

# CINÉMA (Aspects généraux)

## Histoire

---

### Sommaire

---

Introduction

Le temps des pionniers (1895-1914)

- « Le vocabulaire le plus riche »
- Le spectacle et le récit
- Thèmes et tensions

L'ère du muet

- La souveraineté américaine
- La France, de la Belle Époque aux années folles : l'avant-garde
- Sagas nordiques et démons germaniques
- La vague soviétique

Le parlant : les années 1930

- En Amérique
- En Allemagne
- Le réalisme français (1930-1940)
- Les grands Soviétiques après 1930
  - Le règne des « producteurs »
  - Malice et gravité. Lubitsch et Sternberg
  - L'Amérique humaniste
  - Le cinéma américain classique
  - Le cinéma, art populaire
  - Dans une société au bord de l'abîme
  - La caméra, appareil d'enregistrement
  - Cinéma et théâtre

Le cinéma mondial de la guerre à l'après-guerre

- La France, de la poésie à la littérature
- Le néo-réalisme italien
- Le nouvel essor américain
- Le cinéma japonais
  - Un essor considérable
  - Le renouvellement
  - Welles et Bogart
  - Les années 1950. Un nouvel équilibre

Le jeune cinéma des années 1960

Maturité et mondialisation

- Fin du cinéma ?
- Naissance du « blockbuster »
- Le Nouvel Hollywood
- Le cinéma européen
- Vers une cinéphilie globalisée
  - Le cinéma français
  - Les pays nordiques
  - Le cinéma anglais
  - Le cinéma espagnol
  - Le cinéma allemand
  - Le cinéma italien

Bibliographie

---

La première projection du cinématographe Lumière a lieu le 28 décembre 1895, au Grand Café, boulevard des Capucines à Paris. Le nouvel art puisera abondamment dans le trésor dramatique aussi bien théâtral que romanesque, du XIX<sup>e</sup> siècle finissant. Il lui empruntera sa puissance d'évocation liée à l'appétit de conquête d'une société industrielle en plein essor. Il prolongera sa vocation à l'universel.

Ni Dickens, ni Dumas père (morts en 1870), ni Dostoïevski (mort en 1881), ni Herman

Melville (mort en 1891), ni Dumas fils (mort en 1893) n'ont pu soupçonner les immenses virtualités cinématographiques de leurs œuvres. Au cours de ces mêmes années naissent D. W. Griffith (1875), Carl Dreyer (1889), Fritz Lang (1890), Jean Renoir (1894), John Ford (1895) et S. M. Eisenstein (1898).



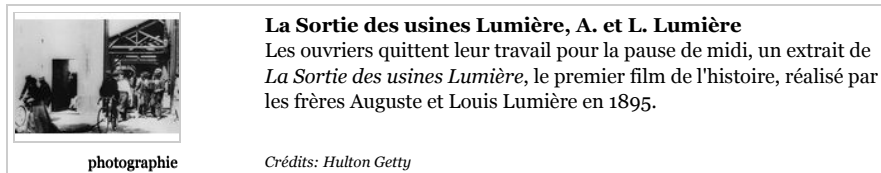
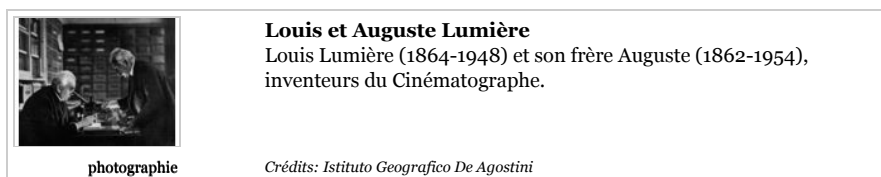
À l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, au moment où tous les arts se découvrent dans une impasse et doivent se soumettre à des mutations, le jeune cinéma voit s'ouvrir devant lui le plus vaste et le plus neuf des champs d'investigation.

## Le temps des pionniers (1895-1914)

### « Le vocabulaire le plus riche »

Le cinéaste ignore, pour l'instant, les scrupules et les doutes de l'artiste moderne.

En France, Louis Lumière se contente de cinématographeur, comme il a toujours photographié, avec une science discrète de la composition. Il filme la sortie de ses usines, l'entrée d'un train en gare, une baignade en mer, une partie d'écarté, un bocal de poissons rouges. Il envoie ses opérateurs à travers le monde filmer Venise ou le couronnement du tsar Nicolas II. Le cinéma permet désormais d'enregistrer un événement, du plus mince au plus considérable, dans sa durée propre. Il donne corps à la fugacité même. Le cinéma ne reproduit pas seulement le réel, il fixe à raison de 16 (puis de 24) images par seconde des moments d'attention pure, exacte, singulière. Jusqu'à Lumière, la réalité n'était que le modèle proposé à l'artiste. Dès ses premiers films, elle change radicalement de fonction en devenant une matière, aussi digne que le marbre du sculpteur, la couleur du peintre, les mots de l'écrivain. « Écrire pour le cinéma, écrire des films, dira plus tard Alexandre Astruc, c'est écrire avec le vocabulaire le plus riche qu'aucun artiste ait eu jusqu'ici à sa disposition, c'est écrire avec la pâte du monde. »



### Le spectacle et le récit

Parallèlement, Georges Méliès poursuit par d'autres voies son métier d'illusionniste. Il se sert du même appareil pour saper les vérités irréfutables établies par Lumière. Les personnages apparaissent, disparaissent, se substituent les uns aux autres, voyagent « à travers l'impossible ». L'« automaboulof », dans ce film tourné en 1904, emporte ses passagers dans le Soleil, puis retombe sur la Terre et s'enfonce dans l'océan, mais une

explosion le ramène à la surface. La seule magie de la réalité découverte par Lumière ne suffit plus. Il s'agit, comme dit Guillaume Apollinaire, rendant visite à Méliès, d'« enchanter la vulgaire réalité ». La poésie du *Voyage dans la Lune* (1902), de *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901) ou des *Quatre Cents Farces du diable* (1906) est d'autant plus sensible, aujourd'hui, qu'elle ne se donne pas d'abord comme poésie. La fantaisie et la fièvre hallucinatoire qui emportent les films de Méliès visent avant tout à l'effet de surprise ou d'émerveillement, à l'effet de spectacle.



photographie

#### **Georges Méliès, illusionniste du cinéma**

Le Français Georges Méliès (1861-1938), le roi de l'illusion, dans un film où il transforme une belle endormie en papillon (1901).

Crédits: Hulton Getty

La caméra de Lumière nous éveille au monde. Méliès tend derrière ses personnages les toiles peintes de l'inconscient collectif. Avec les cinéastes anglais de l'école de Brighton, le cinéma découvre sa troisième fonction, celle du récit visuel. Anciens photographes de plage, Williamson et Smith seront les premiers à faire valoir l'utilisation du découpage et des différentes échelles de plans. Dans *La Loupe de grand-mère*, réalisé en 1900 par G. A. Smith, des gros plans de détail s'insèrent dans le tableau principal. La loupe du garçonnet isole successivement une montre, un canari, l'œil de grand-mère ou la tête du chat.

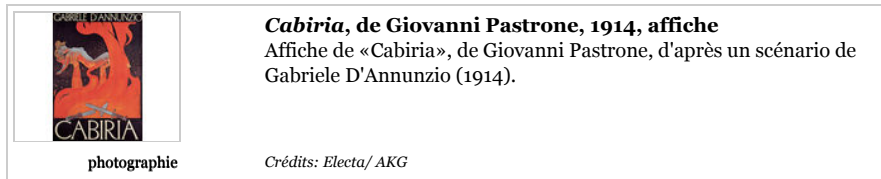
## **Thèmes et tensions**

Avant la guerre de 1914, le cinéma explore les voies où il s'engagera dans les cinquante années suivantes. L'appât du gain aidant, l'art se confond très vite avec la fabrication et le commerce de pellicule impressionnée. En France, Charles Pathé et Léon Gaumont bâtissent leur empire. Aux États-Unis, William Fox, Louis B. Mayer, Adolph Zukor, les frères Warner s'emparent du marché de l'exploitation avant de conquérir les instruments de production. Le cinéma international est une gigantesque foire d'empoigne, où la propriété artistique se débite au mètre, où l'on s'attaque allégrement aux plus grands thèmes de la culture universelle. En 1904, Ferdinand Zecca tourne *La Passion* en s'inspirant de tableaux célèbres, dont *La Cène* de Vinci. Or c'est déjà la troisième vie du Christ portée à l'écran, sans compter *Le Christ marchant sur les eaux* (1899) de Méliès. Le cinéma exploite tous les thèmes existants avant de donner un éclat jusqu'alors inconnu à certains d'entre eux, qui apparaîtront bientôt comme les siens propres : l'érotisme, le grand spectacle, le réalisme, le suspense, la tarte à la crème, le western.

Déjà les premières tensions apparaissent. La projection de sujets grivois, dans les *nickel odeons* (permanents à 5 cents) américains, suscite une première levée de boucliers des ligues de vertu, qui imposent la création d'une censure, ou plutôt de quarante-huit censures différentes, correspondant à chacun des États américains. Mais l'érotisme reparait au Danemark, qui invente la vamp (avec Asta Nielsen) et filme le baiser prolongé. À la veille de la guerre, les cinéastes danois Urban Gad (*L'Abîme*, *Le Vertige*) et Holger Madsen (*Les Morphinomanes*, *L'Amitié mystique*) se sont acquis une réputation internationale.

L'Italie invente le « peplum », c'est-à-dire l'épopée historico-légitime à grand spectacle. Les cinéastes italiens bénéficient du soleil, des décors et d'une figuration à bon

marché. On construit les remparts de Troie, on déploie les légions romaines, on jette les chrétiens aux lions. Gabriele d'Annunzio signe le scénario de *Cabiria* (1914), mais c'est Giovanni Pastrone qui l'écrit et le réalise. Ce film marque l'apogée du genre.



Cependant, la tradition réaliste se maintient face à l'épopée et au drame mondain. Zola inspire *Les Victimes de l'alcoolisme* (1902) de Zecca, *Germinal* (1913) de Capellani, la série de films de *La Vie telle qu'elle est* (1911-1913) de Louis Feuillade, ainsi qu'une *Thérèse Raquin* italienne réalisée par Nino Martoglio (1915). La contradiction du réalisme et de la fiction apparaît féconde, comme en témoigne la série des *Fantomas*, réalisée en 1913 par Feuillade, qui lançait trois ans plus tôt le manifeste de *La Vie telle qu'elle est* (« Ces scènes, écrivait-il, veulent être et sont des tranches de vie. Elles s'interdisent toute fantaisie et représentent les choses et les gens tels qu'ils sont et non tels qu'ils devraient être »). La poésie de *Fantomas* et des *Vampires* (1915) s'inscrira tout naturellement dans la réalité du paysage parisien.

En 1908, le « film d'art » se propose d'élever le niveau de la production cinématographique. Cette contradiction entre l'esthétique et le spectacle populaire est assez grave, dans la mesure où elle demeure théorique et par conséquent promise à un bel avenir de malentendus. On ouvre donc les portes du cinéma aux gloires de la littérature et de la Comédie-Française. *L'Assassinat du duc de Guise* (scénario de Lavedan, musique de Saint-Saëns, réalisation de Le Bargy) connaît un grand succès mondain. Les ambitions académiques du « film d'art » s'opposent à la fraîcheur d'invention des bandes comiques de l'époque (André Deed, Jean Durand, Max Linder), à la merveilleuse naïveté des films à épisodes et des mélodrames, à tout ce qui fait, précisément, le génie des primitifs.

« Ceux qui nous ont précédés avaient bien de la veine, dira Jean Renoir en 1948 : pellicule orthochromatique interdisant toute nuance et forçant l'opérateur le plus timide à accepter des contrastes violents ; pas de son, ce qui amenait l'acteur le moins imaginaire et le metteur en scène le plus vulgaire à l'emploi de moyens d'expression involontairement simplifiés.

« Heureux les potiers étrusques qui, pour la décoration de leurs vases, ne connaissaient que deux couleurs... / « Heureux les faiseurs de films qui se croyaient encore des forains. »

## L'ère du muet

### La souveraineté américaine

En 1914, l'entrée en guerre inaugure une période lourde de conséquences pour les différentes écoles européennes. Elles chercheront des voies nouvelles, en marge de la suprématie tant matérielle qu'esthétique du cinéma américain.

En l'espace de deux ans, grâce à deux films réalisés par D. W. Griffith, le cinéma accède à

la maturité. *Naissance d'une nation* (*Birth of a Nation*, 1915) et *Intolérance* (1916) concentrent tous les faisceaux jusqu'alors divergents du spectacle et de l'intimité, de l'épopée et du naturel, de la tension dramatique et de la contemplation. Il n'est pas un cinéaste de la génération des Renoir, Vidor, Hitchcock, Gance, Hawks qui ne se réclame de Griffith. *Intolérance* porte l'avenir du cinéma mondial. La partie babylonienne et la Passion du Christ demeurent des modèles de composition plastique, d'exaltation de l'espace. La partie contemporaine contient en puissance tout le cinéma social à venir. L'orchestration du suspense y est déjà parfaite. Le montage alterné de quatre lignes dramatiques (« Chute de Babylone », « Vie et Passion du Christ », « Massacre de la Saint-Barthélemy », « La Mère et la loi ») préfigure les recherches soviétiques.

 <p>photographie</p>	<p><b>Naissance d'une nation, D.W.Griffith</b>                      Les frères Lumière avaient inventé le cinématographe. On pourrait dire que D.W. Griffith, lui, invente le cinéma. Goût de la démesure dans l'évocation historique, cadrages inédits, efficacité d'un récit qui tire le meilleur parti de formes telles que l'épopée ou le feuilleton : ce sont autant de con...</p> <p><i>Crédits: Collection Christophe L</i></p>
 <p>photographie</p>	<p><b>Le décor babylonien d'Intolérance, D. W. Griffith</b>                      Le décor babylonien d'<i>Intolérance</i> (1916), de David W. Griffith (1875-1948).</p> <p><i>Crédits: Film Stills Archive, New York City/ Courtesy of the Museum of Modern Art</i></p>

*Naissance d'une nation* pourrait s'intituler « Naissance du cinéma américain ». On y trouve cette ampleur, cette générosité et cette fièvre de l'invention, cette simplicité, enfin, qui imposeront les films d'Hollywood sous toutes les latitudes. La jeune Amérique a trouvé dans le cinéma son moyen d'expression privilégié. À la « guerre civile » désastreuse que se livrent les pays de la vieille Europe, elle oppose l'exemple de son unité continentale durement gagnée à l'issue de la guerre de Sécession. L'intervention des États-Unis dans la guerre va leur conférer une responsabilité mondiale, qui était celle des puissances coloniales européennes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

« Certitude de l'espace, de l'accroissement, de la liberté, du futur », écrivait Walt Whitman cinquante ans plus tôt. La conquête de l'Ouest est à peine achevée lorsque, dans les studios de Hollywood hâtivement bâtis sur les lieux mêmes de la Terre promise californienne, l'Amérique se donne un miroir à sa mesure, à la fois précis et déformant. Rien de plus échevelé que les « films poursuites » que dirige alors Mack Sennett. Ils révèlent pourtant la fièvre d'action et la fabuleuse dépense d'énergie qui caractérisent le bond en avant de la civilisation industrielle. Le goût de l'efficacité, de la préparation méthodique, de l'expression juste, directe, se retrouve dans le découpage technique des westerns de Thomas Ince : *Pour sauver sa race* (*The Aryan*, 1916), *Carmen du Klondyke* (1918). Douglas Fairbanks incarne la magnifique santé d'un peuple, sa bonne conscience et son humour : *Robin des bois* (*Robin Hood*, 1922) ; *Le Signe de Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920) ; *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924). Ses exploits acrobatiques ne sont pas seulement des performances sportives. Ils apparaissent sur l'écran comme des raccourcis saisissants, des figures de liberté. « L'art américain, en cette période, écrit Henri Langlois, est surtout caractérisé par une concision extrême, une simplicité totale, la pureté du style. Tout y est dit en quelques instants et l'on passe aussitôt à ce qui va suivre. L'image est à la fois concise, pleine et aérienne. »

Mais déjà dans *L'Émigrant* (*The Immigrant*, 1917), le personnage de Charlot attaque de sa verve corrosive les belles certitudes américaines. Il montre la misère réelle sous la générosité officielle, la férocité dissimulée par le dynamisme. Déjà, le Viennois Stroheim se prépare à opérer la « révolution du concret » : *Folies de femmes* (*Foolish Wives*, 1919). « J'ai voulu, disait-il, et je veux toujours montrer au cinéma la vraie vie avec sa crasse, sa noirceur, sa violence, sa sensualité et – singulier contraste –, au milieu de cette fange, la pureté. »

Hollywood accueille les apports étrangers et les naturalise sans rien leur ôter de leur accent propre. L'unité du cinéma américain est faite de mille contributions diverses et contradictoires. Là comme ailleurs n'est-ce pas le signe de la puissance et de l'originalité américaines que de tout fondre en un creuset, un melting-pot ? En 1920, le cinéma européen renaît de ses cendres. En France, en Suède, en Allemagne, en Union soviétique, de nouvelles écoles naissent. Des cinéastes de génie s'imposent. Beaucoup d'entre eux s'accompliront à Hollywood.

## **La France, de la Belle Époque aux années folles : l'avant-garde**

---

On peut s'étonner en constatant que ce n'est ni à Rome, ni à Londres, ni à New York, ni à Stockholm, ni à Moscou, mais à Paris que s'est formé, entre 1909 et 1919, l'« art des temps modernes ». Il est surprenant que ces années où la France est plongée dans la plus terrible des guerres voient fleurir un art nouveau, complètement étranger au grand massacre. Un art qui n'est pas fonction de l'homme comme celui d'Apollinaire et de Barbusse, mais qui a besoin pour s'épanouir d'une technique toute-puissante et de la fièvre des studios.

Cette avant-garde française semble s'inscrire en marge de tous les courants du cinéma mondial. Elle rompt aussi bien avec le film d'art qu'avec le cinéma populaire de Feuillade. Elle s'éloigne délibérément du grand cinéma américain, celui de Griffith et de Ince.

Elle a son critique, Louis Delluc. Et son poète, Abel Gance. À ce dernier, un peu trop oublié aujourd'hui, Henri Langlois a rendu justice : « Plus que Louis Delluc, plus que Germaine Dulac, Abel Gance est le véritable père de l'avant-garde française ; elle aurait existé sans eux, elle n'aurait jamais existé sans lui. Comme elle n'aurait jamais existé sans les films de Chaplin et de la Triangle » (la Triangle était la société formée par Mack Sennett, Griffith et Ince).

Gance était déjà prêt en 1915 ; il portait son œuvre en lui ; elle avait commencé à mûrir bien avant celle de Delluc et de Dulac, dès avant la guerre. Il savait déjà que le temps du cinéma était venu, il en entrevoyait la lumière et c'est pourquoi, dès 1917, il donnera *La Dixième Symphonie*, premier chef-d'œuvre de l'avant-garde française. *La Folie du docteur Tube* (1911), son premier film, n'avait pas été compris. Sa véritable carrière commence en 1919 avec *J'accuse*, ce cri de révolte contre la guerre, qui fut entendu jusqu'à New York. En 1938, il tournera un second *J'accuse* pour s'élever contre la nouvelle guerre menaçante. Mais c'est surtout *La Roue* (1922) qui, par ses recherches techniques (montage accéléré), fera la célébrité de Gance, avant son *Napoléon* (1927) qui confirme son génie épique.

À l'opposé de Gance, véritable grand « primitif » du cinéma français, Marcel L'Herbier, aristocrate, raffiné, est hanté par cette « rage de l'expression » que l'on retrouve aujourd'hui chez Godard. Un film de Gance est un éclair, un cri ; un film de L'Herbier est déjà un langage. En cela, il a une place à part dans cette avant-garde française dite « impressionniste ». Il est du côté des grands expressionnistes, du côté d'Eisenstein, des Russes. Il veut faire parler le « muet » (*L'Homme du large*, 1920 ; *Eldorado*, 1921 ; *L'Argent*, 1928).

Louis Delluc et Jean Epstein ne furent pas seulement les deux grands théoriciens de cette école. Delluc (1890-1934), bien qu'il soit mort très jeune, laisse deux œuvres marquantes : *Fièvre* (1921), *La Femme de nulle part* (1922). Peintre, sensible plus que tout autre à l'atmosphère, il est un pur impressionniste. Il annonce le cinéma de Vigo et de Renoir, qui s'affirmera dix ans plus tard. Quant à Jean Epstein (1899-1953), l'importance de son œuvre critique se vérifie de jour en jour. Lui aussi est un peintre qui veut faire de chaque plan un univers de sensations. *Cœur fidèle* (1923), *La Glace à trois faces* et *Finis terrae* (1928), *L'Or des mers* (1931), *Le Tempestaire* (1947) sont les grandes étapes d'un ensemble qui doit être redécouvert.

En revanche, Jacques Feyder et René Clair sont aujourd'hui les deux cinéastes qui émergent curieusement de cette époque. Feyder (1888-1948) avait su tirer profit des recherches de quelques pionniers, exactement comme Lelouch a su aller au succès en exploitant les trouvailles du « jeune cinéma ». C'est une recette toujours payante. Et les générations bourgeoises qui n'avaient rien compris aux romans de Zola purent s'extasier en toute bonne conscience sur la *Thérèse Raquin* (1928) de Feyder.

À cette époque, René Clair donne *Paris qui dort* (1924), *Entracte* (1924), *Un chapeau de paille d'Italie* (1927), qui sont sans aucun doute, avec ses premiers films parlants, ce qu'il a fait de meilleur. La « course-poursuite », héritée de l'école burlesque d'avant la guerre, devient la cellule mère d'un cinéma où l'accélération est la règle, réduisant les personnages à des marionnettes. Rien de très neuf, sinon peut-être cette nostalgie du passé que René Clair exprimera plus tard dans un de ses films les plus personnels : *Le silence est d'or* (1947).

Pris dans la ronde de ces années folles, le cinéma français, à la veille du parlant, n'a pas pu constituer une école, comme son émule soviétique. Pourtant, l'avant-garde française – la première « vague » –, incomprise et vite endiguée, aura une influence souterraine inestimable.

## Sagas nordiques et démons germaniques

Au moment où les cinéastes américains captent la lumière crue du soleil californien, les réalisateurs suédois découvrent à leur tour la magie du paysage naturel. À propos du *Trésor d'Arne* (1919), où Mauritz Stiller montrait un cortège funèbre cheminant sur les glaces qui enserrant la coque d'un navire, Léon Moussinac écrivait : « Avec quelle puissance singulière le décor ainsi utilisé accuse le caractère d'une scène, explique et complète un geste ou une expression, révèle la psychologie du drame. »

Victor Sjöström, avec *Les Proscrits* (*Berg-Ejving och Hans Huslru*, 1918), *La Charrette fantôme* (*Körkarleu*, 1920), s'affirme comme un réalisateur puissant et âpre. Mauritz Stiller se montre plus sensible, vulnérable, indécis : *Dans les remous* (*Sangen on den*

*Eldreda Blömman*, 1918), *Le Trésor d'Arne* (1919). Inspirés l'un et l'autre par les romans de Selma Lagerlöf, ils tentent de rendre visibles sur l'écran les vieilles hantises nordiques, le charme mystérieux des sagas.

Au même moment en Allemagne, tout un peuple sombre dans une crise économique et politique sans précédent. Une société s'écroule. Une nation voit son destin lui échapper.

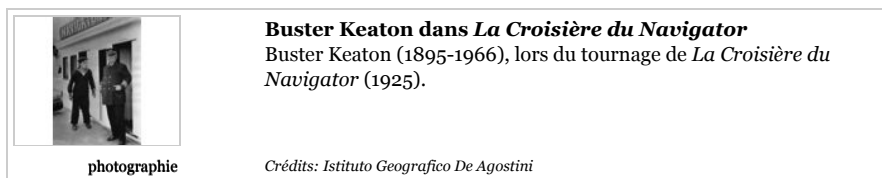
Paradoxalement, une industrie cinématographique florissante permet l'éclosion de très grandes œuvres. À l'heure de *Caligari* (Robert Wiene, 1920) et de *Mabuse* (Fritz Lang, 1922), l'« écran démoniaque » se fait l'asile d'un peuple de somnambules. Les cinéastes germaniques découvrent le pouvoir de la fascination et de l'hypnose. À l'intérieur de chaque cadre, les angles vifs du décor, la pantomime crispée des comédiens expriment une menace latente, la présence aiguë du désastre. Ni les créatures asservies du *Docteur Caligari* et du *Docteur Mabuse*, ni les ouvriers esclaves de *Metropolis* (Lang, 1926), ni les victimes de *La Mort lasse* (c'est la traduction exacte du titre original des *Trois Lumières*, 1921, de Fritz Lang : *Der müde Tod*) et de *Nosferatu, le vampire* (Friedrich Murnau, 1922), ni le portier d'hôtel « possédé » par son uniforme rutilant dans *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, Murnau, 1924) ne peuvent se libérer de l'étreinte maléfique. La lumière même devient, selon Lotte Eisner, « une sorte de cri d'angoisse que les ombres déchirent, telles des bouches avides ».

Fritz Lang et Friedrich Murnau dominent de très haut cette période. Le premier impose sa marque : fermeté du dessin, tension architecturale, rigueur esthétique, exigence morale, également obstinées.

L'importance de Friedrich Murnau (1889-1931) n'a cessé depuis sa mort de croître dans l'esprit des cinéphiles. Toute son œuvre répond à la question de Hölderlin : « L'ombre est-elle la partie de notre âme ? » *Nosferatu* (1922), *Le Dernier des hommes* (1924), *Tartuffe* (1925), *Faust* (1926) portent l'art germanique à son degré extrême de pureté et de raffinement. « Tout ici, écrit Alexandre Astruc, est marqué au sceau du pressentiment, toute tranquillité est menacée par avance, sa destruction inscrite dans les lignes de ces cadrages si clairs faits pour le bonheur et l'apaisement. Et voici, je crois, la clé de toute l'œuvre de Murnau, cette fatalité cachée derrière les éléments les plus anodins du cadre : cette présence diffuse d'un irrémédiable qui va ronger et corrompre chaque image comme elle va sourdre derrière chacune des phrases d'un Kafka. »

Après Lubitsch, avant Lang, Murnau ira poursuivre à Hollywood sa fulgurante carrière. Il réalise *L'Aurore* (*Sunrise*) en 1927. C'est le point d'orgue de l'art du silence. Le cinéma muet tend vers la perfection. Il est à présent un mode d'expression maîtrisé, fluide, qui transmet la vision intime des créateurs : Griffith, Chaplin, Stroheim, Keaton, Harry Langdon, auxquels sont venus se joindre Sternberg, Vidor, Hawks, alors débutants. Jamais les gags de la comédie burlesque n'ont été aussi précis : *Le Cirque* (*The Circus*, Chaplin, 1928), *Le Cameraman* (*The Cameraman*, Keaton, 1928). Stroheim, Sternberg, Cecil B. De Mille déploient chacun une poésie à fleur de chair, où la réalité s'enveloppe d'une somptueuse lumière : *La Marche nuptiale* (*The Wedding March*, Stroheim, 1927), *Les Nuits de Chicago* (*Underworld*, Sternberg, 1927). King Vidor trouve des accents d'épopée pour traduire le désarroi contemporain : *La Grande Parade* (*The Big Parade*, 1925), *La Foule* (*Show People*, 1928).





photographie

**Buster Keaton dans *La Croisière du Navigator***  
Buster Keaton (1895-1966), lors du tournage de *La Croisière du Navigator* (1925).

Crédits: Istituto Geografico De Agostini

« Cet envoûtement qui tenait du sommeil... » : la formule d'Henri Langlois définit admirablement le sentiment qui nous attache à l'âge d'or du cinéma muet. En 1930, la révolution du parlant remet tout en question.

## La vague soviétique

Le cinéma avait été en Russie, avant la révolution de 1917, ce qu'il était partout : un divertissement. Lui aussi avait eu ses vedettes, ses stars, mais non ses créateurs. Il demeurait sagement à la remorque des cinémas américain et scandinave.

Particulièrement théâtral, il n'avait pas toujours la chance d'être entre les mains d'un Stanislavsky. Florissant pendant la guerre de 1914-1918, parce que celle-ci avait réduit l'importation des films étrangers, il ne légua à la postérité qu'un nom d'acteur : Mosjoukine.

Encore celui-ci est-il associé dans nos mémoires au nom d'un réalisateur qui fut l'un des premiers théoriciens du cinéma soviétique : Koulechov. L'expérience Koulechov-Mosjoukine est l'exemple le plus fameux de l'efficacité du montage, que les Soviétiques découvrent et développent dans les années 1920. On sait que Koulechov avait emprunté à un vieux film un gros plan de l'acteur Ivan Mosjoukine qui s'y montrait impassible. On avait monté ce plan successivement après une image d'une table bien garnie, puis après celle d'un cadavre, puis après celle d'un enfant. Chaque fois le public crut que l'acteur avait un jeu différent, exprimant tour à tour son appétit, sa peur ou sa faiblesse. Cette expérience, devenue légendaire, est révélatrice du véritable esprit révolutionnaire de l'époque. Par elle, Koulechov veut démystifier l'acteur qui a fait les beaux soirs du cinéma tsariste. Le cinéma de montage succédera au cinéma d'acteur, comme le marxisme a renversé la bourgeoisie décadente. Mais Koulechov avoue ainsi l'énorme influence de Griffith sur le cinéma soviétique naissant. Il est un lien précieux entre l'épopée américaine et l'épopée russe naissante. Koulechov demeure un théoricien, incapable de réaliser dans des œuvres ce qu'il a pressenti. Après avoir démystifié l'acteur, il dirige les interprètes de ses propres films en les poussant à la grandiloquence et à une gesticulation forcenée.

Eisenstein, lui aussi admirateur passionné du cinéma américain, bouleversé par les films de Griffith, retiendra la leçon. Il se voue au cinéma avec la fougue de sa jeunesse. Quand il tourne *La Grève* (1924), il n'a que vingt-cinq ans. C'est à vingt-six ans qu'il improvise *Le Cuirassé Potemkine*, tourné en quelques semaines, dans une fièvre créatrice qui emporte toutes les idées, toutes les consignes, toutes les contraintes d'un cinéma encore pauvre, mais gonflé d'une immense ferveur.

À l'opposé de l'avant-garde française, à l'opposé de ses contemporains, Delluc et Epstein, Eisenstein n'a pas au départ d'idées sur le cinéma. Il a avoué que son intuition de l'importance primordiale du montage lui était venue de sa connaissance des langues orientales, de leur logique différente. C'est avec la même passion qu'il découvre l'âme asiatique, le théâtre révolutionnaire et le cinéma. Son œuvre est celle d'un passionné

avant d'être celle d'une prodigieuse intelligence. *La Grève*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Octobre* (1928) témoignent d'un extraordinaire tempérament lyrique, avant de laisser transparaître une rigueur de composition qu'Eisenstein se plaira lui-même à analyser avec son sens critique précis, impitoyable.

Il a éclipsé tous ses compatriotes. Pourtant, autour de lui, d'autres grands cinéastes s'imposent dans l'élan de la révolution. Poudovkine (1893-1953) est de ceux-là. On connaît la boutade célèbre de Léon Moussinac : « Un film d'Eisenstein est un cri. Un film de Poudovkine est un chant modulé et prenant. » Par là, Poudovkine est le plus russe des cinéastes soviétiques. Et peut-être aussi le plus spontanément communiste. Ce qui fait la beauté d'un film d'Eisenstein, c'est la tension déchirante entre un individualisme forcené et le sens des masses. Eisenstein est un aristocrate, un seigneur qui découvre le peuple. Poudovkine, lui, a des affinités naturelles, évidentes avec ce peuple. Il n'a pas besoin de hausser le ton pour lui parler sa langue de tous les jours. Les images gonflées de tendresse qui donnent à ses films une résonance cosmique – ces champs frissonnant au vent, ces fleuves qui font éclater leur prison de glace – sont celles qui se pressent tout naturellement sous la plume des grands poètes russes. Les métaphores d'Eisenstein se justifiaient par leur efficacité, celles de Poudovkine par leur vérité. Ce scientifique, ingénieur comme Eisenstein, ne cherche pas la rigueur que celui-ci poursuit de film en film avec une rage crispée. *La Mère* (1926), *La Fin de Saint-Pétersbourg* (1927) et *Tempête sur l'Asie* (1928) sont les œuvres d'un grand conteur et d'un grand poète.



photographie

#### **Tempête sur l'Asie, V. Poudovkine**

*Tempête sur l'Asie*, un film russe (1928) de Vsevolod Poudovkine (1893-1953).

Crédits: Hulton Getty

Plus enraciné encore dans la terre russe apparaît Dovjenko (1894-1956). Ce paysan ukrainien, obligé de venir travailler à Moscou, réussira cette chose rarissime : un cinéma de paysan. Il sait s'arrêter pour faire participer à tout ce qu'il aime. Il n'utilise pas cette caméra fébrile, exaspérée, qui emporte les figures des films d'Eisenstein dans un tourbillon de formes frémissantes ; il est sensible à ce qui dure, à la paix des moissons rentrées, à l'angoisse de l'automne, bref aux grands rythmes de la nature. Chez lui, le tragique naît toujours d'une rupture de cet ordre qu'il faut coûte que coûte retrouver. *La Terre* (1930) est son chef-d'œuvre.

À l'écart de ces trois grands du jeune cinéma soviétique, et à l'origine de celui-ci, on trouve un cinéaste qui a dû attendre les années 1960 pour que son héritage soit recueilli : Dziga Vertov (1897-1954), le créateur du *Kino Pravda* (cinéma-vérité). Ses films pris sur le vif, dans la rue, veulent être des documents. Mais, pour ne pas troubler le sujet, il est obligé de se cacher et ses prises de vues au téléobjectif deviennent du « voyeurisme ». Pour donner ensuite quelque intérêt à ses documents, il doit faire appel à toutes les ressources du montage. Par là, il altère le sens originel de ce qu'il a saisi. C'est en reposant courageusement ces problèmes éludés par Vertov que Jean Rouch fera sortir le cinéma-vérité de l'impasse, quarante ans plus tard.

## **Le parlant : les années 1930**

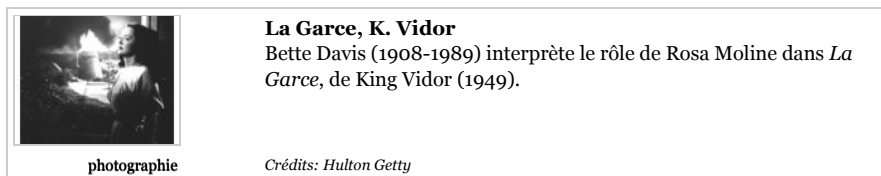
### **En Amérique**

## **Le règne des « producteurs »**

Le cinéma muet avait su compenser son infirmité foncière par un surcroît de sensibilité et d'invention. Mais il ne pouvait se passer plus longtemps de la parole et du son. La mise au point technique du parlant ne fut pas déterminante, puisque les premiers essais concluants du synchronisme entre l'image et le son avaient été réalisés en 1919. À l'époque, les producteurs et les distributeurs d'un cinéma muet florissant avaient purement et simplement négligé l'invention. Guettés par la faillite en 1927, les frères Warner jouèrent cette dernière carte. Ce fut *Le Chanteur de jazz*, dont le succès bouleversa de fond en comble l'industrie et l'art cinématographiques. Toute résistance s'avéra bientôt inutile. Les cinéastes qui avaient porté l'art muet à son apogée durent se plier à la technique sonore, ou se retirer. La loi d'airain du succès entraîna de bien cruelles déchéances : la retraite de D. W. Griffith, l'élimination progressive de Buster Keaton et de Harry Langdon, le départ d'Eric von Stroheim pour l'Europe, où il devait poursuivre sa carrière de comédien.

Mais déjà, à Hollywood, la formidable machine industrielle s'organisait en vue de nouvelles conquêtes. L'invention du doublage permettait à nouveau l'exportation des films. Les grandes sociétés affirmaient leur emprise sur la production, la distribution, l'exploitation (concentration verticale). « Les pionniers bottés ont fait place aux financiers à lunettes, écrira plus tard René Clair. C'est par une sorte de superstition que l'on continue de nommer les réalisateurs et les écrivains d'un film américain. À quelques exceptions près, leurs signatures ne signifient guère rien de plus que celles qui figurent sur les billets de banque. »

Une telle sévérité ne résiste pas à la vision des films. Lorsque les exceptions se nomment Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Howard Hawks, King Vidor, Leo Mac Carey, George Cukor, Fritz Lang, pour ne citer que les plus grands, on ne peut qu'admirer une fois de plus la puissance créatrice d'Hollywood.



Certes, le cinéma parlant a grandement contribué à établir le *producer*, gardien de l'efficacité et des conventions, dans ses prérogatives contraignantes. Mais on oublie que cet intermédiaire entre l'art et l'argent, entre le réalisateur (*director*) et la hiérarchie financière de la compagnie, est souvent un homme de goût, voire de talent : Joseph L. Mankiewicz, par exemple, le futur réalisateur de *Chaînes conjugales* (*A Letter to Three Wives*, 1948), et de *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, 1954), restera huit ans *producer* à la Metro-Goldwyn-Mayer ; c'est lui qui produira en 1936 le premier film américain de Fritz Lang, *Furie*. D'une manière générale, les grands studios imposent aux réalisateurs et aux auteurs un contrat strict, mais honnête : celui d'un spectacle à réussir. Il s'agit d'abord de plaire et de toucher. Le public, roi, jouit alors d'un très grand respect.

## **Malice et gravité. Lubitsch et Sternberg**

La nécessité commerciale n'est nullement avilissante, comme en témoignent les

comédies de Lubitsch et les mélodrames de Josef von Sternberg. Lubitsch (1892-1947) a réalisé ses premiers films en Allemagne dès 1915, puis il s'est expatrié en Amérique en 1922. Très vite, il s'est imposé comme un réalisateur à succès. Il produit ses propres films : *L'Éventail de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925) ; *Le Prince étudiant* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927). Né à Vienne, Sternberg débute à Hollywood en 1925. Il est un des maîtres de l'art muet : *Les Nuits de Chicago* (1927) ; *Les Damnés de l'océan* (*The Docks of New York*, 1928). Il se rend à Berlin en 1930 pour y réaliser le film qui lui confèrera la célébrité, *L'Ange bleu* (*Der blaue Engel*), avec Marlene Dietrich. Comme Murnau et Lang, comme Stroheim le Viennois, Lubitsch et Sternberg illustrent la synthèse entre la très vieille culture judéo-germanique et l'esprit d'efficacité de la jeune Amérique.



photographie

**L'Ange bleu, J. von Sternberg**

Marlene Dietrich et Emil Jannings dans *L'Ange bleu* (1930), de Josef von Sternberg (1894-1969).

Crédits: Istituto Geografico De Agostini

Entre 1929 et 1948, Lubitsch donnera au cinéma américain plus de dix chefs-d'œuvre où brillent une invention sans pareille, un goût anxieux de la fête, une lucidité sans défaillance. Ce sont : *Haute Pègre* (*Trouble in Paradise*, 1932) ; *La Veuve joyeuse* (*The Merry Widow*, 1934) ; *Ange* (*Angel*, 1937) ; *Ninotchka* (1939) ; *Jeux dangereux* (*To Be or Not To Be*, 1942) ; *Le ciel peut attendre* (*Heaven Can Wait*, 1943). En France, cette œuvre a suscité des appréciations diverses. Dans son *Histoire* du cinéma, Georges Sadoul exécute Lubitsch en quelques lignes : « Le roublard Lubitsch [...] Sa vulgarité, sa lourdeur l'empêchèrent d'être le roi de la comédie légère. » Plus tard, François Truffaut l'a réhabilité en un vibrant hommage : « Si vous me dites : „Je viens de voir un Lubitsch dans lequel il y avait un plan inutile“, je vous traite de menteur. Ce cinéma-là, le contraire du vague, de l'imprécis, de l'informulé, ne comporte aucun plan décoratif, rien qui soit là „pour faire bien“, non, on est dans l'essentiel jusqu'au cou. »



photographie

**La Veuve joyeuse, E. Lubitsch**

*La Veuve joyeuse* (1934), d'Ernst Lubitsch (1892-1947), avec Maurice Chevalier et Jeanette MacDonald.

Crédits: Istituto Geografico De Agostini



photographie

**La Veuve joyeuse**

Le réalisateur Ernst Lubitsch (1892-1947) et Jeanette MacDonald (1906-1965) lors du tournage de *La Veuve joyeuse*, en 1934.

Crédits: Hulton Getty



photographie

**Le ciel peut attendre, d'Ernst Lubitsch**

Don Ameche et Gene Tierney dans *Heaven Can Wait* (*Le ciel peut attendre*, 1943) de Ernst Lubitsch.

Crédits: Twentieth Century-Fox Film Corporation/ Collection privée

La malice de Lubitsch, la gravité de Sternberg sont également profondes sous des apparences de pure séduction. Dans *Cœurs brûlés* (*Morocco*, 1930), *X 27* (1931), *L'Impératrice rouge* (*The Scarlet Empress*, 1934), où il trouva en Marlene Dietrich l'idéale Galatée du Pygmalion tyrannique qu'il était, mais aussi dans *Une tragédie*

*américaine* (1931), Josef von Sternberg impose sa vision hautaine et raffinée, inquiète et splendide. Il est le grand cinéaste baudelairien, exprimant mieux que tout autre « l'horreur de la vie et l'extase de la vie ».

### L'Amérique humaniste

Le cinéma américain ne manque pas de personnalités de premier plan. King Vidor signe en 1929 *Halleluyah* ; en 1934, *Notre Pain quotidien* (*Our Daily Bread*) ; en 1939, *Le Grand Passage* (*Northwest Passage*). C'est à lui que revient l'héritage de Griffith. Il se fait le chantre d'une Amérique en gestation, dont il exorcise les démons et fait valoir les élans de manière purement lyrique.

Un autre poète s'affirme, l'Irlandais John Ford, qui bénéficie lui aussi d'une longue expérience de cinéaste du muet. Il réalise en 1934 *La Patrouille perdue* (*The Lost Patrol*) et en 1935 *Le Mouchard* (*The Informer*), ses films les plus célèbres, mais qui ne doivent pas faire oublier *Je n'ai pas tué Lincoln* (*The Prisoner of Shark Island*, 1936) et *Le Jeune Monsieur Lincoln* (*Young Mister Lincoln*, 1939). À lui seul, Ford incarne l'esprit des années 1930 dans une Amérique qui se veut forte et tolérante, aventureuse et paisible, généreuse et lucide. Le souvenir du président Lincoln plane sur les États-Unis, qui viennent d'élire le démocrate humaniste Franklin D. Roosevelt. C'est l'Amérique de *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939) et des *Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*, 1940), celle aussi des *Lumières de la ville* (*City Lights*, 1931) et des *Temps modernes* (1936) de Chaplin. De cette période, on retiendra surtout des visages : le masque buriné et pathétique de Victor Mac Laglen dans *Le Mouchard*, la trogne irradiée de Thomas Mitchell, le médecin ivrogne de *La Chevauchée fantastique*, la délicieuse vivacité de Paulette Godard, fiancée à Charlot dans *Les Temps modernes*, l'assurance familière de Walter Huston dans le personnage d'Abraham Lincoln, dernier film de Griffith, en 1930, ou de Henry Fonda dans *Le Jeune Monsieur Lincoln*, de John Ford, en 1939.



photographie

#### Les Raisins de la colère, J. Ford

John Carradine, Henry Fonda, et John Qualen dans *Les Raisins de la colère*, film réalisé par John Ford d'après le roman de Steinbeck (1940).

Crédits: Hulton Getty



photographie

#### Les Temps modernes, de Charlie Chaplin, 1936, affiche

Cette affiche américaine de *Modern Times* est d'une grande simplicité graphique. Elle joue sur les variations typographiques (Charlie/Chaplin) et sur le contraste d'échelle entre le masque burlesque de l'acteur-réalisateur avec sa célèbre moue cadrée en gros plan et une scène du film représe...

Crédits: AKG/D.R.



photographie

#### Les Temps modernes, C. Chaplin

Charlie Chaplin (1889-1977) lutte avec une chaîne de montage, dans *Les Temps modernes*, film qu'il a réalisé en 1936.

Crédits: Hulton Getty



photographie

#### M. Smith au Sénat, de Frank Capra

James Stewart et Claude Rains dans *Mr. Smith Goes to Washington* (*M. Smith au Sénat*, 1939) de Frank Capra.

Crédits: Columbia Pictures Corporation/ Collection privée

La comédie même se veut sociale, humanitaire. C'est le sens de l'œuvre de Frank Capra. Dans l'autocar qui la mène de New York à Miami, *New York-Miami (It Happened One Night, 1934)*, Claudette Colbert, la riche et insupportable héritière, partage les joies saines de ses compagnons de route plébéiens. Elle se laisse séduire par Clark Gable, un journaliste aux manières frustes. Gary Cooper, dans *L'Extravagant Monsieur Deeds (Mr. Deeds Goes to Town, 1936)*, distribue sa fortune aux chômeurs. Le milliardaire acariâtre de *Vous ne l'emporterez pas avec vous (You Can't Take It With You, 1938)* est conquis à la liberté d'esprit qui règne dans une famille modeste.



photographie

#### **Monsieur Smith au Sénat, F. Capra**

Dans ce film du réalisateur américain Frank Capra, en 1939, *Monsieur Smith au Sénat (Mr. Smith Goes To Washington)*, James Stewart est un éclaireur naïf devenu sénateur par hasard. M. Smith, ou la démocratie telle que la rêvent les Américains.

Crédits: Hulton Getty



photographie

#### **L'Extravagant M. Deeds, de Frank Capra**

Gary Cooper et Jean Arthur dans *Mr. Deeds Goes to Town (L'Extravagant M. Deeds, 1936)*, de Frank Capra.

Crédits: Columbia Pictures Corporation/ Collection privée

### **Le cinéma américain classique**

Mais le registre de Capra demeure limité. Howard Hawks et Leo Mac Carey, qui sont ses rivaux en matière de comédie, ont un projet bien plus vaste. Pour l'un et l'autre, la comédie représente simplement le terme privilégié d'une alternative personnelle. L'œuvre de Hawks oscille entre le burlesque (*L'Impossible Monsieur Bébé [Bringing Up Baby, 1938]*) et le tragique (*Scarface [Scarface Shame of the Nation, 1932]*), celle de Leo Mac Carey entre l'observation bouffonne des mœurs (*L'Extravagant Monsieur Ruggles, 1935*) et le pathétique intime (*Place aux jeunes, 1936*). Ils couvrent ainsi l'essentiel du domaine américain. Hawks se place à hauteur d'homme, il déclare ne s'intéresser qu'à des personnages normaux. Mac Carey, qui dirigea avant 1930 les meilleures comédies muettes de Laurel et Hardy, est un peintre moins distant, mais tout aussi précis. Leurs films sont d'autant plus riches qu'ils apparaissent plus simples. Peut-on définir autrement le classicisme ?



photographie

#### **Scarface, H. Hawks**

Paul Muni dans *Scarface (1932)*, de Howard Hawks (1896-1977).

Crédits: Istituto Geografico De Agostini

En 1940, dix ans à peine après l'introduction du parlant, le cinéma américain dans son ensemble tend vers un classicisme. Chaque genre est parvenu à un point de perfection. John Ford condense tout l'esprit du western dans *La Chevauchée fantastique*. Lubitsch anime Greta Garbo et la lance dans le tourbillon enivrant de *Ninotchka*. George Cukor, venu du théâtre, et qui s'est affirmé comme le plus sensible directeur de comédiens du cinéma américain – *Sylvia Scarlett (1935)* ; *Camille (Le Roman de Marguerite Gautier, 1936)* –, réalise avec *Indiscrétions (The Philadelphia Story, 1941)* la plus brillante des comédies américaines. Katharine Hepburn, James Stewart et Cary Grant y donnent toute leur mesure. La même année, Howard Hawks signe *Seuls les anges ont des ailes (Only Angels Have Wings)*, un film d'une rare noblesse sur les pionniers de l'aviation. C'est

l'année aussi où William Wyler réalise *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)*, d'une perfection plus académique que classique, et où Victor Fleming adapte *Autant en emporte le vent (Gone With the Wind)*, chef-d'œuvre en son genre de l'esprit romanesque américain, succès populaire encore inégalé.



photographie

**Ninotchka, d'Ernst Lubitsch**

Greta Garbo et Melvyn Douglas dans *Ninotchka* (1939), d'Ernst Lubitsch.

Crédits: Metro-Goldwyn-Mayer Inc./ Collection privée



photographie

**Indiscrétions, G. Cukor**

Katharine Hepburn et Cary Grant dans *Indiscrétions (The Philadelphia Story)*, une grande comédie américaine de George Cukor (1940).

Crédits: Hulton Getty



photographie

**Indiscrétions, de George Cukor**

James Stewart, Katharine Hepburn et Cary Grant dans *The Philadelphia Story (Indiscrétions, 1940)*, de George Cukor.

Crédits: Metro-Goldwyn-Mayer Inc./ Collection privée

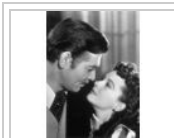


photographie

**Seuls les anges ont des ailes, H. Hawks**

Cary Grant (1904-1986) et Rita Hayworth (1918-1987) dans *Seuls les anges ont des ailes*, film retraçant les exploits de l'Aéropostale en Amérique du Sud, de Howard Hawks (1939).

Crédits: Hulton Getty



photographie

**Autant en emporte le vent, V. Fleming**

Vivien Leigh (1913-1967) et Clark Gable (1901-1960), Scarlett O'Hara et Rhett Butler dans *Autant en emporte le vent*, une superproduction du cinéma hollywoodien, réalisée par Victor Fleming en 1939.

Crédits: Hulton Getty

Après une telle floraison, un renouvellement devenait nécessaire. En 1941, Orson Welles réalisait *Citizen Kane*. En 1942, c'était l'entrée en guerre : l'aviation japonaise attaquait Pearl Harbor.



photographie

**Citizen Kane, O. Welles**

Orson Welles (1915-1985) dans *Citizen Kane*, le film qu'il a écrit, réalisé et produit en 1941. L'histoire est inspirée de la vie du magnat de la presse William Randolph Hearst.

Crédits: Hulton Getty



photographie

**Citizen Kane, d'Orson Welles**

Orson Welles et Joseph Cotten dans *Citizen Kane* (1941), d'Orson Welles.

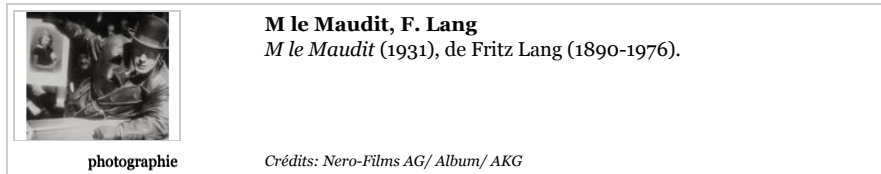
Crédits: RKO Radio Pictures Inc./ Collection privée

## En Allemagne

En 1930, en Allemagne, sortent *L'Ange bleu, Quatre de l'infanterie (Westfront 18)*, réalisé par G. W. Pabst avant *L'Opéra de quat' sous*. Mais déjà les bandes hitlériennes parcourent les villes. Le nouveau réalisme du cinéma allemand, qui succède aux formes hallucinées de l'expressionnisme et aux lumières moites du cinéma de chambre

(*Kammerspiel*), traduit une terrible angoisse.

Fritz Lang résiste avec une force exemplaire. Il réalise coup sur coup *M le Maudit* (1932) et *Le Testament du docteur Mabuse* (1933). Cette histoire d'un bandit fou, qui dirige son gang depuis la cellule de l'asile où il est enfermé, sera interdite par le docteur Goebbels, qui propose cependant à Lang de diriger le nouveau cinéma allemand. Les nazis ont besoin d'un *Potemkine* qui chantera selon eux l'idéologie nationale-socialiste. Le soir même de cette flatteuse proposition, Lang s'exile définitivement.



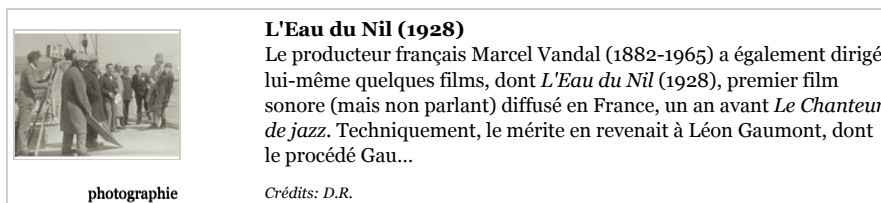
Il avait maudit par avance la sombre fascination à laquelle cède soudain un grand peuple. La tragédie de *M le Maudit* est celle d'une culpabilité qui gagne implacablement toutes les couches d'une société. Les délibérations de la pègre et de la police sont réunies dans un montage d'une lucidité prophétique. C'est encore Lang qui parle de Mabuse en ces termes : « Le docteur Mabuse qui dit de lui-même : „Je suis la loi“, est le criminel parfait, le grand montreur de marionnettes... Il est le grand joueur qui joue en Bourse avec l'argent, avec l'amour et avec le destin des hommes, mais qui ne laisse rien au hasard. Son arme favorite est l'hypnose. »

Après le départ de Lang, le cinéma allemand s'enfonce dans la nuit. Certes les talents ne lui manquent pas, Leni Riefenstahl (*Le Triomphe de la volonté*), Hans Steinhoff (*La Lutte héroïque*) ou Veit Harlan (*Le Juif Süß*).

## Le réalisme français (1930-1940)

### Le cinéma, art populaire

Lorsque les premières démonstrations de cinéma sonore ont lieu à Paris, en 1927 et 1928, l'avant-garde appartient déjà au passé. Les hommes qui vont faire le cinéma de demain sont peu ou pas du tout connus. Ils vont aborder le parlant sans préjugés. Ils s'appellent Luis Buñuel, Jean Vigo, Jean Cocteau, Jean Renoir. Eisenstein vient faire des conférences à Paris en 1930 et apporte toute son autorité au service de l'avènement du parlant. Pendant que l'« élite » pleure le cinéma muet, le grand art disparu, le cinéma trouve en France sa seconde chance d'être ce qu'il fut à son origine : un art populaire. Dans cette période de 1930 à 1936, où la conscience populaire s'éveille, le cinéma français – pour la seule fois de son histoire – va être l'écho et le miroir fidèle de cet élan.

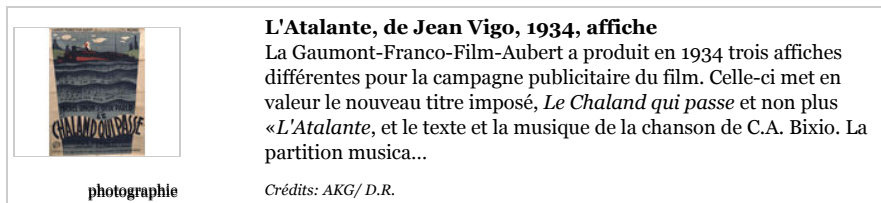


Tout commence par un cri silencieux de révolte. *Le Chien andalou* (1928), film muet de Buñuel, est peut-être le premier film de cette période. Avec *L'Âge d'or* (1930), Buñuel répète le scandale. Mais il ne le cultivera pas et, au lieu de devenir la bonne conscience d'une société déchirée, retournera en Espagne, son pays natal, tourner *Terre sans pain*



(*Las Hurdes*, 1934), le premier document cinématographique sur la misère.

Buñuel a donné le ton. Le cinéma français appartiendra aux poètes. Avec *Zéro de conduite* (1932) et *L'Atalante* (1934), Jean Vigo (1905-1934), avant de mourir prématurément, donne au cinéma français deux joyaux dont personne, à l'époque, n'est capable d'estimer la valeur. À peu près seul, Élie Faure salue l'auteur de *L'Atalante*, en qui il a reconnu le grand peintre du cinéma. Il faudra quinze ans pour que Vigo soit enfin réhabilité par les siens. Pendant ces quinze ans, comme il arrive toujours, des médiocres tenteront vainement de forcer son secret. Chaque film de Carné est un hommage indirect à Vigo. De *Quai des brumes* (1938) aux *Portes de la nuit* (1946), le trop fameux « réalisme poétique » français se révèle aujourd'hui l'héritage mal compris de la poésie fulgurante et inimitable de *L'Atalante*. Mais Carné a du succès parce que ses images sont chargées des « signes » de la poésie. Chez Vigo, la poésie n'est que ce qu'elle doit être : le réel mis à nu, troublant, angoissant, merveilleux ou sordide. On ne peut pas « récupérer » ces images, les réduire à une technique. Elles nous mettent face à face avec le monde. C'est pourquoi, d'abord, elles font peur.



### Dans une société au bord de l'abîme

Pendant les années bouillonnantes du muet, un autre cinéaste avait travaillé discrètement, indifférent aux grands courants de la mode. À travers le naturalisme de Delluc, d'Epstein et de L'Herbier, il était allé chercher son inspiration dans la peinture impressionniste, dont il était l'héritier : il était le fils d'Auguste Renoir. « Je me mis à regarder autour de moi et, émerveillé, je découvris des quantités d'éléments purement de chez nous, tout à fait transposables à l'écran. Je commençais à constater que le geste d'une laveuse de linge, d'une femme qui se peigne devant une glace, d'un marchand des quatre-saisons devant sa voiture avaient souvent ici une valeur plastique incomparable. Je repris une espèce d'étude du geste français à travers les tableaux de mon père et des peintres de sa génération [...]. Je sais que je suis français et que je dois travailler dans un sens absolument national. Je sais aussi que, ce faisant, et seulement comme cela, je puis toucher les gens des autres nations et faire œuvre d'internationalisme. »

C'est ainsi que Renoir se libéra de l'influence des maîtres américains, de Stroheim entre autres, et qu'il inventa un nouveau cinéma français.

C'est dans *La Chienne* (1931), *La Nuit du carrefour* et *Boudu sauvé des eaux* (1932) qu'il faut chercher la poésie de Paris et de sa banlieue, la magie inquiétante de la nuit, la fascination des quais. *La Grande Illusion* (1937), *La Bête humaine* (1938), *La Règle du jeu* (1939) approfondissent l'analyse d'une société que Renoir sait au bord de l'abîme. L'anarchisme de Prévert, qui est sans conséquence dans les films écrits pour Carné, prend chez Renoir une valeur prophétique (*Le Crime de M. Lange*, 1935, où sont exprimés tous les espoirs du Front populaire).



photographie

**La Grande Illusion, de Jean Renoir**

Eric von Stroheim et Pierre Fresnay dans *La Grande Illusion* (1937), de Jean Renoir.

Crédits: Collection privée

## La caméra, appareil d'enregistrement

À l'autre bout du pays, à Marseille, un autre homme va s'opposer au concert de lamentations des cinéphiles du muet. Méprisé par les critiques, adoré par le grand public, il va, en même temps que Vigo et Renoir, inventer le cinéma parlant, libre, dégagé de toute volonté expressionniste. Avec lui, la caméra redevient ce qu'elle fut pour Louis Lumière : un appareil d'enregistrement. Ce méridional, homme de théâtre, professeur, mais qui a su garder le contact avec le pays où il vit et les gens qui l'habitent, c'est Marcel Pagnol. En 1935, il invite Renoir à venir tourner en décors naturels, près de Marseille, un drame populaire : *Toni*. Avec une superbe audace, il ose faire une déclaration dont on n'est pas sûr qu'elle soit une évidence pour le public d'aujourd'hui, tant le mythe du cinéma muet a la vie dure. Il disait notamment : « Le film muet va disparaître à jamais », « le film parlant doit parler », « le film parlant peut servir tous les arts et toutes les sciences, mais il n'a découvert aucun des buts qu'il nous permet d'atteindre. Ce n'est qu'un admirable moyen d'expression ».

Néanmoins, Pagnol, qui s'était contenté au départ d'être le scénariste de ses films (*Marius* fut réalisé par Alexandre Korda, *Fanny* par Yves Allégret), devient avec *César* (1936) réalisateur. Il faudra attendre 1950 pour que les néo-réalistes italiens lui rendent justice et se reconnaissent ses héritiers. Les jeunes cinéastes français des années 1960 retrouveront sa liberté de mise en scène.

## Cinéma et théâtre

Pagnol, en tout cas, n'est pas le seul homme de théâtre français qui s'intéresse au cinéma. Avec lui, Sacha Guitry travaille sous les quolibets des esthètes, mais avec la confiance du grand public. Son cinéma, comme celui de Pagnol, est un cinéma d'acteurs et, de même, sa caméra enregistre d'un point de vue documentaire un drame qui existe sans elle. Curieusement, c'est vers Guitry que Renoir évoluera plus tard, ses films devenant des documents sur un univers théâtral (*La Règle du jeu* est le premier pas dans cette voie). On mesure ici combien il serait vain d'opposer cinéma réaliste et théâtre filmé. Une telle opposition ne se concevait qu'au niveau du contenu. En vérité, par leurs méthodes, Renoir, Pagnol et Guitry sont tous « réalistes » ; plus que Carné, plus que Duvivier (*Pépé le Moko*, 1936), qui « font » réalistes avec les artifices les plus suspects (effets de lumière, pavés glissants, brumes et décors sordides, etc.).

Enfin, Jean Grémillon inscrit son œuvre – discrète, sensible, attentive au contexte social de l'époque – dans ce grand courant du réalisme français : *Gueule d'amour* (1937), *Remorques* (1940).

Quant à René Clair, il avait su prolonger dans le parlant l'esthétique du muet. Les poursuites du *Million* (1931) et de *À nous la liberté* (1932) sont justement célèbres. Il avait su, le premier, deviner les effets comiques du son et en tirer une multitude de gags. La poésie populiste de Paris était depuis longtemps son univers familier. Néanmoins, il n'hésita pas à s'expatrier, dès 1935, en Angleterre, puis aux États-Unis. Malgré la

prodigieuse vitalité du cinéma français de cette époque, la fascination de l'Amérique était encore grande. La guerre venue, Renoir allait rejoindre, à son tour, Hollywood. Les Soviétiques aussi ressentaient cet attrait : Eisenstein avait fait en 1930 son expérience américaine.

## Les grands Soviétiques après 1930

---

À l'avènement du parlant, comment allaient réagir les grands cinéastes soviétiques, eux qui avaient fait du cinéma muet un authentique moyen d'expression ?

Il est frappant de voir que leur attitude fut à la fois réactionnaire, lucide et constructive. Dès 1930, Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov publient un manifeste devenu célèbre, où ils prennent position : « Le film sonore, écrivent-ils, est une arme à deux tranchants, et il est très probable qu'on l'utilisera selon la loi du moindre effort, c'est-à-dire pour satisfaire la curiosité du public [...]. Le son détruira l'art du montage, moyen fondamental du cinéma. » Pourtant cette méfiance s'accompagne d'une intuition profonde de la valeur du son et de l'infirmité du cinéma muet : « Le son introduira inévitablement un moyen nouveau et extrêmement affectif d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés jusqu'à présent, et que nous n'avons pu résoudre en raison de l'impossibilité où l'on était de leur trouver une solution à l'aide des seuls éléments visuels. »

Déjà, ils entrevoyaient une technique où le son doit être utilisé en contrepoint de l'image. Déjà, ils introduisaient la distinction fondamentale entre images-vision et images-sons. Ils inventaient un langage audio-visuel. Malgré cela, le cinéma soviétique sera le dernier à s'équiper pour le parlant, en 1934, six ans après les États-Unis.

Eisenstein, dont le génie avait été immédiatement reconnu dans le monde entier, crut pouvoir commencer une carrière américaine. Il troqua les contraintes idéologiques contre celles de l'argent, et ne gagna pas au change : ayant entrepris une vaste fresque sur le Mexique, il dut interrompre son travail par suite d'un désaccord avec ses producteurs. *Que Viva Mexico* (1931-1932) est une grande œuvre inachevée. Eisenstein revint à Moscou, retomba dans les tracasseries politiques. *Le Pré de Béjine* (1935) est son échec le plus cuisant. Le tournage fut interrompu, et l'esprit d'Eisenstein sévèrement critiqué. À l'écart de la production jusqu'en 1937, il put au moins se consacrer entièrement à ses recherches théoriques. *Alexandre Newsky* (1938) sera le fruit éclatant de cette longue et douloureuse maturation. Né de la collaboration amicale et féconde d'Eisenstein et de Prokofiev, *Alexandre Newsky* témoigne d'une maîtrise absolue de la matière audio-visuelle. Le montage sonore y atteint une subtilité souveraine. Pourtant Eisenstein, jaloux par ses pairs, étranger dans son propre pays, solitaire et trop lucide, à l'image des grands personnages de ses films, donne, si on ne considère que lui, une image inexacte du cinéma soviétique d'avant guerre.

Tandis que le cinéma français découvrait une nouvelle forme de réalisme, les Soviétiques s'orientaient vers ce que Poudovkine a appelé le « réalisme socialiste ». Le cinéma devait peindre les rapports de l'homme et de son travail ; par là, rendre sensibles les liens qui unissent l'individu à la nation tout entière. Cette perspective, beaucoup plus imposée que ressentie, restera liée à l'image d'un cinéma stalinien où l'idée écrase le fait, où le montage reconstruit le réel au lieu de le faire apparaître. Là, Vertov triomphe, lui qui a

toujours créé par le montage. *Trois Chants sur Lénine* (1934) est une vibrante épopée du socialisme.

Mais les cinéastes qui, outre Eisenstein, ont marqué cette époque sont peut-être ceux qui œuvrent en marge du « réalisme socialiste ». Nicolas Ekk tourne *Le Chemin de la vie* (1931). En 1937, un programme de production de films pour enfants va permettre à deux cinéastes de se révéler. D'abord Legotchine, avec *Au loin une voile* (1937). Mais surtout Mark Donskoï, avec la célèbre trilogie des mémoires de Gorki : *Enfance*, *En gagnant mon pain*, *Mes Universités* (1938-1940), qui ont fait les beaux soirs de tous les ciné-clubs français après la guerre.

Donskoï tient une place à part dans le cinéma soviétique. Cet homme de la première génération – il a un an de plus qu'Eisenstein – attendra la maturité pour donner le meilleur de lui-même. Peu soucieux de recherches techniques, il crée avec un instinct sûr, une sensibilité révoltée qui l'apparente à Buñuel et qui est – comme chez ce dernier – le revers d'une immense tendresse pour les êtres désarmés devant la cruauté de la vie. Comme Dovjenko, Donskoï est le peintre des fleuves, des étendues frissonnantes, des ciels sanglants, des soleils noyés, des êtres perdus dans un monde où la force prime le droit, où l'argent a corrompu les sentiments les plus nobles. Attaché à l'œuvre de Gorki, il est le chantre de la vieille Russie tsariste. Dans cette évocation du passé, il n'y a pas trace de complaisance, mais la recherche d'une vérité universelle, l'évidence d'une révolution toujours inachevée, toujours à recommencer. Donskoï est le poète de l'intimité, du foyer, de l'humble maison où les êtres se déchirent, où les conflits de générations s'exaspèrent. Avec une admirable simplicité, il va droit à l'essentiel : la noblesse d'un geste, d'un visage usé, d'une confiance difficile. Ses derniers films n'ont rien à envier à sa trilogie. *L'Arc-en-ciel* (1944), *La Mère* (1956), *Le Cheval qui pleure* (1957), *Thomas Gordeïev* (1959) sont les jalons d'une œuvre profondément indépendante qui couvre vingt ans de cinéma soviétique.

D'*Aerograd* (1935) au *Poème de la mer* (1958), Dovjenko laisse une œuvre que sa veuve Solntzeva a continuée avec une admirable fidélité. Au lendemain de la guerre, Eisenstein tourne *Ivan le Terrible* (*Ivan Grozny*, 1944-1945), diptyque inachevé qui restera son testament.

Le problème du cinéma soviétique sera, plus qu'ailleurs, celui de la relève par les jeunes cinéastes. Mais les conditions idéologiques de la période stalinienne retarderont la venue de cette nouvelle vague. C'est loin de Moscou, en Ukraine ou en Géorgie, que se dessine le renouveau du cinéma soviétique. Plus que les films de Tchoukhraï (*La Ballade du soldat*, 1958) ou le mélodramatique *Quand passent les cigognes* (1957) de Kalatozov, *La Chute des feuilles* (1968) de Iosseliani apparaît comme le premier film du jeune cinéma soviétique.

## **Le cinéma mondial de la guerre à l'après-guerre**

### **La France, de la poésie à la littérature**

Sous l'Occupation, le cinéma français devient inévitablement un cinéma d'« évasion ». Les Allemands ont offert leurs capitaux pour maintenir une production française. Mais, pour la contrôler, ils ont créé aussi le Centre national du cinéma qui a survécu à

l'Occupation, à la Libération, et par lequel le gouvernement continue à surveiller le cinéma français. Pourtant, malgré de grandes difficultés, le cinéma français continue à vivre au mépris de la tutelle des occupants.

Rompant avec le réalisme d'avant guerre s'affirme une veine poétique avec *Le Mariage de Chiffon* (1942) et *Douce* (1943) de Claude Autant-Lara, et *La Nuit fantastique* (1942) de Marcel L'Herbier. Elle s'épanouira au lendemain de la guerre dans les œuvres maîtresses de Cocteau : *La Belle et la Bête* (1946), *Orphée* (1950).



photographie

#### **La Belle et la Bête, J. Cocteau**

La Bête (Jean Marais) à genoux devant la Belle (Josette Day), dans *La Belle et la Bête*, film réalisé en 1946 par Jean Cocteau (1889-1963), d'après le conte de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont.

Crédits: Hulton Getty

Parallèlement se manifeste une inspiration historique motivée par le même impératif d'évasion. Marcel Carné tourne *Les Visiteurs du soir* (1942) et *Les Enfants du paradis* (1943).



photographie

#### **Les Enfants du paradis**

*Les Enfants du paradis* est peut-être le film le plus célèbre du couple Carné-Prévert. Cette fresque de près de trois heures, commencée sous l'Occupation et achevée en mars 1945, marque l'apogée du réalisme poétique au cinéma.

Crédits: AKG

Pourtant, bien qu'il soit difficile d'envisager un cinéma en prise sur l'actualité, un courant réaliste reprend fidèlement la tradition du meilleur cinéma d'avant guerre. Elle est représentée par celui qui fut l'assistant de Renoir et qui sera l'un des cinéastes les plus marquants de l'après-guerre : Jacques Becker (1906-1960). Avec *Goupi Mains-Rouges* (1943), celui-ci entreprend cette ambitieuse « Comédie humaine » qui va, de film en film, tenter une peinture de la société française, de ses classes, de ses milieux, de ses générations. *Goupi Mains-Rouges* nous plonge dans le monde paysan, *Antoine et Antoinette* (1947) dans le peuple de Paris ; *Rendez-vous de juillet* (1949) est le premier document juste sur la jeunesse de Saint-Germain-des-Prés ; *Édouard et Caroline* (1951) décrit, dans un style très proche de la comédie américaine, la grande bourgeoisie parisienne ; mais, surtout, *Casque d'or* (1952), sur les truands de la Belle Époque, reste le chef-d'œuvre de Becker et l'un des bijoux du cinéma français. Becker disparaîtra prématurément en 1960, alors qu'il achevait *Le Trou*, et que la « nouvelle vague » – qui lui devait tout – faisait son entrée en scène. Jean Grémillon (*Lumière d'été*, 1942 ; *Le ciel est à vous*, 1943) est le second artisan de cette veine réaliste.



photographie

#### **Casque d'or, J. Becker**

Simone Signoret (1921-1985) dans le rôle-titre du film de Jacques Becker *Casque d'or* (1952).

Crédits: Hulton Getty

En marge de ces courants s'impose la figure de celui qui va être le plus grand cinéaste français de l'après-guerre : Robert Bresson. *Les Anges du péché* (1943), *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) étonnent avant de rencontrer, difficilement, leur public. Cocteau et Becker se font les défenseurs ardents et lucides de Robert Bresson au début de sa carrière.

Après le départ des Allemands, la production américaine tente d'envahir le marché français. Pour affronter cette concurrence, les producteurs français jouent la carte de la qualité et décident de conquérir le public bourgeois réfractaire aux westerns et aux films hollywoodiens en général. C'est la grande ruée vers la littérature, l'âge d'or du cinéma d'adaptation dont le trio Aurenche - Bost - Autant-Lara se fera une spécialité. Sacrifiant aux impératifs de cette mode, plusieurs cinéastes vont donner de grandes œuvres : Robert Bresson adapte *Le Journal d'un curé de campagne* de Bernanos (1950). Max Ophüls (1902-1957), rentrant d'Amérique, adapte trois nouvelles de Maupassant (*Le Plaisir*, 1951) et une nouvelle de Louise de Vilmorin (*Madame de...*, 1953). Mais son chef-d'œuvre, totalement incompris à l'époque, sera son dernier film : *Lola Montès* (1954).



photographie

### Max Ophüls

L'acteur James Mason (1909-1984), le réalisateur Max Ophüls (1902-1957) et l'actrice Barbara Bel Geddes pendant le tournage de *Caught*.

Crédits: Hulton Getty

En marge, comme Bresson, Jacques Tati invente un nouveau comique avec *Jour de fête* (1948) et *Les Vacances de M. Hulot* (1952). Enfin, deux anciens critiques passent à la mise en scène : Roger Leenhardt avec *Les Dernières Vacances* (1947), un des films les plus justes, les plus subtils sur l'adolescence et la bourgeoisie, qui annonce la liberté de ton du jeune cinéma ; et Alexandre Astruc qui adapte *Le Rideau cramoisi* en 1953, première œuvre de ce qui deviendra la Nouvelle Vague.

## Le néo-réalisme italien

### Un essor considérable

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est en Italie que le cinéma prit un essor considérable. Le renouveau du cinéma italien peut s'expliquer par des raisons politiques, historiques, artistiques, et aussi de générations.



Politiquement, les cinéastes, comme les écrivains et tous les artistes italiens, sont sévèrement surveillés par le pouvoir fasciste. Les hommes de talent, condamnés au silence et à la retraite, mettent à profit cette retraite pour réfléchir sur le cinéma. Et cette réflexion va se révéler extrêmement féconde, comme le sera plus tard, à la veille des années 1960, celle des jeunes critiques français. Pendant cette période s'ébauchent les grands principes du mouvement néo-réaliste.

Historiquement, l'expérience de l'occupation, puis de la libération de l'Italie, est un événement qui dépasse toute fiction. Ce que l'on vient de vivre, cette actualité brûlante, déchirante, immédiate, c'est cela qu'il faut porter à l'écran. Les Italiens ont vu beaucoup de films français pendant la guerre. Ils ont découvert les films de Carné, de Renoir et, surtout, parce qu'il est latin, méditerranéen, de Pagnol. Ils ont senti que ce « réalisme » français d'avant guerre correspondait aussi à leur goût, à leur tempérament. Il n'y aura pas de cassure profonde entre les films de Pagnol et ceux de Rossellini.

Par ailleurs, alors que les cinéastes d'âge mûr se compromettent en 1940 avec le régime de Mussolini, les jeunes critiques, les futurs auteurs passent à l'opposition. Cette génération groupée au Centre expérimental du cinéma fera le cinéma à venir.

Le terme « néo-réalisme » se trouve employé pour la première fois par le critique Umberto Barbaro, dans la revue *Film*, le 5 juin 1943. Il est révélateur que ce terme s'applique alors au cinéma français d'avant guerre.

Deux hommes vont représenter les deux tendances du néo-réalisme. Pour Luchino Visconti, qui est marxiste, le réalisme doit être une reconstitution, un choix, un essai d'explication sociale, un processus d'analyse conforme au matérialisme dialectique. *Ossessione* (1942) apparaît ainsi comme le premier film néo-réaliste. « Ce qui m'a conduit au cinéma, dira Visconti, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants : des hommes qui vivent parmi les choses et non pas les choses pour elles-mêmes. » Avec *La terre tremble* (*La terra trema*, 1948), chronique des pêcheurs siciliens, tragédie moderne où un homme seul essaie de briser l'esclavage de la société capitaliste, Visconti a réalisé le premier chef-d'œuvre du néo-réalisme.

	<p><b>Luchino Visconti</b> Luchino Visconti (1906-1976), au cours d'un tournage.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>
	<p><b>La terre tremble, L. Visconti</b> <i>La terre tremble</i> (1948), de Luchino Visconti (1906-1976), adaptation néo-réaliste des <i>Malavoglia</i> de Verga.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>

Pour Roberto Rossellini, le néo-réalisme doit se fonder, non pas sur une interprétation de l'histoire, mais sur une attention aux faits, une vision globale des événements, sans préjugé : « Si vous avez une idée préconçue, dit-il, vous faites la démonstration d'une thèse. C'est la violation de la vérité. » L'attitude de Rossellini correspond assez exactement à celle de la phénoménologie : « Une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie » (Merleau-Ponty). En 1952, Rossellini donnait cette définition du néo-réalisme : « Ce n'est pas une doctrine. C'est un fait intérieur, un état d'âme, une représentation tout à fait humble du monde, un acte de courage, en somme, qui tend à accepter l'homme tel qu'il est, un effacement parfois difficile. À la base du néo-réalisme, il y a d'abord une attitude d'humilité chrétienne. » De *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, 1945) à *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), conçu pour la télévision française, l'œuvre de Rossellini, prophète incompris dans son pays, est un témoignage, un constat. C'est pourquoi plusieurs de ses films en prise sur l'actualité sont datés : *Allemagne, année zéro* (*Germania, Anno Zero*), *Europe 51*, *India 58*. Mais le témoignage est toujours celui d'un homme passionné, lyrique.

Outre ces deux personnalités, le néo-réalisme s'est fait connaître à travers d'autres cinéastes : l'acteur Vittorio de Sica réalisa plusieurs films dont Zavattini fut le scénariste : *Sciussia* (1946) ; *Le Voleur de bicyclettes* (*Ladri di biciclette*, 1948) ; *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, 1950) ; et surtout *Umberto D* (1952), qui restera sans doute son meilleur film. C'est souvent à travers l'œuvre de De Sica qu'on a connu le néo-réalisme. Pourtant, inégale et mélodramatique, elle est loin d'égaliser celles de Visconti et de Rossellini.

	<p><b>Vittorio De Sica</b> Vittorio De Sica (1901-1974), archétype de l'officier des carabiniers, dans <i>Pain, amour et fantaisie</i> (1953), de Luigi Comencini.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>
	<p><b>Le Voleur de bicyclette, V. De Sica</b> <i>Le Voleur de bicyclette</i> (1948), de Vittorio De Sica (1901-1974), film phare du néo-réalisme.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>
	<p><b>Umberto D, V. De Sica</b> <i>Umberto D</i> (1952), de Vittorio De Sica (1901-1974). Après <i>Le Voleur de bicyclette</i>, De Sica et son scénariste Cesare Zavattini poursuivent leur description d'une société en pleine mutation qui n'épargne ni les chômeurs ni les petits retraités.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>

## Le renouvellement

Federico Fellini, assistant et scénariste de Rossellini, est un poète, un peintre baroque et un visionnaire. Il se soucie moins de témoigner de la réalité, sociale ou politique. Il porte un univers qu'il doit impérieusement exprimer. Ce qu'il voit n'est que le miroir de ses songes. Ses personnages sont des créatures imaginaires, ses récits sont des fables. Il est le plus brillant conteur du cinéma européen. Il est aussi, avec Bergman, le seul véritable homme de spectacle, fasciné par le cirque, les comédiens, les clowns et les « feux de la rampe ». C'est *La Strada*, en 1954, qui l'a révélé au grand public. Mais déjà *Les Vitelloni* (1952) et plus tard *Il Bidone* (1955) sont des œuvres admirables, plus sincères que *La Dolce Vita* (1959). En 1963, avec *Huit et demi*, Fellini a réalisé son film le plus beau, le plus personnel, le plus courageux.

	<p><b>La Strada, de Federico Fellini</b> Gioletta Masina, Antony Quinn et Richard Basehart dans <i>La Strada</i> (1954), de Federico Fellini.</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Ponti-De Laurentiis Cinematografica/ Collection privée</p>
	<p><b>Federico Fellini</b> Federico Fellini (1920-1993), sur le tournage de <i>La Dolce vita</i> (1960).</p>
<p>photographie</p>	<p>Crédits: Istituto Geografico De Agostini</p>

En marge du néo-réalisme, Antonioni a commencé en 1950 une carrière d'auteur maudit. Cet ancien assistant de Carné, architecte passionné du cinéma, compose ses plans avec une nostalgie évidente de l'équilibre plastique, de l'harmonie des masses, de l'immobilité. Chaque geste, chaque *travelling* bouleversent cet ordre comme une brise la surface d'un lac. Un film d'Antonioni est d'abord un conflit sévèrement organisé entre le mouvement et le repos, l'agitation fébrile de la vie et la pétrification fascinante, le spasme de la mort. C'est à ce niveau d'abord que son cinéma peut paraître morbide. *Le Cri* (*Il Grido*, 1957), après *Femmes entre elles* (*Le Amiche*, 1955), lui vaudra un succès d'estime. Mais c'est la révélation de *L'Avventura* en 1960 qui fera de lui le cinéaste dont on parle. Il a profité de ce snobisme pour réaliser *La Nuit* (*La Notte*, 1961) et *L'Éclipse* (*L'Eclisse*, 1962). Dans *Le Désert rouge* (*Il Deserto rosso*, 1964), il a abordé la couleur



avec une exigence admirable. Tourné en Angleterre, *Blow-up* (1966) est à la fois une réflexion sur l'ambiguïté de l'image et un instantané des *swinging sixties*.



photographie

**Blow-up, M. Antonioni**

*Blow-up* (1967), de Michelangelo Antonioni. Dans le "swinging London", le réel et l'illusion se confondent.

Crédits: Istituto Geografico De Agostini



photographie

**Blow-up, de Michelangelo Antonioni**

David Hemmings, de dos, photographie le couple Vanessa Redgrave et Ronan O'Casey dans *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni.

Crédits: Metro-Goldwyn-Mayer Inc./ Collection privée

Dans ces mêmes années, Francesco Rosi, disciple de Visconti (*Main basse sur la ville* [*Le Mani sulla città*], 1963), Ermanno Olmi (*Les Fiancés* [*I Fidanzati*], 1962), et surtout Bertolucci (*Prima della rivoluzione*, 1963 ; *Le Conformiste*, 1971), enfin Marco Bellocchio (*Les Poings dans les poches*, 1965 ; *Au nom du Père*, 1971) démontrent l'étonnante diversité et l'indépendance du jeune cinéma italien.

Pier Paolo Pasolini, écrivain, poète, cinéaste, est sans doute le plus bel exemple de cette indépendance. Comme Godard en France, il s'ingénie à briser toutes les conventions du spectacle cinématographique. Dans ses films, toutes les formes des cultures les plus diverses, toutes les mythologies, toutes les musiques se rencontrent, se heurtent, se détruisent, s'éclairent d'une lumière éclatante. *Accatone* (1961), *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Œdipe-roi* (1967) et *Théorème* (1968) bousculent nos habitudes de penser et de voir. Pasolini, transfuge de la littérature, entre dans le cinéma avec un regard vierge. Son œuvre violemment critique et transgressive trouvera une manière d'accomplissement avec *Salò, ou les Cent Vingt Journées de Sodome* (1975).

## Le nouvel essor américain

### Welles et Bogart

Le coup de force de *Citizen Kane* (1941) sera aussi déterminant pour les vingt années à venir que celui, en son temps, de *Naissance d'une nation*. En 1915 s'affirmait l'unité américaine ; en 1941, cette unité se brise en la personne d'un Américain exemplaire. Le journaliste qui enquête sur la personnalité fabuleuse du citoyen Kane ne réunit que des bribes, des cendres, le bric-à-brac hétéroclite d'une existence désintégré. Les formes héritées de Griffith n'ont pas résisté à l'irruption du doute. Avec *Citizen Kane*, le cinéma entre à son tour dans l'« ère du soupçon ». Welles est le premier cinéaste moderne. C'est lui qui fournira à Chaplin l'idée maîtresse de *Monsieur Verdoux* (1947), le film qui scandalisera l'Amérique, en opérant la destruction la plus sereine des valeurs qu'elle croyait fondamentales. Charlot lève le masque et se venge. À présent il tue pour gagner sa vie confortablement.

C'est Welles qui filme, dans *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), la fin d'un monde, celui du XIX<sup>e</sup> siècle bourgeois, dont il contemple les fastes abolis avec une lucidité mêlée de nostalgie. Il confronte les redoutables requins de la finance contemporaine dans *La Dame de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), où il libère la puissance poétique contenue dans le film noir.

En 1941, précisément, Humphrey Bogart interprète un gangster qui sort de prison dans *La Grande Évasion* (*High Sierra*) de Raoul Walsh. Dès lors, il impose son personnage, puis son mythe. Avec la complicité de ses amis Huston, Hawks et Walsh, il va donner au film noir ses lettres de noblesse : *Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1941) ; *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, 1945) ; *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, 1946) ; *Le Trésor de la Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948). Soudain, l'Amérique se réveille, découvre ses plaies secrètes, que l'humour de Bogart met à vif. Dans le même temps, Hitchcock (*L'Ombre d'un doute* [*Shadow of a Doubt*], 1943), Fritz Lang (*Le Secret derrière la porte* [*Secret Beyond the Door*], 1948) et Otto Preminger (*Le Mystérieux Docteur Kowo* [*Whirlpool*], 1949) ressuscitent le jeu d'ombres et de lumières de l'expressionnisme, qui agit comme un révélateur. La psychanalyse, naïvement mise à contribution dans le récit policier, est plus profonde qu'il ne paraît.

Après cette jeunesse intempérante, entièrement vouée à l'action, qu'incarnaient si bien avant la guerre Erroll Flynn, Clark Gable, Gary Cooper, Cary Grant, le cinéma américain est entré dans son âge adulte. Bogart a dû attendre sa quarantième année pour accéder au succès. Ce n'est pas un hasard. Désormais, les héros vieillissent, de film en film et d'année en année. L'histoire du cinéma américain est un peu celle des rides de Gary Cooper et de son regard tourné de plus en plus intensément vers la réflexion.

### **Les années 1950. Un nouvel équilibre**

En 1945, après Hiroshima, c'en est fini des illusions de Capra. L'Amérique devient le champ clos d'un combat qui oppose les libéraux épris de justice et de progrès aux réactionnaires qui établissent un rempart autour des « valeurs » nationales. À Hollywood, les libéraux sont nombreux : Jules Dassin, Joseph Losey, Abraham Polonsky, Elia Kazan, qui s'attaquent courageusement aux fléaux de la société américaine, la volonté de puissance, la corruption, le racisme. La commission des « activités anti-américaines » du sénateur Mac Carthy contraindra les uns au silence et à l'exil, les autres à la délation.

Mais les « chasseurs de sorcières » ne peuvent empêcher le cinéma de refléter très exactement les aspirations et les inquiétudes américaines. Une nouvelle génération de cinéastes et d'acteurs s'impose au cours des années 1950, qui vont représenter pour le cinéma parlant ce que furent les années 1920 pour le cinéma muet. Richard Brooks, Anthony Mann, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Samuel Fuller achèveront avec une violence nouvelle l'immense fresque à laquelle travaillent encore les grands anciens : Ford, Hawks, Walsh, Lang, Hitchcock, Vidor, Mankiewicz, Cukor. La génération de 1940 (Preminger, Huston, Minnelli, Kazan) assure la transition. Aux côtés de Gary Cooper, de John Wayne et de Bogart apparaissent Burt Lancaster, Kirk Douglas, Montgomery Clift, James Dean.



photographie

#### **John Wayne**

L'acteur américain John Wayne (1907-1979) à Prescott, Arizona, en 1966.

Crédits: Hulton Getty



photographie

**Burt Lancaster et Ava Gardner**

Burt Lancaster (1913-1994) et Ava Gardner (1922-1990) en compagnie du producteur Mark Hellinger, en 1946.

Crédits: Hulton Getty

Les années 1950 seront marquées par l'accomplissement de tous les genres traditionnels (western, film noir, policier psychologique, comédie, comédie musicale), qui trouvent chacun un nouvel équilibre entre la réalité et la fiction, l'invention et la convention. Les progrès techniques de l'écran large et de la couleur sont très facilement assimilés. À Paris, des jeunes gens qui se nomment Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer, Godard découvrent avec passion ce cinéma foncièrement créateur, à la fois romanesque et lucide, qui éveille leur vocation de cinéaste. Dans la seule année 1955, ils ont vu et admiré : *En quatrième vitesse (Kiss Me Deadly)* d'Aldrich ; *À l'Est d'Eden (East of Eden)* d'Elia Kazan ; *L'Homme de la Plaine (The Man from Laramie)* d'Anthony Mann ; *Fenêtre sur cour (Rear Window)* d'Hitchcock ; *Graine de violence (The Blackboard Jungle)* de Brooks ; *La Comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz ; *Johnny Guitare* de Nicholas Ray ; *Désirs humains (Human Desire)* de Fritz Lang. Pour eux, comme pour Jean Renoir en 1920, le cinéma est américain.

Pourtant l'éclosion de la Nouvelle Vague correspond dans les années 1960 à un recul d'ensemble du cinéma hollywoodien. La concurrence de la télévision contraint les grandes compagnies à de vaines superproductions où se compromettent de nombreux talents. Les genres eux-mêmes ne sont plus porteurs d'énergie créatrice. L'assassinat du président Kennedy, le déclenchement de la guerre au Vietnam contraignent l'intelligentsia américaine à un surcroît de lucidité – qui tourne souvent à la complaisance. Seuls les vrais créateurs (Hawks, Ford, Kazan, Jerry Lewis) maintiennent la tradition. D'autres cinéastes ouvrent de nouvelles voies (Arthur Penn, Stanley Kubrick).



photographie

**Jerry Lewis**

L'Américain Jerry Lewis, acteur, scénariste, réalisateur et producteur, interprète un professeur minable, qui découvre le moyen de devenir un séducteur irrésistible, dans son film *Docteur Jerry et Mister Love (The Nutty Professor)*, en 1963.

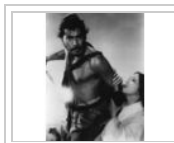
Crédits: Hulton Getty

## Le cinéma japonais

À Venise, en 1951, le cinéma japonais fit une entrée triomphale sur la scène d'Occident, et il y tient depuis lors une bonne place.

Le film présenté cette année-là était une œuvre d'Akira Kurosawa, *Rashomon*. Un peu plus tard, on découvrait à la Cinémathèque française le plus grand cinéaste japonais, et sans doute l'un des plus grands de tout le cinéma : Kenji Mizoguchi. Mizoguchi, (1898-1956), né la même année qu'Eisenstein, avait connu une enfance pauvre. Sa culture était celle d'un autodidacte. C'est peut-être pour cela qu'il était si redouté de ses collaborateurs, si connu pour son intransigeance : il ne leur apprenait rien, ne leur commandait rien. Il leur laissait une liberté redoutable. Il voulait que chacun créât, comme lui, par soi-même. Il les rendait à leur solitude. Ses actrices le craignaient parce qu'il était capable de les laisser longtemps chercher le sens d'une scène, d'un geste, d'un dialogue. Il ne dirigeait personne. Il attendait que chacun trouvât sa vérité. Il était

par-dessus tout, lui-même, un créateur. Mais il avait peur de s'attacher à son œuvre. Celle-ci est déchirée entre un formidable élan et une implacable volonté de destruction. Nul n'a su mieux que lui mettre en présence les forces de la vie et celles de la mort, inséparables dans l'acte même de la création. « Ce qu'on a créé, ce n'est que du vent, disait-il à son scénariste. Après m'être efforcé, avec beaucoup de peine, de produire quelque chose, cela ne m'intéresse plus. Il est détestable celui qui se satisfait à contempler ses propres excréments. » Plus que tout autre aussi, il est sensible au miroitement des apparences. Si la prostitution est l'un de ses thèmes majeurs, c'est parce qu'il a compris que l'homme est prisonnier d'un rêve et qu'il poursuit ce rêve toute sa vie en se détruisant. Un film de Mizoguchi est toujours un règlement de comptes, un piège qui se referme sur un personnage qui n'arrive pas à se détacher des apparences, à se dégriser, ou, comme il le disait lui-même, à « se laver les yeux entre chaque regard ».



photographie

#### **Rashomon, A. Kurosawa**

La femme (Kyo Machico) implore le bandit (Mifune Toshiro) dans *Rashomon*, film du Japonais Kurosawa Akira, en 1951.

Crédits: Hulton Getty

Chaque plan de ses films est un tout qui contient déjà tout le drame. Aussi les films de Mizoguchi nous donnent-ils un sentiment de cauchemar, celui d'une fuite sur place, d'un élan cent fois répété, condamné. Le temps ici ne veut pas être réaliste, il est illusoire, liturgique. C'est le temps d'une mise à mort, d'un sacrifice. De cette œuvre immense (plus de quatre-vingts films, dont certains sont détruits), on ne connaît en France que des bribes, mais elles sont éclatantes : *Les Sœurs de Gion* (1935), *La Vie de O. Haru* (1951), *Les Contes de la lune vague après la pluie* (1952), *Les Amants crucifiés* (*Chikamatsu monogatori*, 1954), *L'Impératrice Yang Kuei Fei* (*Yokichi*, 1955), *Le Héros sacrilège* (1955).



photographie

#### **Les Contes de la lune vague après la pluie, Mizoguchi K.**

*Les Contes de la lune vague après la pluie* (1953), de Kenji Mizoguchi (1898-1956), d'après le recueil de nouvelles d'Akinari, *Contes de pluie et de lune* (1776).

Crédits: Istituto Geografico De Agostini

Il a fallu attendre 1978 pour découvrir en France celui qui est avec Mizoguchi et Kurosawa le plus grand cinéaste japonais, Yasujiro Ozu, mort en 1963. Parmi ses cinquante-trois films, nous en connaissons moins d'une dizaine : *Gosses de Tōkyō* (1932), *Voyage à Tōkyō* (1953), *Fin d'automne* (1960), *Dernier Caprice* (1961), *Le Goût du saké* (1962).

Son art est celui du dépouillement. Son parti pris du plan fixe fait de l'écran un lien de passage. Avant, après, à côté, il y a le vide, l'absence. Jamais austère, débordant d'humour tendre, Ozu regarde les familles – son sujet de prédilection – à hauteur d'enfant. Toujours un peu seul, hors du jeu, complice amusé, il filme des êtres qui se perdent et qui ne le savent pas. Il leur offre un espace où ils se révèlent. Il est un des plus grands architectes du cinéma.

## **Le jeune cinéma des années 1960**

La première génération du cinéma était née en même temps que le cinéma : un peu avant

1900. Il fallut attendre les années 1960 pour qu'elle cède le pas à la seconde génération, née, elle, en même temps que le cinéma parlant. Ce qui surprend, c'est que ce renouvellement s'est produit dans tous les pays à la fois. Et souvent avec plus d'efficacité dans les pays où l'industrie cinématographique était peu développée, voire inexistante. En effet, des pays comme l'Inde, qui était en 1956 au deuxième rang de la production mondiale, ou comme l'Égypte, qui bénéficie de l'exportation de sa production dans le monde arabe, ne se distinguent guère par des œuvres de qualité – à quelques exceptions près : *Le Monde d'Apur* (*Apur Sensar*, 1959) de Satyajit Ray, en Inde ; *Gare centrale* (*Bab el-Hadid*, 1958) de Youssef Chahine, en Égypte.

C'est en France que le mouvement de la Nouvelle Vague a ouvert la voie, prenant une signification exemplaire, devenant l'emblème d'une révolution à la fois critique et économique.

Pendant les années 1950, l'équipe des *Cahiers du cinéma*, réunie autour du critique André Bazin, fréquente assidûment la Cinémathèque et remet en question tous les jugements sur l'histoire du cinéma. Le cinéma d'Hollywood est réhabilité autour de Hitchcock, Hawks, Lang, Lubitsch et quelques autres. Mais Renoir, Rossellini, Bresson viennent aussi au premier plan. Par cette réflexion sur le cinéma, il s'agit de dégager la notion d'« auteur de films ». Il faut faire la preuve qu'à travers les pires contraintes de l'industrie et du commerce un homme parvient à s'exprimer. Cette révolution critique débouche sur une révolution économique.



photographie

#### **Les Enchaînés**

Le réalisateur britannique Alfred Hitchcock (1899-1980) devant le tableau où figure une partie des dialogues de son film *Les Enchaînés* (*Notorious*), en 1946.

Crédits: Hulton Getty

Les jeunes critiques français, au lieu de suivre la filière réglementée de l'assistantat stérilisant, tournent des films par tous les moyens. Ils parviennent à réaliser leurs premières œuvres avec des budgets dérisoires : *Le Beau Serge* de Chabrol (1958) ; *Les 400 Coups* de Truffaut (1959) ; *À bout de souffle* de Godard (1960) ; *Lola* de Demy (1960). Agnès Varda avait été la première à tourner un film à petit budget, en 1954 : *La Pointe courte*, qui avait été boycotté par les commerçants du cinéma.

Dans ces deux domaines, une insolente liberté s'affirmait. Elle allait mettre en question toutes les routines professionnelles, hâter les progrès de la technique, précipiter l'avènement des caméras légères qui, avec leur synchrone, bouleversaient les conditions de tournage d'un film. Jean Rouch, ethnologue et cinéaste, que Rossellini devait saluer comme un frère, avait montré la voie en inventant, caméra de 16 mm au poing, sur les quais d'Abidjan ou dans la brousse du Niger, un cinéma dépourvu de toute contrainte (*La Chasse au lion à l'arc*, 1965). À la même époque, Rossellini tournait *India 58*, à peu près dans les mêmes conditions. Rouch allait par la suite révéler au public des œuvres étonnantes qui eurent une influence décisive sur les jeunes Français : *Les Maîtres fous* (1957) ; *Moi, un Noir* (1958) ; *La Pyramide humaine* (1961). L'influence de Rouch se fit sentir jusqu'au Canada, où des jeunes n'attendaient que cet exemple pour oser tourner des grands films en 16 mm. Des aînés aussi se trouvaient enlisés dans les contraintes du film de commande, du court-métrage industriel. Alain Resnais et Georges Franju étaient

prêts à apporter leur concours aux jeunes qui voulaient faire une entrée en force. Au festival de Cannes 1959 furent révélés *Hiroshima, mon amour*, premier long-métrage de Resnais, et *Les 400 Coups*, premier film de Truffaut. La maîtrise souveraine du premier, la liberté de ton, l'humour, la sensibilité du second suffirent à impressionner l'opinion mondiale. Le jeune cinéma avait conquis le droit à l'existence.



photographie

***Hiroshima mon amour*, d'A. Resnais, 1959 : E. Riva et Eiji Okada**

Emmanuelle Riva et Eiji Okada dans *Hiroshima mon amour* (1959), d'Alain Resnais.

Crédits: Istituto Geografico De Agostini

Alors, dans d'innombrables pays, de jeunes cinéastes purent tourner ou montrer leur premier film, tels, en France, Jacques Rozier (*Adieu Philippine*, 1960-1962), Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1960), Éric Rohmer (*Le Signe du lion*, 1960)...

En Pologne, grâce à une politique d'aide aux jeunes, ce mouvement a pu se dessiner en même temps qu'en France. Andrzej Wajda a tourné en 1958 *Cendres et diamants* (*Popiół i Diament*), où jouait Roman Polanski qui réalisera son premier film en 1962 (*Le Couteau dans l'eau* [*NŃY w Wodzie*]) avant de partir faire une brillante carrière en Angleterre et aux États-Unis (*Répulsion*, 1964 ; *Cul-de-sac*, 1966 ; *Rosemary's Baby*, 1968). Ce sera le cas aussi de Jerzy Skolimowsky, autre acteur de Wajda (dans *La Barrière*), qui viendra travailler en Belgique (*Le Départ*, 1967).

Dans les autres pays de l'Est, le même mouvement se dessine : en Tchécoslovaquie, à partir de 1963, avec l'école de Prague : *L'As de pique* (*Cerny Pets*, 1963), *Les Amours d'une blonde* (1965), de Forman ; *Quelque chose d'autre* (1963), *Les Petites Marguerites* (1966), de Vera Chytilova ; *Du courage pour chaque jour* (1965), d'Ewald Schorm.

En Hongrie, avec Jancso (*Les Sans-Espoirs*, 1966 ; *Rouges et blancs*, 1967 ; *Silence et cri*, 1968), en Yougoslavie, avec Makavejev (*Une affaire de cœur*, 1967), c'est le même courant de liberté dans tous les domaines : politique, social, moral et esthétique.

Au Brésil, un *cinema novo* s'organise autour de Glauber Rocha (*Le Dieu noir et le diable blond* [*Deus eo Diabolo na terra do Sol*], 1964) et de Ruy Guerra, formé à Paris (*Les Fusils* [*Os Fuzis*], 1964). Le *cinema novo* s'efforce de renouer avec les sources profondes de l'art populaire. Il entend témoigner sur la misère et l'aliénation du peuple brésilien, bref, il veut être un véritable cinéma politique. C'est aussi l'ambition du jeune cinéma tchèque et du cinéma hongrois, qui multiplient les références au stalinisme et les métaphores transparentes sur la faillite d'un certain communisme.

Au Canada, les cinéastes québécois se servent de la caméra comme d'une arme pour crier leur volonté d'indépendance (*Le Chat dans le sac*, 1964 ; ou *Il ne faut pas mourir pour ça*, 1967).

En Belgique, André Delvaux crée une œuvre solitaire et bouleversante, d'une poésie et d'une maîtrise extraordinaire : *L'Homme au crâne rasé* (1966) ; *Un soir, un train* (1968) ; *Rendez-vous à Bray* (1971).

On n'en finirait pas d'énumérer les noms et les pays. Car le propre du jeune cinéma, parti de la notion bourgeoise d'auteur, est d'être arrivé aussitôt à une telle profusion d'œuvres

et de talents qu'il faut renoncer à les classer. Cet épanouissement prouve que le cinéma est devenu une écriture universelle et qu'il faudra bientôt renoncer au concept d'œuvre, en même temps qu'à celui d'auteur, et peut-être à celui d'art.

Proche de la télévision dans son inspiration spontanée, le jeune cinéma veut être la marque d'une époque qui se cherche. C'est pourquoi, malgré la diversité des expressions nationales, il exprime la stupéfiante unité des préoccupations de la jeunesse. Pour elle, le cinéma est un cri. Elle se sert du cinéma pour tuer le cinéma, détruire le langage, exhaler son angoisse.

Et la France aura vu disparaître en 1968 la « belle » unité de sa Nouvelle Vague sous la pression des événements et la contagion des jeunes cinémas étrangers : d'un côté Truffaut, Resnais, Chabrol, fidèles à la notion de spectacle (*Baisers volés*, 1968 ; *Je t'aime, je t'aime*, 1968 ; *Les Biches*, 1967). De l'autre, Godard, Jean Eustache et le très jeune Philippe Garrel (*La Concentration*, 1968 ; *La Cicatrice intérieure*, 1970), qui jette sur l'écran un univers halluciné, et des images effrayantes où il faut reconnaître le miroir qu'une génération tend à ses pères.

**Jean COLLET**

**Claude-Jean PHILIPPE**

## **Maturité et mondialisation**

---

### **Fin du cinéma ?**

---

Avec le recul d'un quart de siècle, on s'aperçoit que les années 1980 ont formé une période charnière, et à bien des égards fondamentale, dans l'histoire du cinéma. Les décennies précédentes avaient marqué le recul inexorable d'une pratique sociale peu à peu remplacée par la télévision. Entre 1946 et 1963, trois fois moins de spectateurs allaient voir un film en salle pour les seuls États-Unis – et trois fois moins de films étaient produits. L'année 1963, avec notamment la faillite de la maison de production américaine Fox, reste dans l'histoire celle de la crise : non seulement la fréquentation et la production connaissaient alors leur assiette la plus basse, mais le système des studios avait vécu. Les grandes compagnies ne disparaissaient certes pas de la carte, mais l'instrument de travail – le *studio* – ne leur appartenait plus : il était tout simplement supprimé, transformé en parking ou en supermarché, ou bien encore cédé au vainqueur de la partie : la télévision. La période qui s'ouvrait conjugait le dérisoire (adaptation de best-sellers, « coups » montés avec des stars), le funèbre (retraite imposée à de grands artistes) et le passionnant (invention de nouvelles formes, montée en puissance des « indépendants »). Par une série de contrecoups, comme toujours décalés dans le temps, cette crise allait inexorablement affecter le monde entier, en dépit de la résistance de grandes cinématographies : la France et l'Italie, d'ailleurs fortement soudées par un accord de coproduction, furent les emblèmes de la persistance d'un objet pourtant fort mal en point.

Le premier mouvement du cinéma au début des années 1980, du côté de certains grands auteurs, consista à mettre en évidence la prise de conscience de son éventuelle disparition. Des cinéastes-cinéphiles comme Wim Wenders (*L'État des choses*, 1982) et Jean-Luc Godard (*Passion*, 1982), ou de vieux maîtres comme Federico Fellini (*Intervista*, 1987) s'attachaient à décrire la fin d'une liaison fatale ou désenchantée,

après les films flamboyants des années 1970 (*Fellini-Roma*, 1972 ; *Amarcord*, 1973). Ce qui avait été aimé plus que tout, le « grand » cinéma, qui avait fait l'objet de luttes gigantomachiques pour la reconnaissance, était pensé, de fort hégélienne façon, comme une « chose du passé », voire une « chose passée » – un simple « moment » dans l'histoire humaine. Sa survivance serait d'ordre purement mémoriel, ce que confirmerait le début de la vogue du magnétoscope : désormais disponible hors de l'espace premier de la salle ou de sa diffusion dans le flux audiovisuel, le film pouvait être vu et étudié comme on lit un livre. Mais ce qui peut s'interpréter comme un incontestable progrès, en parfaite synchronie avec la montée de l'individualisme comme nouvel « horizon indépassable de notre temps », démontre à la fois le caractère inéluctable d'un déclin et la dimension mélancolique d'une relation où la mémoire du film n'est plus de même nature. Baudelaire avait grandi « adossé à une bibliothèque », le cinéphile vivra maintenant face à sa collection, ne « visionnant » qu'une part infime du trésor accumulé.

### **Naissance du « blockbuster »**

---

Tel était l'état des choses dans les années 1980. Le cinéma *avait eu lieu*, sa survie ne pouvait être qu'artificielle à partir du moment où les conditions qui avaient fait son succès n'étaient plus réunies. Il ne s'agit pas de critiquer ici ce diagnostic historiciste largement partagé par les générations de la cinéphilie. Mais, si utile et juste soit-elle, cette vision ne peut qu'être nuancée, à partir du moment où l'on constate non seulement la survivance, mais surtout l'éclatante santé d'un certain champ de la production cinématographique. La compréhension de la situation, et de l'écart entre le diagnostic mélancolique et la vigueur du patient, impose dès lors qu'on se reporte à la crise des années 1960-1970, aux réponses qui y furent apportées – et de traverser une nouvelle fois l'Atlantique.

Les années 1972-1975 avaient marqué un net frémissement. Le succès des deux premiers épisodes de la trilogie du *Parrain* (1972, 1974), de Francis Ford Coppola, et de *L'Arnaque* (1973), de George Roy Hill, préparait le terrain à un retour du spectaculaire, d'abord marqué par la vogue du film-catastrophe (*L'Aventure du Poséidon*, 1972, de Ronald Neame ; *Tremblement de Terre*, 1974, de Mark Robson), le retour du film d'horreur (*L'Exorciste*, 1973, de William Friedkin, qui battit les recettes du *Parrain*), mais surtout d'une forme nouvelle, mêlant horreur, aventure et critique sociopolitique, et dont Steven Spielberg fut l'inventeur avec *Les Dents de la mer* en 1975. À partir de là, George Lucas fut à son tour capable de se lancer, dès 1977, dans l'aventure de la trilogie de *La Guerre des étoiles*, et la face du cinéma commercial changea radicalement. La rencontre avec un jeune (et moins jeune) public montra bien que la demande était à la hauteur de l'offre, si cette dernière savait afficher les signes de son renouveau. La politique du *blockbuster* était née : grand spectacle, nouvelles techniques, croyance en l'art de la mise en scène évidente, affichée et d'autant plus maîtresse de ses effets ; mais aussi renouveau des salles, généralisation des multiplex, multiplication des copies pour asphyxier la concurrence. En quelques années, la physionomie de la programmation cinématographique changea du tout au tout. Cette attitude conquérante permit au cinéma américain d'écraser une concurrence dont la faiblesse était devenue criante, compte tenu de la libéralisation des réseaux télévisuels : le cinéma italien offrit le plus triste exemple d'une production de grande qualité – à la fois artistique et commerciale – anéantie en quelques années de berlusconisme audiovisuel. Inversement, quoi que l'on



puisse penser de l'action de Jack Lang comme ministre de la Culture, il est incontestable que le soutien de l'État, appuyé sur la clé de voûte de l'avance sur recettes, permit au cinéma français de conserver une production digne de ce nom, et des parts de marché importantes. L'exception est notable, même si à la fin des années 1980, et pour la première fois de l'histoire, la part de marché du cinéma américain dépassa celle de son homologue français sur notre territoire.

## Le Nouvel Hollywood

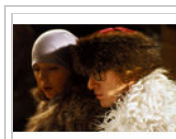
Il ne faudrait pas cependant se contenter d'une lecture purement économique. Le désir de fiction – le fait n'est pas nouveau – rencontre toujours sur son chemin la production américaine, et le *blockbuster* n'est pas nécessairement synonyme de « navet ». Des *Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), de *E.T.* (1982) à *La Liste de Schindler* (1993), *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) et *Munich* (2005), Steven Spielberg, né en 1946, montre parfaitement que du « pur » divertissement aux grands sujets, la nouvelle matrice hollywoodienne peut engendrer une grande diversité de productions tout en maintenant une réelle exigence artistique. Il en va de même pour son compère George Lucas, né en 1944, dont l'« audace wagnérienne » touche au but avec la réalisation de la seconde trilogie – chronologiquement la première... – consacrée à *La Guerre des étoiles*. L'ultime séquence du dernier épisode (*La Revanche des Sith*, 2005) fait ainsi le lien entre les parties, quand Anakin Skywalker devient Dark Vador pour l'éternité...

L'esprit de suite est une qualité prise à la lettre par l'équipe de Steven Spielberg, comme en témoignent les trois épisodes de *Retour vers le futur* (1985, 1989 et 1990) de Robert Zemeckis, sur le thème du voyage dans le temps, et les deux *Gremlins* (1984 et 1990) où Joe Dante parvient à imposer son style inquiétant dans un paysage familier. Dans ces cas, la relation spielbergienne à la réalité américaine – la narration partant d'une petite ville, à l'instar du film de Frank Capra *La vie est belle* (1946) – imprègne sincèrement un dispositif fondé sur l'identification de masse. Mais l'élaboration de sagas permet aussi, pour reprendre l'expression de Fritz Lang dans *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, de « finir ce que l'on a commencé ». Tel est le cas de Francis Ford Coppola qui offre une magnifique méditation sur le temps et la filiation dans *Le Parrain III* (1990), quinze ans après le second épisode. Les cinéastes italo-américains forment un groupe remarquablement stable : la carrière de Coppola, né en 1939, mais aussi celles de Brian De Palma, né en 1940, avec *Phantom of the Paradise* (1974), et de Martin Scorsese, né en 1942, avec *Taxi Driver* (1976), démontrent que, si l'esprit du « Nouvel Hollywood » des années 1970 s'est quelque peu dilué, les artistes d'importance font souvent mieux que de « tirer leur épingle du jeu ». Le plus beau film américain de cette période, *Il était une fois en Amérique* (1984), fut d'ailleurs réalisé par Sergio Leone (1929-1989). Le cas de Michael Cimino, né en 1939, est une exception : le désastre de *La Porte du Paradis* (1980), magnifique fresque sur l'Amérique et échec retentissant, contraignit son auteur au silence, puis à une carrière à éclipses, avant l'abandon définitif du cinéma pour la littérature.

Si l'Europe, dans les années 1950, inventa le « cinéma d'auteur », ce fut en référence à des réalisateurs hollywoodiens tels Howard Hawks, Joseph Mankiewicz ou encore Ernst Lubitsch. La génération suivante allait s'appuyer sur ces « classiques » pour délivrer un cinéma d'une grande diversité, avec Arthur Penn (1922-2010), à qui l'on doit *Missouri*

*Breaks* (1976), Sam Peckinpah (1925-1984) avec *Les Chiens de paille* (1971), Alan J. Pakula (1928-1998) avec *Les Hommes du Président* (1976), Sydney Pollack (1934-2008) avec *Jeremiah Johnson* (1972).

Cette lignée historique allait rester active très longtemps. John Frankenheimer (1930-2002) et Blake Edwards, né en 1922, firent mieux que se survivre, tandis que Robert Altman (1925-2005) et Stanley Kubrick (1928-1999) donnèrent certaines de leurs plus grandes œuvres à la fin du siècle avec *Short Cuts* (1993) et *Eyes Wide Shut* (1999). Si l'on ne peut que déplorer la disparition prématurée de John Cassavetes (1929-1989), il faut remarquer l'étonnante vitalité de Woody Allen, né en 1935, dont la production – un film par an – fait alterner facilité et profondeur, maîtrise et prise de risque (*Crimes et délits*, 1989 ; *Harry dans tous ses états*, 1997 ; *Match Point*, 2005). Quant à Clint Eastwood, né en 1930, son œuvre récente a su gagner en ampleur tragique (*Mystic River*, 2003 ; *Million Dollar Baby*, 2004) sans jamais perdre de sa force de persuasion classique. On verra une forme d'aboutissement dans ce registre avec le diptyque consacré en 2006 à la bataille d'Iwo Jima, d'abord du point de vue américain (*Mémoires de nos pères*), puis japonais (*Lettres d'Iwo Jima*).



photographie

#### Guerre et amour, W. Allen

Woody Allen et Diane Keaton dans *Guerre et amour*, film écrit et réalisé par Woody Allen en 1974.

Crédits: Ernst Haas Courtesy of Hulton Getty

En restant dans cette perspective « auteuriste », il faut aussi souligner la réalité du renouveau américain de ces vingt dernières années. Joel et Ethan Coen, nés respectivement en 1954 et 1957 (*Miller's Crossing*, 1990 ; *Barton Fink*, 1991 ; *The Big Lebowski*, 1998 ; *O Brother*, 2000), Michael Mann, né en 1943 (*Heat*, 1995 ; *Collateral*, 2004), Spike Lee, né en 1957 (*Malcolm X*, 1992), Quentin Tarantino, né en 1963 (*Reservoir Dogs*, 1992 ; *Pulp Fiction*, 1994 ; *Jackie Brown*, 1997), et David Lynch, né en 1946 (*Sailor et Lula*, 1990 ; *Lost Highway*, 1997 ; *Mulholland Drive*, 2001), sont sans conteste les individualités marquantes de la période. L'imagination débridée et le nouvel élan insufflé à la narration s'allient pour produire une nouvelle image de l'Amérique qui renoue avec la tradition purement autochtone d'un Mark Twain ou d'un Preston Sturges, tout en la mêlant de culture populaire et d'art contemporain.



photographie

#### *Pulp Fiction*, de Q. Tarantino, 1994: U. Thurman et J. Travolta

Dans «Pulp Fiction» de Quentin Tarantino, Mia Wallace (Uma Thurman) défie Vincent Vega (John Travolta) lors d'un concours de twist au Jack Rabbit Slim's, où il reprend le pas de danse qui avait fait le succès de «Grease» de Randal Kleiser seize ans plus tôt.

Crédits: Miramax/ Album/ AKG

D'autres tentatives de description de l'âme américaine adoptent un registre plus grave. La grande surprise de la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans ce domaine fut le retour au cinéma de Terrence Malick, né en 1943, près de vingt ans après la réalisation des *Moissons du ciel* (1978). Avec *La Ligne rouge* (1998) et *Le Nouveau Monde* (2005), le cinéaste poursuit lui aussi sa quête de l'Amérique à partir de deux moments cruciaux de l'histoire (la bataille de Guadalcanal, la rencontre de John Smith et Pocahontas) en développant sa méditation sur l'offense directe faite par l'homme à la nature. Digne héritier du transcendantalisme d'Emerson, Malick renouvelle son propre idiome : pluralité des

points de vue, voix multiples qui ne se réduisent en aucune façon à la seule narration, vision cosmique où la musique marque une quête d'harmonie qui vise l'accord – toujours contrarié – de l'homme et du monde. L'ampleur esthétique et philosophique de son projet le place loin au-dessus de la production traditionnelle. En même temps, son statut à part dans le cinéma américain lui confère une aura telle que les plus grandes vedettes (George Clooney, John Travolta) se bousculent pour apparaître, ne serait-ce que fugitivement, dans ses films qui ne ressemblent à rien de connu, aux États-Unis ou ailleurs.

Si Hollywood reste une terre de transfert culturel où de grands cinéastes européens (le Tchèque Milos Forman, né en 1932, le Hollandais Paul Verhoeven, né en 1938, l'Italien Bernardo Bertolucci, né en 1940, l'Anglais Stephen Frears, né en 1941) ou asiatiques (le Chinois John Woo, né en 1946, le Taïwanais Ang Lee, né en 1954) sont toujours appelés à travailler – comme ce fut le cas dans le passé pour F. W. Murnau, A. Hitchcock, F. Lang ou O. Preminger –, il faut cependant reconnaître que cet espace « globalisé » permet aussi l'émergence de talents nationaux souvent inspirés par la manière européenne. Tel est le cas de Steven Soderbergh, né en 1963, pilier du box-office depuis *Sexe, mensonges et vidéo* (1989) découvert au festival de Cannes, mais aussi de Tim Burton (*Edward aux mains d'argent*, 1990), Abel Ferrara (*Bad Lieutenant*, 1992), Gus Van Sant (*My Own Private Idaho*, 1991), Spike Jonze ou Todd Haynes – qui se livre à un splendide hommage aux mélodrames de Douglas Sirk dans *Loin du Paradis* (2002). Dans un registre moins délibérément artistique, on ne peut que louer l'intelligence cinématographique d'auteurs comme Oliver Stone, Spike Lee, Jonathan Demme, Rob Reiner et même des frères Farrelly.

Il faut rappeler enfin que le renouveau du système hollywoodien – en quoi il ne diffère pas de l'ancien – est fondé sur la capacité toujours actualisée d'imposer de nouvelles stars. La relation avec le public n'a guère changé en près de cent ans, et c'est toujours à une vedette qu'il revient de créer ce lien. Bruce Willis et George Clooney, Leonardo DiCaprio et Tom Cruise, Nicole Kidman, Julia Roberts et quelques autres du même acabit n'apparaissent donc pas, elles non plus, comme de simples créatures du système, mais bien plutôt comme l'un des points d'ancrage d'un processus appelé Hollywood. S'il faut craindre une quelconque dénaturation du spectacle cinématographique, elle réside surtout dans une médiatisation accrue où ce qui arrive aux stars dans la vie s'avère plus important que notre relation aux œuvres. Le phénomène n'est pas nouveau, mais il est indéniable que sa généralisation ne laisse pas d'inquiéter.

## **Le cinéma européen**

### **Le cinéma français**

Dans l'espace occidental, il est le seul concurrent sérieux de son homologue américain. Le soutien étatique et le dynamisme de la production fondée sur la relation privilégiée avec la chaîne de télévision Canal Plus (qui s'est imposée comme le grand argentier du cinéma français) n'expliquent cependant pas tout. Si dans d'autres domaines la France a fait valoir, à tort ou à raison, la prépondérance du politique sur l'économique, la dimension symbolique apparaît essentielle en ces matières. Le succès considérable – y compris à l'exportation – de films comme *L'Ours* (1988) de J.-J. Annaud, *Le Grand Bleu* (1988) de Luc Besson, *Les Visiteurs* (1993) de J.-M. Poiré, *Astérix Mission Cléopâtre*

(2002) d'Alain Chabat ou *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) de J.-P. Jeunet confirme, certes, la réalité des prétentions commerciales. Et cela même si la France continue d'être à l'étranger le pays des frères Lumière, du festival de Cannes, de la Nouvelle Vague, des *Cahiers du cinéma*, de l'exception culturelle et du film d'auteur. Aux yeux des amateurs britanniques et américains, la catégorie « French Film » représente un espace de liberté, déconnecté de la production standard, où tout peut se dire et se montrer. La force du cinéma national tient précisément dans la conjonction de l'économique et du symbolique.

La longévité des représentants de la Nouvelle Vague peut servir d'emblème à cette dimension originale du cinéma français. La disparition prématurée de François Truffaut en 1984, qui venait de donner *La Chambre verte* (1978) et *La Femme d'à côté* (1981), n'a pas sonné le glas d'une génération toujours très active. Après avoir achevé la série des *Contes moraux* (1962-1969), Éric Rohmer (1920-2010) se lance dans l'aventure des *Comédies et proverbes* qui vont scander au long des années 1980 la pérennité d'une inspiration – et rencontrer un public plus large, car étendu à de nouvelles générations. La décennie suivante fut consacrée à un quatuor des saisons. Puis Éric Rohmer renouvela profondément son inspiration avec *L'Anglaise et le duc* (2001) consacré à la Révolution française, *Triple Agent* (2004) où est abordée la trouble période des années 1930, avant de réaliser un vieux rêve : l'adaptation, en 2007, de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Jacques Rivette, né en 1928, qui construit une œuvre exigeante (*Out One*, 1971 ; *Céline et Julie vont en bateau*, 1974), poursuit son travail dans une direction plus secrète mais davantage à l'écoute des nouvelles générations d'actrices et de spectateurs : on retiendra en particulier *La Belle Noiseuse* (1991), avec Emmanuelle Béart, adaptation très personnelle du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ; *Jeanne la Pucelle* (1994), avec Sandrine Bonnaire, où l'amateur de Roberto Rossellini et d'Otto Preminger donne sa propre version du personnage de Jeanne d'Arc ; *Haut, bas, fragile* (1995), avec Marianne Denicourt – qui rejoint Juliet Berto et Bulle Ogier dans le panthéon des grandes actrices « rivettiennes » ; ou encore *Ne touchez pas la hache* (2007), d'après *La Duchesse de Langeais* de Balzac. Claude Chabrol (1930-2010) est resté égal à lui-même, tant par la quantité de films réalisés (un par an depuis un demi-siècle) que par l'intérêt toujours actualisé de productions souvent liées au genre policier, de *Poulet au vinaigre* (1985) à *La Demoiselle d'honneur* (2004), en passant, entre autres, par *La Cérémonie* (1995) et *Merci pour le chocolat* (2000), deux films attestant de la relation privilégiée avec Isabelle Huppert, grande star française parfaitement à l'aise dans l'univers « chabrolien ».

Jean-Luc Godard, né en 1930, comparable au cinéaste précédent pour sa frénésie de production, a effectué son « retour » au cinéma au tout début des années 1980, après avoir réalisé un certain nombre de films militants. De *Passion* (1982) à *Allemagne 90 neuf zéro* (1991), cette décennie a représenté le dernier grand investissement créatif dans le cinéma français d'un artiste hors norme. Comme à l'accoutumée, il fit alterner les œuvres plus confidentielles et les « coups » médiatiques, fondés sur la collaboration avec de grandes vedettes (Johnny Hallyday dans *Détective*, 1985 ; Alain Delon dans *Nouvelle Vague*, 1990 ; et jusqu'à Gérard Depardieu, en 1993, dans *Hélas pour moi*). Mais la grande affaire de la période 1988-1998 fut pour Godard l'élaboration de sa monumentale *Histoire(s) du cinéma*, véritable œuvre d'art totale, en plusieurs épisodes, où l'historien-

philosophe donne à sa manière, mélancolique s'il en est, la seule version possible de l'histoire du cinéma : celle qui s'écrit en images avec l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Alain Resnais, né en 1922, autre grand aîné moderniste (*Providence*, 1977 ; *Mon Oncle d'Amérique*, 1980), poursuit une aventure tout à fait originale, qui – au contraire de Godard – le voit se rapprocher d'un plus large public sans jamais céder pour autant sur le primat de la forme, ce qu'attestent de très grandes œuvres comme *Mélo* (1986), *Smoking/No Smoking* (1993) ou *Cœurs* (2006). Parmi les autres « grands anciens », Louis Malle (1932-1995) et Maurice Pialat (1925-2003) livrèrent certains de leurs plus beaux films jusqu'au milieu de la décennie 1990. Le premier retrouva les faveurs du grand public avec *Au revoir les enfants* (1987), qui réactivait un souvenir traumatique essentiel pour comprendre l'inspiration du cinéaste, celui de l'arrestation et du départ pour les camps de la mort de deux collégiens juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais on retiendra aussi les grands documentaires télévisés consacrés aux États-Unis, la seconde patrie de Malle (en particulier *God's Country*, 1985 ; et *And the Pursuit of Happiness*, 1986). Maurice Pialat restera l'atrabilaire que nous aimons tant ; il est aujourd'hui l'auteur qui manque le plus au cinéma français. De sa dernière période, on retiendra en particulier trois œuvres majeures réalisées coup sur coup : *Police* (1985) ; *Sous le soleil de Satan* (1987), d'après le roman de Georges Bernanos ; et *Van Gogh* (1990).

Pour en terminer avec une génération très active, il faut encore mentionner Bertrand Blier, Alain Cavalier, Jacques Doillon, Jean Eustache (*La Maman et la putain*, 1973), Luc Moullet et Jean-Pierre Mocky, Jean-Daniel Pollet, Jacques Rozier, Claude Sautet et Bertrand Tavernier, André Téchiné, Catherine Breillat, cinéastes essentiels, moins portés que d'autres à jouer les premiers rôles, mais qui, par la fantaisie de leur poésie, marchent souvent sur la ligne de crête de l'inspiration française. Plus marginaux et en dépit de bien des résistances, Jean-Marie Straub (né en 1933) et Danielle Huillet (1936-2006) ont également réalisé certaines de leurs plus belles œuvres (*La Mort d'Empédocle*, 1987 ; *Cézanne*, 1989 ; *Du jour au lendemain*, 1997) au cours des deux dernières décennies. Pour la génération intermédiaire, Chantal Ackerman, née en 1950, et surtout Philippe Garrel, né en 1948, ont confirmé leur dimension d'artistes reconnus, en apportant à leur projet artistique une rare dimension autobiographique. C'est notamment le cas de Garrel depuis *L'Enfant secret* (1982) jusqu'aux *Amants réguliers* (2005), avec une mention particulière pour *J'entends plus la guitare* (1991), où le cinéaste revient sur sa relation avec la chanteuse Nico.

Parmi les nouveaux venus se détachent Olivier Assayas, né en 1955, et Arnaud Desplechin, né en 1960. Le premier, ancien critique aux *Cahiers du cinéma*, amateur de cinéma contemporain américain et de musique rock, épouse délibérément son époque au risque de tourner parfois à l'attitude « branchée », mais en donnant des œuvres de plus en plus abouties – et qui sortent du « franco-français ». La rupture dans sa filmographie apparaît avec sa belle adaptation des *Destinées sentimentales* (2000) de Jacques Chardonne, qui le conduit à abandonner l'évocation du petit monde parisien et à se consacrer à des formes nouvelles. Arnaud Desplechin, lui, s'est fait connaître avec le moyen-métrage *La Vie des morts* (1991), chronique familiale sensible et d'une grande inventivité formelle. Cinéaste-philosophe, influencé comme Terrence Malick par l'œuvre de Stanley Cavell, Desplechin s'intéresse aux racines de notre propre expérience du

monde en tâchant de répondre au scepticisme, qui est la basse continue de nos vies. Réalisé en 1996, *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* apparaît avec le recul comme le premier jalon d'une mise en forme de cette ambitieuse problématique. *Esther Kahn* (2000) et *Rois et reine* (2004) ont marqué son authentique déploiement. Du côté du cinéma d'auteur, il convient de citer aussi Bruno Podalydès, Bruno Dumont, Pascale Ferran, Patricia Mazuy et le très original Emmanuel Mourret, digne successeur de Sacha Guitry dans la tradition des auteurs-acteurs. Somme toute un bilan assez riche, auquel il faut adjoindre quelques belles réussites d'un cinéma plus ouvert sur le grand public, mais qui n'abandonne pas le projet de trouver sa place dans le monde : tel est notamment le cas de Cédric Klapisch avec le diptyque que forment *L'Auberge espagnole* (2002) et *Les Poupées russes* (2005).

### **Les pays nordiques**

---

La production européenne a été remarquable dans les pays nordiques, où la tradition cinématographique est séculaire. En Suède, Bille August, né en 1948, deux fois primé à Cannes (*Pelle le conquérant*, 1987, et *Les Meilleures Intentions*, 1992), a confirmé son talent. Au Danemark, Lars Von Trier, né en 1956, a puissamment influencé le cinéma contemporain, par son talent propre, mais aussi en fédérant autour de lui – par l'entremise du mouvement Dogma 95 – les énergies rebelles à la production standard et en revitalisant les acquis du néo-réalisme. Une telle « recherche de la vérité » est perceptible dans ses propres réalisations (*Les Idiots*, 1998). Mais les œuvres récentes les plus précieuses sont celles où l'auteur parvient à les intégrer au style du mélodrame – tel est le cas notamment de *Breaking the Waves* (1996) et surtout de *Dancer in the Dark* (2000), autre production nordique récompensée au festival de Cannes. La cinématographie finlandaise fit quant à elle une entrée remarquable dans le cercle international, avec notamment l'œuvre tragi-comique d'Aki Kaurismäki (*Leningrad Cowboys go to America*, 1989 ; *J'ai engagé un tueur*, 1990).

### **Le cinéma anglais**

---

Le cinéma britannique a connu une « renaissance » au début des années 1980, à l'époque où la fresque olympique de Hugh Hudson, *Les Chariots de feu* (1981), remportait l'oscar du meilleur film étranger. Ce succès était ambigu, car il consacrait certaines « qualités » (reconstitution historique, photographie impeccable, beauté et talent des acteurs) qui ont souvent été utilisées – au moins depuis François Truffaut – pour faire du cinéma britannique un monument d'académisme. Il est indéniable que certains attributs stylistiques et de production « typent » très nettement les productions d'outre-Manche. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de se plaindre de cette « anglicité ». D'autant que l'étonnante diversité de la production britannique infirme le verdict truffaldien : « l'expression cinéma anglais est une contradiction dans les termes ». En laissant délibérément de côté les films américains de Tony Richardson, John Schlesinger et autres Ridley Scott ou Mike Figgis, et sans même mentionner l'inoxydable série des James Bond, il faut souligner que le cinéma anglais a produit certains des grands succès des vingt dernières années. L'un des plus réjouissants est le fait d'un vétéran du studio Ealing, Charles Crichton (1910-1999), qui signa en 1988 une comédie mémorable : *Un poisson nommé Wanda*. Révélé en 1985 par l'insolite *Dance with a Stranger*, Mike Newell, né en 1942, réalisa l'autre « blockbuster planétaire » de la comédie britannique avec *4 Mariages et un enterrement* (1994). La période confirma le grand talent d'auteurs

comme John Boorman, né en 1933 (*Hope and Glory*, 1987 ; *The General*, 1998), ou Ken Loach, né en 1936 (*Regards et sourires*, 1981 ; *Raining Stones*, 1993 ; *Sweet Sixteen*, 2002), autant de cinéastes dont les préoccupations politiques et sociales permirent de porter un regard toujours plus acéré sur la réalité qui vit Tony Blair suivre le chemin de Margaret Thatcher. Ce type de cinéma fit un émule avec Mike Leigh, né en 1943, l'auteur de *High Hopes* (1988) et *Secrets et mensonges* (1996). Quant à Stephen Frears, né en 1941, ancien assistant de Lyndsay Anderson et Karel Reisz, prolifique réalisateur de télévision, il est devenu l'une des valeurs sûres du cinéma international (*My Beautiful Laundrette*, 1985 ; *The Snapper*, 1993 ; *Mary Reilly*, 1996 ; *The Queen*, 2006).



On découvre aussi de très attachantes personnalités. L'acteur Kenneth Branagh, né en 1960, s'imposa au cinéma comme un grand shakespearien, héritier de Laurence Olivier (*Beaucoup de bruit pour rien*, 1993 ; *Hamlet*, 1996). Mais il se livra aussi à de passionnantes « lectures » d'autres classiques, en particulier avec son *Frankenstein* (1994), meilleure adaptation du chef-d'œuvre de Mary Shelley. Dans un tout autre registre, qui fait rimer cinéma, tableau vivant et chanson populaire, Terence Davies, né en 1945, a réalisé l'un des films les plus enthousiasmants de l'histoire du cinéma, en racontant l'histoire de sa propre famille à Liverpool dans les années 1950 : *Distant Voices*, *Still Lives* (1988) reste totalement singulier – car le cinéaste devait tout de même passer à autre chose, parler de son homosexualité (*The Long Day Closes*, 1992) ou adapter Edith Warthon (*Chez les heureux du monde*, 2000). En laissant de côté Peter Greenaway, qui s'est révélé une fausse valeur, il faut saluer la mémoire de Derek Jarman (1942-1994), auteur de *Wittgenstein* (1993), et rappeler que, s'il est américain, James Ivory, né en 1928, a bien réalisé certains films qui demeurent les fleurons de l'« anglicité » au cinéma, depuis *Chambre avec vue* (1985) et *Maurice* (1987), jusqu'à *La Coupe d'or* (2000) et *Le Divorce* (2003).

### **Le cinéma espagnol**

Pedro Almodóvar, né en 1949, est l'auteur phare du cinéma espagnol, affirmation que nul ne songerait à contester aujourd'hui, mais qui ne manque pas d'ironie rétrospective quand on songe aux débuts de l'auteur-acteur-chanteur au temps de la *movida* madrilène. Jusqu'à *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), son septième film qui marque le début de son époque « classique », Almodóvar était un vrai *punk* du cinéma, imposant de manière très *trash* un univers composé de *junkies*, de transsexuels et de paumés qui composaient une étonnante comédie humaine. S'il est resté fidèle à ce monde et à ce personnel dramatique, le cinéaste leur a imposé peu à peu une forme, d'abord celle de la comédie américaine héritée d'un Preston Sturges ou d'un Billy Wilder – c'est le moment de *Femmes...* – puis du grand mélodrame international (hollywoodien, allemand, italien, français, espagnol, sud-américain). Ses films ont pris alors une force inédite et, lestés de leurs scories provocatrices, sont devenus des œuvres d'une grande humanité, où les femmes occupent le premier plan. Le tournant a lieu avec *Talons aiguilles* (1991). Mais l'œuvre connaît son acmé avec la trilogie formée par *En chair et en os* (1997), *Tout sur ma mère* (1999) et *Parle avec elle* (2002). Parmi ses compatriotes, si

l'on peut regretter que Carlos Saura, né en 1932, aime vraiment trop le tango pour se consacrer au cinéma, on saluera l'inspiration d'un Fernando Trueba, né en 1955, dans le très réussi *Belle Époque* (1992).



photographie

**Tout sur ma mère, de P. Almodóvar, 1999**

Cecilia Roth sous l'effigie de Marisa Paredes, dans «Tout sur ma mère» (1999), de Pedro Almodóvar.

Crédits: El Deseo S.A./ Album/ AKG

## Le cinéma allemand

Contrairement à l'Espagne, le cinéma allemand connaîtra une éclipse, les années 1980-1990 ne tenant pas les promesses des décennies précédentes, en dépit de cinéastes tels que Werner Herzog, Wim Wenders, Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Il est vrai que la carrière des anciens « jeunes cinéastes allemands » a eu tendance, pour une part d'entre eux, soit à se tourner vers la vidéo ou la mise en scène d'opéra, soit à se dérouler hors des frontières de la R.F.A. ou de l'Allemagne réunifiée. La mort de R. W. Fassbinder, en 1982, a renvoyé le pays à son propre vide. Le poids de l'histoire permet cependant à l'Allemagne de se réconcilier avec son cinéma, ce qu'un Wim Wenders, né en 1945 – par ailleurs la grande déception de la période –, a su percevoir avec beaucoup de lucidité dans *Les Ailes du désir* (1987), deux ans avant la chute du Mur de Berlin et le début de la réunification. Les essais de Harun Farocki, la fresque *Heimat* (1984-2006), d'une durée de 15 h 40 min, de Edgar Reitz, et les œuvres de Rudolf Thome (*Le Microscope*, 1988 ; *Le Philosophe*, 1989) sont d'évidence à découvrir. On notera enfin au début du XXI<sup>e</sup> siècle un authentique regain de la production allemande, il est vrai toujours portée par l'histoire, avec deux œuvres emblématiques : *Good Bye Lenin !* (2003), de Wolfgang Becker, et *La Vie des autres* (2006), de F. Henckel von Donnersmarck.



photographie

**Les Ailes du désir, W. Wenders**

Scène du film de Wim Wenders *Les Ailes du désir*, en 1987. Berlin, ville cosmopolite et déchirée entre Est et Ouest, sert de cadre à cette parabole poétique où l'ange Daniel décide de devenir mortel pour connaître les sentiments humains.

Crédits: Road Movies/ Argos Films/ WDR/ AKG

## Le cinéma italien

Les exemples tirés de l'histoire récente du cinéma en Europe sont beaucoup moins probants, et se limitent souvent à l'œuvre d'un grand artiste éclipsant la médiocrité nationale : Emir Kusturica, né en 1954 en Yougoslavie ; Krzysztof Zanussi et Krzysztof Kieslowski, nés respectivement en 1939 et 1941 en Pologne ; Béla Tarr, né en 1955 en Hongrie ; Théo Angelopoulos, né en 1935 en Grèce ; les Russes Andreï Tarkovski (1932-1986) et Alexandre Sokourov, né en 1951 ; le Géorgien Tenguis Abouladzé (1924-1994).

Il est beaucoup plus inquiétant que ce type de constat affecte une patrie non négligeable du cinéma italien. En truffant d'antennes de télévision ses derniers films (*Ginger et Fred*, 1986 ; *La Voce della Luna*, 1990), Federico Fellini (1920-1993) avait clairement désigné l'ennemi d'un cinéma qui non seulement reflète mais requiert pour condition la sociabilité italienne. Le genre de la comédie italienne ne semble être repris qu'épisodiquement. Quant aux grandes fresques historiques telles que *Senso* (1954), *Le*



*Guépard* (1963), *Les Damnés* (1969), *Ludwig II* (1972), où un savoir-faire hérité de la mise en scène d'opéra s'alliait à une profonde culture littéraire, il semble bien que leur possibilité ait disparu avec leur auteur, Luchino Visconti (1906-1976).

L'œuvre de Nanni Moretti, né en 1953, a permis aux amateurs de ce cinéma d'entamer un travail de deuil d'autant plus pénible que le cinéaste-acteur, loin de panser leurs plaies, prend un plaisir masochiste – et bien sûr narcissique – à les rouvrir. Après ses critiques ouvertes des mondes télévisuel (*Sogni d'oro*, 1981) et politique (*Palombella rossa*, 1989), Moretti a d'abord observé le chemin parcouru avec un certain recul (*Journal intime*, 1993) avant d'attaquer de nouveau avec une rage sourde un pays qu'il dépeint « sous emprise » (*Le Caïman*, 2006). Mais en dépit d'un nouveau volontarisme dont il convient de prendre acte (et de belles tentatives comme *Nos Meilleures Années*, 2003, de Marco Tullio Giordana), il ne semble pas que le cinéma puisse vraiment reprendre ses droits dans un pays largement sous influence télévisuelle.

## Vers une cinéphilie globalisée

La situation italienne se révèle être le meilleur point de vue pour observer et comprendre la profonde modification du marché mondial du cinéma. Elle montre par l'exemple qu'une partie du monde qui se « contente » de la télévision laisse la part trop belle aux pays « affamés » de cinéma. Et si les cinéphiles adoucent les pays « émergents » dans les festivals, il va de soi que l'offre cinématographique pivote sur son axe et bascule clairement vers l'Est. L'Iran dévoilé par Abbas Kiarostami, né en 1940, apparaît ainsi comme une terre du cinéma moderne, où la quête du sens par l'esthétique cinématographique héritée du néo-réalisme trouve une forme de nouvel espace. Mais c'est surtout en Extrême-Orient que le désir de cinéma a trouvé ses conditions les plus viables. Les cinémas du Japon, de Corée, de Hong Kong, Taïwan et de Chine, fondés sur de solides traditions artisanales, ont su réactiver leur production à partir de genres traditionnels (des films de combat au mélodrame) et engendrer des artistes singuliers, vedettes ou en position d'outsiders dans leur propre pays, mais qui n'ont pas tardé à être reconnus par les critiques, les cinéphiles et le public d'Occident. Tel fut le cas notamment de Hong Kar-wai, né en 1958 (*Chunking Express*, 1994 ; *In the Mood for Love*, 2000), et de Johnnie To, né en 1955 (*The Mission*, 1999 ; *Election*, 2005), à Hong Kong ; de Hou Hsiao-hsien, né en 1947 (*Les Fleurs de Shanghai*, 1998 ; *Millennium Mambo*, 2001), et de Tsai Ming Liang, né en 1957 (*Vive l'amour*, 1994 ; *I Don't Want to Sleep Alone*, 2006), à Taïwan ; de Bong Joon-ho, né en 1969 (*Memories of Murder*, 2003 ; *The Host*, 2006), et de Kim Ki-duk, né en 1960 (*Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, 2003), en Corée du Sud ; de Jiu Zhang Ke, né en 1970 (*Still Life*, 2006), en Chine ; de Takeshi Kitano, né en 1947 (*Sonatine*, 1993 ; *Hana-bi*, 1997 ; *Dolls*, 2002), ou de Kiyoshi Kurosawa, né en 1955 (*Cure*, 1997 ; *Kairo*, 2001), au Japon.

Si l'astre du cinéma s'est bien levé à l'Est pendant une bonne décennie, il n'est cependant pas sûr que cette position soit définitivement acquise. La grande leçon du cinéma asiatique a en effet consisté à renouveler puissamment les vieilles grammaires cinématographiques, qui ne sont plus adaptées pour simplement expliquer les processus de narration – et leur exportation. Il ne serait guère étonnant que le réveil des cinématographies d'Amérique centrale (le Mexique, avec par exemple *Bataille dans le ciel*, de Carlos Reygadas, 2005) et d'Amérique du Sud (l'Argentine, avec *La Ciénaga*, de

Lucrecia Martel, 2001) vienne perturber le bal d'une cinéphilie globalisée où la bourse de valeurs n'a plus rien d'éternel. Il n'est pas certain qu'un tel constat soit plaisant. On peut se consoler par l'examen de la réelle richesse d'une offre qui mérite certes mieux que le dédain écœuré du vieil amateur – qui a pourtant bien des raisons de ne pas vouloir mourir...

**Marc CERISUELO**

## Auteurs de l'article

---

**Marc CERISUELO**

Professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Provence.

**Jean COLLET**

Docteur ès lettres, professeur à l'université de Paris-V-René-Descartes, critique de cinéma.

**Claude-Jean PHILIPPE**

Journaliste.

## Bibliographie

---

### Problèmes d'ensemble

H. AGEL, *Le Cinéma*, Casterman, Paris, 1954

*Esthétique du cinéma*, P.U.F., Paris, 1959

G. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, Turin, 1960

*L'Art cinématographique*, 4 vol., Près, 1926-1927

J. AUMONT & M. MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001

BATTISTA-BASTOS, *O Cinema na polemica do tempo*, Lisbonne, 1959

A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., éd. du Cerf, Paris, 1962

G. A. BIANCA, *Il Problema estetico*, Messine, 1959

R. CLAIR, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970

J. COCTEAU, *Entretiens autour du cinématographe*, Paris, 1951

J. EPSTEIN, *Esprit du cinéma*, Jeheber, Paris, 1955

E. FAURE, *Fonction du cinéma*, Paris, 1953

M. L'HERBIER, *Intelligence du cinématographe*, Corrèa, Paris, 1946

C. METZ, *Essai sur la signification du cinéma*, 2 vol., Klincksieck, Paris, 1968-1972

J.-L. SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard-Les Cahiers du cinéma, Paris, 1980.

### Références complémentaires

- B. AMENGUAL, *Du réalisme au cinéma*, Nathan, Paris, 1997
- J. AUMONT, *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris, 1990
- P. BALAZS, *L'Esprit du cinéma*, Payot, Paris, 1977
- Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau, ibid.*, 1979
- A. BAZIN, *Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975
- Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, U.G.E., Paris, 1975
- C. BEYLIE & P. CARCASSONNE dir., *Le Cinéma*, Bordas, Paris, 1983
- P. BONITZER, *Le Regard et la voix*, coll. 10/18, U.G.E., 1975
- Le Champ aveugle*, Gallimard-Cahiers du cinéma, Paris, 1982
- N. BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1991
- S. CAVELL, *La Projection du monde*, Belin, Paris, 1999
- M. CHION, *La Voix au cinéma*, éd. de l'Étoile-Cahiers du cinéma, Paris, 1983
- M. CIMENT, *Les Conquistadors d'un nouveau monde* (essais sur le cinéma américain), coll. Idées, Gallimard, 1981
- S. DANÉY, *La Rampe*, Gallimard-Cahiers du cinéma, 1983
- La Maison cinéma et le monde*, 2 tomes, P.O.L., Paris, 2001-2002
- G. DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983
- L'image-temps, ibid.*, 1985
- J.-L. GODARD, *JLG par JLG*, 2 vol., Les Cahiers du cinéma, 1998
- F. LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, U.G.E., 1972
- G. LEGRAND, *Cinémanie*, Stock, Paris, 1979
- J.-L. LEUTRAT, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan, Paris, 1992
- S. LIANDRAT-GUIGUES & J.-L. LEUTRAT, *Penser le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2001
- V. PINEL, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2000
- R. PRÉDAL, *La Société française à travers le cinéma*, Armand Colin, Paris, 1972
- Histoire du cinéma, abrégé pédagogique*, éd. Corlet-Télérama, 1994
- J. RENOIR, *Ma Vie et mes films*, Paris, 1974
- É. ROHMER, *Le Goût de la beauté*, éd. de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1984
- F. TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Paris, 1975.

**Ouvrages généraux d'histoire**

A. BAZIN, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, 1998

M. BARDÈCHE & R. BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, rééd., 2 vol., A. Martel, Givors, 1953-1954

R. BELLOUR & J.-J. BROCHIER, *Dictionnaire du cinéma*, Éd. universitaires, Paris, 1966

J. DESLANDES, *Histoire comparée du cinéma*, 2 vol., Paris, 1966-1968

P. ESNAULT, *Chronologie du cinéma mondial*, Les Grands Films classiques, Paris, 1963

E. KATZ, *The International Film Encyclopaedia*, MacMillan, Londres, 1979

H. LANGLOIS, *Trois Cents Ans de cinéma*, Cahier du cinéma-Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, Paris, 1987

P. LEPROHON, *Histoire du cinéma*, 2 vol., éd. du Cerf, 1961

J. LOURCELLES, *Dictionnaire du cinéma : les films*, coll. Bouquins, Robert Lafont, 1992

M. MARIE, *La Nouvelle Vague*, Nathan, Paris, 1997

J. MITRY, *Filmographie universelle*, 3 vol., I.D.H.E.C., Paris, 1963

*Histoire du cinéma*, 5 vol. parus, Éd. universitaires-Delarge, Paris, 1968-1980

*Nouvelle Vague, une légende en questions*, Cahiers du cinéma, hors série, 1998

G. SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 1966

B. TAVERNIER & J.-P. COURSDON, *50 ans de cinéma américain*, 2 vol., Nathan, Paris, 1991

C.-M. TRÉMOIS, *Les Enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*, Seuil, Paris, 1997

*La Revue du cinéma* (1928-1931/1946-1949), 5 vol., Lherminier, Paris, 1981.

**Ouvrages spécialisés**

R. BELLOUR, *Le Cinéma américain, analyses de films*, 2 vol., Flammarion, Paris, 1980

C. BEYLIE, *Les Films clés du cinéma français*, Bordas, Paris, 1987

*Les Maîtres du cinéma français*, Paris, 1990

N. T. BINH & P. PILARD dir., *Typiquement British*, éd. Centre Georges-Pompidou, Paris, 2000

- F. BORDAT, *L'Amour du cinéma américain*, Paris, 1984
- R. BORDE, *Le Cinéma réaliste allemand*, L'Âge d'homme, 1959
- M. BOUJUT, *Europe-Hollywood et retour*, Autrement, Paris, 1986
- J.-L. BOURGET, *Le Cinéma américain 1895-1980*, P.U.F., 1983
- Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, 1998
- F. BUACHE, *Le Cinéma allemand, 1918-1933*, Hatier, Paris, 1984
- M. CERISUELO, *Hollywood à l'écran*, P.S.N., Paris, 2000
- R. CHIRAT, *Le Cinéma français des années trente*, Hatier, 1983
- Le Cinéma français des années de guerre, ibid.*, 1983
- M. CIEUTAT, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, éd. du Cerf, Paris, 1988
- M. CIMENT, *Passeport pour Hollywood*, Seuil, Paris, 1987
- B. EISENSCHITZ dir., *Gels et dégels, une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, éd. Centre Georges-Pompidou, 2002
- Le Cinéma allemand*, Nathan, Paris, 1999
- L. EISNER, *L'Écran démoniaque*, Paris, 1965
- rééd. E. Losfeld, 1981
- W. K. EVERSON, *American Silent Film*, Oxford Univ. Press, Londres, 1978
- J. GILI, *Le Cinéma italien*, 2 vol., coll. 10/18, U.G.E., 1980-1982
- S. & M. GIUGLIARIS, *Le Cinéma japonais*, Paris, 1956
- P. G. HOVALD, *Le Néo-Réalisme italien et ses créateurs*, Paris, 1959
- A. KYROU, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, 1953
- J.-C. MIRABELLA, *Le Cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001)*, Gremese, Rome, 2004
- E. MORIN, *Les Stars*, Paris, 1957
- C.-J. PHILIPPE, *Le Roman du cinéma français*, Fayard, Paris, 1984
- P. PILARD, *Le Nouveau Cinéma britannique*, Hatier, 1989
- R. PREDAL, *Le Cinéma français contemporain*, éd. du Cerf, 1984
- J.-L. RIEUPEYROUT, *La Grande Aventure du western*, Cerf, 1965
- J.-L. RIEUPEYROUT & A. BAZIN, *Le Western, ou le Cinéma américain par excellence*, Paris, 1953

L. & J. SCHNITZER, *Histoire du cinéma soviétique (1919-1940)*, Pygmalion, Paris, 1979

J. SICLIER, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, 1956

*Le Cinéma français, 1945-1990*, Ramsay, Paris, 1990

J.-B. THORET, *Le Cinéma américain des années 70*, éd. des Cahiers du cinéma, 2006

O.-R. VEILLON, *Le Cinéma américain* : vol. I, *Les Années trente*

vol. II, *Les Années cinquante*

vol. III, *Les Années quatre-vingt*, Seuil, 1984-1988.

« Actualité du cinéma américain », in *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 14, 1979

« L'Angleterre et son cinéma », *ibid.*, n° 11, 1977.

La collection « Cinéma Pluriel » (J.-L. Passek dir.), Centre Georges-Pompidou-l'Équerre, publie des ouvrages sur les cinémas nationaux : *Vingt Ans de cinéma allemand* (1978)

*Le Cinéma danois* (1979)

*Le Cinéma russe et soviétique* (1981)

*Le Cinéma portugais* (1982), etc.

## Articles liés :

---

### ALLEMAND CINÉMA

---

*Auteurs : Daniel SAUVAGET, Pierre GRAS*

Le cinéaste Volker Schlöndorff a suggéré que l'histoire du cinéma allemand était faite d'une série de ruptures esthétiques mais aussi d'une grande continuité dans le domaine de l'industrie cinématographique. L'alternance entre les phases les plus inventives, comme celles des années 1918-1933, voire le renouveau des années 1970, et la médiocrité de ...

### ANGLAIS (ART ET CULTURE)

---

*Auteur : Barthélémy JOBERT*

Il est significatif que les deux ouvrages les plus importants consacrés au particularisme marqué de l'art anglais, à son caractère unique au sein de l'histoire de l'art occidental, et en tout cas les premiers à poser délibérément cette question et à en faire l'objet principal de leur réflexion, *L'« Anglité » de l'art anglais* et *Les ...*

### BURLESQUE COMÉDIE, cinéma

---

*Auteur : Claude-Jean PHILIPPE*

« Burlesque : comique outré et souvent trivial », dit le Larousse. Définition

péjorative que confirme le sentiment populaire. Les tartes à la crème jouissent d'un statut esthétique inférieur. Aucun genre, pourtant, dans l'histoire du cinéma ne s'est assuré un tel pouvoir sur tous les esprits. De Charlot à Hulot, de Keaton à Jerry Lewis, les comédi ...

## CHINOIS CINÉMA

---

*Auteurs : Charles TESSON, Régis BERGERON*

Nourri aux sources étrangères, héritier d'un art né hors des frontières où lui-même s'épanouit, le cinéma chinois est à l'image de la société chinoise elle-même. Celle-ci, alternativement, s'ouvre sur l'extérieur ou se replie sur elle-même. Le cinéma, incontestablement, subit, au cours de son histoire, diverses influences étrangères souvent diffic ...

## COMÉDIE ITALIENNE, cinéma

---

*Auteurs : Gérard LEGRAND, Jean A. GILI*

La comédie italienne est le seul genre cinématographique à pouvoir être comparé, pour sa richesse, sa fidélité à certaines lignes de force et son enracinement dans une tradition nationale, aux grands genres du cinéma américain, tels le western ou la comédie musicale. Malgré sa relative ancienneté, elle n'a été pourtant pleinement appréciée dans sa ...

## EXPRESSIONNISME

---

*Auteurs : Jérôme BINDÉ, Lotte H. EISNER, Lionel RICHARD*

En France, l'expressionnisme a longtemps été rejeté, comme une calamité germanique et brumeuse. Soulignant l'attraction qu'exerçait le Paris brillant des années folles sur l'internationale cosmopolite des arts et des lettres, Paul Morand lui oppose le repoussoir allemand : « Londres, New York [...] avaient les yeux fixés sur nous [...]. Je ne parl ...

## HOLLYWOOD

---

*Auteur : Francis BORDAT*

Depuis le milieu des années 1910, le nom de Hollywood est quasi synonyme de « cinéma américain ». Moins le cinéma des « auteurs » (à l'européenne) que celui de « l'usine à rêves », qui fournit à la planète entière ses divertissements les plus spectaculaires, les plus populaires et les plus rentables. Investie dès l'époque du muet par des artistes ...

## HONG KONG CINÉMA DE

---

*Auteur : Charles TESSON*

Le cinéma de Hong Kong a longtemps été associé à un nom, celui de Bruce Lee, et à un genre, le kung-fu, longtemps appelé, à tort, « film de karaté ». En raison du statut de colonie britannique de la ville jusqu'en 1997, le cinéma de Hong Kong a pu transformer la tradition des arts martiaux en genre cinématographique, car l'histoire de la Chine imp ...

## INDE (Arts et culture) - Le cinéma

---

*Auteur : Charles TESSON*

Le cinéma indien reste pour beaucoup de gens associé à un nom, celui de Satyajit Ray, l'auteur du *Salon de musique* (1958), et à un record : 877 films en 2003, qui font de ce pays le plus gros producteur de films au monde. C'est là son double visage. D'un côté, la tradition d'un cinéma d'auteur, d'artistes, associé à un nom (Ray), à une ré ...

## NÉO-RÉALISME ITALIEN

---

*Auteur : Giuditta ISOTTI-ROSOWSKY*

Le néo-réalisme désigne le mouvement culturel qui se développe en Italie dès la fin du fascisme et qui témoigne d'un intérêt soutenu pour la réalité socio-économique du pays. Il concerne la littérature, le cinéma, les arts, mais, pour ces derniers, on parle plutôt de réalisme. D'une ampleur considérable, il n'a pas constitué une école ayant sa doc ...

## PARLANT CINÉMA

---

*Auteur : Michel CHION*

Le terme, conservé par l'usage, de « cinéma parlant » n'est pas complètement adéquat pour désigner un genre où les bruits et la musique jouent un rôle essentiel. C'est de *cinéma sonore* qu'il faudrait parler. D'ailleurs, l'expression a été employée pour caractériser les films antiparlants, qui, refusant le dialogue synchrone, ne faisaient ...

## POLICIER FILM

---

*Auteurs : Jean TULARD, Universalis*

Comment ne pas considérer, à côté du western et de la comédie musicale, le film policier – le *thriller* des Américains – comme un genre cinématographique dont l'évolution a reflété celle du cinéma ? Puisant à ses débuts dans la littérature populaire, il a contribué à attirer dans les salles obscures une foule énorme qui venait vibrer aux p ...

## RÉALISME SOCIALISTE

---

*Auteurs : Howard DANIEL, Antoine GARRIGUES, John BERGER*

Le réalisme socialiste est la doctrine officielle dans le domaine de l'art en vigueur tant en U.R.S.S. que dans les pays directement soumis à son hégémonie politique. Cette doctrine a trouvé sa formulation complète au cours du premier congrès des écrivains soviétiques qui se tint à Moscou en août 1934. Le réalisme socialiste exige de l'artiste « u ...



## RUSSE CINÉMA

*Auteurs : Bernard EISENSCHITZ, Bernard EISENSCHITZ*

Le cinéma soviétique naît officiellement du décret de nationalisation signé par Lénine le 27 août 1919. Pendant soixante-dix ans, ce cinéma va être affaire d'État, pour le meilleur et pour le pire. Pour le meilleur : par l'indifférence à peu près constante aux questions de rentabilité, qui en fait un cas unique, ouvert à de très nombreuses expérim ...

## SCANDINAVE CINÉMA

*Auteur : Daniel SAUVAGET*

Quelques pionniers diffusent très tôt le cinéma en Scandinavie. Parmi eux, le Danois Peter Elfelt, auteur d'une série de reportages commencée en 1897. Les bases d'une industrie sont posées dès 1906 avec la fondation par Ole Olsen des studios de la Nordisk, à Copenhague, puis avec la Svenska Bio de Charles Magnusson (1909), encouragé en Suède par l ...

## SOCIALISTES ART DANS LES PAYS

*Auteurs : Louis MARCORELLES, Robert ABIRACHED, Jean-Jacques NATTIEZ*

L'étude des arts plastiques : peinture, sculpture, architecture, dans les pays socialistes ne peut être abordée avec les critères habituels de l'histoire de l'art, puisque, à chaque moment du développement esthétique, il faut confronter les réalisations au contexte politique et aux prises de position idéologiques des dirigeants comme des artistes, ...

## WESTERN

*Auteur : Jean A. GILI*

Plus qu'un genre éminemment populaire – une histoire de feu et de sang avec des hommes à cheval et des paysages grandioses –, plus qu'un combat manichéen entre le bien et le mal, le western est l'expression d'un milieu culturel particulier, celui des États-Unis d'Amérique. Étroitement lié à une expérience collective – la conquête de l'Ouest –, le ...

## Planche-contact



photographie  
**Fritz Lang**



photographie  
**Louis et  
Auguste  
Lumière**



photographie  
**La Sortie des  
usines  
Lumière, A. et  
L. Lumière**



photographie  
**Georges  
Méliès,  
illusionniste  
du cinéma**



photographie  
**Cabiria, de  
Giovanni  
Pastrone, 1914,**

**affiche**



photographie

**Naissance  
d'une nation,  
D.W.Griffith**



photographie

**Le décor  
babylonien  
d'Intolérance,  
D. W. Griffith**



photographie

**Buster Keaton  
dans *La  
Croisière du  
Navigator***



photographie

**Tempête sur  
l'Asie, V.  
Poudovkine**



photographie

**La Garce, K.  
Vidor**



photographie

**L'Ange bleu, J.  
von Sternberg**



photographie

**La Veuve  
joyeuse, E.  
Lubitsch**



photographie

**La Veuve  
joyeuse**



photographie

**Le ciel peut  
attendre,  
d'Ernst  
Lubitsch**



photographie

**Les Raisins de  
la colère, J.  
Ford**



photographie

**Les Temps  
modernes, de  
Charlie  
Chaplin, 1936,  
affiche**



photographie

**Les Temps  
modernes, C.  
Chaplin**



photographie

**M. Smith au  
Sénat, de  
Frank Capra**



photographie

**Monsieur  
Smith au Sénat  
, F. Capra**



photographie

**L'Extravagant  
M. Deeds, de  
Frank Capra**



photographie

**Scarface, H.  
Hawks**



photographie

**Ninotchka,  
d'Ernst  
Lubitsch**



photographie

**Indiscrétions,  
G. Cukor**



photographie

**Indiscrétions,  
de George  
Cukor**



photographie

**Seuls les anges**

**ont des ailes,  
H. Hawks**



photographie  
**Autant en emporte le vent, V. Fleming**



photographie  
**Citizen Kane, O. Welles**



photographie  
**Citizen Kane, d'Orson Welles**



photographie  
**M le Maudit, F. Lang**



photographie  
**L'Eau du Nil (1928)**



photographie  
**L'Atalante, de Jean Vigo, 1934, affiche**



photographie  
**La Grande Illusion, de Jean Renoir**



photographie  
**La Belle et la Bête, J. Cocteau**



photographie  
**Les Enfants du paradis**



photographie  
**Casque d'or, J. Becker**



photographie  
**Max Ophüls**



photographie  
**Luchino Visconti**



photographie  
**La terre tremble, L. Visconti**



photographie  
**Vittorio De Sica**



photographie  
**Le Voleur de bicyclette, V. De Sica**



photographie  
**Umberto D, V. De Sica**



photographie  
**La Strada, de Federico Fellini**



photographie  
**Federico Fellini**



photographie  
**Blow-up, M. Antonioni**



photographie  
**Blow-up, de Michelangelo Antonioni**



photographie

**John Wayne**



photographie

**Burt Lancaster  
et Ava Gardner**



photographie

**Jerry Lewis**



photographie

**Rashomon, A.  
Kurosawa**



photographie

**Les Contes de  
la lune vague  
après la pluie,  
Mizoguchi K.**



photographie

**Les Enchaînés**



photographie

**Hiroshima  
mon amour,  
d'A. Resnais,  
1959 : E. Riva  
et Eiji Okada**



photographie

**Guerre et  
amour, W.  
Allen**



photographie

**Pulp Fiction,  
de  
Q. Tarantino,  
1994:  
U. Thurman et  
J. Travolta**



photographie

**Ken Loach**



photographie

**Tout sur ma  
mère, de  
P. Almodóvar,  
1999**



photographie

**Les Ailes du  
désir, W.  
Wenders**