



GRANDS CLASSIQUES 2019-2020 • 11 FILMS

DANS LES SALLES DE CINÉMA ASSOCIATIVES DE LOIRE-ATLANTIQUE

IMAGES DU COLLECTIF
SURVIE, LUTTE ET SOLIDARITÉ

IMAGES DU COLLECTIF

SURVIE, LUTTE ET SOLIDARITÉ

PROGRAMMATION

Notre Pain quotidien, King Vidor,
Etats-Unis, 1934

Les Camarades, Mario Monicelli,
Italie, France, Yougoslavie, 1963

La Barrière de chair, Seijun Suzuki,
Japon, 1964

La Terre, Youssef Chahine,
Egypte, 1970

Joe Hill, Bo Widerberg,
Etats-Unis, Suède, 1971

Boxcar Bertha, Martin Scorsese,
Etats-Unis, 1972

Tous les Autres s'appellent Ali,
R. W. Fassbinder, Allemagne (RFA), 1973

Zombie, George A. Romero,
Italie, Etats-Unis, 1978

Plogoff, des pierres contre des fusils,
Nicole Le Garrec, France, 1980

Une Chambre en ville, Jacques Demy,
France, 1982

Comrades, Bill Douglas,
Grande-Bretagne, 1987

Et si mettre en scène au cinéma la solidarité était un geste politique ? À l'évidence témoigner au présent d'une lutte comme l'ont fait Nicole et Félix Le Garrec avec leur documentaire *Plogoff*, relève de l'engagement. Le point de vue est revendiqué et quand parfois la caméra se glisse derrière les lignes policières, on ne doute pas un seul instant que les cinéastes soutiennent le mouvement anti-nucléaire. Seuls deux autres films de la programmation sont contemporains de leur sujet : *Notre Pain quotidien* et *Tous les autres s'appellent Ali*.

La crise de 1929 a servi de toile de fond à de nombreuses fictions, pourtant King Vidor est un des premiers à s'attaquer au sujet après Franck Borzage (*Ceux de la Zone*, 1933) et William Wellman (*Les Enfants de la crise*, 1933). À l'époque où il réalise son film, des millions d'Américains vivent encore dans la misère. Vidor ne témoigne pas de la grande dépression mais formule une proposition pour s'en sortir : s'associer dans une communauté. La mise en commun des talents de chacun servira la collectivité. Fassbinder fait aussi le choix du présent et renvoie aux spectateurs l'image de la République Fédérale Allemande tiraillée entre ses nouvelles aspirations et un racisme larvé. La solidarité dont il est question ici se restreint à la plus petite unité possible, celle du couple que forment Emmi et Ali, la force de leur amour faisant écran à la bêtise et la méchanceté qui les entourent. Le motif amoureux est également présent dans les autres films de la sélection, prenant plus ou moins d'importance dans l'intrigue, mais il constitue ici l'argument même du mélodrame, tout comme la passion qui attache Edith (de Nantes) à François dans *Une Chambre en ville*. Pour les autres duos amoureux, et notamment John et Mary dans *Notre Pain quotidien* ou Bertha et Bill dans *Bertha Boxcar*, le couple se présente comme une composante du groupe permettant d'articuler amour, amitié et solidarité.



Est-ce parce que le recul permet de mieux comprendre des événements ou bien que convoquer le passé offre un éclairage plus acéré sur le présent..? Les autres films de la sélection préfèrent déplacer l'action dans des époques anciennes. Ce choix pour Youssef Chahine lui a sans doute permis d'éviter la censure. Tout comme les histoires de solidarité racontées par ces films, la critique ou l'opposition à une politique entraîne fréquemment la répression. Le village égyptien de *La Terre* comme *Plogoff* est occupé par la police et l'armée. Les protagonistes poursuivis en justice (*Joe Hill*, *Comrades*) ne bénéficient pas de procès équitables et sont vite expédiés en prison ou doivent fuir encore et encore (*Bertha Boxcar*, *Les Camarades*). Notons au passage, qu'en cette fin de XIX^e siècle, que ce soit en Italie ou aux États-Unis, les chemineaux ou les agitateurs, qui sont parfois les mêmes, se déplacent clandestinement en train.

Ainsi dans l'ensemble des films des scènes se répondent, comme si elles constituaient un passage obligé de la lutte pour un avenir plus radieux. Les laboureurs de *Comrades* comme les ouvriers de Monicelli ou les paysans de Chahine, osent se présenter chez les "patrons" pour faire valoir leur cause. Leur détermination ne s'émeuse pas totalement néanmoins les nantis savent jouer des mots et profiter de l'avantage d'être sur leur territoire pour balayer les revendications. Dans ces luttes pour une vie meilleure ou pour la survie au sens littéral, le traitement de l'espace n'est pas anodin. Le lieu intime du refuge est souvent un antre assez misérable voire délabré (*La Barrière de Chair*, *Les Camarades*) mais offrant une certaine sécurité à ses occupants.

On peut en effet parler de survie pour les films de Suzuki et Romero, qui ouvrent tous deux une nouvelle perspective dans ce tableau du collectif représenté au cinéma. Face à la déshumanisation qui menace les protagonistes, la solidarité dans le groupe reste une valeur (*Zombie*) ou pas (*La Barrière de chair*). Les personnages de *Zombie* comptent les uns sur les autres pour ne pas sombrer dans l'autre monde. Malgré tout, c'est bien ce monde-ci que le réalisateur satiriste

critique. Pour les japonaises, en revanche, il est déjà trop tard. Contraintes à la prostitution elles n'ont aucun espoir d'améliorer leur sort. Elles se lient juste par le serment de sauvegarder leur indépendance, coûte que coûte. Ces femmes déshumanisées par la misère, l'isolement et la violence, semblent avoir déjà perdu toute éthique. La solidarité, valeur profondément humaine, ne fait donc plus partie de leur univers.

Ne constituant pas un genre en soi, les traitements esthétiques de ces films sont aussi variés que les approches scénaristiques. Prenons le film de Suzuki : il représente un témoignage du délabrement de la société japonaise après guerre. Pour autant et sans perdre de sa puissance, le cinéaste ne choisit surtout pas le réalisme, tout comme l'a aussi délaissé Demy dans son opéra populaire. En revanche un Scorsese ou un Monicelli s'ingénient à brouiller les pistes dans leurs génériques pour ancrer la fiction dans la vérité historique. Mais les élans des cinéastes sont parfois anéantis par la trivialité de l'économie. Devant le refus du producteur Roger Corman de déroger à l'esthétique des films de série B, Scorsese devra se contenter d'utiliser le noir et blanc pour le générique et non pas pour l'intégralité du film comme il l'avait imaginé.

Cette sélection, aussi variée que le sont les luttes, offre un étonnant voyage dans le cinéma et sur les cinq continents. Une galerie de portraits à la fois touchants et forts dont certains pourraient bien continuer de nous accompagner, même après avoir quitté la salle...



Livret rédigé par Céline Soulodre (enseignante en cinéma) et Guy Fillion (co-fondateur des Ciné-Sup) pour SCALA, le réseau des Salles de Cinéma Associatives de Loire-Atlantique coordonné par Le Cinématographe.

NOTRE PAIN QUOTIDIEN

King Vidor

États-Unis, 1934, 1h14, VOSTF
avec Karen Morley, Tom Keene, John Qualen

Dans le New-York du début des années trente, un jeune couple désargenté et sans travail est menacé d'expulsion. Un parent leur offre une ferme abandonnée dont il possède l'hypothèque...

Connu pour ses films flamboyants (*Duel au soleil*, 1946), ses héros solitaires et individualistes, des hommes d'action, de conquêtes (entre autres *Le Rebelle*, 1949 ou *L'Homme qui n'a pas d'étoile*, 1955), King Vidor attira l'attention dès l'époque du muet par des films d'une toute autre tonalité, dont *La Foule* (1928) qui évoque la faillite du rêve américain et décrit avec une intensité rare un échec. Il nous incite lui même à considérer *Notre pain quotidien* comme une suite de ce film dans la mesure où il donne à ses héros les mêmes noms qu'aux héros de *La Foule*.



Il eut de grosses difficultés pour monter ce film car les financements classiques lui furent refusés, à cause en particulier de la scène de la vente aux enchères, dans laquelle il est dit que c'est un banquier qui met en vente la ferme. Et il refusa de couper cette scène. Pour réaliser le film il dut vendre sa maison et sa voiture et ce fut Charlie Chaplin qui lui donna le coup de pouce final en lui signant un contrat de distribution avec United Artists.

Tourné donc avec très peu de moyens, ce film court est contemporain des années terribles qui ont suivi la crise de 1929 et du lancement du pre-

mier New deal de Roosevelt. On y reconnaîtra des voitures qui rappellent l'emblématique voiture des *Raisins de la colère* de Ford et un esprit qui fait évidemment penser à Capra, avec des dialogues d'un certain Mankiewicz.

Mais on est là plus nettement dans l'utopie rurale, un retour à la nature forcé baigné d'enthousiasme naïf et d'un lyrisme quasi biblique avec une sorte d'ode visuelle à la charrue, et où l'on a l'impression de réinventer la démocratie et la cité. On entend clairement l'expression "communauté coopérative". On peut penser parfois entendre comme un écho des films soviétiques des années vingt, où la machine multipliée s'attaque à la terre pour la fertiliser. Avec ici une note d'humour supplémentaire quand, par exemple, on fait feu de tout véhicule pour tracter la fameuse charrue salvatrice ou quand les travailleurs enthousiastes descendent la colline en chantant une parodie dont le refrain est "Tu n'es plus dans l'armée maintenant".

Dès le début, très alerte, en contrepoint, où nous accompagnons un encaisseur sifflotant gaiement avant de présenter une sommation à payer, on est frappé par le rythme très rapide, l'enchaînement des actions, les mouvements vers la ferme, dans la ferme, dans les champs. Un montage extrêmement vif assure la fluidité du récit pour atteindre, dans la dernière séquence, la virtuosité. Mais une virtuosité qui n'a rien de gratuit car elle conclut le récit par un hymne au travail collectif pour sauver les récoltes. Dans un élan magnifique tous les fermiers réalisent un exploit digne des travaux d'Hercule et qui se transforme en poème visuel, où les gestes des hommes se marient aux sons des outils pour former une sorte de symphonie, hymne à l'espérance collective.



LES CAMARADES

Mario Monicelli

**Italie-France-Yougoslavie, 1963, 2h10, VOSTF
avec Marcello Mastroianni, Bernard Blier**

À la fin du XIX^e siècle, des ouvriers italiens d'une filature de Turin s'organisent pour ne plus s'épuiser treize heures par jour à l'usine et obtenir de meilleures conditions de travail.

Après l'immense succès remporté par deux comédies grinçantes (*Le Pigeon*, 1958 et *La Grande Guerre*, 1959) puis le plus méconnu *Larmes de joie* (1960), Mario Monicelli se lance dans le tournage des *Camarades*. L'action située au XIX^e permet d'envisager la lutte d'émancipation à l'aune de l'émergence du socialisme, et surtout avant les révolutions russes. De longues recherches sont nécessaires à la préparation de ce nouveau film et le cinéaste collecte de très nombreux documents d'archive : photos d'époque, minutes de procès... Il s'entretient avec des vieux ouvriers de l'usine Fiat de Turin. Le matériau ainsi recueilli constituera une précieuse base de travail pour le chef opérateur, le célèbre Giuseppe Rotunno (qui a photographié *Le Guépard* et plusieurs films de Fellini) et les co-scénaristes, Age Incrocci, Furio Scarpelli et Monicelli. Le générique mélange images d'archives et photogrammes du film pour appuyer cette volonté d'authenticité, renforcée par l'image noir et blanc. Pour les tournages en extérieur et dans l'usine, l'équipe se déplace à Zagreb où la misère et les tristes conditions de vie d'une partie de la population se rapprochent de celle des protagonistes. À l'époque d'une abondante coproduction franco-italienne on retrouve sans surprise dans la distribution Bernard Blier, François Périer et Annie Girardot.

L'article défini du titre *Les Camarades*, en français comme en italien (*I Compagni*), annonce la façon dont le film va englober dans cette communauté tous les travailleurs, femmes, hommes, quelque soit leur point de vue sur la lutte et qu'ils soient de Turin ou non. On découvrira ainsi peu à peu la vie encore plus misérable de l'émigré du Mezzogiorno, le sud de l'Italie. Dans une articulation très minutieuse entre l'individu et le collectif, le film fait émerger plusieurs personnages dont on suivra la vie et les idées. De longs plans séquences saisissent la masse avec brio, découvrant ici ou là ceux et celles auxquels le film s'attache davantage. Ici les femmes ne sont pas en reste, elles assument le travail domestique ou sont employées à la filature, elles ont des opinions et le font savoir, jusqu'à préférer la prostitution à la misère. Monicelli ne tenait pas à mettre en avant le professeur Sinigaglia (Marcello Mastroianni dans l'un de ses plus beaux rôles) et c'est sans porter de jugement qu'il traite ce personnage d'intellectuel issu de la bourgeoisie dans son rapport ambigu aux ouvriers. Le professeur socialiste pose souvent les bonnes questions, même si elles sont dérangeantes, et aiguillonne la lutte sans devoir en assumer directement les conséquences, quoique... Lui aussi connaît la faim et doit sans cesse fuir la police à ses trousses.



Le film offre de longues séquences qui prennent le temps de la mise en place, des lieux, de l'atmosphère, des personnages. Le noir et blanc contrasté est toujours impeccable, la profondeur de champ



et les amples mouvements d'appareil dans des plans séquences millimétrés plongent le spectateur au cœur du quotidien de ces hommes et femmes. Monicelli tient à conter leurs histoires personnelles et pas seulement une grève. On découvre ainsi des familles un peu bancales comme celle d'Omero qui malgré son jeune âge trime à l'usine pour rapporter son salaire, et veille à l'éducation de son cadet. On ne saura pas si le père a été victime d'un des fréquents accidents qui frappent les ouvriers à la fin de journées harassantes. Les ateliers où ils s'épuisent pour de maigres salaires sont filmés avec virtuosité et minutie, dépeignant la pénibilité des postes, le bruit, la chaleur ou le froid, la fatigue. Car l'usine est un lieu d'où il est impossible de s'échapper ; au sens propre, les ouvriers ne peuvent en franchir les grilles pendant la trop courte pause casse-croûte et au sens figuré, c'est elle qui rythme leur vie, étant le seul pourvoyeur de travail donc d'argent. S'il y a du Zola dans cette peinture sociale, Monicelli apporte des touches d'humour et de burlesque et évite tout discours didactique. La liesse des chants populaires et d'un accordéon rythmé procède en contrepoint aux images de dénuement et aux doutes. Et pourtant le spectateur le perçoit, le drame n'est pas loin. Comment pourrait-il en être autrement ?

LA BARRIÈRE DE CHAIR

Seijun Suzuki

Japon, 1964, 1h30
avec Yumiko Nogawa, Ikuko Kasai, Kayo Matsuo

Dans le Tokyo de l'immédiat après guerre, dans un quartier populaire misérable où souvent intervient la police militaire américaine, puissance occupante, des prostituées s'organisent pour ne dépendre de personne...

Des prostituées qui s'organisent pour ne pas être exploitées : il fallait être Suzuki pour aborder le thème rebattu de la prostituée au cinéma de cette manière. Ce cinéaste, très connu au Japon, peu connu en Europe, fut considéré assez vite comme un cinéaste important et admiré de gens comme Oshima et Jarmusch. Et pourtant il avait tout pour rester un cinéaste confidentiel. De 1956 à 1967 il tourna environ quarante films de série B. Série B,

donc petit budget, peu de temps pour préparer et peu de temps pour tourner le film. Tout cela parce que le film est programmé avant le "grand film" qui passe en seconde partie. Donc un cinéaste qui veut exister en tant que tel doit se débrouiller pour se faire remarquer par ses qualités propres, c'est à dire rarement par le scénario qui, par facilité doit se classer dans un genre repéré, ni par les moyens déployés. Et donc Suzuki ose : des développements scénaristiques inédits et souvent iconoclastes, des recherches esthétiques gratuites par rapport au sujet. Il osa tellement qu'en 1967 son film *La Marque du tueur* fit scandale et il fut renvoyé de son studio. Pendant dix ans il ne tourna plus, fit un procès qu'il gagna avant de reprendre sa carrière.



De la seconde partie de sa carrière certains Nantais ont peut être le souvenir de trois films, présentés en 1991 au Festival des 3 Continents, où il déploie ses talents et où l'esthétique se joint à l'onirisme.

La Barrière de chair de 1964 fit sans doute partie de ses films qui attisèrent la colère du patron de la Nikkatsu, qui le vira trois ans après. Du film de genre autour des "filles", il fait un tableau sombre du Tokyo de l'après guerre. La ville est décrite comme une jungle où l'on meurt de faim, ou chacun vit dans le souvenir traumatisant de la guerre, où tous les trafics sont possibles – on retrouve, comme dans *Le Troisième homme* de Carol Reed, qui se déroule dans la Vienne de l'après guerre, un vol de pénicilline dans un entrepôt américain.



Situant l'action dans un quartier périphérique de Tokyo, sous une route prolongeant un pont, Suzuki nous déplace entre une sorte de bidonville et des ruines. Avec les "filles", on est dans des intérieurs qui ressemblent à des bunkers à moitié détruits par les bombes, et c'est là qu'il nous propose des échappées esthétiques stupéfiantes. Jouant simplement sur les trouées dans les murs et les éclairages, sur les formes fantomatiques créées par les moignons de murs, des ferrailles erratiques, il invente un univers visuel qui rappelle certaines œuvres picturales du surréalisme. Pour ne pas parler d'une sorte d'étrange crucifixion érotique qui prolonge une séduction buñuelienne d'un prêtre. Entre surimpressions, plans monochromes à la couleur de la robe des filles, abattage d'une vache etc... Suzuki s'éloigne du genre, en n'oubliant pas ses filles, rattrapées par la vie et l'amour.



LA TERRE

Youssef Chahine

Égypte, 1970, 2h14, VOSTF
avec Nagwa Ibrahim, Ezzat El Alaili

Dans l'Égypte des années 1930, gouvernée par une monarchie sous tutelle de la Grande-Bretagne, des paysans tentent de se révolter pour sauver leurs récoltes. Des restrictions à leurs permis d'irrigation leur sont imposées pour favoriser les propriétaires terriens...

Avant celui-ci, le très prolifique Youssef Chahine a déjà réalisé plus de vingt films dont *Gare Centrale* (1958) sélectionné à Berlin ou *Le Fils du Nil* (1952), en compétition à Cannes. En 1970 la Palme lui échappe une nouvelle fois pour *La Terre*, adaptation du roman éponyme d'Abderrahman Cherkouki. Chahine sera finalement récompensé par le Prix du cinquantième anniversaire du Fes-

tival de Cannes pour l'ensemble de son œuvre en 1997. Son cinéma singulier et multiforme est profondément inspiré des classiques, qu'ils soient américains ou soviétiques... Il s'attache à y dénoncer l'intégrisme, les inégalités, la corruption. Pas de tabous pour Chahine, il traite de sujets épineux sans détours, ce qui lui vaudra des démêlés avec la censure à plusieurs reprises.

Le film *La Terre* s'ouvre sur des mains examinant un plan de coton. Passe une jeune femme saluant Abou Souelam (Mahmoud Al Meleji) celui qui s'inquiète dans son champ de la sécheresse. La musique monte peu à peu, percussions et flûte traditionnelle. La partition signée Ali Ismail alternera tout au long du film des mélodies rythmées orientales et des pièces interprétées par une formation philharmonique, car jusque dans la musique Youssef Chahine recherche le métissage. Comme dans de nombreux films il sera intéressant pour le spectateur de garder à l'esprit cette première image pour la confronter avec le dernier plan.



Le montage nerveux nous conduit des champs au village, en plein soleil ou à la nuit tombée. Ainsi *La Terre* dépeint toute une galerie de personnages : la belle Wassifa, fille d'Abou Souelam, paysan respecté, le courageux Abdel Hadi qui lui fait la cour, Mohammed Effendi l'instituteur... Le film passe de l'un à l'autre puis revient vers un troisième et ainsi de suite. L'effervescence des jeunes, les discussions des plus vieux, un mariage, des négocia-

tions répétées avec l'épicier, autant de facettes qui dessinent le quotidien de cette communauté villageoise. Les plus riches (le maire) ou les représentants du pouvoir (Mahmoud Bey) sont montrés de la même façon, par petites touches, seuls ou lors de rencontres avec les paysans qui tentent de négocier un accès à l'eau suffisant pour lutter contre la sécheresse.

Chahine célèbre l'attachement viscéral des paysans à leur terre en s'abstenant toutefois de tout angélisme. Quand les conflits surgissent chez les plus pauvres, alors qu'ils devraient s'unir pour obtenir l'eau nécessaire à leur agriculture, individualisme et solidarité s'affrontent.

L'originalité du film et le mérite du cinéaste résident dans cette délicate analyse des relations complexes entre intérêts individuels et réponses collectives à l'injustice. "On veut la terre" dit Abou Souelam qui ajoute "Pour la terre il faut l'eau. Pour l'eau il faut des relations." Le pouvoir, l'argent, autant de mécanismes par lesquels se soumettent les individus. S'il reste des rebelles, des incorruptibles, la répression s'abat sur eux. Arrestations arbitraires, emprisonnement, torture, humiliation, rien ne leur est épargné. Le village est placé sous occupation policière et tous les habitants soumis au couvre-feu. Les damnés de *La Terre* sont ainsi mis en lumière par Youssef Chahine. Et quand ils pensent (nous pensons) que la bataille est gagnée, d'autres embûches surviennent. À l'évidence les paysans ne feront pas le poids. Une injustice d'autant plus criante que la fertilité de la terre est manifeste, que l'eau ne manque pas. Il faudrait simplement la partager. La conclusion nous amène alors à ce percutant plan final, dans lequel est concentrée la terrible injustice qui frappe toujours les plus démunis et les plus intègres.



JOE HILL
Bo Widerberg

États-Unis-Suède, 1971, 1h58, VOSTF
avec Thommy Berggren, David Moritz

1902, Joe et son frère Paul débarquent à New-York en quête d'une vie nouvelle. Ils apprennent la langue, survivent de petits boulots et décident l'un après l'autre de partir tenter leur chance à l'ouest.

Tout comme Joseph Hillström, le réalisateur Bo Widerberg est suédois. Au regard de sa filmographie, on suppose que s'il s'est intéressé à son compatriote, ce n'est pas par chauvinisme... Son premier long-métrage *Le Pêché suédois* (curieuse traduction du titre original signifiant "le landau") met en scène une jeune ouvrière qui veut décider de sa vie en toute indépendance des hommes. Il sort en 1963 son deuxième film, *Le Quartier du Corbeau*, décrivant la vie des ouvriers dans ce faubourg misérable de Malmö dont il est originaire. L'atmosphère et l'esthétique sobre du noir et blanc de ce film sont à rapprocher de la Trilogie écossaise que Bill Douglas tournera 10 ans plus tard. Puis en 1969, Widerberg réalise *Ådalen '31* pour rendre hommage à cinq ouvriers tués par l'armée au cours d'une grève majeure. Rien de très étonnant donc qu'en 1971 il s'intéresse à la célèbre figure de Joe Hill, émigré suédois sur le territoire américain, poète et syndicaliste injustement condamné à mort.

Un policier explique aux membres du syndicat IWW (Industrial Workers of the World) que contrairement à eux, l'Armée du Salut peut propager ses idées dans la rue puisqu'elle le fait en chantant. Joe a donc la géniale idée d'écrire des tracts chantés, de surcroît sur des airs populaires, leur garantissant très vite un certain succès. Ces chansons, passées à la postérité composent une partie de la bande originale du film. Alors que sur le générique de début et de fin, une voix féminine très identifiable dans les années 1970 nous conte qu'elle a rêvé "avoir vu Joe Hill la nuit dernière, aussi vivant que vous et moi". Joan Baez a composé et interprété cette chanson notamment à Woodstock en 1969. Papesse des *protest songs* elle signe aussi "Here's to you" avec Ennio Morricone pour la bande originale de *Sacco et Vanzetti* de Giuliano Montaldo.

Widerberg réalise un film lumineux et drôle, mettant en scène des personnages joués tout autant que déterminés. Thommy Berggren, ami et acteur favori de Widerberg, interprète magistralement Joe, partageant avec le personnage et le cinéaste le souvenir d'une enfance rude et pauvre. Lorsqu'un gamin dérobe son étole à une bourgeoise, elle le poursuit pour tenter de récupérer son renard. S'en suit une séquence époustouflante où la dame et le spectateur s'enfoncent dans les bas fonds de New-York découvrant des visages plus ravagés les uns que les autres. Filmés en caméra subjective, les plans sur des hommes décharnés et ivres se succèdent au rythme des pas de la femme, alternant avec des gros plans sur son visage baigné de larmes. Une plongée documentaire accompagnée de la plainte d'une guitare blues dont les images percutantes et dérangeantes rappellent le film de Lionel Rogosin, *On the Bowery* (1957).



Réalisant que le nouveau monde n'a pas éradiqué la pauvreté, Joe refuse la débrouille individuelle et choisit de se battre. Il rejoint ainsi ceux et celles qui ont décidé de s'organiser pour davantage de justice sociale, contrairement à Blackie, son camarade de route. Celui qui lui a appris comment voyager en train considère qu'il n'a pas besoin des autres pour prendre soin de lui et se déclare "hobo indépendant".

Si Widerberg livre sans conteste un film politique, il procède avec finesse en restant au plus près de son personnage. Son Joe Hill, inlassable rebelle, concentre en lui une telle force qu'il n'a pas besoin d'asséner de discours. Il ne dissimule pas la violence mais sa caméra s'attache à souligner la solidarité et la détermination des prolétaires. Alternant scènes graves et envolées légères le réalisateur ne fait jamais le choix du misérabilisme pour décrire la rudesse du quotidien. La scène du dîner au restaurant, une trouvaille de Joe pour entrer en contact avec les employés d'un restaurant chic, est particulièrement jouissive pour le spectateur et le personnage. Car à l'image de Joe, Widerberg déborde d'inventivité pour imprimer le souvenir de ce pétillant jeune homme, malicieux et combatif.



BERTHA BOXCAR

Martin Scorsese

États-Unis, 1972, 1h28, VOSTF
avec Barbara Hershey, David Carradine

Pendant la crise de 1929, parce que son père vient de mourir accidentellement sous ses yeux, la jeune Bertha part sillonner le sud des États-Unis à bord de wagons de marchandises, "boxcar" en anglais américain.

Deuxième long-métrage de Martin Scorsese, ce film répond à une commande de Roger Corman, incontournable producteur de série B, cinéaste et découvreur de talents. Parfois considéré comme mineur dans l'œuvre du réalisateur, il contient pourtant en germes les motifs du cinéma de Scorsese, et notamment la violence, tout en se pliant aux contraintes des films d'exploitation : petit budget, poursuites, brutalité et scènes dénudées.



Il y a évidemment du *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) dans le couple formé par Bertha (Barbara Hershey) et Big Bill Shelly (David Carradine), un ouvrier des chemins de fer avec qui s'associera la jeune femme par amour et pour survivre. Cependant avec *Bertha Boxcar*, Corman imagine poursuivre dans la veine des femmes gangsters après son *Bloody Mama* (1970).

Rares sont les femmes dans les récits de *hobos* et bien que Bertha voyage avec trois hommes le film reste centré sur son personnage fort, fait exceptionnel chez Scorsese. Elle ne veut plus d'une vie de misère et explique son programme à Bill "guts and luck" : du cran et de la chance ! Barbara Hershey livre une interprétation lumineuse de ce personnage qui semble se préserver de la dure réalité par un écran invisible. Drôle de bande que ces quatre-là : une jeune femme libre et déterminée, un syndicaliste acharné, Rake un yankee joueur de cartes (et tricheur), Von un collègue noir du défunt père de Bertha... qui s'entraînent mutuellement dans le banditisme pour lutter contre les inégalités et par détestation des nantis. Le film avance avec des ellipses parfois peu évidentes et passe d'un registre à l'autre, humour, action, violence aussi brutale qu'inattendue. Déjà la composition magistrale de certaines scènes est en place. Scorsese pose sa caméra là où on ne l'attend pas. Le montage est nerveux et la musique tantôt rock country, tantôt blues accompagne la folle course des parias braqueurs de train. Si on a parfois la sensation que certaines séquences se répètent, ce n'est pas seule-

ment en raison du budget limité imposé par la production ; cette impression de déjà vu contribue à entraîner les protagonistes vers leur fin tragique et implacable. La scène est d'ailleurs annonciatrice de *La dernière Tentation du Christ* (1988) dans lequel Barbara Hershey interprètera Marie-Madeleine...

Aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, toute référence à la Grande Dépression convoque quasi immédiatement des images des *Raisins de la Colère* (John Ford, 1940). Scorsese, dont la cinéphilie est célèbre – en atteste la scène où Bertha seule et ne sachant où dormir s'attarde devant un cinéma – rejoue ici la référence avec une dimension supplémentaire. Dans le film de Ford, le comédien John Carradine jouait Casy, grâce à qui son compagnon Tom Joad découvrait la solidarité et la nécessité de lutter. Le même comédien – qui est aussi le père de David Carradine – devenu ici Sartoris, le patron de la compagnie de chemin de fer, se permettra de vilipender Bill Shelly exprimant sa déception de découvrir un simple voleur alors qu'il le prenait pour "une sorte de bolchevik". Pourtant, c'est toujours du côté du partage que Shelly envisage les braquages, pas toujours du goût des syndicalistes qui lui reprochent de donner une mauvaise image d'eux en s'acquinant avec des noirs et des putains !



La puissance dont les quatre complices jouissent dès lors qu'ils sont armés les exalte de toute évidence davantage que l'enrichissement personnel. Dans ce road movie à la tonalité initiatique, la toute jeune Bertha du plan d'ouverture quittera sa chrysalide, mais une fois perdu son regard d'enfant, elle ne réussira plus à se hisser dans le wagon après lequel elle court.

TOUS LES AUTRES S'APPELLENT ALI

Rainer Werner Fassbinder

Allemagne (RFA), 1973, 1h33, VOSTF
avec Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem

Parce qu'il pleut fort, une femme d'une soixantaine d'années, attirée par une musique inconnue, entre dans un bistrot fréquenté par des travailleurs émigrés. Un marocain, plus jeune qu'elle, l'invite à danser...

Pour son neuvième film de cinéma, Fassbinder reprend un fait divers raconté par un personnage de son film *Le Soldat américain*, sorti trois ans auparavant, en en éliminant la fin tragique. Entretemps il a vu *Tout ce que le Ciel permet*, de Douglas Sirk, le cinéaste considéré comme le maître du mélodrame et qui est sa référence absolue. Dans ce film une veuve défie les bien pensants de sa ville de Nouvelle Angleterre en affichant son amour pour un jardinier, donc d'une classe inférieure et de surcroît beaucoup plus jeune qu'elle. Fassbinder fait de son héroïne une femme de ménage qui tombe amoureuse d'un travailleur émigré et qui défend bec et ongles son amour, sorte de Mère courage qui se dresse contre les préjugés racistes et xénophobes qui n'épargnent personne, ni sa famille, ni ses collègues, ni les travailleurs allemands.

Il intègre l'action dans le contexte très précis du "miracle économique" de la RFA, sans oublier les petites touches qui rappellent le passé nazi de certains personnages, avec au passage un rappel en forme de clin d'œil sur l'endroit où se situe l'action avec un repas sinistre et glacé "là où mangeait Hitler".

Le titre français, qui n'est pas la traduction du titre allemand, est néanmoins pertinent car il reprend une réplique du film qui traduit le mépris globalisant pour tous les étrangers tandis que le titre allemand, littéralement "Peur dévorer âme", autre réplique du film, donne l'autre point de vue.

On retrouve dans ce film nombre des acteurs familiers de l'univers de Fassbinder, dont sa mère, Lilo Pempeit. Cela contribue à créer une sorte d'effet de troupe qui rejoint une certaine théâtralité de la mise en scène. Ce parti-pris est accentué par les longs plans fixes aux couleurs très expressives – on pense au café – et aux cadrages jouant de la profondeur de champ et des sur-cadrages par des portes ou des cloisons : l'insistance sur les personnages, leurs rapports dans l'espace et leurs regards donne à l'anecdote une dimension tragique.



Ce qui, à certains moments, peut apparaître comme manichéen – le chœur des racistes, des fils aux collègues des deux protagonistes – est compensé par la générosité, l'empathie et l'humanité de la protagoniste dont on ressent le combat non comme idéologique mais comme profondément vécu. Il faut dire que le personnage doit beaucoup à l'interprète Brigitte Mira à qui Fassbinder confiera encore le rôle titre pour *Maman Küsters s'en va au ciel* en 1975.



Notons enfin le petit hommage qu'il rend au passage à un autre cinéaste, Max Ophuls, dont il met en exergue de son film la dernière réplique du *Plaisir* : "Le bonheur n'est pas toujours très gai."

ZOMBIE

George A. Romero

**Italie-États-Unis, 1978, 1h54, VOSTF
avec Ken Foree, Scott H. Reiniger, David Emge**

La panique s'empare de la population américaine alors que les morts se réveillent pour se nourrir des vivants. Une seule solution pour les anéantir, détruire leur cerveau. À Philadelphie, trois hommes et une femme tentent de sauver leur peau en organisant à la hâte leur fuite en hélicoptère.

Si vous êtes tenté par une première expérience d'un film de zombies, n'hésitez pas, celui-ci est pour vous. Si vous êtes adepte du genre, vous le connaissez déjà certainement et vous aurez peut-être le plaisir de le (re)découvrir sur grand écran. *Zombie*, classique du genre, est un de ces films de série B aux qualités incontestables. Dès l'âge de 20 ans, George Romero se lance dans le cinéma, réalisant quelques publicités et surtout en 1968 le cultissime *La Nuit des Morts Vivants*, co-écrit avec John Russo. Scénariste habile, il est aussi réalisateur, monteur, producteur et interprète de quelques petits rôles (dans ce film-ci le directeur de la chaîne de TV). Romero, qui manie la caméra avec intelligence et humour, ne manque jamais d'égratigner les valeurs consuméristes de l'Amérique des années 1970.



Dario Argento, inconditionnel de *La Nuit des Morts Vivants* permet à la production de boucler le budget. Il négocie en échange les droits d'exploita-

tion en Europe et la possibilité de reprendre le montage pour ruser avec la censure selon les pays. Le film connaîtra donc un nombre impressionnant de versions, accompagnées de bandes son différentes. Aux partitions libres de droits sélectionnées par Romero, Argento préfère un groupe de rock italien, Goblin, qui a déjà composé pour deux de ses films (*Les Frissons de l'angoisse* et *Suspiria*). La version restaurée présentée aujourd'hui est donc celle dont le montage et la bande son ont été supervisés par Dario Argento. Dans la séquence d'ouverture, qui dure plus de six minutes, le contexte sinistre est brossé sur une musique omniprésente et oppressante. L'exposition se déroule dans un studio de télévision, lors d'un direct où invités, journalistes et techniciens sont dépassés par les événements. Le synthétiseur parfois dissonant accompagné de percussions est mixé au même niveau sonore que les invectives et les dialogues véhéments, créant un brouhaha et relatant la tension qui s'est emparée des personnages. Dans une situation de crise maximale, la télévision est elle aussi dépassée et devient vite inutile. Le directeur de programme va jusqu'à exiger que des informations devenues obsolètes soient diffusées pour ne pas perdre d'audience.

Très vite la fuite des quatre héros semble désespérée puisque c'est à l'échelle de la planète entière que des zombies s'attaquent aux vivants. Guidés par leur instinct de survie ils resteront pourtant solidaires et attentifs les uns aux autres, se protégeant mutuellement. Le plus secourable est Peter (Ken Foree), un policier noir des forces spéciales rencontré par hasard et dont les trois autres ne savent rien. À deux reprises il prendra des risques pour ne pas abandonner ses camarades peu prudents. Car comme se plaisait à le rappeler Romero lui-même, il n'est pas obsédé par les zombies ou ce que serait leur psychologie. Il se sert simplement de ces créatures pour écrire des histoires sur les gens. Et observé sous cet angle, il est évident dans ce film, comme dans le précédent, que la critique du racisme et des armes à feu est récurrente. On pense à cette scène édifiante qui ressemble à une fête de village sur fond de musique country mais est en fait une battue aux zombies, et les cervelles volent bas... La détonante Francine (Gaylen Fross) est aussi à contre-courant de nombreux personnages féminins de cinéma, s'agaçant d'être exclue des prises de décision elle

exige d'y participer et d'apprendre à piloter l'hélicoptère. Elle ne remporte le morceau auprès de ses mâles compagnons qu'avec le soutien de Peter, soulignant le bon sens de son propos.



Le cinéaste a construit son scénario à partir du lieu central de l'action : le centre commercial Monroeville Mall, qu'un ami lui avait fait visiter. Pour ne pas perturber le commerce pendant le tournage, les scènes étaient filmées la nuit entre 23 heures et 7 heures. Pour fuir la menace des zombies, les personnages principaux ont la brillante idée de se réfugier dans ce temple de la consommation où ils ne manqueront de rien : nourriture, médicaments, vêtements... et armes – second Amendement à la Constitution américaine oblige. Les scènes alternent tension et humour car vraiment Romero redouble d'imagination pour créer des scènes cocasses et grinçantes. Si les séquences de tueries des zombies, qu'il faut éliminer par la tête ne l'oublions pas, évoquent les jeux vidéos contemporains c'est que nombre d'entre eux s'en sont inspirés.

Quand on sait que dans ses derniers films, le réalisateur s'est aussi penché sur l'Amérique post 11 septembre (*Le Territoire des morts*, 2005) ou la société ultra connectée (*Chronique des morts vivants*, 2008), on comprend qu'en effet pour lui "il n'y a aucune raison de réaliser un film fantastique sauf à en faire une métaphore".

PLOGOFF, DES PIERRES CONTRE DES FUSILS

Nicole Le Garrec

France, 1980, 1h50, documentaire

Plongée au cœur de la lutte menée par les habitants d'une petite commune du Finistère début 1980, pendant les six semaines de l'enquête publique pour l'implantation d'une centrale nucléaire à la Pointe du Raz.

Grain de la pellicule 16 mm, palette des couleurs, ton des commentaires... dès les premières images le documentaire de Nicole Le Garrec nous propose un retour vers la fin des années 1970. Plogoff, devenu un précieux film d'archives – complété par quelques photos de presse et des enregistrements audio – s'attache à suivre en pleine action une lutte devenue quasi mythique. La résistance durera six années, de 1976 avec les premières barricades pour s'opposer aux sondages d'EDF à l'abandon du projet en juin 1981. Le film sort à l'automne 1980 alors que la lutte n'est pas encore achevée. Déjà bien connu des réseaux militants, *Plogoff*, le film, rencontrera sans nul doute un nouveau public, grâce sa restauration à partir du négatif original et présenté à cette occasion au Festival de Cannes 2019 dans la section dédiée aux films de patrimoine, Cannes Classics.



Avec son mari Félix Le Garrec à l'image, la réalisatrice révèle l'inébranlable détermination des hommes et des femmes de tous âges à se battre contre la menace que représente le projet de centrale nucléaire. L'imposant site de la côte découpée et sauvage célébré par une série de plans aériens, situe d'emblée le décor dans une atmosphère

de bout du monde. Plus tard, comme un écho à ces premières images, une habitante engagera ses concitoyens à rendre le bourg inaccessible aux forces de l'ordre : "Que Plogoff devienne une île !" Car c'est sous l'angle de l'occupation que cette lutte est vécue et relatée. Plusieurs plans panoramiques situent dans un même espace les habitants et les gendarmes se faisant face, les derniers empêchés de pénétrer le territoire de la commune défendu par les premiers. Confrontée à l'adversité, la collectivité des Plogoffistes devient, au fil de la lutte, une communauté au sein de laquelle s'exprime en actes et en paroles un fort sentiment de cohésion et de solidarité. Mais pour gagner, le soutien du plus grand nombre est indispensable et, tout comme ils accueillent les solidarités venues d'ailleurs, les hommes et les femmes de Plogoff s'engageront auprès d'autres luttes. Tout au long de son documentaire, Nicole Le Garrec illustre l'ouverture de ces habitants du bout du monde à d'autres horizons. Incontestablement, leurs convictions anti-nucléaires sont profondes et dépassent très vite le Cap Sizun comme le démontrent le slogan "ni ici ni ailleurs" repris sur les banderoles, ou encore cette scène où fleurissent peu à peu sur la vitrine d'un café des affiches en solidarité aux batailles menées au Larzac et à la Hague.

Une voix-off rare préfère laisser la parole aux protagonistes eux-mêmes, qui livrent leurs commentaires et analyses appuyés par des images saisissantes de la violence déployée par l'État. Ces déclarations enregistrées lors des rassemblements, tout comme les interviews menées dans des moments plus sereins, attestent d'une volonté d'unité où jamais quiconque ne porte de jugement sur les actions des autres. Par la récurrence de leurs témoignages individuels ou collectifs, la réalisatrice révèle aussi le rôle essentiel joué par les femmes. À l'évidence, leur engagement constant et inventif a représenté un véritable ciment pour la résistance. Est-ce parce ce que nombre d'entre elles sont femmes de marins qu'elles n'hésitent pas à prendre des décisions et à les assumer ? Quoi qu'il en soit les images viennent confirmer leurs paroles et on les retrouve dans des plans répétés, menant une guerre des nerfs avec les gendarmes ou en première ligne des barricades.



Si l'essentiel des images est réalisé à Plogoff, par une équipe réduite de trois personnes (les Le Garrec et Jacques Bernard au son), le tournage s'attachant à l'actualité de la lutte se déplace à Quimper pour le procès des manifestants raflés le 29 février 1980. Souvent au cœur des affrontements, au plus près des manifestants, les plans de manifestations (particulièrement la dernière) évoquent un film de guerre dévoilant dans le brouillard des lacrymogènes un camp, puis l'autre, dans la continuité sonore des ordres militaires.

"Vingt-huit ans dans la Royale. Conduite exemplaire, devenu révolutionnaire à cause d'EDF et de ces messieurs" lance un homme au commissaire enquêteur, le doigt pointé vers les gendarmes. Reste ainsi le mystère de cet engagement massif d'une population pour s'opposer à la centrale et refuser le discours de l'État alors que bon nombre d'habitants sont d'anciens militaires. La réalisatrice, saisissant bien ce qu'il y a d'improbable dans cette unité, formule à plusieurs reprises cette question à laquelle personne n'apportera de réponse...

UNE CHAMBRE EN VILLE

Jacques Demy

France, 1982, 1h35
avec Dominique Sanda, Richard Berry

Un métallurgiste et ses camarades, une grève, une femme fatale mal mariée... Une ville d'enfance reconstituée, des dialogues chantés, une tragédie.

À cette époque le pont transbordeur enjambe encore la Loire, le premier plan fixe sur lequel se déroule le générique situe l'action avant 1958, année de démontage du pont. Demy a donc recours à un trucage cinématographique, le *glass-shot* : une plaque transparente interposée entre la caméra et le décor. Avant l'apparition des personnages le cinéaste introduit la ville, celle où est située la chambre, Nantes, décor de son enfance où il a vécu 18 ans. Jacques Demy a déjà ancré ses histoires dans des lieux identifiés dès le titre : Cherbourg, Rochefort. Cette fois, il veut raconter cette ville qui l'a vu grandir et les événements qui l'ont marquée comme cette longue grève de 1955 au cours de laquelle un manifestant fut tué par balle. À 51 ans il réalise enfin ce projet qu'il porte depuis plus d'une vingtaine d'années, d'abord sous la forme d'un roman, réécrit en scénario et finalement conçu comme un opéra populaire. Michel Legrand, son complice musicien, refusera l'aventure jugeant le script "désespérant", et finalement c'est Michel Colombier qui en composera la partition. Demy essuiera d'autres refus : Catherine Deneuve ne veut pas être doublée pour le chant, Gérard Philipe décline aussi la proposition d'interpréter François. La production devient risquée et la distribution est intégralement remaniée, abandonnant Isabelle Huppert pressentie pour Violette, et Simone Signoret pour Madame Langlois.



Les dialogues écrits par Demy sont finalement enregistrés en studio, par des chanteurs professionnels à l'exception de Danielle Darrieux (la logeuse de François) qui chante elle-même son texte. L'enregistrement est diffusé sur le plateau pendant le tournage et les comédiens jouent en play-back. Mais l'audace formelle de Demy ne se limite pas à une bande son qui met en relief des mots ordinaires parfois vulgaires et souligne le sens d'expressions éculées. Il crée une fois encore un univers esthétique très personnel, véritable explosion de flamboyantes couleurs sur des papiers peints aux motifs improbables.

Le film tire deux fils narratifs : la passion d'Edith et François (Dominique Sanda et Richard Berry) et la grève des sidérurgistes, une histoire d'individus dans l'histoire collective. La dimension sociale s'invite dans les relations amoureuses pour finalement rappeler que, des ouvriers aux aristocrates déclassées, il est bien difficile de prétendre au bonheur. Madame Langlois, toujours soucieuse d'être bien mise même si on ne lui connaît aucune relation, comble sa solitude par des petits verres répétés de Muscadet. Edith a commis l'erreur d'épouser Edmond, un commerçant bestial et dia-bolique (Michel Piccoli redoutable), Violette (Fabienne Guyon) éprise de François n'est pas aimée en retour...

Dans ce contexte de grève, la colonelle, autre nom donné à Madame Langlois, abordera de façon assez inattendue la question des classes sociales : "Moi, Guilbaud vous savez, j'emmerde les bourgeois, je ne leur appartiens pas [...] je vous aime mieux que tous les bourgeois. Vous et les vôtres vous vous battez pour quelque chose." En 1955, à Nantes et Saint-Nazaire, les ouvriers se battaient en effet pour des augmentations substantielles de leurs maigres salaires. Le film lui, ne sera jamais très précis sur la question : on parle de négociations



Copyright (c) by PROSEFILM PRODUCTIONS USC-1982

qui ont échoué, de piquet de grève, mais Demy préfère s'en tenir à l'atmosphère de la lutte et surtout à la solidarité qui unit les ouvriers.



Quand François demande à son camarade Dambiel (Jean-François Stévenin) s'il croit à la justice, celui-ci répond : "Non je crois à la solidarité. Je crois aussi à l'amitié". Cet ami discret, décrit par la colonelle comme celui qui sourit toujours, est l'antithèse absolue de l'outrance qui se dégage à certains moments du film et de l'animalité de certains personnages (Edmond bien sûr, mais aussi Edith, féline uniquement vêtue d'un manteau de fourrure). Étonnant de la part du cinéaste ? Toujours est-il que la brutalité des sentiments et du langage marquent *Une chambre en ville*. Lyrisme et premier degré s'y mêlent comme dans l'emblématique séquence d'ouverture, où les CRS et les manifestants s'invectivent et s'affrontent... en chantant !



COMRADES

Bill Douglas

Grande-Bretagne, 1987, 3h02, VOSTF
avec Robin Soans, Imelda Staunton

Dans les années 1830, des laboureurs du Dorset, lassés d'être sous-payés par le propriétaire qui les exploite, fondent une société d'entraide pour se défendre. Cette solidarité n'est pas du goût de tous et ils sont condamnés à sept années de déportation en Australie.

Le film s'ouvre comme il se ferme : sur un cercle blanc représentant à la fois le soleil et la lumière du projecteur. Mêlant l'histoire des martyrs de Tolpuddle à celle du précinéma, le cinéaste confie le rôle du narrateur à un lanterniste, sorte de colporteur de divertissements optiques. Bill Douglas n'a découvert cette histoire qu'en 1979 et, voulant la partager avec le plus grand nombre, s'en est saisi pour développer un scénario... Et puisqu'elle était peu connue, il jouirait d'une grande liberté pour l'adapter. Sans recours à la voix-off, le lanterniste apparaît ainsi à l'intérieur du film et se démultiplie ingénieusement en douze avatars (tous interprétés par Alex Norton) qui, de façon évidente ou plus furtivement, présentent une machine optique et font avancer l'intrigue.

Les références au précinéma pour lequel se passionnait Bill Douglas sont aléatoires et même parfois légèrement anachroniques, mais c'est la magie qui prime, transportant les spectateurs de diorama (peinture ou maquette travaillant la profondeur) en ombres chinoises et autre thaumatrope. Ce dernier est un jouet optique qui fonctionne grâce au phénomène de la persistance rétinienne. Dans *Comrades*, un disque représente d'un côté un oiseau de l'autre une cage ; mis en mouvement on ne voit plus que l'oiseau dans la cage. Collectionneur d'objets précinématographiques depuis des années, Douglas mûrissait le projet de les utiliser pour un film. Le fonds du Bill Douglas Museum rattaché à l'université d'Exeter rassemble 75 000 pièces.



Le réalisateur écossais a été découvert en France en 2013 grâce à sa magnifique trilogie, des films courts sur son enfance puis sa jeunesse : *My Childhood* (Lion d'or à Venise en 1972), *My Ain Folk* (1973), *My Way Home* (1978). En diffusant *Comrades* l'année suivante sur les écrans et en DVD, le distributeur UFO mène à terme cette entreprise de restauration, car hélas pour les spectateurs la filmographie de Bill Douglas ne compte que quatre films. À sa mort en 1991, il laisse deux scénarios achevés en attente de production. Pourtant, son œuvre, si concentrée soit-elle, révèle un prodigieux talent de cinéaste, un style épuré, un sens du récit cinématographique...

Bill Douglas conçoit l'écriture comme un geste dialectique d'empathie et de mise à distance, il cite volontiers Tchekov qui disait ne pouvoir écrire qu'à partir de son souvenir et jamais directement de la vie elle-même. Pour *Comrades* il se glissera dans la peau de George Loveless, le "leader" du groupe qu'il ne voyait pas comme un rebelle mais plutôt comme un homme de bonté presque saint. Et c'est ainsi qu'il écrit une "épopée d'hommes pauvres", focalisant le récit sur des hommes et des femmes modestes, leur vie et leurs relations de solidarité au quotidien. Le réalisateur préfère la justesse des émotions à l'exposé factuel et documenté, livrant un récit fragmentaire que le spectateur complètera. C'est ce qu'il fait par exemple dans la séquence d'arrestation des six hommes lorsque James Hamett prend la place de son frère John pour que ce dernier puisse rester auprès de son bébé nouveau né. Un regard, un geste, tout est conté.



Les regards puissants et expressifs des personnages, posés à l'écran juste le temps qu'on en perçoive la profondeur, confirment ce qui a guidé le cinéaste dans son casting. Impossible alors pour Bill Douglas de confier les rôles principaux à des comédiens célèbres, les spectateurs n'auraient vu que les vedettes et non ces inconnus qu'ils devaient incarner. Poursuivant cette logique, les aristocrates du cinéma comme Vanessa Redgrave (*Mrs Carlyle*) et James Fox (*Norfolk*) qui sont à l'affiche interpréteront les aristocrates de l'histoire. Ces deux là apparaissent assez brièvement dans la seconde partie du film tournée en Australie, où les six compagnons sont déportés en toute légalité, tant leur Société Amicale des Ouvriers, forme primitive de syndicats, indispose les puissants. Bill Douglas a l'art de capter les visages mais il aime aussi tourner en décor naturel et sait placer sa caméra dans un paysage. En Angleterre ou sous le soleil de l'hémisphère sud, il filme toutes les saisons, tous les climats, et ponctue son film de plans contrastés aux couleurs lumineuses et franches évoquant les tableaux préraphaélites.

Huit ans se seront écoulés entre le début d'écriture d'un scénario remanié de nombreuses fois et la sortie en salles en 1987. Mais Douglas a tenu bon malgré les difficultés de production, les faux départs, les mauvais tours de la météo... livrant un film magnifique et touchant qui reste longtemps dans la mémoire du spectateur, comme l'aspiration atemporelle et universelle répétée par George Loveless "We will, we will, we will be free". À sa sortie on peut imaginer que les trois heures que dure le film n'ont pas plaidé pour une large diffusion. Il ne faudrait cependant pas sous-estimer la puissance politique de cette ode à la solidarité dans un Royaume-Uni plombé par l'ère Thatcher. Peu enclin à développer l'histoire sous l'angle des martyrs, Bill Douglas s'est employé à montrer la force de ces hommes, de leurs familles et de l'extraordinaire soutien grâce auquel ils seront libérés et rapatriés en Angleterre trois ans après leur condamnation, sans achever leur injuste peine. Un peu d'espoir pour les jours sombres...

SÉANCES

ANCENIS • Cinéma Éden 3

90 rue Andrée et Marcel Braud • 02 40 83 06 02

Notre pain quotidien Mar 15/10/2019, 20:30

Les Camarades Mar 19/11/2019, 20:30

Une chambre en ville Mar 17/12/2019, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Mar 21/01/2020, 20:30

Joe Hill Mar 18/02/2020, 20:30

La Terre Mar 17/03/2020, 20:30

Plogoff... Mar 21/04/2020, 20:30

> en présence de la réalisatrice

Bertha Boxcar Mar 19/05/2020, 20:30

La Barrière de chair Mar 16/06/2020, 20:30

BOUGUENAIS • Cinéma Le Beaulieu

26 rue de Beaulieu • 02 40 26 96 66

Bertha Boxcar Mer 09/10/2019, 20:00

La Barrière de chair Mer 06/11/2019, 20:00

Une chambre en ville Mer 04/12/2019, 20:00

La Terre Mer 08/01/2020, 20:00

Tous les autres s'appellent Ali

Mer 05/02/2020, 20:00

Notre pain quotidien Mer 04/03/2020, 20:00

CAMPBON • Cinéma Victoria

17 avenue des sports • 02 40 56 51 09

Une chambre en ville Mar 08/10/2019, 20:30

Bertha Boxcar Mar 12/11/2019, 20:30

La Terre Mar 10/12/2019, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Mar 14/01/2020, 20:30

Plogoff... Mar 11/02/2020, 20:30

Joe Hill Mar 10/03/2020, 20:30

Notre pain quotidien Mar 14/04/2020, 20:30

Les Camarades Mar 12/05/2020, 20:30

DIVATTE-SUR-LOIRE • Cinéma Jacques Demy

11 rue du stade • 02 40 03 63 59

Les Camarades Dim 17/11/2019, 17:10

Joe Hill Dim 15/12/2019, 17:10

Une chambre en ville Dim 19/01/2020, 17:10

Notre pain quotidien Dim 16/02/2020, 17:10

Plogoff... Mer 22/04/2020, 20:10

> en présence de la réalisatrice

HÉRIC • Cinéma Le Gén'éric

Rue de l'océan • 02 40 57 61 08

Les Camarades Jeu 16/01/2020, 20:30

Une chambre en ville Jeu 20/02/2020, 20:30

Joe Hill Jeu 19/03/2020, 20:30

Plogoff... Jeu 16/04/2020, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Jeu 28/05/2020, 20:30

LA MONTAGNE • Cinéma Le Montagnard

Place Similien Guérin • 02 40 65 70 02

Une chambre en ville Mar 08/10/2019, 20:30

Notre pain quotidien Mar 05/11/2019, 20:30

Les Camarades Jeu 05/12/2019, 20:30

Zombie Jeu 09/01/2020, 20:30

Bertha Boxcar Jeu 06/02/2020, 20:30

Plogoff... Mar 03/03/2020, 20:30

La Terre Mar 07/04/2020, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Mar 05/05/2020, 20:30

Joe Hill Mar 09/06/2020, 20:30

LA TURBALLE • Cinéma Atlantic

Place des anciens combattants • 02 40 11 79 09

Les Camarades Mar 22/10/2019, 20:45

Bertha Boxcar Lun 02/12/2019, 20:45

Une chambre en ville Ven 03/01/2020, 20:45

Joe Hill Lun 03/02/2020, 20:45

La Terre Jeu 20/02/2020, 20:45

Comrades Mar 31/03/2020, 20:45

Notre pain quotidien Lun 13/04/2020, 20:45

Plogoff... Lun 20/04/2020, 18:15

> en présence de la réalisatrice

LE POULIGUEN • Cinéma Pax

5 rue du Maréchal Joffre • 02 40 15 17 97

Les Camarades Lun 21/10/2019, 21:00

Bertha Boxcar Mar 03/12/2019, 21:00

Une chambre en ville Jeu 02/01/2020, 21:00

Joe Hill Mar 04/02/2020, 21:00

La Terre Ven 21/02/2020, 21:00

Comrades Lun 30/03/2020, 21:00

Notre pain quotidien Mar 14/04/2020, 21:00

Plogoff... Lun 20/04/2020, 21:00

> en présence de la réalisatrice

LEGÉ • Cinéma Saint-Michel

Place du Général Charrette • 02 40 26 31 63

La Terre Mer 11/12/2019, 20:45

Tous les autres s'appellent Ali

Mer 08/01/2020, 20:45

Joe Hill Mer 05/02/2020, 20:45

Les Camarades Mer 04/03/2020, 20:45

NANTES • Cinéma Bonne Garde

20 rue du Frère Louis • 02 51 83 66 71

Zombie Ven 08/11/2019, 20:30

Les Camarades Mar 12/11/2019, 20:30

Une chambre en ville Mer 15/01/2020, 20:30

PRÉFAILLES • Cinéma L'Atlantique

Grande rue • 02 40 21 61 08

Notre pain quotidien Ven 06/12/2019, 20:30

Les Camarades Ven 07/02/2020, 20:30

SAINT-ÉTIENNE-DE-MONTLUC • Montluc Cinéma

Rue Chauvin de la Musse • 02 40 85 27 56

Bertha Boxcar Mar 15/10/2019, 20:45

La Barrière de chair Mar 12/11/2019, 20:45

Une chambre en ville Mar 10/12/2019, 20:45

Joe Hill Mar 14/01/2020, 20:45

Notre pain quotidien Mar 11/02/2020, 20:45

Les Camarades Mar 10/03/2020, 20:45

Plogoff... Mar 21/04/2020, 20:45

SAINT-HERBLAIN • Cinéma Lutétia

18 rue des calvaires • 02 51 80 03 54

Une chambre en ville Dim 17/11/2019, 18:00

Les Camarades Mar 07/04/2020, 20:30

SAINT-MICHEL-CHEF-CHEF • Cinéma Saint-Michel

20 rue du Redois • 02 40 39 96 83

Une chambre en ville Lun 18/11/2019, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Lun 09/12/2019, 20:30

Bertha Boxcar Lun 06/01/2020, 20:30

Joe Hill Lun 10/02/2020, 20:30

Plogoff... Lun 09/03/2020, 20:30

Notre pain quotidien Lun 06/04/2020, 21:00

Les Camarades Lun 04/05/2020, 21:00

SAINTE-MARIE-SUR-MER • Cinéma Saint-Joseph

14 rue Notre-Dame • 02 40 82 11 34

Joe Hill Jeu 10/10/2019, 20:30

Comrades Ven 15/11/2019, 20:30

Notre pain quotidien Jeu 12/12/2019, 20:30

Plogoff... Jeu 16/01/2020, 20:30

Les Camarades Jeu 13/02/2020, 20:30

Bertha Boxcar Jeu 12/03/2020, 20:30

Tous les autres s'appellent Ali

Jeu 16/04/2020, 20:30

Une chambre en ville Jeu 14/05/2020, 20:30

La Terre Jeu 11/06/2020, 20:30

VERTOU • Ciné-Vaillant

12 rue du Général de Gaulle • 02 40 34 49 10

Notre pain quotidien Jeu 14/11/2019, 20:00

Les Camarades Jeu 16/01/2020, 20:00

Une chambre en ville Jeu 13/02/2020, 20:00

Bertha Boxcar Jeu 12/03/2020, 20:00

Plogoff... Jeu 16/04/2020, 20:00

Certaines projections sont précédées ou suivies d'une animation, et des séances supplémentaires peuvent être organisées.

Certains films peuvent bénéficier d'un renfort sonore, d'une audiodescription ou de sous-titrages SME.

> Renseignements et tarifs auprès de chaque cinéma.



POUR ALLER PLUS LOIN...

... Quelques autres films à propos de lutte, de solitarité et d'utopie

À nous la Liberté !, René Clair, France, 1931

La Tragédie de la mine, Georg Wilhelm Pabst, 1931

La Belle équipe, Julien Duvivier, France, 1936

La Vie est à nous, Jean Renoir, France, 1936

Spartacus, Stanley Kubrick, États-Unis, 1961

Le Lys des champs, Ralph Nelson, États-Unis, 1963

Alice's restaurant, Arthur Penn, États-Unis, 1969

Touki Bouki, Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1973

La Cecilia, Jean-Louis Comolli, France, 1976

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, Alain Tanner, Suisse, France, 1976

La Fiancée du pirate, Nelly Kaplan, France, 1979

Alexandre le Grand, Theo Angelopoulos, Grèce, 1980

Born in Flames, Lizzie Borden, États-Unis, 1983

American dream, Barbara Koppel, États-Unis, 1990

... Et quelques ouvrages en lien avec la programmation

Louis Oury, "Les Prolos", Editions du Temps, 2005, 253 p. (1^{ère} édition Denoël 1972)

Renée Conan et Annie Laurent, "Femmes de Plogoff", La Digitale, 1981, 143 p.

Michel Antony, "Cinéma, mouvement ouvrier et Syndicalisme", Magny Vernois, 1995, 100 p.

Rainer Werner Fassbinder, "L'Anarchie de l'imagination", L'Arche, 2005, 181 p.

Yona Dureau (dir), "Cinéma et Utopie, Revue CinémAction", 2005, n°115, 288 p.

Jean-Baptiste Thoret, "Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero", Ellipses, 2007, 212 p.

Joyce Kornbluh, "Wobblies & Hobos : les Industrial Workers of the World, agitateurs itinérants aux États-Unis, 1905-1919", L'Insomniaque, 2012, 255 p.

Claude R. Blouin, "Le Cinéma japonais et la condition humaine", Presses de l'Université Laval, 2015, 150 p.

Tewfik Hakem, "Youssef Chahine : Le Révolutionnaire tranquille", Capricci, 2018, 128 p.

GRANDS CLASSIQUES 2019-2020
Images du collectif
survie, lutte et solidarité
11 films à découvrir dans les salles
de cinéma associatives de Loire-Atlantique

Le Cinématographe est missionné depuis 2006 par le Département pour accompagner les bénévoles et les salarié-es des 35 Salles de Cinéma Associatives de Loire-Atlantique (SCALA) à travers des actions de formation, des animations et des programmations. Ces propositions visent à encourager le développement d'un réseau cinématographique de qualité et à sensibiliser les équipes associatives à certains des enjeux de la filière : économie du cinéma numérique, politique d'éducation à l'image, action culturelle, diversité artistique sur les écrans...

C'est dans cette dynamique que s'inscrivent les "Grands Classiques",
11 films programmés dans 16 salles d'octobre 2019 à juin 2020.



SCALA est une mission confiée au Cinématographe par le Département de Loire-Atlantique