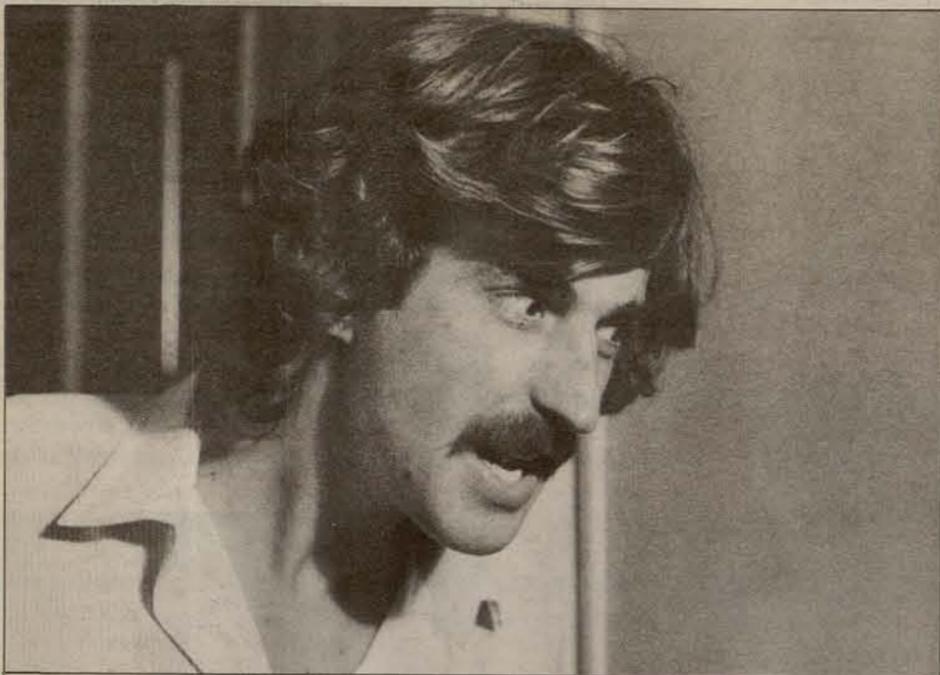


# CAHIERS DU CINEMA

*Festival d'automne  
à Paris 1987*

LE CINÉ CLUB DES CAHIERS DU CINÉMA ET LE FESTIVAL D'AUTOMNE PRÉSENTENT



**NANNI MORETTI**

14 JUILLET ODÉON du 11 au 25 Novembre  
14 JUILLET PARNASSE du 25 Novembre au 1<sup>er</sup> Décembre

**DAVID NEVES**

STUDIO 43 du 18 au 24 Novembre

**SEMAINE DES CAHIERS**

CLUB DE L'ÉTOILE du 18 au 24 Novembre

**VIDÉO D'AUTOMNE**

STUDIO 43 du 25 Novembre au 1<sup>er</sup> Décembre

**WOJCIECH HAS**

STUDIO 43 du 25 Novembre au 1<sup>er</sup> Décembre



# Edito

Il n'y a jamais, vraiment, de hasard de programmation.

Pour des raisons mystérieuses, ne résultant pas d'une concertation délibérée, deux cinéastes se retrouvent associés de manière pourtant inattendue : Nanni Moretti et David Neves. Le festival d'automne a choisi cette année l'Italie comme imaginaire dramatique et plastique. Le nom de Moretti s'est imposé immédiatement, comme le seul cinéaste jeune et novateur. Quant à David Neves, une grande rétrospective brésilienne qui s'est échelonnée au cours de l'année 1987 à Paris nous a donné le désir de mieux connaître ce cinéaste contemporain de Rocha. "La Cina e vicina" disait jadis Marco Bellocchio. Soudain en 1987 c'est le Brésil qui s'est rapproché de l'Italie, par le truchement d'une programmation qui révèle ainsi notre besoin de subtilité, de ténuité et d'apesanteur dans l'expression cinématographique. Neves est loin de l'humour dramatique de Moretti. Tous les deux ont en revanche de la croyance pour le premier degré, d'une fiction et construisant leur sujets à partir d'une réalité quotidienne et contemporaine à partir de laquelle les «dérèglements» poétiques s'enclenchent sans ostentation. D'une certaine manière, Moretti et Neves n'incarnent-ils pas une pérennité de la création cinématographique des années 60-70 ? La traditionnelle «Semaine des Cahiers» alterne cette année comme les précédentes - c'est son rôle majeur - les expériences extrêmes du Cinéma de Moullet à Coppola. Seule une manifestation à l'instar de celle-ci peut confronter des univers dont l'économie n'est pas aux postes de commandes de la programmation. La curiosité a guidé nos choix : Notte Italiana et Une mort ordinaire. Les fidélités aussi : Doillon, Cissé, R. Frank, dont nous avons fait la rétrospective de ces premiers moyens métrages en 1985. Dans un contexte de crise, cette programmation du «Ciné-Club des Cahiers du Cinéma» ne nous paraît pas pessimiste mais plutôt excitante. Dominique Paini



Je suis un autarcique

Après la génération des grands maîtres (Visconti, Rossellini, Fellini, Antonioni), après celle des brillants cinéastes des années soixante (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, les frères Taviani, plus Ferreri l'outsider), on attend impatiemment une relève. Chaque fois qu'il nous est donné d'aller en Italie prendre des nouvelles du jeune cinéma italien, chaque fois - depuis plusieurs années - que nous posons la question : «Quoi (qui) de neuf ?», la même réponse se fait entendre, invariable : Nanni Moretti. Il est vrai qu'à de rares exceptions près (la régulière médiocrité de la sélection italienne du Festival de Venise en est la preuve), la réponse est juste. Il ne faudrait pas en conclure pour autant que Moretti n'est vainqueur que par *walkover*, dans un cinéma italien plutôt mal en point. Si nous aimons le cinéma de Nanni Moretti, ce n'est pas parce qu'il est seul ou presque, c'est parce que c'est un vrai cinéaste, encore trop peu connu en France, où tous ses films n'ont pas connu de distribution commerciale. D'où le désir et la nécessité de cette rétrospective.

Pour venir au cinéma, Moretti n'est passé ni par l'assistantat, ni par une école de cinéma, ni même par une école d'art dramatique. Pas d'antécédents familiaux non plus. Moretti est venu au cinéma tout seul, avec les moyens du bord : le super huit. Cela ne serait pas outre mesure important si ne s'était déjà affirmé, dans le choix, le désir de pratiquer un cinéma stylistiquement simple, «loin de tout professionnalisme lourd», et de vérifier la croyance selon laquelle «il n'y a pas de véritable cinéma sans apport personnel, et, avec le Super huit, il y en a obligatoirement un» (Nanni Moretti).

Le premier long métrage de Nanni Moretti s'intitule *Je suis un autarcique*. Tout un programme : au commencement était le je. L'«apport personnel» ne se réduit pas, dans le cinéma de Nanni Moretti, aux quelques thèmes ou obsessions qui sont l'une des marques du cinéma dit «d'auteur». Moretti est l'acteur de tous ses films, et n'envisage pas, pour l'instant, de mettre en scène un film sans y jouer. Chez lui, le statut d'acteur et celui de metteur en scène sont indissociables. Outre qu'il lui est arrivé (dans *Sogni d'Oro*) de jouer le rôle d'un cinéaste, les personnages qu'il interprète ont tous à voir, de près ou de loin, avec le paradigme metteur en scène/acteur, dont ils sont autant de variantes. L'une des constantes de son jeu et des situations qu'il filme est le passage de l'écoute et de l'observation des autres à l'intervention souvent brutale, intempête (hurlements, gifles, empoignades) qui coupe court à l'attente patiente à l'autre, comme si dans cette oscillation permanente entre passivité et activisme se résumaient non seulement la coexistence des deux statuts (metteur en scène/acteur), mais aussi le caractère fondamentalement double de chacun des deux rôles. L'un des aspects les plus forts et les plus drôles du cinéma de Moretti est le côté teigneux, bagarreur, insolent, du



Sogni d'oro



# Nanni MORETTI

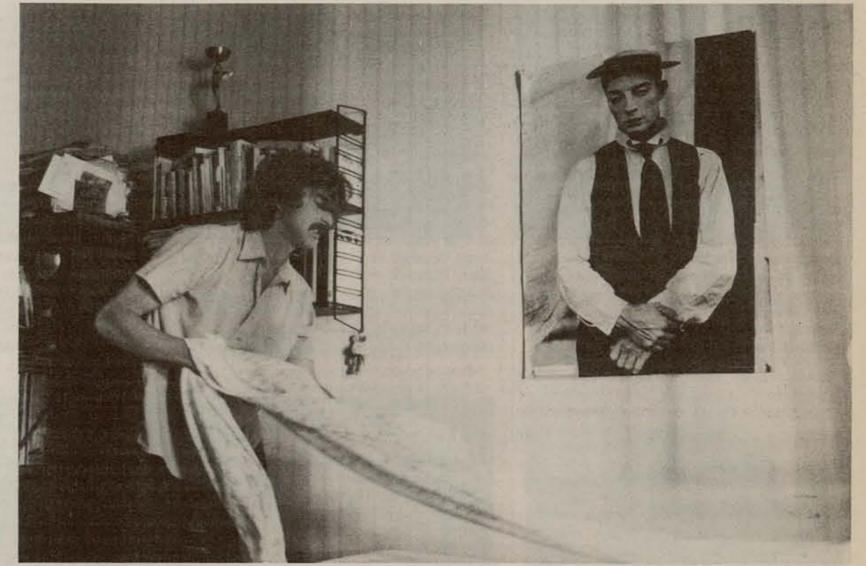
personnage (aspect d'autant plus fort qu'il sait par ailleurs, plus d'une fois, nous émouvoir), comme dans cette scène d'*Ecce Bombo* où Moretti, dans un bar, écoute longuement, patiemment, immobile, le vague discours politique d'un client, jusqu'à ce que Moretti lui saute à la gorge et l'insulte. On assiste, dans des scènes de ce genre, à une sorte d'envers du *slowburn* cher à Jerry Lewis, où un personnage immobilisé, parfois statufié par les égards catastrophiques de Lewis, se décompose jusqu'à la liquéfaction. Chez Moretti, la longue et patiente attente, la montée de la tension, débouche au contraire sur l'explosion. Si un enfant (toujours dans *Ecce Bombo*), sur une plage, lui fait tomber deux fois un ballon sur le dos, Moretti, la troisième fois, crève le ballon. Dans *Bianca*, où il joue le rôle d'un professeur, il ira jusqu'à casser deux fois la figure à l'un de ses élèves, en un laps de temps très court. Outre que cet aspect bagarreur donne un punch salutaire et une drôlerie incontestable à ses films, il y a là comme une constante du plan de base morettien, de sa composition, de sa dynamique interne : passage violent du discours au geste, de l'écoute à l'action physique, du statisme au mouvement.

S'il est une chose qui passionne, de façon complexe, jamais univoque, Nanni Moretti, c'est bien la communication. Pas la pseudo-communication des médias (encore que si Moretti s'y attaquait un jour, cela pourrait être féroce), mais la vraie, celle avec laquelle nous avons tous maille à partir, et que les rôles que se donne Moretti (cinéaste, professeur, prêtre) invitent à occuper le devant de la scène. La communication : comment ça fonctionne, par où ça circule, où ça bloque. En termes godardiens : comment ça va mal. C'est largement le sujet d'*Ecce Bombo*, où Moretti à la fois ironise sur les séances «d'auto-conscience», sur les épanchements collectifs et autres fariboles post-soixante-huitardes qui ont succédé, pour ses personnages, à l'activisme politique, et à la fois pointe finement le désarroi de cette génération (la sienne : en ce sens, le film est un formidable témoignage sur les années soixante-dix). La communication, c'est à la fois ce qui fascine Moretti et ce contre quoi il bute. *Bianca* est admirable, où Moretti, professeur, se heurte à l'impossibilité d'expliquer à ses élèves le fonctionnement du «carré magique» de Dürer, modèle absolu d'une communication idéale des nombres, quel qu'en soit le mode de circulation. C'est dans *Bianca* que la fascination pour la communication est la plus impressionnante, parce qu'elle revêt un caractère obsessionnel, fou, meurtrier (le film est quelque peu bunuelien), et que le personnage de Moretti y apparaît comme un Grand Inquisiteur qui veut à tout prix (et, une fois de plus, au prix de quelques assauts physiques plutôt grandioses) atteindre à la vérité des êtres, à leurs secrets les plus intimes. Le thème figure aussi en bonne place dans *Sogni d'Oro* (où il est par ailleurs question d'un film sur Freud), où, confronté à plusieurs reprises à l'inusable question des débats de ciné-clubs («Croyez-vous que votre film soit accessible à un paysan des Abruzzes ?») le cinéaste épuisé finit par faire venir dans la salle... un paysan en personne ! C'est dire que le souci de la communication, chez Moretti, ne se présente pas sous une forme exclusivement binaire (0/1 : ça passe ou ça ne passe pas), mais qu'il en joue de tous les possibles, en particulier ceux d'un langage qui, à souvent vouloir être direct, s'emmêle volontiers dans ses propres méandres, sans épargner ce que le narcissisme morettien peut amener comme interférences ou comme blocages.

Même si, ponctuellement, certaines scènes évoquent Jerry Lewis ou Woody Allen (en infiniment plus doué : Moretti exacerbe les points névrotiques que Allen banalise), le cinéma de Nanni Moretti est aujourd'hui unique. Il ne se situe même pas dans la tradition de la défunte grande comédie italienne. Moretti, qui est incontestablement un cinéaste comique, ne souhaite pas qu'on rie trop souvent à ses films. Il a raison. En dépit de la drôlerie indéniante de certaines situations, de certains personnages, et de gags fulgurants, Moretti sait plus d'une fois être émouvant et grave. Que son dernier film (*La Messe est finie*) soit par instants pathétique ne peut qu'inviter à suivre avec ardeur l'itinéraire d'un cinéaste qui arrive aujourd'hui à maturité, et dont les cinq longs métrages constituent d'ores et déjà une œuvre.

Alain Philippon

(Les propos de Nanni Moretti proviennent d'un entretien réalisé par Charles Teson, Cahiers du Cinéma 391, janvier 1987).



Ecce Bombo



Bianca

Je suis un autarcique (1977)  
Ecce Bombo (1978)  
Sogni d'oro (1981)  
Bianca (1984)  
La messe est finie (1985)

14 juillet Odéon,  
du 11 au 25 novembre  
14 juillet Parnasse,  
du 25 novembre au 1<sup>er</sup> décembre



La Messe est finie

# David NEVES

David Neves est un cas à part à l'intérieur du mouvement brésilien du Cinema Novo. Appartenant très exactement à la même génération que Glauber Rocha (né en 1939, alors que David est né en 1938), son œuvre cinématographique n'avait atteint à ce jour, hors du Brésil et des Etats-Unis, qu'une notoriété tout à fait confidentielle. Et il aura fallu attendre le mois d'août dernier - soit une initiative des Rencontres Cinématographiques de Digne de présenter les cinq long-métrages que Neves a réalisés à ce jour -, pour que le nom de ce cinéaste retienne enfin valablement l'attention du public européen.

Il n'est en réalité pas très difficile de comprendre pourquoi les films de David Neves ont ainsi «raté le coche» du grand enthousiasme cinéphile à l'égard du cinéma brésilien qui s'est manifesté en Europe à la fin des années 60.

Après 1970, en revanche, et jusqu'à ce que la récente rétrospective organisée par le Centre Pom-

-qui peuvent d'ailleurs aujourd'hui jouer dans un sens complètement inverse, et négatif -, qui étaient les nôtres il y a vingt ans, lorsque du Brésil nous ne voulions savoir que faim, violence, sous-développement, tropiques et révolution.

Le Brésil de David Neves n'a pas rien, mais tout à fait autre chose à voir avec cette galaxie de préoccupations. Il s'agit tout d'abord d'un Brésil intime. L'univers de David Neves est assez difficile à exporter. Tous ses produits cinématographiques ont quelque chose du «home movie», de ces vins, de ces pâtisseries, de ces gelées de groseille, faits à la maison et qui ne supportent ni le voyage ni les normes de mise en vente sur les rayons des supermarchés.

Avant de parler de David comme réalisateur de films, j'aimerais signaler qu'il est aussi un très grand aquarelliste, d'une délicatesse rare. Les principaux clients de l'artiste plasticien Neves sont naturellement ses amis. David, homme de paix et de douceur, étant une des personnalités les plus aimées

pas donné par de pesantes percussions, mais dans ces rythmes du dedans du corps de la samba, qui se marquent de deux doigts légers, sur le bord d'un comptoir de bar, avec une boîte d'allumette ou une guitare nue : Paulinho da Viola et Nelson Cavaquinho sont les maîtres à chanter de David Neves. Des «histoires» de David, certains ont dit qu'elles étaient petites et faisaient de petits films. Il est vrai que c'est en minuscules (bas de casse pour le typographe) que Neves préfère écrire le mot «nouveau», et de préférence sans guillemets. Jamais on ne rencontrera dans ses films d'ostentation formelle d'aucune sorte, ni d'avant-garde à gros sabots, ni de boueotte particulière de la caméra, ni de grands coups de sécateur au montage. Jamais non plus de pathologie particulière de la narrativité, qui se déroule chez lui sans tachycardie particulière, ni syncope bruyante, et se trouve tout juste, à l'occasion, affectée de petits halètements respiratoires, comme ceux qui accompagnent l'émotion forte.

Et pourtant ces morts, ces petits hématomes dans la fiction, constituent un arrière plan de violence profonde et immontrable, mais désigne tout même comme l'envers inquiétant des délicates arabesques sentimentales vécues sur le devant de l'histoire. Le monde de David Neves peut bien présenter l'apparence d'un petit voyage aux trajets courts autour d'un cœur adolescent, d'un bordel un peu littéraire, d'un cabinet d'architecte un peu vaudevillesque, d'un nombril de femme de rêve, ou d'un appartement et d'un pâté de maison de Copacabana, il n'en s'agit pas moins d'un monde structuré par le regard d'un cinéaste qui voit profond et pénétrant. Mineur peut-être, mais mineur de fond, comme Francis Ponge souhaitait qu'on le qualifiât en tant que poète. «On est loin de Glauber Rocha», me disait récemment, avec un rien de mépris, un parisien que je soupçonne de n'avoir jamais été non plus très près de Glauber. Heureusement qu'avait David Neves on est loin de Glauber Rocha : à quoi aurait-il servi que les deux hommes fussent amis intimes si l'un n'avait fait que se laisser complexer par l'autre ? Et si David Neves pouvait justement se vanter de représenter, à l'intérieur de la cinématographie brésilienne, et même au sein du Cinema Novo, le contre-pied (le pied, mais autrement) de l'attitude glaubérienne, et cependant son double fraternel, et tout aussi pugnace, à sa façon, que la gestulation énergumène du grand Bahiane ? J'en parle en connaissance de cause, et dans un amour commun aux deux cinéastes.

Ce que l'on peut aimer chez Glauber Rocha, c'est exactement le contraire de ce qui est aimable chez David Neves : — l'indiscrétion chez l'un et la discrétion chez l'autre ; — l'abstraction de l'un et l'anti-abstraction de l'autre ; — la vocifération, l'ostentation, l'impatience, le robespierrisme de l'un, et le mezzo-voce, la dissimulation (au bon sens du terme), la patience et les conciliations de l'autre ; — la tragédie fatale et le shakespearianisme chez l'un, chez l'autre le romantisme, l'humour et Alfred de Musset. Je me méfie toujours de ceux qui aiment les uns contre les autres : Kurosawa contre Mizoguchi, Wagner contre Debussy, et Glauber Rocha contre David Neves, ou inversement. C'est la nullité de l'artiste qui est vilaine, et dans le cinéma le vieux et le faux. Neves, en français, signifie «neiges», et Rocha, roche. L'œuvre de David est légère comme la neige, et je vois bien ce qu'il y a de poétique là-dedans, moi, pierre.

Sylvie Pierre

*Mémoire d'Hélène* (1969)  
*Lucia Mac Cartney* (1971)  
*Enchanted* (Miuto Prazer - 1979)  
*Luz del Fuego* (1982)  
*La petite unetelle* (Fulaninha - 1986)

Studio 43, du 18 au 24 novembre

# SEMAINE DES CAHIERS



L'AMOUREUSE de Jacques Doillon

Comment intégrer à un projet la contrainte de travailler avec un groupe (la moitié environ de la seconde session de l'École de Théâtre de Nanterre-Amandiers) ? Telle est la première question à laquelle Jacques Doillon, avec *L'Amoureuse*, a dû répondre. A la différence de Patrice Chéreau qui, pour *Hôtel de France*, a choisi de partir d'un texte préexistant («Platonov», de Tchekhov), Doillon part de la réalité de la commande : le sujet du film est le groupe lui-même, une bande de filles en vadrouille au bord de la mer, chacune avec les hauts et les bas de son histoire d'amour, plus une (l'élement hors-système qui permet au système de tenir) autour de laquelle le film (et les autres filles) vont vite se centrer : tombera, tombera pas (amoureuse) ? A partir de cette donnée initiale, *L'Amoureuse* fait se rejoindre l'histoire qu'il raconte et l'histoire du film en train de se faire : les questions de casting sont des questions de scénario, et inversement. A l'extrême liberté de ton et de construction du scénario répond ici une mise en scène directe (et une image judicieusement brute), délibérément débarrassée de ce qui pourrait l'éloigner de son objet : les émois des corps et des visages.

Alain Philippon



LA COMÉDIE DU TRAVAIL de Luc Moullet

Tout ce qui nous a attachés aux films antérieurs de Moullet - le grincement et la jubilation, l'apparent brouillon de la mise en scène et l'originalité absolue et inouïe de sujets, l'actualité brûlante de ces derniers et le regard poétique hors du temps - est bien présent dans cette *Comédie du travail*.

Mieux, tout y est affirmé et démultiplié. Le 35 millimètre et la couleur n'étaient pas habituels pour Moullet (autant peut-être par économie que par choix). Mais la réussite est singulière hors toutes les normes du cinéma comique contemporain. Comme si le cinéaste avait conjugué la charge brutale et cynique anti-pro-poujadiste d'un Mocky et l'apesanteur poétique d'un Taïi, pour être finalement, plus encore Moullet.

L'art de chômer pourrait être le sous-titre de ces aventures d'un Roland Blanche, père de famille bureaucrate et d'une Sabine Haudepin orienteuse-nympho de l'A.N.P.E.

La galerie des personnages qui les entoure est hilarante et la philosophie de Moullet (oui, oui, elle est très affirmée !...) touche juste : sauve qui peu la connerie du travail !

Dominique Painé



UNE MORT ORDINAIRE de Alexandre Kaidanovski

Ce film d'Alexandre Kaidanovski est non seulement un des plus beaux films qu'on ait vus à Cannes, mais surtout celui qui méritait le plus la Caméra d'Or. *Une mort ordinaire* peut être vu comme la bande-annonce d'une œuvre cinématographique à venir, un premier film d'une rare maîtrise sans que jamais cette maîtrise ne devienne systématique. Alexandre Kaidanovski est, comme tout le monde le sait maintenant, l'acteur qui joue dans *Stalker* de Tarkovski. *Une mort ordinaire* est son premier long métrage, d'une heure et quelques minutes. Cette longue description de la mort d'Ivan Ilitch (d'après la nouvelle de Tolstoï) est d'une telle beauté qu'elle nous fait oublier la gravité du sujet pour nous réjouir les yeux et l'âme. Kaidanovski ne compose pas ses plans à partir du cadre mais avec la lumière. Jouant plus sur le noir que sur la lumière, il éclaire les objets d'une telle manière que leur rapport à la lumière crée la tension dramatique.

Jannis Katsanhias



YELEN de Souleymane Cissé

C'est à la fois un film qui comble nos sens et nous oblige, en profondeur, à repenser tout le cinéma. Les films à deux vitesses, qui allient principe de plaisir (sensualité du filmage, envoûtement, envie sans borne de s'en laisser conter) et principe de réalité (qu'est-ce que le cinéma ?) sont une nourriture essentielle aujourd'hui.

Le film est conçu comme un défi aux clichés et aux idées reçues que nous avons sur le cinéma africain : pauvreté, imperfections techniques, amateurisme. *Yeelen* tord le cou à cette image sans rien céder à l'arrivée sur ce qui fait le charme et l'altérité irréductible du cinéma africain (un cinéma des origines, naïf et primitif).

*Yeelen* est un film fantastique et documentaire, de la science-fiction filmée par Louis Lumière, l'équivalent possible d'un «2001» du cinéma africain. Bref, *Yeelen*, on l'aura compris, fait partie de ces films en voie de disparition qui chamboulent allègrement toutes les images d'un cinéma consommé à la petite semaine. Plaisir immense, plaisir rare.

Charles Tesson

Sortie : 2 décembre 1987  
Distribution : AMLF



GARDENS OF STONE de Francis Ford Coppola

Ce jardin de pierres est un cimetière où l'on enterre les soldats tués au Vietnam ; ça commence par un enterrement et le récit est un long retour en arrière. Tout ce qui intéresse Coppola ce sont les relations de famille. Il l'a déjà montré, il le répète ici par la bouche de James Caan. «Je m'en fous de la guerre» dit son personnage «tout ce qui m'intéresse c'est l'armée parce que c'est la seule famille que j'ai». Mais Coppola n'était pas parti pour tourner cette histoire ; au départ, il voulait raconter la confrontation, la relation et enfin la séparation d'une journaliste antimilitariste (Angelica Huston) et d'un lieutenant (James Caan) loin du front et sur fond d'actualités télévisées, bref, l'histoire de ceux qui sont restés. Et puis, la mort de son fils survint pendant le tournage. Le film a été donc secoué par cet événement tragique, le scénario réorganisé et le récit focalisé sur la relation père fils, fictive au départ, plus vraie que nature à la fin. Les cinéastes qui, comme Coppola, ont cette capacité de rattacher une fiction à leur vie personnelle, sont rares et leurs œuvres particulièrement émouvantes. Il faut voir *Gardens of Stone*.

Jannis Katsanhias

Sortie : 10 janvier 1988  
Distribution : Columbia



CANDY MOUNTAIN de Robert Frank et Rudy Wurlitzer

Frank aborde ici frontalement les thèmes qui traversent toute son œuvre (photo et cinéma) : l'errance, la solitude, la peinture d'une certaine «beat generation» (ici celle des années 80). En continuité par rapport à la démarche du cinéma new-yorkais indépendant, CANDY MOUNTAIN évoque aussi bien Jarmusch (les rencontres picaresques qui peuplent la quête de Kevin O'Connor, très bien, avec le côté candide d'un James Stewart, ne sont pas sans rappeler celles de Chris Parker dans PERMANENT VACATION) que Sara Driver (la similitude avec SLEEPWALK est frappante).

La recherche d'un légendaire fabricant de guitares entraîne un petit minable new-yorkais, Julius, dans les paysages sauvages du Canada. Le film progresse comme un jeu de l'oie : la guitare, qui permet de rentrer dans le jeu, en est aussi le «trésor» ; les dollars, totalement démonétisés, qui font avancer Julius d'une case à une autre ; les personnages qu'il rencontre, qui sont autant de passeurs lui indiquant la route à suivre...

Cyril Cossardeaux

Sortie : 21 janvier 1988  
Distribution : Plain Chant



LA NUIT ITALIENNE de C. Mazzacurati

*Notte Italiana* raconte l'histoire d'un avocat parti dans l'Italie du Nord, dans les régions humides entourant la lagune de Venise, lequel va se trouver confronté à un monde inattendu, des personnages loufoques et une femme aussi belle que fuyante (la séduisante Giulia Boschi, héroïne du *Sicilien*). La rencontre de l'homme des villes face au groupe est très réussie : l'intrus va devoir se plier aux règles du jeu, accepter de se faire rouler pour finalement être accepté. On côtoie ainsi une galerie de personnages assez réjouissante, allant d'un aubergiste un peu trop curieuse à un punk égaré en passant par un homme à la caravane et un marchand de poulets inquiétant. Quelques lieux privilégiés permettent les rencontres de ces drôles de zigs, de la pompe à essence au bal du samedi soir. L'intérêt et le charme du film résident dans son ton, contemporain sans être opportuniste, tranchant avec les clones d'une comédie à l'italienne usée jusqu'à la corde, personnages d'aujourd'hui tant ils sont sans racines, d'une culture diffuse et dominée par l'absence de repère, un certain égarement (avec Moretti comme producteur, on n'en attendait pas moins).

Frédéric Sabouraud



KING LEAR, de Jean-Luc Godard

A l'origine, ce n'était qu'un bouquin du bon vieux temps, un de ces textes comme on en trouve dans toutes les bibliothèques poussiéreuses. Quelque chose comme la Bible. Puis, un beau jour, Jean-Luc a débarqué à Cannes pour présenter un film vaguement inspiré d'un autre bouquin du même auteur, *La Tempête*. Un type l'a accosté sur la Croisette et lui a fait signer un contrat sur une nappe de restaurant. Il l'a peut-être regretté depuis. C'était un «deal» comme on en trouve dans une série B, le genre de contrat qu'on risque de payer très cher s'il n'est pas rempli. Deux ans plus tard Godard débarque à Cannes avec le produit presque fini. Je dis «presque» parce que *King Lear* avait comme sous-titre «Work in Progress», ce qu'on peut aussi lire comme «on les a eus». La Parole (qu'il a donnée au producteur) s'est faite Image. Le Texte (du contrat) s'est fait Son, et les interminables allers-retours des acteurs entre Nyons et Los Angeles, moments de cinéma, plans, comme on dit.

Comme une série noire où le détective écritain poursuit l'enquête pour pouvoir écrire le livre, dans l'industrie du cinéma, le cinéaste signe le contrat pour pouvoir faire le film. En français ou en anglais c'est toujours la même chose : des images, des sons et des dollars. Iannis Katsanhias

# Wojciech Jerzy HAS VIDÉO: KEUBO!



W. Has sur le tournage de son dernier film Les Tribulations héroïques de Balthasar Kober

Has, cinéaste de l'invisible

Cracovie, quelque jour, devait donner naissance à un Wojciech J. Has, personnage aussi secret que sa cité, et comme elle propice aux mystères. Son œuvre joue dans l'invisible avec des ruses d'autant plus troublantes qu'elles appartiennent à une logique en quinconce qui, issue d'un profond vécu, se défie du fantastique pour atteindre un réalisme supérieur.

Non, Wojciech Has n'est pas un auteur de films fantastiques. Sa traque du réel l'oblige à descendre dans le labyrinthe, à combattre pêle-mêle les apparences avec les armes que le cinéma lui offre et qu'il utilise avec un mélange d'audace et de retenue, sachant que c'est l'homme face à l'inconnu (à l'inconnaissable) qui joue ainsi son rôle éminent dans ce théâtre d'ombres.

Comme beaucoup, j'ai rencontré Has avec *Le manuscrit trouvé à Saragosse*. Je venais de publier *La geste serpentine* qui, modestement, reprenait le fil des conteurs arabes chers au Cervantes des *Nouvelles* et à Potocki. Pouvais-je espérer qu'un jour le même Has s'emparerait de mon *Balthasar Kober*? Nous étions si proches qu'il suffisait à un ange de lancer un pont entre nous - ce qu'il fit.

Mais allez savoir... Si l'on en croit Jorge Luis Borges, ce serait le personnage de Balthasar qui m'aurait choisi pour prendre corps dans l'écriture, et qui ensuite aurait choisi Has pour paraître en images. Et pourquoi cela? Pour que Michael Lonsdale revête l'habit de l'alchimiste et kabbaliste Cammerschulze, l'initiateur de Balthasar sur les routes d'Allemagne d'avant 1600.

Dédale de l'œuvre dont Has connaît tous les détours. Plongée dans les épaisseurs successives du réel. Il y a toujours un autre film dans les films du réalisateur de *La clepsydre*, et cet autre film cache un autre film, qui à son tour... L'art de Has est celui de l'emboîtement, de la mise en abîme, de la parenthèse, de la digression, de tout ce qui pourrait être intellectuel, et qui chez lui ne l'est justement pas.

Tout faiseur d'art doit se défendre de l'artifice. De l'artifice, Has eut toujours le génie de ne garder que le feu.

Frédéric Tristan  
Prix Goncourt 83

Auteur de *Les tribulations héroïques de Balthasar Kober* (Folio Gallimard) en cours de tournage en Pologne, à Prague et à Venise. Réalisation: Wojciech J. Has, Production: Jeck-Films (France) et Films Polski (Pologne). Sortie prévue: mai 1988.



L'art d'être aimé

Les cinéphiles français connaissent W. Has à travers *Le manuscrit trouvé à Saragosse* sorti à Paris en 1965 et *La Clepsydre* primé à Cannes en 1973. Ces deux films ressortent régulièrement avec un succès qui ne se dément pas. Son œuvre très fournie depuis ses débuts en 1947 méritait d'être mieux connue du public et c'est l'objet de cette programmation du Festival d'Automne.

Ses premiers films, quasiment inédits en France, témoignent d'une inspiration beaucoup plus naturaliste que celle de ses films les plus connus. *Adieu jeunesse* (1961), *L'or de mes rêves* (1962), *L'art d'être aimé* (1963) retracent l'itinéraire individuel d'un personnage subissant une véritable initiation psychologique. Has y élabore déjà les grandes lignes de son cinéma: une écriture qui puise ses références davantage dans la littérature que dans le cinéma (la plupart de ses films sont d'ailleurs des adaptations); une nostalgie assez profonde émanant de films traversés par le travail de la mémoire. L'œuvre de Has revêt un caractère très personnel, qui va s'infléchir nettement à partir du *Manuscrit*, jusqu'à puiser ses racines dans un certain fantastique. Le film rompt résolument avec le réalisme pour atteindre un onirisme d'inspiration assez macabre. Cet univers et ce mode de narration entièrement fondé sur l'évocation et la retranscription, retrouvant en cela la tradition des contes et des légendes, n'est pas sans rappeler le cinéma de Ruiz. Has va poursuivre cette plongée dans le «fantastique et se rapprocher de plus en plus d'un surréalisme plutôt kafkaïen. *La Clepsydre* (1973) est en effet une adaptation d'un roman de l'écrivain Bruno Schulz dont la noirceur et le désespoir l'ont souvent fait considérer comme le Kafka polonais. A la suite de ce film, primé à Cannes, la cote de Wojciech Has est au plus haut.

Son perfectionnisme et son ambition (qui le conduisent à élaborer des projets de films démesurés à l'échelle de la production polonaise) vont l'empêcher de tourner pendant dix ans (*Une histoire banale*, 1983, nouvelle adaptation, de Tchekhov cette fois). Il en profite pour se consacrer à l'enseignement à l'École du Film, de la Télévision et du Théâtre de Lodz, mais ce silence le fait un peu tomber dans l'oubli. Ce n'est que depuis l'année dernière que nous avons pu reprendre directement contact avec son cinéma, son dernier film, *Journal intime d'un pêcheur*, ayant été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 1986. Cette rétrospective arrive donc à point nommé, au moment où Has achève le tournage de sa première co-production franco-polonaise, *Les tribulations de Balthasar* d'après Frédéric Tristan, pour avoir une vision globale d'une œuvre à la fois très disparate dans ses sources d'inspiration et très homogène dans le regard qu'elle porte sur ses thèmes favoris.

Cyril Cosardeaux

*L'art d'être aimé* (1963)  
*Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1964)  
*Les Codes* (1966)  
*La Poupée* (1968)  
*La Clepsydre* (1973)  
*Une histoire banale* (1982)  
*L'Écrivain* (1985)  
*Journal intime d'un pêcheur* (1986)

Studio 43, du 25 novembre au 1er décembre

«Une vidéo, ça ne peut être que beau...» Keubo! C'est Mondino qui parle, orfèvre en la matière. Mondino, le plus recherché (dans les deux sens du terme) des réalisateurs de clips vidéo (Bowie, Sting, Madonna, Téléphone, Chris Isaak, Rita Mitsouko, etc.). On peut lui faire confiance, il a tout compris. La preuve: *Keubo*! La preuve: c'est qu'il dit ça d'un clip (celui de Chris Isaak) qu'il est en train de réaliser en film. En film, pas en vidéo. Comme si la vidéo était devenue non plus seulement le nom d'une technique mais aussi et surtout l'emblème d'un style. Moins un support qu'une esthétique: une affaire de rapport au Beau. *Keubo*! La vidéo c'est du beau, obligatoirement. Du beau avant tout. Avant tout et forcément. On voit ça un peu partout, pas seulement en vidéo. On voit ça dans tous les arts, au cinéma, ailleurs: le primat de l'image n'est pas l'apanage aujourd'hui de la vidéo. Mais en vidéo la tendance est encore plus répandue, comme si elle coulait de source, comme si lui était impossible de faire autre chose. Du beau et rien d'autre. *Keubo*! Au détriment de quoi? Du beau, bien sûr! D'un autre beau. Celui qu'on définit depuis Aristote comme la splendeur du vrai. En vidéo le beau n'a rien à voir avec le vrai. La vidéo évolue au-delà du vrai et du faux. Pas dans le faux, au-delà. Déjà Paik le disait, en charriant Godard et sa vérité cinématographique: «en vidéo (puisqu'il n'y a pas 24 images par seconde mais un flux continu d'électrons) il n'y a pas, il n'y a plus de vérité». Mondino ne dit pas autre chose.

La vérité, on ne s'en débarrasse pas comme ça! La preuve: *Keu* beau... Cela sonne comme un regret. Mais pas comme une abdication. Devant l'empire du Beau, que faire? *Keu ou pakeu*, voilà la question. Il y a ceux qui choisissent *Keu* et ceux qui misent sur *pakeu*, quand même. Et puis les autres, les moins intéressants, ceux qui ne connaissent ni *Keu* ni *pakeu* et engrangent le beau à tire l'arigot, nouveaux riches du beau, grands maîtres du toc,

Jean-Paul Fargier



Hotel Tapes de Michael Klier

Hard on Soft: Anne Marie Mieville et Jean-Luc Godard

## VIDÉO D'AUTOMNE

Programmation proposée par Jean-Paul Fargier

*I do not know what it is I am like* de Bill Viola (1 h 30). Pourquoi les hommes résistent à la douleur et pas les animaux?

*Robin des voix*, suivi de *Robin Texto* de J.P. Fargier (1 h). Vie d'Armand Robin, poète et écrivain de radios, avec J.C. Gallotta.

«*Robin Texto*» est dédié à J.P. Kaufmann (25 mn)

*Dutch moves* de Dalibor Martinis (52 mn) Quand la fiction du zapping rejoint la réalité du zappeur.

*L'Image* de Danielle et J. Louis Nyst (30 mn) Une parabole sur le pays des images.

*Soft and hard* de J.L. Godard et A.M. Mieville (55 mn). Conversations entre deux cinéastes sur l'amour du cinéma.

*Lettre à J.L. Godard* de Claudine Delvaux (30 mn). Elle fait des films et a des enfants. Godard s'est posé une fois la question des films ou des enfants. Elle aussi.

*Letters home* de C. Akerman avec D. Seyrig (120 mn). Retransmission d'une pièce de théâtre d'après les «Lettres» de Sylvia Plath.

leur beau n'étant, sauf coup de bol, que du joli ou du faux pas-beau (néo-kitsch). Ce sont eux qui provoquent envers la vidéo le rejet ferme et définitif des amateurs-de-vérité-amoureux-de-cinéma, au kitsch des uns répondant les clichés des autres. Rien à en tirer. En revanche, les obsédés du *Keu* et les rebelles du *pakeu* ont tout pour passionner ceux qui n'acceptent pas que le beau et le vrai divorcent irrémédiablement dans les images.

Il y a donc dans la production vidéo (ce dont veut témoigner ce programme) deux sortes de comportements visant à entamer l'empire du Beau.

On peut, comme Mondino, mais aussi Jaffrenou, mais aussi Cahen, mais aussi Vasulka, mais aussi Paik, prendre au pied de la lettre le diktat du beau, forcer des images déjà belles en soi à cracher une beauté plus belle encore, qui fera dire alors qu'elles sont drôlement belles, cruellement belles, magiquement belles, voluptueusement belles, ironiquement belles. Belles d'une beauté qui se mort le *Keu*. Beauté prise à la *Keu* leuleu finissant par rendre gorge.

On peut aussi, comme Viola, comme Martinis, comme Klier, mais aussi comme Godard et Miéville, ou Laurie Anderson, postuler un *pakeu*, une dénégation stratégique. Tout en sachant que la vidéo n'est pas une nouvelle façon d'être là du réel mais mille manières d'être ailleurs des images, entreprendre la traversée de la non-apparence afin d'atteindre enfin quelque chose comme une leur, quand même. Retour du «je sais bien mais quand même» non plus au cœur de l'effet de réel/irréel (comme au théâtre ou au cinéma) mais au sein même de la beauté prise comme une convention. La beauté, un ready made, soit. Alors opposons lui toutes sortes de démentis: excès de vitesse, excès de parole, excès de couleurs, excès de lenteur, excès de fiction... Et le miracle se produit: le cadavre de la beauté bouge encore. Cadeau!

## Rétrospective Nanni MORETTI

14 JUILLET ODEON du 11 au 24 novembre  
(pour la seconde semaine, consultez les guides)

Mercredi 11 12 h - 14 h - 16 h 18 h - 20 h - 22 h	SOGNI D'ORO
Jeudi 12 de 12 h à 22 h	ECCE BOMBO
Vendredi 13 de 12 h à 22 h	LA MESSE EST FINIE
Samedi 14 de 14 h à 00 h	SOGNI D'ORO
Dimanche 15 de 14 h à 22 h	BIANCA
Lundi 16 de 12 h à 22 h	ECCE BOMBO
Mardi 17 de 12 h à 22 h	JE SUIS UN AUTARCIQUE

## Rétrospective David NEVES

STUDIO 43, 43 rue du Fg Montmartre 75009 PARIS  
du 18 au 24 novembre

Mercredi 18 20 h	MEMOIRES D'HELENE ( <i>Memoria de Helena</i> )	VOSTF*
Jeudi 19 18 h	ENCHANTE ( <i>Muito Prazer</i> )	VOSTF*
Vendredi 20 20 h	LUZ DEL FUEGO	VOSTF*
Samedi 21 20 h	LUCIA MC CARTNEY	VOSTF*
Dimanche 22 20 h	LUCIA MC CARTNEY	
Lundi 23 20 h	MEMOIRES D'HELENE	
Mardi 24 22 h	LA PETITE UNETELLE ( <i>Fulaninha, VO sous-titre anglais</i> )	

## Rétrospective Wojciech HAS

STUDIO 43, 43 rue du Fg Montmartre 75009 PARIS  
Du 25 novembre au 1<sup>er</sup> décembre

Mercredi 25 20 h 22 h 15	LE MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE LES CODES	VOSTF*
Jeudi 26 20 h 22 h 15	L'ECRIVAIN L'ART D'ÊTRE AIME	VOSTF*
Vendredi 27 20 h 30	LA POUPEE (1968)	VOSTF*
Samedi 28 20 h 22 h 15	LA CLEPSYDRE UNE HISTOIRE BANALE	VOSTF*
Dimanche 29 20 h 22 h 15	JOURNAL INTIME LA CLEPSYDRE	VOSTF*
Lundi 30 20 h 22 h 15	LE MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE LA CLEPSYDRE	
Mardi 1 <sup>er</sup> 20 h 30	LE MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE	

## VIDEOS

STUDIO 43, 43 rue du Fg Montmartre 75009 PARIS  
du 25 novembre au 1<sup>er</sup> décembre

Mercredi 25 22 h	I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE de Bill Viola (1h 30)
Jeudi 26 22 h	ROBIN DES VOIX suivi de ROBIN TEXTO de Jean-Paul Fargier (1 h) JEAN-PAUL KAUFMANN PARLE de Jean-Paul Kaufmann (25 mn)
Vendredi 27 22 h	DUTCH MOVES de Dalibor Martinis (52 mn) L'IMAGE de Danielle et Jean-Louis Nyst (30 mn)
Samedi 28 22 h	SOFT AND HARD de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Mieville (55 mn) LETTRE A JEAN-LUC GODARD de Claudine Delvaux (30 mn)
Dimanche 29 22 h	LETTERS HOME de Chantal Akerman avec Delphine Seyrig (120 mn)
Lundi 30 22 h	ART OF MEMORY de Woody Vasulka (35 mn) WHAT YOU MEAN ME ? de Laurie Andersøn (20 mn)
Mardi 1 <sup>er</sup> 22 h 23 h	MAX HEADROMM, THE STORY de Georges Stone, Rocky Morton et Annabel Jankel (60 mn) HOTEL TAPES de Michael Klier (70 mn)

Remerciements: Nella Banfi, Jacques Petat, Coût de Cœur, MK2, Sylvie Pierre, Everton Machado, Embrasilme, Koukou Chanska, Jeck Film, Institut culturel polonais, Films Polski, Frédéric Tristan, Gérard Vaugois, Studio 43, Jacques Doillon, le Théâtre des Amandiers de Nanterre, Jean Boyenval et Cosmos Films, Monique Assouline et Columbia France, Jacques Tronel et AMLF, Luc Moullet, Vidéo 13 production, Les Films d'ici, la SEPT, Jean-Jacques Varret, Les Films Plain Chant, Xanadu Films et Vision 4, Jean-Luc Godard et la Cannon France, Pascal Kané et le Musée d'Orsay, Monsieur Jubard, J.L. Passet, Nicole Boyeux, Kodak.  
Et enfin Marie-Claire Damigny, Cointreau.

Organisation générale: D. Paini. Administration: Claudine Paquet. Coordination et Relations publiques: Florence Bory. Edité par les Editions de l'Étoile, SARL au capital de 750.000 F. RC 572183738. Commission paritaire n° 57650. Dépôt légal. Photocomposition: Germainal. Photographie: Fotimprim, Maquette: Renée Koch. Imprimé par P.P.I. Gérant de la SARL Editions de l'Étoile: Serge Toubiana.

# KODAK DANS L'OMBRE DES JEUNES LUMIERES



Jeunes réalisateurs fougueux et pleins d'idées, innovez, lancez-vous, percez tous les écrans. Kodak, un grand du cinéma, stimule vos débuts par une action directe. Mais oui, depuis 84, Kodak aide les nouveaux talents en leur accordant des conditions spéciales. Comment en profiter ?

**RÉALISATEURS DE COURTS MÉTRAGES:** vous préparez un premier ou deuxième film ayant déjà reçu une subvention ou une aide officielle.

**RÉALISATEURS DE LONGS MÉTRAGES:** vous préparez un premier ou deuxième film ayant déjà reçu une avance sur recettes ou une aide officielle. Contactez Françoise ELEFANTIS (1) 40.01.40.78 ou Michèle ALPHA (1) 40.01.42.79.

**KODAK COMPLICE DES JEUNES RÉALISATEURS**

