

Sceaux: la revanche de Jacqueline Audry

A côté de la production récente du « cinéma de femmes », le Festival de Sceaux propose de redécouvrir Jacqueline Audry, unique réalisatrice française des années 50. Martyre de la « cause » sans doute pas, génie méconnu non plus, mais cinéaste tout à fait honorable, et même inspirée dans « Olivia ».

A côté des films inédits qui nous proposent un large panorama de la production féminine en 1983, le Festival de Sceaux nous invite, comme au cours de ses précédentes éditions à (re)découvrir une cinéaste mal connue. C'est la française Jacqueline Audry, qui après Ida Lupino et d'autres se voit cette année promue au rang de grande aînée du « cinéma des femmes ». Cet hommage n'est pas le premier que reçoit Audry, puisqu'une rétrospective lui avait été consacrée peu après sa disparition en 1977, par la British Film Institute, qui avait alors montré une dizaine de films sur les treize longs métrages qu'elle signa en vingt-cinq ans, entre 1944 et 1969. Ici, cinq titres seulement ont été retenus ou se sont retrouvés disponibles, plusieurs autres ayant été impossibles à localiser ou

n'existant qu'en copies trop endommagées (c'est ainsi que *Huis Clos*, d'après la pièce de Sartre, qui jouit d'une certaine réputation, en particulier à cause de la prestation d'Arletty dans le rôle d'Inès, la lesbienne, n'a pu être prêtée par la Cinémathèque de Toulouse, seule à le posséder).

De là à faire de Jacqueline Audry la victime d'un complot destiné à occulter son œuvre, il y a peut-être une certaine exagération : bien des confrères masculins de celle qui eut le redoutable privilège d'être la seule réalisatrice française d'après guerre jusqu'à l'émergence d'Agnès Varda (si l'on excepte les plus éphémères Andrée Feix et Solange Térac, et, hors du domaine de la fiction, Denise Tual et Nicole Védres) ont vu aussi leurs films disparaître matériellement, après

avoir sombré dans l'oubli.

Si Jacqueline Audry a une place dans le martyrologe du cinéma des femmes, ça serait plutôt à cause de l'indifférence ou de l'hostilité non déguisée d'une grande partie de la critique, où s'est souvent exprimée une indéniable mufflerie masculine, prompt à la taxer sans examen de mièvrerie ou de maladresse, quand ce n'était pas la plaisanterie rituelle de telle revue de cinéma se référant complaisamment aux mérites comparés de ses premiers assistants successifs.

Audry ne méritait certainement pas d'être à ce point minimisée ou de se voir dénier la maternité de ses films, et sans être la révélation d'un génie méconnu, cet homme a le mérite de ramener au jour une œuvre non sans défauts mais cohérente et personnelle. Cadette de l'écrivain, Colette Audry (« Derrière la baignoire ») de zoophilolacrymo mémoire, née en 1908, dans une famille de solide bourgeoisie protestante (elle était la nièce du président Doumergue), Jacqueline Audry avait été un moment antiquaire avant de songer à devenir actrice puis de débiter comme script en 1933. Elle sera ensuite assistante, auprès de réalisateurs comme Pabst et Ophüls avant de signer en 1944 son premier long métrage, *Les Malheurs de Sophie*, que les photos de Marguerite Moréno et Mme Fichini (il y a une petite exposition de documents à Sceaux) donnent grande envie de voir. Tout de suite après c'est *Gigi*, d'après le roman tout frais paru de Colette (qui en écrira les dialogues). On y trouve en germe ce qui fera le meilleur de son œuvre future : un bonheur certain dans la direction d'acteurs, avec un goût très vif pour les monstres sacrés et les excentriques qui sont une spécialité de notre cinéma d'antan (Yvonne de Bray et Gaby Morlay,



Jacqueline Audry.

prodigieuses en Mme Alvarez et Tante Alicia, Jean Tissier savoureux en vieux viveur), mais aussi les jeunes talents (Danièle Delorme dont ce fut la révélation dans le rôle-titre, son premier au cinéma), un soin extrême apporté aux décors, qui caractérisent toujours à merveille les personnages, tendre nostalgie pour la Belle Epoque, recrée à petites touches d'une précision raffinée, complicité réelle avec l'univers point si aisé à pénétrer de Colette, dont elle adaptera également *Minne*, *L'ingénue libertine* et *Mitsou*, avec toujours Danièle Delorme. Ce dernier film est assez proche de *Gigi*, offrant en outre des tableaux amusants et colorés du monde du cabaret, qui sert aussi de cadre en partie à *L'Ecole des cocottes*, où se déchaîne, aux côtés d'une ravissante Dany Robin, d'un

magistral Fernand Gravey et d'un juvénile Jean-Claude Brialy, une désopilante Odette Laure.

Cette adaptation très enlevée de l'incroyable Vaudeville d'Armont et Gerbodon reprend sur un mode plaisant le sujet de l'éducation qui parcourt plus sérieusement d'autres films d'Audry : de quoi combler aisément les derniers tenants de l'analyse thématique...

Mais de ce que j'ai pu voir d'Audry (manquait aussi parmi les films réputés importants par les audristes une *Garçonne* modernisée avec Andrée Debar) ressort avant tout un quasi chef-d'œuvre, *Olivia*, d'après le frémissant récit pseudonyme publié à la fin de sa vie par l'étonnante Dorothy Bussy, sœur de Lytton Strachey et correspondante, des années durant, d'André Gide. Le monde clos d'un pensionnat pour jeunes filles de la bonne société internationale, à la fin du siècle dernier y est restitué avec une sensibilité aigüe et hardie, avec son exaltation parfois malsaine, et la cruauté affleurant sous les bonnes manières. L'interprétation (exclusivement féminine à deux scènes près) est dominée par une impériale Edwige Feuillère, mais il ne faudrait pas oublier Simone Simon en hypocondriaque enfant gâtée attardée, Suzanne Dehelly en perpétuelle affamée, et Yvonne de Bray en truculante cuisinière. La mise en scène est particulièrement achevée, jouant avec virtuosité des tableaux de groupes, et avec dans les mouvements d'appareils, les éclairages, des réminiscences ophüsiennes fort bien venues.

N'aurait-elle réalisée qu'*Olivia*, auquel je ne vois pas d'équivalent dans le cinéma français de l'époque, que Jacqueline Audry mériterait amplement d'être sauvée de l'oubli.

Louella INTERIM

Le choc de Marilou Diaz-Abaya

Soudain, le fils s'empare d'une faux et coupe la tête de son père. Le sang gicle. Plan suivant, le corps décapité git sur le sol avec au loin la tête vers laquelle s'agite vainement le bras. Cette séquence choc du film Philippin *Karnal* a provoqué l'ire des spectatrices de combat du Festival de Sceaux. Et pourtant, Marilou Diaz-Abaya, la réalisatrice de cette vision d'horreur est frêle et douce. Comme Anne Hui, asiatique elle aussi. D'ailleurs, *Karnal* a en commun avec *Boat-People* plus que le brutal basculement dans l'horreur d'un récit anodin. Comme le film de Hong Kong, il va droit au but là où ça fait le plus mal.

Karnal a pour cadre la province philippine des années 30. Amenée par son ami dans son village natal, une jeune Manillaise se retrouve seule après que celui-ci ait décapité son père, qui avait tenté de la violer. Elle accouche alors d'un monstre qu'elle va enterrer vivant. Au-delà de la monstruosité de l'enfant, c'est la monstruosité d'un système social fondé sur le machisme que Marilou Diaz-Abaya met à nu. Un système où ceux qui prétendent régner, les hommes, ne sont que des enfants avec des moustaches. La sobriété de la réalisation, qui évite zooms et

multiplication arbitraire des plans, relève la force du propos.

Après cette forte entrée en matière, quel goût auraient les mets moins exotiques de la proche Europe ? Un goût de réchauffé avec *Canale Grande* où l'Autrichienne Friederike Pezold nous amène dans les galères post-soixante-huitardes. Car l'héroïne, qui n'est autre que la réalisatrice déjà scénariste, trimballe dans les endroits les plus insolites un bazar vidéo dans lequel elle est censée émettre sa propre télé. Vous l'avez compris, on est dans l'aliénation, universelle bien entendu. Mais même avec Artaud en simili holographie, la mayonnaise ne prend pas. Bien que les fraises à la Chantilly qu'on y déguste aient l'air délicieuses.

C'est aussi à un grand sujet, les malheurs de l'Amérique du Sud, que veut nous sensibiliser Digna Sinke dans le *Pacifique Silencieux*. Malheureusement, la réalisatrice hollandaise dévie vers la crise d'identité d'une petite journaliste hantée par le souvenir de son amant, guérillero mort sous la torture. Le tout dans le plus pur style dramatique télé. Hollandaise aussi, Nouchka Van Brakel a compris qu'il fallait des ingrédients un peu plus relevés pour intéresser le spectateur. Mais pour

cette réalisatrice, le cinéma semble se réduire à une photographie bien léchée et une reconstitution historique assez luxueuse. Pour le reste, son film *Hedwig* se contente de suivre pas à pas la dégringolade d'une bourgeoise victime de la morale victorienne du 19^e siècle. Et ce n'est pas de voir l'héroïne manger des détritus qui réveillera le palais endormi du spectateur.

Après ces plats sans consistance, on a l'amère impression que ces cuisinières européennes s'en fichent de nourrir les éventuels spectateurs. Et c'est pour ça que seul le film philippin, *Karnal*, a provoqué des réactions. Quand la jeune Manillaise enterre son petit monstre avec une queue de diable, la réalisatrice ne se masturbe pas le cerveau, elle communique avec son public qui attend des émotions extrêmes.

Alors, crise du film des femmes ? Non, crise de conscience du film d'auteur européen trop longtemps dédaigné du public.

Christophe SCHWAB

Sixième festival international de films de femmes. Centre d'Action Culturelle, 49 avenue Clémenceau, Sceaux. Tél. 660 05 64. Jusqu'au 25 mars.

23 MARS 1984

9 rue Christian
75883 PARIS CEDEX 18
Tél (1) 262 34 34
Tél : TELFIB 641917

libération

27 MARS 1984

17 AVR. 1984

Sceaux

Omniprésence des réalisatrices allemandes
et redécouverte de Jacqueline Audry :

Un bilan pour le sixième
festival des films de femmes.



Colette par Audry : Danièle Delorme dans *Minne*, l'ingénue libertine.

L'énènement fut sans conteste l'hommage rendu à la réalisatrice française Jacqueline Audry.

Jacqueline Audry (1908-1977) débuta avant guerre comme scripte puis assistante de Pabst et Ophüls. En 1943, elle tourne son premier film, *Les Chevaux du Vercors*. Après *Les Malheurs de Sophie*, elle remporte un grand succès avec trois films inspirés de Colette et interprétés par Danièle Delorme : *Gigi* en 1948, *Minne l'ingénue libertine* en 1950, et *Mitsou* en 1956. *Olivia*, d'après le roman d'une amie de Gide, Dorothy Bussy, est une sorte de version française de *Jeunes filles en uniforme*, merveilleusement jouée par Edwige Fenech et Simone Simon. *Huis-Clos*, tourné en 1954, d'après la pièce de Sartre, n'a malheureusement pas été prêté par la Cinémathèque de Toulouse qui en détient une copie. Gaby Sylvia y reprenait le rôle qu'elle avait créé à la scène. A Tania Balachova succédait Arletty, qui nous a dit : « J'ai beaucoup d'admiration pour Jacqueline. Elle était l'un des meilleurs directeurs d'acteurs que j'aie connus. *Huis-Clos* était un tournage difficile. Elle a très bien su s'en sortir. C'était un véritable homme, je ne peux pas lui faire de plus beau compliment. »

Dans un genre plus léger, *Sceaux*/a programmé *L'École des cocottes*, un film très drôle de 1955, dialogué par le mari de Jacqueline Audry, Pierre Laroche. Dany Robin et Odette Laure sont donc deux cocottes aux chapeaux signés Jean Barthes, qui connaissent des ascensions sociales spectaculaires. Le film brille par des compositions extravagantes. Darry Cowl chante en fausset : « Je ne suis pas une moule ! » et invente des machines catastrophiques. Fernand Gravey, « professeur de grues », lève le petit doigt en l'air, tandis que Bernard Blier et Robert Vattier sont des industriels saisis par la débauche. Une scène très osée pour l'époque montre Dany Robin, de dos, parfaitement nue, tandis que Jean-claude Brial, son fiancé jaloux, traite Blier et Vattier, qui admirent le spectacle à la jumelle, de « saligauds ! » et de « vieux cochons ! », en trépanant...

Côté compétition, treize films ont été présentés avec comme d'habitude, une forte sélection allemande. La plupart, sans grande consistance, mettaient en scène l'imaginaire féminin. Mieux vaut passer sous silence leurs titres et auteurs.

Trois films seulement sont à retenir : **Dorian Gray** d'Ulrike Ottinger, **Le Cri** de Barbara Sass, couronné par le public, et **Karnal** de la philippine Marilu Diaz-Abaya.

Le jury de professionnels du cinéma, composé cette année de Coline Serreau, Maria Schneider, Françoise Maupin, Louis Marcorelles et Roger Diamantis, a choisi, lui, de décerner son prix à l'un des deux seuls documentaires projetés : **Avec un intérêt obstiné pour l'argent** d'Helga Reidemeister, regard sur la vie d'une mannequin, ses conditions de travail et ses angoisses à l'heure où sa beauté décline.

Pour tourner en dérision la presse à sensation, Ulrike Ottinger torpille l'histoire de Dorian Gray, grâce à deux actrices dont elle sait capter le charme et l'étrangeté : Verushka — le mannequin de **Blow-up** — fait un travesti très convaincant, et Delphine Seyrig est une reine du camp dans son rôle de patronne de presse. Maquillage de Saxe, rangs de perles, capeline noire, Seyrig est le docteur Mabuse qui parle trois langues dans le même souffle. Elle proclame : « Dorian est riche, jeune et beau. Nous allons le séduire, le lancer et le détruire. Ce sera un roman-feuilleton dont nous réaliserons pas à pas la mise en scène ». Celle d'Ottinger est d'une grande beauté formelle, avec des hommages à Fellini et bien sûr, à Fritz Lang. Une séquence d'opéra au bord de la mer propose un clin d'œil à **L'Age d'or**, avec Seyrig vêtue en évoque au milieu d'enfants de chœur. « Ce n'est plus l'artiste qui est la Diva, c'est la masse ! », affirme-t-elle. Ottinger parodie Querelle en passant, et montre Delphine - Mabuse qui savoure le caviar à la louche en disant : « rien n'est plus fortifiant ». Il faut souhaiter que ce film cynique — qui succède à **Freak Orlando**, également interprété par Seyrig — trouve rapidement une distribution.



Mabuse et caviar : Delphine Seyrig dans Dorian Gray.

Le cri a pour cadre la Pologne de 1980, peu de temps avant les grands événements de l'été. Déjà, les passions s'échauffent à Varsovie. Une jeune fille, Marianna, trouve à sa sortie de prison un emploi dans une maison de retraite — symbolique de la société polonaise — où deux hommes s'affrontent. L'un est un vieux pensionnaire au passé trouble, dont la maladie nécessite une aide constante, et le second, un jeune infirmier révolté. Prise entre celui que l'on accuse et celui qui accuse, Marianna va faire sa propre justice. Barbara Sass a tourné son film en 1982, c'est donc au travers d'un fait-divers, son regard personnel sur les événements polonais. Ancienne assistante de Jerzy Skolimowski, elle a des mouvements de caméra et des fragments de mise en scène qui rappellent **La Barrière**.

Karnal de Marilu Diaz Abaya, est un mélodrame comme on les aime aux Philippines. A 29 ans, cette jeune cinéaste a déjà réalisé sept longs métrages, tous succès commerciaux.

C'est Werner Schroeter lors de son séjour aux Philippines, qui fit sa connaissance et ramena le film en Europe. Sexe et hémoglobine. L'intérêt de cette réalisation n'est ni son thème — un homme décapite son père qui a tenté de violer sa femme — ni son traitement — pour le moins facile — mais il a valeur de référence sociologique. C'est de cette époque, les années trente, que sont issues les Philippines d'aujourd'hui, paradis de la prostitution, âges et sexes confondus.

Le festival remplit son contrat en suscitant la redécouverte de cinéastes trop négligées — Ida Lupino, l'année dernière, Jacqueline Audry cette fois-ci. Son rôle de carrefour est stimulant mais on peut, sans chauvinisme excessif, suggérer la découverte et la promotion des réalisatrices françaises. Sinon les cinéastes venues des antipodes repartiront toujours sans avoir vu un seul film français...

CATHERINE JADZEWSKI
et BRUNO VILLIEN

Cinéma de femmes

Le sixième Festival international de films de femmes inauguré cette année en présence de madame Roudy, ministre des Droits de la femme, et madame Mitterrand, s'est tenu à Sceaux du 17 au 25 mars.

CE festival, le seul dans son genre au monde, est un événement culturel, intellectuel et artistique de première importance. Depuis six ans maintenant, il défend le cinéma inédit d'auteurs femmes et le fait découvrir.

C'est aussi un lieu d'échanges et de rencontres. La plupart des réalisatrices sont présentes et, à l'issue des projections, le public peut débattre avec elles et discuter de leurs films.

Le public est invité à voter et à décerner un prix à l'issue de la manifestation.

Le public de Sceaux, nombreux, est très majoritairement féminin et essentiellement composé de lesbiennes. C'est l'une des caractéristiques de ce festival. Une autre est de ne proposer quasiment jamais de films lesbiens, ce qui n'est pas sans poser problème.

A Sceaux, outre les films présentés en compétition, les organisateurs proposent une rétrospective en forme d'hommage à des réalisatrices disparues ou mal connues. Cette année, Jacqueline Audry a eu cet honneur.

Les films hors compétition sont des films déjà primés ou des films particulièrement importants qui n'ont pas été distribués en France.

Les films en compétition

Treize films étaient en lice. Un seul film français : « *la Digue* » de Jeanne Labrune.

Les Allemandes et les Hollandaises, comme d'habitude, sont venues en force. Les films d'auteurs femmes ne sont pas drôles. Cette année la tendance était au psychologique : psychologie lourde, violence — réelle ou fantasmée — extrême, symbolique pesante.

Deux films du tiers monde étaient proposés à notre attention : « *Karnal* » de la Philippine Marilou Diaz-Abaya et « *Phaninya* » de l'Indienne Prema Karanth.

Karnal, le long métrage le plus sanglant du festival, raconte la vie d'une jeune femme de Manille amenée par son mari dans un vil-



Suite page 48

Edwige Feuillère dans *Olivia*



Ulrike Ottinger dans *Dorian Gray*



Jacqueline Audry

lage dont son beau-père est le patriarche absolu. C'est un film dur, dans tous les sens du terme, et l'enchaînement des passions, des frustrations, entraîne un déchaînement de violence sexuelle et meurtrière difficilement soutenable. Malgré tout, *Karnal* a été l'un des grands moments de ce festival.

Mais c'est de Prema Karanth qu'est venue la surprise. Elle a enchanté tout le monde, lors des débats, par sa présence chaleureuse, son intelligence aigüe et son humour... britannique.

Par son film aussi. C'est l'histoire réelle d'une petite fille, mariée à neuf ans, veuve à dix, (donc vierge parce qu'impubère) et qui, suivant les coutumes religieuses, a dû vivre toute sa vie chaste, solitaire, la tête rasée. La vraie Phaniyama a toujours vécu

dans le village d'où est originaire Prema Karanth et est morte en 1952. Elle a lutté en solitaire contre la folie de ces coutumes par une contestation discrète mais ferme et efficace. Le film est passionnant, plein d'humour. Il a la force d'un manifeste sans en avoir les lourdeurs.

Dorian Gray

Mais, sur le plan cinématographique, personne ne pouvait lutter avec Ulrike Ottinger. En présentant « *Dorian Gray* », elle nous a offert un autre cinéma. Par son imagination, sa fantaisie délirante elle a fait éclater toutes les conventions. Bande-son très tra-



vaillée, utilisation de l'art théâtral, de l'opéra (avec un clin d'œil stéréotypé des chanteurs), travail approfondi sur le maquillage, les costumes, les décors, utilisation des jeux de rôles : (le Dr. Mabuse est une femme — Delphine Seyrig —, *Dorian Gray*, une femme)... Ulrike Ottinger est une des plus grandes cinéastes du moment. Ceux qui ont vu Freack Orlando, délirant, le savent déjà.

Le choix du public a pourtant désigné « *le Cri* » de Barbara Sass (ancienne collaboratrice de Wajda et de Skolimowski), comme lauréate. Le fait que la réalisatrice soit polonaise (le film met en scène des militants de *Solidarité* en lutte contre des représentants de la *Nomenklatura* et a longtemps été retenu

Suite page 50

par la censure) n'as sans doute pas été indifférent. Mais c'est un excellent film, très bien réalisé et passionnant.

Olivia et Christine M.

L'hommage à Jacqueline Audry a été un triomphe. Le public, lassé des lourdeurs psychologiques allemandes et hollandaises, a aimé l'humour, le brio et la classe de cette cinéaste oubliée. Grande admiratrice et adaptatrice de Colette (qui a fait les dialogues de *Gigi*), elle a su rendre la drôlerie, la profondeur, la séduisante amoralité de l'auteur. Assistante de Pabst et d'Ophüls, elle a appris d'eux le travail des cadrages, des grands mouvements de caméra.

Mais c'est « *Olivia* », le seul film homosexuel présenté (il a été réalisé en 1950...) qui a marqué tout le monde. Madame Mitterrand et madame Roudy assistaient à sa projection dans une salle remplie de lesbiennes qui « vivaient » le film en riant, sifflant, applaudissant les moments « forts ».

Dans *Olivia*, Edwige Feuillère, en directrice d'école lesbienne, briseuse de cœurs et sublimant ses sentiments, a une classe qui a sidéré tout le monde. Comme toujours chez Jacqueline Audry, les rôles secondaires sont excellents (Yvonne de Bray en cuisinière au grand cœur, Suzanne Dehelly professeur de mathématique boulimique, Simone Simon...)

Outre les films de Jacqueline Audry, c'est

bien sûr « *le silence autour de Christine M.* », l'un des meilleurs films jamais présentés à Sceaux qui a fait courir les foules. « *Le silence* » a été présenté à l'U.E.H. de Marseille — partie lesbos — l'été dernier. C'est un vrai scandale que ce film ne soit pas distribué en France.

En conclusion, ce sixième festival a tenu ses promesses. Le manque de films lesbiens est une lacune de plus en plus mal supportée par le public. Il semble qu'il n'y avait d'ailleurs pas les bousculades habituelles à l'entrée des salles. On sent aussi que le festival tend de plus en plus à se professionnaliser, ce qui n'est pas une critique. Mais est-ce pour faire plus « sérieux » qu'il a instauré un jury « officiel », présidé cette année par Coline Serreau, et a invité à discerner un prix ? Il s'est d'ailleurs déconsidéré en primant un film à qui les suffrages du public avaient attribué... quatre voix. Dans leur catalogue de présentation, les organisatrices (après l'épithète du Mouvement des femmes) font l'éloge appuyé de madame Roudy. Il a été reçu cinq sur cinq, puisque le ministre, en plus de son soutien, a promi des subventions.

Le Festival des films de femmes de Sceaux ne veut plus être considéré comme marginal. Comment pourrait-il l'être, après avoir révélé Margaret von Trotta ou Helma Sanders en France ?

Qu'est-ce qui marginaliserait donc ce festival, si ce n'est la qualité des films qu'il présente ? Pas son public quand même !

Marie-No



Ulrike Ottinger



Ulrike Ottinger dans *Dorian Gray*



Edwige Fenech dans « Olivia ».



Danièle Delorme dans « L'Ingénue libertine » et « Gigi ».

ET POURTANT ELLE TOURNAIT...



Jacqueline Audry.

Restée scandaleusement oubliée — à quand une rétrospective au cinéma de minuit ? — Jacqueline Audry fut une grande réalisatrice, auteur des plus subtiles adaptations de Colette

PAR MARTINE
DUCOUSSET

ELLE avait un talent fou. Devenue cinéaste par hasard, après avoir tâté d'un peu tous les métiers, elle a signé dix-huit longs métrages qui témoignent d'un art achevé de la mise en scène. Dans ses films, elle parlait des femmes : « Il est certain que mon œuvre tout entière se présente comme une défense de la femme en tant qu'être, mais en fonction de sa féminité. » A l'époque — les années cinquante — c'était gonflé. Apparemment, ça l'est toujours aujourd'hui : Jacque-

line Audry reste scandaleusement ignorée par tous les messieurs qui président aux destinées du cinéma français.

Messieurs les Anglais, merci d'avoir tiré les premiers. Merci d'avoir organisé, en 1979, une rétrospective de l'œuvre de Jacqueline Audry. Et merci au Festival international de films de femmes (1) d'avoir présenté, grâce à cinq films pêchés dans les cinémathèques étrangères ou chez des collectionneurs, un hommage à celle qui fut réellement une pionnière dans un monde, celui du cinéma, où l'on n'admettait pas qu'elle eût sa place. Un hommage auquel se joignirent Mme Danielle

Mitterrand, Yvette Roudy, ministre des Droits de la femme et bien sûr l'écrivain Colette Audry, sœur de la cinéaste trop tôt disparue, en 1977.

« Quand Jacqueline a dit qu'elle voulait être metteur en scène, on l'a regardée avec pitié et attendrissement », se souvient Colette Audry. Jacqueline a passé outre. D'abord script-girl, elle devient très vite l'assistante de deux des plus grands réalisateurs allemands fuyant le nazisme, George Wilhelm Pabst et Max Ophüls. En 1943, elle signe son premier court métrage, « les Chevaux du Vercors », puis enchaîne avec « les Malheurs de Sophie ».

C'est alors la rencontre, déterminante, avec Colette, à l'origine de trois très jolis films : « Gigi » (1948), « Minne, l'ingénue libertine » (1950) et « Mitsou » (1956). « Avec Colette, explique la journaliste Michèle Levieux, Jacqueline choisit définitivement de se situer du côté des femmes, vis-à-vis de toutes les situations dans lesquelles elles peuvent se trouver. » Ce sera donc ensuite « Olivia », avec une prodigieuse Edwige Fenech, puis « Huis Clos », d'après Sartre — où Arletty chante « la Rue des Blancs-Manteaux » — et « la Garçonne », adapté du roman de Victor Margueritte. Sans oublier « le Chevalier d'Eon », film à grand spectacle comme rarement femmes ont eu l'occasion d'en réaliser, et sa série télévisée « Un amour de Balzac ».

Difficultés inimaginables,

longues discussions avec les producteurs pour chaque film, humiliations permanentes — « Gigi » à sa sortie fut signé du nom du producteur : le chemin n'a pas été simple pour Jacqueline Audry. On acceptait les femmes plutôt versées dans l'avant-garde — style Germaine Dulac. Mais pas celles qui empiétaient sur la chasse gardée masculine : le cinéma dit « commercial » à destination du grand public. Heureusement pour les cinéphiles, et pour les femmes, Jacqueline a tenu bon. Et sa science du cadrage, son art de la lumière, du décor, ses mouvements de caméra font, aujourd'hui encore, merveille. Jacqueline Audry a été, et reste, une grande bonne femme du cinéma français. ●

(1) Centre d'action culturelle « Les Gêmeaux », 49, avenue Georges-Clémenceau, 92320 Sceaux. Tél. : 660.05.64.

27 MARS 1984

FESTIVAL DU FILM DE FEMMES A SCEAUX

Palmarès pour histoires vraies

● 15 000 spectateurs, et surtout spectatrices, ont participé au VI^e Festival international du film de femme de Sceaux qui, commencé le 17 mars, s'est achevé dimanche.

Le jury, que présidait Coline Serreau, cinéaste, et auquel participait notamment l'actrice Maria Schneider, a accordé son premier prix à « Avec un intérêt obstiné pour l'argent », de l'Allemande Helga Reidemester, déjà auteur de « Si c'est ça le destin ». La cinéaste a filmé sa sœur cover girl et mannequin, sa vie professionnelle — les défilés de mode, les photos — en même temps que sa vie familiale et sentimentale. Réflexion sur le caractère éphémère et fragile d'un métier fondé sur la séduction, sur l'angoisse d'être un jour exclue de ce jeu, le film est également une tentative de compréhension de la cinéaste au sujet de sa sœur, personnage totalement différent d'elle.

Le second film récompensé par le jury, « A la limite du chagrin et de la douleur », est le témoignage bouleversant d'une jeune cinéaste suédoise, Agneta Jarelmán, dont le mari également cinéaste a, il y a cinq ans, perdu dans un très grave accident de voiture, la vue, la parole et est resté

paralysé d'un côté. Le film est le récit de la lutte de cette femme pour que son mari récupère progressivement ses facultés, alors que celui-ci, considéré comme un cas désespéré, est transféré dans un hôpital pour vieillards.

A côté de ces deux documents, le public a distingué deux fictions. Son premier prix est allé au « Cri », de la Polonaise Barbara Sass, histoire d'une marginale dans la Pologne contemporaine. Son second prix a été attribué à « Dorian Gray », film baroque de la cinéaste allemande Ulrike Ottinger.

Cette année, le Festival, en raison de restrictions budgétaires, avait dû réduire sa programmation par rapport aux années précédentes. Treize films n'en ont pas moins été présentés dans la compétition officielle avec, comme toujours, une très forte participation allemande, mais aussi deux films de l'Inde et des Philippines, cependant que la France était représentée par « la Digue » de Jeanne Labrune. Un hommage a également été rendu à Jacqueline Audry.

La manifestation doit maintenant être décentralisée dans quinze villes françaises d'avril à juin.

Françoise Audé

Sceaux, 1984

là un festival qui rend évidente l'opération de l'histoire. Edifié sur les opérations cafouilleuses de l'ora (premières années 70), dès débuts en 1979 le festival d'Elisa-Tréhard et de Jackie Buet a décelé le sectarisme et l'amateurisme. Il est éclectique pour la programmation professionnelle pour l'organisation. Il a aussi et **Positif** l'a dit avec force. La lancée d'un succès croissant, le festival a pourtant mésestimé l'évolution difficile de la situation des films modernes. Il en a, certes, pris conscience mais ses tentatives de diffusion commerciale ou de tournées dans les pays n'ont été que partiellement réussies. Trop peu des bons films décou-

verts à Sceaux ont ensuite trouvé un écran à Paris. Cette chose mystérieuse et redoutable que l'on appelle « la profession » n'a pas reconnu les qualités novatrices de Sceaux. Chaque année **Le Quotidien** consacre une page au dénigrement de la manifestation. A chaque fois des réalisatrices françaises se prêtent au jeu de massacre. La stupide condescendance de **Libération** ne vaut pas mieux. Le bilan médiatique, comme ils disent, est terne.

Le festival, c'est indéniable, a ronné. Il a voulu plaire au public et le hochet qu'il lui a accordé (un prix décerné par un scrutin confus) est devenu terriblement gênant. J'ai signalé, en 1983 (**Positif** n° 269-270), l'incon-

gruité d'une modalité qui aboutissait à la promotion d'un film new-yorkais politiquement débile. Profitant d'une manifestation subventionnée par le pouvoir, les spectateurs et les spectatrices crachaient dans la soupe avec bonne conscience. Restait à l'équipe organisatrice et aux ministères saupoudreux à assumer ou à modifier le règlement.

En 1984, le prix du public a été maintenu. Il s'est porté sur deux films totalement étrangers l'un à l'autre quant à leur qualité de facture. **Le Cri** de la Polonaise Barbara Sass, brillant et efficace et **Karnal** de la Philippine Marilou Diaz Abaya, pitoyable.

Antinomiques sur le plan de la seule crédibilité esthétique, **le Cri** et **Karnal**



Sylvie Jacob, Roland Blanche et Delphine Crubezy dans **la Digue** de Jeanne Labruno.

sont rapprochables à un autre degré : celui de leur compromission éclatante avec la dictature.

Depuis 1981, 80 % des cinéastes polonais ont été chassés des studios mais Barbara Sass a pu y tourner. Y filmer, dans une Pologne sans pénurie, l'histoire d'une marginale qui devient criminelle parce que d'étranges personnages sur les badges desquels on devine « Solidarnosc » l'ont laissée tomber.

Lino Brocka ne doit sa survie créatrice à l'ombre de Marcos qu'à l'appui de l'opinion internationale : pendant ce temps Marilou Diaz Abaya exalte à l'écran le catholicisme fétichiste et aliénant de son pays. **Le Monde** des 6-7 mai 1984 signale que « cette année treize crucifixions sont venues couronner le carême ». Parmi les treize, « trois femmes et un détenu cloué à sa demande par les autorités pénitentiaires ». Les applaudissements de Sceaux ne remerciaient sans doute pas **Karnal** de pousser les femmes à égarer les hommes dans leurs conduites d'expiation et de rédemption. Ils suivaient simplement la mode du kitsch et du simulacre. Il n'en demeure pas moins que **Karnal** prouve qu'en matière de vulgarité, de grotesque sanguinolent et de pensée indigente, une femme cinéaste peut faire aussi bien qu'un homme.

Ce n'est pas tout. L'Indienne Prema Karanth, auteur de **Phaniyamma**, un film aussi maladroit que **Karnal** mais sans équivoque quant à sa thématique

progressiste, s'est publiquement désolidarisée du festival. Elle lui a reproché de mettre sur le même plan le film collabo Philippin et son film d'éveil et d'émancipation. Elle a posé là une vraie question : il faut pas mal d'outrecuidance occidentale pour fourrer dans le même sac tous les films du Tiers Monde. Il y a ceux qui subissent et luttent (**Phaniyamma**) et ceux qui profitent et oppriment (**Karnal**). Il est bon de montrer les deux faces des cinémas du monde en voie de développement mais sans les banaliser. Pas en les fourrant dans la même valise et dans la même compétition. Pas en les diffusant sans d'élémentaires précautions de mise en situation, d'information, d'explication enfin.

Pour la contribution polonaise aussi, il eût fallu expliquer et s'expliquer. Le coup de cœur du public et son vote innocent en faveur du **Cri** montrent cette accélération de l'histoire – et de l'oubli – dont il était question au début de cet article. Il incombe aux organisateurs de manifestations ou aux animateurs de penser avec de plus en plus d'exigence l'articulation délicate entre l'art et la politique culturelle qui se met à son service. Pour cela, la prise en compte de l'histoire est une obligation impérative. L'équipe de Sceaux a cru se décharger de cette besogne en créant un jury de professionnels : catastrophe. Alors que la sélection prétendait se limiter aux films de fiction elle incluait tout de même deux films de semi-direct. Faisant fi de toute cohérence,

dans une compétition d'œuvres de fiction, le jury a donné l'avantage aux deux exceptions à la règle. N'en déplaise aux doctrinaires officiels de la saison, le manque de rigueur était à l'ordre du jour en mars 84 à Sceaux.

Sceaux a fait son temps, ce qui n'implique pas qu'un festival rassemblant des films de femmes soit devenu inutile. Il est question qu'en 1985 Créteil accueille la manifestation. Cette transplantation peut être l'occasion d'une mise à jour et d'une formulation nouvelle des principes comme des fins.

Il ne faudrait pas escamoter l'essentiel : les bons films du cru 84, **la Digue** de Jeanne Labruno et **le Sommeil de la raison** d'Ula Stöckl. J'ai déjà dit (**Positif** n° 277) combien le film de Jeanne Labruno est digne des écrans du cinéma. (Voir aussi p. 112, ci-dessous). Il existe un espoir de distribution en France du **Sommeil de la raison**. Je renvoie donc au compte rendu du festival de Berlin par Barthélemy Amengual (**Positif** n° 279) pour cette « œuvre aussi riche d'ambition que d'invention ». La tragédie de Médée fonde ce film original sur la confrontation d'une femme napolitaine entourée de sa mère (le passé) et de ses filles (le présent) avec l'Allemand rationnel qui la quitte. C'est implacable jusqu'au paradoxe. Jusqu'au recours à l'imaginaire cathartique. C'est extrémiste. C'est le festival de Sceaux qui, depuis cinq ans, nous a permis de connaître et de reconnaître la trajectoire intègre d'Ula Stöckl. ■

les films



« La seule à recueillir la clarté » : Jane Birkin avec Maruschka Detmers dans **la Pirate**, de Jacques Doillon.

La pirate

Embruns

Pourquoi le cacher, il y a surtout, dans **la Pirate**, Jane Birkin. Peut-être un peu par hasard (qu'il faudrait tout de même appeler autrement), peut-être un peu malgré tout, elle attire vers elle la chaleur et la lumière des images trop larges pour un portrait intime. Au milieu de tous les personnages sombres qui l'entourent, elle est la seule à recueillir la clarté des fenêtres et les reflets d'écume. Sa grande chemise blanche, ouverte ou fermée, palpite dans les chambres glacées, offrant sa légèreté fragile, mais imposant aussi la chaleur d'un corps vivant, vibrant, trop exposé. Le visage de plus en plus harmonieux s'affole encore, l'actrice se débat, la sensualité maldroite d'Alma s'apaise dans les bras d'une autre femme. Figure maternelle et infantile, elle fait exister l'embrassement des autres.

Le problème est de savoir de quelle mise en scène ce portrait est redevable. Si Jane Birkin s'impose aussi charnellement, c'est souvent grâce à l'image de Nuytten, à la composition de plans (ou plans-séquences) dont on retiendra par exemple les derniers, celui de la mort, du corps transporté, c'est aussi, tout de même, en marge du déroulement du film. Contrairement à **la Fille prodigue**, en effet, où l'atmosphère répondait à la linéarité de l'action, et le rythme au rythme des cœurs, il semble ici que la totalité soit moins bien maîtrisée. L'éclatement général des passions, les « bouffées de courage » contradictoires de l'héroïne trouvent rarement un écho dans les séquences dialoguées, celles où se décide le cours du récit ; le rôle des personnages annexes est en même temps trop imprécis et pas assez mystérieux, pour que

nous retrouvions, dans ce récit (dans la destinée d'Alma), la nécessité et la tension de ses sentiments. C'est au travers, au delà de cette faiblesse, essentiellement due au scénario, que l'image des femmes s'impose. Les scènes avec l'enfant, ou avec Maruschka Detmers, recèlent les moments d'émotion, les regards et les connivences, autour d'Alma, qui font la force du film.

En l'absence de toute histoire ce sont les corps et les visages qui scandent le rythme. Un croc-en-jambe facétieux, les retrouvailles hésitantes et timides de deux femmes qui glissent sur la marche du perron ; gestes de tendresse amusée. Peaux doucement mises à nu, lèvres qui se cherchent, se trouvent peut-être trop rapidement. Et puis la tempête, du corps d'Alma soulevé, et qui s'affaisse, se tord, se recroqueville. Scansion des convulsions physiques qui mesurent la passion. Sur la mer grise l'hystérie bat son plein, les visages vivent pour eux-mêmes ; paquets de mer, paquets de pleurs, les corps nous entraînent à leur propre destruction.

Il est indéniable que la violence et la beauté de certains plans soulèvent le film et lui donnent une respiration de plus en plus haletante, dans un air raréfié. Et nous savions depuis longtemps que Doillon était capable de mettre en scène avec une telle liberté, une telle force, une telle simplicité. Mais si les moments forts ne sont pas relayés par ce minimum de continuité qui donne à l'œuvre cinématographique son assise, son ampleur, et qui tout simplement sert de cadre (de limites et

d'appui) aux séquences elles-mêmes, il y a quelque chose de perdu, d'inabouti. Et les splendeurs passagères restent vaines, aussi intenses soient-elles, éclats trop purs, embruns trop rapides, trop vite montés.

Il reste tout de même un film dont l'argument, si difficilement supporté par certains, est à peine traité. La passion folle et ses déchirements pourraient s'attacher ici à n'importe quelle liaison. La stylisation est telle que le prétexte importe peu. Ce n'était pas le cas dans **la Fille prodigue**, ni dans **la Drôlesse**, où la particularité des sentiments, (des objets sentimentaux) entraînait en ligne de compte, conditionnant le récit et l'émotion, particulière aussi, qui en émanait. Ici la crise est abstraite, détachée des singularités. Et de ce détachement, qui est une esthétique, il faut féliciter Doillon ; l'abstraction qu'elles atteignent rend plus touchante encore la beauté physique de certaines scènes.

Vincent AMIEL.

La Pirate

France - 1984. Réal. et scén. : **Jacques Doillon**. Co-prod. : F.L.F.-Tango Film - Lola Film. Dir. photo. : **Bruno Nuytten** (CinémaScope-Eastmancolor). Son : **Jean-Claude Laureux**. Mus. : **Philippe Sarde**. Mont. : **Noëlle Boisson**.

Int. : **Jane Birkin** (Alma), **Maruschka Detmers** (Carole), **Andrew Birkin** (Andrew), **Philippe Léotard** (le n° 5), **Laure Marsac**, **Didier Chambragne**, **Arsène Altmeyer**, **Michael Stevens**.

Dist. : A.M.L.F. Durée : 90 mn.

« La crise est abstraite » : Philippe Léotard et Laure Marsac dans **la Pirate**, de Jacques Doillon.





« Mettre concrètement à nu »... Francis Huster et Valérie Kaprisky dans **la Femme publique**, d'Andrzej Zulawski.

La femme publique

Un archange marche dans la ville

Dans **la Femme publique**, le spectateur est constamment sollicité par un double récit, celui du film auquel il assiste, celui du tournage et indirectement de l'intrigue des **Possédés** ou pour mieux dire – comme le rappelle furtivement le dialogue – des **Démons**, ceux que Lucas Kesling, le metteur en scène, poursuit de sa rage puisqu'il tourne des films « contre », contre ceux qui ont perdu la crainte de Dieu.

Par un glissement de sens inhérent à tout principe de montage, la frénésie devient une constante de l'œuvre, une espèce d'agitation permanente qui ne laisse aucun répit. Ainsi, **la Femme publique** repose sur le mouvement perpétuellement entretenu : même lorsqu'elle pose – le mot pourrait être pris de façon littérale – Ethel

s'agite, danse, secoue la tête en tous sens. Face à la caméra de Zulawski, les personnages sont comme des vibrations qui ne trouvent jamais le moindre répit sous l'œil d'un créateur qui n'a qu'angoisse à l'égard de sa création.

Depuis **la Troisième partie de la nuit**, et en ne prenant en compte que les films connus en France (**L'Important c'est d'aimer**, **Possession**), Zulawski développe une thématique unitaire, quasi obsessionnelle : dans des récits où le sang et la violence ont toujours une grande part dans des scénarios très écrits qui font affleurer les références au secret, au complot, à l'ambivalence du double Zulawski met toujours en scène des personnages « tra vaillés » par le mal et emportés dans des trajectoires qu

annoncent l'Apocalypse. Car c'est le propre de son cinéma que de mettre concrètement à nu des êtres qui n'en demeurent pas moins opaques, qui n'en conservent pas moins leur mystère profond. Ethel, « la femme publique », reste fermée, n'offrant aucune aspérité qui pourrait conduire à l'analyse : elle donne son corps, elle vend son image, elle se dépossède de son moi pour jouer devant la caméra mais fondamentalement elle demeure insaisissable, sorte de Parque qui tranche le destin des deux hommes qui l'approchent. Elle inverse d'ailleurs le dessein qui assigne la femme à l'immobilité : comme dans les statues de Giacometti, du début à la fin, elle marche, elle avance, elle écarte tout ce qui se présente sur son passage, elle entraîne provisoirement dans son sillage des êtres qui ne tardent pas à se consumer.

Dans cette perspective, loin d'être portée à la gloire par son metteur en scène, Ethel est elle-même en pleine gloire dès le début du film : c'est elle qui détruit l'autre dans sa formidable capacité à surmonter les épreuves. L'autoritaire mais aussi déchirant « Ouvre-toi » de Lucas-Kesling est l'aveu d'impuissance d'un homme qui a rencontré l'actrice qui le détruira. Ainsi, au finale d'un récit de sang et de mort, Ethel, pour la première fois, est vêtue de façon austère, de noir. Son corps en deuil est l'affirmation de son ultime accomplissement. Elle se tourne vers la caméra et salue seule le public et lorsque tous les autres protagonistes s'inclinent à leur tour, elle demeure rigide.

Ici, comme pour brouiller un peu plus les cartes, l'équipe des **Possédés** s'efface et une autre équipe technique salue, c'est Zulawski et ses collaborateurs qui viennent se présenter au public : les deux films se rejoignent, les deux récits se retrouvent dans ce salut unitaire du film et du film dans le film. C'est aussi le moment où s'affirme l'artifice comme mode de persuasion. Comme au théâtre, les morts se relèvent pour venir à la rencontre des spectateurs : Lucas et Milan sont parmi les comédiens face à la caméra alors que nous les avons

vus morts, l'un écrasé avec sa voiture contre une pile de pont, l'autre pendu dans une fiction qui a basculé dans la réalité. Leur survie est toutefois artificielle, leur destin est scellé. Et puis, à tout bien considérer, Ethel elle-même n'est que la face triomphante d'une existence mutilée. Lorsqu'Ethel découvre que Gertrude, la femme qui louait le studio où elle posait nue, a une fille handicapée mentale et que cette fille lui ressemble trait pour trait, on peut se demander si cela ne fonctionne pas comme une révélation : pendant que l'une gravissait les marches la conduisant à une indépendance croissante, l'autre demeurerait recluse et voyait même son état empirer au point qu'il allait falloir la placer dans une institution d'enfermement...

Ainsi, dans un univers rongé par le mal, il n'est point de salut : une femme avance comme l'obscur messager des forces souterraines.

Jean A. GILLI.

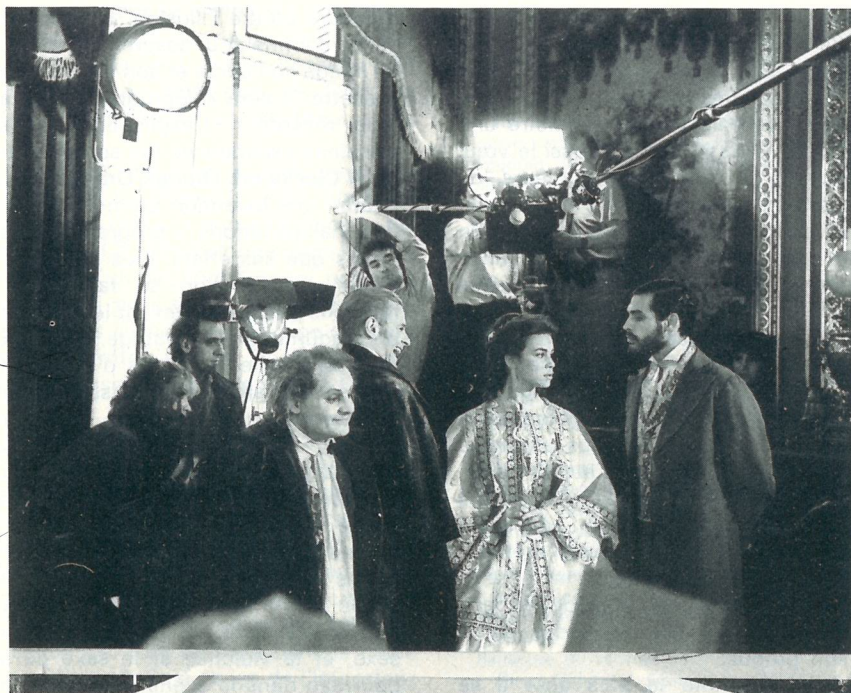
La Femme publique

France - 1984. Réal. : **Andrzej Zulawski**. Production : Hachette-Fox. Dir. de prod. : **Paul Maigret**. Scén. : **Dominique Garnier** et **Andrzej Zulawski** d'après le roman homonyme de **Dominique Garnier**. Image : **Sacha Vierny**. Opér. : **Yves Rodallec**. Déc. : **Bodhan Paczowski**, **Christian Siret**. Cost. modernes : **Olga Berlutti-Squeri**. Cost. d'époque : **Jean Zay**. Mont. : **Marie-Sophie Dubus**. Son : **Harald Maury**, **Elvire Lerner**, **Joël Belledent**. Chorégraphie : **Harmel Sbraire**. Mus. : **Alain Wisniak**. Cascades : **Rémy Julienne**.

Int. : **Francis Huster** (Lucas Kesling), **Valérie Kaprisky** (Ethel), **Lambert Wilson** (Milan Mliska), **Diane Delor** (Elena Mliska), **Yveline Ailhaud** (la mère d'Ethel), **Patrick Bauchau** (le père d'Ethel), **Gisèle Pascal** (Gertrude), **Roger Dumas** (le photographe), **Andrzej Jaroszewicz** (l'opérateur des **Possédés**), **Michaël Goldman** (le producteur des **Possédés**), **Pascale Pellegrin** (la scripte des **Possédés**), **Jean-Paul Farré**, **Vincent Martin**, **Serge Spira**, **Martine De Coninck**, **Philippe Desbœuf**, **Michel Albertini**, **Marie-Christine Demarest** (les comédiens des **Possédés**).

Dist. en France : Hachette-Fox Productions. Durée : 114 minutes.

« Le film dans le film » : Francis Huster et Valérie Kaprisky dans **la Femme publique**, d'Andrzej Zulawski.



Face à la caméra des visages sous l'œil d de sa créa-

en ne prenant (L'Important) ppe une thé-ins des récits grande part, surer les réfé-ce du double, innages « tra-jectoires qui