des abattements de taxes importants), il est notamment dit : «...Ici, nous nous trouvons en présence d'une affaire de meurtre, traitée d'une manière originale et suggestive, sous un angle psychologique, et dont l'atmosphère est rendue avec une précision dans la description (le mérite en revient en partie à la technique de la prise de vues, qui a su utiliser à la perfection des valeurs de gris extraordinairement plastiques et différenciées), qui crée une tension dont les effets demeurent toujours aussi sensibles de nos jours. Bien que le film analyse la mentalité d'un tueur d'enfants, en replaçant le développement logique de la situation dans un contexte purement humain, bien qu'il montre parallèlement le mécanisme des forces de police en action (en prenant soin, toutefois, de mettre visuellement en évidence certains aspects du comportement humain qui témoignent d'une grande imagination, mais aussi d'une conception très réaliste), cette manière éminemment réaliste de voir les choses et de les exposer va constamment de pair avec un expressionnisme mystique, qui se manifeste tout spécialement dans la description de l'univers des truands qui, avec le concours des mendiants, finissent par arrêter le meurtrier. Dans le décor, d'un macabre caricatural, du tribunal des truands, les éléments expressifs atteignent à une très grande puissance de conviction, toujours en provoquant une tension vers des événements parfaitement vraisemblables. Cette scène est aussi une manière de chef-d'œuvre de composition. On notera l'utilisation symbolique intéressante, notam-

ment sur le plan artistique d'un *leitmotiv* musical, extrait du *Peer Gynt* de Grieg. Dans *M.*, on est frappé par l'inspiration « moderne » de l'interprétation cinématographique de l'histoire ; nous n'en citerons pour exemple que l'invention cinématographique dont fait preuve cette sorte de « cross-cuttings » en contrepoint, où l'on voit les conférences des policiers et les conciliabules des truands se dérouler simultanément, pour créer l'impression d'un débat général, d'un réalisme caricatural qui, en un laps de temps très court, fait ressortir avec une ironie quasi spectrale les aspects parfaitement contradictoires de la situation. » (Fürstenau).

### *Vers les sommets*

Les caractéristiques effroyables de cette créature — l'homme — qui sont le propre du caligarisme et les rues sans joie de la revendication sociale ont trouvé, en quelque sorte, leur contrepartie dans des films sur la nature, qui ont connu leurs premiers grands succès dans les années qui ont immédiatement suivi la première guerre mondiale et qui ont fait dans les salles des recettes que rien ne pouvait laisser prévoir. La préférence que le public a subitement manifestée pour ce genre de spectacle était due non seulement au fait qu'il était sursaturé de films macabres et « noirs », mais aussi à une vague de révision générale des valeurs de l'existence. Les gens se sont pris à aimer voyager, ils ont cherché à se rapprocher de la nature et la mode s'est répandue de se faire doré le corps au soleil. L'expansion industrielle a provoqué une concentration sans cesse croissante de la population dans les grandes agglomérations et, par voie de conséquence, elle a suscité un désir de s'en évader de plus en plus irrésistible. Dans toutes les classes de la société — et le prolétariat est loin d'y avoir fait exception — cette tendance a revêtu un caractère lyrique ; il suffisait de mentionner le mot magique de « nature » pour que chacun ne pense plus qu'à partir en vacances. Tout ceci doublé d'un enthousiasme nouveau pour le sport (*Wege zur Kraft und Schönheit*, N. Kaufmann, UFA, 1925), et d'une vulgarisation de l'exercice physique, qui paraissait avoir été jusqu'alors le privilège d'une minorité de « risque-tout ». En l'occurrence, le ski et l'alpinisme ont été particulièrement à l'honneur. En 1920, Arnold Fanck (né en 1889, et géologue de formation), réalisait son premier film sur la montagne, *Wunder*



*des Schneeschuhs*. Il s'agissait d'une passionnante symphonie, caractérisée par la rapidité du mouvement, le contrôle artistique du corps et des images de la nature d'une qualité exemplaire. Fanck s'en est tenu à la luminosité des pistes de ski et aux cimes neigeuses. Avec ses camarades, Luis Trenker, Leni Riefenstahl et Sepp Allgeier, il a tourné une série de films sur la montagne propres à satisfaire la soif du public pour la puissance poussée à l'extrême, l'endurance et l'audace. *Fuchs jagd im Engadin* (1923), *Im Kampf mit dem Berg* (1921), *Der Berg des Schicksals* (1924), *Der heilige Berg* (1926), *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), *Der weisse Rauch* (1931) : ces titres se suffisent à eux-mêmes pour rendre compte du thème des films. A la longue, la répétition de ces thèmes a fini par devenir fastidieuse et leur traitement a sombré dans le maniérisme. Mais le fait qu'Arnold Franck ait introduit dans le cinéma la notion de « longs métrages sur la nature », tournés exclusivement en extérieurs et où la nature est véritablement mise en vedette, que ses films aient donné au public (dans les débuts, tout au moins) une nouvelle expérience de la réalité d'une puissance incontestable, demeurera inscrit pour toujours à son actif.

### *Le théâtre*

Les premiers films de Fanck ont fait sensation parce qu'ils n'ont pas été tournés en studio ; la nature leur a servi de décor et les forces de la nature d'acteurs. Cette initiative supposait un renoncement à une force qui avait jusqu'alors sous-tendu toutes les réalisations cinématographiques, une dissociation du théâtre. Il est vrai de dire que cette révolution a eu ses limites ; il suffit de voir certaines scènes des derniers films de la série pour s'en convaincre. Franck lui-même n'a pas réussi à se libérer complètement de la tradition du théâtre allemand, bien qu'il ait souvent travaillé avec des jeunes et même avec des collaborateurs étrangers au monde du spectacle. L'importance de l'héritage du théâtre allemand a à la fois servi et desservi son cinéma. Cet héritage a contribué à donner au cinéma un style, en lui apportant un courant de puissance, d'assurance, d'expérience, d'idées et de dons de génie ; il lui a nuï en faisant obstacle au développement de formes d'art propres à l'écran. Les critiques rapportent que Carl Mayer, dont

les dons et les qualités de scénariste sont pourtant hors de question, a peu à peu renoncé à écrire et a finalement abandonné toute activité dans ce domaine après avoir vu *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1926), parce qu'il s'était rendu compte qu'un nouveau langage de l'écran venait de naître.

Néanmoins, on ne peut pas dire que le cinéma allemand de cette époque ne manifestait pas une certaine tendance à l'indépendance en matière de style. Comme le dit Manvell : « On discerne une tentative élémentaire de montage proche du style de Griffith lorsque Siegfried va à la rencontre du dragon qui le guette à travers les hautes futaies et les ombres allongées de la grande forêt, ou dans la scène de la danse trépidante de *Metropolis*, et un sens du rythme prononcé dans la dernière bobine de *Variétés*. » Dans l'ensemble, cependant, le cinéma allemand demeure étroitement lié au théâtre dans toutes ses caractéristiques distinctives ; il est considéré comme une branche du théâtre, encore que les critiques de l'époque eux-mêmes admettent qu'on ne peut pas l'identifier au « théâtre de l'homme de la rue ». Mais les cinéastes ont entrepris de très bonne heure de modifier l'héritage de la scène : nous avons indiqué que l'année 1913 avait marqué un tournant. Les éclairages et les paysages, les décors et le jeu des acteurs subissent des modifications extrêmement variées ; des mouvements de rétrospectives, de reprises ; des imitations grossières de la scène et des innovations ingénieuses, comme celle qui a permis de donner des ailes à la vision en utilisant pour la première fois le travelling (*Sylvester*, 1924).

Des hommes comme Leopold Jeszner, directeur du Théâtre national de Berlin, et d'autres, qui ont tenté des expériences en matière de style du théâtre, ont exercé une influence considérable sur leur époque. Jeszner était un puritain. Il voulait débarrasser la scène de la confusion introduite par des éléments extérieurs, des accessoires qui ne participaient pas de l'essence de l'action, et de l'illusion, pour mettre à nu le mécanisme de la poésie dramatique. « Pour ce faire, il a utilisé des escaliers aux articulations diverses, pour y situer les hauts et les bas de l'action combinée et opposée des forces contrastantes ; ces escaliers ont servi à la fois de voies auxiliaires et d'infrastructure à la démonstration. Il a utilisé des ombres contrastées, noires, rouges et blanches, et le rythme d'une action qui dominait entièrement la pièce, intensifié par une musique

rigoureuse et des éclairages « lumière du jour ». » (Franck). La démonstration, les hauts et les bas, les contrastes, la rigueur et la lumière du jour, tout cet aspect moderne du théâtre a exercé son influence sur le cinéma, non seulement dans ses détails, mais surtout par sa volonté de stylisation et son implacable détermination.

C'est incontestablement Max Reinhardt qui a exercé l'influence la plus marquante sur l'art dramatique par la magie de ses éclairages, son art de la composition et la subtilité avec laquelle il dirigeait la distribution. Reinhardt n'était pas seulement un producteur débordant d'idées, c'était aussi un expert du théâtre dans tous ses domaines, qui adoptait, par tradition, une attitude critique, et un organisateur qui savait constituer une équipe avec des gens venus de tous les horizons artistiques. « Les productions de Reinhardt étaient soumises aux règles spatiales du théâtre de l'ancien temps. Il a eu à travailler dans des cirques, dans des salles « rococo » de très petites dimensions (le *Joseph-Städter-theater*), dans des salles néo-gothiques (le *Mirakel*), comme dans les théâtres normaux, à machinerie, de son époque et, enfin, dans des salles aux proportions illimitées (le *Leopoldskron*), et même dans des jardins... Pour lui, il n'y a pas un style unique de production, il y en a des milliers. » (Joseph Gregor). Sa compétence en matière de solutions du problème insoluble du mariage du style et de l'espace l'a conduit à mettre en scène des *Kammerspiele* (du « théâtre de chambre ») dans le bâtiment voisin du *Deutsches Theater*, à Berlin. Il s'agissait d'un théâtre de poche, où le public était à même de voir de très près la mimique et les gestes des acteurs dans toute leur subtilité. Dans l'intimité de cette ambiance, il a créé des pièces dramatiques, où la société était mise en accusation, des drames psychologiques, des pièces à trois personnages, des œuvres situées dans le contexte de leur époque. Une série de films du genre *Kammerspiele*, d'un naturalisme réaliste, s'est inspirée de ce théâtre. *Scherben*, de Lupu Pick, et *Vordertreppe-Hinter-treppe* (1921), de Leopold Jeszner, traitent, sous une forme absolument dépouillée, de tragédies de la vie de tous les jours. *Le Sylvester* de Lupu Pick (1924), qui respecte la règle des trois unités, de temps, de lieu et d'action, décrit l'envers du décor de l'existence. Le réalisateur utilise le symbolisme de l'horloge, et s'efforce de rendre des associations d'idées métaphysiques dans une tragédie pleine de mélancolie et de fureur, celle de la jalousie d'une belle-

mère, liée à un autre thème qui revient sans cesse : celui de l'individu en proie à la tristesse, sans amis, entièrement livré au désespoir, qui se trouve isolé au milieu d'une foule en liesse et excitée, où chacun lève son verre à la santé de ses compagnons. *Nju* (1924), le drame d'amour de Paul Czinner, adapté d'une pièce d'Ossip Dymow, peut se classer dans la même catégorie. On y voit Elisabeth Bergner dans le rôle d'une femme déchirée entre son respect des conventions et son besoin d'aimer ; elle en sort brisée. Dans son adaptation cinématographique d'une satire érotique de Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora* (1928), Pabst évoque l'immoralité de la société et le caractère insatiable de l'appétit sexuel ; de même, son *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) est le prototype du drame de la prostituée au grand cœur. Hanns Schwarz, dans *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna* (1929), raconte l'histoire d'une femme qui sacrifie sa vie à son amour, avec Brigitte Helm dans le rôle de la femme. Tous les films de cette catégorie sont empreints de mélancolie et de désespoir. Les critiques ne se sont pas fait faute de louer l'aspect de *Kammerspiel* de ces films et la maîtrise avec laquelle leurs auteurs ont su rendre l'intimité d'une situation. Mais ces œuvres n'ont connu un véritable succès auprès du public que dans la mesure où l'élément érotique y prédominait. Certains de ces films ont largement contribué à la mise au point d'une forme de récit propre à l'écran, *Sylvester*, par exemple, en supprimant le texte et en utilisant d'une manière nouvelle la mobilité de la caméra, ou *Die Büchse der Pandora*, grâce au rythme de sa structure comme à la continuité dans le contrôle de l'action et dans le montage.

### *La « patte » de Lubitsch*

Ernst Lubitsch (1892-1947) se situe au premier plan de tous les artistes qui ont transmis au cinéma l'héritage du théâtre et l'y ont fait fructifier en raison non seulement du nombre considérable des films qu'on lui doit, mais encore des multiples facettes de son grand talent. Comme Max Reinhardt, son maître, Lubitsch a su imprimer sa marque aux acteurs qu'il formait ; comme lui, il a passé sa vie à chercher des sujets nouveaux et à observer avec humour et perspicacité la nature humaine et ses faiblesses. Son plus grand titre de gloire est sans doute d'avoir réussi à donner

plus de profondeur aux comédies qu'il portait à l'écran en leur ajoutant de l'esprit et de l'humour.

Alors qu'il n'était encore qu'un jeune comédien, il a collaboré à des sketches filmés comme *Die Firma heiratet* et *Der Stolz der Firma* (1913). Pendant la guerre, il a tourné des comédies burlesques, où il jouait aussi le rôle principal : *Meier aus Berlin*, *Schuhpalast Pinkus* et *Der Fall Blumentopf*. Tous ces films sont des farces d'un humour assez cru, mais fondées sur un élément humoristique qui a une signification, un véritable motif clownesque : la lutte courageuse du pauvre diable qui se débat sans rien perdre de sa bonne humeur contre l'adversité qui le poursuit. Ce comique à la *Truffaldino* s'accompagne d'un esprit qui jaillit spontanément, d'un sens de la satire et d'une habileté qui s'expliquent par les origines de Lubitsch. Il est né à « Spree-Athen », dans le centre même du vieux Berlin, dans le quartier de la confection, au milieu des « titis au cœur d'or » de la ville, dont l'esprit de répartie est déjà entré dans le domaine de la légende de nos jours. Lubitsch n'a jamais oublié le milieu qui l'a vu naître et il est toujours demeuré proche de l'homme de la rue. Mario Verdone a intitulé *Lubitsch, or the ideal of the average man* (« Lubitsch, ou l'idéal de l'homme moyen ») une étude dans laquelle, entre autres choses, il appelle l'attention de ses lecteurs sur les affinités philosophiques frappantes qui existent entre l'attitude de René Clair et celle de Lubitsch, sur la proximité et le caractère positif des rapports qu'ils entretiennent avec les « petites gens ». Le fait que Lubitsch ait été aussi proche de son public a considérablement contribué à son succès.

### *Le montreur de marionnettes*

Lubitsch n'a pas tardé à abandonner les comédies satiriques pour les films à grand spectacle, tapageurs. En 1917, il a réalisé avec Pola Negri, qu'on venait de découvrir, *Die Augen der Mumie Ma* et, peu après, toujours avec la capricieuse Pola Negri, *Carmen*. Ensuite, ce fut le *Rausch* de Strindberg (1919), puis un film tiré d'un conte de fées et intitulé *Die Puppe*, et une comédie légère, *Die Austernprinzessin* (1919). Mais il n'a vraiment atteint à la célébrité mondiale qu'avec son film historique géant, *Madame*

*Dubarry*, dont la vedette était Pola Negri, suivi d'un autre film géant, *Anna Boleyn*, et d'un autre encore, *Das Weib des Pharao*. Là, Lubitsch a montré qu'il était un grand metteur en scène de théâtre, capable, plus qu'aucun autre, de diriger des foules, et un réalisateur de livres d'images historiques, pour qui l'histoire n'était qu'un prétexte à faire un film. Son attitude était celle d'un moniteur de marionnettes, et il s'est même représenté comme tel dans son film tiré d'un conte de fées, *Die Puppe* (1919). En 1921, il a tourné *Sumurun*, une pantomime orientale, dans laquelle il s'est attribué à nouveau la vedette dans un rôle du même ordre : celui d'un bouffon bossu, qui provoque un débordement d'émotions, d'amour, de jalousie et de morts à la cour d'un sultan. Ce conte de fées, traité sur le mode ironique, donne déjà une idée de ce que sera la « patte » de Lubitsch par la suite. On peut considérer que l'un des meilleurs films réalisés pendant les années passées à Berlin, est un drame psychologique, *Die Flamme* : c'est l'histoire d'un compositeur à la sensibilité frémissante qui tombe amoureux d'une femme qui flirte sans se donner. Les vedettes en sont Pola Negri et l'inoubliable Alfred Abel. Dans ce film, Lubitsch a fait la preuve qu'il était l'un des maîtres du *Kammerspiel* ; il a créé une atmosphère à la « Dame aux camélias » véritablement prenante. Ceci se passait en 1922 et, du fait qu'il s'était aussi montré capable de réaliser des « comédies hilarantes » (*Kohlhiesels Töchter*, avec Henry Porten et Emil Jannings, 1919), Hollywood n'a pas retardé plus longtemps le moment de l'accueillir.

### *Une expérience partagée de l'existence*

Le grand succès du film d'Arnold Fanck, *Wunder des Schneeschuhs* (1919) a servi d'encouragement au jeune film documentaire allemand. L'UFA a mis sur pied une production de films culturels bien organisée et tenue en haute estime. Les *Querschnittfilme* (« tranches de vie »), audacieux sur le plan visuel et d'une composition dynamique, ont joué un rôle important dans l'évolution cinéma documentaire « d'avant-garde ». Ainsi du film *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, produit et réalisé par Bertold Viertel, d'après un scénario de Bela Balasz. On y voyait une « image combinée » et dramatisée de la vie pendant la période de l'inflation. Le documentaire de Walter Ruttmann, *Berlin, die*

*Symphonie einer Groszstadt* (1927), réalisé sur l'initiative de Carl Mayer, faisait déjà preuve d'une plus grande assurance sur le plan du style. C'est un montage kaléidoscopique, qui s'efforce de reproduire le rythme d'une ville moderne grâce à une composition et à un montage des images. Avec son *Markt am Wittenbergplatz* (1929), Wilfried Basse a réalisé un reportage magnifiquement construit, qui n'a rien perdu de sa fraîcheur et de son actualité. Ce film annonce de façon éclatante la plus grande réussite du cinéma documentaire de cette période, *Menschen am Sonntag*, de Robert Siodmak, Eugen Schüfftan, Edgar Ullmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann et Moritz Seeler. Leur reportage sans prétentions sur les activités dominicales de quatre jeunes gens a confronté le spectateur avec une nouvelle dimension de l'expérience cinématographique : il lui a fait partager l'existence des protagonistes du film.

### *Conclusion*

Un jour, nous sommes allés visiter un grand château. Son intendant nous a pilotés à travers ses couloirs et ses galeries, il nous a ouvert les portes de toutes les chambres et de toutes les salles, puis il nous a dit en souriant : « Ne comptez plus sur moi pour vous guider maintenant. Vous découvrirez des choses admirables, c'est-à-dire celles qui correspondront à vos goûts... » L'auteur de ces lignes se trouve dans une situation comparable à celle de l'intendant du château. Il n'a jamais été dans son intention, parce que l'entreprise eût été démesurée, de donner à ses lecteurs, dans le présent exposé, une description exhaustive de la période classique du cinéma allemand, mais seulement de les guider dans un univers dominé par une imagination sans bornes. « L'histoire du cinéma allemand est, de celle de toutes les nations, la plus fertile en surprises », écrit l'historien espagnol Carlos Fernandez Cuenca, par manière d'introduction à son histoire du cinéma allemand, puis il énumère ces surprises : l'expressionnisme, le réalisme symboliste et psychologique, le naturalisme social et ses caractéristiques nihilistes et anarchiques. Il convient d'ajouter que, dans le même temps, ce cinéma allemand faisait preuve d'une vitalité qui paraît à peine croyable de nos jours. Il s'est consacré à la poésie dans toute sa noblesse, comme à des questions d'une activité brûlante. Il s'est

efforcé de rendre accessible à un large public le grand héritage du théâtre, cependant qu'il découvrait la nature et les possibilités d'une forme d'expression propre à l'écran. Il a conduit ses expériences en matière de stylistique avec passion, et sans crainte du ridicule. Et son influence s'est exercée bien au-delà des frontières de l'Allemagne, à l'échelon mondial, de sorte qu'à notre époque une bonne partie de l'histoire du cinéma international apparaît comme sa conséquence logique.





## CHAPITRE VIII

### *Royaume-Uni*

*L'auteur : David Robinson*

Critique cinématographique du *Financial Times*. A été chargé de la programmation du *National Film Theatre*. A aussi été rédacteur en chef adjoint de *Sight and Sound*. Est maintenant rédacteur en chef de la revue de télévision *Contrast*. Collabore fréquemment à de nombreux périodiques et participe fréquemment à des émissions portant sur la radio et la télévision.

Si l'on se reporte en arrière et qu'on considère six ou sept siècles d'art britannique, on en retire l'impression que le tempérament des habitants et le tempérament nordique prédisposent à un point de vue réaliste sur l'homme. D'autres cultures ont leur visionnaires et leurs philosophes. Les meilleurs d'entre nos grands hommes, qu'ils aient nom Chaucer, Shakespeare, Hoggarth ou Dickens — bien qu'à l'occasion, ils puissent être, eux aussi, des visionnaires ou des philosophes — doivent en dernière analyse leur grandeur à la manière claire et directe dont ils ont pris la dimension de leurs voisins et des affaires de leur temps. Dans cet art encore dans l'enfance qu'était le cinéma, le réalisme est aussi apparu comme la veine la plus riche à exploiter. Pendant les sept premières décennies, il semblerait qu'on ait trouvé à la base de toutes les grandes époques du cinéma britannique une conception réaliste de la vie contemporaine. Richard Griffith écrivait en 1949 : « C'est dans le domaine du film documentaire que le cinéma britannique s'est acquis ses titres de gloire. Au risque de me répéter, j'insiste sur le fait qu'il en est ainsi parce que ces films évoquent la vie en Grande-Bretagne « telle qu'elle est » alors que, d'une façon générale, les films de fiction britanniques ne donnent que rarement une image de la vie réelle où que ce soit. »

Pour cruellement justifiée que soit cette opinion, elle se rapproche cependant beaucoup de la définition du principe du réalisme. En art comme en philosophie, la simplicité du mot « réalisme » est trompeuse. C'est ainsi que, lorsqu'on l'oppose au « romantisme » ou au « naturalisme », sa signification commence à nous échapper. Pour notre propos, nous ne voyons qu'une autre définition qui pourrait être satisfaisante, c'est celle de Brecht : « Le réalisme consiste non pas à présenter des choses réelles, mais bien à montrer comment elles sont en fait. »

Le propre du cinéma est, bien entendu, de « présenter des choses comme elles sont en fait », il s'agit d'un défi à l'art. Pour les premiers cinéastes, en Grande-Bretagne comme ailleurs, il fallait présenter des choses réelles : c'était l'alpha et l'oméga du cinéma. Pendant de nombreuses années, les films n'ont pas été autre chose que des instantanés animés (*High sea at Brighton ; Arrival of a Train*) ; l'idée que le cinéma pouvait être un moyen d'expression dramatique ou artistique n'a fait son chemin que lentement, mais elle l'a fait, et le cinéma a trouvé sa forme d'art et ses artistes. Comme je l'ai dit, en Angleterre, il semble que l'art soit allé de pair, dès le départ, avec un sentiment de la réalité contemporaine.

C'est dans les actualités, auxquelles leur sujet confère un certain poids et une certaine importance, qu'il faut chercher les deux seuls films britanniques des deux premières décennies qui résistent encore à un examen critique. Le compte rendu que donne Herbert Ponting de l'expédition du capitaine Robert Falcon Scott au Pôle Sud, par exemple, demeure extrêmement impressionnant et émouvant en raison de la majesté du cadre, de l'héroïsme sans forfanterie de l'entreprise et de la qualité intrinsèque de la facture du film.

Mais la première production cinématographique britannique qu'on puisse considérer, même de nos jours, comme parfaitement achevée et qu'on puisse encore voir sans se sentir tenu d'adopter une attitude d'indulgence ou de condescendance est une série de reportages d'actualités réalisée, pour surprenant que cela puisse paraître, sous les auspices du *British Topical Committee* et du Service cinématographique de l'armée britannique. Les principaux de ces films de guerre, à caractère officiel, sont *The Battle of the Somme* (1916), *The Battle of Ancre and the Advance of the Tanks* (1916-1917) et *The German Retreat and the Battle of Arras*

(1917), ainsi qu'un autre film de moindre importance et dont on se souvient moins : *Saint-Quentin* (1918).

Ces œuvres étaient totalement dénuées d'intentions ou de prétentions artistiques. C'étaient des films de propagande destinés à remonter le moral de l'arrière. Leurs auteurs, J.B. McDowall (directeur des *British and Colonial Films* pendant la période qui a précédé la guerre) et Geoffrey Malins, n'ont jamais réalisé d'autres films particulièrement importants ; si l'on en juge d'après le récit autobiographique de sa carrière intitulé *How I filmed the War* (« Comment j'ai filmé la guerre »), Malins devait être un homme plutôt obtus et imbu de lui-même. Bien que Malins et McDowall aient été l'un et l'autre de merveilleux photographes, les moyens techniques dont ils disposaient étaient assez limités. La succession des images apparaît comme aussi utilitaire qu'élémentaires. Il n'y a pas de vue d'ensemble de la structure ou de la continuité de l'œuvre (ce qui, d'ailleurs, aurait été pratiquement impossible, puisqu'aussi bien le montage se faisait alors que les événements filmés étaient encore en cours). Les scènes sont alignées arbitrairement à la suite les unes des autres ; au moment du montage définitif, à Londres, on a intercalé entre les images des textes souvent trop élaborés et trop chargés d'émotion.

Cependant, il semble bien que la sincérité, l'aspect sentimental et la nature monstrueuse des événements dont ces films rendent compte aient pris le dessus et leur aient conféré des qualités qui dépassent largement celles d'un simple reportage d'actualités. Il s'en faut, pour autant, qu'ils aient représenté la vérité telle qu'elle était. Le ton de *The Battle of the Somme*, notamment, était plus optimiste que les événements de 1916 ne le justifiaient. Dans les films, il était fort peu question des erreurs commises, de la boue, des poux et des pieds gelés ; fort peu question aussi des pertes en vies humaines. Et cependant, malgré toutes ces réticences, au demeurant prévisibles, ils continuent à surprendre et à choquer. Ils restituent toute l'authenticité du paysage de cette guerre :

« *Sad, smoking, flat horizons, reeking woods,  
And foundered trench-lines, volleying door for doom.* »

(« Des horizons tristes, fumants et plats, des bois pestilentiels et des tranchées ébouloées, où chacun se renvoyait la balle du destin. »)

Les paysages de cauchemar : arbres squelettiques, cratères immenses et fils de fer barbelés, prennent vie lorsqu'on voit de petites silhouettes les traverser d'un bond ou revenir clopin-cloplant avec leurs blessés. L'horizon est sans cesse animé par une rangée de chevaux, l'emplacement d'un canon ou un nuage de fumée dont la provenance demeure inexpliquée. Les morts reposent, étalant sans pudeur leurs cadavres disloqués. Les cohortes des vivants montent inlassablement en première ligne : ce spectacle était destiné à reconforter les populations de l'arrière, mais nous l'interprétons de façon différente aujourd'hui, car nous en savons davantage sur *the unreturning army that was youth* (« l'armée qui ne devait pas revenir et qui était la jeunesse »).

Les hommes — beaucoup d'entre eux ne nous sont pas familiers ; ils ont l'air de personnages sortis des rues de Londres de Phil May — sont effrontés et gais. C'est pourquoi ils nous fendent le cœur, car il y a toujours un titre pour nous rappeler avec un sang-froid atroce que « dix minutes plus tard, ces hommes étaient pris sous le feu des mitrailleuses de l'ennemi et essayaient de lourdes pertes ». On voit ramener les blessés réduits à l'impuissance, râlant, moribonds, cependant que leurs camarades traumatisés par le choc, le regard fixe, titubent comme des ivrognes.

Ces films ont saisi quelque chose qui va au-delà des impressions physiques directes. Plus que tout autre film avant *All Quiet on the Western Front* (« A l'Ouest, rien de nouveau ») de Lewis Milestone, ils restituent l'identité de la sympathie implicite qui unit les combattants des deux camps. On trouve rarement dans les titres, même lorsqu'ils ont été rédigés à Londres, des termes d'argot tels que « les Huns » ou « les Boches », qui avaient cours à l'époque en Angleterre. Les scènes où l'on voit les soldats anglais et leurs prisonniers allemands en train de chahuter ensemble, d'échanger leurs calots et de faire assaut de gentillesse pour soigner leurs malades sans distinction de camp, auraient paru positivement déloyales pendant la deuxième guerre mondiale, parce que le devoir qui consistait à haïr son prochain était alors plus nettement tracé. Le sentiment de sympathie dont nous parlons est si fort qu'on est écœuré lorsque, dans *The Somme*, on voit un soldat anglais donner un méchant coup de coude à un prisonnier qui défile devant lui aux côtés de ses camarades.

La caméra, elle aussi, établit avec ses sujets des liens de « camaraderie » d'un genre très particulier. Les hommes posent devant les caméras comme s'ils étaient chez eux, dans leur jardin ; ils saluent de la main ou ils font des grimaces. D'autres s'esquivalent maladroitement pour ne pas être pris dans le champ de la caméra. Un prisonnier allemand s'échappe des rangs pour pouvoir défiler à nouveau, de façon à être photographié deux fois. Les films sont des instantanés animés. Et, dans le même temps, ils sont la version moderne des « Désastres de la guerre ». Sans l'avoir cherché, ils se situent parmi les plus importantes d'entre les premières œuvres d'art du cinéma britannique.

Entre la fin de la première guerre mondiale et l'avènement du cinéma parlant, l'industrie du long métrage britannique a été, d'une façon caractéristique, anecdotique. On constate, et le fait a son importance, qu'un grand nombre de films sont tirés de romans ou de pièces de théâtres. Leur ton général est essentiellement anti-réaliste. C'est pendant cette période que les producteurs se sont le plus énergiquement pénétrés de l'idée que leur public souhaitait par-dessus tout un cinéma qui leur permette de s'évader des réalités de leur vie quotidienne, que c'était de cela qu'il avait besoin. Toutefois, on ne peut pas traiter par le mépris cette époque de la production de longs métrages, car c'est alors que se sont lancés dans le cinéma des enfants du pays aussi remarquablement doués que les réalisateurs Alfred Hitchcock et Anthony Asquith ou le producteur Michael Balcon. Parmi les films de cette période auxquels on puisse attribuer des intentions strictement réalistes, on ne voit guère que les séries sur la nature de H. Bruce Woolfe et Percy Smith et les reconstitutions d'épisodes de la guerre, également produites par H. Bruce Woolfe, qui s'inspirent de l'esprit du *Traité de Locarno*. Lorsqu'on les voit aujourd'hui, le contraste est frappant entre ces images artificielles d'une guerre « fraîche et joyeuse » et les reportages sur la guerre, plus frustes, mais collant infiniment mieux à la réalité, dont nous venons de parler.

Cependant, ce ne sont pas tant ces films que des œuvres comme *Turksib* et *La ligne générale*, dues à des réalisateurs du cinéma muet soviétique — où le cinéma découvrait l'aspect tragique et la portée générale de la vie quotidienne des travailleurs — qui ont exercé une influence sur John Grierson et l'ont amené à créer en Grande-Bretagne une école documentaire nettement définie.

Lorsque Grierson a découvert le cinéma, il était spécialisé dans les relations publiques, mais sa conception du propos du cinéma réaliste était beaucoup plus ambitieuse que sa profession n'aurait pu le donner à penser. Ses définitions de la nature et des objectifs du documentaire n'ont rien perdu de leur valeur. En termes généraux et commodes, Grierson a défini le *documentary* (vocable emprunté au français « documentaire ») comme étant « une interprétation créatrice de la réalité » ; plus précisément, « le documentaire n'a d'autre exigence que de vouloir qu'on porte à l'écran les événements de notre temps sous la forme qu'on voudra, pourvu qu'elle frappe l'imagination et que notre faculté d'observation y trouve une source d'enrichissement. A un certain niveau, la vision peut être journalistique ; à un autre, elle peut atteindre à la poésie et au drame. A un autre niveau encore, sa qualité artistique peut résider exclusivement dans la lucidité de sa présentation ».

Grierson lui-même a réalisé son premier film au titre du secteur des relations publiques de l'*Empire Marketing Board*. De nos jours, si l'on juge *Drifters* sur ses seuls mérites, on s'aperçoit que le film n'est pas spécialement bon. La matière d'un court métrage d'un quart d'heure a été délayée pour fournir des bobines d'une heure. Le film qui en résulte est plein de redites, confus, voire même ennuyeux. Mais il ne faut pas sous-estimer l'importance qu'il a revêtue en 1929, lorsqu'il a été projeté pour la première fois en Grande-Bretagne à l'occasion d'une réunion de la *British Film Society* (« Fédération des ciné-clubs »). L'auteur a choisi de filmer des travailleurs britanniques comme les autres — en l'occurrence des pêcheurs de chalutiers écossais — et, grâce à une description directe et exacte des mille détails de leur activité quotidienne, il a cherché à rendre compte de l'aspect dramatique et de la dignité de leur vie quotidienne. C'était précisément ce que Sir Stephen Tallents, le responsable de l'*Empire Marketing Board*, avait en vue lorsqu'il parlait du « lancement de la Grande-Bretagne ». Le *E.M.B.* constituait alors une équipe de tournage permanente, dont il confia la direction à Grierson, et qui ne devait disparaître qu'en 1932. Puis Grierson monta la *G.P.O. Film Unit* (« équipe de tournage des P.T.T. »), qui ne tarda pas à étendre le champ déjà assez vaste de ses activités dans le domaine des communications et devint, vers la fin des années 1930, un Office central du cinéma rattaché à l'administration.

Grierson réunit au sein de l'équipe du G.P.O. un groupe de jeunes cinéastes particulièrement bien doués, dont Arthur Elton, Edgar Anstey, Basil Wright, Paul Rotha, John Taylor et Harry Watt. Il fit venir en Grande-Bretagne des cinéastes étrangers prestigieux, comme Robert Flaherty (qui réalisa *Industrial Britain* pour le E.M.B. en 1933) et Alberto Cavalcanti, qui prit la tête des documentaristes britanniques dans leurs expériences d'avant-garde sur les possibilités du son (*Coal Face, Night Mail*). A certains égards, le sentiment que ces jeunes cinéastes avaient de l'importance de leur rôle dans le documentaire et de l'objectif poursuivi présentait plus d'intérêt que leur originalité artistique. A titre personnel (sinon dans l'exercice de leur activité professionnelle pour le compte du G.P.O.), ils s'identifiaient pour la plupart, comme d'ailleurs la majorité des intellectuels britanniques de l'époque, avec la gauche progressiste. Ils avaient des opinions bien précises sur la guerre d'Espagne, sur Hitler et sur l'U.R.S.S., comme sur les problèmes du logement, de la faim et de l'éducation. « Ils en étaient au stade où ils considéraient que, dans l'immédiat, il leur appartenait non seulement de décrire le monde de l'industrie et du travail et l'univers quotidien sous une forme dramatique, mais aussi de présenter une coupe de la société britannique contemporaine, d'en mettre en évidence les faiblesses, de rendre compte de ses progrès et d'en dramatiser les grands problèmes. » Grierson a écrit : « Le miroir qu'on présente à la nature dans une société dynamique et en évolution rapide a moins d'importance que le marteau qui la façonne. »

Les documentaristes se sont intéressés aux problèmes du logement et des taudis, à ceux de l'emploi et de l'industrie, à la santé publique et à l'éducation. Des quelque trois cents films réalisés au cours de la décennie qui a précédé la guerre, une dizaine au plus conservent un intérêt filmique durable. Mais, pris dans leur ensemble, ils constituent une documentation remarquable sur les problèmes sociaux de l'époque.

Il n'en reste pas moins que, dans le domaine artistique comme dans le domaine social, l'école documentaire britannique a été remarquable et qu'au nombre de ses pionniers, on trouve plusieurs des artistes les plus originaux du cinéma britannique des années 1930. Basil Wright (né en 1907) a été l'une des premières recrues de Grierson. Son premier film remonte à 1930, mais c'est *Cargo*



*from Jamaica* (1932) qui a commencé à attirer l'attention sur lui, en laissant prévoir le style éminemment personnel qui devait être le sien. Dans *Song of Ceylon* (1934-1935), le documentaire atteint aux sommets, pour reprendre les termes de Grierson, « de la poésie et du drame ». Ce film, qui nous révèle le goût raffiné de Basil Wright en matière de musique et de littérature, adopte une forme « symphonique » ; ses éléments se disposent en quatre « mouvements », très différents de caractère et de ton. Avec une audace extraordinaire, au lieu de recourir à un commentaire conventionnel, Basil Wright a repris les termes d'un « Journal de voyage à Ceylan » du dix-septième siècle. C'est Wright lui-même qui a photographié et monté son film. Trente ans plus tard, pour vieilles et usées que soient les copies, les images demeurent si exquises, elles sont assemblées avec tant de lyrisme qu'elles n'ont rien perdu de leur pouvoir et qu'elles continuent à agir sur nos sens. Wright ne devait jamais rien faire de meilleur. *La chanson de Ceylan* restera comme l'un des rares chefs-d'œuvre du cinéma britannique, bien que des films qui lui sont postérieurs, tels que *Night Mail* (Poste de nuit) avec Harry Watt, *The Face of Scotland*, *Waters of Time*, étude impressionniste sur le Port de Londres, et *World without End*, consacré à l'activité du F.I.S.E. et réalisé en collaboration avec Paul Rotha, cherchent, eux aussi, à approfondir dans le même esprit les possibilités esthétiques et lyriques du documentaire. Par la suite, tant à la *Realist Film Unit*, dont il a été l'un des fondateurs, qu'à la *Crown Film Unit*, Basil Wright s'est essentiellement consacré à la production. De nos jours, il semblerait qu'il ait pratiquement renoncé à toute activité créatrice dans le domaine du cinéma.

*Contact*, le premier film de Paul Rotha — dont les écrits vigoureux sur le cinéma, où il plaide sans relâche la cause d'un cinéma orienté vers les problèmes sociaux et plus proche des réalités de l'existence, ont fait qu'on a eu tendance à oublier son œuvre de réalisateur — remonte à 1932. Il est consacré à l'activité des *Imperial Airways*. Dans ce film, comme dans *Shipyards* (1935) et dans *The Face of Britain* (1935), l'un des rares films des années 1930 qui a eu le courage de mettre en évidence les inégalités sociales et économiques de notre démocratie, Rotha, qui a toujours été un fervent admirateur du cinéma muet allemand dans ce qu'il avait de meilleur, utilise un style impressionniste mêlé de réalisme. Par la suite, après avoir fait un séjour aux États-Unis, il s'est

rallié à une forme de cinéma journalistique particulièrement caractéristique. Il en use pour la première fois dans *New Worlds for Old* (réalisé pour le *Gas Council* en 1938) mais on la retrouve de façon spécialement flagrante dans les films de compilation qu'il a réalisés pendant et après la guerre : *World of Plenty* (1943), *Land of Promise* (1946) et *The World is Rich* (1948). Depuis, Rotha s'est employé à faire fond sur son expérience et à appliquer ses conceptions en matière de réalisme cinématographique à la production de longs métrages (*No Resting Place, Cat and Mouse*). Ses initiatives ont reçu un accueil mitigé sur le plan artistique, tandis qu'elles se traduisaient par un échec commercial.

C'est en 1934 que Harry Watt a réalisé pour la *G.P.O. Film Unit* son premier film, *6.30 Collection*. Puis il a collaboré avec Basil Wright à la réalisation de *Night Mail*, qui demeure un remarquable exercice de virtuosité expérimental, dans lequel la musique de Benjamin Britten et le commentaire en vers de W.H. Auden s'allient à une description documentaire du labeur des postiers dans le train de nuit qui roule de Londres vers l'Ecosse pour produire un film d'une grande richesse de texture. Par la suite, Watt devait s'intéresser de plus en plus au problème du documentaire conçu à partir d'une « histoire » et utiliser des acteurs non professionnels qu'il faisait jouer en fonction d'un récit pré-organisé. Dans *North Sea* (1938), qui restera son documentaire le plus réussi, il montre les services rendus par la radio lorsqu'un chalutier se trouve en difficulté par gros temps et il fait preuve d'une technique beaucoup plus achevée que dans *The Saving of Bill Blewitt* (1936), dont la réalisation est encore maladroite. Watt a mis à profit avec maestria l'expérience acquise pendant la guerre (*Target for Tonight*). Après la guerre, il s'est entièrement consacré à la réalisation de grands films sur fond de réalisme : *The Overlanders* (1946), *Eureka Stockade* (1949), *Where No Vultures Fly* (1951), *West of Zanzibar* (1954).

Ce qui est sans doute le plus frappant lorsqu'on analyse la période Grierson du documentaire britannique, c'est qu'au sein d'une école nettement définie et supérieurement organisée, on trouve une gamme aussi étendue de styles et de visions hautement personnels. C'est ainsi que la fascination qu'exerçaient sur Arthur Elton les aspects technologiques de la vie moderne est en contraste absolu avec les tendances poétiques de Wright, avec la dramatisa-

tion volontaire des événements de Rotha ou avec le souci de Watt de faire évoluer des personnages authentiques et conformes à la réalité sur un mode anecdotique, voire même théâtral. Elton commença par réaliser pour l'*Empire Marketing Board* des films sur la pêche au saumon et l'agriculture (*Upstream*, 1931 ; *Shadow on the Mountain*, 1932), mais, depuis *Aero Engine* (1933-1934), en passant par *Transfer of Power* (1940), et pendant tout le temps où il a travaillé comme producteur à la *Shell Film Unit* après la guerre, il s'est surtout attaché à faire des films qui montrent l'aspect merveilleux et la beauté propre de la science et de la technologie modernes.

Si je dis « surtout », c'est que, fait exceptionnel dans sa carrière, Elton a réalisé en collaboration avec Edgar Anstey *Housing Problems* (1935), qui est encore le documentaire le plus important de toute cette période. En surmontant d'énormes difficultés techniques (c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Elton a été tenté par le film), les cinéastes ont tourné des interviews des habitants des taudis qu'ils ont synchronisées selon une technique qui annonçait, vingt-cinq ans à l'avance, les méthodes employées pour les interviews télévisées. Bien que d'autres films inspirés de thèmes sociaux, tels que *Dinner Hour* (1935) et *Enough to Eat* (1935), conservent encore leur intérêt, Anstey n'a jamais tout à fait retrouvé le même bonheur d'expression. C'est peut-être en tant que producteur qu'il s'est le mieux affirmé : avant la guerre, en sa qualité de producteur-délégué britannique de la série américaine *March of Time* et, depuis quelques années, à la tête des *British Transport Films*.

Le Brésilien Alberto Cavalcanti est venu en Angleterre apporter à la *G.P.O. Film Unit* un peu de l'esprit de recherche expérimentale de « l'avant-garde » française dans des films comme *Pitt and Pott* et *Coalface*, dont les expériences techniques lient de la façon la plus étroite le cinéma aux autres formes de l'art contemporain. Dans un exposé aussi limité que le nôtre, il n'est pas possible de consacrer à tous les artistes de cette décennie la place qu'ils méritent : je pense à des hommes comme Stuart Legg et John Taylor et à une douzaine d'autres réalisateurs et auteurs ; aux opérateurs et aux monteurs ; à des « expérimentalistes » comme Len Lye et Norman MacLaren, ces deux spécialistes de l'art graphique que Grierson a fait entrer au *G.P.O.*, tout comme il y a amenés des artistes venus d'autres domaines, depuis des musiciens comme

Walter Leigh et Benjamin Britten jusqu'à des écrivains comme Auden et Priestley.

Grierson a conçu de façon entièrement nouvelle, tant sur le plan économique que sous l'angle de la production, des organisations adaptées à sa façon nouvelle de faire du cinéma, et ce n'est pas là l'aspect le moins important de son œuvre. « Je ne pense pas qu'il soit très utile de se demander ce qu'il faut faire d'un moyen d'expression », écrit-il, « si nous ne discutons pas du problème de l'accès aux moyens de production ». Le système des films réalisés sur commande était un facteur très nouveau dans l'économie du cinéma. Le fait que le Gouvernement se mette à produire des films, notamment, affirmait l'importance de ce moyen d'expression. Après avoir persuadé le Gouvernement britannique d'adopter un programme cohérent de production de films de relations publiques, Grierson se mit à vendre l'idée à des commanditaires privés comme la *British Commercial Gas Company*, *Imperial Airways*, etc. En 1933, la *Shell* était la première société commerciale à mettre sur pied sa propre équipe de tournage. Des sociétés de production indépendantes comme *Strand* (1935) et *Realist* (1937) commencèrent à se développer, parallèlement à des institutions spécialisées dans l'organisation et la promotion comme l'*Association of Realist Film Producers* et *Film Centre*.

En définitive, du point de vue artistique, l'élément le plus important de cette organisation du mouvement documentaire était la tendance des documentaristes à se regrouper au sein d'équipes permanentes. De ce fait, non seulement les artistes se trouvaient travailler ensemble, en équipe et à l'abri du chômage, mais encore, pour la première fois, le cinéma britannique avait la possibilité de donner à ses recrues une formation professionnelle normale. Cet aspect « organisateur » du cinéma documentaire britannique devait prendre toute son importance lorsqu'il a fallu reconvertir le mouvement en fonction des besoins créés par l'état de guerre.

\*  
\*\*

Dans le domaine du long métrage, les films qui ont connu la réussite la plus éclatante au cours de la décennie qui a précédé la deuxième guerre mondiale sont, bien entendu, les films à « suspense » d'Alfred Hitchcock, les divertissements d' « époque » d'Al-

xander Korda (dont le succès s'explique en partie par un certain sens du réalisme historico-psychologique), et une école de robuste comédie issue du terroir qui, épaulée par des acteurs comme Gracie Fields, Will Hay, George Formby et Sydney Howard, ramassa le rebut des traditions du music-hall britannique. Mis à part ces secteurs de la production, cette période a été, d'une façon générale, plus remarquable par ses réalisateurs que par ses films ; les années 1930 ont été une période formative pour des artistes comme Carol Reed, Thorold Dickinson, David Lean, Frank Launder et Sidney Gilliat et aussi, dans une certaine mesure, pour des réalisateurs déjà plus ou moins connus à l'époque du muet comme Anthony Asquith et Michael Powell.

Toutefois, vers la fin des années 1930 et parallèlement à la période d'expansion la plus rapide du mouvement documentaire, on commence à percevoir une tendance encore faible, mais déjà distincte, vers un réalisme délibéré dans le choix des sujets des grands films et dans la manière de les traiter. Parmi les précurseurs de cette tendance, et chacun à sa manière, on peut sans doute citer la reconstitution de la guerre des Dardanelles (*Tell England*, 1931), d'Asquith et *Man of Aran* (1934), de Flaherty. Pen Tennyson réalisa *There Ain't no Justice* (1939), qui traite des « rackets » de la boxe, et *Proud Valley* (1939), qui dépeint la réaction des mineurs gallois à l'égard d'un travailleur noir. Le jeune Carol Reed s'est aussi inspiré du thème de la mine pour réaliser *The Stars look Down* (sorti en 1940) et il a montré les Londoniens au bord de la mer dans *Bank Holiday* (1938). D'autres réalisateurs se sont tournés vers des régions considérées par un cinéma orienté vers la métropole comme des provinces lointaines : Norman Walker a réalisé *The Turn of the Tide* (1936) dans le Yorkshire, Michael Powell *The Edge of the World* (1938) dans les Iles Shetland et Victor Saville *South Riding* (1938) dans le Yorkshire, lui aussi. On doit à Arthur Woods, jeune réalisateur plein de promesses qui fut tué dès le début de la guerre, l'un des films les plus intéressants de cette période : *They Drive by Night* (1939) qui se situe dans le milieu authentiquement rendu des « routiers ». Cette tendance, qui a fort bien pu être influencée par le mouvement documentaire lui-même, n'allait pas tarder à revêtir une importance toute spéciale.

\*  
\*\*

Au cours de la deuxième guerre mondiale, le cinéma britannique qui, depuis l'origine, n'avait cessé d'osciller entre la crise et un quasi-triomphe, tant économique qu'artistique, atteignit un sommet où il devait se maintenir pendant l'une des plus longues périodes de son histoire. Ce n'est pas que la guerre se soit présentée sous d'heureux auspices pour le cinéma dans son ensemble. Dans le cas des longs métrages, les studios étaient réquisitionnés, les cinémas fermés, les artistes et les techniciens mobilisés. Quant à la merveilleuse organisation des équipes de documentaristes, personne n'y avait songé. Le Ministère de l'Information fut institué en 1939, mais sa Division du cinéma se présentait sous un jour catastrophique, car elle n'avait ni projets précis, ni objectifs, ni politique.

Puis, un jour d'avril 1940, Jack Beddington, qui s'était jusqu'alors occupé de relations publiques dans le secteur commercial, fut mis à la tête de la Division du cinéma (dont il n'était jamais que le troisième directeur depuis le début des hostilités). Il s'assura immédiatement les services des documentaristes. Avec le concours du *Film Centre*, on définit une politique relative à l'utilisation du cinéma en temps de guerre. La *G.P.O. Film Unit* devint la *Crown Film Unit* et se vit attribuer un studio à Pinewood. On procéda à la création d'une *Colonial Film Unit*.

Quelques mois plus tard, la Grande-Bretagne disposait d'un cinéma aussi efficace que celui des Allemands. Comme l'a écrit Sinclair Road par la suite, « des besoins sans précédent ont suscité des possibilités qui n'existaient pas avant la guerre ». On n'a cessé de recourir au cinéma, pour les besoins de l'instruction, pour enregistrer les événements et les archiver et, surtout, à des fins de propagande. Les films de propagande britanniques produits par la *Crown Film Unit* allaient des longs métrages destinés à soutenir le moral de la population et à favoriser le recrutement aux bandes de lancement de deux minutes axées sur des campagnes de propagande précises du gouvernement. Pour surprenant que cela puisse paraître, ce sont ces petites bandes-annonces qui ont mis en vedette l'un des artistes les plus originaux du mouvement documentaire britannique. Richard Massingham s'était acquis une petite notoriété avant la guerre grâce à deux films d'amateur (*And so to Work* et *Tell Me if it hurts*). Vers la même époque, il avait tenté, sans y parvenir, de se faire recruter par la *G.P.O. Film Unit*. Mais cet auteur-réalisateur-clown s'est trouvé merveilleusement dans son

élément dès qu'il s'est agi de faire des films, où il jouait, pour inciter les civils à économiser le combustible ou à utiliser leurs mouchoirs. Jusqu'à sa mort, survenue prématurément en 1953, Massingham devait rester l'excentrique le plus prodigieux du documentaire.

Si nous devons passer en revue la masse des documentaires plus ambitieux de cette période, il est probable qu'ils résisteraient moins bien à l'épreuve du temps que les petites créations de ce novice de Massingham. D'ailleurs, la nature même des qualités des meilleurs documentaires de guerre — leur fidélité au moment vécu et à son contenu émotif — présuppose que leurs mérites ne peuvent être qu'éphémères. Les premiers documentaires de guerre à avoir connu le succès sont *The First Days*, où Cavalcanti et Jennings se sont efforcés de rendre l'atmosphère de Londres à la fin de 1939, et *Squadron 992*, de Cavalcanti et Watt : ce film, consacré à l'activité des ballons de barrage, était déjà considéré comme dépassé lors de sa sortie en 1940. Watt passa directement à la réalisation de documentaires de long métrage. C'est à lui qu'on doit le premier documentaire de guerre véritablement important, *Target for Tonight* (1941), récit d'un raid de bombardement sur l'Allemagne, qui a singulièrement contribué à remonter le moral de l'arrière et à favoriser les relations avec l'étranger. Bien que le public lui ait réservé un accueil moins favorable, le film de Watt intitulé *Nine Men* (1943), qui racontait l'histoire d'un groupe de soldats perdus dans le désert de Libye, a cependant donné à un récit purement imaginaire la force de conviction d'un documentaire. Dans *Merchant Seamen* et *Coastal Command*, J.B. Holmes a rendu compte sans tapage et sans vaine gloire de l'activité de certaines formations navales. Le film le plus ambitieux que la *Crown Film Unit* ait jamais produit est sans doute le film en couleurs de Pat Jackson, *Western Approaches* (1944).

Il n'en reste pas moins que la personnalité la plus marquante de cette période demeure Humphrey Jennings. A ce jour, le cinéma britannique n'a pas produit d'artiste capable de rivaliser avec lui. Lindsay Anderson a dit de lui qu'il était « le seul véritable poète que le cinéma britannique ait produit » ; il a donné au documentaire une impulsion entièrement nouvelle et une vision absolument personnelle. Jennings a été en mesure d'apporter à l'industrie cinématographique une culture étendue, une intelligence exceptionnelle et une faculté de perception anormale. C'était un critique littéraire

brillant, un poète et un historien de valeur. C'était aussi un peintre dont le nom a été associé, au cours des années 1930, à ceux des membres du groupe surréaliste britannique. Grierson l'a fait entrer dans la *G.P.O. Film Unit* en 1935, pour qu'il y collabore avec Len Lye à la réalisation de *Birth of a Robot*, mais ce n'est qu'à la guerre (et, disons-le pendant la guerre seulement) que ses dons ont pu s'exprimer pleinement. Son amie Kathleen Raine a écrit : « Dans la tradition de Chaucer et de Blake, Humphrey Jennings avait le sens de l'intégralité organique de la culture anglaise ». Et, dans son œuvre, Jennings visait un but précis : « Ce qui comptait pour Humphrey, c'était la manière dont certaines gens exprimaient l'éternel élan dynamique de l'homme et, en particulier, celui de l'Angleterre. C'est pourquoi il cherchait à allier à une imagerie accessible au public une poésie accessible au public. Sensiblement dans le même esprit que le faisait Blake, il s'adressait au « public britannique », non pas qu'il espérât être compris des masses, mais parce qu'il cherchait à découvrir les symboles collectifs de l'Angleterre pour les faire revivre. »

Dans ses meilleurs films — *Words for Battle*, *Listen to Britain*, *A Diary for Timothy* — et, d'une manière différente, dans *I was a Fireman*, il compose ses œuvres exactement comme le ferait un poète. Les images et les sons se juxtaposent de telle sorte que l'ensemble est infiniment plus riche de sens que la somme de ses parties ; lorsque les éléments entrent en contact, il se produit une sorte de réaction chimique explosive. Dans *Words for Battle*, le premier film de cette série, Jennings s'est attaché à rendre l'une des idées tant soit peu artificielles pour lesquelles l'école de Grierson, à un stade ultérieur de son évolution, s'est volontiers passionnée : il s'agissait d'interpréter les grandes œuvres poétiques du passé en utilisant des événements contemporains. Son sens extrêmement aigu de l'histoire et son art de la juxtaposition ont permis à Jennings de rendre cette idée d'une manière vivante et émouvante.

Dans *Listen to Britain*, Jennings restitue une suite d'impressions sur vingt-quatre heures de la vie de la Grande-Bretagne en guerre : des enfants qui jouent dans la cour d'une école ; les remous d'une foule de danseurs dans la *Tower Ballroom* de Blackpool ; des chars qui traversent un village ; les ouvriers d'une usine d'armement ; un concert à la *National Gallery* à l'heure du



déjeuner ; *Workers' Playtime*<sup>1</sup> (« la récréation des travailleurs ») ; *Music while you work*<sup>1</sup> (« Travaillons en musique ») ; *Keep fit by Radio*<sup>1</sup> (« Conservez votre forme grâce à la radio »)... A l'époque, la Grande-Bretagne et ses habitants avaient tendance à apparaître sous un jour plutôt terne et gris ; cependant, Jennings réussit à donner aux images et aux sons qu'il avait enregistrés une profondeur émotionnelle qui, au-delà des apparences superficielles, atteignait l'essentiel. Son film nous fait découvrir l'héroïsme, la fierté et la splendeur du comportement de l'homme de la rue, malgré le rôle insignifiant qu'il joue dans la vie d'une communauté en guerre. Près d'un quart de siècle plus tard, et abstraction faite des bouffées de nostalgie qu'il provoque chez le spectateur, *Listen to Britain* suscite encore des réactions d'admiration et d'affectivité d'une puissance frémissante.

Dans *A Diary for Timothy*, réalisé en 1944-1945, Jennings adopte une méthode du même ordre, bien que la structure du film soit plus achevée et sa texture plus dense. Il y décrit les premiers jours de la vie d'un nouveau-né et les incidents et les scènes qui s'y juxtaposent lui reviennent constamment en mémoire, ainsi qu'à sa mère et à quatre représentants de la Grande-Bretagne en guerre : un mineur gallois, un agriculteur, un chauffeur de camion et un pilote de chasse en convalescence après avoir été blessé. On est à nouveau fortement frappé par les mêmes qualités : cette même faculté d'observation, teintée d'affection et de respect, du comportement humain, cette même croyance dans l'importance et la dignité de l'individu, cette même intensité de sentiments sous-jacente qui se communique au film sous une forme qu'on ne peut qualifier que de poétique.

Avant cela, en 1943, Jennings avait réalisé deux « récits documentaires » (*feature-documentaries*), c'est-à-dire des films dans lesquels les éléments documentaires — personnages, cadres et situations — étaient assemblés en fonction d'un récit préparé à l'avance. De nos jours, on a oublié *The Silent Village*, reconstitution du crime de Lidice tel qu'il aurait pu se passer dans un village du Pays de Galles ; mais, dans *I was a Fireman* (sorti dans une version abrégée intitulée *Fires were started*), Jennings remanie la méthode qu'il avait employée dans ses courts métrages documentaires et

---

1. Emissions radiophoniques alors célèbres. (N.d.T.)

raconte en direct une journée et une nuit du travail d'une seule brigade du *National Fire Service*. Là encore, on se souvient des détails : la double vie des hommes qui mènent de pair la lutte contre l'incendie et leurs activités professionnelles, les plaisanteries, le service courant, les hommes chantant *One Man went to Mow*<sup>1</sup> dans le poste d'incendie, les bombes incendiaires, un mort. Là encore, ce simple récit est empreint du sens poétique inimitable qui est le propre de Jennings. « Aucun autre film britannique réalisé pendant la guerre n'atteint à ce degré de vérité constante et poignante, ou traité le sujet des hommes en guerre avec un tel sens du caractère épisodique de ses moments de gloire et de son caractère fondamentalement tragique » (Lindsay Anderson).

Jennings n'a pas survécu longtemps à la guerre — il est mort accidentellement en 1950, alors qu'il tournait un film en Grèce — et il ne semble pas que les sujets qu'il avait choisis au cours des dernières années de sa vie lui aient parfaitement convenu ou aient été de nature à exciter son imagination. Ce sont des films réalisés avec un soin méticuleux, dans la meilleure tradition du documentaire britannique, mais on n'y retrouve pas l'ardeur créatrice du meilleur de son œuvre. Dans son dernier film, *Family Portrait*, par exemple, on a l'impression d'un effort trop conscient de recherche des images poétiques et des effets poétiques. Quoi qu'il en soit, les films de guerre de Jennings demeurent, et Jennings demeure. Avant lui, on avait connu un style documentaire « lyrique » mais il a été le premier à introduire un réalisme véritablement « poétique » dans le cinéma britannique.



Pendant ce temps, à mesure que les cinéastes du documentaire faisaient preuve d'une ambition sans cesse croissante dans la production de longs métrages, les producteurs de grands films de guerre semblaient se rapprocher du style documentaire. Certains des plus grands succès des années de guerre, tant sur le plan commercial que sur celui de la critique, étaient d'inspiration purement réaliste. Au début, dans des films comme *Freedom Radio*, d'Asquith, qui traite d'un épisode de la résistance anti-nazie en

---

1. *A man went to mow a Meadow*: chanson populaire britannique très connue (N.d.T.)

Allemagne, ou *Convoy*, de Pen Tennyson, la guerre elle-même n'était pas encore devenue une réalité, cependant que l'extrême violence qui caractérise *49th Parallel*, de Michael Powell, nuit à l'effet de choc recherché, lorsqu'on le voit d'un œil plus froid vingt ans plus tard. En revanche, on peut citer d'autres films, réalisés pendant la guerre et qui font ressortir l'aspect spectaculaire de la lutte des forces armées ou des civils en guerre, qui, bien que les comportements émotionnels dont ils rendent compte soient ceux d'une communauté en guerre, n'en portent pas moins la marque de cette obligation de sincérité à l'égard d'un mode de vie qui a grandi ceux qui l'ont vécu : *The Foreman went to France*, de Charles Frend, *One of our Aircraft is missing*, de Michael Powell, *Next of Kin*, de Thorold Dickinson, *The First of the Few*, de Leslie Howard, *In which we serve*, de Noel Coward et David Lean et *We dive at Dawn*, d'Asquith.

A mesure que la guerre progressait, il semble bien que les grands films réalistes aient continué à jouir de la faveur du public et à intéresser les créateurs, mais dans les films réalisés vers la fin de la guerre, on discerne nettement un changement dans l'importance des valeurs. En 1944-1945, on insiste beaucoup moins sur l'action, l'aventure et l'héroïsme en tant que concepts généraux, et beaucoup plus sur l'aspect psychologique de l'influence de la guerre sur des cas individuels. Lorsqu'on revoit ces films (ce qui n'est pas toujours possible de nos jours), on constate qu'ils ont mieux résisté à l'épreuve du temps que ceux qui les ont précédés et qui étaient plus tournés vers le monde extérieur. Dans *Millions like Us*, *Launder* et *Gilliatt* décrivent le sort des ouvriers d'une usine de munitions. Dans un film humain, humoristique et sensible intitulé *The Way Ahead* (1943), Carol Reed nous montre sept civils individualistes qui finissent par former une unité de combat. Dans *The Way to the Stars* (1945), et malgré un certain romantisme sentimental inhérent au scénario de Terence Rattigan, Asquith traite avec maestria le thème de la camaraderie et des désastres de la guerre.

\*  
\*\*

Pendant la guerre, le cinéma britannique s'est acquis un prestige qu'il n'avait pas connu jusqu'alors. Cette réussite, il l'a due en partie à l'aspect global et à l'identité de vues de l'effort de guerre

de la nation, à ce sentiment particulier de resserrement d'une communauté que les difficultés du moment ont suscité pendant la guerre, et dont non seulement le public et les forces armées dans leur ensemble, mais encore les artistes se sont imprégnés. Par ailleurs, il n'est pas douteux que l'exemple artistique et le sens de l'organisation de l'école documentaire britannique de Grierson ont considérablement contribué à cet état de choses.

En revanche, la décennie qui a suivi la fin de la guerre s'est caractérisée par une période de réaction pendant laquelle la vigueur et le caractère que le cinéma britannique avait acquis pendant la guerre ont paru se dissiper. Nous ne voulons pas dire par là que cette époque n'ait pas été féconde en productions de nature à faire la publicité du cinéma britannique et à asseoir sa réputation : en fait, elle restera comme l'une des périodes dorées du film de prestige britannique. Mais tout s'est passé comme si les valeurs de prestige — les frais engagés, l'élégance de la conception et de la production et les qualités littéraires estimables de l'écriture — n'avaient souvent servi qu'à pallier un certain défaut de cœur et de qualités artistiques. Font exception à cette règle les comédies produites par les studios d'Ealing : *Hue and Cry* (1947), *Passport to Pimlico* (1949), *Kind Hearts and Coronets* (1949), *Whisky Galore* (1949), *The Lavender Hill Mob* (1951), *The Lady Killers* (1955), car ces films ont contribué à créer un certain genre de comédie nationale, en situant sur une toile de fond typiquement anglaise et réaliste des caractères et des situations excentriques. De la même façon et à la même époque, les films de Carol Reeds : *Odd Man Out* (1947), *The Fallen Idol* (1948), *The Third Man* (1949) et *Outcast of the Islands* (1951), s'écartent beaucoup des tendances générales de la production et apparaissent comme l'œuvre d'un créateur doté d'un style particulier, qui s'oriente vers une qualité propre d'expressionnisme. On peut d'ailleurs citer d'autres exceptions, qui n'ont rien de commun avec la production classique de l'époque : *Chance of a Lifetime*, où Bernard Miles traite d'une manière assez fantaisiste les rapports internes du monde du travail, tout en les situant dans le cadre d'une reconstitution extrêmement réaliste de la vie industrielle, et *No Resting Place*, où Paul Rotha décrit le monde étrange des Bohémiens irlandais.

Mais, d'une façon générale, de 1946 à 1956, le cinéma britannique a été victime d'un excès de prestige. Nous n'en voulons

pour symptôme que l'engouement du public pour des films littéraires comme *Great Expectations* (1946), *Oliver Twist* (1948) et *Hobson's Choice* (1954), de David Lean, ou encore pour *Henry V* (1945) et *Hamlet* (1948), réalisés par Asquith en collaboration avec Terence Rattigan, avec pour vedette Lawrence Olivier. Ce sont des chefs-d'œuvre d'artisanat, merveilleusement exécutés, mais où les moments d'ardeur et d'invention créatrice sont rares. Parmi les films plus caractéristiques encore des années 1950, on peut citer la série apparemment inépuisable des films de guerre, qui traduisaient une nostalgie « archaïsante » (ce terme étant entendu au sens où l'emploie Toynbee) d'un âge plus noble du cinéma britannique, tout en marquant un retour en arrière sur une période héroïque de l'histoire nationale.

En fait, on paraissait bien décidé à ne pas montrer à l'écran les réalités de l'après-guerre : la Grande-Bretagne du gouvernement travailliste, du retour des conservateurs au cours des années 1950, et des années qui ont suivi la promulgation de l'*Education Act* de 1944 ; les transformations sociales intervenues dans le pays ; l'urbanisation de la Grande-Bretagne ; l'industrialisation de la Grande-Bretagne ; la classe ouvrière britannique ; la Grande-Bretagne provinciale. Le public et les cinéastes d'un certain âge avaient tendance à penser que notre cinéma était encore le meilleur du monde. En revanche, à l'instar des critiques étrangers, la génération montante (qui était en majorité extérieure au monde du cinéma du fait que, pendant la guerre, l'industrie cinématographique n'avait pas pu s'assurer un apport de sang nouveau, cependant qu'après la guerre, les difficultés économiques et l'attitude restrictive des syndicats qui en a découlé ont contribué à faire obstacle au recrutement de nouveaux venus) considérait de plus en plus que le cinéma avait disparu avec l'Empire. Cette génération a, pour sa plus grande partie, trouvé à s'exprimer dans la revue *Sequence*, dont il était si impossible d'assurer la rentabilité qu'elle n'a pu faire paraître que quatorze livraisons, mais qui a cependant été seule à exercer sur les deux décennies qui ont suivi une influence comparable à celle de l'école de Grierson.

Dans *Sequence Two* (1947), l'un de ses collaborateurs, Lindsay Anderson, déclarait que la plus grande menace qui pesait sur le cinéma britannique ne provenait pas du grand public, mais bien des semi-intellectuels qui sont « paralysés par le fait qu'ils

n'aient pas la réalité, la réalité sans fard, s'entend ; ce qu'ils aiment, ce qu'ils acceptent avec délices, c'est une réalité peinte sous un jour romanesque... Ecoutez Mrs Woolf s'adressant à ses amis du commun : « Pourquoi êtes-vous si fichtrement modestes ? Croyez-vous donc que vos vies, telles qu'elles sont, soient trop sordides et trop médiocres pour être belles ? Est-ce pour cela que vous préférez la version que les semi-intellectuels donnent de ce qu'ils ont l'impudence d'appeler la véritable humanité ? Ce mélange de jovialité et de sentiment lié par une colle visqueuse à base de gelée de pied de veau ? » Anderson n'a pas craint d'appliquer ce jugement à quelques-uns des films de guerre les plus respectés, tels que *In which we serve*, *The Gentle Sex* ou *The Captive Heart*, films dans lesquels « la fidélité au contexte, la qualité du jeu des acteurs ou la sensibilité du réalisateur pallient la falsification sentimentale des personnages et de l'atmosphère plutôt qu'elles ne la rachètent ». Il voulait dire par là que la Grande-Bretagne, qui avait produit certains des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma réaliste avant et pendant la guerre, courait maintenant le risque de produire un style « telefono bianco » en matière de réalisme.

Dans sa critique de *Chance of a Lifetime*, de Bernard Miles (*Sequence 11*), Anderson formule des observations plus spécifiques, et aussi — à la lumière de son œuvre à venir et de l'évolution ultérieure du cinéma britannique — plus riches de signification : « On a fourni des raisons nombreuses et variées pour expliquer qu'en cinquante ans d'activité cinématographique, la Grande-Bretagne n'ait pas réussi à créer, dans le domaine du grand film, en tout cas, une tradition cinématographique importante. L'une de celles sur lesquelles on a le moins insisté, mais qui est certainement l'une des plus pertinentes, c'est l'influence de la « classe ». Le cinéma commercial britannique a toujours été d'origine bourgeoise plutôt que révolutionnaire, et la classe moyenne n'a pas pour caractéristique de s'examiner avec l'objectivité la plus stricte ou d'être capable de représenter avec sympathie et respect des couches plus hautes ou plus basses de la société ; ce sont ces limitations qui expliquent l'échec final d'une tentative aussi exceptionnelle que *Brief Encounter*. Que ce soit du fait de l'incapacité de nos cinéastes ou par crainte de provoquer des controverses, le rôle des classes laborieuses a consisté à mettre en valeur, par leur « comique », les souffrances de leurs supérieurs dans l'échelle sociale ou à faire des

apparitions éclair de temps à autre sous forme d'« interludes dramatiques » ; en tout état de cause, d'appuyer timidement plutôt que de préfigurer spontanément... »

Bien qu'Anderson exclue expressément de ses critiques le cinéma documentaire britannique, il semble bien que, même dans ce domaine, les cinéastes aient perdu beaucoup de leur vitalité. Les documentaristes ont été très déçus par le gouvernement travailliste de 1945. Si l'on en croit un article de *Sequence*, le gouvernement travailliste aurait « délibérément évité de faire usage du cinéma pour combler le fossé qui le séparait du public ». Le gouvernement réduisit dans des proportions draconiennes sa production cinématographique, cependant que les cinéastes renâclaient contre la bureaucratie qui faisait tout pour retarder l'exécution des projets dont ils prenaient l'initiative et leur mettre des bâtons dans les roues. Le retour des conservateurs au pouvoir ne fit qu'aggraver la situation de l'industrie cinématographique d'État. Les subventions budgétaires allèrent en diminuant jusqu'à ce qu'en 1952, on mît un terme à l'activité de la *Crown Film Unit*.

Dans l'intervalle, des difficultés d'ordre économique entravaient la production des films commerciaux d'inspiration réaliste. Les films coûtaient plus cher qu'avant la guerre et les budgets des commanditaires éventuels étaient plus restreints. D'autre part, ces commanditaires avaient souvent acquis un certain vernis en matière de cinéma, qui se révélait particulièrement dangereux. Ils se retrouvaient en train de commander des films sur des sujets précis de formation professionnelle, d'instruction ou de publicité, et de spécifier dans le détail ce qu'ils en attendaient. Comme le déplorait Paul Rotha : « Ils ont tendance à croire qu'ils pourraient faire de meilleurs films que nous ». Rares étaient les firmes commerciales qui pouvaient, ou voulaient, financer le genre de films de prestige et de relations publiques que des organismes tels que la *British Commercial Gas Association* produisaient avant la guerre. Seule de son espèce, la *Shell Film Unit* continuait à subventionner une importante production de prestige, mais, de par la nature de son activité, elle avait tendance à se spécialiser dans des films uniquement technologiques et techniques. De toutes les industries nationalisées, la *British Transport Commission* était seule à produire régulièrement une série impressionnante de documentaires de prestige.

Il y avait plus grave encore : les cinéastes documentaires eux-mêmes semblaient avoir perdu tout sens des objectifs qu'ils poursuivaient et de la voie vers laquelle ils voulaient se diriger. Avant la guerre, le rôle du documentaire paraissait nettement défini. Comme le disait Grierson, « La clé de la position et de la force du créateur réside, bien entendu, dans le fait qu'il doit avant tout comprendre la nature des problèmes que la société lui pose au moment précis où il agit et qu'il doit non seulement s'aligner sur les forces qui fabriquent l'avenir, mais encore leur apporter l'appoint de son potentiel de direction créatrice ». Et, dans les années 1930, Grierson ajoutait : « Le problème fondamental de l'éducation est moins celui de l'acquisition de l'alphabétisation, des connaissances ou des techniques que celui des conceptions du discernement, de la foi et du devoir civiques qui vont de pair avec ces notions ». Pendant la guerre, le rôle de chacun était mieux défini encore. Mais, après la guerre, les cinéastes ont dû affronter le fait que :

... *War makes rattling good history*

*But peace is poor reading.*

... (« L'histoire de la guerre s'écrit en termes fracassants, Mais celle de la paix est fort ennuyeuse à lire »).

Au début, il semblait que le thème d'élection du documentaire dût être l'internationalisme. Des films comme *World of Plenty*, de Paul Rotha, comme *The World is Rich* et *World without End*, réalisés par Paul Rotha en collaboration avec Basil Wright, ont constitué des tentatives courageuses, destinées à faire comprendre à la population des Iles Britanniques ce qu'était la nouvelle interdépendance des nations. D'autres cinéastes ont cherché un refuge dans une forme d'esthétisme qui allait à l'encontre de toutes les idées fondamentales de Grierson. Comme l'écrivait Dilys Powell en 1953, le problème semblait résider dans le fait que « dans ses meilleurs jours, le documentaire britannique était un cinéma agressif ; il répétait sans relâche qu'il fallait faire quelque chose. Maintenant que nous avons l'« Etat sécuritaire », les documentaires combattifs sont à court de sujets. Il n'est plus aussi évident qu'il faille faire quelque chose dans ce pays ». Les réalisateurs de documentaires vous diront : « Il n'y a plus de problème social ; nous en avons terminé avec la tâche que nous avons entreprise ». Tout cela n'est pas absolument vrai. L'auteur de ces lignes a noté en 1957,



dans *Sight and Sound* : « On pourrait faire un documentaire sur les relations interraciales en Grande-Bretagne, par exemple ; or il n'y en a pas. Aucun film documentaire (à l'honorable exception près de *Momma dont't allow*) ne s'est attaché à montrer la montée en surface de l'adolescent militant ou à déterminer sa place dans la société. Il n'existe pas de films qui aident les vieux et les jeunes ou les privilégiés et ceux qui ne le sont pas à se comprendre. Il n'existe pas de films sur l'homosexualité, sur la prostitution, sur les prisons, sur la peine capitale ou sur le crime et la manière de le traiter dans une société en pleine évolution. Il n'existe pas de films consacrés aux hiérarchies de notre époque, qui rendent compte du cas des nouveaux inadaptés, comme le « boursier » de Richard Hoggart, les âmes dépossédées de John Osborne, les maçons riches ou les « débutantes » pauvres, et qui cherchent à les aider. Il n'existe que peu de bons films sur les établissements d'enseignement, sur les foyers de jeunes, sur les logements sociaux, sur le service national de santé ou sur les relations entre employeurs et travailleurs dans l'industrie. »

Si ces sujets ont été traités et si la vieille tradition du documentaire social et politique (au sens large du terme) de Grierson a été maintenue à l'occasion, c'est grâce à la télévision, où les pressions économiques s'exerçaient de façon différente et où des gens venus du cinéma apprenaient à travailler aux côtés de journalistes de Fleet Street, de gens formés par le théâtre et par Dieu sait quels autres milieux qui, tous, prenaient plaisir à faire leurs premières armes dans la technique du petit écran. Des programmes réguliers comme *Panorama* et *This Week* (qui existent toujours) et des séries comme *The World is Ours*, *Social Enquiry*, *Eye to Eye* ou *Members' Mail* ont institué une tradition vivante du documentaire journalistique qui est maintenant passée dans les mœurs. Les films réalisés par John Read pour la B.B.C. et *Monitor* ont créé une école de films d'art à laquelle le cinéma commercial n'aurait jamais pu donner naissance. Il a été discuté, et souvent de façon interminable, à la télévision de presque tous les sujets que le cinéma documentaire proprement dit avait dû renoncer à traiter.

D'autre part, la télévision a produit un artiste du documentaire qui n'aurait pas déparé les rangs de l'école préréaliste d'avant la

guerre et qui ne se classe pas très loin derrière Humphrey Jennings. Denis Mitchell, qui a commencé par être acteur, a passé quelques années à la radio à perfectionner une technique de l'enregistrement et du montage des bandes magnétiques qui correspondait parfaitement à la conception de Grierson d' « une présentation créatrice de l'actualité ». Puis, il s'est tourné vers la télévision ; dans ses premiers films, la bande sonore a encore tendance à prédominer, mais Mitchell en est rapidement venu à apprécier la valeur de l'image. Dans un film comme *Morning in the Streets*, Mitchell a réussi à donner du réalisme à une version poétique et contemporaine.

Parallèlement à cette découverte des possibilités offertes par la télévision au cinéma réaliste, on a assisté à une véritable révolution politique, artistique et spirituelle, au sein d'une fraction très considérable et très apte à se faire entendre de la jeune génération britannique. Au début de 1956, Jimmy Porter avait déclaré dans *Look Back in Anger* : « Je crois que notre génération n'est plus capable de mourir pour des causes justes. Tout cela a été fait pour nous pendant les années 1930 et 1940, alors que nous étions encore gosses. Il n'y a plus de bonnes et braves causes. Si le grand « bang » se produit et si nous nous faisons tous tuer, ce ne sera pas pour le vieux concept démodé et grandiose, mais tout simplement pour ce brave nouveau-pas-grand-chose-de-bon-merci. Ce sera à peu près aussi significatif et aussi glorieux que de passer sous l'autobus... » Lorsque Osborne écrivit *The Entertainer*, l'état d'esprit avait changé. La fille d'Archie Rice avait découvert Trafalgar Square ; les rebelles commençaient à entrevoir l'existence de causes nouvelles. La Hongrie et Suez avaient soulevé une curiosité et des passions politiques pratiquement sans précédent depuis la guerre d'Espagne et, depuis des années, aucun groupement politique n'avait suscité un enthousiasme aussi violent que les universités et le *Left Review Club* en 1957.

Cette agitation a trouvé son écho en littérature. *Room at the Top*, *Lucky Jim* and *The Uses of Literacy* ont pour thème les hauts et les bas de l'échelle sociale au cours des cinquante dernières années et, surtout, depuis 1939 et depuis l'adoption de l'*Education Act* de 1944 ; on nous y présente les nouveaux héros et les nouveaux inadaptes de notre temps. La révolution qui s'est produite dans le théâtre a été plus importante encore ; elle a suivi de très

près l'installation de l'*English Stage Company* au *Royal Court* et remonte très précisément à la première représentation de *Look Back in Anger*, le 8 mai 1956. « Ce qui est important, c'est le succès que la pièce a remporté et ses conséquences pour toute une génération d'écrivains ; des écrivains qui cinquante, quinze ou même cinq ans plus tôt auraient sans doute choisi le roman comme forme d'expression, mais qui, maintenant, se sont trouvés subitement conduits à se lancer dans l'art dramatique et qui, ce qui est plus surprenant encore, ont trouvé des théâtres pour accepter de les jouer et un public pour les apprécier ». (John Russell Taylor : *Anger and After*). La réussite commerciale des pionniers a ouvert des débouchés à de nouveaux auteurs dramatiques et à de nouvelles pièces. Les directions ont accueilli les nouveaux auteurs avec un enthousiasme, d'ailleurs souvent exagéré, au lieu de leur témoigner de la défiance et de les décourager, comme il était de tradition. C'est ainsi qu'on a récolté une riche moisson de nouvelles pièces et de nouveaux auteurs : Shelagh Delany, Arnold Wesker, Bernard Kops, John Arden, N.F. Simpson, Brendan Behan, David Turner, Alun Owen, Clive Exton, John Mortimer, Henry Livings, Harold Pinter, Peter Shaffer. Leurs origines sont très différentes et ils ont travaillé dans les branches les plus diverses de l'industrie du spectacle (télévision, radio et cinéma, sans parler de la scène, bien entendu). Cependant, la renaissance de la scène présente certaines caractéristiques distinctives indépendantes de l'originalité des nouveaux auteurs dramatiques, pris individuellement, et de leur désir conscient de rompre avec le théâtre anglais traditionnel. Ce que le nouveau théâtre a de plus important, c'est son absence d'esprit de classe : un grand nombre d'auteurs sont issus de la classe ouvrière et aucun d'entre eux n'est lié à cette grande bourgeoisie qui a peuplé le théâtre conventionnel britannique des années 1890 jusqu'à nos jours, ou à peu près. Il faut y ajouter une sorte d'acceptation responsable de la vie telle qu'elle est, doublée d'un sens du réalisme qui, d'une manière ou d'une autre, intervient dans le travail de chacun. Même des fantaisistes comme Pinter, Livings ou Simpson tirent directement leur fantaisie d'une acceptation de la vie de tous les jours.

Parallèlement à la révolution qui s'est produite dans le théâtre, et procédant de la même veine, on a assisté à une révolution dans le cinéma, à une nouvelle poussée vers le réalisme aussi fondamen-

tale que celle qu'avait déclenchée Grierson. Il s'agit, en fait, d'une renaissance du cinéma britannique, qui commençait à donner des signes de fatigue, une renaissance dont nous espérons qu'elle n'a pas encore atteint son plein épanouissement. Il se trouve que le premier cri, encore faible, mais déjà perçant, de ce nouvel esprit du cinéma est antérieur à *Look Back in Anger* de trois ou quatre mois. Il remonte à février 1956, date à laquelle le premier programme de « Free Cinema » a été présenté au « National Film Theatre » de Londres. « Free Cinema » était, à proprement parler, plutôt un cri de guerre qu'un mouvement. Une vingtaine de courts métrages très différents quant à leur origine, à leurs intentions et à leur réalisation ont été réunis en six programmes, sous une même bannière, et ont été dotés d'une même voix dans les manifestes qui accompagnaient les séances de projection. Cette voix était essentiellement celle de Lindsay Anderson qui, en tant que critique comme en tant que cinéaste, est incontestablement la figure de proue de la nouvelle vague du cinéma réaliste des années 1950 et 1960. Lindsay Anderson avait commencé à faire parler de lui en 1947 lorsqu'avec un de ses camarades d'Oxford, Gavin Lambert (Karel Reisz et Penelope Houston devaient se joindre à eux par la suite), il avait créé la revue cinématographique *Sequence*. Certaines des opinions exprimées dans *Sequence* auraient fort bien pu constituer une apologie du « Free Cinema » neuf ans plus tard : après avoir cité le point de vue de Grierson selon lequel « il faut chercher les origines du documentaire dans la sociologie plutôt que dans l'esthétique » et « on pourrait penser que la vie individuelle n'est plus capable de constituer une coupe transversale de la réalité », Lindsay Anderson écrivait dans l'un des premiers numéros de *Sequence* : « Nous avons pour la plupart (bien que pas tous) réagi contre cette attitude et nous en sommes venus à comprendre de plus en plus que les embêtements propres à la vie de chacun demeurent extrêmement importants et qu'ils ont autant d'influence sur la société que la société en a sur eux. Ajoutons à cela la déception qu'il est impossible de ne pas éprouver lorsque nous nous reportons à un grand nombre de ces films qui avaient été réalisés de si bonne foi et qui étaient porteurs de si hautes espérances (*World of Plenty? Land of Promise?*) et l'on comprend assez bien que l'enthousiasme suscité par le documentaire ait faibli. Il faut bien voir aussi que les documentaristes sont devenus des fonctionnaires et que, de

ce fait, de bons scénarios dorment pendant des années avant d'être tournés. De la même façon, des films attendent pendant des années leur sortie. Le sentiment de l'urgence et l'enthousiasme ont disparu.»

« Il n'y a plus de bonnes et braves causes ». Les cinéastes du « Free Cinema » se sont efforcés de corriger cette impression. Leur premier programme comprenait *O Dreamland*, de Lindsay Anderson lui-même, *Momma don't Allow*, de Karel Reisz et Tony Richardson, et *Together*, conte moderne d'une jeune Italienne du nom de Lorenza Mazetti. « Les cinéastes du « Free Cinema » préfèrent qualifier leur œuvre de « libre » plutôt que d' « expérimentale ». Elle n'est ni introvertie ni ésotérique, et elle ne met pas la technique au premier plan de ses préoccupations. Ces films sont libres en ce sens que leurs prises de position sont entièrement personnelles. Pour différents que soient leur climat et leurs sujets, chacun d'eux traite d'un aspect de la vie telle qu'on la vit dans le pays de nos jours... » *O Dreamland* — qui est à bien des égards le chef-d'œuvre d'Anderson, encore qu'il ait été réalisé à temps perdu et qu'il ait coûté 100 livres sterling à peine — restitue l'atmosphère d'une galerie d'attractions de Margate. Il a été tourné en même temps qu'un compte rendu très émouvant de l'enseignement des enfants sourds, *Thursday's Children*, réalisé en collaboration par Anderson et Guy Brenton, et on a le sentiment que l'exaspération et l'indignation sont, en quelque sorte, complémentaires de la compassion de ce film. Ce n'est pas que *O Dreamland* soit lui-même exempt de compassion ; on y sent une affection réelle, bien qu'empreinte de déception, pour ceux qui ne peuvent trouver leur plaisir et accomplir leurs rêves que grâce au clinquant d'une fête foraine. Comme l'écrivait le critique d'art John Berger : « L'aspect sordide de notre société actuelle — à la différence de celle des années 1930 — apparaît de façon beaucoup plus aiguë dans les valeurs auxquelles elle donne naissance que dans les faits économiques à l'état pur. Et cela suppose que l'exégète social aborde le problème avec beaucoup plus de subtilité. Les espérances d'un homme prennent plus d'importance que la paie qu'il touche ». La ligne d'attaque de *O Dreamland* a été reprise par la suite par d'autres films du « Free Cinema », comme *Nice Time*, où deux cinéastes suisses débutants jettent un regard acide sur Piccadilly Circus le samedi soir.

Mais le « Free Cinema » avait un aspect plus positif et, peut-être, plus important, représenté au cours de la première

projection par *Momma don't Allow*, dont les auteurs avaient observé avec chaleur et sympathie des adolescents dans un club de jazz (ce film marquait les débuts, d'une réelle qualité et d'une importance historique incontestable, des réalisateurs Karel Reisz et Tony Richardson). Comme l'écrivait le « Committee for Free Cinema » : « Notre attitude implique que nous croyons à l'importance des hommes et à la signification du quotidien. »

En sa qualité de conseiller cinématographique de la société, Karel Reisz persuada Ford de Dagenham de subventionner un programme de prestige, ce qui permit à Lindsay Anderson de réaliser *Every Day except Christmas* et à Reisz lui-même de tourner *We are the Lambeth Boys*. Au sujet de *Every Day except Christmas*, Lindsay Anderson a écrit : « Je veux que les hommes — l'homme de la rue et non pas les gens « de la haute » — prennent conscience de leur dignité et de leur importance, pour qu'ils puissent agir en fonction de ces notions. Ce n'est que sur des principes de cet ordre qu'on pourra fonder un comportement confiant et sain. » Et c'est, en effet, ce qui ressort de sa description merveilleusement poétique d'une nuit de travail au marché aux légumes de Covent Garden, où il allie des images mouvementées des cafés ouverts la nuit et des plaisanteries des maraîchers à des instants de comédie plus aimable et de lyrisme pleinement conscient, comme celui où la caméra s'attarde sur les fleurs épanouies que les porteurs se sont appliqués à disposer sur les éventaires du marché aux fleurs. *We are the Lambeth Boys* est un film plus en nuances, conformément à la manière de son auteur, qui produit son effet grâce à la compréhension et à l'intimité du contact qu'il crée avec les membres du foyer de jeunes qu'il décrit. Le public entre ainsi en contact beaucoup plus étroit que par tout autre procédé avec les adolescents du sud de Londres, et avec ce qu'ils pensent du travail et des loisirs. Ils sont dans la même pièce que nous et se racontent en toute confiance : nous sommes loin des statistiques sociologiques.

Avec le « Free Cinema », on avait l'impression que le cinéma documentaire avait retrouvé une cause, qu'il abordait les problèmes spirituels de la fin des années 1950 comme les documentaristes des années 1930 avaient abordé les problèmes matériels de leur époque. On n'a pas toujours bien compris la nature des différentes tâches que les nouveaux cinéastes s'étaient assignées. John Grierson lui-

même a traité leurs films (les films de Ford ont suscité des séquelles très estimables, dont l'intéressant travail d'amateur de Michael Grigsby, *Enginemen*) de « travail de bébés ». Il n'en reste pas moins que les six programmes du « Free Cinema » ont, à leur manière, fait époque dans l'histoire du cinéma réaliste britannique.

Dans le programme de la troisième séance du « Free Cinema », qui présentait *Every Day except Christmas*, on pouvait lire : « Nous ne considérons pas le programme que nous vous présentons comme un résultat, mais comme un objectif. Nous vous demandons de le regarder non pas en tant que critiques, non pas comme un divertissement, mais en le situant directement par rapport à un cinéma britannique qui est encore obstinément conditionné par un esprit de caste, qui veut encore ignorer l'impulsion de la vie contemporaine et se refuse à revendiquer le droit à la critique ; qui s'inspire encore d'une culture métropolitaine, d'une culture du Sud de l'Angleterre, se privant ainsi de la riche diversité de traditions et de personnalité de la Grande-Bretagne toute entière ». Dans un article consacré au même programme et publié dans *Sight and Sound*, John Berger résumait la situation telle qu'elle se présentait en 1957 : « Si les hommes veulent quitter la terre parce qu'aucune nécessité contraignante et aucune espérance précise ne les y retiennent, alors on considérera le fait d'être engagé dans la vie (à ce stade, il convient de souligner que Mrs Dale est l'une des découvertes les plus extraordinaires de l'espace aérien) comme ennuyeux, sans intérêt, démodé et sinistre. Pour différentes raisons historiques qu'il serait beaucoup trop compliqué d'exposer ici, cet état d'esprit prédomine dans l'ensemble du pays depuis une dizaine d'années. »

Pratiquement sur les talons du « Free Cinema », tant sous son influence directe qu'en raison du climat général qui avait conduit à la révolution des années 1950 dans la littérature et le théâtre, l'industrie cinématographique du grand film monta à l'assaut des vieilles inhibitions et fit un pas décisif en direction de ce réalisme dont Lindsay Anderson, John Berger et toute une génération s'étaient faits les avocats : un réalisme qui s'étendait à la Grande-Bretagne géographique et sociale tout entière et à la véritable Grande-Bretagne des années 1960. Par une sorte de paradoxe, c'est en partie l'aspect le plus faible et le plus réactionnaire de l'organisation du cinéma britannique qui a permis l'existence de ce nouveau genre de films.

Une timidité innée a toujours empêché l'industrie cinématographique de s'intéresser à des sujets originaux ; les producteurs aiment jouer à coup sûr en investissant leurs capitaux dans des entreprises qui ont fait leurs preuves, d'où le fait que, dans neuf cas sur dix, les grandes productions sont des adaptations de romans ou de pièces qui ont déjà remporté l'adhésion du public. On ne pouvait pas ignorer le succès du nouveau théâtre et du nouveau roman ; et c'est ainsi que la Grande-Bretagne contemporaine envahit un écran qui apparaissait comme le dernier bastion des souvenirs de guerre ou des classes moyennes d'avant-guerre, version *Punch*.

C'est une adaptation du roman de John Braine, *Room at the Top*, réalisée par un homme issu du cinéma commercial britannique le plus conventionnel, Jack Clayton, qui a marqué le véritable début d'une renaissance du réalisme. Dans son récit de la vie d'un homme qui, parce qu'il était issu d'un milieu ouvrier, a cherché à tout prix la réussite sociale, le film souligne les défauts du roman : sa prétention, son indécision morale et sa tendance au mélodrame. Cependant, même mise à part l'interprétation de Simone Signoret qui, dans le contexte du cinéma britannique, s'est révélée bouleversante, l'œuvre a ses mérites. Elle constitue une tentative pour porter à l'écran une vraie hiérarchie de classes dans une vraie ville de province et, dans une certaine mesure, cette tentative a été couronnée de succès.

*Room at the Top* est sorti en 1959. Il était suivi, quelques semaines plus tard, par une version cinématographique de *Look Back in Anger*, due à Tony Richardson. Le succès de ces deux films auprès de la critique comme leur réussite commerciale ont permis au nouveau cinéma de s'affirmer. (On notera que tout ceci se passait exactement trois ans après la renaissance du théâtre). Tony Richardson a été l'une des personnalités les plus importantes du cinéma britannique des années 1960, tout comme il a été l'un de piliers du théâtre britannique vers la fin des années 1950. Il allie un don remarquable de l'organisation à des dons de création certains d'une manière qui fait songer à la formule de Grierson : « Je ne pense pas qu'il soit très utile de se demander ce qu'il faut faire d'un moyen d'expression si nous ne discutons pas du problème de l'accès aux moyens de production ». En s'associant avec John



Osborne pour créer les « Woodfall Films », Richardson a donné de nouvelles possibilités d'indépendance aux jeunes cinéastes.

*Look Back in Anger* montrait déjà les forces et les faiblesses de Richardson en tant que réalisateur : un flair extraordinaire dans la distribution et la direction des acteurs (il est venu au cinéma après trois ans passés au *Royal Court*) ; un besoin irréprensible de sortir ses films des studios pour tourner en décors naturels ; un grand enthousiasme pour les prises de position sociales (ne pas oublier que son premier film a été *Momma don't Allow*, réalisé avec Karel Reisz et projeté au cours de la première représentation du « Free Cinema ») ; une exubérance qui prend souvent le dessus sur sa discrétion. Dans son deuxième film, *The Entertainer*, également adapté d'Osborne, il a surtout été gêné par la difficulté de transposer une pièce écrite tout spécialement pour le théâtre vivant. Il a réussi à en faire, sur le plan cinématographique, l'un des films les plus originaux de l'histoire du cinéma, mais il a été contraint de sacrifier l'atmosphère de claustrophobie de la pièce, d'une part, et la curieuse impression produite par le fait qu'Archie Rice s'adresse au public de la scène, d'autre part.

Ces insuffisances sont absolument négligeables au regard de l'importance de ces films pour le cinéma britannique. Leur exemple et leur succès, sans parler de l'organisation de la production sonore mise au point par Richardson et Osborne, ont considérablement contribué à la formation du cinéma britannique des années 1960. Quant à Richardson, il s'est d'abord lancé dans une aventure hollywoodienne relativement peu satisfaisante (*Sanctuary*), puis il a entrepris de porter une nouvelle pièce à l'écran : il s'agissait, cette fois d'une pièce du Théâtre Workshop, *A Taste of Honey*, de Shelagh Delany. Là, plus encore qu'ailleurs, on éprouve l'impression que l'affection de Richardson pour les effets et sa curiosité pour les aspects « superficiels » du réalisme, plutôt que pour son essence (les rues sordides, les champs de foire) ont jeté une lumière diffuse sur la clarté des images de Delany. Mais la qualité admirable du texte et le jeu plein de tendresse des principaux acteurs (Rita Tushingham, Dora Bryan, Murray Melvin) en font cependant un film singulièrement attachant.

Tout récemment, Richardson a adapté une autre œuvre réaliste contemporaine, *The Loneliness of the Long Distance Runner*,

d'après une nouvelle d'Alan Sillitoe. Du fait de ses emprunts injustifiés à Truffaut, de la qualité flamboyante de sa technique, de son sporadique défaut de générosité et de bonne humeur (la critique sociale y est plus destructrice que positive), ce film, qui avait tout pour être le meilleur sujet de Richardson (y compris le remarquable acteur de théâtre Tom Courtenay dans le rôle principal), est le moins bon de ceux qu'il a réalisés. Depuis, il a tourné *Tom Jones*, dont le sujet convient parfaitement à sa propre exubérance et qui lui a permis de remporter (à juste titre) son plus grand succès commercial à ce jour.

Tony Richarson devint producteur pour permettre à son ancien collaborateur Karel Reisz de réaliser *Saturday Night and Sunday Morning*, d'après un roman d'Alan Sillitoe qui décrit la vie en usine, les pubs et l'existence dos-à-dos d'un jeune ouvrier de Nottingham. Ce film est le plus consciemment et le plus scrupuleusement « réaliste » de tous ceux de la nouvelle génération. Il est entièrement dégagé du conventionnalisme de *Room at the Top* et des tendances au cabotinage de Richarson. Comme on pouvait s'y attendre de la part du réalisateur de *We are the Lambeth Boys*, c'est un film d'une grande pureté, très lucide dans son observation des personnages et des milieux, et déterminé à ne pas tenter d'extraire d'une expérience individuelle une « signification » générale. D'une certaine façon, c'est ce qui fait à la fois la seule faiblesse du film et sa force. En définitive, il ya quelque chose de mal défini dans le portrait d'Arthur Seaton, avec ses costumes voyants, son exubérance, sa manière de boire et de courir les filles, l'éveil confus de sa conscience sociale et sa rébellion déjà condamnée contre le conformisme de la classe ouvrière, son scepticisme et son intelligence. En définitive, quelle est la signification de la pierre qu'il jette contre le panneau qui marque l'emplacement du lotissement nouvellement construit ? Nous voudrions bien être rassurés sur certains points.

*Saturday Night and Sunday Morning* a fait, lui aussi, des recettes exceptionnelles, et le cinéma britannique n'a pas lieu d'être fier si l'on songe que Karel Reisz a dû attendre près de quatre ans la possibilité de faire un autre film sur un sujet de son choix (Entre-temps, il a produit *This Sporting Life*, de Lindsay Anderson). Il a alors réalisé *Night Must Fall* d'après une pièce du vieil Emyln Williams, qu'il a essayé de traiter comme une étude psycho-

logique réaliste, bien que le texte ne se prêtât pas à un projet aussi ambitieux.

Tous les jeunes réalisateurs de cette période ne faisaient pas partie du groupe du « Free Cinema ». John Schlesinger sortait de la télévision et du documentaire lorsqu'il réalisa un excellent premier grand film, *A Kind of Loving*. Adapté d'un roman de Sam Barstow, il n'avait pas le flair de Tony Richardson ou la pureté d'un film de Karel Reisz, mais il constituait, à sa manière, un document aussi complet que tout ce qu'on avait pu réaliser jusqu'alors dans ce domaine sur des rapports humains — un mariage — dans le contexte d'une conscience sociale particulière et contemporaine.

Bien entendu, la rébellion devint à la mode. Dans sa critique de *Look Back in Anger*, l'auteur de ces lignes prédisait en 1959 : « Nous ne connaissons que trop bien nos producteurs, et si *Look Back in Anger* fait recette, ils auront davantage tendance à produire des imitations désastreuses du jeune homme en colère dans son petit studio qu'à trouver le moyen de donner à des jeunes artistes du calibre de Tony Richardson le degré d'indépendance dont il a bénéficié ». Le cinéma britannique s'est porté en masse, avec délices, vers des sujets peints sur fond de réalisme, vers la licence en matière de thème et de langage que le nouveau type de cinéma et le nouveau libéralisme de la censure lui offraient. On devinait déjà les dangers de cette politique dans *The Angry Silence* (1960), qui a suivi d'assez près *Room at the Top*. Rétrospectivement, le sujet semble avoir été traité dans un large esprit de compromis et d'une façon très évasive : il s'agit d'un homme que ses camarades de travail mettent en quarantaine. Il avait au moins l'avantage d'être tiré d'un scénario original de Bryan Forbes, et de témoigner d'une certaine agressivité à l'état pur, plutôt que d'une véritable prise de conscience, dans son interprétation d'un thème politico-social. D'autres disciples de ce que les journalistes baptisèrent rapidement du nom d'« école de l'évier » (*kitchen sink school*) s'en tirèrent beaucoup moins bien. Dès avant que l'ère de *Room at the Top* ait manifesté une certaine tendance à traiter les événements de la vie quotidienne dans le style mélodramatique des hebdomadaires du dimanche (*Violent Playground* : une histoire de jeunes voyous ; *Sapphire* : un commentaire aberrant sur le problème racial), Michael Relph et Basil Dearden devaient tourner *Victim*, consacré au thème d'actu-

alité (puisqu'il suit immédiatement le rapport Wolfenden) de l'homosexualité. Dans *Only Two can Play*, Sidney Gilliat réussit à allier d'une manière assez curieuse le nouvel engouement pour les milieux et les personnages de la vie de province pris sur le vif avec un style de farce parfaitement démodé. *The L-Shaped Room*, adapté d'un roman de Lynn Reid Banks, faisait également la preuve que le nouveau penchant qu'on manifestait pour les aspects superficiels du « réalisme » pouvait servir d'alibi à des drames sentimentaux démodés, presque aussi éloignés de la réalité contemporaine qu'*East Lynne*.

Il était à prévoir que le nouveau cinéma britannique, issu qu'il était d'une renaissance d'autres formes de l'art dont il avait mis trois ans à prendre conscience, était voué à une dégénérescence assez rapide. Dans un article sur *The Loneliness of the Long Distance Runner*, de Richardson, publié dans *Sound and Sight* vers fin 1962, Peter Harcourt disait : « Sans doute du fait qu'ils tirent leurs origines du mouvement du « Free Cinema », ces films ont entrepris d'explorer les territoires relativement mal connus de la vie de la classe ouvrière. Et pourtant, ce faisant, ils nous ont plutôt présenté dans leurs grandes lignes des types sociologiques que la qualité unique de vies individuelles. Plutôt que de pénétrer dans l'intimité des existences quotidiennes, ils nous ont fait une démonstration par l'image de ce qu'on savait déjà y trouver. » Il est paradoxal de constater que cette tentative de « généralisation » a dépouillé leurs films de la portée générale, de la véritable « grandeur de la généralisation ». Au cours de cette période, on a fait du réalisme une méthode sociologique plutôt qu'une méthode artistique.

Toutefois, à partir de la fin de 1962 environ, on commence à discerner une réorientation importante des films qui peuvent encore s'identifier à la période d'activité réaliste du grand film postérieure à *Room at the Top*. De nos jours, les films ont tendance à traiter des êtres humains en tant qu'êtres humains et non en tant que problèmes (là encore, il semblerait que le cinéma ait suivi le théâtre à trois ans d'intervalle, ou à peu près ; dès 1960, les auteurs dramatiques avaient évolué du *naturalisme* social et psychologique de *The Long and the Short and the Tall*, d'une part, et de *Look Back in Anger*, d'autre part, vers la vision plus personnelle et

plus poétique et les innovations formelles de *Sergeant Musgrave's Dance* et *The Caretaker*).

On s'en rend particulièrement bien compte si l'on compare deux personnages joués par un même acteur, Tom Courtenay, dans *The Loneliness of the Long Distance Runner*, de Tony Richardson, et dans le deuxième film de John Schlesinger, *Billy Liar*. Les inhibitions des conceptions sociologiques a priori ont disparu du deuxième film. Billy Fisher, dont la révolte contre son milieu ouvrier-aspirant-à-la-classe-moyenne prend la forme de rêves éveillés qui font de lui un menteur pathologique, est un personnage réel et pathétique ; mais le film magnifie et illumine cette image de la réalité en y ajoutant des envolées de fantaisie qui ont, par moments, leur poésie propre. On peut aussi citer parmi les rejets mineurs, mais néanmoins significatifs de la manière dont l'accent s'est déplacé, de cette nouvelle optique réaliste, le film empreint de compassion de Sidney Furie, *The Leather Boys*. Ici, le héros issu de la classe ouvrière est un jeune garçon ; il est petit, il a peur, il n'est pas sûr de lui. Le réalisateur s'est départi de son goût personnel pour les morceaux de bravoure (dont il donne les exemples les plus extravagants dans les comédies musicales avec Cliff Richards qu'il a mises en scène) pour révéler, malgré des insuffisances techniques, un don de la découverte des ressorts les plus secrets d'un personnage : le mariage du jeune garçon le satisfait moins qu'une « camaraderie » que les conventions sociales, et leur rejet de l'homosexualité, réussissent à détruire.

Joan Littlewood a choisi de recourir à une interprétation délibérément comique de la réalité dans son premier film *Sparrows can't Sing*, où elle a développé une farce du Théâtre Workshop pour y inclure une description attendrie, mais néanmoins perspicace, de la vie dans l'East End. Desmond Davis, qui avait travaillé avec Tony Richardson, a traduit en termes cinématographiques la qualité lyrique des souvenirs d'une enfance irlandaise, d'Edna O'Brien, dans une œuvre mineure et charmante, *Girl with Green Eyes*. Portées à l'écran dans un esprit tout à fait différent par Clive Donner (*The Caretaker*) et par Joseph Losey (*The Servant*), les fantaisies horribles de Harold Pinter ont creusé à leur manière sous les surfaces plus banales de la réalité.

Toutefois, le film le plus important de toute cette génération, et celui qui indique au cinéma britannique de l'avenir des directions idéales, est sans doute *This Sporting Life*, le premier long métrage réalisé par Lindsay Anderson, qui a été projeté à l'écran en février 1963 — près de sept ans jour pour jour après *O Dreamland* et les débuts du « Free Cinema ». *This Sporting Life* est, suprêmement, un film réaliste ; ses décors, ses personnages, ses influences et ses sentiments appartiennent manifestement à notre époque et à notre société. Mais aucun effort d'imagination ne pourra en faire un film documentaire ou un film sociologique. C'est peut-être le premier film britannique à assumer le poids et la stature de la tragédie. Il faut se souvenir de ce qu'avait été l'odyssée d'Anderson avant ce film. Au cours des années 1940, il avait fondé *Sequence*. Pendant les années 1950, il avait continué à faire de la critique militante, tout en réalisant une série de films documentaires remarquables. En 1956, il avait lancé « Free Cinema ». Par la suite, il s'était tourné vers le théâtre et il avait mis en scène certaines des pièces les plus importantes des environs de 1960, dont *The Long and the Short and the Tall*, *Sergeant Musgrave's Dance* et *Billy Liar*. Pendant tout ce temps, il n'avait pas cessé de plaider la cause d'un meilleur cinéma de long métrage. L'industrie cinématographique britannique n'a pas lieu d'être fière de ce qu'il ait dû attendre d'avoir quarante ans, ou presque, pour réaliser son premier long métrage (et de ce qu'on ne lui ait pas donné, à ce jour, l'occasion d'en réaliser un second).

*This Sporting Life* est un film d'une grande profondeur et d'une grande densité. C'est David Storey qui s'est chargé d'adapter à l'écran son roman, mais le film paraît marquer une évolution par rapport au livre, en concentrant et en organisant avec plus d'intensité la tragédie qu'il contenait en puissance. Frank Machin, le professionnel de rugby, est un personnage d'une grandeur aussi tragique que le maire de Casterbridge, de Thomas Hardy, ou le Gypso, de Ford, avec lesquels il a d'ailleurs un certain nombre de points communs. Son erreur tragique réside dans le fait qu'il a conscience d'être « grand », d'être aussi fort et aussi puissant lorsqu'il s'agit d'organiser sa vie qu'il se découvre fort et puissant sur un terrain de football. Sa tragédie réside dans la douleur de découvrir trop tard que le fait d'être grand ne le rend pas aussi puissant qu'il aimait à le croire. Au lieu d'être l'idole de collégiens

en quête d'autographes, il découvre qu'il n'est qu'un jouet entre les mains des hommes qui financent le jeu, et qui jouent à pile ou face avec lui dans le cours de leurs rivalités personnelles, ou entre celles de leurs femmes, qui s'amuse de lui. Pour la foule, il est moins un dieu qu'un singe savant. Après qu'on lui ait fait sauter les dents, il ne peut plus jouer les Apollons. Et, qui pis est, toute sa force et toute sa puissance ne lui servent de rien pour se faire aimer de la femme qu'il veut ou pour la sauver de la mort.

Frank Machin est merveilleusement incarné par Richard Harris, qui domine admirablement les problèmes essentiels posés par ce personnage : la difficulté consistant à rendre communicatif et épique un être qui est, par nature, peu prolixe et dont la progression dramatique va, en fait, diminuant. Quant à Anderson, sa propre technique est formelle (à une époque où le « cinéma vérité » s'interdisait vigoureusement tout formalisme) ; son style relève souvent d'une sorte d'expressionnisme personnel. Ici, le cadre réaliste et social sert de champ clos à un drame humain ; il n'est pas une fin en soi. Le vérisme fondamental du film procède d'un réalisme plus psychologique que littéral. Avec *This Sporting Life*, l'école réaliste — et le cinéma britannique — ont atteint un nouveau palier de leur évolution. Depuis deux ans, *This Sporting Life* n'a pas suscité d'émules (l'industrie cinématographique britannique ne possède pas beaucoup d'artistes de la stature d'Anderson). Mais si notre cinéma doit se développer, il est infiniment probable que ce sera en s'inspirant de l'exemple de ce film qui, malgré ses imperfections, restera un monument.

## CHAPITRE IX

### *Suède*

*L'auteur : Rune Waldenkranz*

Né le 14 septembre 1911. Critique cinématographique et littéraire du *Svenska Dagbladet* (1939-1942). Directeur de la production d'Anders Sandrew (1942-1964). Directeur de l'École de cinéma de l'Institut du cinéma suédois (1964). Président du Conseil d'administration de la Cinémathèque suédoise (1962-1964). Chargé de cours (histoire du cinéma et filmologie) à l'Institut d'histoire de l'art dramatique de l'Université de Stockholm (1962-1964).

Ouvrages publiés : *Filmen växer upp* (1941), *Modern Film* (1951), *Levande bilder* (1955), *Film från hela världen* (1956), *Knaur's Buch vom Film* (V. Arpe, 1956), *Filmen — det nya spraket* (Bertil Lauritzen, 1958), *Il cinema scandinavo* (Milano, 1965).

C'est en 1894 que le cinéma a fait son apparition en Suède. Il s'agissait alors d'une curiosité photographique. Le pionnier du cinéma allemand Ottomar Anschütz avait envoyé son célèbre « Schnelseher » à la première exposition de photographie organisée au Palais de l'Industrie à Stockholm. La version de vues stéréoscopiques d'Anschütz y a été projetée pour la première fois le 3 novembre. Un peu plus tard, en février 1895, dans le même bâtiment, le public faisait connaissance avec le kinétoscope d'Edison.

Il y avait longtemps déjà que la Suède manifestait un vif intérêt pour le cinéma, ne fût-ce qu'en raison du plaisir que le public éprouvait à voir projeter des vues fixes traitant de thèmes d'actualité ou de sujets anecdotiques. Bien avant la découverte de la pellicule de celluloid, certains auteurs de diapositives utilisaient déjà des bandes celluloid. On peut voir au Musée technique de Stockholm une lanterne magique datant de 1892, qui projetait des images sur une longue bande de celluloid.



En juin 1896, à l'Exposition industrielle de Malmö, on projetait pour la première fois des films sur un écran blanc, en présence d'une nombreuse assistance. Ces films étaient produits par la société Louis Lumière et, pendant tout l'été, la salle de cinéma de l'Exposition ne désemplit pas. En juillet 1896, on voit apparaître, au Crystal Salon du Djurgård de Stockholm, des films réalisés grâce au kinétoscope d'Edison, mais leur qualité était loin d'être aussi bonne et la critique leur réserva un accueil très mitigé. Dès le début des représentations à Stockholm, les réactions du public furent étonnamment vives, les unes favorables, les autres défavorables. En août, le programme Edison fut remplacé par celui d'un Allemand, Max Skladanowsky, qui projetait ses « Momentphotographien ». Il a été, lui aussi, accueilli avec froideur. Mais la représentation privée organisée par Skladanoswsky a ceci d'intéressant qu'il a présenté au Djurgård un sketch cinématographique, *Komische Begegnung*, qui est le premier film à avoir été réalisé en Suède.

Ce n'est qu'un an plus tard que le cinéma a commencé à éveiller chez les Suédois un intérêt spontané, à l'occasion de l'inauguration de l'Exposition de Stockholm, au printemps de 1897. Un photographe, Numa Peterson, s'était vu concéder le droit de projeter des films pendant la durée de l'Exposition et, en sa qualité de vieux client de la société Louis Lumière, il avait obtenu le concours de l'un des opérateurs les plus remarquables de Louis Lumière : Promio. C'est Promio qui a filmé l'arrivée du roi Oscar à l'Exposition et qui a projeté la bande, le jour même, en la commentant, au cinéma de l'Exposition. Avant de retourner à Paris, Promio devait apprendre à Ernest Florman, un photographe de Stockholm, la technique de la photographie animée. Florman fit ses débuts de reporter cinématographique avec une excellente prise de vues du Roi de Siam atterrissant au Logårstrappa, au pied du Palais royal. En août de la même année, Florman réalisait les premiers films suédois à scénario : deux farces miniature, *Byrakstugan* (une bande de 196 pieds, soit un peu plus de 64 mètres) et *En akrobat har otur*. Il remporta un succès beaucoup plus considérable avec le film *Simuppvisning i Stockholm*.

La Suède a été l'un des premiers pays d'Europe à posséder des cinémas permanents. L'inauguration du premier, l'« Arkaden », a

eu lieu à Göteborg ; elle remonte au 27 juillet 1902. A leur tour, Copenhague et Oslo ouvrirent leurs premières salles de cinéma permanent en 1904, alors que Göteborg en possédait déjà sept. Les films étaient importés de Suède via Göteborg qui, pendant les premières années de notre siècle, a été la capitale du cinéma suédois. Quelques années plus tard, la Suède créait son premier véritable centre de production cinématographique à Kristianstad, la capitale de la Scanie, située au nord-ouest de la province. En 1907, un exploitant du nom de N. Nylander montait une société de production permanente, la A.B. Svenska Biografteatern, et engageait Robert Ohlson, un photographe de cinéma qui avait travaillé avec Charles Urban en Angleterre, pour réaliser des bandes d'actualités.

La Svenska Biografteatern, plus connue sous le nom de Svenska Bio, s'appuyait sur le plan financier sur une chaîne de 19 salles et les besoins de ces salles en films à scénario allèrent croissant de mois en mois. En 1908, dans les greniers de la maison où elle avait ouvert une salle de cinéma, le « Kosmorama », la Svenska Bio installait un studio pour y tourner des films. Grâce au procédé du Biophone, qui venait d'être lancé par la société allemande d'Oscar Messter, on devait y produire une série de courts métrages. Au cours de la même année, une production cinématographique sporadique prenait naissance à Stockholm où Eric Dahlberg, un photographe, tournait une « tragédie historique », *Gustaf III och Bellman*, qui devait être le premier « grand film » suédois de long métrage.

Pour faire face à la concurrence, la Svenska Bio répliqua en engageant un professionnel passionné de son métier, le photographe de cinéma Charles Magnusson, à qui elle confia le soin de diriger la production d'un genre nouveau qu'elle envisageait. Les premiers films de la Svenska furent des opérettes dialoguées. Elles apportèrent une contribution intéressante aux programmes cinématographiques, qui présentaient encore le caractère d'un spectacle de variétés. Dès le début, Charles Magnusson manifesta l'intention de réaliser des films à scénario de plus long métrage, mais il ne parvint pas à résoudre le problème de la synchronisation des images avec des enregistrements sonores de disques de gramophone. Avec l'apparition des longs métrages, vers 1912, ce type d'opérettes de court métrage disparut des programmes des salles.

La première du film de Le Bargy, *L'Assassinat du Duc de Guise*, qui a eu lieu à Paris en 1908, constitue l'un des événements les plus marquants de l'histoire du cinéma. La société du « Film d'Art », fondée avec l'appui de l'Académie française, s'était donné pour objectif de relever le niveau, encore très bas, du cinéma en faisant appel à des gloires de la scène. Sous ses auspices, tous les grands comédiens étaient prêts à mettre leur talent à la disposition de l'industrie cinématographique, qui s'était présentée jusqu'alors sous un jour relativement suspect. *L'Assassinat du Duc de Guise* a marqué le début d'une époque où les vedettes du théâtre dominèrent le monde du cinéma, en y introduisant les grands sujets et les magnifiques mises en scène de la Comédie française.

Charles Magnusson, lui aussi, avait délibérément entrepris de rehausser le prestige du cinéma en lui donnant un contenu littéraire et une forme artistique. Mais il était résolument hostile à tout ce qui pouvait rappeler le théâtre et l'aspect « artificiel » de la scène. Il a donc cherché, dès le début, à marquer ses films de l'empreinte du réalisme photographique. C'était un grand amateur de la nature et il a toujours préféré tourner, autant que possible, en extérieurs. Magnusson avait adopté pour règle d'or que le cinéma suédois se devait d'exprimer les caractéristiques nationales du pays qui, selon lui, étaient fortement influencées par le lien qui unit la nature aux hommes.

Les toutes premières productions de Magnusson traduisent cette prédilection pour les films tournés en extérieurs et dont les sujets sont empruntés à la littérature classique suédoise. *Värmlänningarna* (1909) lui a été inspiré par l'opérette la plus célèbre du théâtre suédois, dont le thème est tiré du folklore national ; mais, pour Magnusson, l'essentiel était de pouvoir situer toute l'action en extérieurs. Il a pris pour réalisateur un acteur, Carl Engdahl, mais en revanche, il a distribué les principaux rôles du film à des amateurs. Dans *Fänrik Stål's sagner*, produit la même année, et inspiré d'une épopée en vers du barde finlandais Runeberg, il témoigne d'un sens, exceptionnel à l'époque, de l'utilisation des possibilités de la caméra pour donner aux films un caractère d'authenticité et de réalisme.

Malgré la méfiance que le théâtre lui inspirait, en 1910, Magnusson engageait le célèbre metteur en scène de théâtre Gustav

Muck Linden pour réaliser *Regina von Emmeritz*, un film de la Svenska Bio adapté, lui aussi, d'une épopée nationale. L'action se situe pendant la guerre de Trente Ans et suppose l'intervention d'un grand nombre d'acteurs et de figurants ; il fallait donc un metteur en scène chevronné pour les diriger. Avec ce film historique, la Svenska Bio entrait en concurrence avec le Film d'Art, mais sous une forme qui respectait les théories de Magnusson sur le réalisme et le tournage en extérieurs.

L'année 1911 marque le début d'une production de films plus régulière, sous la direction d'une chanteuse très célèbre, Anna Hofman-Uddgren, qui a notamment produit les versions cinématographiques de deux pièces d'August Strindberg, *Fadren* et *Fröcken Julie*. Ces deux films ne sont pas passés inaperçus. Le metteur en scène de *Fraden*, August Falck, a réalisé une version photographique de la représentation de la pièce par l'Intima Teater (celui de Strindberg), et il en est le héros. La concurrence d'Anna Hofman-Uddgren obligea Magnusson à réviser son point de vue sur la possibilité de continuer à produire des films à Kristianstad. Les événements semblaient indiquer la nécessité de transférer la production à Stockholm, où il était plus facile de travailler en collaboration avec les acteurs et les metteurs en scène de théâtre. La rivale la plus dangereuse de la Svenska Bio était la Nordisk Films Kompagni de Copenhague. Le Danemark produisait à l'époque des films traités sous un angle psychologique, des films érotiques, et aussi des films qui lançaient le Star System. Après le triomphe d'Asta Nielsen et de Valdemar Psilander (1911), la fréquentation des salles s'était mise à dépendre du nom des vedettes qui figuraient à l'affiche, et qui attiraient les foules. C'est ainsi que la production cinématographique s'est transformée en grande industrie.

En automne 1911, Charles Magnusson se transportait à Stockholm et il y construisait, à Lidingö, le premier studio de cinéma moderne de Suède. Pour ses nouvelles productions, il engageait deux acteurs auxquels il devait donner une formation de réalisateurs : Mauritz Stiller et Victor Sjöström. En 1910, il s'était déjà assuré la collaboration de Julius Jaenzon, un photographe de cinéma, auquel il avait donné toute liberté pour expérimenter les ressources de la caméra. Photographe lui-même, Magnusson s'intéressait passionnément aux idées nouvelles et aux innovations

techniques. Jaenzon justifia la confiance qui lui avait été témoignée et il aida considérablement Stiller et Sjöström à mettre en application leurs théories artistiques.

En 1911, Magnusson prit une initiative destinée à désarmer les « groupes de pression » qui attaquaient alors l'industrie cinématographique suédoise. Il réussit à convaincre les autorités de créer une censure cinématographique d'Etat, le Bureau national du cinéma, dont l'activité centralisée mit un terme à l'arbitraire qui régnait et qui faisait la police locale juge de l'opportunité d'autoriser ou d'interdire la projection d'un film. Selon le nouveau système de censure, les films étaient divisés en trois catégories : les films pouvant être vus par des enfants, les films réservés aux adultes et les films dont la projection était interdite. De ce fait, l'industrie cinématographique suédoise était plus libre de produire des films réservés à un public d'adultes. Le cinéma suédois a ainsi été en mesure de suivre la tradition du théâtre, qui s'adressait alors à peu près exclusivement aux adultes. Comme les théâtres, les salles de cinéma se mirent à donner des représentations à heure fixe et le public perdit l'habitude d'entrer et de sortir en cours de séance. D'autre part, pour augmenter le prestige du cinéma et concurrencer le théâtre, on entreprit la construction de salles dont les installations, par leur luxe, et la musique, par sa qualité, rivalisaient avec celles de l'Opéra.

En 1915, Magnusson fit construire à Stockholm le Röda Kvarn, qui devint en un sens le Cinéma national suédois et qui servit de théâtre à toutes les grandes premières de la Svenska Bio. C'est toujours là qu'ont lieu les premières les plus importantes et, notamment, celles des films d'Ingmar Bergman.

*Ingeborg Holm*, un film de Victor Sjöström, marque le début de la production « artistique » de l'industrie cinématographique suédoise. Les premiers films de Sjöström se ressentaient nettement de l'influence du cinéma danois, qui occupait alors une position de premier plan sur le marché mondial. Le style mélodramatique des films danois et les acteurs danois avaient également marqué de leur empreinte le studio de la Svenska Bio à Lidingö, qu'on avait surnommé, par manière de plaisanterie, le « petit Copenhague ». Magnusson avait engagé une vedette danoise du type « vamp », Lili Bech, dont la présence devait apporter de l'attrait aux films

suédois. Sjöström était séduit par certains thèmes à caractère social et pathétique, où il pouvait faire intervenir des personnages très divers, mais tous empruntés à la réalité, et il réussit à s'extraire du genre de films stéréotypés symbolisé par Lili Bech lorsque, en 1913, il réalisa *Ingeborg Holm*, en abordant un sujet qui plongeait ses racines dans la vie de tous les jours et en prenant pour vedette une actrice connue, Hilda Borgström. Dans *Ingeborg Holm*, il exprimait son indignation à l'égard des insuffisances de la législation sociale et s'attaquait aux institutions charitables de l'époque. Ce film, dépouillé des outrances du théâtre et mis en scène avec réalisme, produisit une forte impression sur le public comme sur la critique. Son succès, dû à son niveau artistique et à l'audience qu'il avait recueillie, suscita un mouvement d'opinion qui fut à l'origine de la modification de la législation sur l'assistance aux pauvres. Dans le même temps, il donna lieu aux premiers débats qui eurent lieu en Suède sur le point de savoir si, placé dans des conditions favorables, le cinéma pouvait être un art.

Dans son compte rendu de la version cinématographique de *Terje Vigen*, d'après Ibsen (1916). Bo Bergman, le plus grand critique dramatique suédois, a répondu par l'affirmative. Mais le simple fait qu'un membre de l'Académie suédoise aussi éminent que Bo Bergman ait pris la peine d'analyser dans le détail une œuvre cinématographique a fait époque dans la vie culturelle du pays. Dans *Terje Vigen*, Victor Sjöström a fait pour la première fois la preuve qu'il était capable de communiquer à un film non seulement une puissance épique et des effets visuels sortis de son imagination, mais encore une dimension artistique insoupçonnée : celle d'une expérience intérieure. Sjöström a décrit la mer par temps d'orage et par temps calme, mais, dans tous les cas, elle symbolisait les conflits intérieurs et les sentiments de *Terje Vigen*. Il a inscrit dans des images poétiques les affinités prédestinées de *Terje Vigen* avec les tempêtes en mer et les éléments. Ce film marque la conquête de l'écran par le film littéraire, c'est-à-dire par un récit rendu en termes de cinéma, sans interférence du théâtre. Avec Julius Jaenzon comme opérateur et lui-même dans le rôle du héros, Sjöström avait enfin réussi à faire passer dans le concret les ambitions initiales de Charles Magnusson.

C'est alors que le cinéma suédois a réalisé sa grande percée, sur le plan national, mais aussi sur le plan international, sous

l'influence du romantisme de la nature. C'est grâce au succès de *Terje Vigen*, et de Sjöström que le plus grand auteur de l'époque, Selma Lagerlöf, titulaire du Prix Nobel, a consenti à céder les droits cinématographiques de tous ses livres à la Svenska Bio, ouvrant ainsi largement les portes à une ère d'épopée nationale romancée du cinéma suédois. En 1917, Sjöström réalisait le premier film adapté d'une œuvre de Selma Lagerlöf, *Tösen från Stormyrtorpet*. A la fin de l'été de la même année, Sjöström finissait de tourner en Laponie la version cinématographique du drame passionnel islandais *Berg-Ejvind och hans hustru*. A la scène, Sjöström avait incarné le personnage du hors-la-loi Berg-Ejvind, l'un de ses plus grands rôles, dans la pièce de Johan Sigur-Jonson. Dans le film, il a réussi à situer toute l'action en extérieurs, ce qui lui donne le caractère d'une sorte de documentaire poétique. Comme dans *Terje Vigen*, la nature et les éléments — en l'occurrence, une tempête de neige particulièrement impressionnante — participent à l'action, dont ils donnent une expression visuelle dramatique.

Dans les films que Sjöström a adaptés de Selma Lagerlöf, les personnages sont d'inspiration littéraire et campés à l'écran d'une manière vivante et convaincante. Cette façon de voir les choses a marqué une étape décisive dans l'évolution du cinéma vers une maturité artistique. Du fait de son réalisme psychologique et de la beauté poétique de ses images, de sa recherche d'un cadre authentique et du caractère expressif de sa plastique, en quelques années, le cinéma suédois devait acquérir une renommée mondiale. Mauritz Stiller, avec son tempérament plus inquiet et plus dynamique que celui de Sjöström, n'a pas peu contribué à ce succès.

Stiller a, lui aussi, utilisé le génie de conteur de Selma Lagerlöf. Avec *Herr Arne's pengar* (1919), ballade hivernale en costumes Renaissance, Stiller a réalisé le plus inspiré, sans doute, de ses films et l'un des chefs-d'œuvre du cinéma muet suédois. Pour utiliser les effets de lumière et composer des groupes, Stiller a l'œil d'un peintre. Dans *Herr Arne's pengar*, il a réalisé une fresque dramatique qui rappelle par moments les maîtres flamands. Dans les imposantes scènes finales, où une longue théorie de femmes quitte le navire pris par les glaces et chemine sur la mer gelée pour ramener le cadavre d'Elsalill assassinée, Stiller a saisi une vision

d'une poésie exceptionnelle, qui demeure l'une des séquences classiques de l'art du cinéma.

Seul *Körkarlen* (1920), de Victor Sjöström, également adapté de Selma Lagerlöf, peut rivaliser avec le réalisme visionnaire de *Herr Arne's pengar*. Plus encore que Stiller, Sjöström a trouvé dans le tempérament épique et le moralisme de Selma Lagerlöf des éléments d'inspiration proches de sa pensée. Il a surtout vu dans le cinéma un moyen d'interpréter — avec la même passion pour la vérité que celle de la littérature — la nature humaine sous ses espèces les plus diverses.

Dans *Körkarlen* aussi, le paysage — le cimetière vu sous un éclairage fantômatique la nuit de la Saint-Sylvestre, par exemple — traduit d'une manière purement visuelle les émotions et les conflits intérieurs des principaux personnages. Par son traitement en clair-obscur de l'action et son atmosphère spectrale, le réalisme poétique de *Herr Arne's pengar* et de *Körkarlen* annonce les films parlants des années 1930. Il y a dans ces œuvres une résonance du monde surnaturel et une puissance d'évocation qui tirent leur qualité et leur intensité exceptionnelles des surimpressions de l'opérateur Julius Jaenzon et du raffinement de ses effets d'éclairage. L'influence du cinéma suédois est notamment sensible dans *Nosferatu*, réalisé par l'Allemand F.W. Murnau.

C'est en partie pour réagir contre l'idéalisme forcené et le moralisme puritain des films inspirés par Selma Lagerlöf que Stiller a réalisé la première comédie de salon de l'histoire du cinéma suédois : *Erotikon* (1920). Il y dépeint à la perfection, jusque dans ses moindres détails comiques, le milieu de la haute société de Stockholm, et le commentaire vaut les images. Il a ainsi créé un style de récit subtil, qui procède par allusions spirituelles et qui, de l'aveu même de Lubitsch, a exercé une influence décisive sur le style cinématographique de ses propres comédies mondaines.

L'expansion artistique de la Svenska Bio était fonction de l'appui sans cesse grandissant du public. Les films de Sjöström et de Stiller revêtaient le caractère d'un événement national qui remplissait les salles dans des proportions parfaitement inespérées. Dans la seule ville de Stockholm, dont la population était à l'époque de l'ordre de 400.000 habitants, *Ingmarssönerna* (1918-1919), une épopée paysanne en deux épisodes, réalisée par Sjöström d'après



une partie du roman de Selma Lagerlöf intitulé *Jérusalem en Dalécarlie*, allait attirer 196.000 spectateurs et tenir vingt semaines, éclipsant ainsi en popularité les films de Douglas Fairbanks et de Charlie Chaplin. Magnusson put alors se permettre de construire de nouveaux studios, beaucoup plus vastes, dans un faubourg de Stockholm, Rusånda. Il acheta aussi une entreprise rivale, la Skandia. La fusion de la Svenska Bio et de la Skandia donna naissance à une nouvelle société, l'A.B. Svensk Filmindustri, constituée le 27 décembre 1919. Sous la direction de Charles Magnusson, cette nouvelle entreprise se trouva ainsi en mesure de lutter avec une énergie renouvelée contre les films américains importés, dont la concurrence se faisait de plus en plus sentir. Au cours des années 1920, la Svensk Filmindustri fonda ses opérations sur les recettes de près de 100 cinémas qui lui appartenaient en propre, et qui étaient, pour la plupart, de grandes salles d'exclusivité.

Le premier film tourné à Rusånda, *Vem Pömer* (1921), était un drame psychologique en somptueux costumes de la Renaissance, dont Hjalmar Bergman, conteur de talent et rival de Selma Lagerlöf, écrivit le scénario original. Mais ce film, impressionnant par ses qualités picturales, n'en était pas moins une œuvre statique et sans vie ; son échec total auprès du public montra de façon certaine que l'ère du romantisme littéraire tirait rapidement à sa fin en Suède, pour faire place à un style de films plus légers, voire de films à sensation. Mais ce genre de production, à base de thèmes d'actualité et de « stars » internationales, convenait mal au tempérament calme et introverti de Sjöström. Il tenta cependant de s'adapter au goût du jour, mais les deux films qu'il réalisa dans cet esprit, *Det onrigade huset* et *Eld ombord* (1922), se traduisirent par des échecs. Déçu et démoralisé, Sjöström accepta le contrat que lui proposait la Metro-Goldwyn et partit travailler à Hollywood en 1923.

Stiller, qui avait, de lui-même, pris l'initiative de réaliser une comédie sur le thème des mœurs de la haute société en tournant *Erotikon*, n'éprouva aucune difficulté à s'adapter à la vogue du moment. Mais il eut l'instinct et le bon sens de ne pas abandonner à la légère les vieux sujets, le romantisme à la Selma Lagerlöf, qui faisaient encore, malgré tout, recette. Il se borna à les « américaniser », à leur donner un rythme plus rapide et à les doter d'une imagerie plus moderne. L'auteur, bouleversée et choquée, protesta

lorsque, dans le film intitulé *Gunnar Hedes saga* (1922) et adapté de son roman *En heergårdssågen*, Stiller mêla des éléments poétiques empruntés à l'ancien style du cinéma à des éléments à sensation directement tirés du cinéma américain. En outre, il situa l'action non plus dans le passé romantique qui servait d'ordinaire de cadre aux films de Selma Lagerlöf, mais à l'époque contemporaine, dans une propriété de campagne et dans un paysage exotique de Laponie. En fait, depuis son mélodramatique *De svarte maskerna* (1912), Stiller n'avait cessé de mettre au point un rythme de l'écran, un mouvement des images et une technique du montage qui visaient à atteindre à un apogée visuel dramatique et chargé de tension. Le voyage du floteur de bois à travers les rapides tumultueux de *Sången om den eldröda blommar* (1919), le troupeau de rennes affolé de *Gunnar Hedes saga*, la fuite du traîneau poursuivi par les loups sur la glace et l'incendie d'Ekeby dans *Gösta Berling's saga* révèlent de façon indiscutable le penchant de Stiller pour les grandes scènes spectaculaires et palpitantes. Stiller a toujours été prêt à sacrifier la vérité psychologique et l'exactitude de l'étude des caractères à l'effet obtenu.

*Gösta Berling's saga* (1924), d'après un roman de Selma Lagerlöf, a perdu de son style et de sa vraisemblance parce que Stiller a voulu en faire un film à sensation, mais, si l'auteur a eu, une fois de plus, de bonnes raisons de se plaindre qu'on ait trahi son livre, du point de vue de la réalisation, c'est une grande réussite artistique. Avec son récit des plaisirs de la table et ses magnifiques images, mises en valeur par les fastes d'un domaine seigneurial sous l'Empire, ce film marque la fin de la grande ère du romantisme littéraire dans le cinéma suédois. *Gösta Berling's saga* connut un succès international, qui fut à l'origine de la carrière que trois des principaux personnages du film devaient faire aux Etats-Unis : Stiller lui-même, qui partit pour Hollywood en 1925, Lars Hanson, l'acteur qui incarnait Gösta Berling, et une jeune débutante du Centre de formation dramatique nommée Greta Garbo. Avec le profil romantique et la pâleur de camée de Greta Garbo, l'ère romantique du cinéma suédois finissait en beauté.

Gustav Molander succéda à Sjöström et à Stiller. Il reprit le projet initial de Sjöström, qui était de tirer cinq épisodes du roman de Selma Lagerlöf, *Jerusalem*. Sjöström en avait réalisé trois :

*Ingmassönerna* (I et II) et *Karin Ingmarsdotter*. Molander compléta cette trilogie par deux autres épisodes, comme prévu : *Ingmarsarvet* (1925) et *Till Osterland* (1926). Sans trahir les idées de Sjöström, il les réalisa dans un style cinématographique plus moderne qui, dans certaines séquences, alliait un certain esprit critique à l'expressionnisme des images.

Dans deux de ses films précédents, *Ingeborg Holm* et *Körkarlen*, Sjöström avait témoigné d'un intérêt épisodique, mais profond, pour les réalités sociales de son époque. À ces exceptions près, l'ère du muet en Suède avait été caractérisée par un attachement nostalgique à la culture paysanne traditionnelle et à une vie passée dans des propriétés terriennes, qui avait déjà cessé d'exister. Les films de Sjöström et de Stiller rendent compte d'un monde imaginaire, qui était celui de la littérature suédoise des environs de 1890 et qui, même à cette époque, était empreint de la mélancolie des retours en arrière. La Suède, pays de l'efficacité industrielle, qui avait depuis longtemps renoncé aux vieilles coutumes idylliques et aux propriétés à la campagne, apparaît à peine dans ces films d'évasion, et le romantisme littéraire était condamné bien avant que la lame de fond du cinéma américain ne déferle sur les cinémas suédois. La première génération de l'après-guerre apporta avec elle un goût du mondain et de l'élaboré qui lança une nouvelle forme d'évasion : la comédie de salon légère.

*Ingmarsarvet* et *Till Osterland*, les deux films de Molander, avaient été réalisés en co-production avec un groupe allemand. Ce genre d'expérience est caractéristique de l'activité cinématographique suédoise des années 1920. Des comédies mondaines, avec des vedettes internationales comme Lil Dagover, Gina Manès et Elissa Landi, ont été réalisées dans des conditions analogues : on peut citer en exemple trois films de Molander, *Hans engelska fru* (1927), *Parisiskor* (1928) et *Synd* (1928) ; le dernier de ces films est une adaptation de la pièce moderne de Strindberg, *Brott och Brott*.

Les films suédois produits après l'avènement du cinéma parlant sont restés pendant très longtemps des films d'un intérêt purement national. Dans ses débuts, l'industrie cinématographique suédoise avait fait des tentatives sporadiques pour maintenir le contact avec le monde extérieur. (C'est ainsi, et le fait est assez curieux pour

qu'il mérite d'être signalé, que le premier film parlant suédois a été produit en France, aux studios de Joinville, où Edvin Adolphson a réalisé, pour la Paramount, *Når resorna slå ut* (1930), qui n'était au demeurant qu'une version suédoise du film français *Le trou dans le mur*. En 1930, la Svensk Filmindustri produisait son premier film parlant, *För hennes skull*, réalisé par l'Autrichien Paul Merzbach, avec Gösta Ekman et Inga Tidblad, qui étaient alors parmi les plus grands comédiens du théâtre de Stockholm. En 1931, Gustav Molander, qui était à l'époque fortement influencé par le cinéma muet soviétique, devait réaliser le premier film parlant suédois d'une qualité artistique incontestable, *En natt*, où le dialogue est réduit au minimum. Il s'agissait dans ce film, aux images expressives, d'une tentative spasmodique de l'industrie cinématographique suédoise pour reconquérir ce marché international que la naissance du cinéma parlant semblait lui avoir fait perdre. Cependant, *En natt* fut un échec commercial, ce qui découragea les dirigeants de la Svensk d'entreprendre de nouveaux films pour tirer le cinéma suédois de son isolement. Mais, dans certains des films mondains et habilement dirigés qu'il réalisa au cours des années 1930, dont *Intermezzo* (1936), Molander allait lancer une actrice de classe internationale, comme la suite des événements l'a prouvé : Ingrid Bergman. A bien des égards, *Intermezzo* demeurera comme le symbole du cinéma parlant suédois de l'époque qui, sur le plan artistique, devait être un véritable intermède, une période de repos qui n'a que trop duré.

Sur le plan économique, toutefois, la situation de l'industrie cinématographique suédoise est restée relativement saine pendant la première décennie qui a suivi l'avènement du cinéma parlant. Le plaisir que le public éprouva à entendre parler sa propre langue à l'écran se traduisit par une montée en flèche de la production. La Svensk Filmindustri perdit le monopole de fait qu'elle avait détenu au cours des années 1920 et elle se heurta à la concurrence vigoureuse de sociétés comme Europa Film (1930), Sandrew Film (1938), Terra (1938) et Nordiske Tonefilm (1943). Cette répartition de la production entre plusieurs sociétés permit à un certain nombre de jeunes bien doués de tenter leur chance dans des conditions plus favorables que par le passé.

Le cinéma muet suédois avait connu la prospérité pendant la première guerre mondiale. La neutralité de la Suède au cours de la

deuxième guerre favorisa, une fois de plus, l'industrie cinématographique du pays. La concurrence étrangère n'étant plus à craindre, la production nationale dut faire face aux exigences du public ; les studios de cette industrie en pleine expansion furent envahis par une « nouvelle vague » de jeunes réalisateurs. Pendant les années de guerre, le public suédois recommença à s'intéresser aux films sérieux et aux sujets dramatiques. La comédie mondaine, qui avait entièrement dominé la production cinématographique au cours des années 1930, marqua une nette récession.

Dans son film policier psychologique, *Ett brott*, Anders Henrikson allait apporter la première preuve du changement intervenu dans la mentalité des producteurs. Jusqu'à la guerre, ils avaient posé en principe qu'un film à dénouement tragique ne pourrait en aucun cas recueillir les faveurs du public. *Ett brott* démontra que cette théorie ne reposait sur rien. Lorens Marmstedt, directeur de Terra, encouragé par le succès de sa production *Ett brott*, se lança dans une série de films adaptés de sujets littéraires. Grâce à son nouveau directeur, Carl Anders Dymling, la Svensk Filmindustri décida, elle aussi, de renouer ses liens traditionnels avec la grande époque du cinéma muet. Dymling fit porter son effort sur la production de films résolument artistiques et, de préférence, porteurs d'un « message ». Cependant, il ne commit pas l'erreur de se rabattre sur la littérature démodée des années 1890 et il chercha le contact avec des auteurs modernes. En 1943, pour mettre l'accent sur ce nouveau départ, la Svensk Filmindustri engagea comme directeur artistique Victor Sjöström, qui devait conserver ces fonctions jusqu'en 1949.

Dymling prit une décision plus importante encore : celle d'ouvrir les portes de ses studios à de nouveaux talents, qui y firent leurs débuts. Il attacha à son département des scénarios deux jeunes étudiants, Ingmar Bergman et Lars Eric Kjellgren. Il laissa à Arne Sucksdorff, qui s'était jusqu'alors fait la main sur des films expérimentaux, toute liberté pour donner au court métrage documentaire une nouvelle forme d'expression artistique. Hampe Faustman fit ses débuts de réalisateur avec Gunnar Fischer (l'opérateur de génie qu'on retrouve collaborant avec Ingmar Bergman dans tous ses premiers films) et aussi d'opérateur dans une peinture dure et réaliste de la vie quotidienne du prolétariat dans *Natt i hamn* (1943). Enfin, Dymling engagea le réalisateur Alf Sjöberg pour

tirer un film du premier scénario original d'Ingmar Bergman, *Hets* (« Frénésie », 1944).

Alf Sjöberg avait commencé sa carrière de réalisateur avec l'un des derniers films du cinéma muet suédois, *Den starkaste* (1929). Ce film, dont l'action se situe dans l'Océan arctique, est une sorte de documentaire, qui dépeint avec sobriété et réalisme la vie à bord d'un navire armé pour la chasse aux phoques dans la banquise. Sjöberg y faisait preuve d'une assurance surprenante dans la composition visuelle du film et la manière dont il montrait la camaraderie d'hommes vivant dans l'isolement, et les conflits qui en résultent. *Den starkaste* sombra dans l'oubli du fait que l'invasion triomphale du cinéma parlant à l'époque.

Avant de faire une nouvelle carrière dans le cinéma, Alf Sjöberg avait connu la célébrité en tant que premier metteur en scène du Théâtre royal dramatique. Son premier film parlant, *Med Livet som insats* (1940), portait la marque de sa formation théâtrale et du style expressionniste pour lequel il s'était passionné au cours des années qui avaient déterminé sa vocation. Avec ses angles de prise de vues très étudiés et ses éclairages de scène, cette première incursion dans le domaine du cinéma parlant donnait l'impression d'une adaptation de schémas stylistiques déjà anciens plutôt que d'une prise de conscience des possibilités du cinéma des années 1940, et elle était plus statique que dynamique.

Les mises en scène de Sjöberg, notamment lorsqu'il s'est attaqué à Shakespeare, étaient marquées au coin d'une jouissance sensuelle du pouvoir de l'image et d'une mobilité dynamique. C'est ce style pictural, dont il avait tiré un parti extraordinaire à la scène, qu'il allait transposer, pour ainsi dire tel quel, à l'écran. Depuis, cette interaction entre l'inspiration du théâtre et l'inspiration filmique devait faire à la fois la force et la faiblesse de Sjöberg.

C'est avec *Himlaspelet* (1942) que Sjöberg devait s'imposer à la fois aux yeux du public et auprès des critiques. Pour la première fois, il venait de réussir à traduire dans le concret les idées déjà contenues en germe dans *Med Livet som insats* : il avait mis au monde un film purement subjectif, dont tout réalisme était absent. La tragédie en vers allégorique de Rune Lindström *Ett spel om en väg som till himla bär — Himlaspelet* — était inspirée par des peintures murales, vieilles de plus d'un siècle, découvertes

dans les maisons de paysans aisés de Dalécarlie ; les personnages et les événements de l'Ancien Testament y étaient représentés dans un cadre dalécarlien, tout comme si ces figures bibliques avaient été contemporaines du peintre naïf auquel elles sont dues. En prenant pour thème ce monde imaginaire extraordinaire, Sjöberg a réalisé une fresque cinématographique, où la naïveté directe de l'original cède le pas à la virtuosité et au talent, mais qui n'en est pas moins marquée par la puissance d'une inspiration lyrique sans précédent depuis les films muets de Sjöström.

Avec *Hets* (1944), tourné d'après un scénario original d'Ingmar Bergman, Sjöberg a réalisé une œuvre qui est sans doute celle qui rend le mieux compte de sa propre expérience. Sjöberg avait reçu la même formation qu'Ingmar Bergman et ressenti la même terreur devant la domination du prototype du professeur de latin « Caligula ». *Hets* était fondé sur la réalité, mais il est caractéristique de Sjöberg que la version qu'il en a donnée aille au-delà d'un reportage à sensation. Grâce à l'imagination descriptive de Sjöberg, « Caligula » est devenu le symbole de la dictature, dont l'emprise menaçait le monde à l'époque. C'est de propos délibéré que Sjöberg donna à Sig Järell, dans le rôle de Caligula, les traits de Heinrich Himmler, ce maître d'école devant lequel toute l'Europe tremblait encore lors de la sortie du film.

Dans *Hets*, Sjöberg montre le plus subjectivement du monde, avec l'accent de la colère et de la passion, ce que pouvait être la vie sous le règne d'un Caligula, mais le ton du récit est si tendu et si précis qu'on ne peut le comparer qu'à celui des films à « suspense » de Hitchcock. Les effets esthétiques n'y sont jamais une fin en soi et les angles de prise de vues expressionnistes, utilisés avec économie, ont un objet bien défini : celui de souligner l'élément subjectif de l'histoire. *Hets* se situe sur deux plans : d'une part, c'est une peinture évocatrice de la vie des jeunes et, d'autre part, c'est un film qui dénonce le caractère destructeur et malsain inhérent à tout régime de dictature. Il doit son équilibre et une certaine distanciation aux images de la fin, où Caligula apparaît comme un être humain, solitaire et malheureux, que le spectateur, quoi qu'il en ait, finit par plaindre.

La plupart des films de Sjöberg ont pour thème la solitude, l'impuissance de l'individu. *Iris och löjtnantshjärta* (1946), *Bara*

*en mor* (1949), *Fröken Julie* (1951), *Barabbas* (1953) et *Karin Månsdotter* (1954) ont été composés de façon à situer toute l'action par rapport à un personnage central, qui demeure isolé, en conflit avec la communauté ou rejeté par elle. Rya-Rya, la femme du domestique de ferme de *Bara en mor*, restera comme le symbole de la mère qui lutte pour ses enfants. Le thème de la mère réapparaît dans les films suivants et les marque de son empreinte.

Dans *Barabbas* (1953), adapté du roman de Pär Lagerkvist, Prix Nobel, Sjöberg explique que Barabbas est incapable de prendre conscience du miracle du Golgotha et de le comprendre par le fait qu'il n'a jamais eu l'expérience de ce qu'est l'amour. Selon la thèse de Sjöberg, l'harmonie psychologique et la santé mentale de l'individu dépendent du degré d'amour qu'il a connu dans son enfance. On retrouve périodiquement cette thèse, qu'il avait déjà illustrée dans une première version de *Hets*, dans la plupart des films qui ont suivi. Toutefois, dans ces films, le réalisateur s'est efforcé de donner une expression purement visuelle à l'essence psychologique d'un événement. Ce faisant, il reste dans la tradition de l'œuvre de Sjöström. Mais Sjöberg est plus moderne et plus cohérent que lui en ceci qu'il tente de créer des personnages en utilisant les expériences de la psychologie en profondeur. Il s'est délibérément lancé dans le réalisme symbolique, en employant un langage cinématographique visionnaire, qui dérive de l'analyse freudienne. Dans *Bara en mor* et dans *Fröken Julie*, Sjöberg a créé une nouvelle technique fantasmagorique de dissolution : il confond la chronologie des événements en une même image, le seul lien qui intervienne étant l'unité du thème et la logique interne des événements. Il met ainsi en évidence, sur le plan visuel, la relation entre le passé et le présent. Ingmar Bergman a adopté une technique analogue dans certaines parties de *Smultronstället*.

Alf Sjöberg et son producteur, Anders Sandrew, devaient remporter, avec *Fröken Julie*, un Grand Prix au Festival de Cannes de 1951. Après un quart de siècle d'isolement, le cinéma suédois reprenait sa place sur les écrans mondiaux. Dans l'offensive qu'elle lançait face à la concurrence étrangère, la production cinématographique suédoise allait aussi être efficacement mise en valeur par le film d'Arne Mattson, *Hon dansade en sommar* qui, grâce à sa description poétique d'un amour d'adolescents, remporta un grand succès international.



Ce sont les rapports étroits entre la nature et les êtres humains qui donnent à *Hon dansade en sommar* son caractère d'innocence arcadienne. Arne Mattson y suit les enseignements de Sjöström. Mais dans les courts métrages d'Arne Sucksdorff, on retrouve dans une large mesure cet attachement au sentiment de la nature et à la poésie lyrique de la nature. Avec *Trut* (1944), *Gryning* (1945), *Människor i stad* (1947) et *En kluven värld* (1948), Sucksdorff montre les hommes et les animaux en rapport étroit avec l'univers naturel qui les entoure, et il crée ainsi un style poétique de cinéma documentaire que lui est très personnel. Dans *Människor i stad*, il dépeint même Stockholm comme un paysage, dont les rues, les maisons, l'air et l'eau, apparaissent comme organiquement liés aux hommes. Les antithèses visuelles de *En kluven värld* rendent compte du point de vue de Sucksdorff sur la vie : l'immensité de l'abîme qui sépare le monde inconscient et, par conséquent, idyllique des profondeurs, de l'existence de l'homme civilisé, avec son fardeau de conflits. L'univers des animaux est arcadien même lorsqu'il est en proie à la terreur ; la civilisation de l'homme, avec ses superstructures morales offre un contraste frappant avec cette paix. Mais Sucksdorff a cherché à montrer la coexistence du monde à l'état sauvage et du monde civilisé ; dans certains cas et, notamment, dans le cas des enfants, la frontière entre ces deux mondes s'efface. La philosophie de Sucksdorff est une sorte de panthéisme biologique, sans illusions quant à la supériorité de la civilisation. Dans son premier long métrage, *Det stora äventyret* (1953), Sucksdorff a donné une synthèse de ce qu'il avait essayé de montrer, de façon fragmentaire, dans ses courts métrages, c'est-à-dire de son point de vue sur la vie et de sa connaissance intime de la nature.

Dans les films d'Ingmar Bergman, la nature et le sens du paysage jouent un rôle secondaire. Bergman s'intéresse par-dessus tout au comportement des hommes et au jeu des forces de l'âme. Il fait preuve de plus d'audace que ses prédécesseurs en situant constamment l'action de ses films dans le cadre de l'âme humaine. Pour citer l'historien américain du cinéma Lewis Jacobs, il s'est toujours efforcé, d'une manière positive et sans faire de concessions, de donner au drame intérieur une expression visuelle. Il tente de nous faire explorer la *terra incognita* de l'âme humaine ; la caméra sert à Bergman d'instrument d'analyse et il en use avec autant de précision qu'un jeune chercheur utilisant le matériel scientifique dont

il dispose. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il a inventé le gros plan psychologique, mais il est à peu près seul à l'avoir employé avec autant d'intensité et de détermination. Ingmar Bergman lui-même considère comme le sommet de son art l'angle de prise de vue de *Nattvardsgästerna*, où la caméra s'arrête pendant huit minutes sur Ingrid Thulin. Dans cette scène, qui est une sorte de confession publique, où une âme se montre à nu sous son véritable jour, il précise la signification de son œuvre cinématographique.

C'est en 1945, à l'âge de 27 ans, qu'Ingmar Bergman fit ses débuts de réalisateur avec *Kris*, film inspiré d'une pièce danoise de Leck Fischer intitulée *Moderdret*. Etant donné la date, on pourrait s'attendre que ce film porte l'empreinte de l'agitation sociale et politique caractéristique de l'époque. Il n'en est rien. A la différence des néo-réalistes italiens, ses contemporains, Ingmar Bergman ne s'est jamais intéressé aux sujets d'actualité. *Kris* dépeint le conflit qui oppose une fille à sa mère. Même dans ce film inégal, œuvre d'un débutant inexpérimenté, on sent déjà que le réalisateur se passionne pour les problèmes psychologiques.

Les premiers films de Bergman sont tirés de scénarios écrits par d'autres auteurs : ce sont des études où il tâtonne, à la recherche d'un style qui lui soit personnel et qui lui permette de donner une expression formelle à une vie émotive encore assez confuse. La notion d'antagonisme entre générations s'affirme plus nettement dans ses scénarios originaux, alors réalisés par Molander ou Sjöberg. Ce thème prédomine dans tous ses films dramatiques, de *Hets* à *Sista paret us* (tourné pour la première fois par Sjöberg en 1956, d'après un scénario déjà ancien). C'est en 1949 seulement que Bergman pourra réaliser un film dont il a lui-même écrit le scénario : *Fängelse*. Sa haine frénétique pour la génération des parents s'y exprime sous une forme plus voilée que par le passé. Jusqu'alors, sa vision de l'existence avait pour cadre l'arrière-cour sale de logements ouvriers sinistres, où l'ordre était assuré par les forces du mal. Dans *Fängelse*, Bergman donne pour la première fois une expression cohérente au thème de la claustrophobie, qui revient constamment dans son œuvre. On sent qu'il cherche encore sa voie dans ce film, dont la forme et le style doivent beaucoup à l'expressionnisme et au surréalisme. Avec *Sommarlek* (1951), où le paysage lumineux du Skärgård sert de toile de fond lyrique aux jeux des jeunes amoureux, il manifeste pour la première

fois une éloquence plus affirmée dans son utilisation du cinéma comme moyen d'expression.

Dans *Gycklarnas afton* (1953), il montre sa maîtrise de la syntaxe cinématographique et donne libre cours à son imagination visuelle. Par la richesse de son contenu, ce film prouve que le registre de Bergman s'est étendu et qu'il commence à dominer le problème du conflit des générations qui avait pesé sur ses années de jeunesse. *Gycklarnas afton* témoigne d'une compréhension toute récente des conflits de l'âge mûr et d'une sympathie pour les ratés de l'existence, pour ceux que la société tient à l'écart. Par la suite, lorsqu'il sera en possession de tous ses moyens, Bergman prendra souvent pour thème de base de ses films l'incapacité tragique de l'homme à donner une vertu et un sens à sa vie sur terre. Ce thème, il le traite à merveille, sur un mode sarcastique et primesautier, dans un pastiche de vaudeville 1900, *Sommarnattens leende* (1955). Depuis Stiller, Ingmar Bergman est le seul sensualiste du cinéma suédois. Dans *Sommarnattens leende*, il apparaît comme l'héritier d'une stylistique dont la tradition procède de l'*Erotikon* de Stiller. Mais Bergman apporte quelque chose qu'on ne trouve pas dans *Erotikon* : un sens du lyrisme et une imagination visuelle empreinte de poésie qui font briller de mille feux une satire romanesque.

Ingmar Bergman utilise souvent des symboles allégoriques transposés dans le présent. Le Diable, symbole de l'égoïsme absolu, et même de l'égoïsme de l'amour, intervient dans les films de Bergman sous les apparences les plus diverses et il y change souvent de masque avec la Mort. Tout comme dans les « moralités » du Moyen-âge, le Diable et la Mort se disputent la vie d'un mortel. Ce style de récit allégorique a marqué de son empreinte équivoque *Det sjunde inseglet* (1957). Dans ce film, Bergman emploie la méthode inverse : il situe des états d'angoisse et des visions de terreur propres à l'ère de la bombe atomique en plein Moyen-âge, sous des cieux sillonnés de présages funestes, à l'époque de la peste noire. Dans des séquences inspirées de la gravure de Dürer, « Le Chevalier et la Mort », et de fresques médiévales telles qu'on en voit dans certaines églises de Suède, Bergman nous montre le Chevalier de retour des Croisades, jouant aux échecs avec la Mort dans l'espoir d'obtenir un délai de grâce. Il lui suffit pour cela d'accomplir une bonne action de plus avant que l'adver-

saire noir ne termine la partie. Le Chevalier veut sauver de la ruine la famille d'un humble manant au cœur d'or. Cette famille devient sous nos yeux le symbole de la vie, celui du trio éternel : Jof (Joseph) le manant, et Mia, sa femme, douce comme une Madone, tenant le petit Enfant sur ses genoux.

Dans le thème de *Det sjunde inseglet*, comme dans la composition visuelle de ses images, on sent l'influence du film de Sjöström, *Körkarlen*. On retrouve le même thème sous une forme plus évidente encore dans le film suivant, *Smultronstället* (1957). Ingmar Bergman l'a d'ailleurs écrit pour Sjöström, auquel il a confié le rôle principal, celui du professeur Isaac Borg. Dans *Smultronstället*, à la fin de sa vie, un vieil homme égocentrique, Isaac Borg, décide d'instituer un jugement dernier pour lui tout seul. Grâce à l'habileté de ses retours en arrière, Bergman y entrelace le passé et le présent. Comme dans la pièce d'August Strindberg, *Ett drömspel*, Isaac Borg se retrouve confronté, dans des scènes de visionnaire, avec les individus et les actes qui ont modelé sa destinée. Il ne peut plus agir que sur l'avenir, en saisissant les occasions qui s'offrent à lui dans le présent, tant qu'il en est encore temps. Dans *Smultronstället* comme dans *Det sjunde inseglet*, Bergman paraphrase le thème de *Körkarlen* : « Faites que mon âme parvienne à maturité avant que la Mort ne la fauche. »

Par la suite, les films d'Ingmar Bergman seront tous axés sur l'angoisse métaphysique et les conflits moraux. Cette évolution va de pair avec une tentative de simplification des moyens d'expression qui confine à l'ascèse. Dans son analyse de la conscience humaine, c'est de plus en plus consciemment que Bergman s'attache au cours interne des événements, à leur véritable visage. Cette rigueur nouvelle, ce mode direct de présentation des faits, se manifestent *crescendo* dans *Jungfrukällan* (1960), dans *Såsom i en spegel* (1961) et dans *Nattvardsgästerna*. On peut considérer ces deux derniers films comme faisant partie d'une trilogie, complétée par *Tystnaden* (1963), où Bergman réduit à ses éléments essentiels sa conception de l'amour en tant que philosophie de la vie : l'amour fondé sur la foi (croire en Dieu) ou l'amour fondé sur une conception purement matérialiste de l'existence. Ingmar Bergman paraît considérer ces deux hypothèses comme des vues de l'esprit et il propose une solution de remplacement : la possibilité d'un contact par l'intermédiaire d'un sentiment (ou d'une « émotion »)

cultivé (ou « épuré ») : « *den renodlade känslans kontaktmöjlighet* ». La musique permet une communication de cet ordre sur le plan du sentiment (ou de l'« émotion » : « *på känslans plan* »).

Depuis 1963, la relève du cinéma suédois paraît assurée, grâce à trois cinéastes appartenant à la jeune génération : Vilgot Sjöman, Bo Widerberg et Jörn Donner. Ils ont des points communs en ce sens qu'ils sont tous trois romanciers et qu'ils ont bénéficié de l'apport essentiellement stimulant des films de la « nouvelle vague » française, italienne et polonaise. De plus, ils ont adopté, à des variantes personnelles près, le style intimiste et psychologique d'Ingmar Bergman « *kammarspelsrealismen* ». Vilgot Sjöman a réalisé son premier film, *Alskarinnan* (1962), sous la supervision d'Ingmar Bergman et avec le concours d'une de ses meilleures actrices, Bibi Andersson, dans le rôle principal. Son second film, *491* (1963), traite de la criminalité chez les jeunes ou, pour être plus précis, du cas d'adolescents perturbés sur le plan psychologique. *491* a provoqué un débat exceptionnellement animé sur le point de savoir s'il fallait ou non instituer une censure cinématographique. Si l'Office national du cinéma suédois a pris la décision d'interdire le film, ce n'est pas parce que son auteur critique sans ménagements le système social actuel, mais en raison de la manière rigoureusement naturaliste dont il présente les expériences sexuelles des adolescents anti-sociaux. La projection de *491* a ensuite été autorisée par décret, moyennant un certain nombre de coupures portant sur les parties les plus sujettes à controverse du film.

Bo Widerberg s'est fait connaître en réagissant vigoureusement contre la technique de production d'Ingmar Bergman, qui a tendance à réaliser ses films en studio. Widerberg marche sur les traces des réalisateurs qui préconisent le « cinéma-vérité ». Il improvise librement et fuit les studios, où il étouffe. Il tourne tous ses films en décors naturels et aime travailler avec des amateurs. Néanmoins, il fait toujours appel à des professionnels pour les rôles difficiles. Jusqu'à présent, il a choisi de faire évoluer ses personnages dans le cadre de sa ville natale, Malmö, selon une technique en général impressionniste. Si l'on veut un exemple caractéristique du style cinématographique de Bo Widerberg, il faut voir son premier film, *Barnvagnen* (1963), dont la plus grande partie se passe dans les rues, sur les routes ou dans de petites chambres meublées. Son deuxième film, *Kvarteret Korpen* (1963),

décrit d'une manière spontanée et extrêmement vivante le milieu d'un jeune poète ; il dépeint avec sympathie et tendresse les affres de son passage de l'adolescence à l'âge d'homme et les difficultés qu'il éprouve à se libérer des contraintes et des liens sentimentaux qui l'attachent au cadre de son enfance. Dans *Kvarteret Korpen*, Bo Widerberg montre des images, qui ont presque la puissance d'un documentaire, du Malmö prolétarien, tel qu'il était vers les années 1935, en pleine période de crise. Widerberg représente les « jeunes gens en colère » du cinéma suédois. Cependant, on peut se risquer à affirmer qu'à sa manière moderne et libérée des conventions, avec son style cinématographique « ouvert », il perpétue, à tout le moins, l'une des traditions fondamentales du cinéma classique suédois : grâce au lyrisme avec lequel il se laisse absorber par l'atmosphère du « paysage » urbain, il brosse une toile de fond sur laquelle se détachent, dans une perspective impartiale et objective, les rapports étroits qui unissent les êtres humains à leur milieu. Il est aussi dans la tradition en ce sens qu'il insiste en toute sincérité sur la responsabilité morale qu'il assume en raison de la puissance de suggestion artistique des images du film et sur son exigence intransigeante de vérité. Les critiques ont été unanimes à considérer *Kvarteret Korpen* comme le film le plus prometteur qu'un jeune réalisateur suédois ait tourné depuis dix ans.

En 1963, le cinéma suédois a fait l'objet d'une réforme dont les conséquences sont révolutionnaires. En raison du développement prodigieux de la télévision, l'industrie cinématographique du pays se trouvait alors en butte à des difficultés financières. Depuis 1909, la production cinématographique suédoise était conditionnée par le fait que les sociétés de production possédaient en propre leur circuit de salles et leurs studios. Les recettes provenant de l'exploitation venaient compenser les pertes encourues par la production. Après la deuxième guerre mondiale, le Gouvernement a imposé à l'industrie cinématographique suédoise un régime fiscal draconien (39 % de taxes). Bien qu'il ait réduit la taxe sur les billets lors de l'avènement de la télévision, les salles de cinéma ne se sont plus trouvées en mesure de combler le déficit de la production. Certes, la durée de projection des films suédois ne représentait que 4 % de la durée totale des séances, mais plus de 20 % du public marquait sa préférence pour la production nationale. En moyenne, il la

jugeait trois fois plus intéressante que le films étrangers. L'opinion publique exigea que les films suédois bénéficient de certains avantages.

Au printemps de 1963, par voie de décret, l'Etat concluait avec l'industrie cinématographique un accord qui lui garantissait pendant vingt ans une existence libre et indépendante. Lors de la mise au point du décret, le Gouvernement suédois a tenu compte de la proposition formulée par un simple citoyen suédois, Harry Schein, auteur d'un article polémique intitulé « Avons-nous les moyens de nous cultiver ? », dans lequel il préconisait l'adoption d'une politique nouvelle et plus concrète. La proposition Schein a abouti à la création de l'Institut du cinéma suédois, dont le conseil d'administration est composé pour moitié de représentants du Gouvernement et pour moitié de représentants de l'industrie cinématographique. L'ancienne taxe sur les spectacles a été supprimée ; en échange, l'industrie cinématographique s'est engagée à ristourner 10 % du montant de ses recettes d'exploitation à l'Institut du cinéma suédois pour financer ses activités.

L'Institut du cinéma suédois consacre 30 % de son budget annuel à l'aide à l'industrie cinématographique dans son ensemble. D'autre part, il alimente, à concurrence de 18 % de ce budget, un fonds destiné à encourager la production de films d'un bon niveau artistique, qui bénéficient de primes à la qualité. Ces primes sont attribuées par un jury de critiques cinématographiques éminents. 15 % du budget servent à compenser les pertes subies au titre de films artistiques qui, pour une raison ou pour une autre, n'ont pas fait recette auprès du public, sous réserve qu'ils aient été primés par un jury de critiques. Par ailleurs, l'Institut du cinéma consacre 30 % de son budget à des activités culturelles d'ordre général, telles que la création d'un centre d'études cinématographiques, d'archives cinématographiques et la projection de films d'une valeur artistique incontestable, mais dont l'exploitation commerciale ne serait pas rentable ; il subventionne également des films destinés aux enfants et des travaux de recherche scientifique sur le cinéma. Enfin, pour faire mieux connaître les films suédois sur le marché, l'Institut du cinéma suédois déploie une activité intense dans le domaine des relations publiques, notamment en participant aux festivals cinématographiques.

Nous croyons pouvoir affirmer en toute modestie que la réforme du cinéma suédois est unique en son genre dans les annales du cinéma. Grâce à la garantie de l'Institut du cinéma, tous les promoteurs d'initiatives ayant pour objet de renouveler le cinéma suédois et de produire des films de qualité sont assurés de pouvoir mener à bien leur entreprise, cependant que les cinéastes sont en mesure d'utiliser le cinéma en tant que moyen d'expression personnelle dans de meilleures conditions que par le passé.





## CHAPITRE X

### *Turquie*

*L'auteur : Celâl Kölüksüz*

Diplômé de l'École normale d'enseignement technique d'Ankara.  
*M.A., Stout State College, Menomonie, Wisconsin, Etats-Unis.*  
Actuellement, Directeur de la Section des Auxiliaires de l'Enseignement  
au Ministère de l'Education de Turquie.

En Turquie, les premières projections cinématographiques remontent à 1896-1897. Elles eurent pour cadre la brasserie Sponek, à Istanbul. Selon la documentation dont nous disposons, elles auraient été le fait d'un peintre français dont nous ignorons le nom. Il aurait commencé par projeter des films au Palais impérial, puis organisé des représentations pour les montrer au public. A l'époque, le cinéma s'appelait la « photographie animée ».

En 1908, un Polonais naturalisé turc, Sigmund Weinberg, ouvrait la première salle de cinéma de Turquie, le cinéma Pathé, dans les locaux du vieux théâtre de la Comédie, aujourd'hui disparu.

C'est à un opérateur de prises de vues, Fuat Uzkinay, qu'on doit les premières bandes d'actualités et les premiers documentaires turcs. Il a filmé les explosions qui ont fait sauter en 1914 la colonne monumentale, érigée bien des années auparavant, au moment de l'entrée des Russes dans Yesilköy, faubourg d'Istanbul. Il était à l'époque officier de réserve dans l'armée turque.

En 1914 toujours, on a entrepris la réalisation du premier long métrage turc. Il s'agissait d'une comédie, intitulée *Le mariage de Himmet Aga* et probablement adaptée du *Mariage forcé* de Molière. Mais le tournage fut interrompu par l'appel sous les

drapeaux d'un certain nombre d'acteurs. Il ne put être repris que beaucoup plus tard et le film n'a été présenté au public qu'en 1918-1919.

L'année 1914 marque, à bien des égards, le point de départ du cinéma turc. C'est notamment le 19 mars de cette année qu'eut lieu l'inauguration de la première salle de cinéma construite et exploitée par une société privée turque : le « Cinéma National ». Le 6 juillet de la même année, cette initiative devait être suivie de l'ouverture du cinéma « Ali Effendi ».

Au retour d'un voyage en Allemagne qu'il avait effectué pendant la première guerre mondiale, Enver Pacha, à l'époque Secrétaire d'Etat à la Guerre, exigea la création d'un « Centre cinématographique de l'Armée ». Il reçut satisfaction en 1917. Ce Centre allait produire un grand nombre de bandes d'actualités et de documentaires. En outre, au cours de la même période, l'Association pour la Défense nationale, fondée en 1912, finançait la construction d'un studio de cinéma dont elle s'assurait également la gestion. Pendant la deuxième année de la guerre, l'activité cinématographique du pays allait emprunter des voies nouvelles et, grâce à Kenan Erginay, on vit apparaître quelques documentaires et des films du type « Journal de voyage sur le Bosphore ». Toutefois, aucun d'eux ne présente de valeur sociale.

En 1917, la production cinématographique turque s'attaqua à deux longs métrages intitulés l'un *La patte*, adapté d'une pièce de théâtre par Sedat Simavi et Mehmet Rauf, et l'autre *L'Espion*. Puis ce furent *La gouvernante* et *Binnaz*. Les films réalisés au cours de cette période s'inspiraient principalement d'œuvres littéraires ou dramatiques. En fait, les premiers artistes de cinéma venaient tous de la scène et ceci demeura vrai jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Parmi les très grands acteurs de cette période, on peut citer Sadi Karagözoglu, Ismail Galip Ercan, Behzat Hâki Butak et Vasi Riza Zobu.

En 1919, les frères Kemal et Sakir fondèrent la première société de production turque et, en 1922, ils passèrent au stade de la réalisation. Par la suite, le directeur de théâtre Ertugrul Muhsin devait mettre en scène tous les films de la société. Entre 1922 et 1923, il en réalisa cinq. Les grandes « stars » de l'époque avaient alors nom Bedia Muvahhit et Neyire Ertugrul.

Le nombre des salles de cinéma augmenta proportionnellement à celui des films produits dans les pays.

C'est à Muhsin Ertuğrul qu'on doit le premier film parlant turc, *Dans les rues de Stamboul* (1931), suivi notamment de *Söz Bir Allah Bir* (*Je suis un homme de parole*), *Cici Berber* (*Le beau coiffeur*), *Milyon Avcilari* (*Les coureurs de millions*) et *Leblebici Horhor* (*Horhor, le marchand de pois chiches*).

Du fait que presque tous les acteurs de ces films avaient appris leur métier à la scène, leur jeu était rarement naturel. On retiendra le nom d'artistes tels que Muammer Karaca, Melek, Zozo Dalmas et Ferdi Tayfur. Le répertoire turc s'enrichit d'un certain nombre de films produits par la société Ipek Film : *Günese Dogru* (*Vers le soleil*, 1937), *Bir Kavuk Devrildi* (*La chute d'un turban*, 1939), *Allahin Cenneti* (*Le Paradis d'Allah*, 1939), *Tosun Pasha* (1939), *Sehvet Kurbanı* (*La proie du désir*, 1940), *Le Palais des Acacias* (1940). Enfin, le film de Muhsin Ertuğrul, *Bir Millet Unyaniyor* (*La naissance d'une nation*), bénéficia d'un accueil chaleureux.

Comme ce fut le cas pour bien d'autres pays, en 1939, la déclaration de guerre eut pour effet d'interrompre les communications entre la Turquie et le reste du monde et, par voie de conséquence, l'importation de films étrangers. Cette situation favorisa le développement de l'industrie cinématographique nationale. Pendant les années de guerre, la Turquie intensifia sa production nationale, en faisant surtout appel à de jeunes réalisateurs. De nouveaux studios, Ha-Ka et Ses-Film, vinrent concurrencer l'activité d'Ipek Film.

À partir de 1944, des jeunes comme Sadan Kamil, Baha Gelenbevi, Cetin Karaman, Faruk Kenç, Talât Artemel, Turgut Demirag, Suavi Tedü et Orban Murat Arıburnu firent leurs débuts dans le cinéma et réalisèrent un nombre important de films.

De 1917 (date du premier long métrage turc) à 1939, le cinéma turc produisit vingt-huit grands films. À l'exception des six premiers, vingt sur vingt-deux des autres sont dus au même producteur. Le fait qu'on ait conservé les opinions exprimées par les critiques de l'époque sur les six premiers films et les bandes de la plupart des autres permet de porter un jugement sur l'œuvre de ce producteur prolifique, et il éclaire d'un jour intéressant les vingt-trois premières années de l'industrie cinématographique turque.

De 1940 à 1959, soit en vingt ans, cette industrie a produit 632 longs métrages. Le Ministère du Tourisme et de la Propagande a acheté des copies de la plupart de ceux qui ont été réalisés avant 1948.

Depuis quelque temps déjà, la presse turque compte plusieurs périodiques consacrés au cinéma turc et au cinéma en général. Quant à la critique cinématographique, elle s'est nettement développée au cours des dix dernières années. Il n'est pas exagéré de dire que la période qui s'étend de 1950 à 1960 a marqué une étape dans l'évolution du cinéma turc.

\*  
\*\*

Etant donné que le cinéma turc n'a pas encore atteint un niveau qui permette de le considérer comme rendant fidèlement compte de la société qu'il dépeint, il serait prématuré, à ce stade, d'étudier l'histoire de son évolution en fonction des principaux événements qui se sont produits dans le pays depuis un siècle. C'est pour cette raison qu'indépendamment des stades que nous avons déjà évoqués (« les débuts du cinéma » et « les premiers pas du cinéma »), on peut distinguer trois phases dans l'évolution du cinéma turc : la période du film théâtral, la période de transition et la période cinématographique.

La période du « film théâtral » s'étend de 1922 à 1939. Le cinéma turc était alors régi par un producteur unique et une seule société et les acteurs de cette société, du fait qu'ils venaient du théâtre, ont apporté à l'écran l'atmosphère de la scène, retardant ainsi le développement du cinéma.

Entre 1950 et 1960, on se trouve en présence d'une situation entièrement différente. Pendant cette période, une nouvelle génération, orientée vers le cinéma, a travaillé à libérer la production cinématographique nationale de la domination du théâtre et a cherché à faire des films proprement cinématographiques. La période comprise entre 1939 et 1950 a servi de lien entre ces deux phases ; c'est pourquoi elle nous paraît mériter le nom de « phase de transition ». Toutefois, ces périodes ne sont pas nettement délimitées ; il est tout à fait évident qu'au cours de chacune d'elles

et, plus spécialement, en 1950, 1951 et 1952, certains de leurs représentants ont travaillé en coexistence.

### *Le Centre du cinéma, de la radio et des arts graphiques*

A l'origine de ce centre, on trouve le Centre du cinéma éducatif, créé en 1951 par le Ministère de l'Éducation. Pendant les premières années de son existence, le Centre a bénéficié, par l'intermédiaire de l'UNESCO, du concours de deux conseillers techniques autrichiens, le professeur Hübl et son assistant Walter Statzner, tous deux opérateurs. Depuis quelque temps, grâce à l'appui de l'UIS, le Centre du cinéma éducatif a pris une expansion telle qu'il est devenu l'une des principales unités de production de la Direction générale des auxiliaires d'enseignement et de la coopération technique du Ministère de l'Éducation. Il a alors pris le nom de Centre du cinéma, de la radio et des arts graphiques. Le Ministère utilise ce centre pour tenter de s'acquitter d'une tâche très importante, celle qui consiste à « contribuer à l'éducation des élèves, des étudiants et des adultes en assurant leur formation à tous les niveaux, soit par un enseignement régulier, soit en s'adaptant aux circonstances, grâce à l'emploi de méthodes et de moyens audiovisuels ». Le Centre est surtout chargé de la production, de la distribution et de l'échange de films éducatifs, instructifs, documentaires et culturels. La distribution locale de ces films est assurée par les échelons provinciaux de la Direction générale des auxiliaires d'enseignement ; par ailleurs, la Direction générale s'efforce d'atteindre les communautés les plus restreintes et les plus reculées en utilisant des unités mobiles. Si le Centre a jusqu'à présent bénéficié de concours extérieurs, il possède maintenant le potentiel nécessaire pour produire des films éducatifs nationaux.

La production de films documentaires n'étant pas considérée comme une activité rentable, l'industrie privée n'a fait que des tentatives épisodiques dans ce domaine. Cependant, un documentaire, intitulé *Le soleil hittite*, a atteint les objectifs qu'il se proposait : « Montrer les efforts réalisés en commun par des archéologues turcs et européens pour faire connaître au public mondial leurs découvertes, en décrivant les caractéristiques et les traditions des endroits où ils ont procédé à des excavations et leurs

rapports avec la civilisation du reste du monde ». Il a remporté le deuxième prix réservé aux films documentaires (« L'ours d'argent ») au Festival international du cinéma de Berlin en 1956.

Quant à la production d'actualités cinématographiques, elle est encore dans l'enfance en Turquie.

### *L'industrie cinématographique en Turquie : sa structure et son rôle*

On peut distinguer deux grandes périodes dans l'évolution de l'industrie cinématographique turque : la première, des origines à la deuxième guerre mondiale, et la deuxième de cette époque à nos jours. Comme la plupart des autres pays avant 1939, la Turquie n'avait pas pris conscience des immenses possibilités de cet instrument de propagande d'une portée et d'une puissance considérables et, avec une indifférence inexplicable, elle l'a laissé à qui le voulait. La deuxième guerre mondiale a mis fin à cette léthargie, du fait que les gens ont commencé à comprendre l'importance du cinéma. La production cinématographique a également été encouragée par des dégrèvements fiscaux, qui remontent à 1948.

De 1917 à 1944, la Turquie avait produit 41 longs métrages en 28 ans. De 1945 à 1959, soit en quinze ans, elle en a produit 619. Le nombre des spectateurs et celui des salles ont aussi connu une progression remarquable, et ce facteur n'a pas manqué d'avoir une incidence importante sur l'expansion de l'industrie cinématographique nationale :

Années	Nombre de spectateurs	Nombre de salles	Nombre de films produits
1938-1939	12 millions	130	3
1946-1947	25 millions	275	11
1947-1956	50 millions	450	57
1958-1959	60 millions	650	95

Depuis quatre ans, on a réalisé en moyenne en Turquie de 140 à 150 films par an, dont la plupart sont destinés au marché intérieur. D'autre part, la Turquie importe une moyenne de 200 à 220 films étrangers par an ; ces films sont surtout américains, mais aussi

italiens, français, allemands et anglais. Dans les grandes villes comme Istanbul, Izmir et Ankara, ils sont projetés en version originale et, dans les provinces, en version doublée dans la langue du pays.

En Turquie, l'Etat n'intervient pas dans la production des longs métrages. Toutefois, pour protéger l'industrie cinématographique nationale, les taxes prélevées sur les films turcs ont été ramenées à 25 % contre 40 % pour les films importés.

Bien que l'histoire du cinéma turc remonte assez loin, c'est à partir des années 1950 seulement qu'on a commencé à aborder la production cinématographique d'un point de vue cinématographique. C'est vers cette époque que des jeunes, qui n'avaient pas été formés par le théâtre, ont choisi de faire carrière dans le cinéma. On retiendra les noms de Lüfti Akad, Metin Erksän, Orhan Ariburnu et Atif Yılmaz. Tous ces jeunes réalisateurs ont essentiellement en commun le fait qu'ils essaient d'émanciper le cinéma turc en le libérant de l'emprise des œuvres écrites pour la scène et adaptées à l'écran.

Le cinéma turc a établi son quartier général à Istanbul, mais il n'y dispose guère que de cinq ou six studios, qui sont loin d'être tous équipés en vue du tournage d'un film. Ils sont, pour la plupart, utilisés pour le traitement de la pellicule, le tirage des copies et le doublage : ce sont, en fait, des laboratoires plutôt que des studios. Les prises de vues se font surtout en extérieurs, à la faveur de l'été, et les films sont postsynchronisés. Le budget moyen des films de ce genre est de l'ordre de 250.000 livres turques (environ 25.000 dollars, soit quelque 122.000 francs lourds français). On notera toutefois que cette somme ne couvre pas toutes les dépenses. Quoi qu'il en soit, en règle générale, les productions turques sont amorties au bout de six mois environ.

### *La critique cinématographique*

L'inventaire des textes relatifs au cinéma en Turquie est vite fait. Avant 1950, mis à part quelques essais qui remontent aux débuts du cinéma et quelques critiques de films publiées pendant la période de transition, tous les écrits relatifs au cinéma sont essentiellement des reportages. Les revues de cinéma procèdent du



même esprit et, parmi les quelque cent publications consacrées au cinéma à ce jour, rares sont celles qui ont cherché à traiter le sujet en profondeur. Exception faite pour une plaquette de Sedat Simavi, *Silent, Sound and Colour Film* (« Cinéma muet, cinéma parlant et cinéma en couleurs »), qui remonte à 1931, tous les écrits relatifs au cinéma sont rédigés en style journalistique et sont présentés sous forme d'un journal de voyage ou d'interviews d'écrivains retour de Hollywood. Il faut attendre 1955 pour que des travaux plus sérieux sortent des presses.

Les premiers articles sur le cinéma — dont la plupart ont été écrits par Muhsin Ertuğrul — ont paru entre 1918 et 1920 dans une revue intitulée *Spectacle-Temasa*. Cevdet Resit, dans la revue *Tomorrow-Yarin*, Mustafa Nihat Özön dans *Convent-Dergâh*, Fikret Adil dans le quotidien *Time-Vakit* et Burhan Felek dans *Republic-Cumhuriyet*, ont suivi ses traces. *Star Yildiz*, la plus ancienne revue de cinéma turque, remonte à 1938. Depuis 1955, certaines revues d'art ont une rubrique « cinéma ».

Parmi les critiques cinématographiques les plus connus à l'heure actuelle, on peut citer Atillâ İlhan, Nijat Özön, Turhan Doyran, Semi Tugrul, Metin Erksan et Tunç Yalman.

Les quotidiens ont emboîté le pas aux revues spécialisées et ouvert leurs colonnes à la critique cinématographique. À cet égard, il faut marquer d'une pierre blanche l'année 1956, car c'est alors que les journaux comme les périodiques se sont mis à s'intéresser au cinéma et à la critique cinématographique.

### *La censure*

Une commission instituée à cet effet exerce un droit de regard sur les scénarios et les films turcs. La réglementation qui régit les scénarios et les films turcs comme les films étrangers date de 1939.

Pour tenir compte de l'évolution socio-politique récente de la Turquie, il conviendrait de revoir la composition de la Commission de censure, dont tous les membres, à ce jour, sont des représentants du Gouvernement. Si l'on veut développer et encourager l'industrie cinématographique, ce remaniement est indispensable. Dans l'état

actuel des choses, il n'est pas douteux que la censure freine l'expansion du cinéma, tant dans le domaine du spectacle que dans celui du film éducatif. Toutefois, un nouveau projet de loi vient d'être soumis au Parlement. Son texte prévoit des voies et moyens nouveaux pour améliorer ce puissant mode de communication et en étendre la portée.

Lorsque le film *Susuz Yaz (Un été sec)* a remporté le premier Prix au Festival international du cinéma de Berlin, l'État a commencé à s'intéresser aux aspects artistiques du cinéma turc. Il a manifesté cet intérêt en sollicitant pour la première fois l'avis d'un Conseil consultatif convoqué sur l'initiative du Ministre du Tourisme et de la Propagande. Cette réunion a jeté les bases de la création d'un « Grand Conseil du Cinéma ».

En fonction des décisions de ce Conseil, le Gouvernement prendra, selon toute vraisemblance, des mesures de nature à assouplir la réglementation qui régit la production et la distribution en Turquie. On espère notamment qu'il décidera, dans un avenir prochain, de créer un Institut des hautes études cinématographiques, de construire des studios d'État et d'assouplir le régime de la censure.



## BIBLIOGRAPHIE <sup>1</sup>

### *Sélection d'ouvrages*

#### *Généralités*

- LO DUCA : Histoire du cinéma (Paris, 1942 et 1947)  
Léon MOUSSINAC : L'âge ingrat du cinéma (Paris 1945)  
COLPI : Le cinéma et ses hommes (Montpellier 1947)  
SADOUL : Histoire générale du cinéma (5 volumes, 1946-1954)  
René JEANNE et Charles FORD : Histoire encyclopédique du cinéma  
(4 volumes, Paris, 1947, 1952, 1955, ...)  
Paul ROTH, Richard GRIFFITH : The film till now, a survey of world  
cinéma (Londres 1949)  
International Motion picture almanac (New York 1945-1950)  
Ove BRUSENDORFF : Filmen (3 volumes, Copenhague 1939-1940)  
Francesco PASINETTI : Storia del Cinema (Rome 1939)  
Francesco PASINETTI : Mezzo Secolo di cinema (Milan 1946)  
Luigi ROGNONI : Cinema Muto (Milan 1951)  
G. ARISTARCO : Storia delle teorie del film (Turin 1951)  
P. BIANCHI et F. BERUTTI : Storia del cinema (Milan 1957)  
GHIRARDINI : Storia generale del cinema (1895-1959) (Milan 1959)  
Lotte H. EISNER : L'écran démoniaque (Paris 1952)  
H.H. WOLLENBERG : 50 years of German film (Londres 1948)  
J.A. ROBBERECHTS : De film in België (Anvers 1954)  
Nicole VEDRÈS : Images du cinéma français (Paris 1945)  
Manuel VILLEGAS LOPEZ : Ciné Francés (Buenos Aires 1947)  
Oswaldo COMPASSI : 10 anni di cinema francese (Milan 1948)  
Georges SADOUL : French Film (Londres 1953)  
Georges SADOUL : British creators of film technique (Londres 1948)  
Glaucio VIAZZI : René Clair (Milan 1946)  
Pierre BOULANGER : Jean Grémillon (Paris 1949)

---

1. Etablie sur la base des informations fournies par les délégations nationales auprès du Comité technique des activités cinématographiques du Conseil de l'Europe.

- Bengt Idestan ALMQUIST : Classics of the Swedish cinema (Stockholm 1948)
- Kurt LINDER : La renaissance du cinéma suédois (Stockholm 1948)
- LINDSTRÖM, ALMQUIST, MONDELLO, WORTZELIUS : Cinéma Svedese (Parme 1952)
- Rune WALDEKRANZ : Le cinéma suédois (Stockholm 1953)
- Forsyth HARDY : Scandinavian cinema (Londres 1952)
- Jean BÉRANGER : La grande aventure du cinéma suédois (Paris 1960)

### *Autriche*

- GESEK (Ludwig) : Kleines Lexikon des Österreichischen Films — (Filmkunst N° 22-30) Wien 1959
- GESEK (Ludwig) : Filmzauber aus Wien. Notizblätter zu einer Geschichte des österreichischen Films. Unveränderter Neudruck der 1956 erschienenen Fortsetzungsreihe über den österreichischen Film von seinen Anfängen bis 1938. — Wien 1966
- FRITZ (Walter) : Die österreichischen Spielfilm der Stummfilmzeit 1907-1930 — Wien 1966
- FORCH (C.) : Der Kinematograph und das sich bewegende Bild — Wien 1913
- GOLIAS (Eduard) : Das Wandelbild im Dienste der Schule — Wien 1914
- PORDES (Viktor) : Das Lichtspiel, Wesen, Dramaturgie und Regie — Wien 1919
- SCHROTT (Paul) : Technische Praxis, Leitfaden für Kinooperateure und Kinobesitzer — Wien 1919
- BALACZ (Bela) : Der sichtbare Mensch — Wien 1924.
- WITT (G.A.) : Lichtbild und Lehrfilm in Österreich — Wien 1927
- BERGSTEIN, FUCHSIG, HUBL : Die Wiener Bildwoche — Wien 1926
- HÖLLRIGL (Arnold) : Hollywood-Bilderbuch — Wien 1927
- WITT (G.A.) : Lichtbild und Lehrfilm in Österreich — Wien 1927
- L'ESTRANGE FAWZETT : Die Welt des Films — Wien 1928
- FUCHSIG (Heinrich) : Rund um den Film; Grundriss einer allgemeinen Filmkunde — Wien 1929
- HUBL (Adolf) : 3. Internationale Lehrfilmkonferenz — Wien 1931
- FÜLOP-MILLER (René) : Die Phantasiemaschine — Wien 1931

- WITT (G.A.) : Fortschritte in Lichtbild und Lehrfilm in Österreich  
— Wien 1931
- GREGOR (Joseph) : Das Zeitalter des Films — Wien 1932
- HESSE (Arnulf) : Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienenen  
abendfüllenden Tonfilme 1929 bis 1935 — Wien 1936
- OERTEL (Rudolf) : Film Spiegel — Wien 1940
- ABEL (Viktor) : Wie schreibt man einen Film — Wien 1937
- HÜBL (Adolf) : 51 Jahre Film — Wien 1947
- GESEK (Ludwig) : Gestalter der Filmkunst — Wien 1948
- BALACZ (Bela) : Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst  
— Wien 1949
- HURICH (Karl) : Einführung in die Kinotechnik — Wien 1949
- LHOTZKY (Jaromir) : Der Film als Experiment und Heilmethode —  
Wien 1950.
- GESEK (Ludwig) : Filmzauber aus Wien — Notizblätter zu einer  
Geschichte des österreichischen Films, Wien, Oktober-  
Dezember 1951
- SADOUL (George) : (Redakteur und Übersetzer : Hans Winge)  
— Geschichte der Filmkunst — Wien 1956
- OERTEL (Rudolf) : Macht und Magie des Films, Weltgeschichte  
einer Massensuggestion — Wien 1959

### *Danemark*

- 50 År i Dansk Film — Nordisk Films Kompagni — København  
1956 — 189 s. ill.
- NEERGAARD (Ebbe) : Historien om Dansk Film — København  
1960. 177 d. ill.  
(English edition : The story of Danish Film — Copenhagen  
1963 — 119 s. ill.)
- DREYER (Carl Th.) : Om Filmen. Artifler og interviews —  
København 1959 — 95 s. ill.
- DREYER (Carl Th.) : Fire Film. Jeanne d'Arc, Vampyr, Vredens  
dag, Ordet — København 1964 — 294 s. ill.
- NEERGAARD (Ebbe) : En Filminstruktørs Arbejde, Carl Th. Dreyer  
og has ti film — København 1940 — 63 s. ill.  
(English edition : Carl Dreyer, a Film Director's work —  
London 1950 — 42 s. ill.)

- New Danish edition : Ebbe Neergaards bog om Dreyer i videreført og forøget udgave — København 1963 — 114 s. ill.)
- SEMOLUE (Jean) : Dreyer — Paris 1962 — 180 s. ill. (Classiques du cinéma, 10)
- FORSYTH-HARDY : Scandinavian Film — London 1952 — 62 s. ill.
- SAVIO (Francesco) : La parola e il silenzio, Il film scandinavo dalle origini al 1954 — Venezia 1964 — 63 s. ill.

### *France*

- SADOUL (Georges) : Le cinéma français — Paris, éd. Flammarion 1962.
- LEPROHON (Pierre) : Présences contemporaines, le cinéma — Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1957.
- LEPROHON (Pierre) : Cinquante ans de cinéma français 1895-1945 — Paris, éd. du Cerf, 1954.
- RÉGENT (Roger) : Cinéma de France — Paris, éd. Bellefaye, 1948.
- FESCOURT (Henri) : La foi et les montagnes — Paris, éd. Paul Montel, s.d.
- AGEL (Henri) : Miroirs de l'insolite dans le cinéma français — Paris, éd. du Cerf, 1958.
- PORNON (Charles) : Le rêve et le fantastique dans le cinéma français — Paris, éd. La Nef de Paris, 1951.
- CLAIR (René) : éd. Universitaires, coll. « Classiques du cinéma »
- RENOIR (Jean) : éd. Universitaires, coll. « Classiques du cinéma ».
- COCTEAU (Jean) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- EPSTEIN (Jean) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- LUMIÈRE (Louis) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- DELLUC (Louis) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- CARNÉ (Marcel) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- MALLE (Louis) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- FEUILLADE (Louis) : éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui ».
- Editions S.E.R.D.O.C. (Lyon) : coll. « Premier Plan ».
- Editions du Cerf : coll. « Septième Art ».

## *Italie*

- « Antologia di Bianco e Nero » (1937-1943) a cura di Mario VERDONE e Leonardo AUTERA — Bianco e Nero, Roma, 1965
- Roberto PAOLELLA : « Storia del cinema muto » — Giannini, Napoli, 1956
- Maria Adriana PROLO : « Storia del cinema italiano muto » — Poligono, Milano, 1951
- Carlo Di CARLO : « Michelangelo Antonioni » — Bianco e Nero, Roma, 1965
- Carlo LIZZANI : « Cinema italiano » — Parenti, Firenze, 1954
- Brunello RONDI : « Il cinema di Fellini » — Bianco e Nero, Roma, 1965
- Maria VERDONE : « Rossellini » — Seghers, Paris, 1964
- Pierre LEPROHON : « De Sica » — Seghers, Paris, 1966
- Pio BALDELLI : « I film di Visconti » — Lacaita, Manduria, 1965
- Gian Luigi RONDI : « Cinema italiano oggi » — Bestetti, Roma, 1965
- Vinicio MARINUCCI : « Tendenze del Cinema Italiano » — Unitalia Film, Roma, 1959
- « Dal soggetto al film », collezione Cappelli, sceneggiature di film, varie date, Bologna.

## *Pays-Bas*

- SAALTINK (Hans) : Joris Ivens — Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1964
- DRONKERS (A.) : Film en Magie — N.V. Muusses, Purmerend, 1963
- JORDAAN (L.J.) : 50 Jaar Bioscoop-fauteuil — J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1958
- BOSMAN (J.G.J.) : Jaarverslag Nederlandse Bioscoop Bond — Nederlandse Bioscoop Bond
- VERMEIJDEN (J.) : Auteursrecht en het Kinematographisch Werk — N.V. Uitgeversmaatschappij W.E.J. Tjeenk Willink, Zwolle, 1953
- COLLEM (Simon van) : Uit de Oude Draaidoos — De Bezige Bij, Amsterdam, 1959
- LAAN (Dick) : Dick Laan over Film — N.V. Focus, Haarlem, 1964



- TOONDER (Marten) : Tekenfilm — Jacob van Campen, Amsterdam, 1946
- VRIJMAN (Jan) : De Werkelijkheid van Karel Appel — De Bezige Bij, Amsterdam, 1962
- BOOST (Charles) : L'Art néerlandais d'aujourd'hui : le cinéma — N.V. Contact, Amsterdam, 1958
- BOOST (Charles) : Arte neerlandés contemporanea : cinematografia — N.V. Contact, Amsterdam, 1958
- BOOST (Charles) : Dutch art to-day : film — N.V. Contact, Amsterdam, 1958
- BOOST (Charles) : ...de goede films komen er toch — De Boekerijk, Baarn, 1947
- QUERIDO (A.), MICHA (R.), HUGENHOLTZ (P.Th.), PETERS (J.M.L.), POPMA (S.J.) & 'T HART (W.A.) : Psychologische Bijdragen tot de Filmproblematiek — N.V. Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, Amsterdam, 1953
- SCHOLTE (H.) : Nederlandsche Filmkunst — W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., Rotterdam, 1933
- WILLINK (Luc) : Een Halve Eeuw Film — H.P. Leopolds Uitgeversmaatschappij N.V., La Haye 1952
- COWIE (Peter) : International Film Guide — The Tantivy Press, London, 1964, 1965, 1966, 1967  
— 1000 Films from the Netherlands — de Rijksvoorlichtingsdienst, 's-Gravenhage, 1958  
(inscriptions : système C.D.U.)

### *République Fédérale d'Allemagne*

Bd. = Tome ; S. = Pages.

- ADAMS, John : Past and Present — A Selection of German Films (1896-1957) ; New York, The Museum of Modern Art, 1958
- ALLGEIER Sepp : Die Jagd nach dem Bild ; Stuttgart, J. Engelhorn's Nachfolger, 1931
- ANOSCHENKO, N.D. : Kino v Germanij ; Moskau Kinopechat 1927
- ARNHEIM, Rudolf : Film als Kunst ; Berlin, Rowohlt 1932
- BAB, Julius : Film und Kunst ; Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 19
- BÄCHLIN, Peter : Film als Ware, Basel 1945

- BAGIER, Guido : Der kommende Film ; Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1928
- BALÀZS, Bela : Der sichtbare Mensch, eine Filmdramaturgie, Halle 1924
- BALÀZS, Bela : Der Geist des Films, Halle 1930
- BARDÈCHE, Maurice, BRASILLACH, Robert : Histoire du Cinéma ; Edition définitive. Paris, A. Martel 1953 Bd. I S. 182-184, 246-257, 321-336 ; Bd. II S 61-71, 173-181, 184-293
- BERGE, Ludwig : Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind ; Summe eines Lebens ; Tübingen 1954
- BORGE, Vagn : Weltmacht Film ; Wien, Austria-Edition 1960, S. 174-245
- BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy, COURTADE, Francis, TARIOL, Marcel : Le cinéma réaliste allemand ; Lausanne, Cinémathèque Suisse 1959
- BRUSENDORFF, Ove : Filmen ; Kobenhavn, Universal-Förlaget 1939
- BUCHNER, Hans : Im Banne des Films — Die Weltherrschaft des Kinos ; München 1927
- CASTELLO, Giulio Cesare, BERTIERI Claudio : Venezia 1932-1939 Filmografia critica ; Roma, Bianco e Nero, S. 69-95
- CHÉRONNET, Louis : Le Cinéma allemand ; en Le Crapouillot, Paris numéro de novembre 1932
- CLAIRE, René : Vom Stummfilm zum Tonfilm ; München, Verlag C.H. Beck 1952, S. 26-28
- COURTADE, Francis : Fritz Lang, Paris 1963
- EISNER, Lotte : The German films of Fritz Lang ; Penguin Film 1952 (Dämonische Leinwand ; Der neue Film — Feldt und Co. Wiesbaden-Biebrich, 1955)
- EISNER, Lotte : Notes sur le style de Fritz Lang ; Revue du Cinéma No. 5, 1947 Paris
- EISNER, Lotte : The German films of Fritz Lang ; Penguin Film Review No. 6 London
- EISNER, Lotte : Les origines du style Lubitsch ; Revue du Cinéma, No. 17, 1948 Paris
- EISNER, Lotte : Aperçus sur le costume dans les films allemands ; Revue du Cinéma No. 18/19, 1949 Paris
- EISNER, Lotte : La richesse de l'art cinématographique en Allemagne; Venezia, Rassegna Retrospettiva del Cinema muto tedesco, 1954

- EISNER, Lotte** : Film, Rundfunk, Fernsehen ; Das Fischer Lexikon, Frankfurt am Main 1958 (als Herausgeber, zugleich als Verfasser des Filmteils)
- FERNANDEZ CUENCA, Carlos** : Historia del Cine ; Madrid, Afrodisio Aguado, Bd. I (1948) S. 61-64, 107-109, 231-238 ; Bd. II (1949) S. 67-72, 331-346 ; Bd. III (1950) S. 28-30, 181-214, 336-352, 379-398
- FERNANDEZ CUENCA, Carlos** : El Cine Aleman ; Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961
- FRAENKEL, Heinrich** : Unsterblicher Film Bd. I + II München, Kindler-Verlag 1956
- GAD, Urban** : Filmen, Dens Midler og Maal ; Kobenhavn 1919
- GREGOR, Joseph** : Das Zeitalter des Films ; Wien 1932
- HUFF, Theodore** : An Index to the Films of Ernst Lubitsch ; Index Series No. 9 Special Suppl. to Sight and Sound, London 1947
- HUFF, Theodore** : An Index to the Films of F.W. Murnau ; Index Series No. 15 Special Suppl. to Sight and Sound, London 1948
- JANNINGS, Emil** : Theater, Film, das Leben und ich ; Berchtesgaden, Verlag Zimmer und Herzog 1951
- JEANNE, René, FORD, Charles** : Histoire encyclopédique du cinéma : Paris S.E.D.E. Bd. II (1952) S. 119-257 ; Bd. IV (1958) S. 134-186, 420-446
- JEANNE, René** : Le cinéma allemand ; en L'art Cinématographique, Paris, Librairie Félix Alcan 1931, Bd. III S. 1-48
- KRACAUER, Siegfried** : From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film ; Princeton, University Press, 1947
- KRIEGK, Otto** : Der Deutsche Film im Spiegel der Ufa ; Berlin, Ufa-Buchverslag 1943
- KURTZ, Rudolf** : Expressionismus und Film ; Berlin, Lichtbildbühne 1926
- LANGLOIS, Henri** : Images du Cinéma allemand ; Paris, Cinéma-thèque Française 1956
- LEPROHON, Pierre** : Le Cinéma allemand ; en Le Rouge et Le Noir : Cinéma, Paris July 1928, S. 134-143
- MANVELL, Roger** : Film ; Harmondsworth Middlesex, Pelican Book 1944, S. 46-48, 62, 210-213
- MANVEL, Roger** : The Film and the Public ; Harmondsworth, Penguin Book 1955, S. 37, 43-45, 88, 105-109, 123-126

- MESSTER, Oskar : Mein Weg mit dem Film ; Berlin, Max Hesse Verlag 1936
- MORECK, Kurt : Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926
- MOULLET, Luc : Fritz Lang. Coll. Cinéma d'aujourd'hui, Paris 1963
- OPHÜLS, Max : Spiel im Dasein. Eine Rückblende ; Stuttgart, H. Goverts Verlag, 1959
- PAOLELLA, Roberto : Storia del Cinema muto ; Napoli, Giannini editore 1956, S. 111-115 ; 301-347
- PASINETTI, Francesco : Storia del Cinema ; Roma Edizioni di Bianco e Nero, 1939
- PINTHUS, Kurt : Das Kinobuch ; 1913-14 Neuausgabe : 1963, Die Arche, Zürich
- PORTEN, Henny : Vom Kintopp zum Tonfilm ; Dresden, C. Reissner Verlag 1932
- PRELS, Max : Kino ; Bielefeld und Leipzig, Velhagen 1920
- REINERT, Charles : Kleines Filmlexikon, Zürich, Verlag Benzinger 1946
- RICHTER, Hans : Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen ; Berlin, Verlag H. Reckendorf, 1929
- ROGNONI, Luigi : Cinema muto ; Roma, Edizioni di Bianco e Nero 1952, S. 131-165
- ROTHA, Paul, GRIFFITH, Richard : The Film Till Now ; London Vision Press 1949, S. 252-292, 580-594, 709-718
- SADOU, Georges : Histoire Générale du Cinéma ; Paris, Ed. Denoel 1947/54
- SADOU, Georges : Histoire d'un art : le Cinéma ; Paris, Flammarion 1949, S. 141-156, 230-241, 243
- SCHAUER, Peter A. : F.W. Murnau und seine Filme, Wien 1960
- SCHAUER, Peter A. : G.W. Pabst und seine Filme, Wien 1960
- STAEHLIN, P. Carlos Maria S.J. : Cine aleman ; (1892-1961), Madrid ABC del Cine, 1961
- STEPUN, Fedor : Theater und Film ; C. Hanser Verlag, München 1953
- TAYLOR, Deems : A Pictorial History of the Movie, London 1952
- TREUNER, Dr. Hermann : Filmkünstler ; Berlin, Sibyllen-Verlag 1928
- VAN DOMBURG, A. : Walter Ruttmann en het beginsel ; « Cinegrafia », Purmerend 1956
- VINCENT, Carl : Histoire de l'Art Cinématographique ; Bruxelles, Edition du Trident 1939, S. 139-170

- WALDEKRANZ, Runne, ARPE, Verner : Knaurs Buch vom Film ; Droemersch Verlaganst. Th. Knaur Nachf. München, Zürich 1956, S. 91-112, 342-349
- WEINBERG, Herman G. : An Index to the creative work of Fritz Lang ; Index Series No 5 Special Suppl. to Sight and Sound, London 1946
- WESSE, Curt : Großmacht Film, Berlin 1928
- WOLLENBERG, H.H. : Fifty Years of German Film ; London, The Falcon Press 1948
- ZADDACH, Gerhard : Der literarische Film, Berlin 1929
- ZGLINICKI, Friedrich von : Der Weg des Films ; Berlin Rembrandt-Verlag 1956

### *Royaume-Uni*

- The British Film Industry — P.E.P.
- SPRAOS (John) : The decline of the cinema — Allen & Unwin
- MAYER (J.P.) : Sociology of Film — Faber & Faber
- FORSYTH HARDY : Grierson on Documentary — Faber & Faber
- ROTHA (Paul), ROAD (S.), GRIFFITH (Richard) : Documentary Film — Faber & Faber
- The Wheare Report (Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema — Her Majesty's Stationery Office, 1950)
- WHANNEL (P.), HARCOURT (P.) : Film Teaching — British Film Institute
- KITSES (J.) : Talking about the cinema — British Film Institute
- Film and Television in Education for Teaching — British Film Institute 1962
- National Film Archive Catalogue. Part I : Silent News Films 1895-1933 — Part II : Silent Non-Fiction Films 1896 — 1934 — Part III : Silent Fiction Films 1895 — 1930
- LOW (R.), MANVELL (R.) : The History of the British Film (1896-1966) — Allen & Unwin
- LOW (R.) : The History of the British Film (1906-1914) — Allen & Unwin
- LOW (R.) : The History of the British Film (1914-1918) — Allen & Unwin
- Twenty Years of British Film — The Falcon Press

PERRY (G.) : Hitchcock — Studio Vista  
Humphrey Jennings — British Film Institute Pamphlet  
TABORI (Paul) : Alexander Korda — Oldbourne  
WOOD (Alan) : Mr. Rank — Hodder & Stoughton  
PEARSON (George) : Flashback — Allen & Unwin  
HEPWORTH (Cecil) : Came the Dawn — Phoenix  
Michael Balcon's 25 Years in Film — World Film Publications  
LINDGREN (Ernest) : The Art of the Film — Allen & Unwin  
ROTHA (Paul) : Rotha on Film — Faber & Faber  
SPOTTISWOODE (Raymond) : Film and its Techniques — Faber  
& Faber  
WILLIAMS (Raymond), ORRAM (Michael) : Preface to Film — Film  
Drama Limited  
REISZ (Karel) : The Techniques of Film Editing — Focal Press  
ANDERSON (Lindsay) : Making a Film — Allen & Unwin

### *Suède*

DONNER : Djävulens ansikte — 1962  
FORSYTH HARDY : Scandinavian film — 1952  
HÖÖK : Ingmar Bergman — 1962  
IDESTAM-ÅLMQVIST : Den svenska filmens drama — 1939  
IDESTAM-ÅLMQVIST : När filmen kom till Sverige — 1959  
LAURITZEN-WALDENKRANTZ : Filmen, det nya språket — 1958  
WALDENKRANTZ-ÅRPE : Knaur's Buch vom Film — 1956  
WALDENKRANTZ : Filmen växer upp — 1941  
WALDENKRANTZ : Modern film — 1951  
WALDENKRANTZ : Levande bilder — 1955  
WALDENKRANTZ : Film från hela världen — 1956  
WALDENKRANTZ : Il cinema scandinavo — 1965  
WORTZELIUS-LARSSON : Filmboken I - II — 1951

### *Turquie*

GÜVEMLİ (Zahir) : Sinema Tarihi (The History of the Cinema) —  
Varlık Yayınevi, İstanbul, 1960  
ÖZÖN (Nijat) : Türk Sinema Tarihi (The History of the Turkish  
Cinema) — Artist Yayınları, İstanbul, 1962

- TOKATLI (Atilla) : Regards sur le cinéma — Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Ankara, 1966
- ÖZÖN (Nijat) : Sinema Terimleri Sözlüğü (The Dictionary of the Cinema Terms) — Türk Dil Kurumu, Ankara, 1963
- ÖZÖN (Nijat) : Sinema El Kitabı — Elif Yayınevi, İstanbul, 1964
- ÖZGÜC (Ağâh) : Türk sinemasında Kadın ve Seks — Çınar Matbaası, İstanbul, 1965
- KEMAL (Orhan) : Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuz üzerine notlar — Elif Yayınevi, İstanbul, 1963
- MERAM (Ali K.) and AKPOLAT (Tekin) : Senaryo Yazma Tekniği ve Sinemada Artistlik Oyun sanatı — Kültür Kitabevi, İstanbul, 1965

## LISTE DES METTEURS EN SCENE

### A.

ADOLPHSON, Edvin 231  
 ALBERTINI, Filoteo 121  
 ALEXCIEFF, Alexandre 106  
 ALLÉGRET, Marc 103, 107  
 ALLÉGRET, Yves 111  
 ALLGEIER, S. 172  
 ANDERSON, Lindsay 194, 200, 202,  
 207, 208, 209, 210, 213, 217,  
 218  
 ANSTEY, Edgar 187, 190  
 ANTOINE, André 95, 96, 123  
 ANTONIONI, Michelangelo 22, 126,  
 128, 129  
 ASQUITH, Anthony 185, 192, 198,  
 200  
 ASTRUC, Alexandre 115, 116  
 AUTANT-LARA, Claude 104, 107,  
 112

### B.

BALASZ, Bela 155, 177  
 BARATIER, Jacques 114, 117  
 de BARONCELLI, Jean 95, 96, 103  
 BARTORSCH, Berthold 106  
 BASSE, Wilfred 178  
 BECKER, Jacques 107, 111, 115,  
 116  
 BENOIT-LÉVY, Jean 104  
 BERGMAN, Ingmar 19, 75, 224,  
 232, 233, 234, 235, 236, 237,  
 238, 239

BERNARD, Raymond 103  
 BLASETTI, Alessandro 124, 126  
 BRENTON, Guy 208  
 BRESSON, Robert 99, 109, 113, 116  
 BRUSSE, Kees 148  
 BRUSSE, Ytzen 146  
 BUNUEL, Luis 19, 39, 98, 115

### C.

CAMERINI, Mario 124  
 CARNÉ, Marcel 85, 98, 103, 104,  
 105, 109, 110, 125  
 CASERINI, Mario 122  
 CASTELLANI, Renato 128  
 CAVALCANTI, Alberto 34, 45, 98,  
 187, 190, 194  
 CAYATTE, André 112  
 CHABROL, Claude 116, 118  
 CHRISTENSEN, Benjamin 70, 83  
 CHRISTENSEN Theodor 71  
 CLAIR, René 97, 98, 99, 105, 115  
 CLAYTON, Jack 211  
 CLÉMENT, René 22, 100, 110, 113  
 CLOUZOT, Henri Georges 43, 107,  
 108, 111  
 COCTEAU, Jean 85, 97, 106  
 COHL, Emile 93, 106  
 COLPI, Henri 119  
 COUVIN, André 41, 44  
 COWARD, Noël 198  
 CRÉMILLON, Jean 98  
 CREUTZBERG, Peter 146



CURTIZ, Michael 28  
(voir aussi KERTESZ, Mihaly)  
von CZIFFRA, Geza 30  
CZINNER, Paul 162, 175

### D.

DAGELIN, Emile 44, 47, 60, 61, 65,  
66  
DAHLBERG, Erik 221  
DALI, Salvador 39  
D'ANNUNZIO, Gabriele 122  
DAQUIN, Louis 107, 111  
DASSIN, Jules 115  
DAVIS, Desmond 216  
DEARDEN, Basil 214  
DEED, André 93  
DELANNOY, Jean 106  
DELLUC, Louis 95, 96  
DE ROBERTIS, Francesco 125  
DEROISY, Lucien 47, 50, 59, 65  
DE SANTIS, Giuseppe 128  
DE SETA, Vittorio 129  
DE SICA, Vittorio 127, 129  
DESMOS, Robert 97  
DICKINSON, Thorold 192, 198  
DONIOL VALCROZE, Jacques 114,  
118  
DONNER, Clive 216  
DREYER, Carl Th. 16, 19, 23, 39,  
56, 69, 99  
DULAC, Germaine 56, 95, 97  
DUPONT, E.A. 165  
DURAND, Jean 93  
DUSE, Eleonora 123, 157  
DUVIVIER, Julien 96, 102, 104,  
125

### E.

ELTON, Arthur 187, 189, 190  
ENGDahl, Carl 222

EPSTEIN, Jean 96  
ERKSAN, Metin 251, 252  
ERTUGRUL, Muhsin 246, 247, 252

### F.

FANCK, A. 171, 172, 177  
FAUSTMAN, Hampe 232  
FELLINI, Federico 127, 128  
FERN0 FERNHOUT, John 50, 135,  
136  
FESCOURT, Henri 96  
FEUILLADE, Louis 93, 94, 95, 97  
FEYDER, Jacques 55, 98, 103, 104,  
105, 125  
FLAHERTY, Robert 34, 38, 52, 136,  
187, 192  
FLORMAN, Ernest 220  
FORBES, Bryan 214, 215  
FORST, Willi 28, 30  
FOSCO, Piero 122  
(voir aussi PASTRONE, Giovanni)  
FRANJU, Georges 114, 117  
FRANKEN, Mannus 132, 133, 136,  
144  
FREND, Charles 198  
FURIE, Sidney 216

### G.

GALEEN, Henrik 159  
GANCE, Abel 94, 95, 96, 103  
GATTI, Armand 119  
von GERLACH, A. 161  
GERMI, Pietro 128, 129  
GHIONE, Emilio 123  
GILLIATT 192, 198, 215  
GODARD, Jean-Luc 116, 118, 119  
GREGORETTI, Ugo 129  
GRÉMILLON, Jean 34, 56, 107, 108,  
109, 111, 114

GRIERSON, John 47, 186, 187, 189,  
191, 195, 199, 200, 203, 204,  
207, 209, 211  
GRIGSBY, Michael 210  
GRIMAUD, Paul 107  
GUAZZONI, Enrico 122

### H.

HAANSTRA, Bert 141, 142, 143,  
144, 145, 146  
DE HAAS, Max 138, 143  
HAESAERTS, Paul 42  
HARTLI, Karl 28, 29  
HENNING-JENSEN, Bjarne 71  
HENRIKS, Anders 232  
DE HEUSCH, Luc 51, 52, 64, 65  
HOESCH, Eduard 29  
HOLMES, J.B. 194  
HORNECKER, Rudi 146  
HOUWER, Rob 149  
HOVING, Hattum 146  
HOWARD, Leslie 198  
HUGUENOT VAN DER LINDEN, Ch.  
139, 147  
HULSKER, Jan 147

### I.

IVENS, Joris 19, 22, 34, 49, 133,  
134, 135, 136, 139, 144

### J.

JACKSON, Pat 194  
JAQUES, Christian 106  
JENNINGS, H. 19, 194, 195, 196,  
205  
JESSNER, Leopold 161, 173, 174,  
JOSEPHSON, H.M. 139

### K.

KAST, Pierre 114, 117

KERTEZ, Mihaly 28  
(voir aussi CURTIZ, Michael)  
KOOLHAAS, Anton 139, 140  
KOSTER, Simon 152

### L.

LACOMBE, Georges 98  
LANG, Fritz 154, 159, 167, 168,  
169, 114  
LATTUADA, Alberto 128  
LAUNDER 192, 198  
LEAN, David 192, 198, 200  
LEENHART, Roger 112  
LENI, Paul 159  
L'HERBIER, Marcel 96, 103, 106,  
107  
LINDEN, Muck 222, 223  
LINDER, Max 93  
LITTLEWOOD, oan 216  
LIZZANI, Carlo 126  
LOSEY, Joseph 216  
LUBITSCH, Ernst 175, 176, 227  
LUMIÈRE, Louis 36, 220  
LYE, Len 190, 195

### M.

MALINS, Geoffrey 183  
MALLE, Louis 116, 119  
MALRAUX, André 168, 110  
MARISCHKA, Ernst 27  
MARTOGGIO, Nino 125  
MASLLI, Francesco 126  
MASSINGHAM, Richard 193  
MATTSON, Arne 236  
MAY, Joe 157  
MAZZETTI, Lorenza (Lori) 208  
MCDOWALL, J.B. 183  
MALIÈS, Georges 92  
MELVILLE, Pierre 116, 119

MERZBACH 231  
MILES, Bernard 199, 201  
MITCHELL, Denis 205  
MITRY, Jean 114  
MOL, J.C. 57, 132, 139, 150  
MOLANDER, Gustav 229, 230, 237  
MONCA, Georges 93  
MONICELLI, Mario 128  
MURNAU, F.W. 159, 161, 164,  
165, 227

### O.

OLIVIER, Laurence 200  
OLMI, Ermanno 129  
OPHÜLS, Max 115  
ORSINI, Valentino 130

### P.

PABST, Georg Wilhelm 163, 166,  
167, 175  
PASOLINI, Pier Paolo 144, 130  
PASTRONE, Giovanni 122  
(voir aussi FOSCO, Piero)  
PATRONI GRIFFI, Giuseppe 130  
PETRI, Elio 129  
PICK, Lupu 161, 174  
POIRIER, Léon 95, 96  
POWELL, Michael 192, 198  
PRÉVERT, Jacques 102, 104, 105,  
109, 110, 113

### R.

RADEMAKERS, Fons 22, 141, 142,  
143  
REED, Carol 192, 198, 199  
REINHARDT, Max 157, 174, 175  
REISCH, Walter 29  
REISZ, Karel 207, 208, 209, 212,  
213, 214

RENOIR, Jean 101, 102, 103, 104,  
105, 107, 115, 119, 125, 127  
RESNAIS, Alain 114, 117, 119, 146,  
148  
RICHARDSON, Tony 208, 209, 211,  
212, 213, 214, 215, 216  
RIEFENSTAHL, Leni 172  
RIPPERT, Otto 158  
RISI, Dino 126  
ROBINSON, Arthur 163  
ROSI, Franco 129  
ROSSELLINI, Roberto 115, 126, 127,  
128, 129  
ROTHA, Paul 22, 135, 143, 162,  
187, 188, 190, 199, 202, 203  
RIVETTE, Jacques 118  
ROUCH, Jean 115  
ROZIER, Jacques 116, 119  
RUTTEN, Gerard 138, 140  
RUTTMANN, Walter 162, 177  
RYE, Stellan 157

### S.

SAVILLE, Victor 192  
SCHLESINGER, John 214, 216  
SCHÜFFTAN, Eugen 169, 178  
SCHWARZ., Hans 175  
SEELER, Moritz 178  
SERENA, Gustavo 123, 125  
SIMAVI, Sedat 246, 252  
SJÖBERG 233, 234, 235, 237  
SIODMAK, Robert 178  
SJÖMAN, Vilgot 240  
SJÖSTRÖM 223, 224, 225, 226, 227,  
228, 229, 230, 232, 234, 236,  
239  
SKLADANOWSKY 220  
SLUIZER, George 146, 147  
STAUDTE, Wolfgang 140

STILLER, Maurice 223, 226, 227,  
228, 229, 238  
SUCKSDORFF, Arne 232, 236

T.

TATI, Jacques 112, 113  
TAVIANI, Paolo 130  
TENNYSON, Pen 192, 198  
TOONDER, Marten 151  
TOURNEUR, Maurice 94, 107  
TRENKER, Louis 172  
TRUFFAUT, François 116, 118, 119,  
213

U.

UCICKY, Gustav 28  
UDDGREN, Anna 223  
ULLMER, Edgar 178  
UZKINAY, Fuat 245

V.

VADIM, Roger 116  
VAN DER HORST, Herman 143,  
144, 145, 146  
VAN DER VELDE, Wim 146,  
VAN GASTEREN, Louis A. 140, 147,  
148  
VAN HAREN NOMAN, Theo 147

VARDA, Agnès 117  
VEDRÈS, Nicole 117  
VERGANO, Aldo 128  
VERHAEVERT, Roland 58  
VIGO, Jean 19, 22, 49, 56, 100,  
118, 119  
VISCONTI, Luchino 22, 127, 128,  
129  
DE VOGEL, Willem 150  
VRIJMAN, Jan 148

W.

WALKER, Norman 192  
WATT, Harry 187, 188, 189, 194  
WEGENER, Paul 157, 158  
WENDHAUSEN, Fritz 161  
WIDERBERG, Bo 240, 241  
WIEGEL, Jan 146  
WIENBURG, Sigmund 245  
WIENE, Robert 159, 161, 163  
WILDER, Billy 178  
WOODS, Arthur 192  
WRIGHT, Basil 168, 188, 189, 203,

Z.

ZAMPA, Luigi 128  
ZAVATTINI, Cesare 126, 127, 129  
ZINNEMANN, Fred 178



## LISTE DES FILMS MENTIONNES

### A.

AANMELDING 149  
ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS (Die) 177  
A BOUT DE SOUFFLE 116, 118  
ACCIAIO 124  
ADIEU PHILIPPINE 119  
AERO ENGINE 190  
AFFAIRE EST DANS LE SAC (L') 104, 113  
AGE D'OR (L') 97  
AKASYA PALAS 247  
AKROBAT HAR OTUR (EN) 220  
ALFA TAU 127  
ALLAHIN CENNETTI 247  
ALLEMAN 141  
ALLEMANDE EN AUTOMNE 58  
ALRAUNE 159  
ALSKARINNAN 240  
ALS TWEE DRUPPELS WATER 143  
AMICHE (LE) 128  
AMIS DU PLAISIR (LES) 52  
AMORE IN CITTA 126  
AMOUR D'UNE FEMME (L') 111  
ANDERE (DER) 157  
AND SO TO WORK 193  
ANGES DU PECHE (LES) 109, 113  
ANGRY SILENCE 214  
ANNA BOLEYN 177  
ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (L') 117  
ANNI DIFFICILI 128  
A NOUS LA LIBERTE 99, 100  
ANTHONY VAN LEEUWENHOEK 139  
ANTOINE ET ANTOINETTE 111  
APOLLINE 59  
ARGENT (L') 96  
ARIANE 162  
ARRIVEE DU TRAIN (L') 182  
ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD (L') 116  
ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (L') 94, 222  
ASSASSINAT DU PERE NOEL (L') 106  
ASSASSIN HABITE AU 21 (L') 108  
ASSUNTA SPINA 123, 125  
ATALANTE 100, 101

AUGEN DER MUMIE MA (DIE) 176  
AUSTERNPRINZESSIN 176  
AVANTI C'E' POSTO 127  
AVVENTURA (L') 128

**B.**

BALLADE VAN DE HOGE HOED 137  
BANDE A PART 118  
BANDERA (LA) 104  
BANDITI A ORGOSOLO 129  
BANDITO (IL) 128  
BANK HOLIDAY 192  
BARABBAS 179, 234  
BARA EN MOR 234, 235  
BARNVAGNEN 240  
BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE 111  
BAS FONDS (LES) 102  
BATAILLE DU RAIL (LA) 110  
BATTLE OF ANCRE AND THE ADVANCE OF TANKS (THE) 182  
BATTLE OF THE SOMME (THE) 182, 183  
BEAU SERGE (LE) 116  
BEAUTE DU DIABLE (LA) 115  
BEBE 93  
BEL AGE (LE) 117  
BELLE NIVERNAISE (LA) 96  
BELLES DE NUIT (LES) 115  
BERG DES SCHICKSALS (DER) 172  
BERG-EJVIND 226  
BERGERE ET LE RAMONEUR (LA) 107  
BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSTADT 162, 177  
BETE HUMAINE (LA) 103  
BIDONE (IL) 128  
BIG CITY BLUES 147  
BILLY LIAR! 216, 217  
BINNAZ 246  
BIR KAVUK DEVRILDI 247  
BIR MILLET UYANIYOR 247  
BIRTH OF A ROBOT 195  
BLADE AF SATANS 83  
BLUES EN NOIR ET BLANC 58  
BOIREAU 93  
BONGOLO 45  
BONNES FEMMES (LES) 118  
BOUDU 103  
BOUT DE ZAN 93  
BOIWSPELEMENT 147  
BRIEF ENCOUNTER 201  
BRIGANTE (IL) 128  
BROTT (ETT) 232  
BRUDERLEIN FEIN 29  
BRUG (DE) 133, 134  
BUCHSE DER PANDORA (DIE) 175

BURGTHEATER (voir aussi SAG BEIM ABSCHIED LEISE SERVUS) 29  
BYRAKSTUGAN 220

### C.

CABIRIA 122  
CAFFEE ELEKTRIK (see also DIE LIEBERBÖRSE) 28  
CAIUS JULIUS CÆSAR 121  
CAMMINO DELLA SPERANZA (IL) 128  
CAMPO DEI FIORI 127  
CAPPELLO A TRE PUNTE (IL) 124  
CAPTIVE HEART (THE) 201  
CARABINIERS (LES) 118  
CARETAKER (THE) 216  
CARGO FROM JAMAICA 187  
CARMEN 176  
CARROSSE D'OR (LE) 91  
CASQUE D'OR 111  
CAT AND MOUSE 189  
CELA S'APPELLE L'AURORE 115  
CENERE 123, 157  
CHANCE OF A LIFETIME 199, 201  
CHANT DE STYRENE (LE) 117  
CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (UN) 98  
CHARMES DE L'EXISTENCE (LES) 114  
CHIEN ANDALOU 97  
CHIENNE (LA) 101  
CHRONIK VAN GRIESHUIS (DIE) 161  
CHUTE DE LA MAISON USHER (LA) 96  
CIBOULETTE 104, 107  
CICI BERBER 247  
CIEL EST A VOUS (LE) 109  
CIOCIARA (LA) 128  
CIRCONCISION 115  
CISKE, DE RAT 140  
CLEO DE 5 A 7 117  
COAL FACE 187, 190  
COASTAL COMMAND 194  
CŒUR FIDELE 96  
COLINO 93  
COMPAGNI (I) 128  
CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE (UN) 113  
CONSTRUIRE UN FEU 107  
CONTACT 188  
CONVOY 198  
COQUILLE ET LE CLERGYMAN (LA) 97  
CORBEAU (LE) 108  
COUPABLE (LE) 95  
COUP DE BERGER (LE) 118  
CRAINQUEBILLE 98  
CRI ET CONNAISSANCE 43  
CRIME DE M. LANGE (LE) 102, 104



CROISIERE NOIRE 96  
CROIX DE BOIS (LES) 103  
CRONACA DI UN AMORE 128

**D.**

DAGEN MIJNER JAREN 138  
DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (LES) 113  
DANSE DES POSSEDES (LA) 115  
DEJEUNER SUR L'HERBE (LE) 115  
DELTA PHASE I 145  
DE RENOIR A PICASSO 43  
DERNIER ATOUT 107  
DERNIERES VACANCES (LES) 112  
DERNIER MILLIARDAIRE (LE) 99, 100  
DESASTRES DE LA GUERRE (LES) 114  
DESERTO ROSSO 128  
DESORDRE 114  
DEUX HOMMES DANS MANHATTAN 119  
DEUX TIMIDES (LES) 98  
DIABLE AU CORPS (LE) 111  
DIABOLIQUES (LES) 108  
DIARY FOR TIMOTHY (A) 195, 196  
DIJK IS DICHT (DE) 140, 150  
DINNER HOUR 190  
DITTE MENNESKEBARN 71  
DIVORZIO ALL'ITALIANA 129  
DOKTOR MABUSE, DER SPIELER 154, 167  
DOLCE VITA (LA) 128, 129  
DON PIETRO CARUSO 123  
DOOD WATER 138  
DORP AAN DE RIVIER 141, 142  
DRIE MUSKETEIERS (DE) 151  
DRIFTERS 186  
DROLE DE DRAME 105, 113  
DROOM ZONDER EINDE 138  
DUCHESS DE LANGLAIS (LA) 107  
DUE SOLDI DI SPERANZA 128  
DUNJA 30  
DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES 115

**E.**

EARTH IS BORN (THE) 151  
EASTER ISLAND 136  
EAU A LA BOUCHE (L') 118  
ECLISSE (L') 128  
ECOLE DES FACTEURS (L') 113  
EDGE OF THE WORLD 196  
EDUCATION SENTIMENTALE (L') 115  
ELD OMBORD 228

ELDORADO 96  
ELENA ET LES HOMMES 115  
ENCLOS (L') 119  
ENFANTS DU PARADIS (LES) 109  
ENGEL MIT DER POSAUNE (DER) 30  
ENGINEMEN 210  
ENOUGH TO EAT 190  
ENTERTAINER (THE) 205, 212  
ENTRE-ACTE 97  
ENTREE DES ARTISTES 103  
EPOUVANTAIL (L') 107  
EPISODE 29  
E' PRIMAVERA 128  
ERA NOTTE A ROMA 127  
ERASMUS, DE STEM VAN DE REDE 146  
ERNT E ODER DIE JULIKA 29  
EROTIKON 227, 228, 238  
1 APRIL 2000 30  
ESPOIR (L') 110  
ET DIEU CREA LA FEMME 116  
ETERNEL RETOUR (L') 106  
ETOILE DE MER (L') 97  
ETRANGE M. VICTOR (L') 103, 108  
EUREKA STOCKADE 189  
EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS 209, 210

## F.

FACE OF BRITAIN (THE) 188  
FACE OF SCOTLAND (THE) 188  
FADREN 223  
FAJA LOBBI 146  
FALBALAS 108  
FALL BLUMENTOPF (DER) 176  
FALLEN IDOL (THE) 199  
FAMILY PORTRAIT 197  
FANFARE 141  
FANGELSE 237  
FÄNRIK STALS SÄGNER 222  
FARREBIQUE 111  
FANTOCHES (LES) 94  
FANTOMAS 39, 94  
FANTOME A VENDRE 100  
FAUST 165  
FELICIE NANTEUIL 107  
FELINS (LES) 111  
FEMME DE NULLE PART (LA) 95  
FEMME EST UNE FEMME (UNE) 118  
FEMME MARIEE (UNE) 118  
FERRO (IL) 122  
FERROVIERE (IL) 128  
FETE ESPAGNOLE (LA) 95, 97

FEU FOLLET 112, 119  
FEU MATHIAS PASCAL 96, 106  
FIDANZATI (I) 129  
FIEVRE 95  
FILLE D'EAU (LA) 101  
FIN DU MONDE (LA) 95  
FIRES WERE STARTED (voir aussi I WAS A FIREMAN), 195, 196  
FIRMA HEIRATET (DIE) 176  
FIRST DAYS (THE) 193  
FIRST OF THE FEW (THE) 198  
FLAMM (DIE) 177  
FLEUVE (LE) 115  
FOREMAN WENT TO FRANCE (THE) 198  
FÖR HENNESS SKULL 231  
49th PARALLEL 198  
FRANCESCO, GUILLARE DI DIO 127, 128  
FRAU IM MOND 170  
FREEDOM RADIO 197  
FRENCH CANCAN 115  
FRERES BOUQUANQUANT (LES) 111  
FREUDLOSE GASSE (DIE) 166  
FRÖKEN JULIE 223, 235  
FUCHSJAGD IM ENGADIN 172  
FUOCO (IL) 122  
491 240

## G.

GÄLDER DIN FRIHED (DET) 71  
GALA CONCERT 151  
GARDIENS DE PHARE 98  
GATTOPARDO (I) 129  
GEHEIMNISSE EINER SEELE 163  
GENERALE DELLA ROVERE (IL) 127  
GENTLE SEX (THE) 201  
GENUINE 161  
GERMANIA ANNO ZERO 127  
GERMAN RETREAT AND THE BATTLE OF ARRAS (THE) 182  
GERTRUD 72, 77, 86, 87, 88, 89  
GERUCHT (HET) 148  
GEVLEUGELDE VEROVERING 146  
GIORNI CONTATI (I) 129  
GIORNI D'AMORE 128  
GIRL WITH GREEN EYES 216  
GIUDIZIO UNIVERSALE (IL) 129  
GLAS 141, 142, 145  
GLAUBE AN MICH 30  
GLOMDALS BRUDEN 83  
GODELUREAUX (LES) 118  
GOLEM 158  
GÖSTA BERLINGS SAGA 229  
GOUPI MAINS ROUGES 108

GRANDE GUERRA (LA) 128  
GRANDE ILLUSION (LA) 102, 103  
GRANDES MANŒUVRES (LES) 115  
GRAND JEU (LE) 104  
GREAT EXPECTATIONS 200  
GRIBOUILLE 103  
GROTE VIER (DE) 151  
GRYNING 236  
GUARDIE E LADRI 128  
GUERNICA 114  
GÜNESE DOGRU 247  
GUNNAR HEDES SAGA 229  
GUSTAV III OCH BELLMAN 221  
GYCKLARNAS AFTON 238

## H.

HAEVNENS NAT 71  
HAMLET 200  
HANS ENGELSKA FRU 230  
HÄXAN 71  
HEILIGE BERG (DER) 172  
HEMMEIGHEDSFULDE X (DET) 71  
HENRY V 200  
HERR ARNES PENGAR 226, 227  
HETS 233, 234, 235, 237  
HIGH SEA AT BRIGHTON 182  
HIJ, ZIJ EN EEN WERELDHAVEN 143  
HIMLASPELET 233  
HIMMETAGA'NIN IZDIVACI 245  
HINTERTREPPE 161, 174  
HIROSHIMA MON AMOUR 116, 117, 148  
HITTIT GÜNESI 247  
HOBSON'S CHOICE 200  
HOICHE SCHULE 29  
HOLLAND, A MODERN COUNTRY 138  
HOMME A LA TETE DE CAOUTCHOUC (L') 92  
HOMME DU LARGE (L') 96  
HOMUNCULUS 70, 158  
HON DANSADE EN SOMMAR 235, 236  
HONGER 146  
HOTEL DES INVALIDES 114, 117  
HOUIEN ZO! 144  
HOUSING PROBLEMS 190  
HUE AND GRY 199  
HUIS (HET) 147, 148  
HUMANISME, VICTOIRE DE L'ESPRIT 43

## I.

IDEE (L') 106  
IERI, OGGI E DOMANI 129  
IMAGE (L') 98

IM KAMPF MIT DEM BERG 172  
INDUSTRIAL BRITAIN 187  
INGEBORG HOLM 224, 225, 230  
INGMARSARVET (voir aussi JERUSALEM I) 230, 231  
INGMARSSÖNERVA 227, 230  
INNOCENTE (L') 122  
IN NOME DELLA LEGGE 128  
INTERMEZZO 231  
IN WHICH WE SERVE 198, 201  
IRIS OCH LÖJTNANTSHJÄRTAN 234  
ISTANBUL SOKAKLARINDA 247  
I WAS A FIREMAN (voir aussi FIRES WERE STARTED) 195, 196

## J.

J'ACCUSE 95  
JENNY 104  
JEUX INTERDITS 110  
JONGE HARTEN 139  
JOUR DE FETE 113  
JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE (LE) 113  
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (LE) 115  
JOUR SE LEVE (LE) 105, 109  
JULES ET JIM 118  
JUNGE MEDARDUS (DER) 28  
JUNGFRUKÄLLAN 239  
JUSTICE EST FAITE 112

## K.

KABINETTE DES Dr. CALIGARIS (DAS) 154, 158, 159, 160, 161, 163, 164  
KAMERADSKAP 166  
KARIN INGMARSDOTTER 230  
KARIN MANSDOTTER 235  
KERMESSE FANTASTIQUE 151  
KERMESSE HEROIQUE 104  
KERMIS IN DE REGEN 148  
KLUVEN VÄRLD (EN) 236  
KIND HEARTS AND CORONETS 199  
KIND OF LOVING (A) 214  
KÖHLHIESELS TÖCHTER 177  
KOMISCHE BEGEGNUNG 220  
KÖRKARLEN 227, 239  
KRIEMHIELDS RACHE 168  
KRIS 181, 237  
KVARTERET KORPEN 240, 241

## L.

LAC AUX DAMES 103  
LADRI DI BICICLETTA 127  
LADYKILLERS (THE) 199

LAND OF PROMISE 189, 207  
LAGE LANDEN (DE) 146  
LAVENDER HILL MOB (THE) 199  
LEATHER BOYS (THE) 216  
LEBLEBICI HORHOR 247  
LEGER VAN GEHOUWEN STEEN (EEN) 147  
LENTELIED 139  
LEON MORIN, PRETRE 119  
LETTRES D'AMOUR 107  
LETZTE BRÜCKE (DIE) 30  
LETZTE MAN (DER) 161, 164, 165  
LIEBESBORSE (DIE) (voir aussi CAFE ELEKTRIC) 28  
LISTEN TO BRITAIN 195, 196  
LOLA MONTES 115  
LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER (THE) 212, 215, 216  
LONG AND THE SHORT AND THE TALL (THE) 215, 217  
LOOK BACK IN ANGER 205, 206, 207, 211, 212, 214, 215  
L-SHAPED ROOM (THE) 215  
LUCKY JIM 205  
LUMIERES D'ETE 109

## M.

MAASVAART 146  
MADAME BOVARY 101  
MADAME DUBARRY 177  
MAIN DU DIABLE (LA) 107  
MAKKERS STAAKT UW WILD GERAAS 142  
MA L'AMOR MIO NON MUORE 122  
MAMMA ROMA 130  
MANI SULLA CITTA (LE) 129  
MANNISKOR I STAD 236  
MAN OF ARAN 196  
MANON 108, 111  
MARE (IL) 129  
MARIAGE DE CHIFFON (LE) 107  
MARINES FLAMANDES 47  
MARKT AM WITTENBERGPLATZ 178  
MARSEILLAISE (LA) 102  
MASKERADE 29  
MASKERAGE 138, 143  
MATERNELLE (LA) 104  
MAUDITS (LES) 110  
MAUVAISES RENCONTRES (LES) 92  
MAX ET LE QUINQUINA 93  
MAX TOREADOR 93  
MED LIVET SOM INSATS 233  
MEIER AUS BERLIN 176  
MELOMANE (LE) 92  
MENSCHEN AM SONNTAG 153, 178  
MEPRIS (LE) 118  
MERCHANT SEAMEN 194  
MES (HET) 142

MESSALINA 121  
METROPOLIS 169, 173  
MIKAEL 83  
1860 126  
MILLION (LE) 99  
MILLIONS LIKE US 198  
MILYON AVCILARI 247  
MIRACOLO A MILANO 127  
MISERABLES (LES) 1925 96  
MISERABLES (LES) 1934 104  
MISTERI DI ROMA (I) 126  
MOI, UN NOIR 115  
MOMMA DON'T ALLOW 204, 208, 209, 212  
MON ONCLE 113  
MONSIEUR RIPOIS 111  
MOONGLOW 151  
MORGENSTER (DE) 147  
MORNING IN THE STREETS 205  
MORT DU CYGNE (LA) 104  
MÜDE TOD (DER) 159  
MULINO DEL PO (IL) 128  
MURIEL 117, 119  
MUTTERLIEBE 29

## N.

NANA 101, 103  
NAPOLEON 95  
NÄR ROSORNA SLÄ UT 231  
NATT (EN) 231  
NATT I HAMN 232  
NATTVARGSGASTERNA 237, 239  
NENE 96  
NEW WORLDS FOR OLD 189  
NEXT OF KIN 198  
NICE TIME 208  
NIEUWE GRONDEN 134  
NIGHT MAIL 187, 188, 189  
NIGHT MUST FALL 213  
NINE MEN 194  
NJU 175  
NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE 98  
NON C'E PACE TRA GLI ULIVI 128  
NO RESTING PLACE 189, 199  
NORTH SEA 189  
NÖSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS 84, 159, 160, 227  
NOTTE (LA) 128  
NOTTI DI CABIRIA (LE) 128  
NOUS LES GOSSES 107  
NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS 112  
NOUVEAUX MESSIEURS (LES) 98, 104  
NUIT ET BROUILLARD 117  
NUIT SUR LE MONT CHAIVE (UNE) 106  
NUOVI ANGELI (I) 129

## O.

ODD MAN OUT 199  
O DREAMLAND 208, 217  
OLIVER TWIST 200  
OMRINGADE HUSE (DET) 228  
ONE OF OUR AIRCRAFT IS MISSING 198  
ONESIME 93  
ONLY TWO CAN PLAY 215  
ONOREVOLE ANGELINA (L') 128  
OPERETTE 29  
ORDET 72, 76, 77, 78, 83, 86  
ORLACS HÄNDE 28, 162  
OS MUNDI 146  
OSSESSIONE 127  
OUTCAST OF THE ISLANDS 199  
OVERLANDERS (THE) 189  
OVERVAL (DE) 143

## P.

PACIFIC 114  
PAISA 127  
PALIO 124  
PAN 145  
PANE, AMORE E GELOSIA 128  
PANTA RHEI 143, 145  
PARAPLU (DE) 148  
PAREH, HET LIED VAN DE RIJST 136  
PARENTS TERRIBLES (LES) 106  
PARISISKOR 230  
PARIS 1900 99, 117  
PARIS NOUS APPARTIENT 118  
PARIS QUI DORT 97  
PARTIE DE CAMPAGNE (UNE) 103, 110  
PASSION DE JEANNE D'ARC (LA) 39, 72, 75, 79, 83, 84, 99  
PASSPORT TO PIMLICO 199  
PECHEURS D'ISLANDE 96  
PENSION MIMOSA 98, 104  
PEPE LE MOKO 104  
PETITE LISE (LA) 103  
PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES (LA) 101  
PETITES DU QUAI AUX FLEURS (LES) 107  
PETIT SOLDAT (LE) 1945 107  
PETIT SOLDAT (LE) 1961 118  
PETT AND POTT 190  
PLACERE (IL) 122  
PICKPOCKET 113  
PLAISIR (LE) 115  
PLEIN SOLEIL 111  
POIDS SPECIFIQUE (LE) 58  
POIL DE CAROTTE 96  
POINT DU JOUR (LE) 111



PORTE DES LILAS 115  
POSTMEISTER (DER) 29  
POSTO (IL) 129  
PRAESIDENTEN 82  
PRÄSTÄNKAN 82  
PREHISTOIRE DU CINEMA 61  
PRESA DI ROMA (LA) 121  
PRIJS DER ZEE 144, 145  
PROCES DE JEANNE D'ARC (LE) 113  
PROIE POUR L'OMBRE (UNE) 115  
PROUD VALLEY 196  
PROZESS (DER) 30  
PUPPE (DIE) 176, 177

### Q.

QUAI DES BRUMES 105, 109  
QUAI DES ORFEVRES 108, 111  
QUATORZE JUILLET 99  
QUATRE CENTS COUPS 118  
QUATTRO PASSI TRA LE NUVOLE 127  
QUO VADIS ? 121

### R.

RAILPLAN 68, 147  
RAUSCH 176  
REGEN 134, 136  
REGINA VON EMMERITZ 223  
REGLE DU JEU (LA) 103, 107, 109  
REMBRANDT, SCHILDER VAN DE MENS 146  
RENDEZ-VOUS DE JUILLET (LE) 111  
RICOTTA (LA) 130  
RIDEAU CRAMOISI (LE) 115  
RIEN QUE LES HEURES 98  
RIFFA (LA) 129  
RIGADIN 93  
RISO AMARO 128  
ROCCO E I SUOI FRATELLI 128  
ROMA CITTA APERTA 127  
ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO 122  
RONDE (LA) 115  
ROOM AT THE TOP 205, 211, 213, 214, 215  
ROSENKAVALIER (DER) 28  
ROTAIE 124  
ROUE (LA) 95

### S.

SAG BEIM ABSCHIED LEISE SERVUS (voir aussi BRUGTHEATER) 29  
SALVATORE GIULIANO 129  
SANCTUARY 212  
SANG DES BETES (LE) 114, 117

SANG D'UN POETE (LE) 97, 106  
 SANGEN OM DEN ELEDRÖDA BLOMMAN 229  
 SAPPHIRE 214  
 SASOM IN EN SPEGEL 239  
 SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING 213  
 SAVINGS OF BILL BLEWITT (THE) 189  
 SCHATTEN 163  
 SCHERBBEN 161, 174  
 SCHLOSS VOGELÖD 161  
 SCHOT IS TE BOORD (HET) 162  
 SCHUH PALAST PINKUS 176  
 SCIUSCIA 127  
 SEDOTA E ABBANDONATA 129  
 SEHVET KURBANI 247  
 SEINE A RENCONTRE PARIS (LA) 134  
 SENSO 129  
 SERVANT (THE) 216  
 SFIDA (LA) 129  
 SHADOW ON THE MOUNTAIN 190  
 SHIPYARD 188  
 SIECLE D'OR : L'ART DES PIIMITIFS FLAMANDS (UN) 43  
 SIEGFRIEDS TOD 168  
 SI JOLIE PETITE PLAGE (UNE) 111  
 SILENCE EST D'OR (LE) 115  
 SILENT VILLAGE (THE) 196  
 SI LE VENT TE FAIT PEUR 59  
 SI LONGUE ABSENCE (UNE) 119  
 SIMUPPVISNING I STOCKHOLM (EN) 220  
 SISTA PARET UT 237  
 6.30 COLLECTION 189  
 SIUNDE INSEGLET (DET) 238, 239  
 SKAVENKÖNIGIN 28  
 SMULTRONGSTÄLLET 235, 239  
 SODOM UND GOMORRHA 28  
 SOLE 124  
 SOLE SORGE ANCORA (IL) 128  
 SOMMARNATTENS LEENDE 238  
 SOMMARLEK 237  
 SONG OF CEYLON 188  
 SONS RETROUVES (LES) 47  
 SORTILEGES 106  
 SOTTO IL SOLE DI ROMA 128  
 SOUS LES TOITS DE PARIS 99  
 SOUTH RIDING 192  
 SÖZ BIR ALLAH BIR 247  
 SPARROWS CAN'T SING 216  
 SPARTACO 121  
 SPERDUTI NEL BUIO 123, 125  
 SPIEGEL VAN HOLLAND 143, 145  
 SPIONE 170  
 SQUADRON 194  
 STARKASTE (DEN) 233  
 STARS LOOK DOWN (THE) 196

STATUES MEURENT AUSSI (LES) 114, 117  
 STERVENDE TAAL 146  
 STOLZ DER FIRMA (DER) 176  
 STORA AVENTYRET (DET) 236  
 ST. QUENTIN 182  
 STRADA (LA) 128  
 STRANDING — SOS 'ECUADOR 140  
 STRIJD ZONDER EINDE 145  
 STUART WEBBS 157  
 STUDENT VON PRAG (DER) 153, 157., 158, 159  
 STURME ÜBER DEM MONT BLANC 172  
 SUITE BELGE 47  
 SUITE TEMPIROUETTE 151  
 SUMURUIN 177  
 SUSUZ YAZ 253  
 SVARTA MASKERNA (DE) 229  
 SYLVESTER 161, 173, 174  
 SYMPHONIE WIEN 30  
 SYND 230

## T.

TAGEBUCH EINER VERLORENEN 175  
 TARGET FOR TONIGHT 189, 194  
 TARTUFFE 162, 165  
 TASTE OF HONEY (A) 212  
 TELL ENGLAND 192  
 TELL ME IF IT HURTS 193  
 TERESA RAQUIN 123  
 TERJE VIGEN 225, 226  
 TERRA MADRE 124  
 TERRA TREMA (LA) 128  
 TESTAMENT DU DR. CORDELIER (LE) 115  
 TESTAMENT VON DOKTOR MABUSE (DAS) 166  
 TETRALOGIE VAN FALLOT (DE) 150  
 TETTO (IL) 127  
 THERE AIN'T NO JUSTICE 196  
 THEY DRIVE BY NIGHT 196  
 THIRD MAN (THE) 199  
 THIS SPORTING LIFE 213, 216, 217, 218  
 THURSDAY'S CHILDREN 208  
 TIGRE REALE 122  
 TILL ÖSTERLAND (see also JERUSALEM II) 175, 230, 231  
 TOGETHER 208  
 TOM JONES 213  
 TONI 101  
 TOPI GRIGI 123  
 TÖSEN FRAN STORMYRTORPET 226  
 TOSUN PASA 247  
 TOUCHEZ PAS AU GRISBI 115  
 TOUR AU LARGE 98  
 TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE 117  
 TRANSFER OF POWER 190

TRAUMENDE MUND (DER) 162  
TRAVAILLEURS DE LA MER (LES) 95  
TRAVELLING TUNE (THE) 151  
TRIANGOLO GIALLO 123  
TROS 146  
TROU (LE) 111  
TRUT 236  
TURKSIB 185  
TURN OF THE TIDE (THE) 196  
TUSSENSPEL, BIJ KAARSLICHT 147  
TYNSTNADEN 239

## U.

ULTIMA CARROZZELLA (L') 127  
ULTIMI GIORNI DI POMPEI (GLI) 121  
UMBERTO D 127  
UNSTERBLICHER 29  
UOMINI SUL FONDO 127  
UOMO DA BRUCIARE (UN) 129  
UOMO DI PAGLIA (L') 128  
UPSTREAM 190

## V.

VACANCES DE M. HULOT (LES) 113  
VAMPIRE ou L'ETRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY 72, 76, 77,  
78, 83  
VAMPIRES (LES) 95  
VAN GOGH 114  
VANINA 161  
VANINA VANINI 129  
VARIETE 165  
VÄRMLÄNNINGARNA 222  
VEM DOMER ? 228  
VENEZIANISCHE NACHT 157  
VERITE (LA) 61, 108  
VIAGGIO IN ITALIA 127  
VICTIM 214  
VIE (UNE) 115  
VIE EST A NOUS (LA) 102  
VIEREN MAAR 144  
VIE TELLE QU'ELLE EST (LA) 94  
VINTI (I) 128  
VIOLENT PLAYGROUND 214  
VISAGES D'ENFANTS 98  
VISITE A PICASSO 43  
VISITEURS DU SOIR (LES) 105, 106  
VITELLONI (I) 128  
VIVA L'ITALIA 129  
VIVERE IN PACE 128  
VLIEGENDE HOLLANDER (DE) 140  
VOLEUR DE PARATONNERRE (LE) 107

VORDERTREPPE — HINTERTREPPE 157, 174  
VOYAGE DANS LA LUNE (LE) 92  
VOYAGEUR DE LA TOUSSAINT (LE) 107  
VREDENS DAG 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78

## W.

WACHSFIGURENKABINETT 159  
WANDERBARE LÜGE DER NINA PETROWA (DIE) 175  
WATERS OF TIME 188  
WAY AHEAD (THE) 198  
WAY TO THE STARS (THE) 198  
WE ARE THE LAMBETH BOYS 209, 213  
WE DIVE AT DAWN 198  
WEIB DES PHARAO (DAS) 177  
WEISSE RACH (DER) 172  
WEITE WEG (DER) 29  
WEN DIE GOTTER LIEBEN 29  
WERKELIJKHEID VAN KAREL APPEL (DE) 148  
WESTERN APPROACHES 194  
WESTFRONT 1918 166  
WEST OF ZANZIBAR 189  
WHERE NO VULTURES FLY 189  
WHISKY GALORE 199  
WIENER BLUT 29  
WIENER MÄDELN 30  
WORDS FOR BATTLE 195  
WORLD IS RICH (THE) 189, 203  
WORLD OF PLENTY 126, 189, 203, 207  
WORLD WITHOUT END 188, 203  
WUNDER DES SCHNEESCHUHS 171, 177

## Z.

ZAAK M.P. (DE) 141  
ZA-LA-MORT CONTRE ZA-LA-VIE 123  
ZAZIE DANS LE METRO 116  
ZIELEN 146  
ZERO DE CONDUITE 56, 100  
ZIGOTO 93  
ZONE (LA) 98  
ZOO 145  
ZWARTE BONENLUIS (DE) 150

## ADRESSES DES ORGANISATIONS NATIONALES

*Adresses des organisations de chaque pays auxquelles les éducateurs et autres personnes intéressées par l'éducation cinématographique peuvent s'adresser*

### *Autriche*

Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Renngasse, 20, Wien (1010) I

Österreichisches Filmarchiv, Renngasse, 20, Wien (1010) I

Aktion « der gute Film », Neubaugasse, 28, Wien (1010) VII

Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, Renngasse, 20, Wien (1010) I

Wiener Film Klub, Josefsplatz, 6, Palais Palfy, Wien (1010) I

Österreichisches Film Museum, Augustinerstrasse, 1, Wien (1010) I

Katholische Filmkommission für Österreich, Wollzeile, 7, Wien (1010) I

Evangelische Filmgilde in Österreich, Schellingg, 12, Wien (1010) I

### *Belgique*

Service Cinématographique du Ministère de l'Education et de la Culture, 7, Quai du Commerce, Bruxelles

Cinémathèque Royale de Belgique

### *Danemark*

Statens Filmcentral, Vestergade, 27, København K

Filmfonden, St. Søndervoldstraede, København K

Det danske Filmmuseum, St. Søndervoldstraede, København K

Foreningen af Danske Filmproducenter, Møntergade, 22,  
København K

Sammenslutningen af danske Kortfilmproducenter, Ib Dam Film,  
Kvaesthusgade, 6, København K

### *France*

Institut pédagogique national (Service Cinéma), 29, rue d'Ulm,  
Paris 5<sup>e</sup>

Association des professeurs pour la promotion de la culture ciné-  
matographique dans l'université, 1, rue Léon Journault, 92,  
Sèvres

### *Italie*

Centro Sperimentale di cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma

Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione (C.C.I.  
C.T.), via Santa Susanna 17, Roma

Ministero del Turismo e dello Spettacolo, via della Ferratella 51,  
Roma

Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, via Santa Susanna 17,  
Roma

Unitalia Film, via Veneto 108, Roma

A.G.I.S., viale Regina Margherita 286, Roma

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Ca' Giustinian,  
Venezia

Cineteca Nazionale, c/o C.S.C., via Tuscolana 1524, Roma

### *Pays-Bas*

Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk,  
Nieuwe Uitleg 1, 's-Gravenhage

De Rijksvoorlichtingsdienst, Noordeinde 43, 's-Gravenhage

Nederlandsche Bioscoop-Bond, Jan Luykenstraat 2, Amsterdam

Stichting Nederlands Film Instituut, Oude Hoogstraat 24,  
Amsterdam

Nederlands Filmmuseum, Paulus Potterstraat 13, Amsterdam

Nederlandse Beroepsvereniging van Filmers, Vossiusstraat 3,  
Amsterdam

Stichting Nederlandse Onderwijs Film, Sweelinckplein 31-33,  
's-Gravenhage

Stichting Technisch Film Centrum, Stadhouderslaan 152, 's-Gravenhage

Stichting Film en Wetenschap, Catharijnesingel 59, Utrecht

### *République Fédérale d'Allemagne*

Auswärtiges Amt, Koblenzerstrasse, Bonn

Institut für Film und Bild — Museuminsel 1 — 8000 München 22

### *Royaume-Uni*

British Film Institute, 81 Dean Street, London W.1



### *Suède*

National Board of Education, Fack, Stockholm, 22

Swedish Film Institute, Kungsgatan, 48, Stockholm C

Stiftaleen Kursverksamheten vid Uppsala, Universitet, Drottning-  
gatan, 15, Uppsala

### *Turquie*

Film - Radyo - Grafik Merkezi (Film - Radio - Graphic Centre),  
Besevler, Ankara

Film Subesi (Film Division of the Ministry of Turizm and  
Information), Turizm ve Tanitma Bakanligi, Ankara

Ordu Foto-Film Merkezi (Military Photo-Film-Centre), Mamak,  
Ankara

Sinema Prodüktörleri Gemiyeti (Association of the Cinema  
Producers in Istanbul), Mis Sokak, Istanbul

Sinema-tek Dernegi, Istanbul

AGENTS DE VENTE  
DU  
CONSEIL DE L'EUROPE

AUTRICHE  
Gerold & Co.  
Graben 31  
VIENNE 1

BELGIQUE  
Agences et Messageries de la Presse,  
14-22, rue du Persil  
BRUXELLES

CANADA  
L'Imprimeur de la Reine  
OTTAWA

DANEMARK  
Ejnar Munksgaard  
Nørregade 6  
COPENHAGUE

ESPAGNE  
Aguilar S.A. de Ediciones  
Juan Bravo 38  
MADRID

ETATS-UNIS  
Manhattan Publishing Company  
225, Lafayette Street  
NEW-YORK, 12 — N. Y.

FRANCE  
Librairie Générale de Droit  
et de Jurisprudence  
R. Pichon et R. Durand-Auzias,  
20, rue Soufflot  
PARIS V°

GRECE  
Librairie Kauffmann  
21, rue Stadiou  
ATHÈNES

IRLANDE  
Stationery Office  
DUBLIN

ISLANDE  
Snaebjörn Jonsson & Co. A.F.  
The English Bookshop  
Hafnarstroeti 9  
REYKJAVIK

ITALIE  
Libreria Commissionaria Sansoni  
Via Lamarmora, 45  
FLORENCE

LUXEMBOURG  
Librairie Papeterie  
Galerie d'Art Paul Bruck  
22, Grand'Rue  
LUXEMBOURG

NORVEGE  
A/S Bokhjornet  
Olaf Thommessen  
Akersgt. 41  
OSLO

NOUVELLE-ZELANDE  
Government Printing Office  
20 Molesworth Street,  
WELLINGTON

PAYS-BAS  
N.V. Martinus Nijhoff  
Lange Voorhout, 9  
LA HAYE

PORTUGAL  
Livraria Bertrand  
73-75, rua Garrett  
LISBONNE

REPUBLIQUE FEDERALE  
D'ALLEMAGNE  
Verlag Dr. Hans Heger  
Goethestrasse 54, Postfach 821  
5.320 BAD GODESBERG

ROYAUME-UNI  
H.M. Stationery Office  
P.O. Box 569, LONDRES S.E. 1

SUEDE  
Aktiebolaget C.E. Fritzes  
Kungl. Hovbokhandel  
Fredsgatan 2  
STOCKHOLM

SUISSE  
Buchhandl. Hans Raunhardt  
Kirchgasse 17  
8000 ZÜRICH 1

Librairie Payot  
6, rue Grenus  
1211 GENÈVE 11

TURQUIE  
Librairie Hachette  
469, Istiklal Caddesi  
Beyoglu  
ISTANBUL

STRASBOURG  
Librairie Berger-Levrault  
Place Broglie

AUTRICHE

BELGIQUE

CHYPRE

DANEMARK

ESPAGNE

FRANCE

GRECE

IRLANDE

ISLANDE

ITALIE

LUXEMBOURG

MALTE

NORVEGE

PAYS-BAS

REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE

ROYAUME-UNI

SAINT-SIEGE

SUEDE

SUISSE

TURQUIE