

# Biennale de la Ville

## Les Transurbaines

Du 8 au 21 Juin 2005

### Programme Cinéma Le France

**New-York délires**  
**Trans Europe Express**  
**La Chine est proche**



# New-York délires

CinéMaVille



Sidewalk stories



Hospital



Apartment#5C



Fiona



Taxi driver



Shadows

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

**Vues de New-York**

**Soirée de courts métrages**

Présentation d'une sélection de films sur New-York amicalement composée pour CinémaVille par Richard Penà, directeur du New York film Festival et du Lincoln Center :

**Musketeer of Pig Alley**

Réalisateur :  
**David Griffith**  
USA - 1912 - 16 min - muet

**Manhatta**

Réalisateur :  
**Paul Strand**  
USA - 1921 - 10 min - muet

**A Bronx Morning**

Réalisateur :  
**Jey Leyda**  
USA - 1931 - 14 min - muet

**Worker's Newsreel**

Réalisateur :  
**Robert Del Duca**  
USA - 1931 - 48 min - V.O.S.T.F.

**In the Street**

Réalisatrice :  
**Heleen Levitt**  
USA - 1952 - 16 min - muet

**Daybreak Express**

Réalisateur :  
**D.A. Penne Backer**  
USA - 1953 - 5 min - V.O.S.T.F.

Rencontre avec Richard Penà. Avec la participation de Jean-Michel Frodon, directeur des Cahiers du Cinéma.

**Richard Penà :**

Depuis 1988, Richard Penà est directeur du *New York Film Festival*, et directeur de la programmation du *Film Society of Lincoln Center*, où il a organisé des rétrospectives de Michelangelo Antonioni, Sacha Guitry, Abbas Kiarostami, Robert Aldrich, Wojciech Has et Youssef Chahine, ainsi que des cycles sur le cinéma africain, polonais, hongrois, argentin et arabe. Depuis 1996, il organise avec Unifrance Film, le «rendez-vous annuel du cinéma français» à New York. Il est par ailleurs professeur de cinéma à la Columbia University

**Jean-Michel Frodon :**

Directeur de la rédaction, *Les Cahiers du cinéma*, responsable du Groupe de réflexion sur le cinéma



## Sidewalk stories

USA - 1989 - 1h30

Réalisateur :

**Charles Lane**

### A propos du film

**Sidewalk stories** a été tourné dans des conditions très difficiles, pendant une vague de froid de février, en quinze jours et demi. La plupart du film se passe en extérieurs, dans les rues de New-York, et la plupart de ces extérieurs ont été tournés dans la froideur de la nuit. Oui, c'est bien de la neige qui apparaît sur le sol derrière l'endroit où se tient l'artiste à West Fourth Street. Il y a plus de trente lieux différents dans le film, dispersés à travers la ville. Etant donné le type de production, rustique, **Sidewalk stories** ne bénéficiait pas de tout le confort, par exemple, les caravanes n'étaient pas chauffées ; le budget a servi les éléments visibles à l'écran. Autre exemple, le sèche-cheveux que le directeur de la photo, Bill Dill, utilisait pour dégivrer ses optiques 35 mm, devint très populaire auprès des comédiens qui venaient réchauffer leurs mains entre deux prises. Le contingent de budget rendu disponible en cours de tournage, servit à l'achat d'équipements supplémentaires en vue d'améliorer la qualité du film ; par exemple, l'éclairage spécifique pour le meurtre dans le passage. Quand vous êtes, comme cela, sur la corde raide, et qu'en plus, vous dépendez de la bonne volonté d'une actrice de deux ans, le désastre menace en permanence.

Le froid subi pendant le tournage a eu pour effet d'intensifier l'appréhension du dur problème des sans-abri tel qu'il est décrit dans le film. Tous les participants clés du projet ont eu la sensation très forte d'entrer dans le vif du sujet, sans pour autant évoquer le paradoxe qui consiste à faire une comédie d'un sujet aussi socialement grave que celui des sans-abri. Sur un des lieux de tournage, le producteur exécutif, Howard M. Brickner était en train d'expliquer le film à un badaud qui lui dit : «Je suis sans abri, et je ne trouve pas ça drôle du tout.» Brickner est un vieux new-yorkais tout à fait conscient du fossé énorme qui existe entre riches et pauvres et de l'imposture intellectuelle qui consiste à résumer confortablement cet état de fait par une généralité telle que «c'est le destin». Au contraire, il insista en disant, «c'est le problème de tout le monde.» Mais le sommet de l'émotion fut atteint lors du tournage de la séquence finale dans laquelle la plupart des acteurs étaient de vrais sans-abri qui devaient rentrer au foyer avant l'heure de fermeture. Sandye Wilson qui, de son propre aveu, voit toujours le mauvais côté des choses, se souvient que cette nuit-là, en terminant son travail, un sans-abri, lui a demandé de l'argent pour rentrer «chez lui».

*Dossier de presse*

**Sidewalk stories** est un film muet. Tourné en noir et blanc. L'histoire d'un Noir adorable, qui recueille une petite fille dont le père a été assassiné par un voyou. Impossible de ne pas évoquer Chaplin, bien sûr, celui de

**Charlot vagabond** ou du **Kid**. (...) **Sidewalk stories** (ovationné à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes 1989, Grand Prix de Chamrousse 1990) pourrait donc n'être qu'une copie d'élève superdoué. Un exercice habile de cinéphile. Heureusement, la réussite de **Sidewalk stories** se situe moins dans l'histoire (les rapports du portraitiste avec la petite fille sont assez nunuches, en définitive) que dans le décor.

Ce sont des bribes de peur, de rejet, d'indifférence que filme Charles Lane : une mère bourgeoise qui s'effraie de voir sa progéniture s'approcher d'un clochard endormi ; des couloirs de métro où des passants pressés côtoient des sans-abri qui dorment à même le sol ; des crève-la-faim qui squattent des immeubles désaffectés...

(...) Quand le silence de **Sidewalk stories** se rompt, lorsqu'on entend soudain ce que jusqu'alors on n'avait fait que voir, on en prend plein la gueule. La gentillesse rose-bonbon se dissipe d'un seul coup avec l'irruption brutale, extraordinaire de la réalité. Et puis, il y a la musique permanente, constamment intelligente de Marc Marder. Une musique à la fois moderne et romantique, avec un jeu subtil sur les comptines...

Pierre Murat

*Télérama n°2101 - 18 Avril 1990*

## Hospital

USA - 1969 - 1h24

Réalisateur :

**Frederic Wiseman**

### Propos du réalisateur

(...) Nulle part ailleurs que dans cet hôpital de l'East Side new-yorkais, vous ne pouvez plus totalement vous confronter à la réalité du «melting-pot» racial américain. Là aussi, autre constante de mes films, c'est un endroit où l'on va en désespoir de cause pour souffrir et mourir pendant que les docteurs ne peuvent faire autre chose que nous répéter : «Vous allez très bien, très bien». Comme mes autres films, **Hospital** est, plus que l'étude d'une institution, la découverte de gens qui servent et sont servis par un appareil. Constamment le sociologue et le médecin interfèrent dans ce lieu où se reflètent les contradictions d'une ville froide, impersonnelle et violente. Vous regardez la misère en face, et vous comprenez qu'il ne faut pas en avoir peur, mais en combattre les causes sociales. Là encore, il y a une immédiate assimilation de la caméra au groupe en action, ce qui conforte l'atroce beauté de cette pièce d'humour noir qu'est **Hospital**. Et s'il est beaucoup question de l'inhumanité des institutions envers l'homme, les occasions sont nombreuses de constater les trésors d'humanité et de dévouement prodigués par

un personnel débordé. La tendresse des docteurs est souvent aussi rude que peut l'être la brutalité d'une société égoïste... Pensez à ce travailleur portoricain épouvanté à l'idée d'être hospitalisé parce qu'il ne sera pas à la maison pour s'occuper de ses enfants. Ou encore cette femme qui a eu un arrêt cardiaque, et qui essaie de reconforter sa mère. Sans parler de cette scène authentiquement burlesque du jeune drogué, échappé de sa vie «middle-class» au Minnesota, qui vomit tripes et boyaux en se lamentant, il a peur de vivre, peur de mourir, il crie, pleure, et tout d'un coup à cette réplique qu'on ne peut pas inventer : «Pouvez-vous jouer de la musique ou autre chose ?». Pensez enfin à cet ambulancier désabusé ; toute la nuit il a conduit un patient à travers la ville, à la recherche d'un hôpital qui veuille bien l'admettre et le sauver. Dans un de ces longs corridors vides qu'on trouve dans tous mes films, il secoue la tête et répète «Cela n'a pas de sens». Nous sommes sur la scène d'un théâtre de la cruauté où seul l'humour nous sauve de l'absurde, quand la vie est un jeu, une fois de plus.

*Positif n°190 - février 1977*

## Apartment # 5 C

France/Israël/USA - 2002 - 1h33

Réalisateur :

**Raphaël Nadjari**

### A propos du film

L'itinéraire de Raphaël Nadjari est étrange : ce jeune cinéaste français filme obstinément la marginalité new-yorkaise. Après **The Shade**, émouvante et libre adaptation d'*Une femme douce* de Dostoïevski, et **I Am Josh Polonski's Brother**, exercice de film noir en super-8, il propose comme le troisième volet d'un triptyque, toujours interprété par son comédien fétiche Richard Edson. Ce dernier, une fois de plus, campe un paumé amoureux et introverti, que sa passion va sortir de la misère sexuelle pour le précipiter dans la tragédie. Face à lui, une comédienne répondant au pseudonyme enfantin de Tinkerbelle joue le rôle de Nicky, une jeune sans-papiers débarquée d'Israël. Le film commence comme un polar tendu, caméra portée, montage haché. Lorsque l'héroïne est accidentellement blessée par son petit ami, et abandonnée dans l'appartement 5 C d'une modeste pension, l'intérêt se focalise sur la petite communauté qui occupe l'immeuble : un microcosme de melting pot à rebours, immigrés résignés et clandestins intégrés. Nadjari aime ses comédiens, fait sourdre leurs tourments en les

montrant mal dans leur corps, dans leurs gestes, dans leurs regards. La régression infantile de Nicky, en particulier, est dessinée de manière frappante dans sa manière de se tenir, de bouger et de réagir à la violence ambiante. (...)

Yann Tobin

*Positif n°496 - juin 2002*

(...) Nicky la fille et Uri le garçon échouent en périphérie, entre les quatre murs lépreux d'un studio à Brooklyn : ils sont dans un film de Raphaël Nadjari, jeune Français qui signe son troisième opus new-yorkais après **The Shade** et **I am Josh Polonski's brother**, déjà empreints d'une sombre fatalité.

(...) Mais alors que ce New-York de l'après 11 septembre (auquel seul un poster des Twin Towers et l'omniprésence du drapeau américain font allusion) paraissait hostile, la jeune femme est sauvée par ses voisins. Harold, quadragénaire presque autiste qui s'occupe de l'entretien de l'immeuble, lui porte secours. Et Max, le beau-frère de ce dernier, qui recueille froidement les loyers depuis sa chaise roulante, laisse à Nicky le temps de se rétablir. Le tableau d'une petite communauté de Brooklyn qui se dessine par touches impressionnistes n'est pourtant pas idyllique. Comme dans son précédent film, Raphaël Nadjari sait faire sourdre une menace diffuse à partir d'une tablée familiale, un jour de Thanksgiving, et suggérer la noir-

ceur des arrière-pensées sous les accommodements du quotidien. La veine la plus fertile du film a trait ainsi aux idées formées en secret par les uns et les autres face à Nicky (que joue une vedette israélienne à la présence insolite, Tinkerbelle), désirable, mutique, tellement privée de repères, de ressources et d'identité qu'elle donne prise à tout. Aux sentiments de Harold le timide (Richard Edson, l'ancien acteur fétiche de Jim Jarmusch), comme aux pulsions de Max le cynique. Raphaël Nadjari capte, à partir de petits riens, ces énergies contradictoires, et ce, jusqu'à un point de rupture inévitable.

**Apartment #5C** reconduit le style de **I am Josh Polonski's brother** : fluide, épidermique, fondé sur l'urgence et l'improvisation partielle des comédiens. Cette esthétique, très repérable, largement inspirée par John Cassavetes et quelques indépendants new-yorkais de naguère, Raphaël Nadjari en montre une fois encore les vertus. Mais pour ceux qui connaissent déjà son travail, elle apparaît aussi désormais comme un carcan, un confort dans l'inconfort, dont le cinéaste a sans doute intérêt à se libérer. **Apartment #5C** est un tremplin idéal : tragique mais ouvert ; au titre sédentaire, mais dont l'héroïne sait qu'elle devra tôt ou tard repartir à l'aventure.

Louis Guichard

*Télérama n° 2736 - 22 juin 2002*

## Fiona

USA - 1999 - 1h25

Réalisateur :

**Amos Kollek**

### A propos du film

Du côté de chez **Sue, perdue dans Manhattan**, cela n'allait déjà pas fort. Mais cette eseu-lée ravagée n'avouait jamais le désastre qui l'habitait, trimbalant avec son étrange carcasse une dignité et une bienveillance inépuisables : Sue montrait gentiment ses seins à un clodo, sympathisait avec les putes, couchait par compassion. Fiona, ce serait comme une petite sœur de Sue, mais qui aurait eu encore moins de chance, si c'est possible : abandonnée à la naissance, du côté de Lower East Side, par une mère prostituée, elle est vouée au même destin, et ne s'en écartera pas... Assurément, Amos Kollek radicalise son cinéma, en même temps que la trajectoire de son héroïne, pour le meilleur et pour le pire. (...) Kollek a investi une crack house de l'East Village ; ses drogués, ses putes, leurs clients, sont des "vrais", il les a filmés caméra à l'épaule, à l'arraché, en quelques jours, sans répétition. On frôle souvent, sans jeu de mot, l'overdose. Mais c'est de ces excès, de cette lassitude, que sourdent sans crier gare des bouffées de désespoir et d'amour mêlés : lorsque le sexe est le seul langage qu'il leur

reste, Fiona et sa mère ne nous laissent pas d'autre choix que d'être à leurs côtés, de leur côté, car leur besoin de consolation est impossible à rassasier.

Vincent Remy

*Télérama n°2602 - 24 nov 1999*

(...) L'investissement de l'espace constitue un des enjeux dramatiques du film. Fiona dans la «crack house» a tendance à s'effacer jusqu'à ne plus exister dans le plan, au profit des prostituées. Puis, c'est le retour à la fiction. Fiona s'éprend d'Alyssa (Alyssa Mulhern) qui disparaît soudainement du film. Ceci donne lieu à une authentique enquête : la jeune femme a effectivement disparu quelque temps et sa véritable mère témoigne. Auparavant, Patty (Anna Grace), la précédente maîtresse de Fiona, a elle aussi quitté le récit et n'est retrouvée que le temps d'une scène terrible de prosaïsme. L'entrée et la sortie des personnages laissent présumer d'un destin tragique (Alyssa meurt d'une overdose, Patty choisit de s'accommoder d'une vie normative sans horizon). La mort imprègne les travaux des photographes de Boston (la plupart des amis qui ont servi de modèles sont décédés prématurément). Mark Morrisroe [un des photographes du Boston Group dont la figure de proue est Nan Goldin] a traqué son corps délirant jusque dans les derniers instants. Le corps, bien que cadavérique, est ce qu'il importe de représenter dans un ultime sursaut de vou-

loir vivre. Kollek semble animé des mêmes intentions. Lorsqu'il représente les prostituées au moment de la toilette (contrepoint aux scènes de shoots), il restaure leur intégrité physique. Il est difficile d'oublier l'une de ces femmes, décharnée, vraisemblablement malade du Sida, qui semble s'abandonner dans la baignoire, l'eau soulageant la ruine d'un corps appelé à disparaître prochainement. Rien n'est connu de son identité ; elle n'incarne pas de personnage mais existe le temps de quelques plans avant de disparaître elle aussi complètement. Le film pose avec acuité la question du devenir de ces femmes. Cependant, l'irréversible issue de leur parcours ne laisse aucun doute. La plus émouvante des disparitions est bien celle de la mère. Après l'abandon de son enfant, elle quitte un temps le récit que se ré-approprie Fiona. Fiona, qui ne sera jamais mère, est hantée par la quête de la sienne. Elle la retrouve de façon fortuite. Les deux femmes se reconnaissent presque instinctivement (qui plus est, la mère identifie le collier légué au moment de l'abandon). Ces retrouvailles sont consacrées dans une étreinte incestueuse, le sexe étant le seul mode de langage qu'elles connaissent et à partir duquel elles peuvent communiquer. (...) Au matin, la mère se jette dans le vide ne pouvant composer avec l'intenable de la situation et la faute qu'elle porte depuis des années.

Sandrine Marques

*Eclipses n°31 - janvier 2000*

## Taxi driver

USA - 1976 - 1h50

Réalisateur :

**Martin Scorsese**

### A propos du film

Pour Paul Schrader, scénariste du film, **Taxi Driver** est une métaphore : «L'homme qui conduirait n'importe qui n'importe où pour de l'argent, l'homme qui se déplace à travers la ville comme un rat dans un égout, l'homme qui est constamment entouré de gens, et qui cependant n'a pas d'ami. Le syndrome absolu de la solitude urbaine». Et le symbole de cette solitude urbaine c'est la voiture, "un cercueil en métal".

(...) A son volant un mort-vivant. Il revient de l'enfer (le Viet-nam), a perdu le sommeil et s'imagine investi d'une mission : il est le «solitaire de Dieu», il est celui qui n'en «acceptera pas plus» de la ville. La ville est en décomposition : prostituées mineures et droguées, pornographie à tous les coins de rue, violence et mort, tout cela résumé symboliquement dans le sperme et le sang que le «taxi driver» doit souvent nettoyer sur le siège arrière de son véhicule. Bref, c'est un autre cercle de l'enfer, que veut purifier celui qui s'imagine être un ange exterminateur. Mais l'ange a été contaminé par la ville. Il est devenu un vampire en quête de sang. Et sa soif de sang de «justice» sera-t-elle jamais apaisée ?

En fait, l'ange exterminateur n'est pas le chauffeur de taxi, magnifiquement incarné par Robert De Niro. C'est Martin Scorsese, qui exorcise ici violemment tous les démons de l'Amérique (drogue, prostitution, pornographie, corruption politique, Vietnam, violence, paranoïa urbaine, déviations religieuses, folie) avec maestria et lyrisme. Sur une musique lancinante de Bernard Herrmann, **Taxi driver** est une descente en virtuose dans la nuit des villes, trouée d'éclairs de néon, et peuplée de fantômes. Un cauchemar envoûtant, comme le sont tous les grands films- noirs.

François Guérif  
*Pariscope - 8 mars 1995*

## Shadows

USA - 1959 - 1h21

Réalisateur :

**John Cassavetes**

### A propos du film

Le directeur d'une salle spécialisée dans la programmation de films "continentaux" (français notamment), le Paris Théâtre à New York, m'a dit un jour : "Il y a un de tes compatriotes qui vient de tourner un film de long métrage en 16 mm avec un tout petit budget, dans des conditions très difficiles, comme tu peux l'imaginer. La projection qu'il en a faite chez moi a été plutôt un échec mais il y a des choses intéressantes dans ce que j'ai vu... Essaie de te le faire projeter, je suis sûr que certains passages te plairont beaucoup..." Il n'en fallait pas plus pour que je me sente aussitôt mobilisé.

Mon engagement, je le précise tout de suite, n'était soumis en rien au fait que le réalisateur fut d'origine grecque ou pas... Une telle aventure, pratiquement impossible à mener à bout, en raison de la réglementation sévère des standards de production en vigueur dans ce pays, m'étais-je dit alors, ne peut, en tout état de cause, manquer d'intérêt.

Sans forfanterie aucune, en y ajoutant l'expérience unique que j'avais vécue, je suis fier d'avoir apporté ma contribution, aussi modeste soit-elle, à l'achève-

ment de **Shadows**. Qu'il me soit permis d'affirmer que John Cassavetes est un poète, dans le sens strict du terme ! En opposition radicale au mode d'expression typiquement américain à peu près dans tous les domaines, avant tout factuel ou événementiel, réfractaire à tout lyrisme, donc extérieur au "barde" ou, si l'on veut, au chantre du désarroi que fut ce Gréco-New-Yorkais (et ce n'est pas les incursions ponctuelles dans le monde infantile du fantastique ou de la science-fiction quinquaiillière qui feront qu'il en soit autrement), il a fait, avec, en contrepoint, un humour un peu âcre, un cinéma personnel, douloureux et passionné en même temps, obsessionnel, en dépit des difficultés que la mise en danger permanente de soi comporte, dont l'ostracisme infligé et maintenu à son égard par tous les Edward G. Robinson en place, par leur système et ses exécutants. Il s'y est consumé. (...)

Nico Papatakis

*Positif n°377 - Juin 1992*



# TRANS EUROPE EXPRESS

CinéMaVille



**Le désert rouge**



**Mamma Roma**



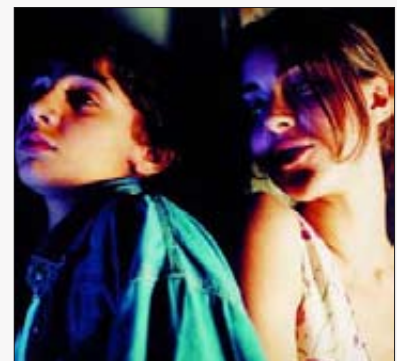
**Fellini Roma**



**Appassionata**



**Le voleur de bicyclette**



**Certi Bambini**



**Berlin symphonie d'une grande ville**



**Vues de Sarajevo**



**Vues Lumière**



**Baril de poudre**



**La Seine a rencontré Paris**



**Rêves de France à Marseille**

**L E F R A N C E**

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

**Fellini Roma**

Italie - 1971 - 2h08

Réalisateur :

**Federico Fellini****A propos du film :**

(...) Rome meurt. Dans les bordels, les autoroutes, les églises, les music halls. Rome meurt, dans sa chair et dans sa civilisation. L'amour change (voir les scènes de bordels), l'homme change, les motos assourdissantes violent et brisent le calme séculaire des palais. Pendant ce temps Fellini vieillit. Et ce film sur la mort est le premier où l'auteur laisse deviner toute sa tendresse et tout son calme. La mort, si elle existe, est infiniment plus transitoire que la vie.

Racontant Rome, Fellini se raconte. Il néglige dès l'abord les ruses maladroites de ceux qui font profession de "penser subtil"... Il dit les choses le plus simplement du monde (d'ailleurs les films de Fellini, celui-là surtout, ne donnent pas au dialogue une place très importante). De ce qui est dit, il se réserve cependant le droit d'exprimer cinématographiquement toutes les conséquences. Soit par exemple, l'affirmation: "Rome est la ville de toutes les illusions, elle contient l'Etat, le Cinéma et l'Eglise". Une fois posée cette vérité boutade, Fellini en fait découler une méditation poético-philosophique sur le mensonge, si étroitement imbriquée à l'état descriptif de son film qu'il devient presque impossible de démêler l'un de l'autre les deux aspects. L'appréhension systématique

de cette réflexion comportera un côté artificiel mais nous permettra une approche précise.

Mensonge de la religion, christianisme fabuleux, touchant et dépassé, qui se vide de tout contenu. C'est la séquence invraisemblable de beauté blasphématoire, où Fellini, à propos d'un imaginaire défilé de mode ecclésiastique, se permet, avec la dernière des vigueurs, de jouer avec ce que l'Italie a de plus sacré. Dans cette parade (qui renvoie bien sûr à celle des **Clowns**) où apparaîtront jusqu'à des costumes de pape, vides, et un char de cadavres, la collusion de l'Eglise avec les riches, ses efforts désespérés et vains pour se mettre au goût du jour, son incapacité à guérir des angoisses de la mort, tout est dit, sans que la parole ou le raisonnement ne soient intervenus une seule fois, sans que la vulgarité ou l'anticléricalisme primaire n'aient été pensables.

Autre mensonge, plus total, plus extraordinaire : celui du cinéma. A cet égard, une des séquences, celle du métropolitain, compte parmi les plus déterminées, les plus exemplaires du film. Fellini et son équipe technique vont visiter les travaux de percement du métro. Nous apprenons au passage que ces travaux, qui ont maintenant un siècle, sont sans cesse stoppés et repris, et que le sous-sol est d'une telle richesse, que les découvertes splendides retardent ou changent quotidiennement les tracés. Fellini ne ment pas. Le spectateur suit et croit, mais ne sent rien. Alors, Fellini entreprend de mentir cinématographiquement, non pas à notre insu, mais en toute connaissance de cause.

Suit une scène qui ne peut exister qu'au cinéma, et par le cinéma, et qui instantanément transforme sous nos yeux le mensonge en vérité claire et absolue. Tout simplement, Fellini interrompt le reportage, et "met en scène". Son équipe et lui sont censés trouver une cavité. On perce, on observe. Des fresques somptueuses s'offrent au regard : émotion, émerveillement, et tout de suite, l'horreur. La lumière du jour efface en quelques secondes les couleurs et les formes. Il faut faire quelque chose, sanglote vainement l'assistante. Rien à faire. la Rome du métro doit détruire la Rome des gladiateurs. C'est irréversible, et sans doute tragique. Mais de cette tragédie peuvent naître d'autres gloires. La visualisation pure et simple d'une donnée scientifique, l'accélération d'un effet réel, valent mieux que toutes les réflexions du monde sur le mensonge-vérité.

(...) Reste Fellini dans Rome. En apparence la simplicité même. Découpage linéaire. Federico enfant rêve Rome en regardant les trains s'enfuir vers la capitale. Federico-adolescent découvre l'envers de ses rêves : pas la pompe des palais hautains, mais la truculence sensuelle et chaude des banlieues surpeuplées. Pas l'histoire : le petit peuple, et déjà la décadence de l'art, dans les pittoresques music-halls. Federico-cinéaste heurte ses à-priori aux réalités instantanées et révélatrices. (*"Le tournage m'en apprend toujours beaucoup sur un film"*). On évalue un tel apport avec la scène du métro et l'apothéose des fresques).

*Cinéma - juillet 72*

**Mamma Roma**

Italie - 1962 - 1h55

Réalisateur

**Pier Paolo Pasolini****A propos du film :**

En 1961, Pier Paolo Pasolini débute dans la réalisation avec **Accatone**. L'année suivante, au festival de Venise, **Mamma Roma**, loin de faire sensation comme **Accatone**, est fraîchement accueilli. On reproche à Pasolini de se répéter. **Mamma Roma**, œuvre oubliée, sera distribuée en France au début de 1976, après la mort tragique de Pasolini. On s'apercevra, alors, que ce film néo-réaliste en noir et blanc tourné dans les faubourgs de Rome était déjà éclairé de la lumière blanche et funèbre des films postérieurs, où se faufilaient l'itinéraire intérieur du cinéaste. (...) **Mamma Roma** est admirable, on ne le dira jamais assez, il faudrait le crier ! C'est un film de hantise, de fièvre, de tragédie et de rage. Accompagnée de longs mouvements de caméra, la Magnani se raconte et délire comme une prophétesse, maudissant un univers social implacable. Déchirée par son amour maternel et l'injustice du monde selon Pasolini, la Magnani suit les étapes du calvaire d'Ettore : la prison et l'infirmerie psychiatrique. Il agonise, les bras en croix, lié à une planche ignoble, crucifié comme un larron dans une composition esthétique évoquant, métaphoriquement, le célèbre Christ de Mantegna. Et la musique de Vivaldi accompagne ce calvaire, comme pour éviter qu'on

se laisse aller aux larmes, car c'est de colère qu'il s'agit. Film sublime.

Jacques Siclier  
*Le Monde*

Le scénario, en fait, a été bâti par Pasolini à partir du personnage ou plutôt de la silhouette de Ettore Garofalo, serveur dans un petit restaurant fréquenté par le cinéaste. Il en fit donc le fils sans père et sans métier que sa mère reprend enfin avec elle, avec l'amour un peu trop aveugle et possessif des êtres qui ont toujours vécu seuls, pour le compagnon ou l'enfant trop espéré. (...) Ce qui retient l'attention constructive de Pasolini, c'est la trame sociologique dans quoi ce rapport manqué se dilue : rien de ce qui en Italie supplée au père ne sauve le fils : ni l'église, qui s'en lave les mains, ni l'argent, que la mère n'a pas - elle redevient putain pour un ancien amant qui la fait chanter ; Ettore est bon pour le petit larcin, qui grandira... Sauf qu'il se fait prendre et qu'on ne rendra qu'un tas de vêtements à la mère : en croix dans son cachot, il meurt comme un des larrons, à défaut d'être le rédempteur. (Le Rédempteur bien sûr de cette Marie-Madeleine fascinée par la respectabilité petite-bourgeoise à laquelle elle croyait pouvoir accéder au bras de son fils...). Il faut rapprocher ces plans de **La Ricotta**, sketch d'un film intitulé **Rogopag** (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), où l'on retrouve Garofalo sur la mise en scène de la Passion, puis, ce sera **L'Évangile selon Matthieu**. Comme aussi la

première séquence de la noce, dans **Mamma Roma**, avec l'irruption des goretts, annonce thématiquement un des éléments de **Porcherie**. Les plans de la croix ne doivent pas non plus être séparés d'un contexte culturel fondamental : on songe aux grands sculpteurs, mais aussi à Mantegna. Si l'Église n'a plus les moyens de sa mystique, et se borne à de bonnes paroles, l'art, devenu libre de la foi, assume témoignage ou revendication (et si les romans de Pasolini ont eu ce retentissement, c'est qu'ils montraient une Italie misérable et choquante) comme il assumera bientôt sa vocation à re-sacraliser. Profondément pasolinien, **Mamma Roma** est donc un film riche d'indications thématiques et stylistiques, envahi par la solitude des mal-aimés. Des chaussons populaires de la noce minable à la déambulation des putains la nuit -filmée théâtralement, avec ses entrées et sorties, comme pour des airs à l'Opéra- à l'image finale de la banlieue autour du dôme de son église nouvelle, se déroule la banale aventure du quotidien : éclairée par Delli Colli, à qui Pasolini confiera presque toujours ses films ; dialoguée par Sergio Citti et le cinéaste, banale et terrible, dans ses éclats de rire comme dans son désespoir.

Claude Michel Cluny  
*Cinéma 206 - Février 76*

**Le voleur de bicyclette**

Italie - 1948 - 1h25

Réalisateur :

**Vittorio De Sica****A propos du film :**

Avec **Rome, ville ouverte**, le film révolutionnaire qui fonda le mouvement, c'est l'œuvre la plus célèbre du néo-réalisme. Réflexion immédiate sur le présent, compassion minutieuse envers les humbles luttant pour leur survie dans un monde où tout est à reconstruire : telles sont les deux lignes de force principales du néo-réalisme. Présentes dans l'un et l'autre film, elles s'y répartissent différemment. La réflexion l'emporte chez Rossellini, la compassion (toujours très pudique) chez De Sica. Celui-ci avait réuni dans son film un certain nombre d'éléments qui allèrent droit au cœur du public : dignité du ton et des personnages, lyrisme sous-jacent, refus du désespoir. Il s'en ajoute un autre, un peu plus mystérieux. Comme s'il se méfiait du réalisme pur, du réalisme pour le réalisme, De Sica sème sur le parcours de son personnage des signes ambigus qui maintiennent en éveil l'attention du spectateur. Il satirise d'abord la superstition populaire, mais dans la seconde scène où apparaît la voyante, elle dit au héros : «*Ta bicyclette : ou tu la retrouves tout de suite ou tu ne la retrouves jamais*» Il se trouve qu'elle a raison sur les deux points. Rome, d'autre part, est décrite tout au

long du film comme un labyrinthe (assez peu réaliste) où le héros et son voleur, toujours très proches l'un de l'autre dans l'espace, semblent jouer à cache-cache et finissent par échanger leurs rôles comme dans la thématique hitchcockienne. Le voleur, découvert, apparaîtra comme une victime et la victime deviendra voleur à son tour. Cette péripétie finale - très habile - se répercute à plusieurs niveaux : psychologique, social, moral, spirituel. L'ultime misère du chômeur est en effet cette perte d'identité accompagnée d'une perte, non moins grave, d'estime de soi. On voit nettement à travers ce film ce qui impressionna le public dans le néo-réalisme : qu'une intrigue au départ extrêmement ténue, faite de péripéties quotidiennes et minuscules, finisse par avoir des échos si considérables qu'ils atteignent peu à peu toutes les couches de conscience du protagoniste et, en même temps, du spectateur.

Jacques Lourcelles  
*Dictionnaire du Cinéma*

«Nous sommes en face de l'écriture visuelle, d'une encre de lumière, d'un objectif qui enregistre un mécanisme d'âme comparable à celui de Gogol, lorsqu'il organise un drame autour d'une insignifiante anecdote.»

Jean Cocteau, Paris-Presses,  
26 août 1949.

*Kids 50 films autour de l'Enfance*

Œuvre centrale du néo-réalisme, **Le Voleur de bicyclette** n'a rien du film «spontané» que certains crurent voir lors de sa sortie. En réalité, tout y est solidement structuré. La place de l'enfant y est, de ce fait, décisive. Bruno n'est pas seulement un regard innocent sur la laideur sociale environnante, c'est aussi le témoin d'un drame intime, le drame de Ricci, chômeur et père.

*Kids 50 films sur l'Enfance*

**Propos de Cesare Zavattini**

«Mon idée fixe est de «déromancer» le cinéma. Je voudrais apprendre aux hommes à voir la vie quotidienne, les événements de tous les jours avec la même passion qu'ils éprouvent à lire un livre».

*Kids 50 films autour de l'Enfance*

## Le désert rouge

Italie/France - 1964 - 2h

Réalisateur :

**Michelangelo Antonioni**

### A propos du film :

Avec **Le Désert rouge**, Antonioni radicalise sa critique de la société industrielle et les diverses aliénations qu'elle fait subir à la vie Individuelle. De tous ses films, aucun n'offre un "champ", des perspectives aussi étendus ; aucun aussi ne borne mieux ce champ et ne ferme plus complètement ces perspectives. La crise amoureuse - thème de toute l'œuvre d'Antonioni - est ici située non seulement dans le cadre d'un groupe restreint (l'héroïne du film, Giuliana, son mari, son amant, ses amis) mais dans un ensemble plus vaste où se trouvent englobés aussi bien les changements intervenus dans les structures sociales et leurs conséquences morales et psychologiques que le développement des paysages industriels et les modifications qu'ils font subir à l'ordre naturel des choses. Le déséquilibre - la névrose - de Giuliana s'explique par l'échec de ses rapports avec les "autres" mais aussi par l'impossibilité où elle se trouve de trouver autour d'elle d'autres facteurs d'équilibre. Les éléments naturels eux-mêmes, l'air, la terre, l'eau - n'ont plus de vérité et Giuliana est réduite à un désarroi et à une angoisse que rien ne peut apaiser. Aucune issue, sinon le néant, c'est-à-dire le suicide : il ne lui manque qu'un peu de force

pour conduire ses tentatives à leur terme... l'amour - l'ultime espoir - n'est qu'un palliatif dérisoire : une vaine étreinte avec un amant de rencontre ; ou pire, les jeux tristes d'une vulgaire partouze. Son enfant lui échappe : cet être neuf connaît déjà le pouvoir de la simulation et du mensonge.

Que, dans ces conditions, l'aliénation psychologique et morale de Giuliana soit devenue une aliénation d'ordre mental, on le comprend aisément. Parce qu'il a repris son travail, on veut croire qu'un ouvrier, brisé par les cadences Industrielles, est guéri ; parce qu'elle a repris sa vie monotone entre un mari étranger, suradapté à sa fonction technocratique, et un fils "couvé" qui règne sur une chambre peuplée de jouets-robots, Giuliana semble "récupérée" ; et l'on s'étonne simplement, craignant une rechute, de ses lubies. Or, si quelques verres d'alcool lui procurent une illusoire et provisoire adaptation au spectacle que se donnent à eux-mêmes ses amis en partouze, une simple promenade dans l'univers industriel qui l'enveloppe montre bien que sa névrose n'est pas accidentelle, mais obsessionnelle et fondamentale. Giuliana n'est pas seule d'ailleurs à subir ce mal, même si d'autres - le refoulant avec soin - nient en être touchés, font "comme si", et, l'habitude aidant, finissent par n'en plus souffrir.

En fait, c'est le rapport homme-monde qui est tout entier falsifié. Si les oiseaux ne volent plus dans l'air pollué, si les poissons flottent le ventre en l'air sur l'eau empoi-

sonnée des canaux, à quel espoir s'accrocher, à quelle finalité humaine s'attacher ? L'admirable beauté des machines et des usines accuse un peu plus la laideur définitive du paysage qu'elles ont souillé. Et l'énorme silhouette des cargos qui le traversent comme des ombres, frôlant au passage les maisons, n'est plus qu'une sourde et insaisissable menace... A moins que ce ne soit le signe d'une nécessaire mais impossible évasion. Car Giuliana fait les plus beaux rêves qui soient (une admirable séquence du **Désert rouge** est consacrée au récit d'un de ces rêves), mais elle sait bien que le plus beau rêve est aussi le plus fou. (...)

Jacques Chevallier  
*Image et Son n°179 - déc 1964*

**Appassionata**

Italie - 1999 - 1h35

Réalisateur :

**Tonino De Bernardi****A propos du film :**

(...) **Appassionata** est un faux film «naïf» dans lequel les chansons napolitaines, qui structurent la mise en scène en un étrange mouvement de participation identitaire et de distanciation intellectuelle, permettent aux personnages, dans un continuel va-et-vient entre rêve et réalité, de donner libre cours à leur imagination. Tonino De Bernardi crée une atmosphère singulière en remontant aux racines de la culture populaire napolitaine. Le mélodrame quotidien s'appuie sur une de ses formes les plus spontanées, la chanson comme expression d'une sensibilité originale, comme affirmation identitaire : les dizaines de chansons qui sont interprétées à l'image et qui composent la bande-son appartiennent toutes au répertoire le plus connu, elles constituent la structure portante du film. Dans une veine proche de *l'arte povera* dont il fut un moment proche -les comédiens de premier plan qui figurent dans le film sont tous là par amitié, et non par obligation contractuelle -, le cinéaste s'affirme comme un des créateurs expérimentaux (il a travaillé en 8 mm, super 8, 16 mm, vidéo) les plus intéressants qu'il y ait aujourd'hui en Italie. De Bernardi réussit là où d'autres ont souvent échoué :

exprimer, par un jeu subtil entre récréation fictionnelle, soulignée par les couleurs criardes des décors et des costumes, sophistication théâtrale et enracinement documentaire, la dimension onirique du drame quotidien que vit une ville toujours renaissante de ses maux. (voir aussi *Positif* n° 465, p. 46, *Venise 1999*).

Jean A. Gili

*Positif* n°478 - décembre 2000*Chronic'Art - Frank Beauvais*

(...) ce film radical et heureux qui n'oublie jamais d'interroger le cinéma (...), au fil de ses questions, conquiert le spectateur en dialoguant avec sa sensibilité autant qu'avec son intellect.

*Les Inrockuptibles**Vincent Ostria*

De Bernardi élabore une forme savante à partir d'un matériau éminemment populaire (...). **Appassionata**, ou une nouvelle proposition de cinéma en-chanté.

*Urbuz.com - Vincent Malausa*

C'est toute la force de ce film que de rendre, par la beauté simple de ses procédés (...), une vision épurée et dénuée de toute complaisance esthétique ou historique.

**Certi bambini**

Italie - 2004 - 1h34

Réalisateurs :

**Andrea & Antonio Frazzi****A propos du film :**

Adaptant un livre de Diego de Silva, les réalisateurs de **Certi bambini** filment avec talent le destin d'un enfant délaissé qui de petits larcins ira jusqu'à se faire recruter par la camorra napolitaine. À travers des flash-back pendant un long trajet en métro, le garçon se rappelle son passé et les personnes qui l'ont marqué : Caterina, son amour impossible, sa grand-mère attendrissante, Santino le travailleur social qu'il admire et Damiano qu'il craint. (...) Peu à peu, il dévoile ses mystères, ses buts, ses aspirations et ce qui l'a conduit du mauvais côté de la barrière. Si le sujet n'est pas porteur, il est illustré en beauté. La mise en scène est dynamique et soignée, les différents interprètes sont parfaits et Gianluca Di Gennaro est à la fois crédible et remarquable.

Réussi et captivant, ce long métrage italien illustre à merveille le passage à l'acte d'un jeune caïd et son entrée dans les ordres mafieux. Sans voyeurisme ou complaisance, les réalisateurs ont choisi un ton qui se veut réaliste et sensible.

*gbears*

(...) La construction en flash-back avec divers sauts dans le temps, si elle se révèle dynamisante, est parfois difficile à suivre et nuit ainsi par endroits à une lecture idéale du propos. Cependant, les différents moments s'interpénètrent dans une construction qui n'est jamais gratuite mais qui sert les relations dans le temps et dans l'espace (la grand-mère présente lorsque Rosario parle à Caterina...). Beaucoup de rythme dans la mise en scène tandis que la construction en retour en arrière apporte aussi une touche de mystère dévoilant peu à peu les buts, les aspirations et les secrets de Rosario.

En définitif, ce sont quelques événements majeurs qui vont conduire Rosario du mauvais côté de la barrière... Son amour pour Caterina sera le déclencheur du basculement.

Interprétation sans fautes, mise en scène soignée et assez sophistiquée, **Certi bambini** est un film réussi et captivant sur la difficile adolescence des jeunes dont la société a volé l'enfance...

Eric Van Cutsem  
[www.cinopsis.be](http://www.cinopsis.be)

## Berlin symphonie d'une grande ville

Allemagne - 1927 - 1h15

Réalisateur :

**Walther Ruttmann**

A propos du film :

(...) Fixons d'emblée une hiérarchie. Ruttmann n'est pas Dziga Vertov et **La symphonie d'une grande ville** n'a jamais la fougue de **L'homme à la caméra**, ni sa drôlerie, ni cette sorte de folie furieuse pour le cinéma qui finissait par tout confondre dans le même jaillissement : le film déjà fait, le film en train de se faire, l'opérateur, l'appareil et l'écran. C'est au contraire une œuvre sage que le recul a rendu un peu terne. Sage, elle l'est dans sa technique : un bon travail de chef-monteur. Elle l'est surtout dans son propos qui est de vider Berlin des passions politiques, de gommer les fausses notes du capitalisme et d'aboutir, précisément, à une "symphonie". (...) Quant à Carl Mayer, sa participation à **La symphonie d'une grande ville** marque une évolution qui sera plus tard, à peu de choses près, celle de Cesare Zavattini. Encore un point de rencontre entre les deux hommes. Ils abordent le cinéma avec le même attendrissement pour les humbles, avec aussi le même penchant à faire baigner leurs scénarios dans la résignation. Mais cela part d'une intention louable, celle de "coller" au quotidien et d'être les servants de la réalité. Et ils en viennent à sup-

primer jusqu'au support de l'anecdote, à faire sauter le médiateur du romanesque. Pour Zavattini, ce sera le projet avorté de **Italia Mia** et pour Mayer l'idée d'un film qui, par-delà les Berlinois, rendrait compte de Berlin. Cette idée était bonne. Livrés à eux-mêmes, Carl Mayer et Karl Freund l'auraient menée jusqu'à son terme. Mais Ruttmann veillait et de Berlin il n'a livré qu'un discours sur la dynamique des métropoles. C'est du côté des courts métrages financés par la gauche qu'il faut donc chercher les images manquantes. Ernö Metzner, décorateur de profession, venu au cinéma par l'action politique, tourne à la même époque, pour la social-démocratie allemande, trois courts métrages sur l'inflation, le chômage et le mouvement ouvrier dont Siegfried Kracauer assure qu'ils sont remarquables : **Unfall, Überfall** et **Freie Fahrt**. En existe-t-il encore des copies ? Nous les avons cherchées en vain. Qui sait ? Malgré Hitler, malgré les bombardements, elles dorment peut-être dans quelque grenier.

R. Borde, F. Buach, F. Courtade

*Le cinéma réaliste allemand*

## Rêves de France à Marseille

France - 2001 - 1h45

Réalisateur :

**Jean-Louis Comolli**

A propos du film :

### Rêves de France à Marseille,

le dernier film de la série concoctée depuis 1989 par Jean-Louis Comolli et son compère Michel Samson, est selon le mot de Michel Wieviorka un "pavé dans la mare". Tendancé à élucider les mécanismes d'éviction qui touchent les candidats et cadres politiques issus de l'immigration, ils portent un coup cruel mais non sans humour et malice. Si les mésaventures de Tahar Rahmani servent de fil rouge au film, le film donne à voir et à entendre toute une série de protagonistes marseillais hauts en couleurs : candidats issus de l'immigration de gauche comme de droite, militants associatifs, citoyens, responsables...

Lorsque le réalisateur Jean-Louis Comolli et le journaliste Michel Samson décident de filmer la campagne des municipales de mars 2000, ils craignent de faire un film trop consensuel. D'ailleurs le film s'ouvre sur la fête de la Massilia de juin 1999 : Marseille est de toutes les couleurs, le ciel est bleu, l'ambiance est au beau fixe et la sensualité non fantasmagique. Puis gros plan sur une réunion du Conseil municipal où Tahar Rahmani, conseiller socialiste et vice-président du groupe, fait une intervention calme, intelligen-

te et argumentée. Tahar Rahmani semble être tout sauf un "apparatchik ni un "Beur de service". On en conclut que tout logiquement, puisque tant de responsables politiques, à droite comme à gauche, en appellent à la participation de tous et chacun reconnaissant un déficit de représentation des populations immigrées, il va être reconduit en position éligible. Et là, c'est le pataquès. La logique et les déclarations d'intention ne tiennent pas face aux habitudes partisans et osons le mot, peu démocratiques.

C'est donc le cafouillage assez aberrant autour de la candidature de Tahar Rahmani et du ferme soutien que lui apporte son ami Philippe Sanmarco qui va servir de fil rouge au documentaire, un peu malgré ses réalisateurs : "*Il n'est pas exclu que le fait de filmer Tahar ait accentué, précipité son cas. Nous ne pouvions pas imaginer que le Parti socialiste allait commettre cette erreur précisément sous nos caméras*", affirme Jean-Louis Comolli. L'erreur prend une tonalité ubuesque car personne ne peut expliquer à Michel Samson, qui mène les entretiens, les raisons qui ont présidé à son éviction dans un premier temps puis à sa réintégration en position éligible sur ordre du Bureau national du Parti. Au fil des réunions desquelles filtrent devant les spectateurs quelques échos, on comprend que se sont accumulés deux facteurs d'exclusion : le nombre restreint de postes à pourvoir par rapport au nombre de candidats ("on ne peut pas faire

rentrer trois litres d'eau dans une bouteille", dit approximativement l'un des décideurs) ajouté au fait que ne disposant pas de "parrain" de taille au sein du sérail Tahar Rahmani a été oublié...

(...) Il faut malgré tout souligner que ce carnet de bord de l'élection municipale à Marseille est tout à fait cruel pour le Parti socialiste, mais il ne peut rien dire du comportement de la droite. Celle-ci ne discute pas et n'ouvre pas ses pratiques à l'œil de la caméra. Ce film n'est ni misérabiliste ni défaitiste : il s'en dégage un potentiel de combat et une énergie qui rappellent, de loin en loin, la première **Marche des Beurs**, il y a exactement vingt ans, le 26 novembre 1983. Il faut espérer que l'initiative "Donnons-nous des couleurs ! Pour une représentation politique des citoyens dans leur diversité" à laquelle la sortie du film sert de coup d'envoi saura transmettre cette énergie et la complexité du débat.

Chérifa Benabdessadok  
<http://www.alterites.com>

## Baril de poudre

Serbie - 1998 - 1h42

Réalisateur :

**Goran Paskaljevic**

A propos du film :

(...) Les Balkans sont devenus une véritable poudrière et la moindre étincelle pourrait embraser la région. C'est le message que délivre Goran Paskaljevic dans **Baril de poudre**. Le film est construit comme le **Short Cuts** de Robert Altman, mais le contexte diffère totalement. Ici, l'action se déroule à Belgrade pendant la guerre et l'embargo. Et si **Baril de poudre** adopte l'humour noir et la dérision que l'on retrouve dans l'ensemble du cinéma yougoslave de cette période, il n'en reste pas moins profondément empreint de désespoir. L'action se déroule entièrement de nuit, manière symbolique de figurer l'obscurité qui s'est abattue sur Belgrade depuis trop longtemps. Sans l'évoquer clairement, le film exprime la souffrance et l'épuisement d'une population après plusieurs années de conflit. Il montre les traces qu'elles ont laissées dans les mémoires avec d'autant plus de violence qu'il s'appuie sur des exemples précis. Priorité est donnée aux personnages filmés en plans serrés comme s'ils allaient surgir de l'écran. Pour mieux témoigner et nous faire réagir.

<http://archives.arte-tv.com>

«*Mes compatriotes vivent en effet dans une situation précaire depuis sept ou huit ans, sous un régime intolérant, avec la guerre à leur porte*». Goran Paskaljevic plante sa caméra au beau milieu de Belgrade par une nuit tourmentée et réalise **Baril de poudre** que l'on pourrait traduire aussi par «Prêt à Exploder». L'explosion supposée par le titre renvoie indirectement et de manière judicieuse aux conflits des Balkans qui divisent un peuple du même pays depuis bientôt dix ans. Et même si la guerre n'est pas le sujet du film, les rues de Belgrade prennent très vite des allures de «champs de bataille». Les protagonistes de ce singulier récit sont sans cesse agressés ou trahis par leurs proches ou par leurs amis. Ils voient leur société s'effondrer, délaissant les plus démunis. Goran Paskaljevic est yougoslave d'origine serbe. Il nous livre un constat déchirant des conséquences de cette guerre. Tourment, effroi, terreur d'une poignée de gens de tous âges évoluant dans une société isolée du reste du monde qui, à force d'isolement et de détresse, oublie qu'il fut un temps «sans la guerre...». Dans **Baril de poudre**, la guerre est surtout présente dans les esprits : une petite discussion ou un petit accrochage, aussi simple soit-il, évolue en crescendo jusqu'au conflit et prend des proportions impressionnantes puisque tout explose de l'intérieur. Chaque individu se permet de mettre en pratique les fantasmes les plus abjects, et il ne reste qu'une poignée de gens au milieu de tout ce

chaos, sans défense.

«*Aujourd'hui, l'éclatement est malheureusement un fait et j'éprouve le besoin, en tant que réalisateur yougoslave d'origine serbe, de montrer à mon tour les états d'âme actuels de mon peuple*».

Goran Paskaljevic a intentionnellement morcelé son film en une multitude de mini-séquences qui ont un sens particulier puisqu'elles rendent compte, dans leur diversité, de cet «éclatement» qui divise les habitants de l'ex-Yougoslavie. La narration est «éclatée» car les séquences en question sont toutes indépendantes les unes des autres et possèdent, chacune, leur propre ressort dramatique. La cohésion de ce puzzle est assurée par certains personnages que l'on retrouve d'une séquence à l'autre. (...)

Nathalie Lanier  
*Mcinema.com*

**Joris Ivens et la ville**

**La pluie**

Pays-Bas - 1929 - 12 min

**La Seine a rencontré Paris**

Pays-Bas - 1957 - 32 min

Commentaire : poème de **Jacques Prévert**, dit par **Serge Reggiani**

**Rotterdam-Europort**

Pays-Bas/France - 1966 - 20 min

Commentaire dit par **Yves Montand**

A propos de **La pluie** :

Version originale muette (une version a été sonorisée en 1932 puis à nouveau en 1941 aux Etats-Unis). Un film-poème lyrique sur Amsterdam avant, pendant et après une averse. «Le soleil, le vent, les premières gouttes de pluie, les trombes d'eau, le soleil qui revient sont des éléments dramatiques, sans aucun effet littéraire. Mais la vie et les gens, leurs démarches, leurs actions, tout est transformé par la pluie.» (Joris Ivens)

(...) La caméra est alerte et vivante. «Quand j'ai tourné **La Pluie**, [la caméra] était à côté de mon lit.

J'habitais un grenier, les gouttes tombaient sur ma lucarne, comme de l'huile, ou très gaies, j'étais toujours prêt à sortir. A l'époque, c'est quelque chose de très physique, d'organique, la caméra sur mon épaule, devant mon œil. Certains pensaient : c'est un danger, chez lui la technique va régner. Ça m'a aidé, au contraire».

A propos de **La Seine a rencontré Paris** :

«J'étais amoureux de Paris. L'idée de départ, c'était la rencontre du fleuve et de Paris. C'est devenu un film sur les parisiens et ce qu'ils viennent chercher auprès de la Seine, ce qu'elle leur donne. Le poème de Prévert a été fait après le tournage du film. Prévert a vu les images, a écrit un poème et il m'a dit : "fais-en ce que tu veux."

Joris Ivens, Juin 1982

Propos recueillis par C. Brunel

«Il était une fois la Seine...». Ce film est considéré comme l'un des plus beaux de Joris Ivens. Sur une idée de Georges Sadoul, le réalisateur filme la rencontre du fleuve et de la ville, et les liens tendres et laborieux unissant les Parisiens à la Seine... Cette œuvre pleine de poésie et de lyrisme ne s'éloigne pas des préoccupations de Ivens : l'homme, sa subsistance, son travail, la misère, les joies de la vie, et l'amour. Ce film rencontra un succès général et fut couronné de

nombreux prix dont la Palme d'or du court métrage à Cannes.

A propos de **Rotterdam-Europort** :

Documentaire peu commun sur le port de Rotterdam. Aux images d'un port actif, frontière de l'Europe, Ivens y ajoute celles du «Hollandais Volant», personnage de légende qui revient dans son pays après quatre siècles d'absence. "*Le montage est difficile à faire : il faut à la fois manier la fantaisie, l'imagination, et ménager aussi le côté «documentaire».*"

**Villes des Lumière, lumières de la ville**

En partenariat avec l'Institut Lumière de Lyon, présentation de **Vues des Lumière**, films tournés par les opérateurs Lumière dans des villes du monde. Soirée animée par Thierry Frémaux, directeur de l'Institut Lumière.

**Vues de Sarajevo 1<sup>ère</sup> partie**

**En attendant Godot à Sarajevo**

France - 1993 - 26 mn  
Réalisatrice :  
**Nicole Stéphane**

**Les vivants et les morts**

Bosnie - 1993 - 1h15  
Réalisateur :  
**Radovan Tadic**

**Les hommes de l'ombre de Milosevic**

France - 52 mn -  
Réalisatrice :  
**Marie-Claude Vogric**

**Ten minutes**

Bosnie - 2002 - 10mn  
Réalisateur  
**Ahmed Imamovic**

**Vues de Sarajevo 2<sup>ème</sup> partie**

**Je vous salue Sarajevo**

Italie - 1994 - 5 mn  
Réalisateur  
**Jean-Luc Godard**

**Notre musique**

France - 2004 - 1h20  
**Jean-Luc Godard**

Rencontres, projections et lectures proposées par le Centre Culturel André Malraux de Sarajevo. En partenariat avec l'association Paris-Sarajevo Europe.

En présence de Francis Bueb, fondateur et directeur du Centre André Malraux, de Nicole Duroy, grand reporter pour *Télérama* et présidente de l'association Paris-Sarajevo Europe, et de cinéastes ayant réalisé les films de la soirée.



# LA CHINE EST PROCHE

CinéMaVille



Beijing bicycle



A l'ouest des rails



In public



Conjugaison



Le cerf-volant du bout du monde



Jouer pour le plaisir



Le cerf-volant bleu



La divine

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

**Beijing bicycle**

Chine - 2001 - 1h53

Réalisateur :

**Wang Xiaoshuai****A propos du film :**

On avait découvert Wang Xiaoshuai avec le très beau **So close to paradise**. S'il est un peu moins étrange, un peu plus propre sur lui et plus maître de ses effets que ce précédent film, **Beijing bicycle** n'en reprend pas moins les thèmes et figures principales : encore une histoire de ploucs faisant le dur apprentissage de la Ville, encore une relation d'amitié entre un jeune homme et un «protecteur» plus âgé, encore des filles superbes et inaccessibles comme ultime horizon. (...) **Beijing bicycle** sera l'histoire d'une lutte à mort entre les deux garçons pour la possession d'[un VTT]. L'argument peut sembler mince, mais vu l'importance d'un vélo dans la vie des jeunes Chinois, cette dispute revêt la dimension d'un duel de western, d'une lutte tragique. Le film s'étire d'ailleurs en longueur, non pas par complaisance, mais parce qu'aucun des deux protagonistes ne veut lâcher le morceau. Le cinéaste saisit avec précision et patience toute la somme d'efforts nécessaires à l'appropriation : bastons, tension des postures de défi, épuisement des corps, et surtout, longues et haletantes poursuites dans les dédales du vieux Pékin dont profite Xiaoshuai pour filmer les enfi-

lades de rues, expérimenter travellings et raccords, enregistrer la topographie d'un lieu et raconter sans discours la vie d'un quartier en voie de disparition. Car Pékin est de plus en plus dévoré par l'économie capitaliste émergente, concrétisée par les voies rapides, les buildings de verre et d'acier, les publicités de néon, et l'apparition d'une jeunesse consommatrice et branchée. La possession d'un vélo neuf est d'ailleurs le moyen de conquérir les jolies filles, exactement comme dans nos publicités occidentales pour voitures. Tout cela, la caméra de Xiaoshuai le capte amplement, agilement et sans lourdeur, car la teneur politique et sociétale est omniprésente mais toujours en arrière-plan du récit principal. Au-delà des évidentes qualités de cinéma à l'œuvre ici, la principale information de **Beijing bicycle** est donc de nous montrer qu'il existe désormais en Chine populaire un consumérisme, une violence du statut social et ce qu'il faut bien appeler une lutte des classes, aussi âpre que par chez nous. (...)

Serge Kaganski

*Les inrockuptibles 25 avril 2001*

(...) On reconnaît dans cet argument plutôt ténu la trame d'un monument du patrimoine cinématographique mondial : **le Voleur de bicyclette** de Vittorio De Sica, hit tardif du néoréalisme (1949), qui assura partout autour de la planète la reconnaissance d'un courant esthétique dont il ne

constituait pourtant pas du tout le firmament. Comme son modèle, **Beijing Bicycle** charme par sa description documentaire de la circulation urbaine, sa restitution sensible de la ville, ses passants, ses vélos, captés dans une lumière radieuse et estivale, qui masque mal pourtant la noirceur du contexte, la dureté de la vie quotidienne, où un sou est un sou et où les ouvriers ne bénéficient guère de protection sociale.

Plus qu'un personnage, au sens psychologique du terme, Guei est une figure, réduite à quelques mots raréfiés. Le garçon est tout entier dans le désir de possession de sa chose, ce petit amas de ferraille auquel il confère le pouvoir de décider de la réussite ou de l'échec de sa vie. Les scènes où la bande de son rival le roue de coups et tente de l'arracher à son vélo ne manquent pas de force. A terre, à plat ventre pour recouvrir sa bicyclette, les bras en croix, les jambes emmêlées aux pneus et la tête dans les guidons, Guei ne lâchera pas l'affaire. Et ses agresseurs ont beau essayer de le retirer par les pieds, il s'accroche comme un crampon à la seule chose qu'il possède. Les personnages vraiment émouvants sont souvent les plus frustes, ceux qui sont définis par une seule obsession, une seule posture, et qui du coup laissent dans la mémoire l'empreinte d'une seule image. (...)

Jean-Marc Lalanne

*Libération 25 avril 2005*

**A l'ouest des rails**

Chine - 2002 - 9h

Réalisateur  
**Wang Bing****Rouille I** - 1h56**Rouille II** - 2h04**Vestiges** - 2h56**Rails** - 2h15**A propos des films :**

«Il est difficile aux Occidentaux d'imaginer la pauvreté de la Chine. A l'époque où les communistes prirent le pouvoir, le Chinois moyen vivait essentiellement d'un demi-kilo de riz ou de céréales par jour et consommait moins de 0,08 kilo de thé par an. Il s'achetait une nouvelle paire de chaussures une fois tous les cinq ans», écrit l'historien Eric J. Hobsbawm dans *l'Age des extrêmes*. En dépit de l'ouverture du pays, et en dehors de la promotion des deux grandes villes-vitrines, Pékin et Shanghai, un demi-siècle plus tard, il est toujours difficile aux Occidentaux d'imaginer à quoi ressemble la Chine.

Depuis quelque temps, le cinéma indépendant chinois, qui s'élabore en dehors de tout le circuit d'autorisations kafkaïen du régime, nous apporte des nouvelles fraîches de ce monde invisible. La situation historique exceptionnelle du pays, qui voit depuis une vingtaine d'années la transition entre l'ère communiste et le libéralisme être négociée par le Parti lui-même, ne pouvait engendrer que des films à leur tour exceptionnels. Ce glissement de l'ancien collectivisme à l'économie de marché, avec ses implications sociales et culturelles sur une communauté chinoise téléguidée à dis-

tance et en zigzag d'une idéologie l'autre, était le sujet de l'incroyable fresque de Jia Zangkhe, **Platform**. La sortie (...) d'**A l'ouest des rails**, documentaire hallucinant de neuf heures sur le sort des habitants déshérités de Shenyang, au nord-est de la Chine, montre une fois encore les métamorphoses du système et ses retombées : comment une société, toujours vivante, toujours malade, est conduite à se régénérer ou à périr selon des lignes de changement qu'elle ne choisit jamais. Le film propose une étude en profondeur du bouleversement historique comme précis de décomposition : tout part en lambeaux, ruines, cendres et fumées, carcasses d'usine qu'on dépiaute tel un crabe pourri, murs effondrés des maisons gisant dans les ordures, corps éreintés de fatigue et pliés en quatre par le mauvais alcool, paysages plongés dans les ténèbres et la neige...

Tie Xi est un quartier de la ville de Shenyang, une vaste zone industrielle créée en 1934 par l'occupant japonais pour y fabriquer du matériel de guerre. (...) Des campagnes, la population afflue par vagues, attirée par l'offre d'emplois exponentielle, et culmine à plus d'un million d'habitants. Mais au début des années 90, la crise commence à se faire ressentir, le secteur s'esouffle et les usines s'endettent. Quand le film commence, Tie Xi vit ses dernières heures, les quelques usines en activité vont fermer, le quartier des ouvriers, racheté par des promoteurs privés, va être rasé. Couvert de prix (Marseille, Lisbonne, Yamagata, Nantes...), ce premier film de Wang Bing, un jeune cinéaste diplômé de l'Académie du film de Pékin, se divise en trois parties autonomes que

l'on peut voir dans n'importe quel ordre : **Rouille** (4 heures) ou la vie des ouvriers d'une fonderie au bout du rouleau ; **Vestiges** (3 heures) ou l'évacuation et la destruction par décret du quartier résidentiel de Tie Xi et les incertitudes des habitants face aux promesses de relogement (celui qui, le plus narratif, mérite d'être vu le premier) ; enfin **Rails** (2 heures) ou le quotidien de quelques conducteurs de trains de marchandises (des vieilles locos à vapeur) sur les 20 kilomètres d'une ligne toujours en activité.

Le film a connu un premier montage de cinq heures présenté dans la section Forum, du festival de Berlin, en 2002. Repéré par un des membres du comité de sélection de Rotterdam, Wang Bing a pu bénéficier d'une subvention pour s'acheter du matériel informatique et remonter son film. L'idée était bien sûr de le raccourcir, de le rendre plus acceptable aux formats de diffusion standard. A force de plonger et retourner dans tous les sens les 300 heures de rushes accumulés pendant trois ans (1999-2001), seul avec une caméra DV empruntée à un ami, il lui a semblé impossible de couper. Il a au contraire rallongé son film, restituant à cette expérience de cinéaste solitaire sa nature unique, temporelle et humaine, lui prêtant la démesure d'un roman russe. D'ailleurs, c'est encore de Russie que vient le modèle esthétique de Wang Bing qui avoue sa passion pour Tarkovski, ce dont témoigne la beauté de ses plans, en particulier dans l'univers industriel déliquescents de **Rouille**, et les ressources qu'il tire de la froideur métallique de l'image digitale.(...)

Didier Péron

*Libération* – 9 juin 2004

**In public**

Chine - 2004 - 23mn

Réalisateur :

**Jia Zangkhe****A propos du film :**

Bien qu'indépendants, **In Public** de Jia Zangkhe, tourné en 2001 et **Debout**, premier film de Liu Hao (2002) sont sortis ensemble.

Le film de Zangkhe dure une petite demi-heure. L'auteur de **Platform** et **Plaisirs inconnus** pose sa caméra dans différents lieux : hall de gare, bus, salle de billard, dancing. Il regarde les gens, n'attend pas qu'il se passe quelque chose, attentif au contraire à la banalité que la décision du retrait et de l'observation transforme en spectacle continu. La curieuse façon de respirer d'un enfant, les mains d'un fumeur, un handicapé en fauteuil roulant accrochent l'oeil tels des signes qui ne veulent rien dire. Il est dommage que les distributeurs n'aient pu associer **In Public** à **In Person**, du même auteur, tourné la même année. (...)

Même si elle est artificielle, l'articulation des deux films, tournés par des cinéastes de la même génération, témoigne de cette fièvre qui s'est emparée des jeunes réalisateurs chinois pour rendre compte de la réalité physique de leur pays, dépouillée des oripeaux de la propagande et du prestige d'un cinéma d'apparat. La nudité de l'expérience est donnée avec un sens du détail qui ne trompe pas. Il est intéressant

de voir à quel point ce cinéma se détourne de l'idéologie, des grandes idées abstraites pour s'amarer aux dénominateurs communs de l'existence et de l'instinct de survie, sans craindre le burlesque et les trous noirs.

Didier Péron

*Libération - 15 septembre 2004*

## Conjugaison

Chine - 2001 - 1h37

Réalisatrice :

**Emily Tang**

### A propos du film :

(...) **Conjugaison** est le premier film d'Emily Tang, voici ce qu'elle en dit : «Il y a plus de 10 ans, il s'est passé un événement historique grave à Pékin. J'étais alors étudiante. Cet événement a pesé lourd sur la jeunesse chinoise et nous n'arrivons toujours pas à dissiper les ombres. Si, face à la réalité, la plupart des gens ont choisi la fuite, c'est que, quand il n'y avait plus d'échappatoire dans la vie réelle, on ne pouvait que fuir son idéal. Mais le plus souvent, le renoncement rend plus désespéré encore. Quant à nous, au cours de l'hiver qui suivait l'été 89, ce sentiment d'une lourde pesanteur a envahi tout le monde et atteint son point culminant. C'est de ce sentiment qu'est né mon film, qui tente de mettre à jour le tréfonds de quelques âmes en mutation.

Depuis ces 10 dernières années, Pékin a connu d'immenses changements. Pour une question de budget, notre production, qui se veut indépendante, n'arrive pas à reconstituer les scènes historiques de l'époque, de sorte que je ne peux que focaliser sur ce que ressentent mes personnages à la suite de cet événement. Presque tous les faits et les conflits extérieurs sont évités pour laisser place aux conséquences qu'ils ont apportées au monde mental des

gens. Les comédiens qui constituent mon équipe n'ont qu'une vingtaine d'années en âge moyen. La plupart sont des débutants. Mais la sincérité de tout le monde a fait que pendant le tournage, nous avons connu tout le temps des moments émouvants. Et nous le souhaitons aussi à notre film.»

Marina Foxley

<http://beam.to/7travelling7>

(...) **Conjugaison**, premier long métrage réalisé par Emily Tang, apparaît comme un ouvrage beaucoup mieux tenu et éloigné de tous rabâchages. Cette jeune Chinoise (31 ans) née à Pékin, mais établie à Hongkong, raconte ce qui semblait inimaginable dès la date de la rétrocession : la chronique des amours et du quotidien difficiles de brillants diplômés contraints de se cacher dans de misérables appartements, de pratiquer des métiers clandestins, voire d'avorter sans états d'âme, après les événements de la place Tienanmen.

Le film, qui se termine avec la levée de la loi martiale dans Pékin, ne commente pas (sans doute limité par la censure), mais divulgue les tracasseries et la peur sur un mode pointilliste, ce qui rend le discours beaucoup plus convaincant et fort. D'autant qu'Emily Tang résout une partie des limites techniques de son faible budget par une astuce de mise en scène plutôt habile : souvent, les plans ne laissent apparaître qu'un bout de tête tronqué ou une moitié de corps, comme si, à l'abri du régime répressif qui cherche à les débusquer, les

personnages étaient non seulement hors cadre (politiquement et graphiquement), mais bientôt hors champ, évaporés dans un système qui ne change pas.

Thierry Jobin

<http://www.letemps.ch/dossiers>

## Le cerf-volant du bout du monde

France/Chine - 1958 - 1h22

Réalisateurs :

**Roger Pigaut**

**Wang Kia-Yi**

### A propos du film :

Comme **Le ballon rouge**, d'Albert Lamorisse, **Le cerf-volant du bout du monde** mériterait d'être un classique du cinéma pour la jeunesse. C'est toute une époque qui revit à l'écran : Pierre Prévert était conseiller technique ; Henri Alekan, chef opérateur. Et la réalisation de cette première coproduction franco-chinoise était un petit événement.

Aujourd'hui, son message de fraternité semble aussi candide que généreux. On sourit à entendre ce dialogue populo dans la bouche des enfants, ou devant ces trucages à la Méliès, qui font apparaître un bon génie aux côtés de Pierrot. Mais les spectateurs qui avaient 10 ans à la fin des années 50 éprouveront une vraie nostalgie. Ils retrouveront un Montmartre inattendu, avec ses terrains vagues et ses palissades en bois. Et que dire du charme des Tractions, des 4 CV et des Dauphines, que l'on voit, sillonnant les ruelles du 18<sup>e</sup> arrondissement ?

Bernard Génin  
*Télérama n°2293*

## Jouer pour le plaisir

Chine - 1992 - 1h38

Réalisatrice :

**Ning Ying**

### A propos du film :

Long travelling dans les rues de Pékin. Grouillement continu de la foule, musique des klaxons, sonneries de bicyclettes... **Zhao Le, Jouer pour le plaisir** commence par un bain de foule. La caméra, qui s'est glissée dans le flux de la circulation, semble chercher quelque chose ou quelqu'un. Elle s'arrête sur la façade d'un vieux théâtre. Nous voici sur scène, où l'on donne une représentation d'opéra traditionnel. Dans les coulisses, techniciens et accessoiristes s'affairent autour d'un vieil employé. C'est Han, l'homme à tout faire, à la fois concierge, souffleur et doublure au pied levé. Pour lui, cette représentation est la dernière : demain, il sera à la retraite. Demain, il pourra rejoindre la foule qui, inlassablement, circule devant le théâtre. En quelques plans, Ning Ying, jeune Chinoise de 34 ans, prouve qu'elle a l'œil d'un reporter. La première journée de vie "non active" du vieil Han est un beau moment de cinéma en liberté. On le voit flâner dans son quartier, se retrouver entraîné, malgré lui, dans la file d'attente d'un cinéma et on éprouve la même sensation de "vacance" que lui. A force de le suivre, pas à pas, on tombe sous le charme des ruelles de Pékin.

"Il n'est pas évident à filmer, ce vieux Pékin que j'aime tant et que l'on est en train de massacrer", raconte Ning Ying. Voyez le théâtre où débute l'action, il vient d'être détruit. J'aurai un peu sauvé sa mémoire. Déjà, dans mon premier film, **Quelqu'un est tombé amoureux de moi** (un remake asiatique du **Certains l'aiment chaud** de Billy Wilder !), j'avais essayé de repé-

rer les coins les plus pittoresques de la ville. Mais mon chef opérateur ne voulait cadrer que les néons géants des grandes artères. Il m'a interdit de mettre l'œil à la caméra ! En visionnant les rushes, j'ai vu qu'il coupait régulièrement les prises avant que je ne le demande. Pour toute l'équipe, qui m'avait été imposée, les traces du passé sont tristes et laides. Moi, c'est tout ce qui m'intéresse !" Quand elle monte ce film de commande, Ning Ying reconnaît à peine ce qu'elle a filmé. Pourtant, le **Certains l'aiment chaud** chinois fait un triomphe commercial. Ce qui permet à Ning Ying de choisir librement le sujet de son nouveau film. Un roman de Chen Jiangong la séduit. Elle y découvre les flâneries du vieil Han, qui rencontre d'autres retraités, aussi modestes que lui. Ils ont trouvé un moyen original de tuer le temps : chaque jour, devant un jardin public, en s'accompagnant à la vielle, ils chantent des airs de l'Opéra de Pékin. Et chaque jour, ils se chamaillent sur la justesse d'un accord ou sur le nombre de modulations à faire sur une note. Han, qui depuis les coulisses, a entendu les plus grands chanteurs, leur donne quelques conseils. Il leur trouve un local et devient leader du groupe "L'Opéra de Pékin pour le troisième âge". *Il y avait là tout ce que j'avais envie de filmer : une ville, des traditions en péril, des personnages pittoresques...* Après huit mois d'écriture, Ning Ying rencontre enfin un jeune producteur intéressé par son projet. *"Seul problème : il voulait engager de vieux acteurs de théâtre et je voulais des non-professionnels. Heureusement, ce sont les pros eux-mêmes qui m'ont rejetée: "Vous êtes trop jeune. Vous êtes une femme. Et le message de votre film n'est pas clair". Et moi de leur répondre : "Vous avez 60 ans ? Vous êtes trop jeune pour le rôle, vous parlez en pontifiant et moi je veux du naturel. Je suis une femme ? Et alors ? Quant à mon message, il sera dans les rides de mes personnages."* Ning Ying trouve un compromis avec son

producteur. Elle n'engage que deux professionnels. Le premier incarne Han ; l'autre, un gros chanteur rustre qui conteste son autorité. Tous les autres sont recrutés dans de vrais clubs d'amateurs de l'Opéra de Pékin.

*"Ils sont très nombreux, ces clubs, et je voulais absolument que tout, dans ces personnages, soit authentique : leur langage, leur comportement... Entre les prises, discrètement, je les écoutais et je les observais, quitte à modifier un détail à la dernière minute. Mais pas un seul moment je n'ai improvisé. Pour la scène finale, j'ai volontairement provoqué leur colère, afin de savoir quels mots grossiers ils emploient."* Car, peu à peu, la zizanie éclate. Han joue au petit chef. Il instaure des lois. Ses airs supérieurs agacent les autres. Mais, pour nous, c'est irrésistible. Irrésistible et émouvant, parce que Ning Ying filme les travers de ses "petits vieux" avec chaleur et une tendresse malicieuse. Il faut voir la jeunesse de ces pépés-chanteurs le soir où, en se maquillant les uns les autres, ils se préparent à participer à un concours de quartier. Armé d'un camescope, un reporter de télévision est venu les voir. Ils défilent, un à un, se présentent, parlent de leur famille ; l'un d'entre eux, en guise de carte de visite, se contente de pousser une note suraiguë, *"parce que c'est bon pour la tête ; ça chasse les énergies négatives"*. On sourit. On pense à Tati, avant de se laisser emporter par la mélancolie quand, soudain, tout le monde se retrouve divisé. (...)

Bernard Génin  
Télérama n°2304

**Le cerf-volant bleu**

Chine - 1994 - 2h18

Réalisateur :

**Tian Zhuangzhuang****A propos du film :**

Le film s'articule autour de trois périodes de l'enfance du petit Tietou, dans une coopérative pékinoise des années 50 et 60. Trois âges auxquels correspondent trois figures paternelles (les maris successifs de sa mère), que l'enfant verra "tomber", au sens propre comme au figuré, l'une après l'autre. Le tout sur fond d'hystérie totalitaire. Mais les convulsions de l'histoire des *Cent Fleurs* et de la répression antidroitière de 1957 à la Révolution Culturelle, ne sont pas qu'un arrière-plan. Elles scandent ces vies ordinaires, en sapent la convivialité et en infléchissent le cours avec une toute puissance brutale : séparations, disparitions, arrestations, déportations. Le petit monde de Tietou et de sa mère s'éparpille et se raréfie un peu plus d'année en année... **Le cerf-volant bleu** est le récit de cette raréfaction progressive, de ce resserrement inexorable de l'espace intime - vie domestique, rapports conjugaux et familiaux, relations de voisinage - sous la pression totalitaire incarnée par les comités de quartier et leurs directives de plus en plus coercitives. «*On peut étouffer l'histoire, pas les souvenirs*», dit l'affiche du film, pompeusement mais justement. Tian ZhuangZhuang n'étouffe ni

la première (attitude courageuse et méritoire qui lui vaut, à lui et à son film, bien des déboires en Chine, au point que la post-production n'a pu se faire qu'en dehors du pays) ni les seconds. L'intelligence et la pertinence du **Cerf-volant bleu** résident précisément dans cette étroite et constante intrication de l'Histoire et de la chronique intime, du politique et du domestique, du temps historique et du temps familial. Le revers de cette intelligence était l'habileté didactique, le prêchi-prêcha moraliste et l'emphase parabolique, écueils douloureux généralement constitutifs de ce type de programme fictionnel. Le cinéaste contourne ces pièges en optant pour une narration très elliptique (le ton, malgré la division du récit en époques et le foisonnement de personnages, est résolument anti-épique, anti-saga), et en prenant soin de s'attacher à ses protagonistes en tant que personnages plutôt que de chercher à tout prix à «faire sens» sur leur dos. (...) Cette attention humble et généreuse aux êtres, qu'illustre assez bien le portrait discrètement esquissé du troisième père, moins antipathique qu'il ne l'était à priori aux yeux de Tietou et aux nôtres, s'applique aussi au moindre petit rôle de passage, telles cette bricoleuse et maladroite à force de vouloir bien faire, ou cette petite nièce collante et têtue qui découvre le cerf-volant accroché dans un arbre. Cette qualité de regard, également patente dans l'élégance formelle dont fait preuve Tian

Zhuangzhuang à chaque plan, donne au film son indéniable et puissante charge d'émotion, sans effet de manches et sans pathos superflu.

Jacques Valot

*Mensuel du Cinéma n°14 - fev 94*

**La divine**

Chine - 1934 - 1h39

Réalisateur :

**Wu Yonggang****A propos du film :**

Wu Yonggang mit en scène un drame social prenant la défense de la dignité féminine. Une jeune femme pauvre est condamnée à se prostituer pour élever seule son bébé. (...) **La Divine** est un des plus grands rôles de la célèbre actrice Ruan Lingyu, star du muet et idole des jeunes intellectuels. C'est une jeune femme amoureuse, courageuse et libre qui, victime d'une odieuse campagne de presse, se suicida à l'âge de 25 ans, le jour de la fête des femmes, entrant ainsi dans la légende.

[www.inst-jeanvigo.asso.fr](http://www.inst-jeanvigo.asso.fr)

**La Divine** est une œuvre que Ruan Lingyu a tournée alors qu'elle était au faîte de sa gloire. Elle se suicidera suite aux rumeurs de liaisons adultères l'année d'après. Avec le temps le souvenir de la belle Chinoise avait tendance à s'estomper dans la mémoire du public jusqu'à ce que le réalisateur Stanley Kwan lui rende hommage dans son **Center Stage** (avec Maggie Cheung dans le rôle de Ruan), avivant la curiosité de bon nombre de cinéphiles sur les œuvres originales de la star du muet. Les possibilités de les visionner restent malheureusement trop rares (...).

Le film est clairement un véhicule pour la belle Ruan. Toute l'histoire est basée sur son personnage et lui donne d'amples occasions de montrer ses capacités d'actrice. Mais est-ce vraiment un reproche étant donné que son charisme et son talent crèvent l'écran ? Ruan Lingyu n'a d'ailleurs pas une tâche aisée, elle doit personnifier rien de moins que La femme ! Celle qui est à la fois "pute" (son travail), mère (sa vie privée) et amante (sa relation difficile avec le gros Zhang). (...) Le fait est qu'en voyant **La Divine** on comprend mieux l'attraction que Ruan Lingyu a pu avoir sur les foules chinoises et ce qui a pu motiver Stanley Kwan à en faire un film. L'histoire même est typique du mélodrame chinois de l'époque. Le personnage de Zhang par exemple est le méchant de service nécessaire pour que l'héroïne apparaisse plus courageuse et vertueuse encore. Le propos du film par contre est entre deux eaux : progressiste dans son idée de base, permettre l'éducation d'un enfant quelque soit l'origine sociale de ses parents, mais frileux et limite conservateur dans son traitement. Les moments où Ruan prend des clients sont à peine esquissés. On sent la volonté du réalisateur de ne pas aller trop loin afin d'éviter que le public ne condamne le personnage. La condamnation des rumeurs et autres manœuvres discutables des gens envers Ruan en raison de son travail n'est que faiblement affirmée. (...) Wu Yonggang dose intelligemment les malheurs et les événements positifs afin de

garder son histoire équilibrée et avance à un rythme régulier dans son déroulement.

**La Divine** n'est probablement pas le meilleur film de la star, mais sa superbe prestation et l'efficacité dramatique du film en font une œuvre appréciable. C'est aussi une très bonne façon de découvrir Ruan Lingyu et ne peut que donner envie de voir plus de ces films !

Arnaud Lanuque

[www.ifrance.com/hkcinemagic](http://www.ifrance.com/hkcinemagic)

(...) Des décennies en arrière à l'époque du muet. Parmi les 100 meilleurs films chinois, figure **Shen Nu** (littéralement **La Déesse**) rigoureusement traduite par **La Divine**. Troublante coïncidence avec Greta Garbo dont l'un des films-phares fut **La Divine**.

(...) **La Divine** s'avère être un mélodrame taillé sur mesure pour Ruan Lingyu dont les qualités d'actrice ne sont plus à prouver. Elle habite son personnage tragique avec nuance et expressivité. Même dans les séquences silencieuses, son regard et son sourire qui dissimulent et évoquent à la fois la tristesse, suffisent amplement à communiquer l'émotion au public. Le talent et le charisme de Ruan Lingyu envoûtent l'écran à travers cette double interprétation de la mère et de la pute. (...)

Christopher Violet

[www.ifrance.com/hkcinemagic](http://www.ifrance.com/hkcinemagic)