

l'histoire du cinéma, mais cela, en le mettant bien en rapport avec les contextes culturels dans lesquels il apparut ou réapparut.

Se fondant d'abord sur l'image baudelairienne du dandy, ils montrent que le personnage se plaît aux époques transitoires ou de décadence : 1913, 1929, 1949, (et aujourd'hui ?), époques où règne le sentiment de "no future". Revenant sur l'anarchisme que l'on prête volontiers au héros de Souvestre et Allain, ils montrent bien qu'il s'agit d'un anarchisme sans programme et même d'une forme de nihilisme "nietzschéen" (mais que vient faire là Spinoza, p.27 ?). Son vrai projet est de faire "une critique permanente du visible". D'où ses accointances périodiques avec des mouvements radicaux : futurisme, sur-réalisme, etc...

Deux chapitres reviennent ensuite sur le film de Feuillade. On ne s'attarde pas trop sur le paradoxe idéologique de ce conservateur qui s'empare d'un mythe subversif. Mais ceci a déjà été bien décrit par Lacassin. Très pertinemment, nos auteurs situent le Feuillade dans son contexte de l'histoire du premier cinéma : le burlesque, le film d'Art, le théâtre filmé, avec une heureuse idée : Fantômas "met à mort" le théâtre (premier épisode) pour "s'approcher du roman". On nous donne une belle démonstration de la mise en question de l'espace théâtral par un cinéaste que l'on a souvent accusé de filmer un "cube scénique", parce qu'on n'avait pas su voir comment il jouait avec les bords du cadre et avec les caches dans le champ. Quant à la dimension documentariste, si souvent soulignée par les exégètes, ils argumentent que c'est une "zone de contamination" entre réalité et fiction qui a pour effet de mettre en péril le "vrai". Comme quoi les films de Feuillade ne sont jamais aussi simples que ce que l'on pense...

Fantômas migre ensuite dans la sphère culturelle et accède au statut d'"emblème de l'art populaire", ce qui explique ses réapparitions et ses réemplois. Sont passés en revue et réhabilités les films de Fejos (qu'il n'était pas besoin de qualifier de "quasi-godardien"), de Vernay, de Hunebelle (belle révision de la composition de Jean Marais), les épigones (De Palma, Assayas, Bava, **Terminator**, etc), et les séries télévisées sont justement prises en compte. Il fallait aussi, c'est judicieux, balayer les autres secteurs culturels, littérature, peinture (Magritte), radio... Les apparentements trouvent aussi leur place : Fantômas et Mabuse, en particulier. On ouvre enfin sur les avatars contemporains du mythe qui se situent peut-être dans des lieux inattendus : Ousama Ben Laden ne retrouve-t-il pas toute une série de paramètres du Génie du Mal ?

Le brio de ce petit livre étourdit parfois un peu, la solidité n'est pas toujours au ren-

dez-vous, mais c'est pêché de jeunesse. Du moins cela nous fait-il sortir de la platitude des monographies traditionnelles et de l'approche biographique qui reste bien trop de règle dans les études sur le cinéma.

François de la BRETEQUE

Un regret : les *Cahiers de la Cinémathèque* ne sont pas cités dans la bibliographie (cf. n° 48)

CINÉ A LA CHILENA : LAS PERIPECIAS DE SERGIO CASTILLA,

Verónica Cortínez

Santiago de Chile, RIL editores,
Avril 2001.

Moins connu chez nous que les autres Chiliens (Ruiz, Littin...), Sergio Castilla tient dans la cinématographie de ce pays une place capitale. C'est le mérite de ce livre de Verónica Cortínez de le mettre à sa juste place et de faire l'histoire précise, pas à pas, d'une œuvre qui a été singulièrement perturbée par une histoire agitée. Sergio Castilla a connu l'exil, un exil réparti entre l'Europe et l'Amérique, et la lutte militante, avant et après la dictature. Toute son œuvre témoigne du choc interculturel à l'échelle planétaire et du difficile espace de survie qui reste au cinéma latino-américain entre le géant américain et le contre-modèle français.

Par son origine et par sa situation professionnelle (elle est actuellement professeur associée en littérature hispano-américaine à l'Université UCLA à Los Angeles), Verónica Cortínez était bien placée pour interroger le cinéaste, pour mener l'enquête, et pour sentir de l'intérieur les problèmes dont il traite. Ce livre s'attache à établir des faits et à situer chaque film dans son contexte de réalisation. Pour ce faire, l'auteur a joint des documents, des extraits d'articles de journaux et des retranscriptions d'entretiens. Un matériau précieux est mis ainsi à la disposition de l'historien.

On peut résumer le destin de Sergio Castilla par un perpétuel conflit entre deux obligations : être Chilien, faire du cinéma. Quand la seconde exigence est impossible à assumer au Chili, il traverse les océans, mais sans oublier sa condition de Chilien.

Après des études de droit à Santiago, Castilla est allé à Paris (1964) pour

entrer à l'IDHEC. Les circonstances lui ont permis de vivre à Paris les événements de 1968, avant un premier retour au Chili, juste à temps pour vivre la victoire de l'Unité Populaire d'Allende (1970), à laquelle il prend une part active. Il est avec Miguel Littin l'un des deux auteurs du Manifeste des cinéastes pour l'Unité Populaire, dont le texte est ici publié pour la première fois en espagnol. Mais il n'aura pas le temps de finir son premier long-métrage, **La Historia**, commencé au Chili et achevé à Stockholm au moment du coup d'Etat... Tout au long de sa carrière, la pression de l'actualité immédiate l'obligera à réviser ses plans, à changer ses scénarios ou ses projets : nous sommes devant une œuvre qui colle à l'histoire dans ce qu'elle a de plus pressant.

D'irritantes périodes d'inactivité entrecoupent celles où il peut faire les films qu'il veut. Tantôt à Cuba (**Prisioneros desaparecidos**, 1979), tantôt aux Etats-Unis (**The Girl in the Watermelon**, 1994), tantôt en France, (**Gentille Alouette**, 1985 ; avec Géraldine Chaplin), Castilla continue avec obstination son entreprise qu'il ne faudrait pas confondre avec le seul cinéma engagé : il essaie des voies multiples et ne parle pas uniquement du Chili.

Craignant de devenir un exilé perpétuel, il rentre au Chili dès 1996. Il va réaliser là son plus grand succès : **Gringuito** (1998), une première parabole sur la rencontre de l'Amérique du Nord et l'Amérique latine. Après diverses traverses et des projets abandonnés, il vient de présenter **Te amo (made in Chile)**, un drame adolescent dont le scénario pourrait faire penser à Jacques Doillon, à cette différence près que deux des personnages sont "étatsuniens" et les deux autres chiliens.

Le cinéma de Sergio Castilla n'est pas simple à caractériser en une formule. La réalité et la fiction s'y mêlent toujours. Tantôt "documentaire" sur une ville (New York, Santiago), tantôt plongée dans l'onirisme, on est tenté de le rapprocher du fameux "réalisme magique" de García Márquez – si l'on ne craignait, dans noire ignorance, de tomber dans le cliché... Il marque en tout cas une prédilection pour les fables, les paraboles, ne traitant que rarement l'histoire et la politique de front. Enfin, un humour très particulier marque ses films et notamment son usage du montage, dont **Gentille Alouette** présente un résultat très réussi.

Au-delà du cas de Sergio Castilla (que Verónica Cortínez s'efforce d'expliquer par des motivations biographiques), ce livre fournit un tableau instructif du cinéma chilien : un pays où l'on arrive péniblement à produire de un à quatre films

par an, un pays dépourvu d'infrastructures techniques, où n'existe aucune loi digne de ce nom pour protéger la production nationale... Chaque film, dans ces conditions, est un miracle... Mais les cinéastes chiliens ne baissent pas les bras, ils ont repris en 1990 le flambeau de la lutte afin de convaincre leur gouvernement que c'est réellement un devoir, pour tout pouvoir politique, de soutenir une production cinématographique indigène : "les images sont l'histoire et la physionomie d'un pays, sa carte d'identité internationale". (1)

François de la BRETEQUE

1 Le critique chilien Mariano Silva, cité p. 167.

FILMS À SCANDALE

Jean-Luc DOUIN

Ed. Du Chêne,
2001, 168 p., 37,9 €

50 FILMS QUI ONT FAIT SCANDALE

Gérard CAMY (s/d),

CinémAction n° 103,
Ed. Corlet-Télérama,
2002, 248 p., 19 €



Coup sur coup, les scandales cinématographiques – le mot *censure* serait-il démodé ? – inspirent deux ouvrages. Le premier, toujours dense et fouillé, riche en anecdotes et en références sur plus de 400 films, conjugue merveilleusement l'image et le texte à toutes les époques. Il faut d'ailleurs saluer la somptuosité et

la surabondance des photographies, 160 environ, qui le complètent. Certaines, pleine, voire double, page, sont remarquables, notamment la sublime Heddy Kiesler dans **Extase** de Gustav Machaty de 1933, p. 18 ! L'auteur, Jean-Luc Douin, déjà connu pour son excellent *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites* (Ed. P.U.F., Coll. Perspectives critiques, 1998, 472 p.). Rééd. PUF., Coll. Quadrige, 2001, 510 p.) et *Les Écrans du désir* (Ed. du chêne, 2000, 168 p.), semble définitivement clore un triptyque des interdits filmiques. Les films à scandales, par opposition aux films à censure, ne se limitent pas aux simples érotographie (érotisme envahissant les écrans et devenant pornographie) ou violence (physique et morale) qui débouchent sur l'ixification ou toute autre restriction juridique, ils abordent aussi le politique avec les États interdisant tout irrespect envers leur image, le religieux avec les fidèles défendant leur foi, la guerre avec ses morts, l'infilmable avec la Shoah. Un superbe livre à offrir ou à s'offrir. Le second est un collectif, sous la direction de Gérard Camy, qui rassemble quelque 30 auteurs – d'où des styles différents mais une fraîcheur toujours renouvelée – attelés à 50 films. Le sujet était immense et le choix des films manifestement difficile. Tous les genres cinématographiques abordés, au hasard du temps, nous offrent un tour d'histoire chronologique des *films à scandale* de **L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat** de Louis Lumière (1895) à **Baise-moi** de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi (2000). Ces deux films (a priori incomparables), aux titres révélateurs de deux genres cinématographiques que tout oppose (l'époque, la durée, la technique, les sentiments, la culture, les "acteurs"...), résumant bien les mutations (au sens biologique) du cinématographe qui, bébé sage et muet, scandalisait déjà les bons pères de famille par sa simple présence dans les foires ! Que dire alors du sulfureux **Baise-moi** qui (une fois le titre – déjà pornographique – éliminé) laisserait parfois – et muet – les censeurs de 1900, pour lesquels un simple baiser était obscène (je pense, naturellement au fameux **Baiser de May Irving et de John C. Rice** qui défraya de son temps la chronique) ? Parmi les cinquante films étudiés, citons aléatoirement, tant le contenu est vaste et intéressant, **Le Juif**

Süss, Le Corbeau, Histoires d'A, La Grande guerre, Le Dernier tango à Paris, Midnight express, Seul contre tous... Une chronique d'une censure dénoncée, Quand la censure s'affiche : affiches interdites et bibliographie censoriale finales concluent ce passionnant ouvrage.

Albert MONTAGNE

LA CENSURE DU CINÉMA EN FRANCE À LA LIBÉRATION (1944-1950)

Frédéric HERVÉ

A.D.H.E., Coll.
Historiens de demain, 2001, 200 p., 120 FF.

Ce livre, tiré d'une maîtrise d'Histoire sélectionnée par le Comité scientifique de la Collection Historiens de Demain, a été édité – fait rare pour un travail universitaire de quatrième année – par l'Association pour le Développement de l'Histoire Économique, dont le but est de faire connaître l'excellence d'un travail de recherche. S'il est un sujet qui forme un maquis, tant historique, juridique que politique, c'est bien le cinéma français à la Libération. La période étudiée est courte (6 années) mais complexe (3 assemblées et 10 gouvernements se sont succédés). Le cinéma, qui se réveille de l'Occupation protectrice contre la concurrence anglo-saxonne, est réglementé par les ordonnances du 22 juin 1944. Le Comité d'Organisation des Industries Cinématographiques (C.O.I.C.), provisoirement maintenu, est remplacé, le 28 août 1945, par l'Office Professionnel du Cinéma (O.P.C.) puis, le 26 octobre 1946, par le Centre National de la Cinématographie (C.N.C.). Deux commissions de censure se succèdent pendant la période étudiée : une censure militaire, dite du capitaine Lhéritier, et une censure civile, créée le 3 juillet 1945, présidée par Georges Huisman.

L'ouvrage est clairement divisé en trois parties. La première partie, *Les Visages d'Anastasie*, dresse avec soin le portrait des censeurs (Georges Huisman, le capitaine Lhéritier, Marie Lahy-Hollebecque, André Romieu, Henri Fescourt, Georges Sadoul, Henri Jeanson...) pour mieux découvrir la face de la censure. La nature paritaire de la Commission de censure, qui comprend des représentants de l'État et des représentants de la Profession du cinéma, met à jour les interactions fratriques entre l'État et la profession pour le