

RÉTROSPECTIVE

Devant le cruel dilemme que fait peser la crise sanitaire sur l'été des événements culturels, le festival Il Cinema ritrovato (« le cinéma retrouvé ») à Bologne, en Italie, qui d'ordinaire débute fin juin, a déplacé sa 34<sup>e</sup> édition à l'autre bout de la saison, du 25 au 31 août. Célébrant l'histoire du cinéma à travers l'actualité des restaurations et les trouvailles des cinémathèques mondiales, la manifestation affiche un programme foisonnant. Une profusion d'œuvres exhumées et restituées dans leur lustre d'origine, où perce cette année une lueur intense, celle du regard bleu acier d'Henry Fonda (1905-1982).

Le festival consacre à l'acteur américain, inoubliable interprète des *Raisins de la colère* (1940) ou de *L'Étrange Incident* (1943), une rétrospective en douze films, coiffée d'un titre malicieux à l'approche des élections américaines (« Henry Fonda for President ») – d'autant plus quand on connaît les sympathies démocrates que celui-ci affichait.

**Pilier de l'âge d'or hollywoodien** Henry Fonda, dont la carrière à l'écran traverse près de cinq décennies (des années 1930 aux années 1970), fut l'un des piliers de l'âge d'or hollywoodien, l'un de ces modèles presque parfaits que le système des studios sut faire émerger, comme une incarnation à la fois réelle et idéale du peuple américain, c'est-à-dire aussi bien de l'homme de la rue que des plus hautes potentialités démocratiques.

Sa présence à l'écran, prisée par les plus grands réalisateurs (John Ford, Fritz Lang, William Wellman, King Vidor, Alfred Hitchcock, Sidney Lumet), était en elle-même tout un poème : une haute taille qui défiait toute verticalité, une agilité de jeu tout en retenue, une voix d'une douceur enveloppante, un visage aux lignes contrariées, le tout exhaussé par un regard d'une clarté surréelle.

S'il est vrai que tout grand acteur construit une œuvre à travers ses rôles, ceux d'Henry Fonda, qui fit ses débuts sur les plateaux en 1935 sous les auspices du « New Deal » et du cinéma rooseveltien, eurent toujours à voir avec la notion de justice, à laquelle ses personnages étaient souvent confrontés, et dont son jeu s'est imprégné des plus profondes contradictions.

Dès *J'ai le droit de vivre* (1937), de Fritz Lang, Fonda joue un repris de justice que les préjugés sociaux empêchent de se réinsérer, sa réputation lui collant à la peau. Le comédien aurait facilement pu faire du héros une victime univoque, mais lui accorde néanmoins le bénéfice de l'âpreté et l'inter-

Henry Fonda dans « Que le meilleur l'emporte » (1964), de Franklin J. Schaffner. COLLECTION PARTICULIÈRE



## Le festival de Bologne célèbre Henry Fonda

La manifestation italienne, consacrée au film restauré, revient sur la carrière de l'acteur américain

**Le comédien est l'incarnation aussi bien de l'homme de la rue que des plus hautes potentialités démocratiques**

prête en bête traquée, de plus en plus acculée au crime, que la société veut absolument voir en lui.

Le motif de l'erreur judiciaire le poursuit jusqu'au *Faux coupable* (1956), l'un des films les plus secs et cliniques d'Alfred Hitchcock. L'acteur y interprète un humble père de famille arrêté pour sa ressemblance avec un braqueur récidiviste et jeté contre son gré dans une machine judiciaire implacable, qui menace de l'engloutir. Fonda oppose aux grandes effusions de l'innocence bafouée un minimalisme incroyablement culotté, composant un personnage pétrifié, figé en lui-même et comme incapable de se défendre – ce qui rend la situation d'autant plus angoissante.

Dans *Douze hommes en colère* (1957), film de procès de Sidney Lumet, il se retrouve cette fois de l'autre côté du prétoire : dans la peau d'un juré qu'un doute raisonnable empêche de céder aux évidences et de conclure la condamnation à mort d'un accusé. A chaque fois, le comédien se charge d'être le grain de sable qui grippe la machine institutionnelle, expose ses imperfections, rappelle à la faillibilité d'une justice rendue par les hommes.

**Incarner ou dévoyer la loi**

Les huit films que le comédien a tournés avec John Ford entre 1939 et 1962 ne l'exempteront pas plus de la question de la loi, qu'il s'agisse de l'incarner ou de la dévoyer. Dans le magnifique *Vers sa destinée* (1939), il prête vie, avec un mimétisme éblouissant, à la figure d'Abraham Lincoln faisant ses débuts d'avocat, amené à prendre la défense de deux hommes injustement accusés de meurtre.

Dans *Le Massacre de Fort Apache* (1948), il interprète et contraire une figure tyrannique : celle d'un lieutenant-colonel dépeché dans un bastion en difficulté, que ses préjugés sociaux et

raciaux conduiront à prendre de mauvaises décisions, menant sa garnison au désastre.

La suite de sa carrière confirmera Fonda dans sa capacité à endosser des rôles explicitement politiques, où l'intégrité intrinsèque de son personnage le dispute aux errements et avanies du pouvoir : en président des États-Unis confronté à une grave crise nucléaire dans *Point Limite* (1964), de Sidney Lumet, ou en secrétaire d'Etat pressenti mais soupçonné de sympathies communistes dans *Tempête à Washington* (1962), d'Otto Preminger.

Ici ou là, le regard tantôt éperdu, tantôt inflexible du comédien, toujours fascinant, est le dernier rempart d'un droit qui semble de plus en plus déserté les destinées humaines, individuelles ou collectives. On a beau dire que la justice est aveugle : elle trouve dans le regard d'Henry Fonda son témoin le plus intransigeant et son reflet le plus pur. ■

MATHIEU MACHERET

Rétrospective « Henry Fonda for President », du 25 au 31 août, au Festival Il Cinema Ritrovato de Bologne (Italie).

## Vivre sa vie comme une cérémonie de thé

Le film de Tatsushi Omori donne à voir avec grâce la transmission de gestes ancestraux

DANS UN JARDIN QU'ON DIRAIT ÉTERNEL

■ ■ ○ ○

Il y a quelque chose du poétique que *Paterson* (2016) de Jim Jarmusch dans le long-métrage de sagesse que nous livre le cinéaste japonais Tatsushi Omori (né en 1970), *Dans un jardin qu'on dirait éternel* – son premier film qui sort en salle en France. Ici, point de chauffeur de bus et amateur de haïkus (Adam Driver), mais une dame qui enseigne l'art du thé comme une philosophie de la vie, M<sup>me</sup> Takeda, incarnée par l'inoubliable Kirin Kiki, icône du cinéma japonais morte en 2018 à l'âge de 75 ans, muse de Naomi Kawase et de Hirokazu Kore-eda.

L'actrice au regard facétieux fait sa dernière apparition au cinéma dans le rôle d'une « maîtresse de thé », maniant le bol en céramique et le petit fouet pour le matcha devant ses apprenties ébahies. Pour un peu, la bienveillance et la puissance de son personnage la feraient passer pour un alter ego féminin de maître Yoda dans *Star Wars*... L'art du thé, c'est toute une aventure.

**Une certaine poésie**

Un matin, dans sa maison traditionnelle à Yokohama, M<sup>me</sup> Takeda aux cheveux d'argent reçoit la visite de deux étudiantes désireuses de s'initier, Noriko (Haru Kuroki) et sa cousine Michiko (Mikako Tabé). La première ne sait trop quoi faire de sa vie et se projette vaguement dans l'édition, sans grandes illusions ; la seconde se rêve dans l'import-export, découvrant le monde et sautant d'un avion à l'autre. C'est autour de ces trois femmes que se noue le scénario, inspiré de l'ouvrage de Noriko Morishita, *La Cérémonie du thé ou comment j'ai appris à vivre le moment présent* (Marabout, 2019). Ce titre qui fleurit le manuel d'épanouissement personnel pouvait laisser craindre une adaptation un peu prévisible sur la quête de la zénitude.

Tel n'est pas le projet de Tatsushi Omori, qui s'attache tout particulièrement à brosser le portrait de Noriko, et de son indécision. Ne se décidant à embrasser aucune carrière du monde dit moderne, la jeune fille va trouver dans ce rituel du thé un lieu pour accéder à une certaine poésie de la vie. De toutes les élèves, Noriko est celle

**Sur le visage de la comédienne se lisent magnifiquement les micro-changements de son personnage**

qui s'avère non pas la plus douée, mais la plus attentive et assidue.

D'autres femmes vont quitter l'enseignement lorsqu'elles se marient, font des enfants ou se font muter ailleurs. Noriko, elle, persiste tout en prenant le temps de faire ses choix. Alternant scènes d'intérieur dans le pavillon de thé et scènes d'extérieur durant lesquelles Noriko vit ses premières expériences, celles d'une femme renonçant au mariage, menant sa vie amoureuse librement, continuant de visiter ses parents vieillissants, etc., Tatsushi Omori filme le fragile devenir d'une personne sur plus de vingt ans.

Plus qu'un film gracieux, *Dans un jardin qu'on dirait éternel* renvoie à l'acte de création, celui par lequel la maîtresse de thé transmet son art à ses élèves et insuffle le mouvement. Métronomique et chorégraphique, le film donne à voir la répétition des gestes et leur infime variation au fil des saisons, car on n'effectue pas le même rituel au printemps et à l'automne.

Dans son éternel recommencement, la cérémonie du thé s'apparente à une leçon d'humilité en même temps qu'à une perpétuelle mise au point sur le temps qui passe. Sur le visage de la comédienne Haru Kuroki se lisent magnifiquement les microchangements de son personnage : Noriko n'est jamais tout à fait la même que celle qu'elle était la veille. Et c'est peut-être pour cette raison qu'elle se sent commencer à vivre. Quand les mains de Noriko se mettent à bouger toutes seules, pliant virtuosiquement le carré de serviette, plongeant la louche au fond de la bouilloire d'un geste calibré, l'héroïne quitte enfin le stade laborieux de l'apprentissage par cœur pour le plaisir pur de la pratique. Elle ne fait plus « à la manière de », elle fait à sa façon. ■

CLARISSE FABRE

Film japonais de Tatsushi Omori. Avec Kirin Kiki, Haru Kuroki, Mikako Tabé (1h40).

## Sa caméra se bloque, et Georges Méliès découvre le trucage

ACCIDENTS CRÉATIFS 2/6 En 1896, place de l'Opéra, à Paris, le cinéaste et illusionniste français réalise le premier effet spécial de l'histoire du cinéma

Le 28 décembre 1895, quand s'achève au Grand Café du boulevard des Capucines à Paris la première représentation publique du Cinématographe des frères Auguste et Louis Lumière, les spectateurs sont en délire. Présent dans la salle, Georges Méliès ne fait pas exception.

Ebloui par ce qu'il vient de voir (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *Bébé mange sa soupe*, *L'Arroseur arrosé*...), il ne perd pas une minute et, dès la fin de la séance, propose 10 000 francs à Antoine Lumière, le père, pour l'acquisition d'un de ses appareils qui a permis ce petit miracle. Il refuse. Méliès ne se démonte pas. Il fabriquera lui-même le sien. Car il n'en doute plus : le cinéma, auquel il consacra désormais le reste de sa vie, est ce vers quoi l'a dirigé chaque étape de sa jeune existence.

La première est celle qu'il passe, de 1968 à 1879, au lycée Michelet, à Vanves où, dès l'âge de 7 ans, il se fait particulièrement remarquer – et punir – pour les dessins, portraits, caricatures, paysages et scènes fantaisistes dont il couvre ses cahiers de latin et de littérature. Méliès aime « griffonner », ne s'en prive pas et souhaite, dès son service militaire terminé, intégrer les Beaux-Arts. C'est hélas ignorer la volonté du père, grand industriel de la chaussure, qui oblige son fils à entrer dans l'entreprise familiale. Le jeune Méliès apprend à réparer et perfectionner les machines, devient en quelques années un mécanicien accompli.

Lors d'un séjour à Londres, où il s'est rendu pour perfectionner son anglais, Georges Méliès se met à fréquenter assidûment le théâtre de l'Egyptian Hall, dont la vedette est le célèbre illusion-

niste David Devant. Il croit son avenir tracé : il rentre à Paris, avec la ferme intention de se former à tous les secrets de la magie. Il y travaille d'arrache-pied, apprend, observe, met au point et perfectionne des « trucs », commence à se produire lui-même dans quelques cafés. En 1888, il est un jeune homme de 26 ans « tourmenté par le démon de l'invention » quand il rachète le théâtre d'illusions parisien Robert-Houdin dont il a été un fervent spectateur. Il va y créer ses propres spectacles de prestidigitatation.

**Coup du destin**

Au moment où il découvre la projection des frères Lumière, en ce jour de décembre 1895, Méliès s'emballa soudain, conscient que cet art va lui permettre d'utiliser toutes ses connaissances acquises. Son talent de dessinateur lui

**Georges Méliès voit l'omnibus soudain changé en corbillard et des hommes changés en femmes**

servira pour dessiner les décors, celui de mécanicien, pour fabriquer ses premières caméras, et celui de prestidigitateur pour inventer de nouveaux procédés. Sur ce dernier point, cependant, Méliès ignore encore qu'il va bénéficier d'un coup du destin qui contribuera à le hisser au rang d'une des figures les plus exceptionnelles et inventives des premiers temps du cinéma.

C'est place de l'Opéra à Paris, en 1896, que se produit ce hasard. Méliès s'y trouve alors pour réaliser quelques vues de plein air. Il a commencé à filmer quand soudain se bloque l'appareil dont il se sert depuis ses débuts. Une minute s'écoule avant que ne soit relancée la pellicule. Une minute – durant laquelle les passants et les véhicules ont changé de place – dont Méliès est loin d'imaginer la portée.

Laquelle ne lui échappera pas lorsque, un peu plus tard, en projetant la bande ressoudée au point où s'était produite la rupture, il voit l'omnibus Madeleine-Bastille soudain changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le jeune débutant sait qu'il détient là un trésor. Le « truc par substitution » ou « truc à arrêt » qui vient de lui être ré-

vélé lui ouvre un champ de possi-

bilités qu'il met immédiatement à profit. Méliès exécute, grâce à ce procédé, ses premières métamorphoses et disparitions subites de personnages. Il réalise ses premières féeries (*Le Manoir du diable*, *Le Diable au couvent*, *Cendrillon*...). Apparaissent alors sur les écrans les trucs de têtes coupées (*L'Homme à la tête en caoutchouc*, 1901), de dédoublement ou de multiplication de personnages (*L'Homme-orchestre*, 1900s). Plus rien n'arrêtera Méliès qui, en dix-sept ans d'activité dans le cinéma, usera de tous les trucs (arrêts, fondus, caches...) et ficelles du métier pour épater, surprendre et emmener les spectateurs dans la Lune. ■

VÉRONIQUE CAUHPÉ

Prochain article *Le « sillon fermé » de Pierre Schaeffer*