



DOSSIER DE PRESSE

Le Centre Culturel Cinématographique, dans le cadre du Ciné-club de Grenoble, présente le troisième cycle de la saison 2007-2008 « *Eros & Thanatos* » avec la projection de quatre films : **L'Ange bleu** (*Der Blaue Engel*, Josef Von Sternberg, 1930), **Maîtresse** (Barbet Schroeder, 1975), **L'Empire des sens** (Nagisa Oshima, 1976) et **Crash** (David Cronenberg, 1996).

Tels sont les thèmes dominants de cette vision grandiose où Eros et Thanatos mènent l'un contre l'autre une lutte confuse et, du moins tant que la vie persévère, sans issue définitive. Thanatos a pour unique but de ramener toute matière vivante à l'état inorganique ; Eros, de son côté, travaille patiemment à rassembler les groupes de plus en plus étendus et à embrasser la vie dans sa totalité. De ces deux forces également invincibles, laquelle l'emportera en fin de compte ? Freud ne se hasarde pas à le dire ici, mais dans un ouvrage ultérieur, Le Moi et le Ça, il laisse entendre qu'il opte pour l'instinct de mort, dont l'Empire est puissant et muet, contre l'Eros qui est, dans le monde, l'éternel trouble paix.

Marthe Robert, La Révolution psychanalytique. La vie et l'œuvre de Freud, Tome II (Petite Bibliothèque Payot, N° 59, 1964) p. 195.

L'Ange bleu (Der Blaue Engel, Josef Von Sternberg - Allemagne, 1930)

Projection : Mercredi 28 novembre 2007 à 20h

Salle Juliet Berto, Place Saint-André, Grenoble

Le metteur en scène est le véritable auteur d'un film. Quelles que soient les qualités de L'Ange bleu, quels que soient ses défauts, et il n'y en a pas peu, ils sont de moi. [...] Dietrich ne détruit pas l'homme dans ce film – il se détruit lui-même. La faute est sienne – c'est lui qui n'aurait pas dû se lancer dans cette aventure. C'est cela le sujet. [...] Et si quelqu'un veut trouver des symboles dans mon œuvre, il peut le faire. Mais il me faut préciser que je ne suis pas un symboliste. J'ai des idées claires, précises et réalistes.

Josef Von Sternberg (*Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Paris, Laffont, 1966), in *Dossier du cinéma. Films I*, (sous la direction de J.L. Bory et C.M. Cluny, Casterman 1972), p. 11.

Fiche technique

L'Ange bleu (Der Blaue Engel). Allemagne, 1930.

Réalisation : Josef von Sternberg. Scénario : Josef von Sternberg, Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller et Heinrich Mann, d'après son roman *Professor Unrat*. Musique : Friedrich Hollaender
Production : Erich Pommer. NB, 107 min.

Distribution : Emil Jannings (Professeur Immanuel Rath), Marlene Dietrich (Lola-Lola), Kurt Gerron (Kiepert, le Magicien), Rosa Valetti (Guste, sa femme), Hans Albers (Mazepa, M. Muscle)..

Synopsis

Allemagne, 1925. Le professeur Rath, vieux célibataire endurci, enseigne la littérature anglaise dans une petite ville (détesté par ses élèves, qui l'appellent Professor Unrat [unrat : ordure]). Découvrant que certains de ses élèves se rendent, le soir, dans un cabaret de mauvaise réputation, nommé *L'Ange Bleu*, il décide de surprendre ses élèves et de les ramener dans le droit chemin. Au cabaret, le professeur Rath tombe sous le charme d'une chanteuse Lola-Lola. Il se marie avec elle, sera licencié de son poste et commencera une carrière de clown à travers

le pays. Lors du retour dans sa ville pour se donner en spectacle, il devient fou car Lola-Lola succombe aux charmes d'un beau Français. Il quitte le cabaret et retourne dans la salle de classe qu'il avait laissée...

L'Ange bleu, Vingt ans après...

En l'an 1930, au cours d'une permission durement arrachée à la pointe de mes skis, à peine débarqué, mon père me dit : « Tu sais, il y a un nouveau Jannings à voir ». Connaissant le scénario du film, histoire d'un respectable professeur pris au piège de la sensualité, d'avance, nous savions tout le plaisir que nous pouvions escompter de ce rôle d'homme déchu dont Jannings s'était fait une spécialité, depuis sa magistrale composition de Quand la chair succombe de Fleming et qu'il avait minutieusement mis au point dans Variétés de Dupont et Le dernier des hommes de Murnau.

Mais dès l'apparition de l'héroïne de L'Ange bleu, une certaine Marlène Dietrich, il ne fut plus question de Jannings. Dans ma mémoire ne subsiste que l'obsédante exhibition de la nudité de Lola-Lola, tour à tour provocante ou veule, mais toujours aussi nue, pire que nue, sa nudité était savamment mise en valeur par tout un attirail de plumes, de dentelles et de rubans ; Lola-Lola qui chantait d'une voix lente, chaude et triste, de cyniques chansons d'amour, en fumant d'interminables cigarettes et qui par son naturel évitait de peu la vulgarité et la pornographie.

Cas pathologique : un amant masochiste, Josef von Sternberg va s'épuiser à photographier sur tous les angles la féminité de cette petite figurante docile et soumise jusqu'à en faire la grande « Marlène ». Marlène, telle qu'en elle-même elle demeure, jetée en pâture aux rêves érotiques de la foule ; Marlène, personnage de la femme fatale élevée au rang d'un mythe par la volonté de ce metteur en scène, au style si particulier, fait d'abstraction et de schématisation, qui a donné naissance à un univers tout personnel.

J'apprends que L'Ange bleu sort à nouveau en projection commerciale. Fait unique dans l'Histoire, le cinéma va nous donner la possibilité d'assister à la naissance d'un mythe, et ce n'est pas sans une certaine appréhension que j'attends le moment où je pourrai comparer mon rêve avec la réalité.

Yvan Rey, Positif, N°1, Avril 1952.

Le montage sonore : syntaxe et signification

En dehors de ce rôle qui le lie désormais organiquement à la fiction, Sternberg a su reconnaître au son un autre statut, autrement plus important du point de vue du langage cinématographique : il appartient pleinement à la syntaxe du film. Il en est ainsi pour le décalage bande-image/bande-son : lorsque Rath laisse pour la première fois ses yeux errer librement sur l'image de Lola, et s'abandonne au charme jusqu'à souffler sur les plumes artificielles de la photo qui découvre les cuisses de la chanteuse, l'anticipation de la musique du cabaret sur la première image de la séquence suivante matérialise avec force l'engrenage que nous signifie la fiction : à ce point de non-retour, l'image de Lola a déjà fondu ses chaînes aux yeux du professeur et le mène inéluctablement à la rencontre et à la soumission. Mais mieux encore, aux oreilles du spectateur c'est déjà sous l'empire de cette musique, qui fera la force de Lola, que Rath va se rendre pour la première fois au cabaret.

Remarquable aussi la façon dont Sternberg organise en une nouvelle structure signifiante le rapport entre musique de film et musiques du film. Car si les chansons de Lola dépassent déjà le rôle de pur « enjoliveur » souvent attribué à la musique de film, pour dynamiser le récit et devenir une de ses infrastructures (chaque chanson s'adaptant au caractère particulier de chaque phase de l'aventure amoureuse qui se clôt sur la plus dévastatrice : « Ich bin von Kopf bis Fuss... »), Sternberg va plus loin pour le tout dernier segment musical du film : là, précédant de quelques secondes la mort de Rath, revient insidieusement la chanson de Lola, dissimulée puisqu'il s'agit d'un arrangement (comme pour la musique du générique) ; puis imperceptiblement (toujours grâce à l'arrangement), elle fait place, à la mort du professeur, à la musique orchestrée du carillon de l'horloge qui rythmait et constituait le principe de la vie de Rath, « Uh immer Treu und Redlichkeit » ; enfin, et toujours avec une souple discrétion, l'orchestration elle-même fait place pour la dernière image au carillon seul qui tinte les douze coups de minuit. Et l'espace de ce court segment sonore, méticuleusement, on peut bien avoir l'impression que se sont affrontées à nouveau et vaincues tour à tour les puissances déléguées de trois univers : celui de Lola dont la chanson a failli faire triompher la sensualité ; celui de

Rath, et la méthode orchestrée du carillon semble dire que le devoir a finalement vaincu ; et enfin celle, pure et simple, des douze coups de minuit, qui nous rappelle peut-être que tout cela n'était que fiction et nous ramène, sur un son connu, au principe de réalité.

C.L., *La Revue du cinéma*, N°367, décembre 1981.

Filmographie de Josef Von Sternberg

- 1925 : *The Salvation Hunter*
- 1927 : *Les Nuits de Chicago (Underworld)*
- 1928 : *Crépuscule de gloire (The Last Command)*
La Rafle (The Dragnet)
Les Damnés de l'océan (The Docks of New York)
- 1929 : *L'assommeur (Thunderbolt)*
- 1930 : *L'Ange bleu (Der Blaue Engel)***
Cœurs brûlés (Morocco)
- 1931 : *Agent X 27 (Dishonored)*
Une tragédie américaine (An American Tragedy)
Shanghai Express
- 1932 : *Blonde Vénus (Blonde Venus)*
- 1934 : *L'Impératrice Rouge (The Scarlet Empress)*
- 1935 : *La Femme et le Pantin (The Devil is a Woman)*
Crime et Châtiment (Crime and Punishment)
- 1936 : *Sa majesté est de sortie (The King Steps Out)*
- 1939 : *Au service de la loi (Sergeant Madden)*
- 1941 : *Shanghai Gesture (The Shanghai Gesture)*
- 1952 : *Le Paradis des mauvais garçons (Macao)*
Fièvre sur Anatahan (Anatahan)
- 1957 : *Les espions s'amuseent (Jet Pilot)*

Maîtresse (Barbet Schroeder – France, 1975)

Projection : Mercredi 5 décembre 2007 à 20h
Salle Juliet Berto, Place Saint-André, Grenoble

Fiche technique

Maîtresse, France, 1976.

Réalisation : Barbet Schroeder, scénario : Barbet Schroeder et Paul Vojargol, photographie : Nestor Almendros, musique : Carlos D'Alessio.

Interprétation : Bulle Ogier, Gérard Depardieu, André Rouyer, Roland Bertin.

Les Films du Losange. 112 min. Sortie à Paris le 11 février 1976.

Synopsis

Entre deux petits boulots, Olivier, un jeune cambrioleur entre par effraction dans l'appartement parisien d'Ariane, maîtresse en domination sadomasochiste. Les deux cœurs solitaires s'éprennent l'un de l'autre, mais le travail d'Ariane parasite leur relation, la dualité jusqu'alors assumée d'Ariane et la vie sans histoire d'Olivier finalement très voyeur.

Propos de Barbet Schroeder sur son film

Quelles ont été les différentes étapes du projet ?

L'idée du film a couru sur plusieurs années. Un certain nombre de points, qui ont été à la base, se sont développés et précisés à mesure. En particulier les deux appartements correspondant à deux comportements opposés et complémentaires dans le personnage incarné par Bulle Ogier ; la découverte, l'initiation d'un jeune homme confronté pour la première fois à la sexualité à travers ses manifestations les plus violentes ; et enfin la passion d'un couple qui va jusqu'au bout de ses désirs. Par contre au cours des ans certains aspects de l'histoire se sont modifiés. En particulier l'ambiguïté policière du suspens s'est progressivement introvertie pour

finir par ne plus subsister que comme un fantasme du personnage incarné par Gérard Depardieu. Comme le public, il se fait piéger car il hérite de toutes les idées reçues ; de tous les clichés concernant la prostitution, l'image notamment du maquereau occulte tenant la fille sous sa coupe par la force ou la menace. De là viennent cette fausse piste menée par le héros qui, dans l'impossibilité d'avoir un rapport vrai (la passion n'est pas forcément un rapport vrai), s'est inventé cette histoire policière. Le héros découvre finalement que le personnage incarné par Holger Lowenadler est tout simplement un homme d'affaire, père de l'enfant d'Ariane et qui s'occupe de placer l'argent qu'il gagne. Cette réduction à un pur fantasme de l'intrigue policière a permis de l'intégrer dans ces variations sur le masochisme et sur les différents niveaux qu'il peut avoir. Paradoxalement le masochisme existe en chacun de nous mais ses manifestations extrêmes nous restent totalement incompréhensibles. A la différence de ce qui se passe avec la drogue dans MORE, le prosélytisme est pratiquement impossible en matière de masochisme si l'on n'a pas déjà cela en soi ; et, alors que la drogue peut être montrée comme symbole de destruction, dans MAITRESSE il aurait été malhonnête de faire jouer ce rôle au masochisme. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai été amené à modifier un premier stade du dénouement où l'accident suicidaire du couple aboutissait à sa destruction concrète, ce qui introduisant en outre un aspect moral alors que cette dimension ne se trouvait absolument nulle part ailleurs, et qu'il était important pour moi de faire un film où la morale n'entre d'aucune façon...

Qu'entends-tu par « les différents niveaux que peut avoir le masochisme » ?

Pour la fille, il s'agissait d'un masochisme par compensation dans la mesure où, dominatrice, « Maîtresse » de par son activité professionnelle, elle a besoin dans la vie de se créer l'image d'un homme fort, protecteur ; mais à partir du moment où le fantasme disparaît pour laisser l'image se réaliser, tout s'écroule. Quant à lui, sa tendance masochiste reste à niveau affectif, comme chez beaucoup de gens : lorsqu'il joue des situations manifestant une dimension sadique, il se révèle en fait comme un masochiste qui s'ignore. La passion, l'amour fou, peuvent ainsi être des facteurs de souffrances souvent recherchés inconsciemment. Ce qui se passe dans l'appartement du bas agit comme un révélateur, une sorte de loupe sur les rapports entre les deux personnages du film. On pourrait pousser encore les choses plus loin en faisant apparaître également chez le troisième personnage, celui du mari, une forme de masochisme : avec cet amour pour sa femme, cette mythification de l'amour pur laissant une liberté totale au partenaire, mais qu'en fait il ne supporte plus lorsque quelqu'un d'autre fait véritablement intrusion.. Dans les films ou dans la vie, le masochisme est refoulé, secret. En exagérant un peu, on pourrait dire qu'une scène de ménage par exemple dissimule ou refoule bien souvent une scène de torture. [...]

Propos recueilli par Guy Braucourt et revus par Barbet Schroeder,
Ecran, N°43, 15 janvier 1975.

Le commentaire de Jean-Louis Bory

Dans tout amant qui se veut le maître – peu ou prou – parce qu'il est l'homme, il y a un flic qui sommeille. Nous voilà flic avec Depardieu, en quête du secret d'Ariane. Mais ce suspense policier ne fait pas l'intérêt du film. Il aide Schroeder à nous captiver, à nous retenir. Ce qui compte, c'est la présentation d'un fantastique humain, au fond duquel Schroeder cherche l'humain. Il le trouve. Dans l'amour. Ce qui est, en effet, la route la moins trompeuse. La plus sûre chaleur humaine, c'est encore la chaleur humaine, c'est encore la chaleur du cœur.

Maîtresse dévoile son vrai visage. C'est un film d'amour. Et, alors que Schroeder nous épargne peu dans la description du rituel infernal, soulignant au contraire l'importance de la mise en scène dans le cinéma que se font les adorateurs de Maîtresse pour accéder à leur plaisir, la pudeur commande tout dans la description de l'amour. Elle est aidée par deux comédiens étonnants de vérité – d'humanité –, Gérard Depardieu et Bulle Ogier. Elle, fragile mais capable d'une férocité glaciale, vulnérable et pourtant vibrante, tendue comme une mince lame d'acier ; lui, brutal et tendre, déboussolé et pourtant fonceur. Ils habitent leurs regards. Schroeder joue de ces regards. Ce qui lui permet, sans paroles, dans les moments les plus périlleux, de faire passer les émotions les plus délicates.

Je n'oublierai pas Hoger Lowenadler (Gautier). Maîtresse est un film d'amour aussi par la grâce de ce troisième personnage, le mari de Maîtresse. Il puise dans la profondeur du sentiment qui

l'unit à sa femme une capacité de compréhension assez vaste non seulement pour permettre à cette femme de vivre cet étrange vie-là, mais encore pour l'aider dans son rôle de maîtresse saisi dans l'acception du mot. Sacrée leçon d'amour. Comme je ne peux m'empêcher de voir une leçon – plus (more) : un avertissement et comme un rappel à l'humilité qui reprendrait le « Ne jugez pas » de Gide – dans sa visite à l'abattoir des chevaux. Le « cinéma » des clients de Maîtresse paraît tout à coup bien peu cruel - du moins tant que ce n'est que du cinéma – même si ce cinéma ne respecte rien de nos petits comforts douillettement intimes. Ce qui, en ces temps de péchés mortels, ajoute aux leçons possibles que j'ai dites, un exercice plus salubre.

Jean-Louis Bory, *Rectangle multiple* (9 février 1976),
10-18, UGE, Paris, 1977, p. 167.

La critique de Monique Portal

On devine aisément le propos de Barbet Schroeder. Ivre d'absolu, l'homme veut aller jusqu'au bout de ses passions. Son grand rêve est de toucher le fond de toute souffrance et de toute jouissance. Ariane entre dans la folie de ses clients martyrisés. Olivier entre dans la vie trouble d'Ariane et dans ses plaisirs. L'idée est intéressante, mais le film, hélas, est peu convaincant. Pourtant, le spectateur est mené à travers un monde de symboles ! Malheureusement, les images restent banales et ternes. Quant aux acteurs, ils semblent fort mal à l'aise. En particulier Bulle Ogier, insignifiante dans un rôle comme dans l'autre. On n'arrive pas à croire à la réalité des sentiments et des passions que le réalisateur a voulu exprimer. Les tortures raffinées subies par les amateurs de fouet et de crucifixion ne sont qu'une mise en scène glacée. Et le grand amour d'Ariane et d'Olivier prend parfois des allures de roman-feuilleton.

Monique Portal, Jeune cinéma N°94, avril 1976

Filmographie de Barbet Schroeder

- 1969 : *More*
- 1971 : *Sing-Sing* , *Maquillages* et *Le Cochon aux patates douces*
[trois documentaires de court-métrage].
- 1972 : *La Vallée*
- 1974 : *Général Idi Amin Dada (Idi Amin Dada)* [documentaire]
- 1976 : *Maîtresse***
- 1978 : *Koko, le gorille qui parle*[documentaire]
- 1984 : *Tricheurs*
- 1987 : *Barfly*
- 1990 : *Le Mystère von Bülow (Reversal of Fortune)*
- 1992 : *J.F. partagerait appartement (Single White Female)*
- 1995 : *Kiss of Death*
- 1996 : *Before and After*
- 1998 : *L'Enjeu (Desperate Measures)*
- 2000 : *La Vierge des tueurs (La Virgen de los sicarios)*
- 2002 : *Calculs meurtriers (Murder by Numbers)*
- 2007 : *L'Avocat de la terreur*

Note : Barbet Schroeder a fait des apparitions dans plusieurs films, notamment *La Boulangère de Monceau* (Éric Rohmer), *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette), *La Reine Margot* (Patrice Chéreau), *Mars Attacks !* (Tim Burton) et dans *Paris, je t'aime* (segment Porte Choisy). Il est aussi le fondateur, avec Eric Rohmer, de la société de production et de distribution Les Films du Losange.

L'Empire des sens (Nagisa Oshima – France-Japon, 1976)

Projection : Mercredi 12 décembre 2007 à 20h

Salle Juliet Berto, Place Saint-André, Grenoble

Fiche technique

L'Empire des sens, France-Japon, 1976.

Réalisation : Nagisa Oshima, scénario : Nagisa Oshima, photographie : Hideo Ito, musique : Minoru Miki, montage : Keiichi Uraoka, décors : Jusho Toda et Shinegori Shimoishizaka, costumes : Shinegori Shimoishizaka.

Interprétation : Eiko Matsuda, Tasuya Fuji.

Argos Films et Oshima Productions. 104 min. Sortie à Paris le 15 septembre 1976.

Synopsis

Sada Abe est une ancienne geisha, aujourd'hui employé comme servante dans une auberge de Tokyo. Il lui arrive encore de satisfaire sexuellement quelque vieillard. Mais elle cherche surtout son propre plaisir en épiant les ébats conjugaux de sa patronne. Ce faisant, elle attire l'attention de Kichi, le mari de cette dernière, qui ne tarde pas à faire d'elle sa maîtresse.

Propos de Nagisa Oshima sur son film

1936 a été une année très importante pour le Japon. Mais il n'y a pas de grande différence entre le Japon de 1936 et celui de 1976, et je ne trouve pas la nécessité de contraster la passion des amants et la situation extérieure. Je pense au contraire que le fait que les deux amants soient indifférents à cette situation est très politique en soi. En fait, l'amour de Sada et de Kichizo atteint pour moi un sommet de la culture sexuelle japonaise, dans cette année précise (1936) : cette culture est née et s'est affirmée dans les quartiers des maisons closes à l'époque Edo, tout comme la culture artistique traditionnelle (kabuki, Ukiyo-E). En remontant plus haut, même à l'époque aristocratique, cette culture était déjà très riche, mais surtout pendant Edo, car le gouvernement a réussi à supprimer les guerres de samourais pendant près de 300 ans. En revanche, après Meiji, la modernisation occidentale a chassé cette culture, qui n'a subsisté que dans les « quartiers réservés », et ses derniers représentants caractéristiques ont pu être Sada et Kichizo : les chansons et les costumes du film sont toujours beaux à mes yeux, même aujourd'hui.

Propos recueillis par Max Tessier, *Ecran*, N°48, 15 juin 1976.

La genèse du film

L'idée trouve son origine à Paris, durant l'été 1972. Venu en France présenter son dernier film, Nagisa Oshima rencontre le producteur Anatole Dauman qui lui lance, en manière de défi : « faisons un film ensemble, en coproduction. Ce sera un porno. Pour ce qui est du contenu et de l'organisation, je m'en remets à vous. Je fournis l'argent, c'est tout. »

Aussi inattendue soit-elle, la démarche n'est pas très étonnante, vu la personnalité de Dauman. Celui-ci est « résolu à ouvrir une crise dans le cinéma dit pornographique », tout en se livrant à une provocation délibérée à l'égard des « institutions chargées de veiller sur nos bonnes mœurs ». « Par son art violent et raffiné, déclare-t-il, Oshima me semblait l'homme le plus capable de soutenir cette gageure. » Dauman qui a diffusé *La Pendaïson*, *La Cérémonie* et *Nuit et brouillard au Japon*, est bien entendu au fait de la carrière d'Oshima. Il a observé son évolution au sein du cinéma de son pays et connaît l'état de révolte permanent qui le fait se heurter sans répit aux limites imposées par la culture et par l'état japonais.

Oshima hésitera longtemps avant de relever le double défi de Dauman : tourner un film pour un producteur étranger (donc, aussi pour un public non-japonais), et s'inscrire sans retenue dans le cadre du cinéma pornographique. En 1975, la libéralisation du genre accompagne en France la vague hardcore venue des Etats-Unis. Nagisa Oshima décide alors de tourner l'un des sujets qu'il avait préalablement proposés à Anatole Dauman. *L'Empire des sens* s'inspirera d'une affaire criminelle authentique, relative à une jeune servante d'auberge, Sada Abe, qui assassina et mutila son amant, dans le Japon de 1936.

Le tournage de *L'Empire des sens* est en soi une aventure, qui révèle la détermination d'Oshima et de son producteur. Le Japon ne connaît, en 1976, aucun organisme officiel de censure cinématographique. Néanmoins, sous la pression des tenants d'une moralité publique issue du féodalisme, l'industrie du cinéma se contraint à pratiquer un système d'autocensure

préventive, par le biais d'une instance professionnelle : la Commission de gestion du code moral du cinéma ou Erin. Sont particulièrement visés, bien sûr, les « atteintes aux bonnes mœurs », c'est-à-dire la représentation de l'acte sexuel et jusqu'à l'apparition à l'écran d'organes génitaux ou de pilosités – le cas échéant occultés par divers procédés techniques : flous, caches. La loi autorisant par ailleurs la police à saisir la pellicule d'un film à tout moment de sa réalisation au moindre soupçon d'impudeur. Dauman et Oshima doivent imaginer un stratagème astucieux, pour mener une entreprise qui menace d'être périlleuse. Bien que le film soit réalisé en studio au Japon, la pellicule vierge est importée de France où elle est renvoyée immédiatement, au fur et à mesure du tournage, pour y être développée. Malgré certaines difficultés techniques inévitables (il est impossible à Oshima d'exercer un contrôle quotidien sur l'avancement du film, faute de rushes), le système est efficace : l'impossibilité pour les autorités japonaises de saisir de la pellicule étrangère non encore développée assure l'impunité au cinéaste.

De fait Oshima ne se soumet à aucune autocensure et se livre à la plus belle des provocations. Si *L'Empire des sens* est un film d'auteur, dans l'acception française du terme, il s'agit bien et tout d'abord d'un film porno hardcore qui va immédiatement effaroucher les Tartuffe de tous bords et, en même temps, provoquer l'enthousiasme des sophistes qui veulent ne pas confondre « érotisme » et « pornographie ».

Louis Danvers et Charles Tatum Jr.,
(*Nagisa Oshima*, Cahiers du cinéma, collection auteurs 1986) p. 176.

La critique de Max Tessier

Pour montrer cette « passion juvénile » peu commune, Oshima ne pouvait évidemment reculer devant une représentation aussi totale à l'écran que fut la passion réelle des deux amants. Oshima n'est pas le cinéaste des demi-mesures, et, faisant fi des contingences du moment, il a pris la seule voie qui puisse assurer crédibilité et pérennité à son film, celle du réalisme le plus nu, le plus dénué de tous artifices, et aussi le plus complet en allant jusqu'au bout de la représentation. Une fois encore, il nous surprend par l'adoption d'un style délibérément simple, qu'il dit découler de la force des personnages et des situations, où apparemment l'imaginaire tient une place mineure, ce qui peut évidemment nous décevoir de prime abord. Pourtant, il marque sa présence, autrement assez efficace (par rapport à ses autres films) par quelques séquences qui ne sont que de lui : le rêve du meurtre, Kichi courant presque nu le long de la voix ferrée, ou Sada jouant avec des enfants et se couchant sur un kimono qui évoque le *hinomaru* (drapeau japonais). Ainsi le réalisme « pseudo objectif » du film est-il continuellement investi par une interprétation personnelle d'Oshima traduite par des sons, des éclairages, un décalage esthétique propre au cinéma. L'autre supériorité d'Oshima est d'avoir, comme à son habitude, évité les pièges d'un intellectualisme qui aurait eu beau jeu d'assécher la source d'une « passion exclusivement sensuelle » dont il souligne que « l'absence de toute idée est flagrante ». En somme, Oshima a transmis à ses personnages l'énergie qui devait se communiquer au film, en effaçant au maximum les traces de sa mise en scène. Il a laissé le signifié prendre le pas sur le signifiant.

Max Tessier, *Ecran*, N°48, 15 juin 1976.

Filmographie de Nagisa Oshima

- 1959 : *Une ville d'amour et d'espoir*
- 1960 : *Conte cruel de la jeunesse*
- 1960 : *L'Enterrement du soleil*
- 1960 : *Nuit et brouillard du Japon*
- 1961 : *Le Piège*
- 1962 : *Le Révolté*
- 1965 : *Les Plaisirs de la chair*
- 1965 : *Journal de Yunbogi*
- 1966 : *L'Obsédé en plein jour*
- 1967 : *Carnet des ninja*
- 1967 : *A propos des chansons paillardes au Japon*
- 1967 : *Été japonais: double suicide*
- 1968 : *La Pendaïson*
- 1968 : *Le Retour des trois soûlards*

1968 : *Journal du voleur de Shinjuku*
 1969 : *Le Petit garçon*
 1970 : *Il est mort après la guerre*
 1971 : *La Cérémonie*
 1972 : *Une petite sœur pour l'été*
1976 : L'Empire des sens
 1978 : *L'Empire de la passion*
 1982 : *Furyo*
 1986 : *Max mon amour*
 1995 : *Cent ans de cinéma japonais*
 1999 : *Tabou*

Crash (David Cronenberg – Canada, 1996)

Projection : Mercredi 19 décembre 2007 à 20h
 Salle Juliet Berto, Place Saint-André, Grenoble

Fiche technique

Crash, Canada, 1996.

Réalisation : David Cronenberg, scénario : David Cronenberg d'après le roman de James G. Ballard, photographie : Peter Suschitzky, musique : Howard Shore, montage : Ronald Sanders, décors : Carol Spier, costumes : Denise Cronenberg.

Interprétation : James Spader, Deborah Unger, Elias Koteas, Holly Hunter, Rosanna Arquette, Peter Mac Neill

Production : Jeremy Thomas et Robert Lantos. 100 min. Sortie en France le 17 juillet 1996.

Synopsis

James et Catherine Ballard, un couple dont la vie sexuelle s'essouffle quelque peu, va trouver un chemin nouveau et tortueux pour exprimer son amour grâce aux accidents de voiture. A la suite d'une violente collision, ils vont en effet se lier avec des adeptes des accidents.

Propos de James G. Ballard sur le film de Cronenberg

J'ai déclaré que le film de Cronenberg commençait où finissait mon roman, dans la mesure où dans mon livre, je tente de soulager le lecteur de « l'apparente logique » cauchemardesque qui sous-tend *Crash*. Je tente de le persuader que le personnage du narrateur – qui porte mon nom – a été attiré malgré lui dans le monde de Vaughan (le personnage d'Elias Koteas, NDLR), ce scientifique voyou. Dans le film de Cronenberg, en revanche, les personnages acceptent dès le début cet univers. Ce qui reste latent dans le roman devient manifeste dans le film.

La passion sexuelle, chez beaucoup de gens, se développe à un niveau intellectuel plutôt que physique. La froideur dont on a parlé est inscrite dans le sujet même du roman. Mais les émotions des personnages sont toujours très fortes, leur tendresse aussi. Cronenberg décrit son film comme une histoire d'amour, et je partage entièrement son point de vue ! C'est un film magnifique, comme je n'en avais jamais vu, qui dépasse totalement le niveau narratif, un film obsessionnel, et en même temps très contenu. Les films hollywoodiens sont bien plus violents que *Crash*. La grande majorité des films repose sur des intrigues traditionnelles héritées du 19^{ème} siècle. Avec Cronenberg, plus d'histoire, plus de psychologie, il joue uniquement sur la poésie.

Pour moi, *Crash* – le roman et le film – a pour sujet la gratification, la satisfaction profonde d'un désir. A mes yeux, la seule chose qui élargisse la paysage du 20^{ème} siècle, c'est la psychopathologie, et cette psychopathologie se rit des diktats de la morale. Le narrateur et sa femme ont conquis cette immense liberté qui leur permet de jouer à leurs drôles de jeux sans se soucier des conséquences. La psychopathologie est devenue le moteur d'une grande partie de notre vie quotidienne. Le livre et le film se terminent sur une note d'exultation, de profonde satisfaction, d'accomplissement. Comme moi, Cronenberg est profondément optimiste.

Propos recueillis par Serge Grünberg, *Cahiers du cinéma*, N° 504 (Juillet-août 1996).

La critique de Stéphane Bouquet

Un homme, une femme, une voiture, n'importe lesquels pourvu qu'il y ait un triangle. Parfois, l'homme change, ou la femme. Parfois ce sont deux hommes ensemble, ou deux femmes. L'important n'est ni le sexe ni l'identité, mais le moment où les êtres se rencontrent, se cognent l'un à l'autre, se carambolent. Tout commence lorsque la voiture du narrateur emboutit celle du Dr Helen Remington, dont le mari est tué sur le coup. Les deux survivants s'observent, hébétés, à travers les pare-brise éclatés, quand soudain Helen dégrafe sa tunique et laisse apparaître son sein. Belle et audacieuse métaphore de la stupeur érotique, de cet instant originel où le sexe nous creuse de son insatiable appétit. *Crash*, ensuite, rejouera sans fin cette scène primitive, selon des combinaisons différentes sans parvenir au même émoi. Le film est donc construit sur la répétition sérielle, adramatique, non progressive. Il n'y a pas d'accélération, pas d'urgence, pas d'enjeu qui se dévoileraient soudain. Il y a toujours le même rythme, toujours cette même lenteur, franchement bienvenue dans un film qui aurait facilement pu se laisser griser par la vitesse. Simplement, les gens font l'amour, et l'amour encore, au milieu de voitures plus ou moins accidentées. C'est juste l'intensité qui change.

Le refus de s'embarquer dans un filmage convulsif de la sexualité est en profond accord avec le projet esthétique de *Crash*. Projet paradoxal s'il en est : filmer ce qui arrive à la peau déchirée ou caressée, à la chair martyrisée ou excisée, aux entrailles pénétrées par un sexe ou de la tôle blanche, en s'en tenant à une objectivité neutre, à une pure extériorité. Le feu sous la glace, ce doit être à peu près cela : les émois de la chair devinés mais tenus à distance par un recul qui vous empêche de les percevoir pleinement, de sorte que l'excitation – réelle – qu'on ressent ne se transforme jamais en agacement sexuel. Le trouble est plus large, plus général, plus absolu, désarmant. Cinéma désarmant de douceur, on pourrait dire, si la douceur consiste à filmer le monde (même le pire) sans effraction, d'une caméra caressante, frôlant les plaies, les cicatrices, comme si c'était la plus belle peau. Désarmante douceur donc, et finalement envoûtante à force d'être tenue inlassablement séquence après séquence, et finalement hypnotique d'être accompagnée de la très belle musique, froide et insistante, d'Howard Shore. Tel est *Crash* : un film qui sacrifie le récit à la sensation, et vous entoure d'une atmosphère ouatée, calme, voluptueuse et jubilatoire, car *Crash* est aussi un film où l'on rit assez, si l'on se laisse aller au léger détachement que réclame le film.

Cahiers du cinéma, N° 504 (Juillet-août 1996).

Filmographie de David Cronenberg

- 1969 : *Stereo*
- 1970 : *Crimes of the future*
- 1975 : *Frissons (The Parasite murders)*
- 1976 : *Rage (Rabid)*
- 1979 : *Fast company*
- 1979 : *Chromosome 3 (The Brood)*
- 1980 : *Scanners*
- 1982 : *Videodrome*
- 1983 : *Dead zone (The Dead zone)*
- 1986 : *La Mouche (The Fly)*
- 1988 : *Faux-semblants (Dead ringers)*
- 1991 : *Le Festin nu (The Naked lunch)*
- 1994 : *M. Butterfly*
- 1996 : *Crash***
- 1999 : *eXistenZ*
- 2002 : *Spider*
- 2005 : *A history of violence*
- 2007 : *Chacun son cinéma (un sketch)*
- 2007 : *Les Promesses de l'ombre (Eastern promises)*

Éléments de documentation

(Cette documentation peut être consultée dans les bureaux du CCC).

Sur *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg

- Dossier Josef von Sternberg, *Positif*, **496** (juin 2002).
 Jacques Siclier, *Le Monde* (12 mars 2001) et *Télérama*, **2669** (7 mars 2001).
 Landrot, *Télérama* **2711** (26 décembre 2001).
 C.L. *La Revue du cinéma*, **367** (décembre 1981) 126.
 Barthélemy Amengual, *Dossier du cinéma*. Films I
 (sous la direction de J.L. Bory et C.M. Cluny, Casterman 1972), p. 9.

Sur *Maîtresse* de Barbet Schroeder

- Jacques Zimmer, *La Revue du cinéma*, **304** (mars 1976).
 A. Cd., *La Revue du cinéma*, **309-310** (octobre 1976), 226.
 Monique Portal, *Jeune Cinéma*, **94** (avril 1976), 45.
 Adrien Gombeaud, *Positif*, **556** (juin 2007), 77.
 Guy Braucourt, *Ecran*, **43** (15 juin 1976), 61.
 Jean-Louis Bory, *Rectangle multiple*, 10-18, UGE, 1997, p. 167.

Sur *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima

- Pascal Bonitzer, *Cahiers du cinéma*, **270** (septembre-octobre 1976).
 Jacques Siclier, *Télérama*, **2353** (15 février 1995).
 Jacques Morice, *Télérama*, **2549** (18 novembre 1998)
 Max Tessier, *Ecran*, **48** (15 juin 1976).
 Jean-Louis Bory, *Rectangle multiple*, 10-18, UGE, 1997, p. 167.

Sur *Crash* de David Cronenberg

- Stéphane Bouquet, *Cahiers du cinéma*, **504** (juillet-août 1996) 24.
 Jean-Michel Frodon, *Le Monde* (18 juillet 1996).
 Jacques Siclier, *Le Monde* (2 novembre 1997).
Positif, **425-426** (juillet-août 1996).

Dossier réalisé par Jean Dorel et Krishna Saminadayar