

**CINEMATHEQUE DE TOURS
HENRI LANGLOIS**

Saison 2013 - 2014

Ce catalogue a été édité en 140 exemplaires,
numérotés de 1 à 140

N° / 140

**Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours
02 47 21 63 95 - cinematheque@ville-tours.fr
www.cinematheque-tours.fr**

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens.

Rédaction : Margaux Alegre, Aurore Caillière, Fabrice Fresnault, Jean Baptiste Giuliani, Léa Leboucq, Elsa Loncle, Paul Neilz, Audrey Oberlin, Agnès Torrens, Floriane Vinérier.

Mise en page : Elsa Loncle. Couverture : Alexandre Saint Pol. Impression : Imprimerie municipale. Secrétariat : Lydie Sénécal.

Remerciements à la Cinémathèque de Bologne, au Goethe Institut de Lille et à l'Abbaye de Fontevraud.

SOMMAIRE

<i>Berlin, Symphonie d'une grande ville</i> de Walther Ruttmann - Ciné-concert	p. 7
<i>Un, deux, trois</i> de Billy Wilder	p. 10
Suivez la route de l'animation	p. 15
<i>Macadam Cowboy</i> de John Schlesinger	p. 18
<i>Billy le menteur</i> de John Schlesinger	p. 22
<i>Marathon Man</i> de John Schlesinger	p. 24
<i>Goupi mains-rouges</i> de Jacques Becker	p. 26
<i>Pat Garrett et Billy le Kid</i> de Sam Peckinpah	p. 28
<i>Les Aventures du prince Ahmed</i> de Lotte Reiniger	p. 33
<i>L'Eternel Retour</i> de Jean Delannoy	p. 36
<i>Orphée</i> de Jean Cocteau	p. 41
<i>Notre Pain quotidien</i> de King Vidor	p. 45
Carte blanche à Jean-Marie Laclavetine	p. 50
<i>Bas les Masques</i> de Richard Brooks	p. 51
<i>Balzac et la petite tailleuse chinoise</i> de Dai Sijie	p. 55
<i>La Vie est belle</i> de Frank Capra	p. 58
<i>L'Eventail de Lady Windermere</i> de Ernst Lubitsch - Ciné-concert	p. 63
<i>Film</i> de Samuel Beckett	p. 67
<i>L'Homme Atlantique</i> de Marguerite Duras	p. 68
<i>Les Amours d'une blonde</i> de Milos Forman	p. 69
<i>Taking off</i> de Milos Forman	p. 74
<i>L'As de pique</i> de Milos Forman	p. 77
<i>Séduite et abandonnée</i> de Pietro Germi	p. 80
<i>Le Pigeon</i> de Mario Monicelli	p. 84
<i>Au Nom du peuple italien</i> de Dino Risi	p. 88
Viva il cinema!	p. 93
Carte blanche à la Cinémathèque de Bologne	p. 94
<i>La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz</i> de Luis Buñuel	p. 95

<i>Casque d'or</i> de Jacques Becker	p. 99
<i>Les Fables</i> de Ladislav Starewitch	p. 102
<i>Chantons sous la pluie</i> de Stanley Donen	p. 104
<i>Le Roman d'un tricheur</i> de Sacha Guitry	p. 109
<i>Fahrenheit 451</i> de François Truffaut	p. 113
<i>La Complainte du sentier</i> de Satyajit Ray	p. 118
<i>Le Monde d'Apu</i> de Satyajit Ray	p. 123
<i>Les Yeux sans visage</i> de Georges Franju	p. 126
<i>Images pour Debussy</i> de Jean Mitry	p. 131
<i>Symphonie mécanique</i> de Jean Mitry	p. 131
<i>Entr'acte</i> de René Clair	p. 135
<i>Les Contes d'Hoffmann</i> de Michael Powell	p. 140
<i>L'Accordéon</i> de Igor Savtchenko	p. 144
<i>L'Homme qui en savait trop</i> - 1934- de Alfred Hitchcock	p. 146
<i>L'Homme qui en savait trop</i> - 1955- de Alfred Hitchcock	p. 152
<i>Alexandre Nevski</i> de Sergueï Eisenstein	p. 155
<i>Van Gogh</i> de Maurice Pialat	p. 159
<i>L'Amour existe</i> de Maurice Pialat	p. 164
<i>Sous le Soleil de Satan</i> de Maurice Pialat	p. 166
<i>The Harder they come</i> de Perry Henzell	p. 169
<i>Plein Soleil</i> de René Clément	p. 172
<i>Le Troisième Homme</i> de Carol Reed	p. 176
<i>Ariane</i> de Billy Wilder	p. 180
<i>Lawrence d'Arabie</i> de David Lean	p. 182
<i>New York, New York</i> de Martin Scorsese	p. 187

Editorial

Saison Cinémathèque 2013 / 2014 Le mot de Jean Germain, Maire de Tours

A travers ses programmations, la Cinémathèque nous a habitués à éduquer notre regard sur les images, à décrypter ce qu'elles ont à nous dire. Certaines sont remarquables par le témoignage qu'elles apportent sur l'époque où elles ont été prises, d'autres sur la manière dont elles ont été construites, cadrées, parfois déformées. Toutes ont des enseignements à nous offrir, sur l'Art, sur l'Histoire, mais aussi sur nos modes de vie, nos questionnements.

Cette année, la Cinémathèque souhaite aller plus loin. A l'image, elle ajoute la musique. Si le cinéma est né muet, il était presque toujours accompagné de musique : des orchestres dans les lieux prestigieux, un instrumentiste souvent amateur dans les petits villages. Il découvrait le film en même temps que les premiers spectateurs, et améliorait sa prestation musicale au fur et à mesure que se succédaient les projections. Avec l'arrivée du parlant, du cinéma sonore, la musique a peu à peu pris sa place et cela de manière très diverse. Cette saison de la Cinémathèque va nous faire entendre cette musique de cinéma. Elle a pu inspirer un film, et à l'inverse, de nombreux films ont fait connaître, parfois au monde entier, une composition musicale. De grands cinéastes ont joué par ailleurs avec la musique, qui est devenue partie du scénario, du ressort comique ou tragique du film qu'elle sert. On a tous en mémoire des musiques qui ont porté l'ambiance d'un film et le suspense qu'il dégage. Ou une musique qui est devenue célèbre du jour au lendemain, grâce à une œuvre cinématographique. L'histoire du cinéma regorge par ailleurs d'exemples où la musique et l'image se complètent, de même que des cinéastes ont trouvé de fidèles collaborateurs auprès de grands compositeurs, chacun partageant sa passion dans une fructueuse complicité. C'est toute cette diversité que la Cinémathèque nous propose de voir et d'entendre lors de cette saison. Elle offre l'occasion de voir et revoir de grands chefs-d'œuvre, mais aussi de découvrir des films inconnus, voire oubliés.

Je remercie l'équipe de la Cinémathèque pour son enthousiasme et son implication dans la vie de cette structure culturelle. Car cette nouvelle année dédiée au cinéma de patrimoine est aussi l'occasion de nouer des partenariats avec d'autres structures, de provoquer des rencontres dans le public, de montrer des cinémas différents : du cinéma muet présenté en ciné-concert, des comédies musicales, des films musicaux, du cinéma expérimental, des films noirs, des comédies, des programmes spécialement dédiés au jeune public, etc.

J'invite les Tourangeaux à se laisser séduire par cette belle programmation, et à venir encore plus nombreux partager ces grands moments de cinéma.

Jean Germain
Maire de Tours
Sénateur d'Indre-et-Loire

LUNDI 23 SEPTEMBRE 2013 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

**Soirée d'ouverture
Ciné-concert**

***Berlin, Symphonie d'une grande ville* de Walther Ruttmann
Mise en musique par Falter Bramnk (clavier, divers électronique, voix)
et Sébastien Beaumont (guitare) du collectif Muzzix.**

**Berlin, Symphonie d'une grande ville
(*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*)**

De Walther Ruttmann

(1927)

Allemagne / NB / 1h05

Réalisation : Walter Ruttmann

Scénario : Karl Freund, Walter Ruttmann d'après une idée de Carl Mayer

Montage : Walter Ruttmann

Photographie : Robert Baberske, Reimar Kuntze, László Schäffer

Décor : Erich Kettelhut

Musique originale : Edmund Meisel

Production : Karl Freund

Un train arrive dans la capitale allemande, assistant au réveil de ses rues et de ses faubourgs. La ville s'anime doucement puis le rythme s'accélère, à l'image de l'activité urbaine. A la découverte des bureaux, des usines et des habitants, Berlin dévoile son effervescence jusqu'au crépuscule, où le calme réapparaît alors...

Le premier long-métrage de Walther Ruttmann se présente comme une symphonie visuelle en 5 actes au sujet de Berlin, au cours d'une journée. Réalisé en 1927, le film s'inspire de *Rien que les heures* (1926) du cinéaste Alberto Cavalcanti, film expérimental à propos de la vie parisienne. C'est grâce à la rencontre entre Ruttmann et son producteur Karl Freund que le film voit le jour, à partir d'une idée du scénariste Carl Mayer, connu pour les scénarii des films de Murnau ou de Wiene. L'envie du cinéaste de travailler

avec la matière vivante du réel le conduit à représenter cette ville riche "d'énergies cinétiques", alors en plein essor dans les années 20. A ce sujet, le réalisateur s'exprime ainsi : « Lorsqu'un jour je me fus décidé à faire de la grande ville le sujet d'un film, seul Berlin entra en ligne de compte car pour le cinéma considéré comme art du mouvement, le jeune Berlin riche de possibilités infinies était l'objet le plus photogénique».

Pour ce faire, Ruttmann sillonne la ville en voiture pour observer ses activités et ses respirations. L'écriture du film, repensée en permanence au cours de son avancement, se construit par les découvertes parfois hasardeuses des situations offertes par la ville. "Après chaque tentative de montage je m'apercevais de ce qui me manquait (...) et c'est en fonction de cela que je déterminais à chaque fois ce qu'il fallait filmer". De ce moyen d'action, on peut

reconnaître une démarche documentaire qu'il est pourtant important de relativiser. Le film se présente davantage comme une expérimentation visuelle où les innovations techniques et artistiques fusionnent en faveur du rythme. De plus, l'utilisation d'une pellicule plus sensible a permis le tournage de séquences nocturnes, donnant la possibilité à Ruttmann de capter la ville jusqu'à la tombée de la nuit. L'enjeu du film, dont le tournage a duré une année, était de faire vibrer les spectateurs en leur faisant "faire l'expérience" de Berlin.

Walther Ruttmann s'attache à filmer le rythme de la ville à travers ceux qui la composent, à différents moments de la journée, depuis le petit matin jusqu'au soir. Afin de "rendre cinématographiquement la diversité du caractère de Berlin" la caméra s'intéresse aux mouvements, aux anonymes et à la foule qui peuplent la métropole et la rendent vivante. Ainsi, il n'existe plus de héros ni de personnages précis dans *Berlin...* L'angle d'approche s'élargit pour traduire "les peines ou les joies d'hommes et de femmes quelconques : vendeuse, chauffeur de taxi, Berlinois du petit peuple...". Les mouvements de la masse humaine surgissant à travers les rues, le métro ou les cabarets agissent en faveur de l'unique personnage du film : la ville.

Le film est considéré, à l'heure de sa sortie, comme "œuvre d'art totale" par la critique, grâce à son autonomie face au théâtre en

Walther Ruttmann (1887-1941)



Né le 28 décembre 1887 à Francfort-sur-le-Main, Walther Ruttmann commence des études d'architecture à Zurich puis de peinture à Munich où il se lie d'amitié avec de futurs artistes expressionnistes comme Paul Klee et Lyonel Feininger. Il travaille comme dessinateur puis comme peintre avant d'interrompre son activité lors de la Première Guerre mondiale où il occupe un

tant qu'art du mouvement. En effet, Ruttmann arrache à la ville des fragments de son quotidien par la construction d'images complexes, grâce à des cadrages géométriques et des angles de prise de vues audacieux, bien loin des mises en scène classiques connues dans le cinéma des premiers temps. Le montage expressionniste, quant à lui, vient ordonner le rythme de cette symphonie, alternant des moments de sérénité et de frénésie, afin d'épouser les tensions de la cité présentée comme une véritable fourmilière. De ce film se dégage une esthétique hypnotique, proche des essais expérimentaux qui se développeront par la suite, inscrivant indubitablement l'œuvre de Ruttmann comme un pilier avant-gardiste de la création cinématographique allemande. Lors de sa première projection, le film s'est accompagné d'un orchestre de soixante-quinze musiciens interprétant la partition d'Edmund Meisel.

Cette entrée dans la ville moderne est également le témoignage d'un Berlin qui n'existe plus, faisant du film de Ruttmann un véritable document d'archive où se lient modernité urbaine et modernité cinématographique. Sorti en 1927, *Berlin, symphonie d'une grande ville* sert d'inspiration formelle en terme d'esthétique et de narration aux cinéastes de son temps, préfigurant l'œuvre de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, réalisée en 1929.

poste de lieutenant d'artillerie. A la fin de la guerre, Ruttmann s'oriente vers la mise en mouvement de ses créations en réalisant de courts films abstraits au début des années 20, appelés *Opus* qu'il décline en quatre parties, tirant leur inspiration de ses propres peintures. A ses œuvres picturales est associée la musique de Max Butting, faisant jouer l'image et le son dans des interactions rythmiques. Ce goût pour l'expérimentation de la matière marque l'ensemble de l'œuvre de l'artiste et fait de

lui une des figures de référence du futur cinéma expérimental. De plus, cette série lui permet de se faire connaître auprès de plusieurs artistes. Il se fait notamment remarquer par Julius Pinschewer qui l'engage pour la réalisation de films publicitaires, dont *Das Wunder* réalisé en 1922.

Au vu de son intérêt pour les "effets spéciaux" et l'animation, Fritz Lang fait appel à lui pour la réalisation d'une séquence de cauchemar pour son film *Nibelungen* (1924) ainsi que Lotte Reiniger pour les arrière-plans animés du film *Les Aventures du prince Ahmed* (1926). Il y développe un univers onirique où les formes se mêlent et se transforment, rappelant son goût pour l'abstrait. Un an plus tard, d'après une idée de Carl Mayer, Walther Ruttmann passe à la réalisation de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) où il met en application l'ensemble des principes visuels et études abstraites expérimentés au cours de son travail. Le succès est immédiat et se répand à travers le monde, faisant de ce film le plus caractéristique de son œuvre et une référence des avant-gardes allemandes. Selon le même principe, il tourne *La Mélodie du monde* en 1929, premier film sonore allemand, mêlant des images et des sons captés dans le monde entier. Jugée comme étant son œuvre la plus aboutie, elle a tout d'abord été réalisée à des fins publicitaires, afin de susciter l'envie du peuple allemand de voyager en bateau. Après cette nouvelle expérimentation visuelle et sonore, il poursuit son étude avec *Week-end* (1930), un film sans image se présentant comme une "pièce radiophonique" enregistrée avec une caméra en son optique. Il évoque la fin d'une journée de travail et l'animation d'un week-end d'une population urbaine.

A partir des années 30, Ruttmann réalise un nouveau succès avec son film *Acier* (1933), sur un scénario de Pirandello et une musique de Malipiero, au sujet d'une histoire d'amour dans le milieu ouvrier en Italie. D'autre part, il poursuit ses

collaborations avec d'autres réalisateurs comme Abel Gance pour *La Fin du monde* (1931) et participe au montage de *Dieux du stade* (1938) de Leni Riefensthal. Parallèlement, le cinéaste réalise des films de propagande pour le "Reichsparteitag" (parti nazi) et est engagé par l'UFA (Universum Film AG, qui est alors la plus puissante société de cinéma allemande) à partir de 1934 pour la mise en scène de films culturels et publicitaires.

Alors qu'il est en tournage sur le front russe pour la réalisation d'un film de propagande, Walther Ruttmann est blessé. Suite à une opération de la jambe, il meurt à Berlin le 15 juillet 1941.

Filmographie

1921 : Opus I

1923 : Opus II

1924 : Opus III

1925 : Opus IV

1927 : Berlin, Symphonie d'une grande ville (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*)

1929 : La Mélodie du monde (*Melodie der Welt*)

1930 : Week-end (*Wochenende*)

1933 : Acier (*Acciaio*)

1934 : Altgermanische Bauernkultur

1936 : Schiff in Not

1937 : Mannesmann

1938 : Henkel, ein deutsches Werk in seiner Arbeit

1940 : Waffenkammern Deutschlands

1941 : Deutsche Panzer

Sources

www.arte.tv

Freddy Buache, *Le cinéma allemand 1918-1933*, Hatier, 1984, Rennes

L'Avant-garde cinématographique allemande des années 20, Goethe-Institut, 1989.

LUNDI 30 SEPT. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Un, deux, trois (*One, Two, Three*)

de Billy Wilder

(1961)

USA / NB / 1h48

Réalisation : Billy Wilder

Scénario : Billy Wilder et I.A.L.

Diamond d'après la pièce de Ferenc Molnar

Photographie : Daniel L. Fapp

Décors : Alexandre Trauner, Robert Stratil, Curt Stallmach

Musique : André Previn

Montage : Daniel Mandell

Son : Basil Fenton-Smith

Interprétation :

C.R. MacNamara : James Cagney

Otto Ludwog Piffel : Horst Buchholz

Scarlett : Pamela Tiffin

Mme MacNamara : Arlene Francis

Ingeborg : Lilo Pulvor

Hazeltine : Howard St. John

Schlemmer : Haas Lothar



Photo : Swashbuckler

MacNamara gère d'une main de maître la filiale berlinoise de Coca-Cola. Il a pour ambition de devenir le directeur pour l'Europe et projette d'introduire la célèbre boisson derrière le "rideau de fer". Son grand patron, Hazeltine lui demande de prendre soin de sa fille Scarlett, qui fait un tour d'Europe et vient passer quelques temps à Berlin. MacNamara et sa femme s'occupent au mieux de la jeune fille, mais se trouvent bien ennuyés quand, à la fin de son séjour, cette dernière annonce qu'elle s'est mariée en secret à un communiste. Afin de ne pas perdre son poste, MacNamara va mettre toute son énergie et sa créativité pour transformer le bolchevique en gendre idéal.

Du grand Wilder ! Nous sommes en 1961 à Berlin et Billy Wilder prend un malin plaisir à égratigner les travers des Etats présents. Si MacNamara représente bien

les désirs expansionnistes et capitalistes de l'Amérique, les Russes eux, tout communistes qu'ils sont, trouvent vite du charme aux plaisirs décadents de l'Occident, ce qui n'est pas sans rappeler *Ninotchka*, dont Billy Wilder avait écrit le scénario pour Lubitsch. Quant aux Allemands, qui ne peuvent s'empêcher de claquer des talons comme sous Hitler, ils ne sont pas moins ridicules avec leur discipline à toute épreuve.

Arrive au milieu de ce Berlin hautement caricatural, la jeune Scarlett, confiée par son père à la surveillance de MacNamara, qui ne perd jamais de vue ses possibilités d'avancement. Alors, lorsque le grand patron annonce sa venue à Berlin mais que la jeune fille a disparu, MacNamara a peur pour sa carrière. Il va faire preuve d'une incroyable énergie, et de tous ses talents de dirigeant pour surmonter toutes les difficultés. "Si la notion de virtuosité a

jamais eu un sens au cinéma, c'est ici qu'il faut le chercher et jusque dans cette faculté de métamorphoser la minceur extrême des personnages, l'artifice des situations, l'épaisseur des gags et du trait, en sources de jubilation pour le spectateur" écrit Jacques Lourcelles dans le dictionnaire du cinéma. Les gags s'enchaînent en effet et les dialogues sont désopilants. Tout cela à un rythme effréné qui ne laisse aucun répit au spectateur. Pour autant, le public a boudé ce film à sa sortie, sans doute peu préparé à cette critique virulente du



Billy Wilder (1906 - 2002)

Billy Wilder naît en 1906 en Autriche, du temps de la Monarchie austro-hongroise, dans une famille juive. Son vrai prénom est Samuel mais il est rapidement surnommé Billy par sa mère. Il débute des études de droit, qu'il délaisse assez rapidement, davantage intéressé par la littérature (entretien Positif n° 269/270) que par les écrits juridiques. De 1924 à 1926, il est journaliste à Vienne. En 1926, il part à Berlin, attiré par la modernité de la ville. Il y gagne sa vie comme danseur mondain et comme journaliste. Il signe le scénario de *Les Hommes, le dimanche (Menschen an Sonntag)* de Robert Siodmak. Suite au succès du film, il intègre la UFA au sein de laquelle il participe à l'écriture de scénarii. Cette expérience lui permet de se frotter très tôt à différents genres d'écritures : la comédie, l'intrigue policière, les comédies musicales.

Avant de se marier, sa mère avait vécu aux Etats-Unis et en avait gardé le goût, qu'elle avait transmis à ses deux fils. Aussi, quand le frère de Billy part vivre en Amérique au milieu des années 20, celui-ci est vite attiré par Hollywood. De plus, les cinéastes qu'il admire, Lubitsch, Léni, Murnau, y étaient déjà partis. Et puis, bien sûr, sa première motivation est de fuir la poussée du régime

communisme qui ne vaut pas mieux que le capitalisme. Pour Billy Wilder l'explication de cet échec est ailleurs. "Si on avait construit le mur de Berlin avant le début du tournage, je ne l'aurais pas fait, mais nous en étions au milieu quand ils l'ont élevé, et cela avait cessé d'être drôle". Aujourd'hui en revanche, on redécouvre avec bonheur ce petit bijou d'humour noir, dans lequel James Cagney est incroyable d'énergie.

nazi. Sur sa route, il fait une halte à Paris en 1933, et y réalise son premier long-métrage, *Mauvaise Graine*, dans lequel joue la jeune Danielle Darrieux.

Billy Wilder ne retournera jamais vivre en Allemagne mais portera, plus tard, à plusieurs reprises, un regard personnel sur ce pays dans *La Scandaleuse de Berlin* (1948), *Témoin à charge* (1958), et *Un, deux, trois* (1961).

Quand il débarque à Hollywood, il ne parle pas un mot d'anglais, n'ayant étudié que le français à Vienne. Il commence donc par prendre des cours. Parallèlement, il écrit des nouvelles en allemand, dont une finira par être achetée par la Paramount.

Dès son arrivée, il travaille auprès d'autres réfugiés, tels Dieterle ou Thiele. Il se lie d'amitié et travaille avec Charles Brackett (romancier qui avait travaillé pour le New Yorker) pour le compte de la Paramount. Cette collaboration avec Brackett sera très importante. C'est ensemble qu'ils écriront les scénarii de *La Huitième Femme de Barbe bleue* (1937) et de *Ninotchka* (1939) de Lubitsch, des films de Mitchell Leisen, ainsi que de *Boule de Feu* (1941) de Hawks, cette fois pour le compte de Samuel Goldwin. Grâce à ces films, son travail de scénariste est reconnu du tout Hollywood. Il réintègre la Paramount. A l'instar de Lubitsch, qu'il admire, Billy

Wilder travaillera souvent avec un collaborateur, pour des raisons linguistiques.

Les scénaristes étaient très peu maîtres de leurs écrits une fois qu'ils l'avaient remis à la Major. Comme beaucoup de ses comparses, Wilder en a souffert et a eu l'envie de passer à la réalisation. C'est ainsi qu'il réalise son premier film hollywoodien en 1942 avec *Uniforme et jupons courts*. Il devient son propre producteur à partir de 1951, pour *Le Gouffre aux chimères*.

La première période de son œuvre présente un visage sombre, avec une majorité de drames et de films noirs : *Assurance sur la Mort* (1944), *Le Poison* (1945), *La Scandaleuse de Berlin* (1948), *Boulevard du crépuscule* (1950) et *Le Gouffre aux chimères* (1951). Ces deux derniers films égratignent largement Hollywood, monde selon lui, pétri de superficialité.

Ensuite, il réalise des comédies : *Sabrina* (1954), *Ariane* (1957), *Sept Ans de réflexion* (1955) et *Certains l'aiment chaud* (1959).

A partir de *Ariane*, Billy Wilder entame une nouvelle collaboration fructueuse, avec I.A.L. Diamond, qui sera ensuite le co-scénariste de tous ses films. Il devient également son co-producteur attitré à partir de *Certains l'aiment chaud*.

Billy Wilder est fidèle à certains acteurs et collabore notamment à plusieurs reprises avec Jack Lemmon, parfaite incarnation de « l'homme ordinaire », souvent dépeint par Wilder. Le spectateur le retrouve dans *Certains l'aiment chaud* (1959), *La Garçonnière* (1960), *Irma la douce* (1963), *La Grande Combine* (1966), *Avanti* (1972) et *Buddy, Buddy* (1981). Les comédies de Wilder vont beaucoup influencer Blake Edwards et Richard Quine, deux réalisateurs qui feront également tourner Jack Lemmon.

La vie du « common man », c'est à dire, selon les termes mêmes du réalisateur, de

l'homme « normalement corrompu » (Entretien dans Positif N° 495) est une thématique chère à Wilder et qu'il a largement développée. En effet, il s'intéresse à l'homme qui, n'étant pas mondain, n'en est que moins cynique, mais devient facilement faible. De ce fait, cet homme commun est souvent la proie facile de femmes vénales, dont Billy Wilder dresse plusieurs portraits peu avantageux (Marylin Monroe dans *Sept Ans de réflexion*, par exemple). Ceci rejoint une problématique très importante du cinéma américain de cette époque : comment parvenir à ne pas perdre sa personnalité face à la pression de la norme ? Dès ses débuts, Wilder manifeste son intérêt pour les gens « ordinaires ». L'on pense alors à Lubitsch, à qui Billy Wilder doit beaucoup, au point d'en être souvent présenté comme son plus digne héritier. Les deux cinéastes manifestent le même goût du déguisement, de la dénonciation du faux-semblant.

Si dans ses premiers films Billy Wilder porte un regard empreint de misanthropie sur le monde, celle-ci s'atténue au fil de l'œuvre : avec le temps, le cinéaste semble davantage s'attacher aux hommes, lucide quant à leurs faiblesses, mais dont il reconnaît que tous ne sont pas des corrompus. Cela ne contredit pas le fait que la constante de son œuvre est de montrer à quel point les êtres sont en proie aux rouages du système déshumanisant de la société.

Dans ses derniers films, notamment dans *Avanti* (1972), Wilder propose un regard apaisé.

Billy Wilder a alterné films noirs et comédies. Mais la classification nette des genres s'avère particulièrement difficile dans son œuvre. En effet, ses comédies sont souvent grinçantes, comme *La Scandaleuse de Berlin*, *La Garçonnière*, *La Grande Combine*. Billy Wilder n'hésite pas à frôler le mauvais goût, à s'amuser avec lui, ce qui divertit mais crée également une gêne. Or, Wilder aime

provoquer le spectateur en jouant sur des décalages inconfortables, comme il le fait par exemple avec le duo que forment Marilyn Monroe et Tom Ewell, homme ordinaire peu attirant dans *Sept Ans de réflexion*. Si *Sabrina* et *La Garçonnière* sont des comédies, ces films contiennent néanmoins des épisodes purement dramatiques. A contrario, dans *Assurance sur la Mort*, film noir s'il en est, le réalisateur brouille les pistes : certains échanges des dialogues du couple maudit relèvent du marivaudage. Quant à la scène d'ouverture de *Certains l'aiment chaud*, elle emprunte largement au film de gangsters. Wilder pousse parfois très loin la satire, mais il arrive que certains de ses collaborateurs en pâtissent. Ainsi en est-il par exemple de l'actrice Jean Arthur, dont le rôle de bécasse dans *La Scandaleuse de Berlin* a entravé sérieusement la suite de sa carrière.

Si Wilder est considéré comme le cinéaste du bon mot et du trait d'esprit, cela est dû à la qualité et au nombre de répliques

piquantes, mais également et surtout parce que celles-ci ne sont ni illustratives ni gratuites mais, au contraire, contribuent largement à faire progresser l'histoire. Ces traits d'humour révèlent à la fois bonne humeur et féroce ironie, deux traits de caractère intimement mêlés chez Wilder. Il y a en effet de la jovialité chez ce misanthrope, qui, d'après Jean-Louis Passek, dresse le « portrait d'une humanité coupable mais vivante ».

Billy Wilder s'est souvent amusé à expliquer sa méthode de mise en scène : gommer la mise en scène. En effet, pour lui, cette dernière était réussie si elle était transparente aux yeux des spectateurs. Il a ainsi pu dire : « Si vous regardez les grands films, ceux de Lubitsch, Capra, Griffith, Renoir, ils sont tous filmés avec élégance et simplicité sans ces tours de magicien que je trouve répugnants ». (Entretien Positif n° 269/270)

Billy Wilder a été désigné 24 fois pour les Oscars et en a reçu 9.

Filmographie

- 1934 : Mauvaise Graine
- 1942 : Uniforme et jupons courts (*The Major and the Minor*)
- 1943 : Les cinq Secrets du désert (*Five Graves to Cairo*)
- 1944 : Assurance sur la mort (*Double Indemnity*)
- 1945 : Le Poison (*The lost Week-end*)
- 1948 : La Valse de l'empereur (*The Emperor Waltz*)
- La Scandaleuse de Berlin (*A Foreign Affair*)
- 1950 : Boulevard du crépuscule (*Sunset Boulevard*)
- 1951 : Le Gouffre aux chimères (*Ace in the Hole / The Big Carnival*)
- 1953 : Stalag 17
- 1954 : Sabrina
- 1955 : Sept Ans de réflexion (*The Seven Year Itch*)
- 1957** : L'Odyssée de Charles Lindbergh (*The Spirit of Saint Louis*)
- Ariane** (*Love in the Afternoon*)
- 1958 : Témoin à charge (*Witness for the Prosecution*)
- 1959 : Certains l'aiment chaud (*Some like it hot*)
- 1960 : La Garçonnière (*The Apartment*)
- 1961** : **Un, deux, trois** (*One, two, three*)
- 1963 : Irma la douce
- 1964 : Embrasse-moi, idiot (*Kiss me, stupid*)
- 1966 : La grande Combine (*The Fortune Cookie*)

1970 : La Vie privée de Sherlock Holmes (*The Private Life of Sherlock Holmes*)

1972 : Avanti

1974 : Spéciale première (The Front Page)

1978 : Fedora

1981 : Buddy, Buddy.

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse.

Positif N° 495

Catalogue Festival de La Rochelle 2013

LUNDI 7 OCTOBRE 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Suivez la route de l'animation (3 - 10 octobre)

Soirée proposée en partenariat avec l'Abbaye de Fontevraud

Programme de courts métrages d'animation contemporains chinois.

Durée des films : environ 1 heure

En présence de Chen Chen, réalisateur.

"Suivez la route de l'animation" est un ensemble de manifestations consacré au cinéma d'animation, initié par l'Abbaye de Fontevraud.

Les manifestations ont lieu du 3 au 10 octobre à l'Abbaye de Fontevraud, à Tours (cinémas Studio et Cinémathèque), Angers, Saumur, Poitiers, Thouars et Chinon.



En Chine, le cinéma d'animation a connu une histoire longue et tourmentée. L'héritage des fameux Frères Wan (pionniers actifs dès les années 1920) et la production florissante du studio d'Art de Shanghai, après un renouveau à la fin des années 1970, ont été éclipsés pendant des années, par les révolutions culturelles et politiques d'abord, puis par des impératifs économiques nouveaux.

Mais depuis quelques années, une nouvelle vague d'artistes chinois émerge : ces cinéastes indépendants redécouvrent la richesse de leur patrimoine et n'hésitent pas

à explorer de nouveaux modes d'expression, originaux, émancipés des standards internationaux, pour emprunter de nouvelles voies proprement chinoises.

Ce programme de courts-métrages d'animation vous propose de découvrir quelques uns de ces nouveaux talents parmi lesquels CHEN Xi et CHEN Chen, deux jeunes réalisateurs reçus en résidence à l'Abbaye de Fontevraud en 2012 et 2013.

**"Suivez la route de l'animation."
Abbaye de Fontevraud.**

M'échapper de son regard
de Chen Chen
(2010)
Dessin sur papier / ordinateur 2 D
Couleurs 4'40

Un jour Monsieur Wang remarque qu'il y a un coq sur un marché qui le regarde.

Winter Solstice
de Xi Chen
(2008)
Couleurs 11'

Juste avant de mourir, un homme revient sur un épisode de son passé. Il a donné rendez-vous à son ancien amour. Chen Xi a été accueilli en résidence à l'Abbaye de Fontevraud.



Winter Solstice – XI Chen

Recycled
de Lei Lei et Thomas Sauvin
(2012)
Couleurs 5'32

A partir d'images prises dans une zone de recyclage de la banlieue de Pékin.

Quête
de Zhang Zhiyi
(2006)
Lavis animé 5'

Alors que l'environnement se transforme au gré du climat et du temps qui s'écoule, un banc de poisson nage à travers les eaux, en quête de quelque chose.

A Wolf in the Tree
de Jiaxing Lin
(2012)
Dessin sur papier / ordinateur 2D, 9'32

Un loup mène une existence misérable.

Double Fikret
de Haiyang Wang
(2012)
3'27

C'est sur deux morceaux de papier de verre, chacun mesurant seulement 90 cm de long et 110 cm de large que Haiyang Wang livre cette œuvre absolument surréaliste.

Le Banquet de la concubine
de Hefang Wei
(2012)
Couleurs 12'46

En 746, la Chine vit une période de prospérité sous la dynastie des Tang. Alors qu'une grande fête se prépare en l'honneur de la concubine préférée de l'empereur, celui-ci, très occupé, se fait attendre.

Programme susceptible de modifications.

Chen Chen (1982)

Né en 1982, Chen Chen a étudié l'animation à Pékin à l'Université Populaire de Chine dont il sort diplômé en 2004. Au cours des trois années suivantes, il est tour à tour ou simultanément dessinateur de bande dessinée pour la jeunesse, enseignant en animation, graphiste et illustrateur. Il arrive en France en 2007 pour compléter sa formation à la Poudrière (Ecole supérieure du film d'animation) , où il réalisera les courts métrages *La Fin*

d'une histoire, Un cadeau très, très spécial et *M'échapper de son regard*, son film de fin d'études.

En 2010-2011, il travaille au studio d'animation Folimage pour le film de Jacques-Rémy Girerd *Tante Hilda*. En 2012, il s'installe à la Maison des auteurs et y réalise *Carrefour*, une comédie qui évoque les rapports de classe. Il est accueilli en résidence à Fontevraud en 2012 et 2013

Sources :

Sites internet de :

- **L'Abbaye de Fontevraud**
- **Le Festival Premier plan d'Angers**
- **Le Festival du film d'animation d'Annecy**
- **La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image**
- **Le Festival du cinéma chinois de Paris**
- **La Cinémathèque québécoise**

LUNDI 14 OCT. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à John Schlesinger

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Macadam Cowboy (*Midnight Cowboy*)

de John Schlesinger

(1969)

USA / Couleurs / 1h49

Interdit aux moins de 12 ans

Réalisation : John Schlesinger
Scénario : Waldo Salt d'après la nouvelle
de James Leo Herlihy
Montage : Hugh A. Robertson
Photographie : Adam Holender
Musique : John Barry
Décors : Philip Smith
Production : Jerome Hellman

Interprétation

Rico Rizzo "Ratso" : Dustin Hoffman
Joe Buck : Jon Voight
Cass : Sylvia Miles
M. O'Daniel : John McGiver
Shirley Gardner : Brenda Vaccaro
Annie : Jennifer Salt
Sally Buck : Ruth White

Joe Buck est un jeune texan fainéant et conscient de sa beauté qui rêve de découvrir New York et l'effervescence de ses grands ensembles. Un jour, il décide de quitter son travail de plongeur dans un restaurant et part en direction de New York, dans l'espoir d'y rencontrer des femmes et de faire fortune en se faisant gigolo. Après un voyage en bus, Buck arrive dans la ville et se confronte rapidement à un peuple inhospitalier et à un univers hostile. Il rencontre Ratso, un homme de la rue abîmé par les drogues et vivant de ses petites escroqueries, avec qui va débiter une vie de débrouille...



Photo : Carlotta

Après la réalisation de *Loin de la Foule déchaînée* en 1967, qui fut un échec à sa sortie, John Schlesinger décide d'adapter le roman de James Leo Herlihy publié en 1965, "Midnight Cowboy". Le film sort en 1969 et marque le début de sa période américaine au cinéma. On y découvre le portrait de deux hommes en décalage évoluant dans ce décor complexe que sont les Etats-Unis. La représentation de New York et de ses habitants, comme on la voit rarement au cinéma, est à la fois écrasante et misérable au cours du film, dévoilant des personnages égoïstes et manipulateurs.

Peu à peu, le motif de l'argent occupe une place cruciale dans cette description acerbe de la ville et devient une nécessité vitale à la survie des deux protagonistes. Joe Buck – dont le nom signifie dollar – s'y voit alors désorienté lors de ses premières tentatives de passe, lorsque c'est à lui de donner de l'argent à une femme rencontrée dans la rue ou qu'il tombe sur un étudiant fauché. Buck arrive dans cette ville moderne comme un cow-boy sorti d'un autre temps, en écart total avec la population qu'il rencontre et le mode de vie new-yorkais. *Macadam Cowboy*, dans son titre français, traduit parfaitement l'état de ce texan décalé et inadapté, arpentant le goudron de la ville tout en arborant les attributs du cowboy texan. Forcés à vivre comme deux marginaux, le duo construit par la fatalité sera amené à poursuivre sa route et à se diriger vers la Floride, que Ratso rêve de découvrir.

Le film s'inscrit dans une certaine idée du cinéma "moderne" que Schlesinger traduit par une mise en scène aventureuse à travers des plans en caméra portée, des séquences au montage frénétique, comme dans la scène de course poursuite dans le métro entre Buck et Ratso, et une nouveauté des thèmes abordés (homosexualité, prostitution masculine). La construction du film présente, par ailleurs, quelques digressions à valeur psychologique en faveur de Buck. Le récit est ponctué par des flash-back, agissant comme images mentales, où le spectateur découvre des scènes de violences sexuelles dont auraient été victimes Joe et sa petite amie. Ces images fugaces, entre érotisme et agression, tentent de signifier le rapport qu'entretient le jeune texan à la sexualité. Au fil de son parcours, il se livrera également à des rapports homosexuels, ce

qui classe le film comme l'un des premiers à aborder le thème de l'homosexualité et de la prostitution masculine.

Mais *Macadam Cowboy* est également le récit d'une finalité et d'un discours sur les Etats-Unis. Le mouvement de l'est à l'ouest étant la ligne de force de l'Histoire américaine, on le retrouve détourné ici par un retour vers l'est à la fin du film. Le départ de New York en direction de Miami traduit, en effet, une forme d'inversion au schéma des westerns classiques, forme avec laquelle le cinéaste décide de rompre. De plus, le cow-boy est présenté comme un gigolo, bien loin de la traditionnelle figure héroïque de l'ouest. De ce fait, Schlesinger témoigne de la fin d'un monde et d'un genre cinématographique. La représentation de l'Amérique se fait par le biais de cette histoire d'amitié improbable unissant deux anti-héros à l'image d'un pays à deux faces. D'une part Buck symbolise une Amérique sûre d'elle et inspirée des figures de Paul Newman et John Wayne, à qui Joe fait notamment référence dans le film, d'autre part Ratso, immigré italien, incarne la face désabusée d'un rêve américain en faillite. Cette quête d'une vision idéalisée de l'Amérique, que Buck croyait trouver à New-York et que Ratso imagine à Miami, semble finalement vaine. Une fois encore, désillusion et noirceur imprègnent la vision de John Schlesinger quant au genre humain et à la capacité des individus à s'insérer dans le monde. L'accueil du film en 1969 se caractérise par sa mention pornographique, établie par la commission de classification américaine à sa sortie, qui se transforme en interdiction aux moins de 17 ans à partir de 1971, date à laquelle le film se voit récompensé de 3 Oscars, dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur.

Sources

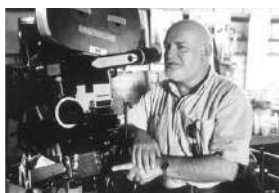
www.critikat.com

Avant-scène n°117, septembre 1971

Cinéma n°141, décembre 1969

Image et son n°234, décembre 1969

John Schlesinger (1926-2003)



John Schlesinger est un cinéaste anglais, né le 16 février 1926.

Il entame des études à l'université d'Oxford,

il veut initialement devenir architecte. Mais durant ses études il intègre le monde artistique à travers des pièces de théâtre d'étudiants. C'est à cette période également qu'il réalise ses premiers films, le premier court-métrage datant de 1948. Il rejoint la Colchester Repertory Company en 1950, et part ainsi en tournée à travers le monde, tout d'abord en Angleterre, puis ensuite en Australie. Passionné par ce qu'il découvre, il obtient son premier rôle au cinéma dans le film *Singlehanded*, deux ans après avoir rejoint la compagnie de théâtre. A partir de 1956, il travaille pour la chaîne anglaise BBC, pour laquelle il met en scène des séries documentaires, dont l'une sur Churchill, très regardée à l'époque. Au total il réalisera pas moins de 24 documentaires courts. Parallèlement il continue sa carrière d'acteur, dans des films tels que *La Bataille du Rio de la Plata* (1956) ou encore *Brothers in Law* (1957).

Schlesinger rencontre son premier succès de metteur en scène avec *Terminus*, un moyen métrage qui aborde le sujet de la gare de Waterloo. Grâce à ce documentaire, il obtient sa première récompense, le prix de la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) du meilleur court-métrage. Il fait la rencontre de Joseph Janni, un réalisateur, et décide de s'associer avec lui, pour l'élaboration du long métrage. De cette rencontre et ce désir d'écrire, naîtra le film *Un Amour pas comme les autres* (1962) qui connaîtra un franc succès, il se verra d'ailleurs discerner l'Ours d'or au festival de Berlin de la même année. Ce film est une critique du conformisme urbain qu'il côtoie au quotidien. Son second long métrage, *Billy le menteur*, de 1963, est une adaptation de pièce de théâtre. Ce film décrit la vie triste et morose des habitants du nord de l'Angleterre, à travers le personnage de Billy, un mythomane s'inventant une vie et faisant croire aux gens simples de son

village ses histoires inventées. John Schlesinger connaît un immense succès en 1965, avec son film *Darling*, qui obtient trois Oscars et non des moindres, car parmi ces trois, il y a celui de la meilleure actrice pour Julie Christie qui était déjà présente dans *Billy le menteur*. Mais ce film remporte également l'Oscar du meilleur scénario ainsi que quatre British Academy of Film and Television Arts.

Suite à l'ampleur de son succès, le cinéaste préférera prendre son temps entre ses films pour ne pas être dans le feu du succès et regretter ensuite son œuvre. C'est pour cela que malgré le rythme rapide du réalisateur, il y aura une période de 2 ans, après sa rafle aux Oscars et son film suivant, *Loin de la Foule déchaînée* sortit donc en 1967. C'est une adaptation cinématographique d'un roman célèbre à l'époque traitant de l'ennui de la vie rurale anglaise. Suite à ces nombreux succès et aux propositions dont le cinéaste est affublé, il décide de déménager à Hollywood, pour se donner pleinement à son art, le cinéma. C'est dans ces conditions qu'il réalise son plus grand succès à savoir *Macadam Cow-Boy* en 1969. Pour ce film, il remportera les 2 plus hautes distinctions aux Oscars, celui du meilleur film et enfin du meilleur réalisateur. Mais après ce succès, il semble avoir perdu la recette magique de ses films qui plaisent tant, *Le Jour du fléau* et *Honky Tonk Freeway* sont des échecs conséquents, venant ternir la filmographie du réalisateur alors jusqu'ici presque intacte. *Marathon Man* est ceci dit un des plus grande réussite de l'année 1976, du fait de l'interprétation profonde et déstabilisante de Dustin Hoffman. Ne se sentant pas chez lui aux États-Unis, Schlesinger rejoindra son pays natal, où l'inspiration le reprend. Il veut retravailler sur des sujets profonds, ou propres à son pays et son actualité, à son quotidien. C'est ainsi que lui vient l'idée d'aborder le sujet de l'homosexualité, dans le film de 1971, *Un Dimanche comme les autres*. Ayant

vécu la Seconde Guerre mondiale, il désire *Yanks* sortir en 1979. Il réalisera plusieurs films n'ayant pas de gros impact dans le monde du septième art, liant longs

l'évoquer dans un film; ce sera le cas de métrages et documentaires, dont un en 1973 portant sur les Jeux Olympiques.

Filmographie :

Courts métrages :

1948 : Black Legend
1950 : The Starfish
1956 : Sunday in the park
1961 : The Class
Terminus

Longs métrages :

1962 : Un Amour pas comme les autres (*A kind of loving*)
1963 : Billy le menteur (*Billy Liar*)
1965 : Darling
1967 : Loin de la Foule déchainée (*Far from the madding crowd*)
1968 : Macadam cow-boy (*Midnight cowboy*)
1971 : Un Dimanche comme les autres (*Sunday, bloody Sunday*)
1972 : The Longest (Documentaire)
1974 : Le Jour du fléau (*The Day of the Locust*)
1976 : Marathon man
1979 : Yanks
1981 : Honkey Tonk freeway
1985 : Le Jeu du faucon (*The falcon and the snowman*)
1987 : Envoûtés (*The believers*)
1988 : Madame Sousatzka
1990 : Fenêtre sur Pacifique (*Pacific Heights*)
1993 : L'Innocent (*The Innocent*)
1995 : Au-delà des lois (*Eye for an Eye*)
2000 : Un Couple presque parfait (*The Next Best Thing*)

Sources :

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse.
Positif N^{os} 190, 517
Avant-Scène N° 117
La Revue du cinéma Image et Son N° 421 bis

MARDI 15 OCT. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à John Schlesinger

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Billy Liar (*Billy le menteur*)

de John Schlesinger

(1963)

Angleterre / NB / 1h38

Réalisation : John Schlesinger

Scénario : Willis Hall et Keith Waterhouse d'après le roman *Billy Liar*

Montage : Roger Cherrill

Photographie : Denis N. Coop

Musique : Richard Rodney Bennett

Production : Joseph Janni, Jaques Rix

Interprétation

Billy Fisher : Tom Courtenay

Geoffrey Fisher : Wilfried Picles

Alice Fisher : Mona Washbourne

Florence, la grand-mère : Ethel Griffies

Duxbury : Finlay Currie

Liz : Julie Christie



Billy, jeune homme à l'imagination débordante, travaille dans une entreprise de pompes funèbres dans le nord de l'Angleterre. Pour fuir son quotidien morose, il n'a de cesse de mentir aux uns et aux autres en s'inventant des histoires. Un jour il décide de tout quitter pour partir à Londres afin de rencontrer le scénariste Danny Boon avec qui il rêve de travailler...

Le deuxième film de John Schlesinger tire son inspiration du roman éponyme de Keith Waterhouse datant de 1960. Outre sa transposition au cinéma en 1963, le livre a également été adapté en pièce de théâtre, en comédie musicale et en série télévisée. Le personnage de Billy Fisher, interprété brillamment par Tom Courtenay dont c'est un des premiers rôles au cinéma, est un jeune inadapté, agissant à contre courant de

l'ordre social et familial qui régit sa vie. Vivant en compagnie de ses parents et de sa grand-mère dans une banlieue anglaise, et employé d'une entreprise de pompes funèbres, la propension de Billy à s'évader par le biais du mensonge semble trouver sa justification. L'imagination dont il fait preuve reste la traduction inavouée de ses rêves, eux-mêmes témoins des mensonges intimes qui l'habitent. Le jeune mythomane se rêve tantôt général conquérant ou héros de guerre, tantôt dandy ou scénariste. Mais ses fabulations s'étendent aussi, et surtout, à l'ensemble de sa vie sociale et intime à travers l'accumulation de plusieurs fiancées, avec lesquelles il s'agit de s'organiser habilement, et de ses missions professionnelles qu'il feint de respecter.

Pour la mise en scène de ces projections mentales, Schlesinger fait le choix de mêler l'univers quotidien à celui du simulacre et de la tromperie. Le vrai et le faux se confondent à travers une même esthétique, sont servis par une sobre photographie en noir et blanc. L'imagination débordante de Billy donne lieu à une expression réaliste de ses mensonges où le degré de réalité se trouve être le même entre les situations vécues et la fiction pure. A l'image, la projection mentale ne se différencie pas et, bien que seulement perceptible par son créateur, s'insère dans la réalité en cours d'action. Schlesinger propose ainsi une certaine expérimentation formelle en faveur du free cinema, courant alors en développement en Angleterre. Ces essais esthétiques à tendance comique se manifestent, par exemple, à travers l'illustration d'un son par un geste, comme ce lancer de grenade mimé par Billy qu'il adresse à son patron et dont l'explosion se fait entendre comme si elle avait vraiment eu lieu. *Billy Liar* se caractérise également par cet aspect comique où gags et rebondissements se succèdent, laissant place à un humour souvent grinçant. La cocasserie des situations force à sourire lorsque l'on voit Billy se dépêtrer de ses histoires improbables. Ce monde factice et fantasmé qu'alimente le jeune mythomane témoigne d'une difficulté certaine du passage à l'âge adulte, une forme d'immatunité qui peine à

se résoudre. En ce point, le film se rapproche du premier long-métrage de Schlesinger, *Un Amour pas comme les autres* (1962), dans la mesure où les deux protagonistes souffrent à trouver leur place sociale et affective. Dans le traitement de la mise en scène, le réalisateur crée une certaine ambivalence entre la personnalité de Billy et son cadre de vie. A la sobriété des scènes de banlieues s'opposent la grandeur et la solennité des images mentales de Billy. Car si Schlesinger fait état d'un jeune anti-conformiste il n'en dresse pas moins un portrait de la banlieue britannique, notamment à travers la séquence d'ouverture mettant en scène les habitations similaires accolées les unes aux autres, associée à la bande-son d'une émission de radio populaire de l'époque.

Cette vie imaginée et ces mensonges en cascade viennent en réponses aux conventions quotidiennes que Billy souhaite bouleverser. Sa rencontre avec la belle Liz, interprétée ici par Julie Christie, paraît être l'impulsion nécessaire à son désir de liberté et d'évasion. Ainsi, cette figure féminine le pousse à le sortir de ses rêves pour rendre réelles ses ambitions fantaisistes. Une certaine anxiété naît alors de ce nouveau départ que souhaite prendre le personnage. Le final, entre ouverture et résignation, rejoint la tonalité pessimiste et mélancolique que l'on reconnaît dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste.

Biographie et filmographie p. 20

MARDI 15 OCT. 2013 – 21H15 - CINEMAS STUDIO

Hommage à John Schlesinger.

Soirée proposé en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Marathon Man

de John Schlesinger

(1976)

USA / Couleurs / 2h

Interdit aux moins de 16 ans à sa sortie en France

Réalisation : John Schlesinger

Scénario : William Goldman d'après son roman éponyme

Montage : Jim Clark

Photographie : Conrad L. Hall

Musique : Michael Small

Décors : George Gaines

Production : Robert Evans et Sidney Beckerman

Interprétation

Thomas « Babe » Levy : Dustin Hoffman

Dr Christian Szell : Laurence Olivier

Henry « Doc » Levy : Roy Scheider

Peter « Janey » Janeway : William Devane

Elsa Opel : Marthe Keller

Karl : Richard Bright

Erhard : Marc Lawrence



Photo : Swashbuckler

Thomas Levy, surnommé Babe, s'entraîne quotidiennement autour du lac de Central Park en vue de courir un marathon et travaille assidument à la rédaction de sa thèse sur le maccarthysme, dont son père a été victime il y a plusieurs années. Après sa rencontre avec la belle Elsa Opel, avec qui il semble vivre une parfaite idylle, le quotidien tranquille de Babe se voit soudainement perturbé.

L' étudiant introverti se retrouve au cœur d'une affaire inquiétante et commence alors une course haletante à travers New York pour échapper à ses tortionnaires...

L'histoire de *Marathon Man* prend sa source dans le roman de William Goldman écrit en 1974. Celui-ci accepte, à la demande de Schlesinger, de participer à l'élaboration du scénario en vue de l'adaptation cinématographique, réalisée deux ans plus tard en 1976. Dans un premier temps, le cinéaste construit son récit en parallèle entre le quotidien tranquille de ce jeune étudiant en Histoire, interprété par Dustin Hoffman, et le trafic de diamants orchestré par le survivant nazi Szell et son équipe. Leurs destins se croisent alors au moment de la mort de Doc, le frère de Babe, membre de la CIA en contact avec Szell. Malgré lui, Babe se

retrouve embourbé dans une affaire qui le dépasse et où toutes ses croyances se voient modifiées.

L'atmosphère générale de *Marathon Man* est marquée par le sentiment de culpabilité et de mensonge dû au contexte historique des Etats-Unis de l'époque, tout juste sortis de la guerre du Vietnam et au cœur du scandale du Watergate. Cette toile de fond qui compose l'arrière-plan historique, bien que non explicite à l'écran, semble définir la psychologie des personnages. La culpabilité s'incarne à travers le personnage de Babe qui, hanté par le suicide de son père, se réfugie dans la rédaction de sa thèse dont le sujet n'est autre que le maccarthysme, à l'origine de la mort de ce dernier. De plus, le motif de la trahison se fait métronome du film. Au fur et à mesure, les apparences révèlent à Babe les mensonges et tromperies de ceux qu'il côtoie. Le double jeu d'Elsa, sa petite amie, les actions troubles menées par son frère et la manipulation des agents de Szell ne cessent de le piéger. Babe devient alors prisonnier et victime des pires tortures, que l'ancien nazi s'applique à reproduire en répétant inlassablement cette inquiétante réplique "Is it safe ?" ("Est-ce sûr?").

Le film se construit dans une dynamique de film d'espionnage où le suspense règne en permanence et où la suspicion anime chacune des scènes. Composé de divers fragments, et empruntant les rues de Paris et de New-York en guise de décors, le spectateur recompose progressivement le puzzle de l'intrigue. Le film s'accompagne de la musique de Michael Small, participant activement à la tension constante du film, par la présence au piano de tintements scintillants et de crescendos au violon, agissant en faveur du rythme spectaculaire.

Marathon Man est un film sur la peur, dévoilant une vision sombre de la société et des hommes. Le caractère monstrueux de ces derniers semble être potentiellement présent en chaque être : indice pessimiste propre au cinéma de Schlesinger. Derrière un scénario haletant et un suspense constant, le cinéaste rappelle le spectateur aux horreurs perpétrées par les nazis et la survie de ces derniers. L'émotion parvient également à surgir dans la séquence où Szell se rend dans le quartier des diamantaires juifs, où le bourreau se fait reconnaître de ses victimes. Ainsi, le film tend à rendre compte d'un état de doute et de paranoïa, à travers un climat d'incertitude et de faux semblants. Babe, dont la passion du marathon parviendra à l'extirper de ces situations dangereuses, semble le "représentant victime" d'une société basée sur le mensonge.

A sa sortie, *Marathon Man* est un véritable succès malgré son interdiction aux moins de 16 ans en France et voit l'acteur Laurence Olivier (dans le rôle de Szell) récompensé du Golden Globe du meilleur acteur dans un second rôle.

Biographie et filmographie p. 20

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001

Cinéma n°218, février 1977

Image et son n°314, février 1977 et n°320-321, octobre 1977

Positif n°190, février 1977

LUNDI 21 OCT 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Goupi mains-rouges

de Jacques Becker

(1942)

France / NB / 1h44

Réalisation : Jacques Becker

Scénario : Jacques Becker, Pierre Véry d'après le roman Goupi-Mains rouges de Pierre Véry

Photographie : Pierre Montazel

Musique : Jean Alfaro

Décors : Pierre Marquet

Production : Les Films Minerva

Interprétation

Goupi Mains-Rouges : Fernand Ledoux

Goupi Monsieur : Georges Rollin

Goupi Muguet : Blanchette Brunoy

Goupi Tonkin : Robert Le Vigan

Goupi Mes Sous : Arthur Devère

Mari des Goupi : Line Noro

Goupi Cancan : Marcelle Hainia

Goupi Tisane : Germaine Kerjean

Goupi Dicton : René Génin

Goupi l'Empereur : Maurice Schutz

Goupi la Loi : Guy Favières



Au fin fond de la campagne française, une famille de paysans rusés, du nom de Goupi, vit repliée sur elle-même. Mes Sous, qui dirige la famille avec sa sœur Tisane, fait revenir au village son fils Monsieur, avec l'intention de le marier à sa cousine Muguet. Alors qu'il revient à la ferme, Monsieur, que tout le monde croit directeur d'un grand magasin parisien, sème le doute au sein de la famille. Son arrivée coïncide étrangement avec la mort de Tisane, retrouvée assassinée dans la forêt, et avec la disparition de dix mille francs ...

Seconde réalisation de Jacques Becker, *Goupi Mains-Rouges* est l'un des rares films de l'Occupation sur le monde paysan. A une époque où le cinéma est dominé par les films d'évasion, le réalisateur adopte un

style réaliste où se mêlent les influences du cinéma français d'avant-guerre et du film policier américain. Véritable succès à sa sortie, l'œuvre de Becker est aujourd'hui considérée comme un classique des films sur la paysannerie, et selon Roger Régent, il s'agit même d'un "tableau d'où se dégage le dessin rigoureux et sévère de la paysannerie française".

Le film relate l'histoire de la famille Goupi, une famille de campagnards dont chaque membre possède un surnom. Tout se passait plutôt bien jusqu'au jour où l'un des Goupi est retrouvé assassiné, et que dix mille francs disparaissent. Le doute s'installe alors peu à peu, et les rancœurs se décuplent au sein de la famille. Becker, qui souhaitait réaliser un film sur le milieu rural, a trouvé en *Goupi Mains-Rouges* ce

qu'il cherchait. Ce roman de Pierre Véry, remanié par l'auteur lui-même pour les besoins du film, a su séduire le réalisateur grâce à son énigme policière sur fond de drame familial paysan. Principalement auteur de polars, Véry n'en est pas à son coup d'essai avec cette adaptation littéraire et il signe ici un scénario témoignant d'un souci de réalisme.

Le réalisateur accorde une très grande importance à la peinture de ses personnages dans son film. Le scénario constitue en effet plus une étude de mœurs qu'un récit dramatique, et c'est pour cela qu'il convient de faire la part entre le récit policier et la peinture psychologique. En soignant particulièrement la création de ses personnages, Becker fait exister chacun d'entre eux avec sa propre vie et son propre caractère, chacun incarnant l'une des valeurs de la France de la terre. Il accorde également une grande attention aux détails tels que les costumes, les décors ou encore les traditions.

Goupi Mains-Rouges se caractérise dans l'ensemble par une totale maîtrise de la

technique. Becker domine ses moyens pour les mettre au service du récit et de sa volonté créatrice, toujours dans un souci de réalisme. Il fait preuve d'une grande habileté dans le montage de son film, chaque plan étant essentiel à la progression dramatique et à la création d'un certain rythme.

Becker est ici servi par une pléiade d'acteurs de premier ordre. Fernand Ledoux trouve en Goupi Mains-Rouges l'un de ses meilleurs rôles, et Robert Le Vigan alias Goupi Tonkin, nous éblouit par son jeu d'acteur. Les autres interprètes, tous des seconds rôles, sont par ailleurs excellents.

Pour Jacques Becker, *Goupi Mains-Rouges* est un moyen d'affirmer à la fois sa maîtrise totale des techniques cinématographiques et son sens de la peinture psychologique. Avec ce film, le réalisateur se place dans la lignée de son maître Renoir et affirme son style, l'un des plus personnels et originaux du cinéma français.

Sources

Ford, Charles. - Dictionnaire des cinéastes contemporains. - Belgique : Marabout université, 1974. - 447 p.

Cinéma : numéro 315

Image et son : numéro 132-133

Site internet bifi.fr

Site internet calindex.eu

Biographie et filmographie p. 100

LUNDI 28 OCT. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Pat Garrett et Billy le Kid de Sam Peckinpah (1973)

USA / Couleurs / 1h46

Réalisation : Sam Peckinpah
Scénario : Rudolph Wurlitzer
Photographie : John Coquilon
Direction artistique : Ted Haworth
Montage : Roger Spottiswoode, Garth Craven
Musique : Bob Dylan
Production : MGM

Interprétation

Pat Garrett : James Coburn
Billy the Kid : Kris Kristofferson
Alias : Bob Dylan
Shérif Kip McKinney : Richard Jaeckel
Madame Baker : Kathy Jurado
Lemuel : Chills Wills
Will, le fabricant de cercueils : Sam Peckinpah



Photo : Théâtre du temple

Nouveau Mexique 1881, non loin de la frontière mexicaine. Pat Garrett et Billy the Kid étaient deux hors-la-loi très amis qui ont partagé beaucoup d'aventures, et les mêmes idéaux de rébellion. Mais Pat, plus âgé que Billy, s'est fait acheter par le pouvoir en acceptant de devenir shérif, dans l'unique but de vivre une vieillesse relativement tranquille.

Or cette tranquillité coûte cher car s'il a été élu, c'est précisément avec pour mission de tuer Billy. Dès que ce dernier apprend la trahison de son ami, il annonce qu'il ne tuera pas Pat, au nom de leur amitié. Dans un premier temps, Pat refuse de s'exécuter et met en demeure Billy de fuir au Mexique mais ce dernier s'y refuse. Pat se résout donc à traquer Billy et va au bout de sa mission, malgré l'amertume que cela provoque en lui. En tuant Billy, c'est sa propre jeunesse qu'il renie.

Sam Peckinpah, avec cette tragédie d'une amitié trahie, renoue ici avec le western, le genre de ses débuts, qu'il avait quelque peu délaissé au profit d'intrigues situées dans le monde contemporain. L'histoire écrite par l'écrivain Rudolph Wurlitzer est inspirée de celle de Pat Garrett, shérif du Nouveau Mexique, devenu célèbre, dans les années 1880, pour avoir été celui qui a tué le hors-la-loi Billy the Kid. Comme toujours, Peckinpah, qui a beaucoup œuvré comme scénariste, remanie largement le texte de Wurlitzer, commandé par la MGM.

Au départ, il était prévu que ce soit Monte Hellman qui mette en image le texte mais, en raison de l'échec de *Macadam à deux voies* de Hellman, c'est à Peckinpah qu'en est confié la réalisation. Il respecte la consigne qui est de réaliser un western, car il s'agit bien de cela : une histoire de bandits et de shérif, aux confins des Etats-Unis, à la fin du 19ème siècle, avec

d'importants enjeux liés à l'expansion et la propriété des territoires.

Mais Peckinpah n'en fait pas un western classique, ni dans la forme ni par le message. Il réalise ici une grande œuvre du western dit crépusculaire, "post-classique", genre dont il est le fer de lance. En effet, ici, le mythe de l'Ouest glorieux n'est plus de mise : les protagonistes ne sont plus de grands conquérants mais de véritables "desesperados" qui ne croient plus en rien. Les idéaux et la rébellion sont lettres mortes. *Pat Garrett et Billy the Kid* relève de la ballade triste et nostalgique qui narre l'agonie de l'Ouest. Bien qu'ils fassent si facilement mouche avec leur pistolet, les personnages semblent ne pas se sentir complètement bien avec ce qu'ils vivent, évoluer en constant décalage par rapport au monde en marche. Billy a le beau rôle, il incarne des valeurs positives : la jeunesse, la grandeur d'âme parce qu'il se refuse à tuer son ami, le refus de la compromission, l'amour et la tendresse, la défense des opprimés par son soutien de la communauté mexicaine. Pat Garrett représente tout le contraire mais a cependant des états d'âme mélancoliques et réussir à tuer Billy ne lui apporte aucune satisfaction, bien au contraire. La même dichotomie entre les deux personnages se retrouve au niveau de leurs rapports aux femmes : alors que Billy a une relation amoureuse tendre et pacifique, un gouffre se creuse entre sa femme et Pat Garrett qui fréquente des prostituées.

Ce western crépusculaire bénéficie d'un beau cinémascope, format qui se prête traditionnellement bien aux westerns, films d'espaces et de paysages. La musique contribue également pour beaucoup à la réussite de *Pat Garrett and Billy the Kid*.



Sam Peckinpah (1926-1986)

Sam Peckinpah est un réalisateur des années 1960/1970 qui, s'il n'a pas

C'est Bob Dylan qui joue et signe la musique, et, pour la plus grande réussite de l'entreprise, il ne fait aucune concession aux traditions hollywoodiennes qui habituellement imposent un moule aux musiques de films. "Billy's Song", chanson créée pour l'occasion est depuis devenue un véritable standard. Bob Dylan tient également un rôle dans le film, celui d'Alias, jeune admirateur puis ami de Billy. Peckinpah s'est certainement amusé en donnant le rôle de Billy le rebelle à Kris Kristofferson, acteur mais aussi chanteur de folk. Sam Peckinpah joue ici un petit rôle, celui du fabricant de cercueils. C'est la seule fois où il joue dans un de ses films.

Le tournage fut difficile mais pour Peckinpah, le pire est à venir : la MGM déteste le résultat et, en l'absence de Peckinpah, ampute le film. Plusieurs scènes passent à la trappe, dont celle qui dès le début dévoile la mort du shérif. Or il est important pour Peckinpah de la dévoiler dès le début : il ne cherche en aucun cas à faire un film de suspens mais veut par là d'emblée évoquer la fatalité qui frappe les personnages. La très belle scène de Garrett avec sa femme, qui lui reproche d'être "mort à l'intérieur" depuis qu'il a accepté de devenir shérif, est supprimée aussi, et d'autres encore. Les relations déjà très mauvaises entre le réalisateur et Hollywood deviendront alors irréversibles. Les ennuis continuent avec l'échec commercial du film. Ce n'est que pendant les années quatre-vingts que le montage original du film est envisagé, d'abord aux Etats-Unis. En France, la version de 2h02, celle qui s'approche le plus de ce que voulait Peckinpah, sort en 1990.

tourné que des westerns, a beaucoup œuvré pour ce genre, tout en le renouvelant. Grand admirateur du western classique de

Ford, il crée le western qui sera qualifié de "crépusculaire", en ce qu'il ne peut plus croire en l'idée d'une glorieuse et émancipatrice conquête de l'Ouest. Dans ses westerns Peckinpah ne cesse de rendre hommage au mythe de l'Ouest tout en en prononçant l'oraison funèbre. Il délaisse quelque peu le western pour des drames et des films de guerre et y revient plus tard magistralement, notamment avec *Pat Garrett et Billy the Kid*.

Sam Peckinpah est né en 1926 en Californie non loin de la frontière du Mexique. Il passe son enfance dans le ranch familial, où il apprend à monter à cheval et reçoit une éducation stricte. Les paysages et les histoires des héros de l'Ouest qui ont bercé sa jeunesse le marquent pour la vie, non sans nostalgie d'ailleurs. Après des débuts avortés d'études de Droit, il intègre les Marines, mais, de tempérament rebelle, s'en fait exclure. C'est au théâtre qu'il semble trouver sa voie quand il rentre à l'Université de Los Angeles en section art dramatique. Il acquiert là une petite notoriété comme metteur en scène, travaillant pendant trois ans pour le Huttington Theatre.

Sam Peckinpah débute sa carrière de réalisateur pour la télévision. Il doit ses débuts à sa rencontre avec Walter Wanger, le directeur de Allied Artists, firme spécialisée dans les séries B. Sam Peckinpah écrit de nombreux scénarii pour des séries télévisées et se fait remarquer ainsi de la profession. Il devient directeur des dialogues et travaille avec Donald Siegel qui l'engage comme assistant pour *L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of body Snatchers)*, où il joue également un petit rôle. C'est en 1958 qu'il travaille à sa première mise en scène filmée avec *The Transfer*, un épisode de la série *La Flèche brisée (The Broken Arrow)*, inspirée du film de cinéma de Delmer Daves.

Toujours pour la télévision, il travaille ensuite avec Brian Keith sur la série *The Westener* et *The Losers* avec Lee Marvin.

C'est en 1961 qu'il met en scène son premier film de cinéma, *Les Compagnons de la gloire*, avec Maureen O'Hara. L'année suivante sort *Coup de feu dans la Sierra*, western qui met fin aux grands mythes du genre, à la figure du héros moral et du méchant à abattre. En 1965 sort *Major Dundee*, qui, jugé trop violent, se retrouve amputé de plusieurs scènes par la production. L'échec commercial de *Major Dundee* contraint le cinéaste à cinq ans de silence imposé par les majors hollywoodiennes.

En 1969, *La Horde sauvage* sonne comme un coup de tonnerre. Ce western est une puissante et violente complainte sur l'Amérique et ce qu'elle est devenue. Or, Peckinpah, s'il parle de la violence, la montre en l'esthétisant, et met par là même le doigt sur la fascination qu'elle exerce sur tout un chacun, il n'en fait pas l'apologie, mais au contraire, la dénonce. Il s'en explique : "je voulais montrer qu'il y a toujours dans la guerre, la violence, l'horreur, un moment d'étrange beauté à laquelle on est sensible, par exemple comme devant les peintures des champs de bataille. En même temps, dénoncer la fascination de chaque être devant la violence en allant un pas plus loin pour révéler sur quoi peut déboucher cette fascination." (Entretien Sam Peckinpah avec Guy Braucourt / Cinéma N° 103). Or, Hollywood feindra de ne pas le comprendre ou ne le comprendra vraiment pas, ainsi qu'une partie de la critique (mais une partie seulement) et ce jusqu'aux derniers jours de Peckinpah, qui en souffrira beaucoup.

La proximité du Mexique est déterminante dans la vie et l'oeuvre de Peckinpah, qui en aime et en connaît la culture, très fortement inspirée par la mort. Dans ses films comme dans la vie, il n'hésite pas à prendre fait et cause au profit des Mexicains, qu'il chérit et défend, face au mépris raciste d'une partie des Américains.

Peckinpah s'intéresse avant tout au sort des perdants, et ses protagonistes sont souvent

en décalage, dépassés par le monde dans lequel ils évoluent. L'analogie avec sa propre vie prend sens ici : lui aussi, amoureux des films de son maître John Ford, se sent appartenir davantage à la génération qui l'a précédée plutôt qu'à la sienne. Mais c'est aussi ce sentiment de se sentir entre deux époques qui a contribué à faire de lui à la fois le continuateur et le grand rénovateur du western. Il a incarné la transition entre l'idéalisme des années 1950 et le réalisme des années 1970. Peckinpah ne tourne pas uniquement des westerns mais tous ses films dépeignent une Amérique sombre aux allures de paradis perdu. Cette façon de voir le monde, présente dans ses westerns, l'est aussi dans ses films dramatiques ou noirs ainsi que dans ses films de guerre comme *Guet-apens* (1972), *Junior Bonner* (1972) ou encore *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (1974) où Peckinpah verse dans le nihilisme. Dans *Le Convoi* (1978) les routiers ont remplacé les cowboys disparus. *Ostermann week end* (1983), un film d'espionnage, clôt sa carrière.

Doté d'un caractère fort et d'une intransigeance comparable à celle de Hawks, Ford, ou Walsh, Peckinpah se bat avec les majors hollywoodiennes, qui ne lui font pas de cadeaux. *Major Dundee* (1965) fut mutilé, Peckinpah fut renvoyé du tournage de *The Cincinnati Kids* (1966) au bout de quatre jours de tournage, le film étant confié au dernier moment au plus docile Norman Jewinson. Quant à *Garrett and Billy the Kid*, ce film fut remonté par la MGM sans l'accord de Peckinpah.

Tous ses films sont empreints d'un mélange de classicisme et d'avant-garde. Dans un film de Peckinpah, il y a à la fois des scènes dignes du meilleur classique hollywoodien, à la Ford, Huston ou Kazan qu'il admirait, et des passages fortement inspirés de la Nouvelle Vague européenne. A cet égard, Peckinpah admirait beaucoup les films d'Alain Resnais. Peckinpah a un réel penchant pour les plans équilibrés et à la belle image. Celle-ci est magnifiée par ses opérateurs attitrés, les très réputés Lucien Ballard et John Coquillon. Mais il aime aussi filmer une scène de plusieurs angles différents, filmer un même plan avec plusieurs focales, avec une caméra portée, qui lui permet d'accentuer subitement le mouvement. Autant d'accélération auxquelles il n'hésite pas à se faire succéder des ralentis, notamment à l'apogée d'une scène violente, créant ainsi une sorte de ralenti paroxystique.

En tant que directeur d'acteurs, il n'adopte pas d'autre méthode que la sienne, guidée par son intuition. Le degré de renommée des acteurs n'influe en rien sa façon de travailler avec eux. Certains lui furent fidèles, comme Ernest Borgnine, James Coburn, Bob Hopkins, Warren Oates, Steve McQueen ou encore Burt Lancaster.

Alors que jusque-là Hollywood montrait des personnes violentes dont la violence avait un rôle dans une histoire plus large, Sam Peckinpah filme pour la première fois la violence pour ce qu'elle est, sans légitimation et souvent démotivée. Il fut en cela un grand précurseur.

Il meurt en 1984 d'une crise cardiaque.

Filmographie

- 1961 : New Mexico (*The Deadly Companions*)
1962 : Coup de feu dans la Sierra (*Ride the High Country*)
1965 : Major Dundee
1969 : La Horde sauvage (*The Wild Bunch*)
1970 : Un nommé Cable Hogue (*The Ballad of Cable Hogue*)
1971 : Les Chiens de paille (*The Straw Dogs*)
1972 : Le Guet-apens (*The Getaway*)
1972 : Junior Bonner, le dernier bagarreur
1973 : Pat Garret et Billy the Kid
1974 : Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia (*Bring me the Head of Alfredo Garcia*)
1975 : Le Tueur d'élite (*Killer Elite*)
1977 : Croix de fer (*Cross of Iron*)
1977 : Le Convoi (*Convoy*)
1983 : Ostermann Week end

Sources

- Positif N° 551 Dossier Sam Peckinpah
L'Avant-scène cinéma N° 103
Catalogue Cinémathèque 2007 – 2008
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2005.
François Causse, "Sam Peckinpah. La violence du crépuscule". Editions Dreamland.

MERCREDI 30 OCT. - 15H30 - CENTRE DE VIE DU SANITAS

Séance jeune public

Les Aventures du prince Ahmed
(Die Abenteuer des Prinzen Achmed)

de Lotte Reiniger

(1926)

Animation

Allemagne / NB / 1h07

Scénario : Lotte Reiniger

Images : Carl Koch

Musique : Wolfgang Zeller



Ahmed, jeune prince de la ville du Calife, s'envole avec son cheval magique pour l'île merveilleuse de Wak-Wak, l'île des esprits. Là-bas, il rencontre la ravissante princesse Pari Banu, dont il tombe amoureux. Pour l'épouser, il doit s'allier à la Sorcière et affronter son ennemi le Mage Africain, terrible magicien qui a capturé sa sœur pour la vendre à l'Empereur de Chine. Entraîné dans une série d'aventures, il trouve de l'aide auprès d'Aladin et sa merveilleuse lampe.

Inspiré des contes des "Mille et Une Nuits", *Les Aventures du prince Ahmed* s'avère être le premier long métrage d'animation européen, et le deuxième de toute l'histoire du cinéma. Trésor d'inventivité et de finesse de forme, ce long-métrage d'animation nous transporte dans un monde féérique, mêlant personnages traditionnels des contes orientaux et personnages purement

imaginaires. Conçu à partir de silhouettes découpées, articulées et animées à l'aide d'un bâton, le film a nécessité pas moins de trois ans de travail à Lotte Reiniger et à son équipe, pour fabriquer 300 000 images. Créé en noir et blanc, le film a ensuite été teint par application du positif dans un bain de couleur, ce qui lui donne un rendu visuel très fort grâce à l'utilisation des contrastes.

Injustement oublié aujourd'hui, *Les Aventures du prince Ahmed* avait pourtant triomphé lors de sa sortie, et avait même suscité l'admiration de nombreux artistes de l'époque tels que Jean Renoir. Restauré en haute définition par la maison Carlotta, le film est ressorti dans les salles françaises en 2007.

Le film de Michel Ocelot, *Princes et princesses* (1998), est un hommage direct aux *Aventures du prince Ahmed*.

Lotte Reiniger (1899 – 1980)



Lotte Reiniger, de son vrai nom Charlotte Reiniger, est une cinéaste pionnière du film d'animation, née à Berlin en 1899. Après

avoir assisté à une conférence sur le film d'animation, elle s'inscrit à la Deutsches Theater pour y suivre une formation de comédienne. C'est en découpant des silhouettes de grands acteurs du moment qu'elle se distingue des autres et se fait

repérer par le réalisateur Paul Wegener. A seulement 17 ans, elle réalise l'affiche du film *Le Joueur de flûte de Hamelin* ainsi que les silhouettes du générique. Elle collabore aussi avec Rochus Gliese pour les titres *d'Apokalypse en 1918* et les silhouettes de *Der Verlorene Schatten*.

Sa propre carrière de réalisatrice débute en 1919. En collaboration avec Carl Koch, son futur mari, elle réalise *L'Ornement du cœur amoureux*, premier film de silhouettes de l'histoire du cinéma. En 1923, un riche banquier monte la société de production Comenius-films afin que soit réalisé *Les Aventures du prince Ahmed*. Trois années seront nécessaires à l'équipe d'animation pour réaliser ce minutieux travail avant qu'il ne puisse être projeté en public.

En 1935, elle fuit Berlin et se rend à Paris où elle fait la rencontre de Jean Renoir,

avec qui elle se lie d'amitié. Ce dernier lui demande d'ailleurs de tourner une scène d'ombres chinoises pour son film *La Marseillaise*. Georg Wilhelm Pabst qui tourne lui aussi à Paris, lui propose de réaliser des silhouettes pour *Don Quichotte*.

Elle part ensuite à Londres, où elle crée sa propre structure de production, Primrose Productions, et rencontre notamment Norman Maclaren. Elle revient à Berlin en 1943, puis repart s'installer à Londres en 1949. De 1951 à 1963, elle produit de nombreux contes de fées pour les télévisions anglaises et américaines. A la mort de son mari en 1963, elle se consacre à l'illustration de livres et au théâtre d'ombres. Elle renoue en 1975 avec le cinéma pour *Aucassin et Nicolette*. Après un dernier film, elle retourne en Allemagne où elle décède le 18 juin 1981, à Dettenhausen.

Filmographie

1919 : Das Ornament des verliebten Herzens

1921 : Der Stern von Bethlehem

1922 : Sleeping Beauty

Das Geheimnis der Marquisin

Der Fliegende Koffer

Aschenputtel

1926 : Les Aventures du prince Ahmed (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*)

1927 : The Chinese Nightingale

1928 : Der Scheintote Chinese

Dr. Dolittle und seine Tiere

1930 : Zehn Minuten Mozart

Die Jagd nach dem Glück

1931 : Harlekin

1932 : Sissi

1933 : Carmen

1934 : Das Gestohlene Herz

1935 : Papageno

Kalif Storch

Galathea: Das lebende Marmorbild

1936 : Puss in Boots

Silhouetten

1937 : Daughter

1944 : Die Goldene Gans

1951 : Mary's Birthday

1953 : The Magic Horse
1954 : Thumbelina
The Three Wishes
Snow White and Rose Red
The Sleeping Beauty
Puss in Boots
The Little Chimney Sweep
The Grasshopper and the Ant
The Gallant Little Tailor
The Frog Prince
Caliph Storch
Aladdin and the Magic Lamp
1955 : Jack and the Beanstalk
Hansel and Gretel
1975 : Aucassin and Nicolette
1979 : The Rose and the Ring

Sources

Cahiers du cinéma :N° 629
Site internet notetour.com
Site internet lemonde.fr
Site internet cineclubdecaen.com
Site internet cinefil.com

LUNDI 4 NOV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Cocteau

L'Eternel Retour
de Jean Delannoy
(1943)
France / NB / 1h55

Réalisation : Jean Delannoy
Scénario : Jean Cocteau
Photographie : Roger Hubert
Décors : Georges Wakhevitch
Musique : Georges Auric
Costumes : Georges Annenkov
Production : André Paulve

Interprétation

Patrice : Jean Marais
Nathalie la blonde : Madeleine Sologne
Marc : Jean Murat
Gertrude Frossin : Yvonne de Bray
Amedée Frossin : Jean d'Yd
Achille Frossin : Piéral
Nathalie la brune : Junie Astor
Lionel : Roland Toutain

Patrice, jeune homme plein d'insouciance, vit au château de son oncle le riche Marc, aux côtés de Gertrude, de son mari, et de leur fils Achille. Alors qu'il part à la recherche d'une nouvelle femme pour son oncle, Patrice fait la rencontre de Nathalie, une jeune blonde à qui il offre de quitter son île pour venir mener une vie meilleure au château. Son arrivée auprès de Marc va très vite redonner une nouvelle vie au château mais rapidement, Nathalie et Patrice vont se lier d'amitié, ce que l'entourage ne va pas voir d'un très bon œil. Achille, rival de Patrice, va alors prendre la décision de les empoisonner, mais ce qu'il croyait être du poison va en réalité s'avérer être un philtre d'amour ...



Des 220 films tournés durant la période de l'Occupation, *L'Eternel retour* est à coup sûr le plus célèbre de cette époque. En effet, il est certainement le film français ayant connu le plus grand succès, aussi bien auprès du public que de la critique, qui n'hésite pas à le qualifier de "film unique sur un thème éternel".

Sous un titre emprunté à Nietzsche, Jean Cocteau raconte la fameuse légende de Tristan et Yseult, transposée dans le monde moderne, Tristan devenant Patrice et Yseult Nathalie. Il s'agit pour lui de conter "la plus célèbre de toutes les histoires de cœur", tout en la remaniant à sa façon. Même en ajoutant de nouveaux personnages - le nain Achille entre autres - il conserve l'essentiel de la vieille légende

tout en lui conférant une tonalité bien particulière. Tout comme la traduction de Joseph Bédier est indissociable de la France de 1900, celle de Delannoy et Cocteau est significative de l'atmosphère du temps de l'Occupation.

L'histoire reste la même : Patrice et Nathalie sont deux amants "liés l'un à l'autre par un charme secret, que les autres s'acharnent à séparer". Contrairement au roman, le sujet principal du film n'est ni la passion, ni la lutte entre deux religions, mais l'amour de Patrice et Nathalie à l'origine de la destruction de l'ordre. Dans le livre, il est également question de certains liens de servitude entre Marc et son neveu ou encore d'une scène de mariage entre Patrice et Nathalie la brune que Cocteau n'a pas souhaité dans son scénario.

Delannoy retrouve ici deux acteurs qu'il apprécie, Jean Marais et Madeleine Sologne, complètement crédibles en Tristan et Yseult des temps modernes. Pour

Jean Delannoy (1908-2008)



Jean Delannoy a souvent été critiqué par les jeunes cinéastes de la "Nouvelle

Vague", et particulièrement par François Truffaut. Avec un cinéma perçu comme académique, il était la cible idéale de cette nouvelle génération dans les années 50, qui lui reprochait la froideur et le classicisme de ses réalisations. Malgré cela, Delannoy poursuit sa carrière cinématographique.

Dernier d'une famille de trois enfants, Jean Delannoy naît à Noisy-le-Sec, en Île-de-France en 1908 d'un père inspecteur de Paris et d'une mère institutrice. Elève attentif, il s'intéresse à tout et notamment à l'espagnol, discipline qu'il affectionne tout particulièrement. Après des études secondaires aux Lycées Montaigne et

toute la jeunesse de l'époque, le couple Marais-Sologne représente une sorte d'idéal amoureux et romantique. A en voir les phénomènes de mode provoqués par le film tel que le fameux pull jacquard à la Marais et les longs cheveux à la Sologne, il est impossible de nier l'impact de l'œuvre sur le public. Mais même en conférant un aspect plus moderne à ce mythe, Delannoy et Cocteau parviennent à montrer que les sentiments et les passions entre les deux amants demeurent inébranlables.

Considéré comme l'un des meilleurs films du "fantastique poétique" à sa sortie, *l'Eternel Retour* joue sur un romantisme fortement accentué tout en alternant réalité et illusions, ce qui lui confère une forme quelque peu déconcertante. Après avoir réalisé plus de trente films, tous reconnus de qualité mais sans réelle originalité, Delannoy signe ici à 35 ans son œuvre la plus intéressante.

Louis-le-Grand à Paris et après l'obtention de son baccalauréat, il poursuit ses études de français-latin à la Sorbonne. Sa licence de Lettres obtenue, il effectue dans un premier temps quelques petits boulots afin d'assurer une vie correcte à ses parents et de gagner sa vie. C'est ainsi qu'il se retrouve rédacteur sportif, démarcheur boursier puis critique d'art.

Par la suite, il hésite entre le journalisme, la banque et la décoration. Il opte finalement pour le cinéma où sa grande sœur Henriette, actrice de profession, lui obtient des figurations puis quelques petits rôles dans des films tel que *Casanova*. Delannoy se rend rapidement compte que le métier d'acteur ne lui convient pas mais il se découvre cependant un attrait pour le montage cinématographique. Il tente alors

de se faire une place dans le milieu et acquiert peu à peu une certaine renommée. En 1932, Delannoy se voit confier la réalisation du court métrage *Franches Lippées*. Suite à cela, plusieurs mises en scène de courts ou moyens métrages lui sont confiées. En 1933, il réalise son premier film *Paris-Deauville*, une comédie musicale avec André Roanne et Marguerite Moreno, film qu'il qualifiera par la suite de "médiocre". En 1936, il travaille avec l'auteur Jacques Deval sur la réalisation de *Club de femmes* puis avec Felix Gandera à deux reprises pour *Tamara la complaisante* en 1937 et *Le Paradis de Satan* en 1938.

L'année suivante, il entame le premier grand film de sa carrière *Macao l'enfer du jeu* avec Eric Von Stroheim. Avec le début de la guerre, Jean Delannoy se voit affecté au Service Cinématographique des armées, en charge de réaliser un "Journal de guerre" hebdomadaire, répondant à une triple mission de témoignage, de propagande et de divertissement pour les soldats français. Parallèlement, il tente de terminer la réalisation de *Macao*, qui ne sortira finalement que trois ans plus tard, tout en assurant la réalisation de *Diamant noir*.

En 1942, il réalise plusieurs films dont *L'Assassin a peur de la nuit*, *Fièvres* et *Pontcarral, colonel d'empire*. Ce dernier, adapté du fameux roman d'Alberic Cahuet, va d'ailleurs connaître un brillant succès grâce à son intrigue amoureuse sur fond de film patriotique. Tout va changer lorsque Delannoy va réaliser *L'Éternel Retour* en 1943, en collaboration avec Jean Cocteau. Alors qu'il n'avait jusqu'alors pas franchi les limites du mélodrame et du roman d'aventure, Delannoy va prendre le risque de transposer à l'écran la légende de Tristan et Yseult. En rupture totale avec le passé, ce nouveau style va s'avérer payant

puisque le film va lui permettre de connaître l'un des plus grands succès du cinéma français du temps de l'Occupation. Peu à peu, ses compositions vont prendre des allures plus élégantes et fastidieuses. Cette évolution va se ressentir dès 1944 avec *Le Bossu*, adapté du roman feuilleton de Paul Féval et avec *La Symphonie pastorale*, film qui recevra le Grand prix du premier festival de Cannes en 1946.

Avec *Les Jeux sont faits*, inspiré par Jean-Paul Sartre, Delannoy retrouve Michèle Morgan et Jean Marais, acteurs qu'il affectionne tout particulièrement et qu'il avait déjà dirigés auparavant. Par la suite, il réalise d'autres films très soignés tels que *Aux Yeux du souvenir* et *Le Secret de Mayerling* en 1948, *Dieu a besoin des hommes* en 1950 ou encore *Le Garçon sauvage* en 1951. En 1955, il réhabilite le personnage de Marie-Antoinette dans un film du même nom. Malgré la beauté des décors et des costumes, l'harmonie des couleurs et le jeu d'actrice de Michèle Morgan, *Marie-Antoinette* est perçu par beaucoup comme un film un peu trop académique. Fortement intéressé par les adaptations littéraires, il réalise et met en scène en 1956 l'adaptation du *Notre-Dame de Paris* de Prévert et Aurenche, qui elle aussi divisera l'opinion, certains la trouvant fade et d'autres la trouvant somptueuse. Par la suite, il réalisera également l'adaptation cinématographique de plusieurs romans tels que *Maigret tend un piège* en 1957, *La Princesse de Clèves* en 1960, *Le Rendez-vous* en 1961, *Les Sultans* en 1965, *La Peau de Torpédo* en 1969 ou encore entre autres *Pas Folle la Guêpe* en 1972. Sa carrière s'achève avec la réalisation d'une "trilogie religieuse" : *Bernadette* en 1987, *La Passion de Bernadette* en 1989 et *Marie de Nazareth* en 1994. Delannoy recevra un César d'honneur en 1986 pour l'ensemble de sa carrière et décèdera à l'âge de 100 ans.

Filmographie

Les courts-métrages :

1932 : Franches lippées

1934 : L'Ecole des détectives

La Moule

Une Vocation irrésistible

1937 : Ne tuez pas Dolly

Les longs-métrages :

1933 : Paris-Deauville

1937 : Tamara la complaisante

1938 : Le Paradis de Satan

La Vénus de l'or

1939 : Macao, l'enfer du jeu

1940 : Diamant noir

1942 : L'Assassin a peur de la nuit

Fièvres

Pontcarral, colonel d'Empire

1943 : L'Eternel retour

1944 : Le Bossu

1945 : La Part de l'ombre

1946 : La Symphonie pastorale

1947 : Les Jeux sont faits

1948 : Aux Yeux du souvenir

Le Secret de Mayerling

1950 : Dieu a besoin des hommes

1951 : Le Garçon sauvage

1952 : Destinées

Destinées : Jeanne

La Minute de vérité

1953 : La Route de Napoléon

Secrets d'alcôve

Secrets d'alcôve : Le Lit de la Pompadour

1954 : Obsession

1955 : Chiens perdus sans collier

Marie-Antoinette

1956 : Notre-Dame de Paris

1957 : Maigret tend un piège

1958 : Guinguette

1959 : Le Baron de l'écluse

Maigret et l'affaire Saint-Fiacre

1960 : La Française et l'amour

La Française et l'amour : L'Adolescence

La Princesse de Clèves

1961 : Le Rendez-vous

1962 : Vénus impériale
1964 : Les Amitiés particulières
 Le Majordome
1965 : Le Lit à deux places
 Le Lit à deux places : La réconciliation
 Le Lit à deux places : Le berceau
 Les Sultans
1966 : Le Soleil des voyous
1969 : La Peau de Torpédo
1972 : Pas Folle la Guêpe
1987 : Bernadette
1989 : La Passion de Bernadette
1994 : Marie de Nazareth

Sources

Ford, Charles. – Dictionnaire des cinéastes contemporains. – Belgique : Marabout université, 1974. – 447 p.
Passek, Jean-Loup (dir.). – Dictionnaire du cinéma. – Paris : Larousse, 2001. – 865 p.
Tulard, Jean. – Guide des films : 1895-1995. – Paris : Robert Laffont, 1995. – 1479 p.
Les Cahiers de la cinémathèque : numéro 8
Image et son : numéro 214
Cinéma : numéro 247-248
Site internet bifi.fr
Site internet calindex.eu

LUNDI 11 NOV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Cocteau

Orphée
de Jean Cocteau
(1950)

France / NB / 1h52

Réalisateur, dialogue et scénario : Jean Cocteau

Photographie : Nicolas Hayer

Décors : Jean d'Eaubonne

Costumes : Marcel Escoffier

Son : Pierre Calvet

Musique : Georges Auric

Production : André Paulvé

Interprétation

Orphée : Jean Marais

La Princesse : Maria Casarès

Eurydice : Marie Déa

Heurtebise : François Périer

Cégeste : Edouard Dermithe

Aglaonice : Juliette Gréco

Le Commissaire : Pierre Bertin



Photo : Unzérofilms

Orphée est un poète reconnu de Saint-Germain des-Prés. Lors d'un conflit à la terrasse d'un café, il assiste à la mort du jeune poète Cégeste. L'élégante et mystérieuse jeune femme qui l'accompagnait lui demande alors de la suivre jusqu'à sa demeure où elle se révèle être sa mort. De retour auprès de sa femme Eurydice et troublé par les événements auxquels il a assisté, il se renferme dans la poésie. Mais il ne sait pas que la princesse, tombée amoureuse de lui, pénètre dans sa chambre pendant son sommeil et s'apprête à prendre sa femme.

Orphée est réalisé en 1950 à partir de la pièce de théâtre éponyme de Cocteau, créée en 1927. Il travaille sur ce projet depuis trois ans lorsque le tournage peut enfin commencer. Jean-Pierre Aumont

s'était d'abord proposé pour jouer le rôle principal en compagnie de sa femme Maria Montez. Le producteur initial n'acceptant pas de financer un tel scénario, il décide de se retirer du projet. C'est donc Jean Marais, d'abord intéressé par le rôle d'Heurtebise, qui reprend le rôle d'Orphée, pour sa quatrième collaboration avec le réalisateur. Pour financer ce film très coûteux, Cocteau décide de fonder sa propre société de production "Les films du Palais Royal", ce qui fait revenir dans le projet André Paulvé, collaborateur de longue date. Les acteurs acceptent pour leur part d'être payés sur les bénéfices, et Cocteau prend en charge les dépenses de budget. Il dédie ce film à Christian Bérard qui aurait dû en être le décorateur mais qui meurt malheureusement peu avant le tournage. Il décide suite à cela de filmer

"la zone" en décor naturel, dans les ruines de Saint Cyr, conformément à sa conception. Vingt ans après *Le Sang d'un poète*, Jean Cocteau reprend donc cette thématique qui lui est chère, celle de sa propre condition de poète face à sa mort. Cocteau dira plus tard : "vous savez, c'est toute ma vie que j'ai mis là-dedans". Influencé et imprégné des mythologies depuis son enfance il déclare dès 1920 vouloir "retendre la peau au mythe". *Orphée* n'est pas porteur de message, c'est à chacun d'y capter ce qu'il y comprend. Par ailleurs, Cocteau refuse les explications intellectuelles de ses films, se contente de répondre "j'ai voulu dire ce que j'y dis". La seule condition est d'accepter son univers poétique comme un "univers possible et humain."

Comme à son habitude, Cocteau préfère les trucages directs aux manipulations de laboratoire pour créer l'illusion du surnaturel. Il utilise les décors, les cadres, les doublages tout au long du film et, seulement de manière ponctuelle, les surimpressions, le retour en arrière ou le

Jean Cocteau (1889-1963)



Né dans les Yvelines le 5 juillet 1889 dans une famille bourgeoise, Jean Cocteau est une figure célèbre du paysage

artistique français, bien que son œuvre soit peu connue. Très critiqué de son vivant puis élevé parmi les plus grands de manière posthume, il laisse derrière lui une œuvre très riche et éclectique. A la fois écrivain de théâtre, de poésie, de romans ou encore de scénarios, mais aussi peintre ou dessinateur, il apporte sa contribution au cinéma en réalisant lui-même huit films. Il fréquente dès son plus jeune âge les théâtres et les milieux mondains, écrit ses premiers recueils de poésie, et rencontre des artistes comme Eluard, Stravinsky, Picasso et Apollinaire. Cocteau consacre l'essentiel de ses activités au théâtre jusqu'en 1930, quand il réalise son premier

négatif. Cocteau refuse toute fantaisie et impose des règles strictes pour le fantastique, afin de rendre le film crédible. Selon lui, "le mystère n'existe que dans les choses précises".

Si le film a été bien reçu lors de sa sortie à Paris, il est modestement accueilli en province et essuie un échec commercial. Cocteau déplore que la vitesse du cinéma ne "laisse pas le temps d'essayer différentes clés dans la serrure". En effet, cette œuvre à première vue moins accessible pour le spectateur demande du temps pour en comprendre les rouages. Pour Clouzot, "ce film est la preuve qu'il n'y a pas de technique mais seulement de l'invention, et que la technique est celle que chacun s'invente selon le travail qu'il exécute". Dix ans plus tard, en 1960, Cocteau réalise *Le Testament d'Orphée*, dernier volet de sa trilogie du poète. Il y joue lui-même le personnage d'Orphée âgée, tandis que Jean Marais interprète le rôle d'Oedipe et qu'Edouard Dermithe reprend son propre rôle de Cégeste.

film expérimental, *Le Sang d'un poète*, puis laissera s'écouler 16 ans avant de réaliser *La Belle et la Bête* en 1946. S'ouvre alors une période d'activité cinématographique, tant dans la réalisation que dans l'écriture des scénarios ou des dialogues, qui s'achève à sa mort le 11 octobre 1963.

Il adapte au cinéma les pièces qu'il a écrites pour le théâtre, comme "Les Enfants Terribles" créée en 1929 et réalisée en 1950 par Jean-Pierre Melville. Alors que ses premiers films sont des échecs commerciaux, son talent de cinéaste est reconnu pendant l'Occupation. Il est nommé président d'honneur de la Fédération française des ciné-clubs, et est élu à l'Académie Française en 1955. A partir de 1945, de multiples maladies de peau influencent son travail et notamment sa relation à la mort, thème omniprésent de

son œuvre. Il collabore de nombreuses fois avec Jean Marais, amant puis ami, en lui donnant des rôles dans ses pièces comme dans ses films. C'est avec l'aide financière de François Truffaut qu'il peut réaliser son dernier film *Le Testament d'Orphée* en 1960, considéré aujourd'hui comme un chef-d'œuvre et un autoportrait du poète. Son engagement total dans le processus de création du scénario, des textes et de la réalisation, lui confère une indépendance qui déclenchera sa résurrection cinématographique huit ans après son dernier film, *La Villa Santo-Sospir*. Il possède en effet cette liberté d'un homme qui reste imprévisible et qui ne se soumet pas aux désirs du public.

S'il se nourrit du travail des surréalistes, de l'expressionnisme allemand ou encore de Chaplin, Cocteau se défend d'appartenir à un courant particulier et n'obéit qu'à la poésie qui l'habite sans se soucier des règles préétablies, qu'il considère comme une entrave à la création. Passionné par les innovations, les expérimentations et en constante recherche de renouvellement technique, Cocteau s'inscrit dans l'avant-garde. Il utilise le cinéma avec le souci du détail d'un artisan, à l'aide d'effets spéciaux qui lui vaudront d'être souvent considéré comme un cinéaste amateur.

Pour lui, le cinéma n'est pas une fin en soi mais un outil pour véhiculer de la poésie, tout en se rapprochant plus de la vérité qu'avec des mots, par la force réaliste de

l'image. Pourtant, les films de Cocteau empruntent beaucoup à la mythologie, au merveilleux et au surnaturel. Ils sont comme un rêve éveillé où l'on nous demande de croire plutôt que de comprendre. Tout élément superflu y est banni, rien ne doit être décoratif, ne reste que ce qui est porteur de sens. En résulte une œuvre intense et violente où c'est l'action qui va provoquer l'émotion. Le cinéma est d'après lui "une arme puissante pour y projeter la pensée", c'est pourquoi il a besoin du réel pour créer l'irréel ; il doit aller du concret à l'abstrait, de l'image à l'idée, pour devenir un symbole poétique. En résulte un art plus difficile, provoquant des réactions fortes. Ses films sont là pour gêner, troubler, choquer, mais aussi faire rêver. Son œuvre questionne donc cet objet du 7^e art où le langage cinématographique est mis au service du poète. Cocteau ne raconte pas une histoire mais évoque un univers mental qui est le sien.

Ses contemporains lui reprochent un manque de renouvellement dans les thèmes de ses films, lui se défend en disant que "tout grand artiste, même s'il peint des volets ou des pivoines, trace toujours son propre portrait". L'artiste revient toujours à lui-même, à ses démons et à ses préoccupations. Il compare ainsi son art à de l'archéologie et considère que "c'est de notre réserve, de notre nuit, que les choses nous viennent. Notre œuvre préexiste en nous."

Filmographie

Réalisation :

1930 : Le Sang d'un Poète

1946 : La Belle et la Bête

1947 : L'Aigle à deux têtes

1948 : Les Parents terribles

1950 : Coriolan

1950 : Orphée

1952 : La Villa Santo-Sospir

1960 : Le Testament d'Orphée, ou Ne me demandez pas pourquoi

Scénarios et dialogues :

- 1940 : La Comédie du bonheur, de Marcel L'herbier
- 1942 : Le Baron fantôme, de Serge de Poligny
- 1943 : L'Éternel retour, de Jean Delannoy
- 1945 : Les Dames du Bois de Boulogne, de Robert Bresson
- 1947 : Ruy Blas, de Pierre Billon
- 1948 : Les Noces de sable, d'André Zwoboda
- 1950 : Les Enfants terribles, de Jean-Pierre Melville
- 1952 : La Couronne noire, de Luis Saslavski
- 1961 : La Princesse de Clèves, de Jean Delannoy
- 1965 : Thomas l'imposteur, de George Franju

Sources

Le Cinéma Français de Renoir à Godard, MA Editions 1988, Pierre Maillot.

Anthologie du cinéma 12, supplément à l'Avant-Scène du Cinéma n° 56 de février 1966.

Entretiens autour du cinématographe, Encyclopédie du Cinéma 1951, propos de Jean Cocteau recueillis par André Faigneau.

Jean Cocteau cinéaste, Editions des Quatre-Vents 1988, René Gilson.

LUNDI 18 NOV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Notre Pain quotidien (*Our Daily Bread*)

de King Vidor

(1934)

Etats-Unis / NB / 1h14

Réalisateur et producteur : King Vidor

Scénario : Elizabeth Hill

Dialogues : Joseph Mankiewicz

Photographie : Robert Planck

Musique : Alfred Newman

Montage : Lloyd Nosler

Interprétation

John Sims : Karen Morley

Mary Sims : Tom Keene

Sally : Barbara Pepper

Louie Fuente : Addison Richards

Chris Larsen : John Qualen

Comme des millions d'Américains, John Sims et sa femme subissent la répression causée par la crise de 1929 à Wall Street. En 1934, le chômage touche tout le monde et ils peinent à obtenir du travail afin de subvenir à leur besoin. Un oncle leur propose alors d'occuper une ferme qu'il a hypothéquée. Plein d'enthousiasme et d'espoir, ils se lancent dans la création d'une coopérative où les travailleurs allient leurs compétences au service de la terre pour survivre.

King Vidor, l'un des grands pionniers du cinéma américain et employé par la société Metro-Goldwyn-Mayer dès sa création en 1924, souhaite avec *Notre Pain quotidien* traiter d'un sujet qui lui tient à cœur. C'est pourquoi il consacre quinze mois à sa création, contrairement aux films commandés par la firme. Il trouve le sujet du scénario dans les journaux, et particulièrement dans le "Reader's Digest" qui proposait comme solution au chômage la formation de coopératives. C'est sa femme Elizabeth Hill qui se charge de



l'écriture du scénario. *Notre Pain quotidien* est donc à situer dans un contexte social et politique précis. Le gouvernement de Franklin Delano Roosevelt commencé en 1933 doit lutter contre les effets de la Grande Dépression et lance pour cela le "New deal" qui soutient les populations les plus pauvres et lutte contre le chômage, via notamment des programmes agricoles. L'Etat encourage la population à quitter les villes et s'installer à la campagne. King Vidor s'inspire donc de l'actualité et des événements précis de l'Histoire des Etats-Unis comme le chômage, les marches de la faim, les manifestations de foules pour empêcher les ventes aux enchères, ainsi que la sécheresse de 1934.

Lorsque King Vidor présente son scénario à son ami producteur Irving Thalberg, celui-ci refuse de le financer sous prétexte que le sujet n'est pas approprié pour la MGM qui aspire à attirer une classe moyenne conservatrice, désireuse de respectabilité et de bon goût. Toutes les firmes lui refusent le financement, plus attirées à l'époque par les films urbains, de

gangsters, comédies musicales ou films fantastiques. Et surtout, les Majors veulent la présence d'icônes au générique. King Vidor constate alors que "des personnages au chômage et sans le sou semblaient épouvanter les grandes compagnies". Grâce à l'aide de Charlie Chaplin séduit par son scénario, il obtient une distribution avec United Artists. Mais les banques refusent toujours de lui prêter de l'argent, le film comportant une scène contre elles. King Vidor refuse de couper des scènes et décide de financer lui-même son film en y engageant ses biens et ses économies. Cette production indépendante, très rare à l'époque, montre bien l'affection du réalisateur pour ce film.

Notre Pain quotidien apparaît comme une réponse à *La Foule*, réalisé six ans plus tôt, qui mettait en scène les mêmes personnages de John et Mary Sims, à l'aube de la Grande Dépression. Cependant, les acteurs sont différents. Ce film est donc une peinture de l'Américain ordinaire, l'aliénation de l'homme dans la cité moderne, et son retour à la terre nourricière. Il prône un retour aux valeurs durables, une révolte contre le matérialisme et la futilité, symbolisés par le personnage de Sally. Comme l'incarnation du rêve d'un impossible recommencement, où l'homme peut toujours revenir aux conditions primitives de la vie, il y a dans ce film une mise en valeur du savoir-faire et une dévaluation de l'argent. Les personnages s'identifient aux pionniers anglo-saxons.

King Vidor met l'enjeu idéologique et l'idée de communauté au premier plan, et montre une vision du monde plus que la psychologie des personnages. L'homme est au service de la communauté, même s'il n'est pas dépourvu de l'individualisme cher aux Américains, et se différencie donc des épopées soviétiques. Le trio amoureux reste lui sous-entendu, sauf quand il met en danger l'avenir de la coopérative.

King Vidor place donc les enjeux cinématographiques et dramatiques au

second plan. Dans cet ensemble de situations comiques et bon-enfants, apparaissent toutefois quelques séquences impressionnantes, notamment la dernière, moment crucial pour l'avenir des personnages. Comme pour ses films précédents, Vidor aime construire ses scènes en suivant des associations musicales, se sert de métronomes pour y insérer un certain rythme.

Notre Pain quotidien est un film essentiel dans son œuvre et pour le cinéma des années 1930, de par sa composition stable d'artifice et de réalité, sa confrontation entre l'intime et la collectivité. C'est une œuvre considérée comme "de rupture" par rapport au système, s'insérant dans un mouvement politique et économique unique dans l'histoire des Etats-Unis. King Vidor a d'ailleurs toujours revendiqué un cinéma "engagé". La sortie de *Notre pain quotidien* en Californie a été repoussée après l'élection du gouverneur en 1934, les membres conservateurs de United Artists redoutant l'influence du film sur les électeurs, en faveur du candidat démocrate Upton Sinclair, donc le programme rejoignait certaines idées du film.

Notre Pain quotidien n'obtient pas un grand succès public et les réactions dans les journaux de l'époque sont diverses. La presse conservatrice le considère comme un film communiste, tandis que la presse marxiste y voit une parodie, "tentative bien connue de l'esprit libéral pour réconcilier l'espoir d'une petite communauté collectiviste avec l'acceptation de la société capitaliste".

Pour le *New York Times*, c'est "un brillant témoignage de foi en l'importance du cinéma comme instrument social". Le film obtient le second prix du festival de Moscou en 1934. Le thème est ensuite repris par John Ford avec *Les Raisins de la colère* en 1939, qui en présente une vision bien plus réaliste où l'action des personnages se termine par un échec.

Source : Positif N° 163.



King Vidor (1894 - 1982)

Pionnier du cinéma américain, son nom résonne comme celui d'un créateur indépendant, bien qu'ayant contribué à l'éclosion des Studios Métro Goldwyn

Mayer. King Vidor est né à Galveston, au Texas, Etat du sud parmi les plus sudistes. Cette empreinte « sudiste » sera très présente dans son œuvre. La seconde caractéristique de ses origines, qui influera beaucoup sur ses idées, son tempérament et son œuvre, est le fait d'être né au sein d'une famille américaine d'immigrés hongrois. L'immigration, selon lui, forge une vision du monde : il pense que c'est à chacun de faire l'effort nécessaire pour parvenir à faire corps avec la nation à laquelle il veut prendre part. Toute son œuvre concourt en une exaltation de l'individualité, Vidor ayant foi en la liberté que chacun possède de se forger son destin. « La valeur de l'homme vient de ce qu'il porte en lui et non du monde extérieur », dit-il.

Et si cela est possible, c'est bien grâce aux Etats-Unis : Vidor est le chantre de l'Amérique comme lieu de la possibilité de l'épanouissement personnel. Mais il n'est pas béat face à son pays et quand, au gré de l'histoire, il estime les Etats Unis moins capables de permettre une heureuse assimilation, il sait parfaitement le voir et ne se gêne pas pour écorner le mythe, dans des films à connotation « sociale ».

Jeune homme, il débute une carrière militaire, qu'il abandonne vite. Il travaille pendant les vacances comme ouvrier puis comme projectionniste dans un cinéma de Galveston. De par sa mère, il reçoit une éducation religieuse poussée et découvre la Christian Science, (pensée selon laquelle la spiritualité peut guérir les maux de la vie) dont il reste un fervent adepte tout au long de sa vie. Il se procure une caméra et réalise des films publicitaires et d'actualité qui sont remarqués. Il se marie avec Florence Cobb, vedette du tout jeune

septième art, et le couple s'installe à Hollywood, une baie californienne qui regroupe des passionnés. Il intègre la Universal, entreprise alors encore artisanale, d'abord comme comptable puis enchaîne tous les métiers : scénariste, figurant, cameraman. Il a la possibilité d'observer Griffith au travail, ce qui lui apprend beaucoup.

A la demande d'un juge qui a fondé un village pour adolescents délinquants, King filme cet endroit, réalisant quinze courts métrages de deux bobines chacun. Les films sont très bien accueillis et des médecins adeptes de la Christian Science lui passent commande de quatre films. Dès le premier de la série, *Le Tournant* (1919), il s'attire la bienveillance de plusieurs sociétés de distribution. Il crée avec son père sa propre maison de production, le Vidor village. L'entreprise est indépendante et familiale ; et son épouse est à l'affiche de tous les films.

Vidor réalise ensuite de nombreux films, plus ou moins oubliés aujourd'hui, à la charnière des années 1910 – 1920, dans lesquels il fait déjà preuve de personnalité, à en juger par *L'Honneur du nom* (*The Family Honor*) (1918) ou encore *L'Homme au couteau* (*The Jack-knife Man*) (1921). Mais le temps des petits studios indépendants s'achève et laisse place à l'éclosion des futures Majors. Vidor intègre alors l'une d'elle, la Metro Goldwyn Mayer.

Ce sont *La Grande Parade* (1925), et *La Foule* (1928), deux films de sa fibre « sociale », le premier traitant de la grande guerre et le second du chômage, qui le font accéder à une plus grande notoriété. On y découvre des anti-héros, des hommes pris en étau par la société mais qui ne la combattent pas, ayant « assez à faire avec leur propre survie », selon les mots du cinéaste. Les films de Vidor ont un rythme bien à eux, notamment ceux de la période muette. Ce rythme particulier est dû à l'utilisation d'un procédé qu'il invente et

baptise la « silent music », traduisible par la « musique silencieuse ». Cela consiste en la suppression de la bande son rajoutée par l'orchestre lors du tournage ou de la projection, remplacée par l'assistance d'un musicien qui veille, pendant le tournage, à ce que les plans soient tournés, visuellement orchestrés, selon un rythme déterminé par un métronome. La musique est donc dans le rythme des images, et non faite de sons directs.

Comme beaucoup de ses comparses, King Vidor est à la fois excité et inquiet de l'arrivée du parlant. *Hallelujah* (1929) son coup d'essai sonore, est un coup de maître, d'aucuns considérant ce film comme son chef-d'œuvre. Le cinéaste s'intéresse ici à la communauté noire et *Hallelujah* est le premier film entièrement tourné avec des Noirs, dont la ferveur religieuse l'a toujours impressionné. Ici la bande son sert littéralement l'image, y compris, voire surtout, dans ses silences. Vidor se souvient de la silent music et, comme il le faisait pour ses films muets, il ne plaque pas une musique sur des images mais fait de celle-ci un véritable élément de construction des plans. S'il réalise des films dans lesquels il montre les laissés-pour-compte de la société ou, a contrario, des profiteurs immoraux, sa critique sociale trouve cependant ses limites. En effet, si les Noirs, dans *Hallelujah*, s'en sortent moins bien que les autres, c'est aussi de leur propre fait et non uniquement en raison des conditions sociales, et malgré la noirceur du milieu de la Banque et des classes dirigeantes dépeinte dans *Notre Pain quotidien* (1934). Ce film est néanmoins teinté d'un optimisme à la Capra. Ce qui n'enlève cependant rien à l'œuvre, magistrale, qui vaut à son créateur l'admiration de Jean Renoir. Pendant les années 1930, l'Etat américain lance le New Deal, politique qui consiste à encourager la population à quitter la ville pour s'installer à la campagne. Cela inspire Vidor, sur le thème du mythe de la frontière. Il participe, comme conseiller technique, à trois documentaires de Pare Lorentz : il en

résulte des œuvres aux accents lyriques, qui font penser au cinéma soviétique, de Dovjenko notamment. A l'instar du Socialisme, Vidor a foi en le progrès, en un avènement de temps meilleurs.

Il réalise son premier film en Technicolor, *Le Grand Passage*, western aux forts accents bibliques. En 1944, *Romance américaine* est une de ses œuvres dans lesquelles il exalte le mythe de l'ascension sociale de l'immigré aux Etats-Unis, terre où la réalisation du rêve est possible. Là encore, le lyrisme de la facture n'est pas sans évoquer le réalisme soviétique.

Par la suite, la violence et la noirceur du regard de Vidor s'accroissent. L'après guerre et le renforcement de la guerre froide semblent avoir raison de sa foi dans le progrès social, auquel il croit de moins en moins. *Duel au soleil* (1947) western sombre avec une brûlante Jennifer Jones, confirme son pessimisme : ce sont les passions, forcément destructrices, qui gouvernent le monde. La vie sociale harmonieuse n'a plus sa place dans *La Furie du désir* (1952).

Westerns, films de guerre, mélodrames, films sociaux ou historiques, Vidor a exploré tout le spectre du cinéma hollywoodien, dans une position à la fois centrale et singulière en ce sens qu'il a toujours réussi à imprimer ses films de sa personnalité.

Après 1964 King Vidor tourne en 16 mm et réalise plusieurs films courts expérimentaux, notamment dans le cadre de ses fonctions d'enseignant en cinéma à l'Université de Californie. Mais il filme de moins en moins, consacrant la plupart de son temps à la peinture, à la lecture des philosophes et à l'écriture. La grande période de sa carrière cinématographique touche à sa fin. Il reçoit un Oscar pour l'ensemble de son œuvre en 1979 et publie ses mémoires en 1980, « A Tree is a Tree », traduites en français par « La grande Parade ».

Vidor s'éteint trois ans plus tard, laissant une œuvre majeure du cinéma américain, dont Martin Scorsèse fait à plusieurs

reprises l'éloge dans sa monumentale Histoire du cinéma américain.
Filmographie sélective

1919 : Le Tournant (*The Turn in the Road*)

1924 : Le Bonheur en ménage (*Happiness*)

1925 : La Grande Parade (*The Big Parade*)

Fraternité (*Proud Flesh*)

1926 : La Bohème

1928 : La Foule (*The Crowd*)

Mirage (*Show People*)

1929 : Hallelujah

1930 : Billy the Kid

1931 : Le Champion (*The Champ*)

1934 : Notre Pain quotidien (*Our Daily Bread*)

1935 : Nuit de noces (*The Wedding Night*)

1936 : La Légion des Damnés (*The Texas Rangers*)

1937 : Stella Dallas

1938 : La Citadelle (*The Citadel*)

1940 : Le Grand Passage (*Northwest Passage*)

1944 : Romance américaine (*An American Romance*)

1947 : Duel au Soleil (*Duel in the Sun*)

1949 : Le Rebelle (*The Fountainhead*)

La Garce (*Beyond the Forest*)

1951 : Lightning Strikes Twice

1952 : La Furie du désir (*Ruby Gentry*)

1955 : L'Homme qui n'a pas d'étoile (*Man Without a Star*)

1956 : Guerre et Paix (*War and Peace*)

1959 : Salomon et la Reine de Saba (*Solomon and Sheba*)

Sources :

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2006

Image et son N° 368

Positif N° 163

Programme Cinémathèque française janvier - mars 2007

LUNDI 25 NOV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à Jean Marie Laclavetine

Jean-Marie Laclavetine est romancier, éditeur, et vit en Touraine. Il présente le film de son choix dont le titre sera communiqué ultérieurement.

LUNDI 2 DEC. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Bas les Masques (*Deadline USA*)

de Richard Brooks

(1952)

USA NB 1h27

Réalisation : Richard Brooks
Scénario : Richard Brooks
Photographie : Milton Krasner
Montage : William B. Murphy
Costumes : Elois Janssen, Charles LeMaire
Décors : Lyle R. Wheeler, George Patrick,
Walter M. Scott, Thomas Little
Musique : Cyril J. Mockridge, Sol Kaplan

Interprétation

Ed Huteson : Humphrey Bogart
Margaret Garrison : Ethel Barrymore
Nora : Kim Hunter
Frank Allen : Ed Begley
George Burrows : Warren Stevens

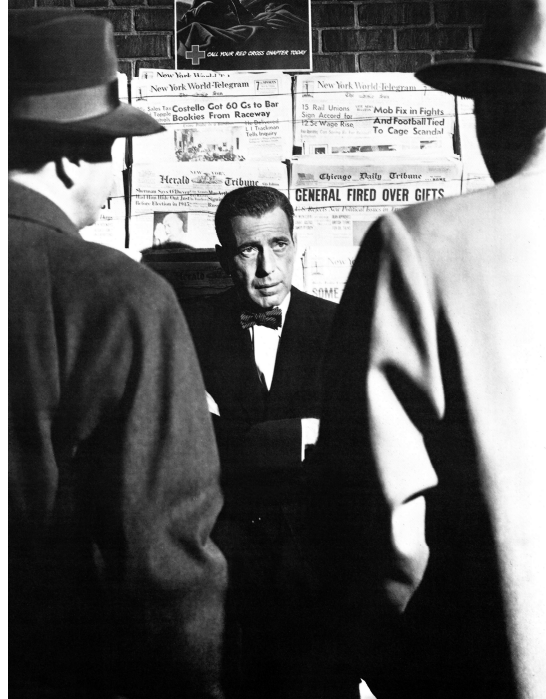


Photo : Théâtre du Temple

Le Sénat enquête sans résultat sur les activités de Thomas Rienzi, le roi de la pègre. George Burrows, reporter au "Day", demande à poursuivre ses recherches de son côté et Hutchison, son rédacteur en chef, lui donne le feu vert. Mais Mme Garrison, veuve du fondateur du journal, et ses deux filles, désirent vendre le "Day", ainsi promis à une mort prochaine. Le lendemain, Hutchison apprend que son reporter a été roué de coups par les hommes de Rienzi et le cadavre d'une belle blonde est retrouvé à ses côtés.

Richard Brooks signe ici un grand film sur la presse, milieu qu'il connaît bien car il a été journaliste et scénariste avant de passer à la mise en scène.

Le film est fondé sur des faits réels, à savoir la mort du journal indépendant The New York World après la mort de Joseph Pulitzer, son fondateur. *Bas les Masques*

est un film noir prenant, et un véritable plaidoyer pour la liberté de la presse, contre les mafias et les grands groupes qui aimeraient bien s'approprier les titres. La tension dramatique augmente au fur et à mesure que le film avance et que Hutchison sent la fin du "Day" inéluctable. Pour Brooks, la démocratie ne saurait exister qu'avec une presse d'opinion libre, nécessaire au bon fonctionnement d'une vie sociale non régie par la corruption.

En plein épisode de maccarthysme, la liberté de la presse est effectivement menacée aux Etats-Unis à cette période. D'ailleurs, Zanuk, un des papes de la Warner Bros et jusque-là le producteur des films de Richard Brooks, refuse de produire *Bas les Masques*, craignant d'être accusé de communisme. Don Siegel, de la United Artists, accepte de le faire.

Le scénario est particulièrement bien écrit et s'accompagne d'une élégante concision de la mise en scène, où chaque plan est

signifiant. L'apogée de la scène finale, constituée d'une longue tirade du héros, est un moment d'une intense émotion et rarement cinéaste aura exprimé avec autant de passion son amour du vrai journalisme. Bogart se retrouve ici dans un rôle qui lui convient parfaitement, en combattant ironique, caustique et détaché. Hutcheson, en lutte contre les mafieux, possède une force inébranlable malgré son calme apparent. Il incarne l'idéalisme de Brooks, pour qui il faudrait "non pas se demander

ce que l'Amérique peut faire pour nous mais se demander ce que nous pouvons faire pour l'Amérique". Ici, Bogart incarne le premier protagoniste jusqu'au-boutiste d'une longue série à venir dans la filmographie de Brooks. Satisfait de sa collaboration avec l'acteur, il retravaille avec bonheur avec Bogart l'année suivante (1953) sur *Le Cirque infernal*, film qui dénonce l'absurdité de la guerre de Corée.

Richard Brooks (1912 - 1992)



Richard Brooks, de son vrai nom Ruben Sax, naît le 18 mai 1912 à Philadelphie de parents immigrants juifs russes. Il étudie à la Temple University puis s'essaie au journalisme à Philadelphie. Il écrit des articles pour divers périodiques, avant d'être engagé au service sportif du *Philadelphia Record* en 1934. Il devient ensuite éditorialiste pour la radio NBC à Los Angeles. Là, il écrit des nouvelles, les lit au micro, s'occupe de pièces radiophoniques et met également en scène des pièces de théâtre pour le New York's Mill Pond Theatre.

Il part à Hollywood pour poursuivre l'aventure radiophonique et y débute en fait sa carrière cinématographique. En 1941, il rencontre un producteur des studios Universal qui lui propose d'arranger un script dont le dialogue n'était pas très bon : « ...nous aimerions que quelqu'un y ajoute des choses intelligentes... ». En 1942, Universal le rappelle pour travailler sur un scénario qui mettait en scène les trois acteurs du film précédent, Jon Hall, Maria Montez et Sabu. L'histoire devait se dérouler impérativement dans un désert mais il fallait sortir des sentiers battus tout en évitant les pays « à problème ». Richard Brooks propose de tourner en Turquie ou sur le Canal de Suez, et devant le refus des

producteurs il décide de s'engager dans les Marines où il sert pendant deux ans.

Pendant la Seconde Guerre mondiale il écrit « The Brick foxhole » (La Tranchée en brique), livre qui sera utilisé en partie pour la réalisation du film *Crossfire* de Edward Dmytryk en 1947.

A la fin de la guerre, il déménage à Hollywood et propose son talent pour l'écriture. Il travaille d'abord pour Mark Hellinger comme scénariste, puis rédige plusieurs scénarii pour Robert Siodmak (*Les Tueurs*, 1946), Jules Dassin (*Les Démons de la liberté*, 1947) et John Huston (*Key Largo*, 1948).

Il se tourne ensuite vers la réalisation et y exprime son goût pour les idées démocratiques, au travers d'œuvres portant sur les rapports entre morale et politique comme *Crisis (Cas de conscience)*, 1950), son premier grand succès public. Il s'intéresse aussi à la liberté de la presse (*Bas les Masques*, 1952) et à l'éducation (*Graine de violence*, 1955). Brooks croit en la générosité et la raison.

C'est en tournant *Le Cirque infernal*, dénonciation des horreurs de la guerre, qu'il prend conscience de devoir sortir du « style M.G.M. » contraignant pour pouvoir affirmer sa personnalité artistique. Il rejoint alors la Columbia. Ses compétences de scénariste, déjà reconnues, lui valent l'obtention de l'Academy Award du

meilleur scénario pour *Elmer Gantry* en 1960, film qui dénonce les manipulations religieuses.

Brooks s'avère également à l'aise dans le western : *Les Professionnels* (1966) et *La Chevauchée sauvage* (1975) constituent deux réussites du genre, et remettent en question les mythes de la conquête de l'Ouest. Brooks excelle pour dépeindre les personnages sombres en leur donnant une épaisseur réelle et travaillée, ce qui confère à nombre de ses films un climat inquiet mémorable. Brooks ne prône nullement un idéal mais montre ses héros aux prises avec la violence de la société, au risque parfois de choquer la société américaine, comme avec *Le Carnaval des dieux* (1957) qui pose le problème alors d'actualité brûlante du colonialisme.

Romancier, il a toujours montré son intérêt pour l'adaptation littéraire. C'est ainsi qu'il a notamment adapté Dostoïevski, mais aussi Francis Scott Fitzgerald (*La Dernière Fois que j'ai vu Paris*), Tennessee Williams (*La Chatte sur un toit brûlant* - 1958, *Doux oiseau de jeunesse* 1962),

Truman Capote (*De Sang-froid* - 1967) ou Joseph Conrad (*Lord Jim* - 1965). Il continue de plus d'écrire des romans, parallèlement à sa carrière de réalisateur, et deux de ses ouvrages seront traduits en français, "L'Aventure du caporal Mitchell" et "Le producteur", inspiré de la vie de Mark Ellinger.

Dans ses films Brooks fait preuve d'idéalisme mais une inquiétude plane constamment, car il doute et se méfie beaucoup de l'image que chacun, y compris les personnages positifs, cherche à donner de soi. Cette lucidité apporte une gravité à son œuvre, qui, si elle n'est pas celle d'un très grand cinéaste, dépasse largement celle d'un bon technicien.

La popularité de Richard Brooks, importante dans les années 1950 et 1960, décroît ensuite. Il finira quand même par créer sa propre maison de production, assouvissant ainsi son besoin d'indépendance.

Il meurt le 11 mars 1992 d'une attaque cardiaque.

Filmographie

1950 : Cas de conscience (*Crisis*)

1952 : Miracle à Tunis (*The Light Touch*)

Bas les masques (*Deadline-USA*)

1953 : Le Cirque infernal (*Battle Circus*)

Sergent la Terreur (*Take the High Ground !*)

1954 : Flame and the Flesh

La Dernière fois que j'ai vu Paris (*The Last Time I Saw Paris*)

1955 : Graine de violence (*Blackboard Jungle*)

La Dernière chasse (*The Last Hunt*)

1956 : Le Repas de noces (*The Catered Affair*)

1957 : Le Carnaval des dieux (*Something of Value*)

1958 : Les Frères Karamazov (*Brothers Karamazov*)

La Chatte sur un toit brûlant (*Cat on a Hot Tin Roof*)

1960 : Elmer Gantry le charlatan (*Elmer Gantry*)

1962 : Doux oiseau de jeunesse (*Sweet Bird of Youth*)

1965 : Lord Jim

1966 : Les Professionnels (*The Professionals*)

1967 : De Sang-froid (*In Cold Blood*)

1969 : The Happy Ending

1971 : Dollars

1975 : La Chevauchée sauvage (*Bite the Bullet*)

1977 : A la recherche de Mr Goodbar (*Looking For Mr Goodbar*)

1982 : Meurtres en direct (*Wrong is Right*)

1985 : La Fièvre du jeu (*Fever Pitch*)

Sources

Guide des films - Jean Tulard, Robert Lafont, Paris, 2005, 5^e édition

Revue Cinéma N^{os}101, 262

Cahiers du cinéma N^{os}166/167

Le Cinéma américain de 1955 à 1970, de Freddy Buache, Ed° L'Age d'Homme, 1974

LUNDI 9 DEC. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

*En écho à la réouverture de la bibliothèque centrale
et introduit par Philippe Ouzounian, comédien.*

Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise de Dai Sijie

(2002)

Chine - France / Couleurs / 1h56

Réalisation : Dai Sijie

Scénaristes : Dai Sijie, Nadine Perront d'après le roman de Dai Sijie

Montage : Luc Barnier, Julia Gregory

Photographie : Jean-Marie Dreujou

Musique : Pujian Wang

Décors : Juiping Cao

Producteur : Lise Fayolle

Interprétation

La petite tailleuse chinoise : Zhou Xun

Luo : Chen Kun

Ma : Liu Ye

Le chef du village : Suang Bao Wang

Le vieux travailleur : Xu Zu

Chine, les années 1970. Alors que la Révolution culturelle de Mao Zedong est en marche, les "anti-révolutionnaires" sont envoyés dans des camps de rééducation afin de participer au travail de la terre. Isolés de leur vie citadine, au sommet du Phoenix du Ciel, les deux adolescents Ma et Luo ne tardent pas à faire la connaissance de la petite Tailleuse, fille du tailleur du village, et de Binoclard. Ce dernier est le fils d'un écrivain révolutionnaire, et dissimule avec lui une valise entière d'ouvrages interdits. Ma et Luo, dont la soif d'évasion ne cesse de grandir, décident de dérober la valise de leur camarade. Le vol accompli, la valise dévoile aux deux jeunes hommes la richesse de la littérature de Balzac, Stendhal, Flaubert, Kipling, Dostoïevski... Ils se passionnent rapidement pour ces romans occidentaux du XIXe siècle et Luo entreprend alors l'éducation littéraire de la petite Tailleuse, de manière clandestine.

Le film de Dai Sijie sort sur les écrans français en 2002 suite au succès international rencontré par le roman éponyme de l'auteur, sorti deux ans auparavant. L'adaptation, fidèle au texte, met en scène la découverte de la littérature et de l'amour de trois adolescents chinois, au cœur d'un climat politique hostile, gouverné par l'idéologie communiste. Le tournage au milieu des montagnes de la province de Hunan et de la ville ancienne de Fenghuang propose des paysages magnifiques que les cadrages de Dai Sijie subliment. Le film se caractérise par un certain réalisme des images, ressenti grâce à une caméra à hauteur d'homme et une évolution en décor naturel. Mais il se dote également de touches plus oniriques, de part la présence d'une nature sauvage et de séquences de rêveries (lecture, musique). Ces dernières sont bercées par la musique de Mozart et de Tchaïkovski, qui parviennent à se faire entendre par le biais

du violon de Ma, que ce dernier est parvenu à sauvegarder au sein du camp.

A travers ce film, on retrouve des éléments communs à un de ses films précédents, *Chine ma Douleur* (1989), qui abordait déjà le thème des camps de rééducation pendant la révolution culturelle. L'intrigue se développe par l'intermédiaire d'un petit garçon, prénommé Petit Binoclard, surnom que l'on retrouve dans *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*. Le travail de Dai Sijie se présente comme largement autobiographique et permet d'établir des correspondances entre ses différentes œuvres. Le réalisateur parvient à atteindre une dimension politique engagée dans ses films, et notamment dans *Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise*, grâce à l'emploi d'un humour léger et à l'ironie de certains dialogues. Le discours sans méchanceté ni violence permet, de manière subtile, la remise en question du système politique d'une époque, dont il fut victime.

Le film agit comme métaphore du devenir de la Chine à la fin de la Révolution culturelle, en proie à un devenir capitaliste,

Dai Sijie (1954)



Cinéaste et romancier né le 2 mars 1954 à Putian, situé au sud-est de la Chine, Dai Sijie est élevé par ses parents médecins. Jugés "bourgeois réactionnaires" pendant la révolution culturelle chinoise (1966-1976), ces derniers sont mis en prison et Dai Sijie est envoyé en camp de rééducation à partir de 1971, dans les montagnes de la province du Sichuan, où il y reste trois ans. Cette expérience marque sa création d'écrivain et est à l'origine de son premier roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2000) qu'il adapte au cinéma deux ans plus tard. A la mort de Mao Zedong en 1976, Dai Sijie entre à l'université de Pékin pour y apprendre

par l'envie de la petite tailleuse à découvrir le monde. On retient notamment cette réplique, traduction de son désir de fuite et de liberté, que "la beauté féminine est un trésor inestimable" dont elle a pris conscience par Balzac et dont il faut profiter. Cette volonté d'ouverture et d'évasion, engendrée par la littérature, vient en réponse à l'échec de la politique engagée par la Chine Maoïste.

Présenté en ouverture de la sélection Un certain regard à Cannes en 2002, le film rencontre un succès important lors de sa sortie en France et, tout comme le roman dont il est tiré, connaît une carrière à travers le monde. Le film est tourné en Chine après plusieurs mois de négociations avec le gouvernement du pays. L'équipe de tournage obtient finalement l'autorisation à condition de ne pas diffuser le film sur le territoire. Après une série de modifications de certains aspects, à cause de la censure du pays, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* parvient à voir le jour dans son pays d'origine mais ne connaîtra qu'un retentissement minime.

l'histoire de l'art. Après avoir candidaté et obtenu une bourse d'étude à l'étranger, il fait le choix de partir à Paris pour continuer ses études, où il intègre l'IDHEC, aujourd'hui devenu La Fémis. En 1989 Dai Sijie passe à la réalisation de son premier long-métrage *Chine ma douleur* pour lequel il est récompensé par le prix Jean Vigo. Le tournage s'effectue en France, jugé trop subversif par les autorités chinoises.

Sa carrière se poursuit avec la réalisation de deux autres films *Le Mangeur de Lune* (1994) et *Tang le onzième* (1998) avant la consécration littéraire de son roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en 2000. Le livre est écrit en français mais ne tarde pas à se faire connaître à l'international. Il est traduit dans dix-sept langues (sauf le

chinois) et est vendu en France à plus de 500 000 exemplaires. Deux ans plus tard, Dai Sijie entreprend l'adaptation cinématographique du best-seller. Bien que le roman soit écrit en français, le réalisateur assure le tournage en Chine dans les montagnes de Zhangjiajie, province natale de Mao Zedong, Installé en France depuis 1984, Dai Sijie poursuit aujourd'hui son activité d'écrivain et de cinéaste. Il a réalisé *Les Filles du Botaniste* (2006) et écrit quatre romans entre 2003 et 2011 dont *Le Complexe de*

Di (2003) pour lequel il obtient le prix Femina. L'histoire de son pays constitue la principale source d'inspiration de ses créations littéraires et cinématographiques. La révolution culturelle impulsée par Mao agit, en effet, comme un événement déterminant dans son œuvre, faisant de la liberté et la remise en cause de l'idéologie communiste ses thèmes de prédilection. La part autobiographique de ses productions se fait très présente et révèle un auteur investi et soucieux de l'histoire de son époque.

Filmographie

1984 : Le Temple de la montagne (court-métrage)
1989 : Chine ma douleur
1994 : Le Mangeur de Lune
1998 : Tang le onzième
2002 : Balzac et la petite tailleuse chinoise
2006 : Les Filles du botaniste

Ouvrages

2000 : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*
2003 : *Le Complexe de Di*
2007 : *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*
2009 : *L'Acrobatie aérienne de Confucius*
2011 : *Trois vies chinoises*

Sources

Avant-scène n°383-384, juillet 1989
Positif n° 497/498, juillet 2002
www.imbd.com
www.cineasie.com
www.sancho-asia.com

LUNDI 16 DEC. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La Vie est belle (*It's a Wonderful Life*)

de Franck Capra

(1946)

USA / NB / 2h09

Réalisation : Franck Capra

Scénario : Frances Goodrich, Albert Hackett, Franck Capra d'après l'histoire de Philip Van Doren Stern *The Greatest Gift*

Direction artistique : Jack Okey

Photographie : Joseph Walker, Joseph Biroc

Son : Richard Van Hessen, Clem Portman

Musique : Dimitri Tiomkin

Production : Liberty Films, RKO-Radio

Interprétation :

George Bailey : James Stewart

Mary Hatch : Donna Reed

M. Potter : Lionel Barrymore

Oncle Billy : Thomas Mitchell

L'ange Clarence Oddbody : Henry Travers

Vilet Bick : Gloria Grahame



Photo : Swashbuckler

Toute la petite ville de Bedford Falls prie pour le cas désespéré de George Bailey. Le ciel décide d'envoyer sur terre un ange de deuxième classe pour répondre à cet appel. L'ange écoute d'abord le récit du passé de Bailey : enfant, il sauva son frère Henry de la noyade ; plus tard, il abandonna ses études pour prendre la succession de son père à la tête de l'entreprise familiale de prêt à la construction dont essayait de s'emparer le puissant banquier local, M. Potter. Contraint de rester à Bedford Falls, George épousa Mary Hatch, mais le jour de leur départ en voyage de noce, il dut encore rester pour faire face à un vent de panique financière. Puis, refusant de travailler pour Potter, il évita de tomber dans un piège. Durant la guerre, il participa à l'effort national, tout en aidant des familles modestes à accéder à la propriété. Mais un jour, son oncle Billy perdit la somme de 8000 \$, mettant

l'entreprise en péril. Désespéré, George devint odieux avec Mary et leur quatre enfants, et c'est ainsi qu'il en est arrivé à vouloir mettre fin à ses jours.

L'ange doit donc convaincre George que son existence a bien un sens pour ses proches et sa communauté. Il obtient du ciel le moyen de lui en faire une démonstration saisissante...

*La Vie est belle est le film préféré de Franck Capra et de James Stewart. Premier film de la Liberty Films, compagnie fondée par Capra, William Wyler et George Stevens, IAWL est un « retour de flamme » de l'optimisme populiste de Capra qui s'exprimait au milieu des années 30 dans *Lady for a Day* ou *You can't take it with you*.*

On y retrouve la sympathie évidente qu'il exprime pour les petites gens, pour la noblesse de cœur d'où qu'elle vienne, mise

en valeur par contraste avec la figure-repoussoir du magnat capitaliste égoïste et malhonnête, incarné de façon récurrente par Lionel Barrymore dans plusieurs films de Capra.

Une lecture superficielle de cette opposition « petit peuple sympathique / méchants capitalistes » pourrait faire croire à un Capra désireux d'illustrer l'idée de la lutte de classes.

Certes, il s'agit bien de populisme, au sens positif que ce mot n'a pas toujours (affection pour le peuple), et avec l'attribut qu'il a en toute circonstance (opposition peuple / élites, y compris les élites cultivées) ; et Capra a toujours travaillé ce thème, dans ses sujets comme dans leur traitement, repoussant les recherches formelles, et notamment désireux de suivre un découpage technique entièrement au service de la narration, et non « visible » : il refuse la pose auteuriste, et se préfère en modeste artisan.

Par ailleurs, Capra est à peu près le contraire d'un marxiste, et *La Vie est belle* lui donne l'occasion d'affirmer avec force et de belle façon un « libéralisme communautaire » typiquement américain : affirmation de la liberté individuelle et de la réussite dans une économie de marché, que le sens de la communauté (appuyé sur le recours à la religion) rend humaine.

Pour un tel « populisme libéral et communautaire », la question de la juste place de l'individu, du groupe (et même du peuple) et de la relation qu'ils entretiennent, est cardinale.

Le *peuple* n'est pas tout-à-fait synonyme de la *masse*, et pour Capra il est fréquemment figuré par de petites foules filmées en plan moyen-large plutôt qu'en plan d'ensemble, ce qui permet de distinguer les individus pris dans le groupe. De *La Ruée* (*American Madness*, 1932) à *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You*

can't take it with you, 1938), ces foules sont toujours « positives ». Mais avec *M. Smith au Sénat* (*M. Smith goes to Washington*, 1939) et surtout *L'Homme de la rue* (*Meet John Doe* 1941), Capra montre des foules beaucoup plus ambiguës et éminemment manipulables. Le danger fasciste est là. Après la guerre, avec *La Vie est belle*, le peuple est redevenu positif et innocent, mais il faut que l'action se situe dans une petite ville, havre du *common people* à l'écart des élites snobs et corrompues de grandes villes, pour que ce soit possible. Ce retour à l'optimisme a quelque chose de forcené ; il est parfois vu comme caricatural... et pourtant le film est réellement poignant.

Dans ce contexte, le rôle de G. Bailey, merveilleusement interprété par un J. Stewart qui lui donne toute sa bonté opiniâtre, doit être celui d'un individu plein et entier : un homme à la fois commun et d'exception. Son lien à sa ville est fait de sacrifice et d'honnêteté : ce personnage qui souffre pour la communauté, qui renonce à ses projets pour elle, qui finit par douter (et dont le doute est la pire souffrance), est bel et bien christique. Littéralement, il finit par monter à la mort et en revient. Il est d'ailleurs significatif que pour ce film, Capra ait repris le motif narratif si fort (d'aucuns diront grossier) qu'il avait déjà employé dans *Meet John Doe* : l'acmé du film dans une montée au suicide du haut d'une tour le soir de Noël.

Le film connut un succès modéré au box-office mais il est devenu depuis un « film culte » aux Etats-Unis, dont il figure les idéaux fondamentaux : la réussite individuelle, l'égalité des chances, la solidarité communautaire dans les petites villes empreintes de religiosité. Son idéalisme et son sentimentalisme en ont fait un film familial longtemps diffusé à Noël à la télévision américaine...

Source : Michel Cieutat, *Frank Capra*, Rivages/cinéma 1994 (1^{ère} édition 1988)

Frank Capra (1897 - 1991)

"Il n'y a pas de règles en matière de création cinématographique, seulement des péchés, et le pire péché, c'est l'ennui."



Francesco Rosario Capra naît le 18 mai 1897 à Bisacquino, en Sicile, dans une famille de paysans. Alors qu'il a six ans, sa famille émigre aux Etats-Unis et s'installe à

Los Angeles.

Ses parents ayant de modestes revenus, Frank Capra se paie lui-même, grâce à divers petits métiers, ses études d'ingénieur chimiste au Throp Institute (futur California Institute of Technology).

Il débute sa carrière cinématographique en 1921, aux côtés de l'acteur shakespearien Walter Montague, pour qui il met en scène des poèmes.

Ensuite, c'est en se faisant passer pour un technicien de Hollywood qu'il tourne son premier court-métrage, *The Ballad of Fultah Fisher's Boarding House*, d'après Rudyard Kipling.

Puis il fait un stage en laboratoire et trouve d'abord un emploi de scénariste et gagman pour la série *Our Gang* ; après cela, il travaille aux studios Mack Sennet et collabore, en tant que scénariste, aux courts-métrages de l'acteur comique Harry Langdon. C'est pendant cette période qu'il écrit les scénarii de *Plein les bottes*, *L'Athlète incomplet* et *Sa Dernière Culotte*. Ces trois films de Capra avec Harry Langdon correspondront aux trois plus grands succès de l'acteur.

Après l'échec de *Pour l'Amour de Mike* (1927), film pour lequel Capra donne son premier rôle de cinéma à Claudette Colbert, actrice française vivant à Hollywood depuis l'enfance, le réalisateur signe en 1930 avec la Columbia. C'est là qu'il se lie avec le scénariste Robert Riskin, avec qui il collaborera sur de nombreux films. Il reste sous contrat chez Columbia pendant douze ans et donne aux studios ses

lettres de noblesse, obtenant des récompenses pour quatre de ses films : Oscar du meilleur réalisateur pour *Grande Dame d'un jour* (1933), *L'Extravagant Mr Deeds* (1936), *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) et *New York Miami* (1934), qui rafle aussi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, les Oscars du meilleur acteur (Clark Gable), de la meilleure actrice (Claudette Colbert), de la meilleure mise en scène et du meilleur scénario.

Il varie les genres, alternant films policiers (*The Way of the Strong* - 1928, *L'affaire Dononvan* - 1929), aventures viriles (*Flight* - 1929, *L'Epave vivante* - 1928) ou encore mélodrames avec mise en valeur d'un personnage féminin, comme Barbara Stanwick dans *The Miracle Woman* (1931), ou *Le Thé amer du Général Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*) (1933).

Mais ce qui caractérise davantage encore son cinéma d'avant-guerre relève de « l'Americana », exaltation optimiste de la culture, du folklore et de l'histoire des Etats-Unis. Le ton général des films des années 1930 de Capra, est celui d'une Amérique vécue comme aubaine, comme le lieu de tous les possibles pour qui sait fait preuve de volonté et de débrouillardise, auxquelles l'humour n'enlève rien. Même si le système social est corrompu, il est possible à des personnalités libres de s'en sortir, la candeur pouvant même devenir une arme face au cynisme des puissants. Ainsi en va-t-il du faux cynisme du journaliste dans *New York-Miami* (1934), ou de *La Blonde platine* (1931). Plusieurs films de Capra sont profondément populistes, au sens premier du terme, c'est à dire au sens où c'est l'homme du terrain, le petit entrepreneur avisé (*Rain or Shine* - 1930), le journaliste honnête (*New York-Miami*, *Blonde platine*) ou encore le

banquier en proie aux grands trusts (*American Madness* - 1932), monsieur tout le monde qui parvient à siéger à la plus haute chambre (*Mr Smith au Sénat* - 1939) ou encore *L'homme de la rue* (1941) qui font avancer les choses.

Capra exalte l'individualisme au mépris des politiques, des intellectuels, voire de l'âme sœur. Car l'amour est très présent dans son oeuvre, Capra étant l'un des pères fondateurs de la « screwball comedy ». Il s'agit de comédies romantiques aux dialogues enlevés, caractérisées par la mise en scène de couples formés de deux êtres que tout semble séparer et qui finissent par s'aimer, malgré les dissensions de caractère et surtout de classes sociales. Ces dernières sont capitales dans l'oeuvre de Capra, marqué dès l'enfance par les inégalités sociales, avec son lot d'incompréhensions réciproques. Dans des films comme *Loin du ghetto* (1929), *La Blonde platine* (1931) ou *Un Amour défendu* (1932), les rivalités sociales portent une ombre au tableau triomphant de l'américana. Et puis, aux réalités parfois difficiles de son enfance dont Capra se souvient, s'ajoute le traumatisme de la crise de 1929.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Capra assure la direction des Services Cinématographiques de l'Armée et réalise la série documentaire *Pourquoi nous combattons*, véritable épopée qui célèbre l'idéal démocratique des Alliés face à la montée en puissance des régimes totalitaires. Ce travail l'amène à voyager, à se rendre au front, principalement en Afrique du Nord. Ensuite, de retour à Hollywood, il fonde en 1946, avec George Stevens et William Wyler, la compagnie indépendante Liberty Films, avec laquelle il réalise une fable sociale teintée de fantastique, *La Vie est belle* (1947) et *L'Enjeu* (1948), film sans concession sur la

politique. Les deux films reçoivent un accueil mitigé et sont d'une tonalité plus amère et moins idéaliste que les précédents.

Après plusieurs échecs commerciaux, Liberty Films périclité. Capra signe alors, par dépit, avec la Paramount en 1950, et tourne deux films avec Bing Crosby. Mais la magie n'opère plus auprès du public. Capra se désintéresse donc du cinéma pour quelques temps et réalise plusieurs documentaires scientifiques pour la télévision. Puis il revient au grand écran avec *Un Trou dans la tête* (1959) et *Milliardaire pour un jour* (1961), une reprise de *Grande dame d'un jour* (*Lady for a Day* - 1933). Si ces films sont bien sûr parfaitement maîtrisés, le ton a changé : Capra ne croit plus en l'américana ; l'optimisme, après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et l'installation de la Guerre froide, n'est plus de mise. Une vision sombre du monde politique et de ses acteurs s'impose au réalisateur : pour lui, l'époque où tout était possible, où l'honnêteté était une vertu qui portait ses fruits face à la corruption, est une époque révolue. Seule la quête du profit y gagne. Capra se sent dépossédé du tournage de *Un Trou dans la tête*, sur lequel Frank Sinatra, la vedette du film, a la main mise. Il en va de même pour *Milliardaire pour un jour*, son dernier film, réalisé sous la férule de Glenn Ford, acteur principal du film, dont Capra décide que ce sera le dernier.

En 1971, il publie son autobiographie (*Hollywood Story - An Autobiography*), sans concession pour Hollywood, avec lequel il a entretenu, comme beaucoup de ses grands créateurs, un rapport ambigu, composé à la fois de besoin réciproque et d'amertume. D'après John Ford, cet ouvrage est "le seul bilan définitif [qu'il ait] lu sur Hollywood".

Capra meurt en Californie en 1991.

Filmographie

- 1922 : Fultah Fisher's Boarding House
1926 : Plein les bottes - co Harry Edwards (*Tramp, Tramp, Tramp*)
L' Athlète incomplet (*The Strong Man*)
1927 : Sa Dernière Culotte (*Long Pants*)
Pour l' Amour de Mike (*For the Love of Mike*)
1928 : That Certain Thing
Un Punch à l' estomac (*So This is Love?*)
Bessie à Broadway (*The Matinee Idol*)
The Way of the Strong
Say it with Sables
L' Epave vivante (*Submarine*)
The Power of the Press
1929 : Loin du ghetto (*The Younger Generation*)
L' Affaire Donovan (*The Donovan Affair*)
Flight
1930 : Ladies of Leisure
Rain or Shine
1931 : Dirigible
The Miracle Woman
La Blonde platine (*Platinum Blonde*)
Amour défendu (*Forbidden*)
American Madness
1933 : Grande Dame d' un jour (*Lady of a Day*)
1934 : New York-Miami (*It Happened One Night*)
La Course de Broadway (*Broadway Bill*)
1936 : L' Extravagant Mr Deeds (*Mr Deeds Goes to Town*)
1937 : Les Horizons perdus (*Lost Horizon*)
1938 : Vous ne l' emporterez pas avec vous (*You Can't Take it With You*)
1939 : Mr Smith au Sénat (*Mr Smith Goes to Washington*)
1941 : L' Homme de la rue (*Meet John Doe*)
1944 : Arsenic et vieilles dentelles (*Arsenic and Old Lace*)
1945 : Know Your Ally/Know Your Enemy
Two Down and One to Go
1947 : La Vie est belle (*It's a Wonderful Life*)
1948 : L' Enjeu (*State of the Union*)
1950 : Jour de chance (*Riding High*)
1951 : Si l' on mariait Papa (*Here Comes The Groom*)
1959 : Un trou dans la tête (*A Hole in the Head*)
1961 : Milliardaire pour un jour (*Pocketful of Miracles*)

Sources

Hollywood Story - Frank Capra – Autobiographie. Edition Stock, page 220 et suivantes
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2001.
La Revue du cinéma n° 414 “Réédition” de Pascal Mérigeau page 39
Positif n° 514 page 72, « Présences du cinéma » de Hubert Niogret
Catalogue de la Cinémathèque de Tours Saison 2010 / 2011

LUNDI 23 DEC. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Ciné-concert

**L'Eventail de lady Windermere (Lady Windermere's fan)
de Ernst Lubitsch
(1925)**

USA / NB / 1h25

Cine-concert mis en musique par Gaël Mevel, violoncelliste.

Réalisation : Ernst Lubitsch
Scénario : Julien Josephson d'après Oscar Wilde
Photographie : Charles Van Enger

Interprétation :

Lady Windermere : May McAvoy
Madame Erlynne : Irene Rich
Lord Darlington : Ronald Colman
Lord Windermere : Bert Lytell



Lady Windermere est courtisée par lord Darlington. Il espère séduire la jeune femme, et lui fait croire que son mari la trompe avec Madame Erlynne. Il est vrai que le comportement de lord Windermere et de Mme Erlynne apparaît comme équivoque aux yeux de lady Windermere. Mais la situation est tout autre. Madame Erlynne est en fait la mère de lady Windermere, qui avait disparu pour cacher sa déchéance sociale, laissant croire à sa fille qu'elle était décédée.

Après des années d'exil, la mère de lady Windermere est bien décidée à réintégrer la haute société britannique dont elle fut jadis exclue. Elle va pour cela obtenir l'aide de son gendre, à condition qu'elle ne dise jamais à sa fille qui elle est, cette dernière croyant sa mère morte. La relation ambiguë entre le gendre et la mère va créer un quiproquo que va essayer d'exploiter lord Darlington qui ferait bien sa maîtresse de la jeune épouse de Windermere. Maître de la comédie sophistiquée et du cinéma muet, Lubitsch réussit ici à transformer une pièce de théâtre des plus bavardes en un film muet, où tout se comprend, tout se

devine et où l'esprit parlé de Wilde, se mue en esprit visuel dont Lubitsch sait si bien nous amuser. On retrouve ici le trio amoureux cher au cinéaste ainsi que les portes qui claquent ou qui s'ouvrent comme il aime les utiliser. Un objet, l'éventail, va jouer un rôle important dans cette comédie, devenant, après avoir été offert, une arme pour tacler une rivale puis un indice d'adultère, avant de devenir, finalement, l'objet qui rachète une faute ancienne. Dans la société huppée de la période victorienne, où l'hypocrisie et le mensonge sont monnaies courantes, les apparences remplacent la morale. Lubitsch nous montre avec brio comment les cancanes se propagent dans cette belle société et comment il est si difficile d'y retrouver sa place si l'on en a été chassé. Madame Erlynne en fera les frais, mais nous offrira aussi un beau portrait de femme. Car si la comédie est enjouée et alerte, le film est aussi une tragédie, celle d'une femme qui doit subir l'humiliation d'une paria revenue d'exil. Lubitsch dénonce ainsi la place de la femme, réduite à deux camps, celui des puritaines dont fait partie lady Windermere et celui des

immorales où l'on a mis, il y a longtemps, Mme Erlynne. Sans cesse, elle devra payer ses erreurs passées, alors que les mêmes expériences vécues par lord Augustus sont comprises comme le signe d'un bon vivant. Mais Mme Erlynne sait aussi se faire manipulatrice, tant auprès des hommes - lord Augustus se transforme en enfant au contact de sa maîtresse - que des femmes, allant jusqu'au sacrifice pour sauver sa fille

Ernst Lubitsch (1892 - 1949)



Ernst Lubitsch est né à Berlin le 28 janvier 1892.

Après avoir travaillé dans le magasin de son père, un tailleur juif, il intègre en 1906 le

Gardelegen Theater. C'est en 1911 qu'il fait la rencontre de Max Reinhardt qui est à l'origine à cette époque de toutes les avancées du spectacle scénique en Allemagne.

Dès cette année on commence à lui confier de petits rôles dans les productions « reinhardtienne » et il devient apprenti à la Bioscop. C'est au Deutsche Theater que Lubitsch fréquente Werner Krauss, Conrad Veidt, Paul Wegener et toutes les grandes figures du cinéma allemand de la décennie, au sein de sa troupe. En 1912 il abandonne quelque peu le théâtre de Reinhardt pour le cinéma. En 1914, engagé par la Union film, il devient populaire avec son rôle dans *Die Firma heiratet* de Carl Wilhelm. Ce dernier lui fera jouer son propre rôle, celui d'un commis israélite dans un magasin de tissus dans *Der Stolz der Firma*. La même année Lubitsch passe à la mise en scène, tourne une longue série de petits films quasi inconnus du public avec son scénariste Hans Kräly, et en 1916 obtient son premier succès derrière la caméra avec *Schuhpalast Pinkus*. Deux ans plus tard avec de plus gros moyens, il développe ses ambitions dans un drame égyptien sous l'idée du producteur Paul

de la déchéance qu'elle a elle-même expérimentée.

Comme toujours avec Lubitsch les décors sont magnifiques et les costumes étincelants, les robes fourreaux et fourrures, turbans, chapeaux et bijoux de la mère s'opposent aux sages dentelles et sautoirs de perles de la fille. Et comme toujours encore, le spectateur connaît ce que les personnages ignorent, et cela pour notre plus grand plaisir.

Davisohn, *Les Yeux de la momie*, qui remporte un franc succès en Europe. D'après Kräly, le premier duo de Pola Negri et Emil Jannings, est « le premier drame que la presse allemande ait pris au sérieux. » Lubitsch est d'un point de vue technique très avant-gardiste puisqu'il utilise pour ce film, en 1918, un travelling pour obtenir un effet d'horreur. Il se lance alors dans une série de grandes productions historiques, *Carmen*, mais surtout *Madame Du Barry*, qui sont, malgré leurs imperfections et imprécisions, de grands films historiques occupant une place importante dans le genre. Dans *Madame Du Barry*, Lubitsch vide de sens la Révolution Française et remplace avec finesse ses raisons économiques, sociales et idéologiques par des conflits psychologiques entre les différents protagonistes. Il montre les rois agissant comme tout le monde et insiste surtout sur les décors. Il réalise *Sumurun*, qui marque sa dernière apparition en tant qu'acteur. Il y interprète un illusionniste bossu et rend hommage à Max Reinhardt qui avait produit ce spectacle pour la scène. *La femme du pharaon*, enfin, est la preuve que les cinéastes allemands peuvent à l'époque égaler les américains d'un point de vue technique, notamment par l'utilisation du clair-obscur et par l'exploitation de l'idée d'une certaine transgression sociale.

Durant cette même période il s'adonne à une satire des nouveaux riches de l'époque avec *La Princesse aux huîtres*, où un

milliardaire américain, dit « Roi des huîtres » désire marier sa fille à un vrai prince désargenté. C'est une sorte de vaudeville burlesque que certains diront grossier, qui se rapproche du travail d'Erich Von Stroheim. C'est le premier film, d'après les cinéphiles et d'après Lubitsch lui-même, où l'on peut observer la fameuse « Lubitsch's touch ». *La Poupée* donne dans le même ton. Le réalisateur y explore les thèmes du mariage, de la femme poupée et de la folie, en utilisant l'expressionnisme à des fins comiques.

C'est en 1922 qu'Ernst Lubitsch s'installe définitivement aux Etats-Unis où il est connu comme étant le spécialiste des films historiques, très soucieux de leur réalisme. Il signe donc au début de sa période américaine des films de cette veine, tels que *Rosita* (1923), *Paradis défendus* (1924), *Le Prince étudiant* (1927) et *Le Patriote* (1928). On retrouve dans certains de ces films américains les acteurs favoris de Lubitsch que sont Pola Negri et Emil Jannings, tout cela dans un but d'appropriation de cette vague du cinéma européen par Hollywood.

C'est là que la carrière du réalisateur prend un tout autre sens et que la « Lubitsch's touch » se met en place. Il n'utilise que des allusions sarcastiques au désir charnel et à la quête de richesse. C'est à son arrivée à la Warner que le « coup de pattes » du réalisateur se développera réellement, lorsqu'il décide de se lancer dans le genre de la comédie sophistiquée. Succédant à Chaplin et à Stroheim, les femmes que Lubitsch met en scène trompent ouvertement leurs maris, en toute impunité, comme c'est le cas dans *Comédiennes* (1924). Lubitsch ne joue plus la morale dans ses satires mais uniquement l'amuseur, il montre en tant qu'européen une frivolité que l'Amérique puritaine ne peut montrer et que seul des acteurs européens peuvent jouer à Hollywood. Il utilise un acteur dont la notoriété accroît à cette période, Adolphe Menjou, tout d'abord dans *Paradis défendu* (1924), puis

la même année dans *Comédiennes*. Son élégance a séduit Lubitsch, qui fut influencé par *L'Opinion publique* (1923) de Chaplin. Ses films muets, hormis le premier et le dernier, forment un ensemble harmonieux parfaitement représentatif de son talent et sont pour un grand nombre de cinéphiles l'apogée de sa carrière.

Au début du parlant il s'essaye aux opérettes musicales tout aussi frivoles que ses comédies, dans lesquelles on retrouve Maurice Chevalier et Jeannette MacDonald entre autres. On retiendra surtout *Parade d'amour* (1929), *Une Heure près de toi* (1932) et *Monte-Carlo* (1930). Son film *L'homme que j'ai tué* déçoit néanmoins le public par son sujet sérieux qui ne manque pourtant pas d'éléments fidèles à son style, notamment dans les touches humoristiques et dans les allusions sexuelles qu'il exploite.

C'est en 1932 que la carrière de Lubitsch atteint son sommet. Brièvement directeur de la production Paramount, il obtient un fort succès avec *Haute Pègre* (1932), véritable chef d'œuvre de la comédie sophistiquée dans laquelle il mêle ironie et sentiments. Par la suite il réaborde le genre de la satire politique avec *Ninotchka* (1939) qui vise la Russie soviétique et *Jeux dangereux* (1942) qui lui vise l'Allemagne nazie.

Viennent ensuite des films tels que *Le Ciel peut attendre* (1943) où Lubitsch se veut le plus sincère possible et désire se raconter, à travers sa vie amoureuse notamment. A l'époque le film reçoit de fortes critiques, on n'y trouverait aucun but, aucun message, hormis celui de vivre au mieux. Le cinéaste se savait destiné à une mort prochaine et voulait donc rendre aimables ses personnages par ce qu'ils étaient tout simplement. Dans *Rendez-Vous* (1940) c'est par son enfance que Lubitsch se raconte. Il continue de se livrer également

au public dans *Jeux dangereux*, sur sa vie d'acteur cette fois-ci. *Folle Ingénue* (1946) est le dernier film achevé de Lubitsch, comédie aussi folle que son titre et au final ironique. C'est en 1947 qu'il décède au

milieu du tournage de sa dernière comédie musicale, adaptation d'une opérette de James Flood de 1927, *La Dame au manteau d'hermine* que Otto Preminger aura l'honneur de terminer pour lui.

Filmographie

1918 : Heyer Berlin
1918 : Les Yeux de la momie
1918 : Je ne voudrais pas être un Homme (*Ich möchte kein Mann sein*)
1919 : Madame Du Barry
1919 : La Princesse aux huîtres
1919 : La Poupée
1920 : Anne Boleyn
1921 : La Chatte des Montagnes
1923 : Rosita
1923 : Qu'en pensez-vous? (*The Marriage Circle*)
1924 : Trois Femmes (*Three Women*)
1924 : Paradis défendu (*Forbidden paradise*)
1925 : Les Comédiennes (*Kiss me again*)
1925 : L'Eventail de Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*)
1926 : Les Surprises de la T.S.F (*So this is Paris?*)
1927 : Vieil Heidelberg (*The Student prince in old Heidelberg*)
1928 : Le Patriote (*The Patriot*)
1929 : Un Eternel Amour (*Eternal Love*)
1929 : Parade d'amour (*The Love parade*)
1930 : La Revue Paramount (*Paramount on parade*)
1931 : Le Lieutenant souriant (*The Smiling Lieutenant*)
1932 : L'Homme que j'ai tué (*The Man I killed*)
1932 : Une heure avec vous (*One hour with you*)
1932 : Haute Pègre (*Trouble in Paradise*)
1932 : Si j'avais un Million (*If I had a million*)
1933 : Sérénade à trois (*Design For Living*)
1934 : La Veuve joyeuse (*The Merry Window*)
1938 : La Huitième Femme de Barbe-Bleue (*Bluebeard's eighth wife*)
1939 : Ninotchka
1939 : Rendez-vous (*The Shop around the corner*)
1941 : Illusions perdues (*That uncertain feeling*)
1942 : Jeux dangereux (*To be or not to be*)
1943 : Le Ciel peut attendre (*Heaven can wait*)
1946 : La Folle ingénue (*Cluny Brown*)
1948 : La Dame au manteau d'hermine (*That Lady in ermine*)

Sources

Lubitsch / Jacqueline Nacache. Ed° Edilig (1987)
Anthologie du cinéma N° 23

LUNDI 6 JAN. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée cinéma expérimental, proposée en partenariat avec l'Atelier Super 8.

L'atelier super 8 et la Cinémathèque proposent d'interroger la nature du cinéma avec deux films complémentaires : le premier sans bande son (ou presque) et le deuxième sans image (ou presque) . Est ce encore du cinéma?

Film

de Alan Schneider, sur une idée de Samuel Beckett
(1965)

Fr. / NB / Quasi absence de bande son / 24'

Réalisation : Alan Schneider
Scnario : Samuel Beckett
Photographie : Boris Kaufman

Interprétation

Buster Keaton : dans son propre rôle ?

Un vieil homme, vu de dos, déambule dans une rue le long d'un mur. Il a l'air perdu, se dépêche et a l'air oppressé. Il semble à tout prix vouloir cacher son visage de la caméra, vouloir échapper aux regards des autres.

Film est un développement dramaturgique inspiré de la citation de l'évêque Berkeley, philosophe irlandais du XVIIIème siècle : "Être, c'est être perçu". Or, dans *Film*, l'homme semble vouloir ne pas être, se refusant à tout regard extérieur, mais à son propre regard sur lui même, auquel il est plus difficile encore d'échapper. « C'est un film sur l'œil qui perçoit, sur le perçu et le percevant – deux facettes d'une même personne. Le percevant est obnubilé par le désir de percevoir, le perçu tente désespérément de se cacher. »* Voilà

comment Alain Schneider, réalisateur du film, décrit la proposition retenue par Beckett pour ses possibilités formelles et dramatiques. Pour *Film*, Beckett s'est adjoint les services du grand chef opérateur Boris Kaufman, qui a travaillé, entre autres, avec Abel Gance et Jean Vigo.

Film recèle donc une réflexion sur le regard, tourné sans bande son ou presque. Or, cela peut paraître paradoxal pour Beckett, homme de mots, de langage, mais aussi grand mélomane, amoureux de Schubert et Beethoven, et lui même bon pianiste. Beckett et Schneider, très férus de cinéma muet créent une musique du silence. Et rendent un hommage un peu triste mais poignant à un des plus grands artistes du cinéma muet, Buster Keaton, dont c'est ici la dernière apparition filmée connue.

* Extraits de KNOWLSON James, Beckett, biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 1999, pp.660-664.

Sources :

Sites internet de :

- La p'tite maison, association de critiques culturels.
- Kusanaki, article de Simon Tirant.

L'Homme Atlantique

de Marguerite Duras

(1981)

Fr. Couleurs 45'

Réalisation : Marguerite Duras

Scénario : Marguerite Duras

Interprétation :

La voix : Marguerite Duras

L'homme atlantique : Yann Andréa

Marguerite Duras lit le texte qu'elle vient d'écrire, "L'Homme Atlantique", qui sera édité aux Editions de minuit en 1982. A l'écran, les images sont très rares, laissant la place au noir total, et proposant ainsi aux spectateurs une expérience de cinéma inhabituelle.

Avant-dernier film de l'écrivaine, *L'Homme Atlantique* est son film le plus

radical. Il comprend des chutes de son film précédent, *Agatha et les lectures illimitées* (1981) et essentiellement des images noires. Marguerite Duras a filmé *L'Homme atlantique* avec son compagnon, Yann Andréa. Ce film sans image suscite la réflexion, fait vivre des sensations inédites. Comme le souligne Gérard Courant, il s'agit d'un film " à regarder les yeux fermés". Est-ce encore du cinéma?

Filmographie :

1966 : La Musica, coréalisé avec Paul Seban

1969 : Détruire, dit-elle

1971 : Jaune le soleil

1972 : Nathalie Granger

1974 : La Femme du Gange

1975 : India Song

1976 : Des Journées entières dans les arbres

1976 : Son Nom de Venise dans Calcutta désert

1977 : Le Camion[53]

1977 : Baxter, Vera Baxter

1978 : Le Navire Night

1979 : Césarée, Court-métrage avec la voix de Duras

1979 : Les Mains négatives, Court-métrage avec la voix de Duras

1979 : Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver

1979 : Aurelia Steiner, dit Aurélia Melbourne

1981 : Agatha et les lectures illimitées

1981 : L'Homme Atlantique

1982 : Dialogue de Rome

Source :

Site internet de Gérard Courant

LUNDI 13 JAN. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Milos Forman
proposé en partenariat avec les Cinémas Studio

Les Amours d'une blonde (*Lasky jedné plavovlásky*)
de Miloš Forman
(1965)

Tchécoslovaquie / NB / 1h25

Réalisateur : Miloš Forman
Scénario : Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer
Photographie : Miroslav Ondricek
Montage : Miroslav Hájek
Musique : Evzen Illín
Décors : Karel Cerny
Son : Adolf Bohm
Producteur : Rudolf Hajek

Interprétation :

Andula : Hana Brejchová
Milda : Vladimír Pucholt
Vacovsky : Vladimír Menšík
Le second réserviste : Jiri Hruby
Le troisième réserviste : Ivan Kheil
Le père : Josef Sebanek
La mère : Milada Jezková
Le colonel : Jan Vostřil
L'amie d'Andula : Zdena Lorencova
Tenda : Antonín Blázejovský

La petite ville de Zruc, en Tchécoslovaquie, est une ville industrielle. C'est là que vivent deux mille ouvrières employées à l'usine de chaussures, et logeant en internat. Parmi elles se trouve Andula, jolie jeune fille blonde. Il n'y a qu'une centaine d'hommes dans la ville, et les femmes s'ennuient. Le patron, paternaliste, fait alors venir une garnison près de la ville, pour favoriser les rencontres entre les jeunes ouvrières et les militaires. Mais, loin des jeunes hommes imaginés, ceux-ci sont d'âge moyen, mariés et vulgaires. Un bal est organisé pour leur arrivée, et Andula s'y rend accompagnée de ses amies. Elle y fait la connaissance de



Photo : Splendor Films

Milda, pianiste pragoise, avec qui elle passe la nuit. Quelques jours plus tard, après avoir rompu avec son petit ami Tenda, Andula part pour la capitale rejoindre son amant.

En 1965, la Tchécoslovaquie est encore une république socialiste et vit sous un régime autoritaire d'inspiration marxiste-léniniste. Le cinéma mondial est lui en pleine ébullition : partout, de nouveaux mouvements apparaissent, et de jeunes cinéastes donnent un nouveau souffle au septième art en refusant ce que Truffaut appelait le «cinéma de papa». La Nouvelle Vague française, le *Free cinema* anglais, se

veulent les porteurs d'un cinéma nouveau et authentique. Cette authenticité est à double sens, esthétique et éthique.

«Le cinéma de papa» se complaisait dans une tradition dramaturgique qui continuait d'obéir aux règles du théâtre, et proposait d'après les jeunes auteurs une vision fautive des problèmes et des hommes.

Au milieu des années soixante, le monde change : la jeunesse s'émancipe et a envie de changement, de nouveauté. La Tchécoslovaquie n'est bien sûr pas en reste et elle aussi connaît sa Nouvelle Vague avec des réalisateurs tels que Miloš Forman bien sûr, mais aussi Jaromil Jires ou Jan Nemeč. Ce cinéma éclot en réaction aux films dit "réalistes socialistes", qui n'est autre que du cinéma de propagande. Forman et les autres voulaient montrer au monde la vérité, leur vérité. Inspirés par le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française, ils décident d'utiliser le «cinéma vérité» pour raconter des histoires. La nouvelle vague tchécoslovaque a pour ambition de montrer le désœuvrement et l'inquiétude de la jeunesse du pays, notamment en s'éloignant des valeurs prônées par le réalisme socialiste. Les jeunes tchécoslovaques ont les mêmes envies d'émancipation et de liberté que ceux du monde entier et le Parti Communiste, d'abord un peu dépassé par la situation, ne tente pas de freiner ce mouvement dont il ne mesure pas l'ampleur.

D'après Miloš Forman, *Les Amours d'une blonde* est un film exprimant la compassion pour tous les jeunes désespérés essayant de vivre leur vie sous un régime totalitaire. Son film connaîtra un énorme succès en Tchécoslovaquie, et sera même la deuxième plus grosse réussite du cinéma tchèque.

Les thèmes présents dans *Les Amours d'une blonde* sont des thèmes majeurs dans l'œuvre du cinéaste, explorés dès son premier court-métrage *L'audition* (*Konkurs*, 1963). Il s'agit là de montrer des jeunes qui ne sont pas des intellectuels mais qui s'interrogent néanmoins sur le

sens de la vie, du bonheur, et sur leurs relations avec les adultes. Ces interrogations sont également présentes dans le premier long-métrage de Forman, *L'As de pique* (*Cerný Petr*, 1963). Dans *Les Amours d'une blonde*, il nous montre les absurdités tragi-comiques du socialisme et la réalité des jeunes en Tchécoslovaquie communiste. Dans cette comédie douce amère aussi sarcastique que touchante, deux générations s'opposent, mais Miloš Forman ne semble avoir aucune volonté de valoriser l'une ou l'autre. Bien que l'on puisse sentir que sa sympathie va plutôt du côté des jeunes, son ironie porte sur les deux. Les parents sont ridicules, mais aucune moquerie méchante n'est perceptible. Forman les filme avec tendresse et respect, ce sont des gens honnêtes, qui ont eu une vie honorable. En revanche, les militaires sont eux grotesques, laids et maladroits, et n'acceptent pas d'être rejetés par la jeune génération. Quant aux commandants et éducateurs, ce sont des personnes qui par opportunisme ou intérêt, tentent d'enfermer les autres dans une sorte de rigidité bureaucratique : Forman place donc ici une critique du régime en place. Si les situations cocasses s'enchaînent, on ne sait cependant jamais si l'on doit rire ou pleurer devant *Les Amours d'une blonde* : on prendra pour exemple la scène d'amour et du store, grand moment tragi-comique. Miloš Forman nous conte une histoire bien plus pathétique qu'elle en a l'air à première vue. De la finesse et de la mélancolie se dégagent de ce portrait sensible d'une fille candide qui vivra une déception amoureuse. Un deuxième niveau nous offre une image sans pitié de la société. Renonçant aux procédés dramatiques traditionnellement utilisés dans les scénarios, Forman filme ici un enchaînement de faits simples, qui seraient habituellement considérés comme des temps faibles. C'est un cinéma du quotidien, de la spontanéité, qui s'apparente plus au documentaire qu'au film de fiction traditionnel. Son principal

objectif n'est pas de suivre le développement d'une intrigue dramatique ou d'un personnage, mais de mettre en lumière un certain nombre de questions de société. Il observe la vie quotidienne aliénante sous la dictature communiste, et la façon dont sont perçus les travailleurs, la *pop culture* et les tentatives d'émancipation.

Cette volonté de réalité et de spontanéité se traduit par un tournage sur des lieux naturels : le film a véritablement été tourné dans la ville ouvrière de Zruc. Miloš Forman a certes engagé certains acteurs professionnels (Vladimir Pucholt, avec qui il avait travaillé auparavant) mais aussi des amateurs. Dans ce sens, le personnage d'Andula est joué par sa belle-sœur, et la mère de Milda par une femme rencontrée dans un tramway. De plus, une grande place est laissée à l'improvisation : même si les séquences sont écrites à l'avance, Forman pousse ses comédiens à improviser leurs scènes.

La mise en scène de Forman, d'une apparente simplicité, est en fait très rigoureuse. Sans aucune recherche d'effets faciles, il s'agit pour le cinéaste de découvrir une réalité et de s'en approcher au plus près. Il utilise pour cela divers mouvements de caméra, panoramiques et travellings, comme mouvements

d'accompagnement. Le spectateur adopte la vision de l'acteur et découvre avec lui le monde qui l'entoure. On peut voir beaucoup de plans rapprochés et de gros plans : bustes, visages, mains... Il s'agit de s'immiscer dans l'intimité des personnages. Ce film montre une réalité prise sur le vif. La façon de filmer, directe, traduit la volonté de Forman de dire les choses telles qu'elles sont, de montrer la vie telle qu'elle est, sans avoir recours à des « temps forts » ou à des artifices de styles.

La sensibilité et l'ironie dont fait preuve Miloš Forman dans *Les Amours d'une blonde* nous rapproche de ses personnages et nous fait les observer avec tendresse. Même quand nous rions de leur ridicule, nous les comprenons et nous y attachons davantage. En usant d'un regard critique mais toujours sans méchanceté, Forman nous dit que les peines et les soucis font pleinement partie du bonheur de vivre, et sous une apparente désinvolture cache une extrême pudeur. Avec un optimisme qui ne juge pas utile de se mentir pour se rassurer, Miloš Forman livre une œuvre qui capture l'esprit de liberté et de renouveau de son époque, et qui préfigure la suite de sa carrière cinématographique.

Miloš Forman (1932)



Miloš Forman naît en 1932 à Časlav, en Tchécoslovaquie. Son père juif et sa mère protestante mourront tous les

deux en camp de concentration. Forman sera alors élevé par des parents, en compagnie de ses frères.

Il entre à la FAMU (école des hautes études cinématographiques de Prague) au début des années cinquante, et en sort diplômé en 1955. Il écrit alors ses premiers scénarios avec Martin Friè (*Nechte to na mně*, 1955) et Ivo Novala (*Štěňata*, 1957)

et travaille aux côtés d'Alfred Radok comme assistant réalisateur sur *Grand-Père automobile* (*Dědeček automobil*, 1956).

Il débute comme réalisateur en 1963 avec deux court-métrages, *Concours* (*Konkurs*) et *S'il n'y avait pas ces guinguettes* (*Kdyby ty muziky nebyly*). Ces films préfigurent ce que deviendra l'œuvre de Forman : un cinéma réaliste, un talent pour la direction d'acteurs ainsi qu'un goût pour l'improvisation, ou encore des thèmes comme celui du besoin de liberté individuelle ou du conflit de générations. Après un premier long-métrage *L'As de*

pique (*Černý Petr*, 1963), il tourne *Les Amours d'une blonde* (*Lasky jedné plavovlásky*) en 1965. Ce film sensible et ironique, qui s'inscrit dans la Nouvelle Vague tchèque, peint le portrait d'une jeunesse désœuvrée, en quête de liberté, face au monde des adultes. Après un énorme succès en Tchécoslovaquie, le film voyage dans de nombreux festivals internationaux (Cannes, Venise) et est nommé à l'Oscar du meilleur film étranger, comme le sera le suivant.

En 1967, Miloš Forman réalise *Au feu les pompiers* (*Hoři, ma panenka*) qui sera son dernier film tchèque. Construit comme une métaphore de la situation politique en Tchécoslovaquie, ce film déclenche la colère du parti communiste tchèque et le cinéaste perd le soutien de son principal producteur. Il sera finalement sauvé par Claude Berri et François Truffaut que Forman rencontre au festival d'Annecy.

Licencié par les studios tchèques durant le Printemps de Prague, il trouve refuge à Paris où il négocie avec la Paramount pour un projet de tournage aux États-Unis, où il s'exile finalement en 1969 en compagnie d'autres cinéastes tchèques. Il commence à travailler avec son ami Jean-Claude Carrière sur le scénario de *Society for the Parents of Fugitive Children* (SPFC), qui deviendra en 1971 *Taking Off*. Comédie sociale qui traite une nouvelle fois du conflit inter-générationnel, le premier film américain de Miloš Forman est récompensé par le Grand Prix du Jury du Festival de Cannes. Malgré cette reconnaissance de la critique, *Taking Off* ne remporte pas l'adhésion du public. Il faudra que Forman attende quatre ans avant de réaliser avec *Vol au-dessus d'un*

nid de coucou (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) son plus gros succès en salles. Adapté d'un best-seller de Ken Kesey, ce film met en scène un prisonnier rebelle (l'excellent Jack Nicholson) interné dans un hôpital psychiatrique américain. Il remportera cinq Oscars (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleure actrice, et meilleur scénario adapté). S'en suit une autre adaptation, celle d'une comédie musicale cette fois. Après avoir connu un grand succès sur scène à Broadway, sur fond de guerre du Viêt-nam et de libération sexuelle, *Hair* sort en 1979.

Après un échec relatif (*Ragtime*, 1981), Forman porte à l'écran en 1984 la pièce de Peter Shaffer, *Amadeus*. Celle-ci retrace la carrière de Mozart vue par un regard extérieur, celui de Salieri, rival du compositeur. *Amadeus* remportera de nombreux Oscars, dont une nouvelle fois celui du meilleur réalisateur.

En 1989, c'est *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos que Miloš Forman adapte sous le titre *Valmont*, avec le Britannique Colin Firth dans le premier rôle. Sorti quelques mois après celle – moins libre – de Stephen Frears, cette adaptation du roman épistolaire sera un échec commercial.

Forman renoue avec le film biographique dans les années 90 avec *Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, 1996) et *Man on the Moon* (1999), racontant respectivement la vie du fondateur du magazine *Hustler* et celle du comique américain Andy Kaufman. Le dernier film en date de Miloš Forman, *Les fantômes de Goya* (*Goya's Ghosts*), est sorti en 2006.

Filmographie

Courts métrages :

1963 : Concours (Konkurs)

S'il n'y avait pas ces guinguettes (*Kdyby ty muziky nebyl*)

Longs métrages :

1963 : L'As de pique (*Cerny Petr*)

1965 : Les Amours d'une blonde (*Lasky jedné plavovlásky*)

1967 : Au feu, les pompiers (*Hoři, ma panenka*)

1971 : Taking Off

1975 : Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest)

1979 : Hair

1981 : Ragtime

1984 : Amadeus

1989 : Valmont

1996 : Larry Flynt (The People vs. Larry Flynt)

1999 : Man on the Moon

2006 : Les Fantômes de Goya (Goya's Ghosts)

Sources

Ciné Club de Caen

Cahiers du Cinéma n°171

Cinéma n°104

Cinéma n°118

Cinéma n°126

Cinéma n°137

Cinéma n°158

Dictionnaire du cinéma

La revue du cinéma image et son n°223

La revue du cinéma image et son n°252/253

Positif n°131

Positif n°179

MARDI 14 JAN. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Milos Forman,
proposé en partenariat avec les Cinémas Studio**

Une soirée, deux films

Taking Off de Miloš Forman (1971)

Etats-Unis / Couleurs / 1h38

Réalisateur : Miloš Forman

Scénario : Miloš Forman, Jean-Claude Carrière, John Klein, John Guare

Photographie : Miroslav Ondříček

Musique : Mika Hiron, Ike Turner, Bobo Bates

Montage : John Carter

Producteur : Alfred Crown

Interprétation

Lynn Tyne : Lynn Carlin

Larry Tyne : Buck Henry

Jeannie Tyne : Linnea Heacock

Margot : Georgia Engel

Tony : Tony Harvey

Ann Lockston : Audra Lindley

Ben Lockston : Paul Benedict

Jamie : David Gittler

Mr. Schiavelli : Vincent Schiavelli

Lui-même : Ike Turner



Photo : Carlotta

Quand Jeannie, leur fille de quinze ans et demi, quitte le domicile familial, Lynn et Larry Tyne sont désespérés. Larry part à sa recherche mais lorsqu'il revient, ivre, Jeannie est rentrée. Il la gifle, et elle disparaît à nouveau. Il se lance alors à sa recherche, parcourant New-York et découvre les lieux que la jeune génération affectionne. Au cours de sa quête, il rencontre Ann Lockston, elle aussi mère d'une jeune fugueuse. Ann fait découvrir à Larry et sa femme l'Association des Parents d'Enfants Fugueurs (Society for the Parents of Fugitive Children). On y apprend à comprendre et à appréhender les réactions des jeunes, notamment grâce

à une initiation à la consommation de marijuana...

Dès ses débuts tchécoslovaques, Miloš Forman a posé dans ses films un regard critique sur la société. Ses premiers films ont, en plus de leur succès dans leur pays d'origine, suscité l'intérêt partout dans le monde pour leur montage innovant mais aussi pour le cynisme et l'humanisme dont fait preuve leur auteur. La satire, très présente dans son film précédent *Au feu, les pompiers (Hoři, ma panenka, 1967)* l'est également dans celui-ci, premier film américain du réalisateur.

Forman, passé d'une société à une autre (d'un régime autoritaire communiste à un monde capitaliste et consumériste) a su adapter son regard, et très rapidement percevoir en surface comme en profondeur les travers des Etats-Unis et plus particulièrement de la classe moyenne. *Taking Off* reste cependant une comédie réjouissante, portée par une distribution impeccable. Buck Henry, parfait dans son rôle de père désarmé et impuissant, est entouré de seconds rôles tous aussi plaisants les uns que les autres, et offre de grands moments d'humour absurde. Un poing levé qui peut avoir plusieurs sens, une course-poursuite dans les rues de New York, un cours magistral de consommation de drogue, une partie de strip-poker interrompue par le retour de la fille fugueuse... Malgré l'ironie très présente, on peut sentir l'indulgence et la tendresse de Forman envers ces personnages désabusés.

La narration est ici linéaire mais néanmoins complexe : le montage alterné utilisé tout au long du film déroute parfois. Cette juxtaposition de séquences, de deux mondes qui ne se rencontrent jamais vraiment, s'impose dès la scène d'ouverture. D'un côté, le monde des adolescents, celui de Jeannie, représenté par une audition dont on ne connaîtra jamais vraiment l'issue. De l'autre, celui des adultes, déboussolés et coupés des réalités de la jeune génération. L'étanchéité produite par le montage est telle, que dès cette séquence, nous savons que les deux communautés resteront fermées et ne pourront s'affronter. Le film est donc constitué d'une série de regards que porte chaque groupe sur l'autre. L'audition de la scène d'exposition reviendra à plusieurs reprises dans le film, parfois commentant de façon ironique les actions des adultes, parfois accompagnée de leurs applaudissements en rythme. La séquence de fin nous montre d'ailleurs un concert donné à Jeannie et son ami par les deux parents, ridicules face au regard plus terne que surpris des deux jeunes gens.

Face aux situations dramatiques (la fugue) ou cruelles (la sélection arbitraire) auxquelles ils sont confrontés, les personnages nous montrent leurs faiblesses, mais aussi leur bonne volonté qui reste sans conséquences. Contrairement à ce qui peut être observé dans beaucoup de films sur la jeunesse, les parents ne sont ici ni insensibles, ni brutaux, ni dénués d'amour. Ils n'ont simplement pas conscience de ce qui peut pousser leur fille à disparaître : pensant l'avoir élevée de la meilleure façon possible, ils ne comprennent pas. Forman ne fait preuve d'aucune complaisance démagogique, ni envers les jeunes, comme c'est souvent le cas, ni envers les adultes. Les deux générations révèlent leurs failles, leurs travers, parfois leur bêtise, et amènent à se poser cette question : qui des deux est en droit de juger l'autre?

La profusion d'ellipses dans *Taking Off* sert à signifier la double vie des personnages. En dehors du foyer familial, chacune des deux générations mène une vie indépendante dont l'autre n'a aucune idée. Lors de la première disparition de Jeannie, ses parents tombent des nues d'apprendre que celle-ci fume, ment, rentre sous l'influence de drogues (dont ils ne pourront jamais lui faire dire le nom). Que fait Jeannie quand elle n'est pas au domicile parental? Où est-elle? Seule une vague allusion est faite à un garçon musicien. Forman, lui, ne montre qu'un lieu : celui de l'audition. Celle-ci diffère complètement de ce que l'on pourrait penser du milieu hippie new yorkais de la fin des années 60. Les candidates, anonymes, se succèdent sans répit, en attendant que le couperet du «next» arbitraire tombe. A la sortie du film, on a accusé Miloš Forman d'avoir fait preuve de cruauté dans cette séquence. Celui-ci s'en est défendu et a déclaré avoir voulu filmer une cruauté qui existe, et avoir voulu par le montage rapide recréer le cauchemar de ces séances. Bien que le réalisateur n'offre pas de rôles importants à cette multitude de jeunes filles, l'utilisation des gros plans sur leurs visages fait de lui

un portraitiste sensible, captant la singularité des talents et renforçant la dureté de la sélection. Par la profusion d'ellipses et le peu de références à la vie de Jeannie en-dehors de la maison, Forman évite également le piège des clichés et des scènes de genre quasi inhérentes aux films traitant de la contre-culture des années 60. Ici, pas de scènes de vie en communauté, de manifestations pacifistes, ou d'amour collectif : les rites du mouvement hippie ne sont pas mis en scène.

Dans *Taking Off*, Miloš Forman prend le contre-pied des films consacrés à la jeunesse, des *teen-movies* habituels et ne se solidarise pas par principe avec l'adolescente. Malgré la multitude de personnages, ce sont les parents et non pas Jeannie qui sont au centre du film : c'est à travers eux que l'on recherche la jeune fille. Cette dernière est un support qui

permet au réalisateur d'explorer les deux communautés et de les soumettre à son regard critique. Une dernière remarque ironique conclut cette satire sociale : l'ami musicien hippie de Jeannie, déclare toucher trois cent mille dollars par an, avec lesquels il soutient via les impôts, tout ce qu'il conteste dans ses chansons... Ce qui correspond à une vision bien cynique du mouvement libertaire. La fin des années 60 et le début des années 70 marquent un tournant dans la société américaine, et c'est ce que Forman a su capter en filmant la vie d'une famille. Plus que deux parents et leur fille adolescente, ce sont deux générations d'Américains qui vivent ensemble en s'ignorant. Chacune est un monde fermé dont les préoccupations et les réalités diffèrent, et qui malgré sa bonne volonté ne peut comprendre celles de l'autre.

Biographie et filmographie p. 71

MARDI 14 JAN. 2014 - 21H15 - CINEMAS STUDIO

**Hommage à Milos Forman,
proposé en partenariat avec les Cinémas Studio**

Une soirée, deux films

**L'As de pique (*Cerny Petr*)
de Miloš Forman
(1963)**

Tchécoslovaquie / NB / 1h27

Réalisateur : Miloš Forman
Assistant réalisateur : Ivan Passer
Scénario : Miloš Forman, Jaroslav Papoušek
Photographie : Jan Nemecek
Montage : Miroslav Hájek
Musique : Jiri Slitr
Décors : Karel Cerny, Vladimir Macha
Son : Adolf Bohm
Producteur : Rudolf Hajek



Photo : Splendor Films

Interprétation

Petr : Ladislav Jakim
Pavla : Pavla Martinkova
Le père de Petr : Jan Vostreil
La mère de Petr : Bozena Matsu
Cenda : Vladimir Pucholt
Lada : Pavel Sedlacek
Zdeneck : Zdeneck Kulhanek

Petr, seize ans, commence à travailler dans une épicerie. Sa tâche consiste à surveiller en civil les clients et à appréhender les éventuels voleurs. Timide et maladroit, le jeune homme est mal considéré par son patron. Quand il rentre chez lui, il ressent tout le décalage entre la génération de ses parents et la sienne, et subit les remontrances de son père. De toutes façons, sa vie est ailleurs : à la plage, au bal, en compagnie de Pavla avec qui il flirte en toute innocence... Tout en faisant face aux provocations de Cenda et Zdeneck.

En 1962 débute un mouvement de libéralisation sociale et culturelle en Tchécoslovaquie, qui se terminera à l'été 1968 lors de l'invasion russe. C'est durant cette période que Miloš Forman a tourné tous ses films tchèques, et ils s'inscrivent dans la mouvance de la Nouvelle Vague tchèque. Bien que les autorités officielles ne censurent pas ses films, le travail de Miloš Forman est vu d'un œil désapprouvé en haut lieu. *L'As de pique* est regardé avec suspicion et mépris par le parti communiste dès sa sortie sur les écrans. Mais le film sera acclamé par la critique internationale et remportera le premier prix du festival de Locarno, devant

Le Mépris de Godard et *Le Désert rouge* d'Antonioni, ce qui convainc les autorités qu'il s'agit d'un long-métrage méritant.

Les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague tchèque ne sont pas en colère et leur cinéma n'est pas un art de la rage : ils refusent cependant la place du héros, le drame, le message. Leur but est de montrer des courts instants de vie, des êtres banals dans leur quotidien. Si en apparence cette attitude paraît modérée et tranquille, elle est en réalité une réaction provocante et vigoureuse à des années de pathos et de lyrisme obligatoires. Il s'agit de montrer la vie, telle qu'elle est, sans drame forcé. C'est une existence grise dans laquelle les jours qui passent demandent chaque fois un peu plus de courage, en attendant autre chose, ce qui est plus brave que l'héroïsme occasionnel.

Malgré ses deux courts-métrages, Miloš Forman est toujours amateur en matière de prise de vue et de mise en scène lorsqu'il se lance dans *L'As de pique* : il sort de la FAMU (l'école des hautes études cinématographiques de Prague) en section scénario. Ce relatif amateurisme et l'influence du cinéma direct qui apparaît à cette époque donnent à son premier long-métrage cet aspect documentaire. La caméra de Forman est ici un œil, qui découvre l'action en même temps que ses protagonistes. Chaque plan correspond au regard de l'un des personnages. Ainsi, les procédés cinématographiques utilisés par le réalisateur cherchent à traduire ces regards : des champs-contrechamps durant les conversations, des plongées et contre plongées... La durée des plans ne relève pas d'une volonté de donner un certain rythme au film, mais cherche à retranscrire la durée exacte d'un coup d'œil. La valeur des plans, principalement en plans rapprochés et en gros plans, recherche l'intimité et la proximité avec les êtres. De longs plans suivent les cent pas du père de Petr qui l'abreuve de réflexions, alors que des plans rapides montrent les jambes de Pavla à travers le trou dans la cabine.

Ces procédés retranscrivent également le contraste entre les deux mondes auxquels est confronté Petr. Quand il est chez lui, ou au magasin, les plans sont serrés et fixes, peu éclairés, silencieux (ce qui fait ressortir le bruit incessant de l'horloge). En revanche, les images du monde de la jeunesse s'élargissent (on y trouve les quelques plans d'ensemble sur la nature), sont lumineux, tout en cris et en musique, et sont montées de façon dynamique.

La scène du bal, centrale et longue de près de vingt minutes, jongle entre la fiction et la réalité avec talent. Il est intéressant de souligner que pour les besoins du tournage de cette séquence, la production n'ayant pas les moyens de rémunérer des figurants pour plusieurs prises, elle organisa une grande fête gratuite dans un village. Miloš Forman n'eut alors qu'une seule chance pour filmer cette séquence et aucun rattrapage n'était possible. Cette scène est constituée d'un enchevêtrement de plusieurs rapides épisodes en prise de vue quasiment documentaire, et qui retranscrivent parfaitement l'atmosphère de ces soirées où s'enivre la jeunesse désœuvrée de province.

Malgré cette apparente simplicité, Forman apporte un grand soin à la composition de ses cadres. L'opposition entre vie privée (au domicile des parents) et vie publique (au bal, à la plage, au magasin) s'y ressent encore. Les longues séquences d'épicerie font s'alterner des cadrages presque amateurs, qui donnent un effet «caméra cachée» aux plans, et d'autres beaucoup plus recherchés et composés. Forman filme des gros plans de toute beauté, et compose soigneusement ses cadres afin de rendre à l'image les rapports entre les personnages (surtout le père et son fils). Petr, jeune homme à la recherche de son identité et en pleine construction, se retrouve à un moment face à lui-même et à sa vie, dans un très beau plan où il se reflète dans une vitre. Les scènes en extérieur semblent elles volées de loin par Miloš Forman.

Le regard du réalisateur sur ses personnages est à la fois très fin, et très

tendre. Il refuse tout manichéisme, qui voudrait que les jeunes soient les bons et les adultes les mauvais, et tous les personnages apparaissent avec leurs défauts, leurs qualités et leurs faiblesses. Chacun d'entre eux est très nettement caractérisé et individualisé, et aucun ne répond à des stéréotypes. Petr est un garçon qui «sait ce qu'il ne veut pas et ne sait pas ce qu'il veut». Il est timide, maladroit, naïf et rêveur, mais il observe et réfléchit. Finalement, ce jeune buté et parfois un peu benêt, au quotidien un peu triste, nous apparaît attachant et sympathique. Le côté satirique du film est plus porté sur le personnage du père de Petr. Il est le plus moralisateur des adultes, attaché à des préceptes dépassés. Sa formation, qu'elle soit intellectuelle, morale ou esthétique (scène du tableau) est simpliste, ce qui le tourne en ridicule lorsqu'il veut se positionner en exemple, et il doit perdre son calme pour pouvoir affirmer son autorité.

Biographie et filmographie p. 71

L'As de pique offre bien sûr un niveau de lecture supplémentaire lorsqu'on le replace dans le contexte sociopolitique dans lequel il a été tourné. Petr, jeune homme contraint à espionner, à surveiller et à dénoncer ses concitoyens, découvrira en quelques jours le cynisme et l'hypocrisie du monde des adultes. Il apprendra la délation, l'arrivisme, et les règles d'un jeu auquel il doit se conformer sous peine de rester «l'as de pique». Au bout d'un moment, Petr ne prendra même plus la peine de poursuivre une voleuse de bonbons. Dans un contexte socialiste, cette scène prend un accent douloureux, puisqu'elle marque un renoncement, un abandon de l'espoir. Avec ce premier long-métrage, Miloš Forman annonce son talent pour extraire des situations les plus banales une fraîcheur, une drôlerie et une poésie qui tranchent avec les conventions de son époque. Il livre avec *L'As de pique* un film élégant et fragile, une petite perle d'humour mélancolique.

LUNDI 20 JAN. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Cycle cinéma italien,
en écho à *Viva il cinema !* (du 6 au 10 février)**

Soirée présentée par Louis D'orazio

Séduite et abandonnée (*Sedotta e abbandonata*)

de Pietro Germi

(1964)

Italie / NB / 1h57

Réalisation : Pietro Germi

Scénario : Age et Scarpelli, Pietro Germi, Luciano Vincenzoni

Montage : Roberto Cinquini

Photographie : Aiace Parolin

Musique : Carlo Rustichelli

Décors : Andra Fantacci

Production : Franco Cristaldi, Luigi Giacosi

Interprétation

Agnese Ascalone : Stefania Sandrelli

Don Vincenzo Ascalone : Saro Urzì

Peppino Califano : Aldo Puglisi

Antonio Ascalone : Lando Buzzanca

Amalia Califano : Lola Braccini

Baron Rizieri Zappalà : Leopoldo Trieste

Cousin Ascalone : Umberto Spadaro

Matilde Ascalone : Paola Biggio



Photo : Les Acacias

Dans un petit village de Sicile, alors que Matilde et Peppino sont fiancés, ce dernier abuse d'Agnese, la jeune sœur de sa promise, qui tombe enceinte. Vincenzo, le père de famille, l'apprend et rompt les fiançailles de sa première fille en exigeant de Peppino qu'il épouse Agnese et ainsi qu'il répare sa faute. Suite au refus de Peppino, Vincenzo confie à son unique fils la charge d'organiser un crime d'honneur, ce qui donne rapidement lieu à une série de rebondissements...

Sorti trois ans après le succès de *Divorce à l'italienne* (1962), *Séduite et abandonnée* s'inscrit dans la même veine comique sur

fond de critique sociale. On y retrouve également l'actrice Stefania Sandrelli, qui avait enchanté lors de sa première apparition au cinéma, et la musique de Carlo Rustichelli. L'esthétique du film s'apparente à un décor baroque où la caméra de Germi exerce un regard critique envers ses personnages. La présence de nombreux gros plans dans des séquences hallucinées, ou de zooms rapides à travers les paysages filmés, sont la traduction de la folie et de l'aliénation grandissante des personnages. Germi montre la face monstrueuse et cauchemardesque de ces Siciliens aux valeurs archaïques où chacun, à tour de rôle, se retrouve à la fois

coupable et victime. Le film se construit alors comme une succession de saynètes plus ou moins comiques où se suivent des stratagèmes insolites dans le seul but de sauver l'honneur familial.

Le film constitue, entre le film précédent (*Divorce à l'italienne*) et celui qui suivra (*Ces Messieurs dames*), une déclinaison de la réflexion sur le mariage. Ici, l'œuvre trouve son point de départ dans la notion de code de l'honneur. Le thème du mariage réparateur – qui consiste à unir l'agresseur à la jeune fille lui ayant cédé, afin de laver l'offense – est, à l'époque de la réalisation, un sujet brûlant en Sicile. Pour le réalisateur, ce fait divers "est une chose très grave (...). Les femmes font de mauvaises expériences et en payent les pots cassés". Ainsi, Germi fait s'exprimer les réactions les plus grotesques à travers des personnages obnubilés par ces notions d'honneur et de norme, régissant les rapports hommes-femmes : "l'homme a le droit de demander et la femme a le devoir de refuser" déclare sans honte le personnage du père de Peppino. Le cinéaste dresse un tableau amer de ces familles, à l'image de son idée de l'Italie de l'époque, en mettant en scène des hommes machistes et hypocrites au profit de femmes soumises et dépourvues de liberté. On retient également cette cruelle réplique de Peppino à propos d'Agnese, qu'il refuse alors d'épouser la jugeant trop dévergondée pour avoir cédé à ses avances : "Ce n'est pas parce que c'est moi qui l'ai déshonorée qu'elle n'est pas déshonorée". Les valeurs puritaines et familiales sont vivement critiquées par le biais de cette multiplication de figures masculines,

Pietro Germi (1914-1974)



Pietro Germi est né le 14 septembre 1914 à Gênes. Alors qu'il se destinait à une carrière de capitaine au long cours, Germi

toujours plus sévères et plus violentes. De leur côté, les personnages féminins dévoilent une résignation certaine. Dans le film, elles n'ont ni la parole ni aucun pouvoir et sont sujettes à la manipulation, faisant de certaines des figures crédules et raillées. C'est là l'expression de la vision pessimiste de Germi dans son second souffle cinématographique, porté par le courant de la comédie. L'esthétique néo-réaliste s'est radicalement transformée pour laisser place à un humour grinçant, afin d'attaquer l'ordre social régi par les hommes d'une société en décalage. Le final se présente comme profondément amer et cynique, après avoir laissé place à une narration riche en coups de théâtres et en gags baignés d'ironie.

La réception du film présente des avis contrastés à sa sortie, notamment dus à l'engouement massif qu'avait suscité le *Divorce à l'italienne* avec Mastroianni quelques années auparavant. On a pu reprocher le caractère excessif de certains personnages et les abus de péripéties insolites qui ordonnent le film. Cette surenchère baroque n'est cependant que le regard d'un cinéaste au jugement acerbe et sans concession mêlant habilement le drame et la comédie, dans le but de dénoncer les travers d'un peuple italien quelque peu soumis à des conventions rigides et arriérées. La performance d'acteur de Saro Urzi, dans le rôle du père de famille (Vincenzo), sera d'ailleurs récompensée par le Prix d'interprétation masculine à Cannes en 1964.

interrompt ses études à l'Institut Naval et intègre le Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome, où il suit des cours de mise en scène et d'art dramatique. L'œuvre du réalisateur, composée de 18 longs-métrages, s'organise en deux temps,

présentant une première partie aux croisements des influences néo-réalistes et des films noirs américains et une seconde, à partir des années 60, composée essentiellement de comédies de mœurs, où s'exprime une critique virulente du paysage social italien.

Après sa rencontre avec Antonio Blasetti, pour qui il devient coscénariste sur son film *Restroscena* (1939) et assistant réalisateur sur *Nessuno torna indietro* (1945), Pietro Germi passe à la réalisation de son premier long-métrage, au lendemain de la guerre, avec *Le Témoin* (1946). Il remporte, grâce à ce premier film, le Nastro d'Argent du meilleur sujet original et le Prix du scénario au festival de Venise. C'est en 1949, avec la sortie de *Au nom de la loi*, que le réalisateur s'impose sur le plan international et s'insère dans l'école esthétique du néo-réalisme. Ce film dont le sujet se concentre sur la lutte entre un jeune juge et la mafia sicilienne se voit récompensé à plusieurs reprises dans les festivals internationaux. La carrière de Germi se poursuit à travers des productions toujours remarquées avec des œuvres comme *Le Chemin de l'Espérance* (1950) ou *Traqué dans la ville* (1951). Le réalisateur connaît alors une période moins prospère avec la sortie de quelques films mineurs, se détachant progressivement du courant néo-réaliste.

Il revient en force en 1961 avec la sortie du célèbre *Divorce à l'Italienne*, arborant le genre de la comédie à l'Italienne, où il met en scène Marcello Mastroianni en homme infidèle souhaitant se remarier à une époque où le divorce est encore illégal en Italie. Le succès auprès du public et de la critique s'accompagne du Prix de la meilleure comédie à Cannes et lance le cinéaste dans une nouvelle ère de création. De ce vif succès découle une série de trois

autres films constituant, avec ce dernier, une sorte de tétralogie sur la médiocrité des passions humaines. *Séduite et abandonnée* (1964), *Ces Messieurs dames* (1966) – pour lequel il reçoit la Palme d'Or à Cannes – et *Beaucoup trop pour un seul homme* (1966) constituent en effet le point culminant de son regard critique et satirique à propos de l'Italie, et particulièrement de la Sicile.

Parallèlement, le talent de Germi s'exprime par sa présence aux films en tant qu'acteur. Il fait quelques apparitions dans ses propres créations, et notamment dans *Le Disque rouge* (1956) ou *Meurtre à l'italienne* (1959), ainsi que dans des films italiens de l'époque, *Fuga in Francia* (1948) de Mario Soldati, *Jeux précoces* ou encore *Le Mauvais Chemin* (1961) de Mauro Bolognini.

La fin de son œuvre assure un renouvellement, fort malheureusement inachevé, par la réalisation des films *Serafino* (1968), *Le Castagne sono buone* (1970), *Alfredo, Alfredo* (1972) et *Mes Chers Amis* (1975) dont il ne verra pas l'accomplissement puisqu'il meurt le premier jour du tournage, le 5 décembre 1974 à Rome, alors qu'il avait confié la réalisation à son ami Mario Monicelli. Le cinéma de Pietro Germi, parfois qualifié d'inégal face à son esthétique changeante et au ton cru de ses films, offre en somme des œuvres d'une force critique remarquable. Considéré comme le cinéaste le plus cynique et convaincu de ses contemporains italiens, il s'est affirmé comme grand démolisseur de tabous sociaux et religieux à travers la diversité de ses films. Par ailleurs l'ensemble de son œuvre et les nombreuses récompenses qui lui ont été attribuées font de lui le cinéaste italien le plus primé.

Filmographie

- 1946 : Le Témoin (*Il Testimone*)
1947 : Jeunesse perdue (*Gioventù perduta*)
1949 : Au Nom de la loi (*In nome della legge*)
1950 : Le Chemin de l'espérance (*Il Cammino della speranza*)
1951 : La Tanière des brigands (*Il Brigante di Tacca del Lupo*)
1951 : Traqué dans la ville (*La Città si difende*)
1952 : Mademoiselle la présidente (*La presidentessa*)
1953 : Guerra 1915-18, sketch de Amori di mezzo secolo
1953 : Gelosia
1956 : Le Disque rouge (*Il Ferroviere*)
1958 : L'Homme de paille (*L'uomo di paglia*)
1959 : Meurtre à l'italienne (*Un maledetto imbroglio*)
1961 : Divorce à l'italienne (*Divorzio all'italiana*)
1964 : Séduite et abandonnée (*Sedotta e abbandonata*)
1966 : Ces messieurs dames (*Signore e signori*)
1966 : Beaucoup trop pour un seul homme (*L'Immorale*)
1968 : Serafino ou l'amour aux champs (*Serafino*)
1970 : Le Castagne sono buone
1972 : Alfredo, Alfredo

Sources

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek
Cinéma n°85, avril 1964
Cinéma n°195, février 1975
Le cinéma italien 1945-1990, Freddy Buache
www.cineclubdecaen.com
www.critikat.com

LUNDI 27 JAN. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Cycle cinéma italien,
en écho à *Viva il cinema !* (du 6 au 10 février)**

Soirée présentée par Louis D'orazio

Le Pigeon (*I soliti ignoti*)

de Mario Monicelli

(1958)

Italie / NB / 1h51

Réalisation : Mario Monicelli

Scénario : Mario Monicelli, Agenore Incrocci, Age et Scarpelli

Montage : Adrianna Novelli

Photographie : Gianni Di Venanzo

Musique : Piero Umiliani

Décors : Vito Anzalone

Production : Franco Cristaldi

Interprétation

Peppe : Vittorio Gassman

Mario Angeletti : Renato Salvatori

Cosimo : Memmo Carotenuto

Norma : Rosanna Rory

Nicoletta : Carla Gravina

Carmelina : Claudia Cardinale

Capannelle : Carlo Pisacane

Tiberio : Marcello Mastroianni

Dante Cruciani : Totò



Photo : Les Acacias

Dans la banlieue de Rome, une bande de petits délinquants a pour projet d'organiser un nouveau coup et tenter de dérober une grosse somme d'argent. Cosimo, l'un des malfrats, se retrouve en prison après avoir échoué dans le vol d'une voiture. Ses amis tentent donc de trouver "un pigeon" afin de prendre sa place derrière les barreaux. Peppe, boxeur amateur, accepte mais sort finalement de prison après quelques jours, en profitant alors pour s'emparer du plan, rejoindre la bande et se lancer dans cette entreprise qui leur demandera bien de l'organisation...

Inspiré du film de Jules Dassin *Du Rififi chez les Hommes* (1955), Monicelli et le célèbre duo de scénaristes Age et Scarpelli imaginent une histoire de bras cassés ambitieux dans l'entreprise d'un hold-up. *Le Pigeon* se présente comme une farce sous forme de pastiche de film noir. Ce groupe d'hommes, dont l'amateurisme fait sourire, est lui-même marqué par l'influence des films américains dont il tente de reproduire le même professionnalisme grâce à un "sérieux scientifique". La détermination touchante de la bande est cependant vite rattrapée et dépassée par l'ampleur du projet et les aléas quotidiens. Les astuces ratent, les

stratégies grotesques fusent et les échecs se suivent. Ces anti-héros, caractérisés par la débrouille qu'ils mettent sans cesse en œuvre, tentent, grâce aux moyens disponibles, d'égaliser les plus grands stratagèmes et n'hésitent pas à faire appel à Dante Cruciani (Totò) pour parfaire leurs techniques.

Le film marque une rupture évidente avec le néo-réalisme, dont les films italiens de l'époque sont teintés. Avec *Le Pigeon*, Monicelli fait date puisqu'il est aujourd'hui considéré comme film pivot dans le genre de la comédie à l'italienne. Le comique de situation est de tous les instants pour accompagner les frasques de nos personnages qui, malgré eux, suscitent également le rire. Cette apparente atmosphère burlesque est servie par le mélange d'acteurs accomplis et de jeunes gens encore peu connus au cinéma. Le réalisateur met en scène des professionnels comme Memmo Carotenuto ou Totò, connus du grand public et avec qui il est habitué à travailler, ainsi que de nouveaux acteurs comme Marcello Mastroianni ou Vittorio Gassman, initialement connu pour ses rôles dans des tragédies. Il s'entoure également de Claudia Cardinale (dans le rôle de Carmelina), pour qui il s'agit d'une des premières apparitions au cinéma, ainsi que d'acteurs non-professionnels, assurant au film une certaine dynamique. A l'exception des séquences finales tournées à l'intérieur de l'appartement dans les studios de Cinecitta, l'ensemble du film a

été filmé dans le décor naturel des banlieues romaines.

Mais comme dans l'ensemble du cinéma de Monicelli, et la comédie à l'italienne en règle générale, le film ne cache pas moins une part d'ironie, et parfois de tragique, comme dans la séquence d'enterrement d'un des personnages. La mélancolie règne également lorsqu'il s'agit de se résoudre à travailler, motif qui sert de conclusion au film. Peppe se retrouve embarqué parmi un groupe de travailleurs, et Mario trouve un emploi dans un cinéma. Les gags sont en fait le moyen d'aborder une thématique sous-jacente et d'atteindre une dimension sociale. Le réalisateur parle de son travail avec ces mots "Ce sont des films qui finissent toujours par un échec". Ainsi, à travers l'investissement de ces hommes dans un projet au-delà de leurs capacités, Monicelli met en parallèle l'ambition de l'Italie, qu'il dit "souvent en proie à des objectifs bien supérieurs à ce qu'elle est capable de faire".

Le Pigeon connaît un succès considérable à sa sortie, autant auprès de la critique que du grand public. Aujourd'hui encore, le film est considéré comme emblématique dans la carrière de Monicelli et plus largement dans l'histoire de la comédie italienne. Son influence sur des films comme *Crackers* (1984) de Louis Malle ou plus récemment *Welcome to Collinwood* (2002) des frères Russo attestent de son succès international et de son éternelle efficacité.

Mario Monicelli (1915-2010)



Né en mai 1915 à Viareggio, Mario Monicelli est le fils du journaliste et critique de théâtre Tomaso Monicelli.

Il étudie d'abord l'histoire et la philosophie à Pise et à Milan, puis débute comme critique au sein des revues littéraires comme "Il Cuore rivelatore" en 1932. L'année suivante, il

compte parmi les fondateurs de la revue "Camminare" ("Marcher"). A l'aide de son ami Alberto Mondadori, il réalise ses premiers courts-métrages à partir de 1935. *I ragazzi della via Paal*, adaptation de Ferenc Molnar, est par ailleurs primée au festival de Venise. Il passe à la réalisation de son premier long-métrage en 1937 avec *Pluie d'été* (*Pioggia d'estate*) sous le pseudonyme de Michele Badiè, film aujourd'hui disparu.

C'est à partir de 1936 qu'il devient l'assistant de plusieurs réalisateurs dont Gustav Marchaty, Mario Camerini et Mario Bonnard, auprès de qui il apprend son futur métier. En 1939, la guerre interrompt alors ses activités. En parallèle, Monicelli continue à écrire des scénarios pour des projets de comédies, de mélodrames et de films d'aventure. Son goût pour la comédie et la satire s'affirme alors.

A son retour de la guerre, il rencontre Stefano Vanzina, connu sous le nom de Steno, avec qui il réalise plusieurs comédies à sketches entre 1949 et 1953, dont quatre avec l'acteur Totò. C'est le nom d'acteur d'Antonio Fust Curtis, qui a le rôle titre de ce personnage d'antihéros tragi-comique qui fera, en partie, le succès des films de Monicelli. Son premier long-métrage, *Totò cherche un appartement*, obtient d'ailleurs le Lion d'or au festival de Venise. En 1953, il réalise sous son seul nom *Du sang dans le soleil*, un mélodrame social adapté du roman de Grazi Deledda, qui est très remarqué. Tout en poursuivant ses activités de scénariste, il réalise *Le Pigeon* en 1958 et *La Grande Guerre* en 1959, qui sont tous deux de grandes réussites comiques. Le premier reçoit le Ruban d'Argent pour son scénario, tandis que le second obtient le Lion d'or du meilleur film à la Mostra de Venise ainsi qu'une nomination pour l'Oscar du meilleur film en 1960. En 1963, *Les Camarades*, une fresque sociale et historique sur les premières grèves à Turin, prouve une fois de plus son excellence dans la diversité de tons.

Mario Monicelli devient connu comme "le toscan impitoyable" avec ses comédies utopistes en rébellion contre le système éducatif italien et les idéologies qui s'y rapportent. Figure très appréciée du mouvement d'opposition au régime de Berlusconi, il déclare à travers ses films : "On doit faire la révolution". Dans un désir de tranquillité et de repos mêlé à un activisme débordant, Monicelli aimait

inverser les clichés. Le passage du temps et la solitude de l'homme constituent également des thématiques centrales de sa filmographie.

A travers son œuvre, Monicelli explore les différentes facettes de la comédie, comme le picaresque avec la série des *Brancaleone* (1966-1970), la satire sociale et politique avec *Nous Voulons les Colonels* (1973) et la tragédie caustique avec *Un Bourgeois tout petit petit* (1977). Ce dernier, tiré du livre de Vincenzo Cerami, obtient plusieurs prix. Il fait jouer les plus grands comédiens italiens dont Vittorio Grassman, Totò, Alberto Sordi, ainsi que Marcello Mastroianni, à qui il permet d'exprimer tout son talent et d'obtenir la gloire qu'on lui connaît. S'il collabore avec d'autres cinéastes pour tous ses scénarios, il travaille également avec d'autres réalisateurs comme Agenore Incrocci (dit Age), et Scarpelli avec qui il signe quatre films.

A la fin de l'année 1974, son ami Pietro Germi, sentant sa mort proche, lui confie la réalisation de *Mes Chers amis*. Le film est un grand succès et permet au cinéaste de recevoir son premier prix David di Donatello du meilleur réalisateur.

La carrière du cinéaste comprend la réalisation de plus de 65 films, de qualité inégale, mais faisant de lui l'une des figures majeures de la comédie italienne. En 1991, il reçoit d'ailleurs le Lion d'Or pour l'ensemble de sa carrière à la Mostra de Venise et déclare "le cinéma ne mourra jamais, maintenant il est né et ne peut pas mourir". Au Festival Europa de Viareggio de 2005, il est récompensé par le Prix Fellini d'excellence cinématographique, et en 2009, par le prix Cilla di Trieste pour l'ensemble de son œuvre. Mario Monicelli est également chevalier grand-croix de l'Ordre du mérite de la République Italienne.

Le 29 novembre 2010, à l'âge de 95 ans, le réalisateur, alors atteint d'un cancer, se suicide à l'hôpital San Giovanni de Rome.

Filmographie

- 1949 : Totò cherche un appartement (*Totò cerca casa*)
1951 : Totò et le Roi de Rome (*Totò e i re di Roma*)
1951 : Gendarmes et voleurs (*Guardie e ladri*)
1954 : Du sang dans le soleil (*Proibido*)
1955 : Un héros de notre temps (*Un eroe dei nostri tempi*)
1956 : Donatella
1957 : Pères et fils (*Padri e figli*)
1958 : Le Pigeon (*I soliti ignoti*)
1959 : La Grande Guerre (*La grande guerra*)
1960 : Larmes de joie (*Risate di gioia*)
1962 : Boccace 70 (*Boccaccio 70*)
1963 : Les Camarades (*I compagni*)
1964 : Haute infidélité (*Alta infedelta*)
1965 : Casanova 70
1966 : L'Armée Brancaleone (*L'armata Brancaleone*)
1966 : Les Ogresses (*Le fate*)
1968 : La Fille au pistolet (*La ragazza con la pistola*)
1970 : Drôles de couples (*Le coppie*)
1970 : Brancaleone s'en va-t-aux croisades (*Brancaleone alle crociate*)
1971 : Mortadella
1973 : Nous voulons les colonels (*Vogliamo i colonnelli*)
1974 : Romances et confidences (*Romanzo popolare*)
1975 : Mes chers amis (*Amici miei*)
1976 : Bonsoir, Mesdames et Messieurs (*Signore e Signori, buonanotte*)
1977 : Un bourgeois tout petit petit (*Un borghese piccolo piccolo*)
1977 : Les Nouveaux monstres (*I nuovi mostri*)
1979 : Voyage avec Anita (*Viaggio con Anita*)
1980 : Rosy la Bourrasque (*Temporale Rosy*)
1981 : Chambre d'hôtel (*Camera d'albergo*)
1981 : Le Marquis s'amuse (*Il marchese del grillo*)
1982 : Mes chers amis 2 (*Amici miei atto II*)
1985 : La Double vie de Mathias Pascal (*Le due vite di Mattia Pascal*)
1986 : Pourvu que ça soit une fille (*Speriamo che sia femmina*)
1987 : Une Catin pour deux larrons (*I Picari*)
1990 : I male oscuro
1991 : Rossini! Rossini!
1992 : Une Famille formidable (*Parenti serpenti*)
1995 : Facciamo paradiso!
1998 : Panni sporchi
1999 : Un Amico Magico : Il maestro Nino Rota
2006 : La Rose du désert (*Le rose de deserto*)

Sources

- Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001.
Positif n°600 (février 2011)
Cahiers du Cinéma, n°635 (juin 2008)
Cinéma n°241, janvier 1979
Positif n° 185, n°476 et n°603

LUNDI 03 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Cycle cinéma italien,
en écho à *Viva il cinema !* (du 6 au 10 février)**

Soirée présentée par Louis D'orazio

**Au Nom du peuple italien (*In Nome del popolo italiano*)
de Dino Risi
(1971)**

Italie / Couleurs / 1h43

Réalisation : Dino Risi

Scénariste : Agenore Incrocci, Furio Scarpelli (Age & Scarpelli)

Montage : Alberto Gallitti

Musique : Carlo Rustichelli

Décors : Luigi Scaccianoce

Directeur de la photographie : Alessandro D'Eva

Producteur : Apollo International Films

Interprétation

Mariano Bonifazi : Ugo Tognazzi

Lorenzo Santenocito : Vittorio Gassman

Sailvana Lazzarini : Ely Galleani

Lavinia Santenocito : Yvonne Furneaux

Maréchal Casciatelli : Checco Durante

Riziero Santenocito : Enrico Ragusa



Photo : Les Acacias

Le juge Mariano Bonifazi, veut appliquer une justice des plus exemplaires, une justice équitable et honnête, à son image. Il souhaite éradiquer toutes les perversions présentes dans le système judiciaire et la société en général, telle que la corruption. Alors quand sa route croise celle de l'industriel peu scrupuleux Lorenzo Santenocito, dans l'affaire du meurtre d'une jeune call-girl, son coupable est tout trouvé. Il en est persuadé, l'homme d'affaire est lié à cette tragédie...

Cette comédie fait partie des films les plus sombres du réalisateur, il est également considéré comme son film le plus amer. Cela vient du thème profond de l'œuvre cinématographique qui aborde, en effet,

des préoccupations d'ordre politique et publique. L'affrontement entre les deux personnages principaux, Bonifazi le juge, et Santenocito l'industriel, va au-delà du simple différend. Ce conflit représente deux visions de la vie, bien distinctes : celle de la justice et de l'honnêteté et celle du profit et du pouvoir. Sans donner d'avis politique, Dino Risi, à travers son film, fait une critique, subtile, de l'idéologie extrême, qu'elle soit de gauche ou de droite, à travers l'appartenance politique des deux personnages. Cette différence ne fait qu'amplifier les divergences de caractère des deux hommes. Bonifazi est un juge honnête, pauvre, obscur, idéaliste de gauche alors que Santenocito, est un

riche PDG, puissant, corrompu, et nostalgique du fascisme.

La notion de justice est le moteur de ce film, tantôt idéalisée, tantôt oubliée. Dino Risi dresse le tableau d'une justice qui est bâillonnée par l'Etat, et critique sans ménagement les institutions. On le constate à travers une des scènes les plus marquantes du film, celle de l'effondrement du palais de justice. Les juges sont alors contraints de statuer dans une caserne, où se trouve également la prison, symbolisant le manque de distance entre le jugement et la peine qu'il prononce. De cette scène d'effondrement du palais, s'ensuit le déblayage des ruines, où le symbolisme de la statue de la justice est très fort. En effet, les pompiers, en ramassant la tête de la statue, mettent leur main sur les yeux de cette dernière. Ce geste révèle l'idée d'une justice aveugle. La mécanique de critique de l'institution judiciaire se prolonge tout le long du film, grâce au personnage incarné par Ugo Tognazzi qui au fil du film, perd espoir en la justice qu'il doit pourtant appliquer tous les jours. Cette perte d'espoir est complètement exprimée lorsque Bonifazi, se corrompt en détruisant la seule pièce à conviction valide, qui innocente l'homme qu'il juge coupable de tous les maux. Le réalisateur a voulu suivre, à travers cette dernière scène, une phrase de Nietzsche "*Qui trop longtemps chasse le dragon, devient dragon lui-même.*" Ainsi le juge devient-il semblable à celui qu'il hait, et qu'il méprise aussi fort.

Dino Risi (1916 - 2008)



Né à Milan en 1916 Dino y passe son enfance et son adolescence. Son père est médecin et le jeune Dino suit des études de

La scène du débat de conscience de l'homme de loi, se termine en apothéose, et dans une ambiance bien différente du début. Lorsque le juge a en main la preuve innocentant l'industriel interprété par Vittorio Gassman, des supporters en folie prennent possession des rues de Rome, suite à la victoire de l'équipe nationale de football face à celle de l'Angleterre. Cette scène peut sembler ironique car la situation est lourde, c'est un moment de tension dans le film, c'est à ce moment qu'il réalise qu'il s'est parjuré, en voulant absolument faire accuser l'insolent Lorenzo Santenocito, qui se révèle être innocent. Cette scène se voit être troublée par l'hystérie du peuple italien due à un match remporté, ce qui en soit a moins de répercussion que l'avenir d'un homme.

Malgré le thème plutôt sérieux et cru du film de Dino Risi, celui-ci a connu un agréable accueil de la part du public mais également des critiques. Avec ce film, le réalisateur aborde un thème plus sérieux et profond qu'auparavant sur un plan humoristique.

Pour Dino Risi, ce film a une portée universelle : "il s'agit d'un thème général qui concerne tout les pays, celui de la corruption de la magistrature ou plutôt le thème du compromis plus que la corruption; le compromis qui, par ailleurs, est dans la nature humaine." (Dino Risi, dans "Le cinéma italien", Jean Gili.)

médecine et devient psychiatre, métier qu'il abandonnera au profit du cinéma. C'est enfant qu'il découvre le cinéma, grâce à un ami, le fils d'un Consul, qui possède une carte donnant accès à toutes les salles de Milan. Mais c'est surtout sa rencontre, quelques années plus tard, alors qu'il se lie aux mouvements des jeunes

intellectuels milanais, avec le réalisateur Alberto Lattuada, qui sera décisive. C'est ce dernier qui propose Dino Risi à Mario Soldati pour être son assistant sur le tournage de *Le Mariage de minuit*, en 1941. Le jeune Dino rencontre également Luigi Comencini, un autre réalisateur italien. Lattuada le choisit comme assistant pour *Giacomo l'idealista* (1942). Parallèlement, Dino Risi écrit comme critique dans diverses revues de cinéma.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Dino Risi doit quitter l'Italie et se réfugier en Suisse : il y suit les cours de cinéma de Jacques Feyder, à l'Athénée de Genève. Il revient à Milan fin 1944 et signe son premier court métrage en 1946, *Barboni*, sur la situation des sans domicile fixe de sa ville. Le film est primé à la Mostra de Venise. Il réalise d'autres films courts, environ une trentaine, dans lesquels il continue à s'intéresser au sort des laissés pour compte, avec un aspect documentaire qui le rapproche des néoréalistes. En 1949 il abandonne définitivement son métier de psychiatre, d'autant qu'un de ses films a été repéré par Carlo Ponti, le grand producteur italien de l'époque. Dino Risi quitte alors Milan et s'installe à Rome. Il continue son activité de scénariste, signant, entre autres, le scénario de *Anna*, de Lattuada et de *Steno, toto e i re di Roma* de Monicelli.

A partir des années 1950, sa carrière de réalisateur s'affirme et il devient un des grands réalisateurs de comédies italiennes. Il tourne son premier long métrage en 1951, *Vacanze col gangster*, dont la sortie en 1952 est favorablement remarquée. Il participe au film collectif *L'Amour à la ville*, orchestré par Cesare Zavattini. Et bien sûr, il fréquente assidument les salles de cinéma et se nourrit des films des « pères » néoréalistes.

Esprit caustique et critique sur l'évolution de son pays, c'est, surtout dans un premier temps, avec le ton de la comédie qu'il fait passer ses idées. Sophia Loren travaille à ses côtés pour *Le Signe de Vénus* (1953) et *Pain, amour ainsi soit-il* (1955)

Son premier grand film, une réussite incontestée, est *Pauvres mais beaux* (1956), qui propose un portrait joyeux et moqueur d'un groupe de jeunes romains, souhaitant profiter du plus grand confort de vie possible. Dino Risi a très vite perçu le revers de la médaille aux Trente Glorieuses: la montée en puissance de la société de consommation, la recherche du confort au détriment de la réflexion. Ce succès l'encourage à poursuivre l'exploration de la comédie de mœurs : il signe le burlesque *La nonna Sabella* (1957) puis *Beaux mais pauvres*, suite de *Pauvres, mais beaux*, et le satirique *Il vedovo*. (1959) avec Alberto Sordi. *Pauvres mais beaux* plaît énormément, ce qui peut étonner étant donnée la virulence de la critique de cette farce. Son talent se confirme avec, en 1960, *L'Homme aux cent visages*, dans lequel il fait débiter celui qui deviendra son acteur fétiche, Vittorio Gassman. Dès 1961 le ton de Risi s'assombrit, avec *L'Inassouvie*, un drame amoureux désespéré. *Une Vie difficile*, sorti la même année est d'une réelle noirceur, malgré le ton ironique. Au fil des années 1970 et 1980, le pessimisme détrône l'aspect comique de ses premières œuvres. A travers le portrait d'un journaliste de gauche, *Une Vie difficile* propose une féroce fresque sur l'évolution de la société italienne, depuis le fascisme jusqu'au boom économique d'après-guerre. C'est d'un autre thème historique et sérieux que traite, en 1962, *La Marche sur Rome* (1962), film qui revient sur la montée en puissance du fascisme, avec Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi, autre collaborateur fidèle du cinéaste. Risi réunit Gassman et Trintignant dans *Le Fanfaron* (1962), une comédie qui montre une jeunesse creuse et désenchantée. Puis le réalisateur aborde de plein fouet la crise morale de la société dans *Les Monstres* (1963), galerie de portraits peu reluisants de « l'Italien moyen ». Vittorio Gassman y tient le rôle principal dans *Play boy party*, qui, à partir d'une situation très ordinaire, vire au cauchemar : un couple en vacances

transforme son séjour en un enfer de coups bas, jalousies et mesquineries, où l'important semble être de faire davantage souffrir l'autre que soi-même. L'humour de Risi est on ne peut plus noir dans *Fais-moi très mal et couvre-moi de baisers* et *La Femme du prêtre* (1970), film au vitriol sur l'Eglise et ses hypocrisies, avec Sophia Loren et Marcello Mastroianni.

C'est encore le pessimisme qui domine, en ces premières années de plomb que traverse l'Italie, avec des films tels que *Au nom du peuple italien* (1975), qui illustre les rapports complexes entre la justice et le monde des affaires, à travers l'affrontement d'un juge zélé (Ugo Tognazzi) et d'un riche industriel corrompu (Vittorio Gassman) ; vient ensuite *Rapt à l'italienne* (1972) avec Marcello Mastroianni et Oliver Reed, histoire évoquant sur un ton grinçant la vague d'enlèvements qui sévit alors dans le pays ; Risi filme la cavale de deux membres d'un groupe d'extrême gauche ayant kidnappé un riche industriel et sa maîtresse après un hold-up raté.

Le choix du cinéaste pour une certaine noirceur se confirme encore avec *Parfum de femme* (1974) et *Les Ames perdues* (1976), deux drames portés par l'interprétation de Vittorio Gassman. En 1975 l'acteur obtient le prix

d'interprétation masculine au Festival de Cannes, pour sa performance dans *Parfum de femmes*, déchirant film d'amour. C'est encore ce dernier que Risi emploie, en vieil acteur déchu dans *Dernier amour* (1978), ou encore en bourgeois décadent dans *La Chambre de l'évêque* (1977). Le cinéaste revient, une dernière fois, sur les années de plomb avec *Cher Papa* (1979), Vittorio Gassman interprétant un industriel, cette fois-ci confronté à son fils, sympathisant des Brigades Rouges.

Après une coproduction italo-française *Je suis photogénique* (1980), évoquant l'impitoyable réalité du cinéma, Risi n'hésite pas à enlaidir Romy Schneider pour *Fantôme d'amour* (1981), film dans lequel il met en scène ses propres angoisses existentielles. Il tourne deux films avec Coluche, *Le Roi Dagobert* (1984) et *Le Fou de guerre* (1985). *Valse d'amour* (1990) sera sa dernière collaboration avec son ami Vittorio Gassman, qui meurt en 2000 des suites d'une longue maladie.

En 2002, Dino Risi reçoit le Lion d'or à Venise pour l'ensemble de sa carrière. Il décède à Rome le 7 juin 2008 en laissant derrière lui une vingtaine de courts métrages, et 60 longs métrages. Son fils, Marco Risi, est également réalisateur.

Filmographie (longs métrages de cinéma uniquement)

- 1952 : Vacanze col gangster
- 1953 : Le Chemin de l'espérance (*Il Viale della speranza*)
- 1953 : Le Signe de Vénus (*Il segno di Venere*)
L'Amour à la ville (*L'amore in citta*)
- 1955 : Pain, amour ainsi soit-il (*Pane , amore e ...*)
- 1956 : Pauvres mais beaux (*Poveri ma belli*)
- 1957 : Beaux mais pauvres (*Belle ma povere*)
- 1957 : L'Impossible Isabelle (*La Nonna Sabella*)
- 1958 : Venise, la lune et toi (*Venezia, la luna e tu*)
- 1959 : L'Homme aux cent visages (*Il mattatore*)
- 1959 : Poveri milionari
- 1959 : Le Veuf (*Il Vedovo*)
- 1960 : L'Inassouvie (*Un amore a Roma*)
- 1961 : Une Vie difficile (*Una vita difficile*)
- 1961 : A porte chiuse

1962 : La Marche sur Rome (*La marcia su Roma*)
 1962 : Le Fanfaron (*Il sorpasso*)
 1963 : Il successo
 Il Giovedì
 Les Monstres (*I Mostri*)
 1964 : Il Gaucho
 1965 : Play-boy party (*L'ombrellone*)
 1965 : I Nostri mariti (segment *Il Marito di Attilia*)
 Les Poupées (*Le bambole*)
 1966 : Opération San Gennaro
 1967 : L'Homme à la Ferrari (*Il tigre*)
 1968 : Le Prophète (*Il profeta*)
 1968 : Fais-moi très mal mais couvre-moi de baisers (*Straziami, ma di baci saziami*)
 1969 : Il Giovane normale
 1970 : La Femme du prêtre (*La moglie del prete*)
1971 : Au Nom du peuple italein (*In nome del popolo italiano*)
 1971 : Moi, la Femme ! (*Noi donne siamo fatte così*)
 1972 : Rapt à l'italienne (*Mordi e fuggi*)
 1973 : Sexe fou (*Sessomatto*)
 1975 : La Carrière d'une femme de chambre (*Telefoni bianchi*)
 1975 : Parfum de femme (*Profumo di donna*)
 1976 : La Chambre de l'évêque (*La stanza del vescovo*)
 1977 : Ames perdues (*Anima persa*)
 1977 : Dernier amour (*Primo amore*)
 1978 : Les Nouveaux Monstres (*I nuovi mostri*)
 1979 : Cher papa (*Caro papa*)
 1980 : Je suis photogénique (*Sono fotogenico*)
 1980 : Les Séducteurs
 1981 : Fantôme d'amour (*Fantasma d'amore*)
 1981 : Les derniers Monstres (*Sesso e volentieri*)
 1984 : Le bon Roi Dagobert
 1985 : Le Fou de guerre (*Scemo di guerra*)
 1986 : Il Commissario Lo Gatto
 1987 : Teresa
 1990 : Valse d'amour (*Tolgo il disturbo*)
 1996 : Giovanni e belli

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, éd° Larousse, Paris, 2001.

Cahiers du cinéma n°131

Site internet du ciné club de Caen.

Dictionnaire des films – Bernard Rapp- Jean-Claude Lamy – Larousse

Le Monde – août 2005 – Propos recueillis par Jean-François Rauger

cinema.encyclopedie.films.bifi.fr

Telerama.fr

imdb.fr

calindex.fr

Cinéma n°196

Positif n°163

La revue du cinéma : Image et Son n°281 et 290

VIVA IL CINEMA !

Journées du cinéma italien

du 6 au 10 février 2014

Du 6 au 10 février, cinq jours consacrés au cinéma italien, concoctés en partenariat avec l'Association Henri Langlois, l'Université François Rabelais, la Dante Alighieri, avec Ciné off et les cinémas Studio.

Retrouvez le programme de cette manifestation en décembre sur le site des partenaires, puis en janvier sur le support qui sera spécialement édité.

LUNDI 10 FEV. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture Viva il cinema !

Carte blanche à la Cinémathèque de Bologne

La Cinémathèque de Tours propose une carte blanche à la Cinémathèque de Bologne, plus importante Cinémathèque d'Europe pour ses travaux de restauration.

A cette occasion, la Cinémathèque de Tours recevra Gianluca Farinelli, directeur de la Cinémathèque de Bologne, ou son représentant, qui viendra présenter sa sélection de films en provenance de Bologne, et échanger avec le public sur le travail de restauration et de conservation.

LUNDI 17 FEV. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée en partenariat avec le Festival Désir désirs

La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz

(*Ensayo de un crimen*)

de Luis Buñuel

(1955)

Mexique / NB / 1h30

Réalisation : Luis Buñuel

Scénario : Luis Buñuel, Ugarte Pagès, d'après Rodolfo Usigli

Photographie : Agustín Jiménez

Musique : Jorge Pérez Herrera

Décors : Manuel L. Guevara

Montage : Jorge Bustos

Interprétation :

Archibald : Ernesto Alonso

Archibald enfant : Rafael Banquells

Lavinia : Miroslava Stern

Patricia Terrazas : Rita Macedo

La gouvernante : Léonor Llansas

Carlota : Ariadna Welter

La mère d'Archibald : Eva Calvo

Le père d'Archibald : Enrique Diaz

Sœur Trinidad : Chabela Duran



Archibald est un petit garçon gâté, issu de la grande bourgeoisie mexicaine. Sa gouvernante invente pour lui l'histoire de la boîte à musique de la maison. Elle appartenait à un roi, et lorsqu'il la mettait en marche, elle pouvait faire périr un de ses ennemis. Archibald décide de tester la magie de la boîte sur sa gouvernante. L'effet est immédiat : elle meurt instantanément d'une balle perdue, tirée par un révolutionnaire. Dès lors, Archibald croit que la boîte à musique peut matérialiser tous ses désirs. Devenu adulte, il la retrouve chez un antiquaire. Commence alors pour lui un long chemin de "criminel".

Cette farce grinçante est un des exemples de l'amour fou selon Buñuel. Un amour

pour les femmes, que des pulsions intérieures empêchent de contrôler, et qui se termine à chaque fois par une mort libératrice. Derrière l'histoire, qui ne manque pas d'humour, et derrière chaque femme dont il va souhaiter la mort, Buñuel règle ses comptes avec la société bourgeoise mexicaine mais aussi avec la religion, l'éducation, l'hypocrisie. La seule femme qu'il épargnera est celle qui travaille, contrairement aux autres qui tentent de vivre aux crochets des hommes riches. Son travail ? Modèle dans une fabrique de mannequins en cire. Et c'est justement le corps de la femme qui déclenche chez Archibald ces pulsions meurtrières : les jambes découvertes de la gouvernante, les jambes encore, celles que Patricia dévoile en montant dans la voiture,

puis celles du mannequin, qu'Archibald va acheter puis mettre dans le four de son atelier de poterie, comme une sublimation d'un désir de meurtre non abouti.

Attiré par les femmes, Archibald en a peur, et ne pouvant pas assouvir son désir sexuel, il va les tuer, ou plus exactement désirer qu'elles meurent. D'ailleurs, le commissaire à qui il va se confier refusera sa culpabilité et lui conseillera, pour se soigner, de s'acheter un rasoir électrique au lieu de garder un coffret entier de rasoirs avec lesquels il pourrait être tenté de poursuivre ses victimes (clin d'œil à *L'Age d'or*). Si le rasoir est un élément important dans la vie d'Archibald, les sous-vêtements féminins le sont aussi. Enfant, Archibald se déguise avec un corset de sa mère lorsque la gouvernante lui dit qu'il est un homme et qu'il ne peut pas se comporter ainsi. Plus

tard, il conserve dans un tiroir les sous-vêtements avec lesquels il habille le mannequin, copie de Lavinia.

Surréaliste dans l'esprit plus que dans la forme, *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* a été censuré à sa sortie, il n'a pu être projeté qu'après la coupure du plan où Archibald caresse les dessous féminins qu'il garde amoureusement dans le tiroir de sa commode.

Souffrant du complexe d'Œdipe (il cherche la mère à travers la danseuse de la boîte de musique, la gouvernante, l'enfant déguisée ou encore la reine du conte), névrosé, Archibald va finalement se libérer de ses fantasmes et trouver le bonheur. Presque une exception pour Buñuel !

Luis Buñuel (1900 - 1982)



Luis Buñuel Porteles est né le 22 février 1900 à Calanda dans l'Aragon (Espagne), petite ville très religieuse où il reçoit

les premiers préceptes d'une éducation spirituelle stricte. Aîné de sept enfants, issu de la bourgeoisie libérale, Luis répond aux attentes de ses parents. Il ne manque pas d'assister à la semaine Sainte. Sa dévotion est exemplaire. Il sert la messe et chante à la chorale. A seize ans, il entre au collège des Jésuites où il apprend le Français. Elève modèle, il reçoit nombre de récompenses. En parallèle, il se passionne pour le monde animal, les insectes en particulier. Les révélations de l'Art, il les perçoit à travers ses goûts pour le XIX^{ème} siècle, notamment à travers Wagner.

Dès l'âge de 17 ans, lors de son installation à Madrid, où il entame des études supérieures scientifiques à l'Université, il se trouve plongé dans une effervescente ambiance intellectuelle et politique. A la « Residencia de Estudiantes » les activités

culturelles se multiplient. Buñuel entreprend d'y adjoindre quelques séances cinématographiques, ce qui fait de lui l'animateur du premier ciné-club espagnol. C'est à ce moment qu'il rencontre Salvador Dalí et Federico Garcia Lorca. Après la mort de son père en 1923, il termine un diplôme de philosophie avec brio et prend des cours d'entomologie au Musée d'Histoire Naturelle.

A partir de 1923, il s'installe à Paris où il devient le secrétaire d'Eugénio Ors dans le cadre de la société internationale de Coopération Intellectuelle. Parallèlement, il écrit une adaptation de « Hamlet », débute dans la mise en scène au théâtre, et s'intéresse de plus en plus au cinéma. Après avoir assisté à la projection de *Les trois Lumières* de F. Lang, c'est la révélation : il décide de faire du cinéma.

Il est quelques temps assistant, notamment de Jean Epstein sur les tournages de *Mauprat* (1926) et de *La Chute de la maison Usher* (1928). Il produit et réalise en 1928, sur un scénario de Dalí, un court métrage d'avant-garde, *Un Chien andalou*, mélange de canular, d'érotisme et de provocation qui connaît un énorme succès

(où le scandale aura sa part), et qui sera projeté pendant presque un an. En 1929, déjà familiarisé avec le mouvement d'André Breton, il adhère au groupe des Surréalistes. C'est avec *L'Age d'or* (1930) que Luis Buñuel va beaucoup faire parler de lui, car cet audacieux brûlot surréaliste va susciter de violentes réactions : une projection fera l'objet d'une agression par la ligue anti-juive et la ligue des Patriotes, deux organisations fascistes. Le scandale s'étendra et le film sera interdit jusqu'en 1981!

Après un intermède hollywoodien, il se retrouve à nouveau sur le sol natal pour réaliser *Los Hurdes (Terre sans pain)*, (1932) que la République espagnole s'empresse d'interdire. Il retourne à Hollywood où il travaille aux doublages pour la Paramount, puis, envoyé en Espagne par Warner Bros, il participe au doublage et coproduit la réalisation de *Don Quintin el amargado (Luis Marquina)*, (1935), *La hija de Juan Simon (José Luis Saons de Heredia)*, (1935) et *Centinela alerta* (1936).

En 1938, Buñuel se met au service du gouvernement républicain à Paris où il est chargé de mission pour la programmation cinématographique au Pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de Paris.

La victoire du franquisme le contraint à s'expatrier, d'abord à Hollywood, puis à New-York où il est engagé par le Musée d'Art Moderne pour superviser des documentaires américains en version hispanique. Il a alors rencontré une productrice française, Denise Tual, qu'il avait connue à Paris quand il tournait *Un Chien Andalou*. L'ayant reconnue, elle lui conseilla d'aller au Mexique, où il s'établit en 1946, pour rencontrer le producteur Oscar Dancigers avec qui il réalisera plusieurs films dont *Grand Casino* (1946) et *Le grand Noceur* (1949) qui le relanceront.

Dès lors, il prend la nationalité mexicaine, et sa carrière se partage entre le Mexique, la France, et l'Espagne : il reçoit le soutien de grands producteurs qui lui permettent de rencontrer le public, même si le Vatican hurle au sacrilège avec *Viridiana*, tourné en Espagne en 1961, qui reçoit la Palme d'or à Cannes, mais est finalement interdit par Franco. *Simon du désert* est son dernier film mexicain. Luis Buñuel vient ensuite régulièrement tourner en France, avec Jean-Claude Carrière, en scénariste et ami attitré (*La Voie lactée, Belle de jour, Tristana*).

Il débuta au cinéma dans ce grand mouvement de protestation contre l'ordre des choses, qui a marqué la vie intellectuelle en France entre 1920 et 1930 avec Aragon, Breton, Cocteau, Prévert, Eluard et bien d'autres. Il incarne la subversion, l'insolence et l'exaltation de l'irrationnel. L'éloge de l'incongru, la dissolution des frontières entre rêve et réalité, caractérisent entre autres une des oeuvres majeures de l'Histoire du cinéma. Révolte sociale, humour noir, amour fou, onirisme, magie visuelle, le tout baigné dans la tradition picaresque espagnole et "sanctifiée" par le surréalisme : c'est sur ces quelques obsessions fondamentales que se greffe son œuvre, en apparence hétéroclite, très homogène en réalité. Du *Chien andalou* à *Cet obscur Objet du désir*, Buñuel est resté étonnamment fidèle à lui-même, ne cherchant pas d'explication à toute chose mais comme il le disait lui-même : « C'est dans la nature humaine de chercher une espérance. Quant à moi, je n'ai pas reçu la grâce qui donne la Foi. Ça m'intéresse, une vie avec des ambiguïtés et des contradictions. Le mystère est beau... » En 1979, avec la collaboration de Jean-Claude Carrière, il a publié un livre de souvenirs : "Mon dernier soupir" (Éd. Robert Laffont).

Il est décédé le 29 juillet 1983, à Mexico.

Filmographie

- 1929 : Un Chien andalou
1930 : L'Age d'or
1932 : Terre sans pain (*Las Hurdes*)
1946 : Le Grand Casino (*Gran Casino*)
1949 : Le Grand Noceur (*El gran talavera*)
1950 : Pitié pour eux (*Los Olvidados*)
Suzana la Perverse (*Susana / demonioy carné*)
1951 : Don Quintin l'amer (*La Hija des engaño*)
Pierre et Jean (*Una mujer sin amor*)
La Montée au ciel (*Subida al cielo*)
1952 : L'Enjôleuse (*El Bruto*)
Les Aventures de Robinson Crusoe (*Aventuras de Robinson Crusoe*)
El Tourments
1953 : Les Hauts de Hurlevent (*Abiscos de pasión / Cumbres borrascosas*)
On a volé un tram (*La Ilusion viaja en tranvía*)
1954 : Le Fleuve de la mort (*El Río y la muerte*)
1955 : La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz (*Ensayo de un crimen*)
Cela s'appelle l'aurore
1956 : La Mort en ce jardin (*La Muerte en este jardín*)
1958 : Nazarin (*Nazarín*)
1960 : La Fièvre monte à El Pao. (*Los Ambociosos*)
La Jeune fille (*The young one*)
1961 : Viridiana
1962 : L'Ange exterminateur (*El Angel exterminador*)
1964 : Le Journal d'une femme de chambre
1965 : Simon du désert (*Simón del desierto*)
1967 : Belle de jour
1969 : La Voie lactée
1970 : Tristana
1972 : Le Charme discret de la bourgeoisie
1974 : Le Fantôme de la liberté
1977 : Cet obscur Objet du désir

Sources :

Cahier de la Cinémathèque n°77 : L'Amour fou chez Buñuel par Albert Montagné
Image et son n° 214 par Raymond Lefevre
Positif n° 391 par Jean Louis Leutrat

LUNDI 24 FEV. 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Casque d'or de Jacques Becker

(1951)

France / NB / 1h36

Réalisation : Jacques Becker
Scénario : Jacques Becker et Jacques Companeez
Photographie : Robert Lefebvre
Musique : Georges Van Parys
Décors : Jean d'Eaubonne
Production : Paris Film Production

Interprétation

Marie "Casque d'Or" : Simone Signoret
Manda : Serge Reggiani
Leca : Claude Dauphin
Raymond : Raymond Bussières
Roland : William Sabatier



Photo : Tamasa

En 1898, dans le quartier de Belleville, Marie dite "Casque d'Or" fait la rencontre de Manda, ancien voyou reconverti en charpentier : c'est le coup de foudre. Lors d'une soirée dans un café-bal, Leca, lui aussi amoureux de la belle et jaloux de cette idylle naissante, décide de provoquer une bagarre entre Manda et Roland. Au cours de ce duel au couteau, Roland, "l'homme" de Marie se fait tuer par Manda. Mais alors que la police recherche le coupable, Leca dénonce Raymond, l'ami de Manda, affirmant qu'il est l'auteur du crime ...

Jacques Becker signe avec *Casque d'Or* l'un des plus beaux films français de l'après-guerre. Il réussit ici à mettre en scène la Belle époque, ses « apaches », ses guinguettes et ses personnages historiques, avec une minutie remarquable. En un film, Becker symbolise la notion de coup de foudre, alliant la poésie de l'écriture et de l'image. Accueilli à sa sortie avec une grande indifférence de la part du public et

de la critique, *Casque d'Or* est aujourd'hui salué comme un chef-d'œuvre du cinéma français et il apparaît comme une véritable démonstration du talent de Jacques Becker. Le scénario de *Casque d'Or* a été fortement inspiré par l'histoire d'Amélie Elie, jeune prostituée parisienne. A 19 ans, elle rencontre le chef de la bande des Orteaux, un dénommé Joseph Pleigneur dit Manda, dont elle tombe amoureuse. Mais ce dernier étant souvent absent, elle cherche à le rendre jaloux et c'est ainsi qu'elle se rapproche du chef de la bande rivale, Leca. Furieux, Manda va alors poignarder son rival, ce qui va provoquer le début des hostilités entre les deux bandes. Finalement, elle se mariera en 1917 à un cordonnier dont elle élèvera les quatre enfants.

C'est cette passion destructrice sur fond de rivalité au sein d'un gang, que Becker va mettre en scène. Grâce à une construction dramatique parfaite, il parvient à enchaîner avec un équilibre étonnant le sentimental,

le dérisoire, l'ironique, le tragique et le dramatique. Ce qui fascine dans *Casque d'Or*, c'est également le niveau de crédibilité historique atteint par les images du film, auquel s'ajoute une certaine stylisation de la part de Becker.

Le film s'articule autour de trois personnages principaux : Marie, Manda et Leca, auxquels viennent s'ajouter un assez grand nombre de personnages secondaires. Marie est interprétée par Simone Signoret plus sensuelle, éclatante et empreinte de naturel que jamais. Sa présence lumineuse dans ce film lui vaudra d'ailleurs sa première récompense internationale, un British Film Academy Award en 1953. Manda est quant à lui joué par Serge Reggiani, qui nous gratifie d'une prestation d'une grande force. Le couple improbable

que forment les deux acteurs reste l'un des plus étonnants qui soient, Truffaut parlera même de l'union du "petit chat de gouttière, tout en nerfs, et de la belle plante carnivore qui ne crache pas sur le fromage". Quant au truand Leca, il est incarné par Claude Dauphin, chef de bande plus vrai que nature.

Casque d'or est la preuve parfaite que l'utilisation soignée d'un changement de ton, peut permettre de se remémorer un passé pittoresque et sanglant, et de le faire revivre avec tendresse et violence. Véritable poème de l'amitié et de l'amour, ce film est sans aucun doute l'une des plus belles œuvres de Jacques Becker, si ce n'est la plus belle.

Jacques Becker (1906 - 1973)



Jacques Becker naît en 1906, dans une famille de la grande bourgeoisie parisienne, d'un père français et d'une mère écossaise. Grâce aux

relations de ses parents, il rencontre Jean Renoir en 1924 chez les Cézanne et se lie d'amitié avec lui.

A 19 ans, un travail à la Compagnie Générale Transatlantique lui permet de réaliser l'un de ses rêves : il découvre New-York et se passionne pour le jazz. Il rencontre également King Vidor, alors au sommet avec *La Grande Parade*, qui lui offre un rôle dans son prochain film. Mais le refus de ses parents l'oblige à renoncer à ce premier contact avec le cinéma.

C'est Jean Renoir qui lui mettra le pied à l'étrier en le prenant comme figurant dans son film *Le Bled* (1929). Pour Becker, c'est une révélation. Il sait dès lors qu'il sera cinéaste. Il devient ensuite l'assistant de Renoir sur *Boudu sauvé des eaux* (1932) et *La Marseillaise* (1938). Il co-réalise également avec Gaston Modot un épisode de *La Vie est à nous* en 1936, film de

propagande commandé par le Parti Communiste Français.

Parallèlement, il commence sa carrière de réalisateur en 1935 avec deux moyens métrages, adaptés de Courteline, qu'il met en scène, aux côtés de Pierre Prévert : *Le Commissaire est bon enfant* et *Le Gendarme est sans pitié*.

En 1939, il débute le tournage d'un long métrage, *L'Or du Cristobal*. Mais des problèmes de financement l'obligent à arrêter en cours la production. Le film sera finalement terminé par Jean Stelli mais Becker refusera de voir son nom associé à une œuvre qu'il juge ratée.

Son premier véritable long métrage est donc *Dernier Atout* (1942), film policier qui souffre de contraintes matérielles liées à l'Occupation. Becker impose son style basé sur le mouvement de caméra et un découpage très marqué. Pour lui, le montage constitue une part essentielle de la construction d'un film, sans doute plus encore que l'histoire qu'il juge remodelable en fonction des besoins. C'est pourquoi il travaillera avec la même monteuse,

Marguerite Renoir dont il apprécie la vision, sur la quasi-totalité de ses œuvres.

En 1943, Becker tourne *Goupi Mains Rouges*, une œuvre sur la paysannerie adaptée de Pierre Véry dans laquelle il brosse le portrait de personnages proches du spectateur.

Cette attention particulière portée aux personnages est un point capital de l'œuvre de Becker. De *Falbalas* (1945), qui se déroule dans le milieu de la mode parisienne, au *Trou* (1960) qui raconte l'histoire vraie d'un groupe de prisonniers cherchant à s'évader, le réalisateur n'aura

de cesse de déchiffrer, d'analyser et de décortiquer les ressorts de la mécanique du fonctionnement humain. Et cela sans tenir compte des genres, des codes ou des catégories cinématographiques. Becker cherche avant tout à faire vivre ses personnages qui sont le cœur même de ses films, à raconter des histoires d'hommes.

Jacques Becker peut être considéré comme un moraliste, un artiste qui n'aura jamais cessé d'analyser, de critiquer son époque : le cinéaste français classique, dont l'œuvre tient lieu de trait d'union entre le cinéma d'après-guerre et celui de la Nouvelle Vague.

Filmographie

Moyens métrages

1935 : Le Commissaire est bon enfant
: Le Gendarme est sans pitié

Longs métrages

1939 : L'Or du Cristobal (terminé par Jean Stelli)

1942 : Dernier Atout

1943 : Goupi Mains Rouges

1944 : Falbalas

1947 : Antoine et Antoinette

1949 : Rendez-vous de Juillet

1951 : Edouard et Caroline

1952 : Casque d'Or

1953 : Rue de l'Estrapade

1954 : Touchez pas au Grisbi

1954 : Ali Baba et les quarante voleurs

1957 : Les Aventures d'Arsène Lupin

1958 : Montparnasse 19

1959 : Le Trou

Sources

Ford, Charles. - Dictionnaire des cinéastes contemporains. – Belgique : Marabout université, 1974. - 447 p.

Avant-scène : numéro 43

Les cahiers de la cinémathèque : numéro 18-19

Cinéma : numéros 267, 303

Image et son : numéros 214, 462

Positif : numéros 548, 608

Cahiers du cinéma : numéro 13

Site internet bifi.fr

JEUDI 27 FEV. 2014 - 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Planète Saturne

Ciné-concert destiné au jeune public, à partir de 4 ans

Les Fables de Starewitch

(1922 - 1932)

Cinq fables de Ladislav Starewitch, d'après Jean de La Fontaine.

Ces cinq courts métrages d'animation muets sont mis en musique et en voix par Stefan Orins (piano) et Jean Pierre Fourment (contrebasse, conte).

Le conteur et musicien Jean Pierre Fourment lit les intertitres des films qui en contiennent, recréant ainsi les conditions de projection des années 1920. Les musiciens compositeurs interprètes, mettent en valeur les films par une musique légère, poétique, qui souligne les détails de l'image.

Stefan Orins est un pianiste de talent qui a composé de nombreuses musiques de ciné-concerts, du burlesque au film expressionniste, en passant par le documentaire fiction. Il ne se sert pas des images pour mettre en valeur sa musique mais au contraire, trouve le bon équilibre, sa musique appuyant la beauté du film.

Le Lion et le moucheron

(1932) NB 12'

Le Rat des villes et le rat des champs

(1926) couleurs 11'

Les Grenouilles qui demandent un roi

(1922) couleurs 16'

La Cigale et la fourmi

(1927) couleurs 15'

Le Lion devenu vieux

(1932) Noir et blanc 8'



Ladislav Starewitch (1882 - 1965)



pas inventé l'animation en volume, Emile Cohl et Segundo de Chomon l'ayant précédé, il donne à ce genre et à cette technique ses premières lettres de noblesse

Starewitch est un pionnier franco-russe de l'animation image par image, en particulier du film de marionnettes. S'il n'a

et en établit la tradition, qui perdure aujourd'hui. Son œuvre se compose presque exclusivement de courts métrages, très nombreux.

Il étudie à l'académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. Sa première passion est l'entomologie et il se fait embaucher par le Musée des sciences de Kaunas, en Lituanie. C'est en ne parvenant pas à filmer les insectes comme il le souhaiterait qu'il a

l'idée de recourir à des prises de vue image par image sur des animaux naturalisés et des maquettes. Il reconstitue ainsi le mouvement des insectes, à l'instar de ce qu'a déjà fait Emile Cohl, inventeur du cinéma d'animation, dont Starewitch a vu et apprécié les films. Il perfectionne sa technique, devenant à la fois scénariste, opérateur, réalisateur et décorateur de ses films. Il travaille auprès de Eugéni Bauer et Jacob Protazanov en tant que directeur de la photographie.

Starewitch quitte assez rapidement la voie scientifique et réalise des films à caractère artistique, inspirés d'œuvres littéraires ou de contes traditionnels. Il comprend l'intérêt fictionnel de son procédé et, plutôt que d'instruire les enfants avec des films didactiques, il décide de les amuser et élargit son bestiaire, qui ne se limite plus aux seuls insectes.

Il fuit le régime soviétique et la famine en 1920 pour la France, où il s'installe à Fontenay-sous-Bois ; A partir de 1921, il se consacre entièrement à la marionnette, créant un studio à cet effet à Fontenay-sous-Bois.

Il multiplie les courts métrages au cours des années 1920, s'inspirant le plus souvent de contes et de fables, notamment celles de La Fontaine. Débordant d'imagination, il invente des histoires qui mêlent différents personnages liés à l'enfance. Il y a quelques années est ressorti, sous le titre générique, *Les Contes de l'horloge magique*, programme qui regroupe trois films réalisés de 1924 à 1928, *La Petite*

Chanteuse des rues, *La Petite Parade* et *L'Horloge magique*. Ces films mêlent animation, trucages et images réelles. En 2011 c'est le programme des *Fables* qui a été réédité.

En 1930, il réalise avec sa fille Irène *Le Roman de Renart*, son unique long métrage, entièrement réalisé avec des marionnettes animées. Sa formation scientifique l'aide pour aboutir à la fluidité de mouvement de ses personnages, jusque-là inégalée. Ceci allié à une solide culture littéraire produit un résultat bluffant d'ingéniosité et de poésie. Mais, suite à d'interminables difficultés de production liées à la sonorisation du film, celui-ci ne sortira qu'en 1941 sur les écrans. Dans les années trente il réalise une série de films consacrés aux aventures du chien Fétiche et poursuit, après guerre dans la voie de l'animation pour enfant avec notamment *Zanzabelle* (1947) et *Gazouilly petit oiseau*.

Starewitch continuera à tourner jusqu'à sa mort en 1965, réalisant au total une centaine de films en prise de vue réelle et / ou en images animées. Il était alors en train de réaliser *Entre chien et chat*, resté inachevé.

Le film de Wes Anderson *Fantastic Mister fox* (2009) est un hommage avoué au Roman de Renart de Starewitch. Récemment, des créateurs comme Tim Burton, Terry Gilliam ou encore Ray Harryhausen ont également rendu hommage à ce véritable magicien du ciné-marionnette.

Sources :

Site internet de Muzzix

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse.

Site internet Kritikart , article d'Emmanuel Didier

LUNDI 3 MARS 2013 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Chantons sous la pluie (*Singin' in the Rain*)

de Stanley Donen et Gene Kelly

(1952)

Etats-Unis / Couleurs / 1h42

Réalisation : Stanley Donen et Gene Kelly

Scénario : Adolph Green et Betty Comden

Photographie : Harold Rosson

Musique : Nacio Herb Brown

Chorégraphies : Gene Kelly et Stanley Donen

Producteur : Arthur Freed

Interprétation :

Don Lockwood : Gene Kelly

Kathy Selden : Debbie Reynolds

Cosmo Brown : Donald O'Connor

Lina Lamont : Jean Hagen

R.F. Simpson : Millard Mitchell



1927. Lina Lamont et Don Lockwood, deux vedettes du cinéma, assistent à la première de leur nouveau film. Après la projection, Don rencontre par hasard, en tentant d'échapper à ses admirateurs, une jeune danseuse, Kathy Selden. L'arrivée du cinéma parlant révèle au public la voix stridente et vulgaire de Lina, et le film, victime de ses erreurs techniques, est un échec. Kathy, Don, et leur ami Cosmo ont alors comme idée d'en faire une comédie musicale, et de doubler la voix de Lina par celle de Kathy. L'idée est acceptée par le patron du studio, mais elle sera malheureusement vite découverte par Lina.

Apparus avec l'arrivée du parlant et mis en place par les grands studios de production américains, les *musicals* connaissent leur âge d'or dans les années 1930/1940. Tous en produisent, mais c'est la MGM qui reste la plus réputée dans ce domaine. Si la comédie musicale reste un genre typiquement américain, c'est en partie à cause des thèmes qu'elle aborde :

l'ascension sociale, la réussite professionnelle et sociale, l'optimisme... qui renvoient au rêve Américain : chacun, même en ne partant de rien, peut avoir sa chance. Ici, Don Lockwood a gravi les échelons de la célébrité en gardant sa dignité, et Kathy Selden qui n'était qu'une petite danseuse, deviendra une vedette du grand écran. La vision du monde montrée par les comédies musicales reste manichéenne : il s'agit de divertir le public sans l'amener à trop se poser de questions, notamment en ces temps de crise et de guerre. L'intrigue amoureuse tient une place importante dans ces films, et l'amour triomphe toujours des différences. L'antagoniste recevra lui une leçon pour les actes commis. Les personnages des *musicals* sont caricaturaux et stéréotypés, comme ceux que l'on retrouvera dans *Chantons sous la pluie*. Les manigances de la femme fatale individualiste (Lina Lamont) seront révélées, la jeune fille partie d'un statut social peu élevé sera finalement reconnue pour la qualité de son

travail, le bel homme tout d'abord sûr de lui et arrogant se remettra en question au contact de la femme qu'il aime, et bien sûr leur couple surmontera les obstacles et les différents qui les opposent. Si la romance entre Don Lockwood et Kathy Selden est le centre de l'intrigue, elle est entourée d'un humour omniprésent qui fait que le film reste une comédie.

Cette trame, classique, est ici revisitée à travers l'histoire du cinéma, à une époque de transition entre cinéma muet et cinéma parlant. 1952 est également un moment de transition : en effet, la télévision fait son apparition dans les foyers, et le genre de la comédie musicale alors très populaire commencera à décliner. C'est un regard vers le passé qui nous est offert ici, et qui propose d'observer une période donnée sur le ton de la satire. Les auteurs se moquent avec tendresse et nostalgie d'Hollywood et de ses acteurs, tout en rendant un hommage sincère et respectueux au cinéma.

La comédie musicale est un genre qui vient du théâtre, de la scène. Or, Donen et Kelly lui donne un nouvel élan en y appliquant toutes les possibilités offertes par le cinéma. La caméra suit et épouse les mouvements des danseurs, les accompagne. Elle se substitue au spectateur et fait de lui un autre danseur. Le dynamisme de la mise en scène de Donen et de Kelly va de pair avec l'optimisme et la gaieté omniprésents dans le film. Ce sentiment de bonne humeur est également rendu possible par le scénario toujours ironique, la profusion de gags, mais également par les chansons qui restent des modèles du genre (les très célèbres séquences de *Singin' in the rain*, *Good Morning* ou *Moses* par exemple). Tous ces éléments se complètent, se

soutiennent, et se mettent en valeur les uns les autres pour former un film homogène.

C'est le fruit d'une collaboration extrêmement étroite des deux réalisateurs avec tous les corps de métiers : chorégraphes, scénaristes, musiciens, décorateurs, directeurs de la photographie... Chacun doit être à l'écoute des conditions spécifiques de chaque discipline. Cette mise en commun des talents s'oppose donc à la notion d'auteur tout puissant, et nécessite d'accorder un intérêt égal à l'importance de chaque domaine, de la réalisation aux costumes.

Chantons sous la pluie appartient à un genre nouveau de comédie musicale. Contrairement à ce qui se faisait précédemment, on s'émerveille en observant le quotidien, le monde familier se voit allégé de ses contraintes, et le merveilleux naît des incessantes inventions plutôt que de l'espace spectaculaire de la scène. Si les protagonistes appartiennent toujours au monde du spectacle, le lieu de la démonstration n'est plus seulement celui des coulisses ou de la scène. Les danseurs investissent l'environnement qui est le leur (la ville) et se servent du mobilier urbain pour créer leurs numéros (la célèbre image de Gene Kelly dansant sur le trottoir, autour d'un lampadaire...).

A sa sortie en France au début de 1953, *Chantons sous la pluie* ne connaît pas un immense succès, mais ses différentes ressorties ainsi que ses rediffusions régulières en ont fait un classique du genre, qui était pourtant considéré comme mineur. Souvent décrite comme l'une des meilleures comédies musicales jamais produites et qui ne saurait vieillir, *Chantons sous la pluie* doit cette réputation à sa fraîcheur, ainsi qu'au dynamisme et à l'optimisme qui s'en dégagent, grâce à la combinaison des talents et à l'inventivité de ceux qui l'ont mis en scène.

Stanley Donen (1924)



Stanley Donen naît le 13 avril 1924 à Columbia en Caroline du Sud (États-Unis). Spectateur assidu des films de Fred Astaire, il apprend à danser dès l'âge de dix ans, avant de partir poursuivre sa carrière théâtrale à New-York. Donen lui-même confie qu'il n'a pas fait ce choix par préférence pour le théâtre et la danse par rapport au cinéma, mais pour la proximité géographique (New-York étant plus proche de la Caroline du Sud que la Californie).

Il débute à Broadway en 1940 dans la comédie musicale *Pal Joey* qui a pour vedette Gene Kelly, ce qui marque le début d'une longue amitié et collaboration. Les deux hommes quittent New-York pour Hollywood en 1942, puis Donen se consacrera entièrement au cinéma. Assistant chorégraphe pour les studios MGM, il est néanmoins fortement attiré par les techniques cinématographiques.

C'est en 1949 que le producteur Arthur Freed confie la réalisation de *Un jour à New-York (On the Town)* à Gene Kelly : il fait alors appel à Stanley Donen pour l'assister, et celui-ci se retrouve crédité en tant que co-réalisateur. La scène n'est plus seulement théâtrale mais aussi urbaine : dans cette comédie tournée en décors naturels, les danseurs investissent les rues, le métro, les monuments... Le trio se lance alors dans de nouveaux projets et monte *Chantons sous la pluie (1952)*, comédie musicale colorée qui deviendra un classique du genre. Suivront ensuite *Les sept femmes de Barberousse (Seven Brides for Seven Brothers, 1954)* réalisé par Donen seul, puis *Beau fixe sur New-York (It's Always Fair Weather, 1955)* de nouveau en collaboration avec Gene Kelly, qui sera un échec commercial.

Donen retrouve son indépendance des studios MGM lorsque ceux-ci ne peuvent financer *Drôle de frimousse (Funny Face, 1957)* et se tourne alors vers la Paramount. Ce film marque son éloignement du genre

de la comédie musicale : il s'agit de son avant-dernière, l'ultime étant *Damn Yankees (1959)*. Le manque d'intérêt de Donen pour les adaptations et son goût pour les scénarios originaux expliquent en partie cette prise de distance. Il se tourne alors vers la comédie et collabore avec des acteurs reconnus tels que Ingrid Bergman ou Cary Grant (*Indiscret, 1958*). En 1963, lors de la sortie de *Charade*, il confie cependant aux *Cahiers du Cinéma* avoir envie de revenir à la réalisation de comédie musicale, mais ne pas trouver de bon sujet. Après des incursions dans le film d'espionnage (*Arabesque, 1966*) ou de science-fiction (*Saturn 3, 1979*), Stanley Donen réalise son dernier film, *C'est la faute à Rio*, en 1984.

Les trois comédies musicales co-réalisées avec Gene Kelly ont longtemps fait l'objet de discussions sur qui de Donen ou de Kelly était le véritable auteur de ces films. Ces discussions sont néanmoins dépassées, puisque l'un comme l'autre ont eu maintes fois l'occasion de démontrer leur talent et leur personnalité en solitaire. Stanley Donen a su transposer à l'écran un genre issu de la tradition scénique (le *musical*) en se servant des possibilités offertes par le langage cinématographique. Soucieux de travailler en relation étroite avec les autres membres de l'équipe (chorégraphe, scénariste...), il a pu adapter sa mise en scène au rythme des chorégraphies et des partitions, notamment à l'aide d'amples mouvements de caméra et d'un montage serré.

Audrey Hepburn, qui a travaillé avec Donen à plusieurs reprises (*Drôle de frimousse, Charade, Voyage à deux*) déclarait à ce sujet : « Stanley travaille avec la précision d'un danseur puisque c'est sa formation mais aussi avec l'œil entraîné d'un artiste qui sait exactement ce qu'il veut saisir et transmettre. Voilà ce qui donne à ses films leur allure et leur texture propre, et ce qui fait de lui un maître du cinéma. »

Filmographie

- 1949 : Un Jour à New-York (*On the Town*), co-réalisé avec G. Kelly
1951 : Mariage Royal (*Royal Wedding*)
1952 : Chantons sous la pluie (*Singin' in the Rain*), co-réalisé avec G. Kelly
 Love Is Better Than Ever
 L'Intrépide (*Fearless Fagan*)
1953 : Donnez-lui une chance (*Give A Girl A Break*)
1954 : Les Sept Femmes de Barberousse (*Seven Brides For Seven Brothers*)
 Au Fond de mon cœur (*Deep In My Heart*),
1955 : Beau fixe sur New-York (*It's Always Fair Weather*), co-réalisé avec G. Kelly,
1957 : Drôle de frimousse (*Funny Face*)
 Pique-nique en pyjama (*The Pajama Game*), co-réalisé avec G. Abbott
 Embrasse-la pour moi (*Kiss Them for Me*)
1958 : Indiscret (*Indiscreet*)
1959 : Damn Yankees, co-réalisé avec G. Abbott,
1960 : Chérie, recommençons (*Once More With Feeling*)
 Un Cadeau pour le patron (*Surprise Package*)
1961 : Ailleurs, l'herbe est plus verte (*The Grass is Greener*)
1963 : Charade
1966 : Arabesque
1967 : Voyage à deux (*Two for the Road*)
 Fantasmes (*Bedazzled*)
1969 : L'Escalier (*Staircase*)
1974 : Le Petit Prince (*The Little Prince*)
1975 : Les Aventuriers du Lucky Lady (*Lucky Lady*)
1978 : Folie Folie (*Movie Movie*)
1979 : Saturn 3
1984 : C'est la Faute à Rio (*Blame It on Rio*)

Gene Kelly (1912-1996)



Né en 1912 à Pittsburgh (Pennsylvanie), Gene Kelly pratique la danse dès l'enfance, et fait ses débuts à Broadway en

1938 en ayant pour ambition de devenir chorégraphe. Après son succès dans le premier rôle de *Pal Joey* (1940), où il rencontre Stanley Donen, il part pour Hollywood où il rejoint les studios MGM, pour quinze ans.

C'est là qu'il rencontre nombre de ses futurs collaborateurs, dont Arthur Freed mais également des comédiens tels que Fred Astaire ou Judy Garland, avec laquelle il partage l'affiche du *Pirate* de Minnelli (1948). Dès l'année suivante, il s'associe avec son ancien assistant

chorégraphe Stanley Donen et réalise avec lui trois des comédies musicales les plus reconnues : *Un jour à New York* (*On the Town*) en 1949, *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*) en 1952, et *Beau fixe sur New-York* (*It's Always Fair Weather*) en 1955.

Il réalise ensuite quelque comédies et ne retourne vers la comédie musicale qu'en tant qu'acteur en 1957 dans la dernière production MGM, *Les Girls*, puis en 1967 dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, où il reprend son personnage d'*Un Américain à Paris*. Sa dernière expérience de réalisateur de *musical* date elle de 1969 avec *Hello Dolly!*, adaptation d'un succès de Broadway.

Filmographie

Comme réalisateur

1949 : Un jour à New-York (*On The Town*), co-réalisé avec S. Donen

1952 : Chantons sous la pluie (Singin' in the rain), co-réalisé avec S. Donen

1955 : Beau fixe sur New-York (*It's Always Fair Weather*), co-réalisé avec S. Donen

1956 : Invitation à la danse (*Invitation to the Dance*)

1957 : La Route joyeuse (*The Happy Road*)

1958 : Le père malgré lui (*Tunnel of Love*)

1962 : Gigot le clochard de Belleville (*Gigot*)

1967 : Petit guide pour mari volage (*A Guide for the Married Man*)

1969 : Hello Dolly!

1970 : Attaque au Cheyenne Club (*The Cheyenne Social Club*)

1976 : Hollywood... Hollywood (*That's Entertainment Part II*)

Sources :

Cahiers du cinéma n°143

Ciné Club de Caen

Cinéma n°76

Cinéma n°173

Dictionnaire du cinéma

Hollywood, comédies musicales, Ted Sennett

La revue du cinéma image et son n°314

La revue du cinéma image et son n°320-321

Positif n°437-438

Positif n°555

LUNDI 10 MARS 2014 – 19 H 30 – CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'Association Henri Langlois

Le Roman d'un tricheur de Sacha Guitry

(1936)

France / NB / 1h17

Réalisateur : Sacha Guitry
Scénario et texte : Sacha Guitry
Photographie : Marcel Lucien
Décors : Jacques Gut, Henry Menessier
Musique : Adolphe Borchard
Producteur : Cineas – Serge Sandberg

Interprétation :

Le tricheur : Sacha Guitry
Le tricheur enfant : Serge Grave
Henriette : Jacqueline Delubac
La comtesse : Marguerite Moreno
La voleuse : Rosine Derean
Mme Moriot : Pauline Carton
La chanteuse : Fréhel
Le garçon de café : Gaston Dupray

Le personnage principal nous raconte ses aventures en écrivant l'histoire de sa vie à la terrasse d'un café. Jeune garçon, privé de champignons pour avoir volé huit sous dans le tiroir-caisse du magasin de ses parents, il échappe à un empoisonnement qui touche toute sa famille. Il exerce plus tard différents métiers et emplois avant de devenir tricheur professionnel. C'est ainsi qu'il fait fortune et fréquente assidument les casinos de jeux sous différentes identités et différents déguisements. Mais un jour, une rencontre va l'amener à modifier son comportement et transformer son existence.

Le Roman d'un tricheur doit beaucoup à Serge Sandberg le producteur avec lequel travailla Sacha Guitry jusqu'en 1939, connu pour la construction de nombreuses salles de cinéma et les studios de la Victorine à Nice.

L'idée était de réaliser un film sans dialogues (seuls quelques mots sont prononcés par divers personnages) dont les



Le Roman d'un tricheur, Sacha Guitry – Gaumont Distribution

événements en images appuieraient le texte dit par le tricheur en train d'écrire le récit de ses aventures.

Sacha Guitry venait d'inventer, sans le savoir, ce que l'on appelle dans le jargon cinématographique « la voix off ». Ce film devient ainsi « l'unique film de fiction de l'histoire du cinéma qui soit commenté en voix off à 90% » (François Truffaut).

Le film est tiré de son roman, « Les Mémoires d'un tricheur » dont le récit écrit à la première personne raconte dans quelles circonstances il est devenu malhonnête.

Considéré par François Truffaut comme le plus réussi et le plus cinématographique de ses films, *Le Roman d'un tricheur* connut par ailleurs un grand succès à l'étranger en raison de sa facilité à être doublé (sans que Sacha Guitry ait pensé à cet aspect à l'époque).

Selon Jacques Siclier, Sacha Guitry « s'est laissé aller au gré de sa fantaisie, acteur omniprésent sous plusieurs déguisements et, surtout, directeur d'acteurs génial. Chaque

plan de ce film comporte, en effet, une idée de mise en scène basée sur l'utilisation des interprètes. C'est brillant, incisif, d'un élégant cynisme, avec une peinture sociale amusante du monde des oisifs et des salles de jeu... ».

Sacha Guitry réutilisera, de façon plus ou moins importante, la technique du « récit

raconté » dans plusieurs autres films : *Remontons les Champs-Élysées*, *Le Destin fabuleux de Désirée Clary*, *La Malibran*, *Le Trésor de Cantenac*. Cette technique caractérise le style et la spécificité de Sacha Guitry cinéaste, pour qui l'essentiel est le texte (en off) et le jeu des acteurs (primordial pour un homme de théâtre).

Sacha Guitry (1885 - 1957)



Acteur, auteur dramatique, cinéaste et écrivain, second fils du comédien Lucien Guitry, Alexandre Georges Pierre, dit Sacha Guitry, est

né en 1885 à Saint-Petersbourg où son père était en tournée. Très tôt immergé dans le monde du spectacle et l'univers du théâtre où il côtoie d'illustres personnages, Sacha Guitry s'illustre comme dramaturge dès 1902 (à 17 ans) avec un opéra-bouffe en un acte : « Le Page ». Il entame ses débuts d'acteur en 1904, au théâtre de la Renaissance que dirige son père, avec qui il se brouille peu de temps après, brouille qui durera treize ans. Sa nouvelle pièce en trois actes « Nono » en 1905 est un succès. Grisé par ce succès, il se met à écrire toute une série de pièces qui seront boudées par le public.

Mais dès 1911, le succès revient ; il écrit et joue sans arrêt, devient le symbole d'un Paris brillant, léger et superficiel. Il écrit plus d'une centaine de pièces de théâtre dont il est l'interprète, sans faire appel à beaucoup de collaborateurs. Sa vie privée va également défrayer la chronique à l'occasion de ses nombreux mariages et divorces avec ses actrices : Charlotte Lysès de 1907 à 1916, Yvonne Printemps de 1919 à 1932, Jacqueline Delubac de 1934 à 1938, Geneviève de Sereville de 1939 à 1944 et Lana Marconi de 1949 jusqu'à sa mort en 1957.

Personnage quelque peu « cabotin », d'une intelligence malicieuse, ayant l'ironie facile, Sacha Guitry devient le maître de ce que l'on a appelé le « théâtre de boulevard » et le genre « léger » où transparait une vue de l'être humain sans indulgence. Comme le dit Marcel Achard, « Pessimiste par nature,

il avait heureusement le goût de la farce et de la malice. Il a pensé que toutes les vérités étaient bonnes à dire à condition de les dire gaiement. C'est le plus facétieux de tous les moralistes français. Mais aussi un des plus tendres et des plus profonds ».

Mis à l'écart à la fin de la guerre, étant considéré plus ou moins comme collaborateur en raison de la poursuite de ses activités théâtrales bien accueillies par l'occupant - il fut arrêté et emprisonné soixante jours - et ne reprit ses activités (théâtre et cinéma) qu'à partir de 1947.

En ce qui concerne le cinéma, qu'il connut à ses débuts, il réalisa d'abord un « documentaire » en filmant les grands artistes vivants en 1914 : Degas, Sara Bernhardt, Auguste Rodin, Saint-Saëns, Auguste Renoir, Edmond Rostand, Claude Monet ... Il s'agit de *Ceux de chez nous*, qui présente déjà des innovations par rapport à ce qui se faisait à l'époque, avec beaucoup de plans moyens et de gros plans.

Dès l'arrivée du cinéma parlant, les hommes de théâtre comme Sacha Guitry, Marcel Pagnol et bien d'autres furent très critiques : « pourquoi aller au cinéma pour entendre des gens parler ... ». Mais lorsque deux producteurs lui proposèrent de porter une de ses pièces au cinéma, Sacha Guitry a vu tout le parti qu'il pouvait en tirer. Cinématographier ses pièces allait permettre de les représenter en différents lieux en même temps, avec les acteurs de la création. Et c'est ainsi qu'il s'engagea dans la transposition au cinéma de certaines de ses pièces de théâtre.

Il réalise cependant deux films originaux : *Pasteur* sous la forme d'un quasi « documentaire reconstitué » tiré de la pièce

écrite pour son père et *Bonne chance*, un scénario original.

En 1936, c'est la grande surprise avec *Le Roman d'un tricheur* tiré de son roman « Les Mémoires d'un tricheur », devenu un classique, dont l'originalité fut reconnue par François Truffaut, Jean Douchet et bien d'autres.

Son œuvre cinématographique représente une trentaine de films, dont onze sont tirés de ses pièces de théâtre et se termine avec plusieurs fresques historiques où il s'est

amusé à refaire l'histoire de France pour en mettre plein la vue aux admirateurs des grandes mises en scène.

Il est également l'auteur d'une vingtaine de livres : albums de caricatures, ouvrages de souvenirs, textes moralistes, histoire de son père... Sacha Guitry meurt à Paris le 24 juillet 1957.

Le scénario de son dernier film *La Vie à deux* a été réalisé par Clément Duhour en 1958.

Filmographie

En tant que réalisateur :

1915 : Ceux de chez nous (documentaire)

1935 : Pasteur (d'après sa pièce de théâtre)

1935 : Bonne chance

1936 : Le Nouveau testament (d'après sa pièce)

1936 : Le Roman d'un tricheur (d'après son roman « Mémoires d'un tricheur »)

1936 : Mon père avait raison (d'après sa pièce)

1936 : Faisons un rêve (d'après sa pièce)

1936 : Le Mot de Cambronne (d'après sa pièce)

1937 : Les Perles de la couronne (co-réalisateur : Christian-Jacque)

1937 : Désiré (d'après sa pièce)

1937 : Quadrille (d'après sa pièce)

1938 : Remontons les Champs-Élysées

1939 : Ils étaient neuf célibataires

1942 : Le Destin fabuleux de Désirée Clary

1942 : La Loi du 21 juin 1907 (Court métrage de fiction)

1943 : Donne-moi tes yeux

1944 : La Malibran

1944 : De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain (Documentaire sur le livre)

1948 : Le Comédien

1948 : Le Diable boiteux (d'après sa pièce)

1949 : Aux Deux colombes (d'après sa pièce)

1949 : Toa (d'après sa pièce)

1950 : Le Trésor de Cantenac

1950 : Tu m'as sauvé la vie (d'après sa pièce)

1950 : Debureau (d'après sa pièce)

1951 : La Poison

1952 : Je l'ai été trois fois (d'après deux pièces de théâtre)

1952 : La Vie d'un honnête homme

1953 : Si Versailles m'était conté

1954 : Napoléon

1955 : Si Paris nous était conté

1956 : Assassins et voleurs

1957 : Les Trois font la paire (co-réalisateur : Clément Duhour)

En tant que scénariste et dialoguiste :

1938 : L'Accroche cœur (d'après sa pièce) – Réalisateur : Pierre Caron

1951 : Adhémar ou Le Jouet de la fatalité – Réalisateur : Fernandel

1958 : La Vie à deux (réalisé par Clément Duhour après la mort de Sacha Guitry en 1957)

Sources

Anthologie du cinéma N° 13 – Mars 1966 – Jacques Siclier.

Sacha Guitry – L'homme-orchestre – Olivier Barrot et Raymond Chirat – Ed Gallimard

Sacha Guitry – 50 ans de spectacle – Dominique Desanti – Ed. Grasset

VENDREDI 14 MARS - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle musique et cinéma

Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand

Entrée gratuite

Fahrenheit 451 **de François Truffaut** **(1966)**

Angleterre / Couleurs / 1h48

Réalisateur : François Truffaut

Scénario : François Truffaut et Jean-Louis Richard d'après le roman de Ray Bradbury

Dialogues : David Rudkin et Helen Scott

Musique : Bernard Hermann

Image : Nicolas Roeg

Montage : Thom Noble

Production : Lewis M. Allen, Vineyard Film Ltd

Interprétation

Montag : Oskar Werner

Linda et Clarisse : Julie Christie

Le Capitaine : Cyril Cusak

Fabian : Anton Driffling



Fahrenheit 451, c'est la température à laquelle les livres entrent en combustion et se réduisent en cendre. C'est aussi le nom des pompiers qui, dans une société totalitaire où la télévision est toute-puissante, n'éteignent plus des incendies mais sont au contraire chargés de trouver et brûler les livres. En effet, ils sont considérés comme un obstacle au bonheur, écrits par des gens orgueilleux qui se contredisent tous. Mais la résistance s'organise, jusqu'à s'infiltrer au sein même de la brigade.

Après le triomphe de *Jules et Jim* en 1962, François Truffaut adapte en Angleterre ce célèbre roman de Ray Bradbury, écrit en 1953. Il s'essaye avec ce film à un genre qui lui est étranger : la science-fiction. En effet, Truffaut est généralement reconnu comme un cinéaste de la proximité et du

réalisme. S'il obtient les droits d'adaptation en 1962, il lui faudra quatre ans de recherches de scénario, de financements et d'acteurs, avant de pouvoir le réaliser. *Fahrenheit 451* est son premier film en technicolor, ainsi que son unique film tourné en studios et non en décors réels. François Truffaut accomplit ici son désir de faire un film sur les livres. Il y montre l'importance de la littérature par sa négation. Que se passe-t-il dans une société d'où les mots ont disparu ?

Attiré par l'onirisme tout en étant hanté par le souci du réalisme, Truffaut souhaite rendre familière une situation extraordinaire. Il n'utilise pas les codes de la science-fiction, limite les éléments futuristes, et utilise une grammaire visuelle simple qui se veut universelle. *Fahrenheit 451* s'inspire finalement plus des systèmes totalitaires du passé, prenant exemple sur

la Gestapo et la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale. Truffaut y insère des objets désuets, des éditions de livres d'avant-guerre, côtoyant naturellement les immenses télévisions.

Dès le générique, récité oralement par une speakerine sur des plans d'antennes de télévisions, nous comprenons que le film sera à l'image de cette société imaginaire.

Les personnages se croisent sans se parler ni se toucher, ils n'ont plus les mots pour communiquer ou créer une relation affective. C'est d'ailleurs le parti pris de François Truffaut de ne créer ici aucune tension physique ou amoureuse entre les personnages. Il n'y a pas de conflit entre la femme et la maîtresse, les deux femmes étant d'ailleurs jouées par la même actrice, Julie Christie. Cette superficialité volontaire des personnages laisse aux livres le rôle central du film.

Malgré le portrait d'une société tyrannique fondée sur la dénonciation et la destruction, la cruauté ne passe pas par la violence mais par une apparente douceur. Ce que Truffaut nous montre, c'est un système où l'enfance et l'innocence n'ont plus de place, où l'on ne se souvient plus de la naïveté et de la curiosité avec laquelle on découvre le monde qui nous entoure, où l'originalité est bannie. Pour Truffaut, "ce qui remplace la violence, c'est la fuite, non pas la fuite devant l'essentiel, mais la fuite pour obtenir l'essentiel." C'est donc en fuyant cette société que les personnages retrouveront une humanité perdue, une culture, une mémoire.

Avec ce film, Truffaut sait qu'il ne satisfera pas les amateurs de science-fiction, mais ravira ceux qui, comme lui, sont férus de littérature, et aimeront retrouver les titres

des grands classiques, des récits fondateurs, ces avalanches de papier prises par les flammes. C'est également le concept étonnant révélé au dénouement qui libère toute la poésie retenue du film. Cependant, *Fahrenheit 451* sera moins apprécié par le public que ses films précédents. Ray Bradbury, l'auteur, sera ravi du résultat.

Dans un journal de tournage tenu par François Truffaut et publié dans les *Cahiers du Cinéma*, celui-ci explique cette difficulté de la langue anglaise qui l'empêche de travailler sur de l'improvisation comme il en a l'habitude. Il est donc obligé de s'en tenir au scénario. Les problèmes de financement, les problèmes techniques et les conflits avec l'acteur principal Oskar Werner tendent à expliquer ce résultat fait de déceptions comme de bonnes surprises. François Truffaut explique que faire un film consiste à "sauver quelque chose". C'est grâce au montage que le film peut se rapprocher de l'idée initiale, ainsi qu'à la musique signée Bernard Hermann, particulièrement connu pour ses collaborations avec Alfred Hitchcock. *Fahrenheit 451* sera selon Truffaut considéré comme "un film normal tourné par un fou, ou un film fou tourné par un homme normal". En tout cas, c'est un film qui trouvera un écho dans notre société d'aujourd'hui, où l'avenir du livre imprimé est menacé, et où l'on assiste à la multiplication des émissions de télé-réalité.

François Truffaut (1932-1984)



La biographie de François Truffaut se confond très tôt avec sa filmographie : sans être à strictement parler autobiographiques, ses

films, au moins un certain nombre (*Les Quatre Cents Coups* et la série des aventures d'Antoine Doinel), s'inspirent d'événements vécus ou d'obsessions très personnelles. Mais surtout, François

Truffaut se consacre entièrement, presque exclusivement, au cinéma.

François naît à Paris en 1932. Il est officiellement le fils de Roland Truffaut, architecte-décorateur, et de Jeanine de Montferrand, secrétaire à L'Illustration. Pendant les cinq premières années de sa vie, il est quasiment privé d'affection. Ses parents l'abandonnent à une nourrice puis à sa grand-mère chez qui il vivra de 1935 à 1942. Il découvrira par la suite que son père n'est pas son père biologique. A la mort de sa grand-mère, François Truffaut retourne chez ses parents. Il se réfugie alors dans la lecture et, très vite, dans le cinéma.

N'ayant pas d'argent, il entre par les portes de sortie ou les fenêtres, ou bien détourne l'argent de la cantine pour payer sa place. Prélude à sa vocation de critique, il note le nom des films, les metteurs en scène, fréquente les ciné-clubs et en fonde un lui-même, dans de rocambolesques conditions. Dès 1945, à l'âge de treize ans, il se forge ses propres opinions, ses propres goûts, qu'il ne reniera jamais : Chaplin, Guitry, Vigo, Cocteau, Renoir, Bresson, Welles, Hitchcock.

Il décide brusquement, en 1950, de s'engager dans l'armée. Passage remarqué, mais dont on ne peut dire qu'il fût remarquable. Après avoir passé quelque temps en prison pour désertion, François Truffaut, aidé d'André Bazin rencontré quelques années auparavant, est réformé pour cause d'"instabilité caractérielle". André Bazin, qu'il considère comme un père, l'accueille chez lui et l'encourage à poursuivre ses écrits sur le cinéma qu'il avait entrepris avant son entrée dans l'armée.

En 1953, avec l'aide de ce dernier, il débute sa carrière en tant que critique de films. Il travaille comme collaborateur des *Cahiers de Cinéma* et de l'hebdomadaire *Arts* pendant près de huit ans. Il se fait rapidement connaître par ses opinions tranchées et ses critiques acerbes. François Truffaut dira de lui-même que lorsqu'il n'aimait pas un film, il était d'une

mauvaise foi absolue. "J'agissais par orgueil, je voulais à toute force être écouté, être obéi".

En 1954, il publie dans les *Cahiers du cinéma* un article intitulé "*Une certaine tendance du cinéma français*", violente mise en accusation de l'école du réalisme psychologique dont il dénonce les pratiques et l'attachement à une certaine "tradition de la qualité". Il affirme également l'importance du metteur en scène en tant que véritable auteur d'un film. Cet article est considéré par plusieurs comme l'acte de naissance du mouvement de la "Nouvelle Vague". Dans la revue *Arts*, où il tient la chronique Cinéma et dans les *Cahiers*, avec les autres rédacteurs Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et Eric Rohmer, il élabore et défend cette vision qui marquera le monde cinématographique. Les effets de la "Nouvelle Vague" sont souvent décriés. Selon certains, elle a cassé le métier du cinéma en tuant la "qualité française" au profit de "brouillons approximatifs". Avec le temps, on mesurera mieux l'importance de cette étape et son rôle décisif dans l'éclosion de nouveaux cinémas un peu partout dans le monde.

Cette même année il réalise, dans des conditions plus que précaires, son premier court-métrage qui n'a qu'une valeur anecdotique. *Une Visite* n'a guère de scénario, est interprété par des amateurs et, du propre aveu de son auteur, a comme seul intérêt de lui montrer "*ce qu'il ne faut pas faire*". Il ne le projettera qu'à quelques amis.

Il épouse Madeleine Morgenstern en 1957, fille d'un distributeur très respecté dans le milieu. Elle lui donnera deux filles, Laura et Ewa, nées respectivement en 1959 et 1961. La même année, François Truffaut troque la plume pour la caméra. Il tourne *Les Mistons*, d'après une nouvelle de Maurice Pons, un court-métrage avec Gérard Blain et Bernadette Lafont qui raconte les méfaits d'une bande de jeunes garçons. Pour faire ce film, il fonde, avec l'aide de son beau-père, sa propre maison

de production, Les Films du Carrosse, nommée ainsi en hommage à Jean Renoir (*Le Carrosse d'or*, 1953).

En 1959, il sort son premier long métrage, *Les Quatre Cents Coups*. Premier grand succès du réalisateur, ce film, en partie autobiographique, raconte la triste vie mouvementée d'un jeune adolescent parisien. Il est interprété par Jean-Pierre L aud, que l'on retrouvera dans le même personnage d'Antoine Doinel tout au long de la filmographie de l'auteur (*Antoine et Colette* en 1962, *Baisers volés* en 1968, *Domicile conjugal* en 1970 et *L'amour en fuite* en 1979). Véritable triomphe critique (il obtient le prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes) et public, *Les Quatre Cents Coups* assoit définitivement la place de François Truffaut.

En 1960, il tourne son deuxième long métrage, *Tirez sur le Pianiste*, thriller décalé où Charles Aznavour tient le rôle principal. En 1962, Truffaut adapte remarquablement à l'écran le roman éponyme de Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*. Salu  par la critique, il y raconte l'histoire d'un triangle amoureux entre une femme (Jeanne Moreau) et deux hommes (Henri Serre et Oskar Werner). Parmi ses autres films, on peut mentionner *La Peau douce* (1964) dans lequel il dépeint un tableau de la bourgeoisie française sans la moindre notation critique. En 1966 sort *Fahrenheit 451* (1966), une des rares incursions de Truffaut dans le monde de la science-fiction. Ce film marie ses deux grandes passions : la littérature et le cinéma. Il y décrit un monde où les livres sont interdits et brûlés par les pompiers.

En marge de son activité de cinéaste, il poursuit l'écriture et publie en 1967, après cinq années de travail, un ouvrage marquant sur Alfred Hitchcock qu'il estime l'un des plus grands maîtres du septième art. Recueil d'entretiens avec ce dernier, *Le Cinéma selon Hitchcock* demeure encore aujourd'hui un des incontournables de la littérature sur le cinéma.

Début 1968, alors que Henri Langlois est démis de ses fonctions de directeur de la Cinémathèque française, François Truffaut, qui est en plein tournage de *Baisers volés*, prend activement la défense du fondateur de cette institution. "L'affaire Langlois" suscite de vives réactions qui vont jusqu'au boycott du festival de Cannes et précipitent la fin du festival de court-métrage de Tours. Après plusieurs semaines, le gouvernement cède finalement et Langlois est réintégré dans ses fonctions.

Jusqu'en 1982, il tournera pratiquement un film par année, signant, entre autres : *L'Enfant sauvage* (1969), dans lequel il tient un des rôles principaux ; *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) ; *La Nuit américaine* (1973), un film au succès international, ayant pour thème le cinéma et qui lui vaudra l'Oscar du meilleur film étranger ; *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) avec Isabelle Adjani dans le rôle de l'une des filles de Victor Hugo ; *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) ; *Le Dernier Métro* (1980), film qui remporte un succès critique et commercial fulgurant et réunit Catherine Deneuve et Gérard Depardieu ; *La Femme d'  côté* (1981) avec Gérard Depardieu et Fanny Ardant, qu'il épouse la même année. Son dernier film, *Vivement Dimanche !* (1983), met en scène Fanny Ardant et Jean-Louis Trintignant et reçoit un accueil favorable de la critique.

La qualité de son œuvre tient à son unité, malgré sa diversité apparente. Il y a peu de projets qu'il n'aura pas réussis, à force de ténacité. Toujours prêt à monter en première ligne dans l'"intérêt supérieur du cinéma français" et fort de ses succès, il ne lui manquera que le temps. En 1983, après avoir travaillé à l'édition définitive de son livre sur Hitchcock et juste avant la naissance de sa fille Joséphine, François Truffaut tombe malade et s'éteint un an plus tard, le 21 octobre 1984, à l'âge de cinquante-deux ans. Il a disparu en pleine gloire.

Filmographie

1954 : Une Visite
1957 : Les Mistons
1958 : Une Histoire d'eau
1959 : Les Quatre Cents Coups
1960 : Tirez sur le Pianiste
1962 : Jules et Jim
1962 : L'Amour à vingt ans (Sketch n°1 : *Paris* ou *Antoine et Colette*)
1964 : La Peau douce
1966 : Fahrenheit 451
1967 : La Mariée était en noir
1968 : Baisers volés
1969 : La Sirène du Mississippi
1969 : L'Enfant sauvage
1970 : Domicile Conjugal
1971 : Les Deux Anglaises et le continent
1972 : Une Belle Fille comme moi
1973 : La Nuit américaine
1975 : L'Histoire d'Adèle H.
1976 : L'Argent de poche
1977 : L'Homme qui aimait les femmes
1978 : La Chambre verte
1979 : L'Amour en fuite
1980 : Le Dernier Métro
1981 : La Femme d'à côté
1983 : Vivement Dimanche !

Sources

Les cahiers du cinéma, n° 200-201 (avril-mai 1968)
Image et Son – La Revue du Cinéma, n° 221 (novembre 1968)
Image et Son – La Revue du Cinéma, n°230-231 (septembre 1969)
Cinéma, n°270 bis (juin 1981)
François Truffaut, filmographie complète / Robert Ingram – Ed° Taschen (2008)

LUNDI 17 MARS 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

*Soirée proposée dans le cadre du Festival de cinéma asiatique
et présentée par Denis Jourdin*

La Complainte du sentier (*Pather Panchali*)

de Satyajit Ray

(1955)

Inde / NB / 1h55

Réalisateur : Satyajit Ray
Scénario : Satyajit Ray
Photographie : Subrata Mitra
Montage : Dulal Dutta
Musique : Ravi Shankar
Son : Bhupen Gosh
Décors : Bansi Chandragupta
Producteur : Anil Choudhury

Interprétation :

Harihar Ray : Kanu Bannerjee
Sarbjaya Ray : Karuna Bannerjee
Apu : Subir Bannerjee
Durga à six ans : Runki Bannerjee
Durga à douze ans : Uma Das Gupta
Indir Thakurum : Chunibala Devi
Seja Thakrun : Reba Devi
Madame Nilmoni : Aparna Devi

Au début du XXème siècle dans un petit village du Bengale (est de l'Inde) vivent une fillette, Durga, et ses parents. La petite a pour mauvaise habitude de voler des fruits dans les vergers voisins, pour la vieille cousine Indir qui vit dans la famille. Un nouvel enfant naît bientôt, Apu. Quelques années plus tard, Apu et sa sœur ont développé un lien affectif très fort. Ils découvrent la vie et le monde qui les entoure, mais aussi la mort, en affrontant celle d'Indir.

En 1950, Satyajit Ray revient de Londres où il a passé six mois et où il a découvert le



cinéma européen, notamment le néo-réalisme italien. C'est sur le bateau qui le ramène en Inde qu'il commence à travailler sur le scénario de *Pather Panchali*, adapté d'un roman de B. B. Banerji, en grande partie autobiographique et très populaire en Inde. Publié sous forme de feuilleton dès le début des années 30, celui-ci retrace l'apprentissage d'un jeune homme qui se retrouve confronté à la réalité de la société dans laquelle il vit. C'est à la fin de ses études d'arts plastiques que Ray découvre *Pather Panchali* lorsqu'il doit en illustrer une réédition, et voit immédiatement le potentiel cinématographique de cette

œuvre : «J'ai choisi *Pater Panchali* pour ses qualités qui en font un grand livre : son humanisme, son lyrisme et sa vérité (...) Le script devait conserver le caractère désordonné du roman parce que c'était ainsi, et ainsi seulement, que l'on pourrait lui garder son cachet d'authenticité : le désordre est en effet l'une des caractéristiques de la vie dans un village du Bengale.»

En commençant à travailler sur ce premier film, Satyajit Ray ignorait qu'il entamait en fait une trilogie. Le tournage du projet démarre en 1952, avec un budget dérisoire et une équipe principalement constituée de débutants. Étendu sur deux ans, il connaîtra une longue pause lorsque Ray ne pourra plus le financer, avant de finalement reprendre grâce à l'aide du gouvernement du Bengale. *Pather Panchali* voit finalement le jour et sort en Inde en août 1955, et sera projeté à Cannes l'année suivante. Le film connaîtra un grand succès dans son pays comme à l'étranger, à la fois critique et public. Il sera joué durant 36 semaines au cinéma Playhouse à New-York, battant ainsi le record détenu par *Le Cabinet du Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Avec ce qui est considéré comme l'un des premiers films d'auteur indien, Satyajit Ray bouleverse radicalement les conventions cinématographiques de son pays. Le cinéma indien répond en effet à des codes précis et extrêmement importants aux yeux des spectateurs : tout d'abord les films durent rarement moins de trois heures, et contiennent de nombreux passages chantés. Le cinéma indien est tout d'abord un cinéma du spectaculaire. Ray s'impose lui-même comme un cinéaste du quotidien, du réel. Il raccourcit le temps du film (deux heures), impose un rythme plus rapide (tout en introduisant la lenteur comme source de poésie), et fera l'impasse sur les chansons. Tout en reconnaissant l'influence des néo-réalistes italiens sur son travail, il affirme que la littérature, la musique, la philosophie et la vie sont pour lui autant source d'inspiration que le cinéma en lui

même. Vu comme un cinéaste engagé, Satyajit Ray considère lui, qu'un film traitant d'un sujet social est par essence un film politique : les deux sont inséparables. Il est intéressé par la psychologie, les relations humaines et les êtres, ce qui fait partie intégrante du social, son œuvre prend donc une dimension politique.

Pour un premier essai, Ray réalise un film important dans l'histoire du 7ème art et, au travers de multiples influences, trouve un style qui lui est propre, un propos inédit, et une forme classique mais irréprochable. Satyajit Ray, issu de la bourgeoisie de Calcutta, filme ici un village du Bengale. Il découvre la vie rurale en même temps que ses personnages découvrent le monde qui les entoure : son regard est donc vierge et innocent, et il porte aux êtres et aux choses une attention extrême, en ayant le souci du détail juste.

Pather Panchali alterne des moments de joie et des moments de profonde tristesse, toujours baignés de lyrisme. L'insouciance de Durga et Apu découvrant la campagne environnante, partageant leurs secrets, dansant sous la pluie, tranche avec la misère dans laquelle ils vivent ainsi qu'avec la proximité de la mort. Dans l'une des séquences les plus poétiques du film, les deux enfants, dans un champ de fleurs blanches, découvrent le train qu'ils n'ont jamais vu et partent à sa poursuite. C'est l'espoir d'une vie meilleure, en dehors des limites du village.

Satyajit Ray refuse tout misérabilisme et pathétique : plus que l'émotion, ce sont les moyens mis en œuvre pour en parler qui importent. Quand le père de famille apprend une nouvelle tragique, c'est le plan américain et fixe qu'utilise Ray pour signifier la difficulté de la situation, tout en laissant une grande place aux détails (image de Lakshmi, sari) et à la musique (la note aiguë du sitar exprimant le cri de la mère).

A travers l'histoire de la famille d'Apu, c'est l'Inde que Satyajit Ray raconte. La vie est faite d'une succession de naissances et de morts, la naissance d'Apu précède la

mort d'Indir Thakurum : une société nouvelle apparaît et se nourrit de la disparition de l'ancienne. Les lieux sont divisibles en deux espaces : le village et l'extérieur, l'ailleurs. Le premier sera visible à l'écran tandis que le deuxième restera en off. Ces deux espaces correspondent aux axes thématiques chers à Ray : l'Inde traditionnelle et rurale contre l'Inde moderne et industrielle. Il n'y a cependant ici aucune opposition tranchée, aucun manichéisme (le bien de la vie traditionnelle à la campagne contre le mal de la corruption de la ville). Satyajit Ray est un cinéaste de la conciliation, il ne cherche pas à creuser ce fossé mais à le combler. Il est à la recherche d'une continuation entre passé et présent, entre les valeurs traditionnelles et le capitalisme nouveau venu, entre les coutumes nationales et l'apport de l'étranger. C'est la première collaboration entre Satyajit Ray et le musicien indien Ravi Shankar, qui composera la musique de toute la trilogie. En ce sens également, *Pather Panchali* est précurseur : Shankar

Satyajit Ray (1921 – 1992)



Satyajit Ray est né en 1921 à Calcutta, au Bengale, au sein d'une famille d'artistes : son père était écrivain, peintre et photographe et son grand-père écrivain et musicien. Il suit dans un premier temps des études d'économie, obtenant le diplôme d'Economie de l'Université à l'âge de 19 ans. Puis le jeune Satyajit étudie à l'Université créée par le grand poète Tagore, par ailleurs ami de la famille. Là, il s'initie à toutes les formes d'arts graphiques et étudie les arts de tous les pays, tout en gardant un intérêt pour les traditions indiennes. De retour à Calcutta, il devient publiciste pour une société britannique. Passionné de cinéma, il crée en 1947, la Calcutta Film Society, le premier ciné-club indien. En 1949, sa

propose ici des innovations bienvenues. Il compose une musique inspirée à la fois de la musique classique du nord de l'Inde et de rythmes indigènes du Bengale rural.

Pour la première fois, un cinéaste indien incorpore à sa bande son des bruits accidentels et atmosphériques (bruits de lignes électriques).

Extrêmement sensible à la musique, Satyajit Ray considère cependant qu'elle ne doit pas agir comme «couche» supplémentaire nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Elle doit accompagner, révéler, mais ne peut masquer les faiblesses de scénario ou de mise en scène.

Avec pour départ un roman, un maigre budget et une vieille caméra, Satyajit Ray réalise avec *Pather Panchali* un film déterminant dans l'histoire du cinéma indien. Témoin d'un changement d'époque, il met ces mutations en scène dans des films indéniablement poétiques et humanistes.

rencontre avec Renoir, venu en Inde pour tourner *Le Fleuve*, et pour qui il effectue des repérages, est décisive. Elle le conduit quelques années plus tard à réaliser son premier long métrage, *Pather Pantchali*. Il achète les droits de l'œuvre littéraire dont il s'inspire avec ses propres deniers, jusqu'à ce que le gouvernement du Bengale lui vienne en aide. Le film est présenté à Cannes l'année suivante et repart avec un prix. Suivent alors deux films, *Aparajito* et *Le monde d'Apu*, qui forment avec *Pather Pantchali* la « Trilogie d'Apu ».

Ces trois films retracent la vie d'Apu, enfant, adolescent et adulte, et dressent un portrait sociologique et culturel de l'Inde depuis peu indépendante. Son œuvre est marquée par l'intérêt qu'il porte à la société contemporaine de l'Inde et plus particulièrement du Bengale. Il se

passionné pour cette société désertant la campagne pour la ville (Calcutta), ville pourtant, selon lui, «pourrie par l'argent et la corruption». Ces films vont ainsi montrer ces deux facettes de l'Inde moderne. Avec *Le Salon de musique* en 1958, Ray poursuit sa peinture de l'évolution des mentalités à travers ses personnages. Il s'intéresse aussi à la condition de la femme avec *Devi* en 1960, *Charulata* en 1964 et *La Grande Ville* en 1963, film dans lequel il met en avant l'évolution intellectuelle de la femme urbaine. En 1968, il se tourne vers un univers plus fantastique avec *Les Aventures de Gooby et Bagha*, thème qu'il reprend avec *Le Dieu éléphant* en 1979 puis avec *Le Royaume des diamants* en 1980. Ces films, qui mettent en avant un héros créé pour les enfants, apportent une touche d'humour que l'on trouve déjà par ailleurs, notamment avec *Les Joueurs*

d'échec, dans lequel le cinéaste n'hésite pas à commencer et terminer son film par un dessin animé. En 1984, il réalise *La Maison et le monde*, adaptation du roman de Rabindranath Tagore que ce dernier avait écrit une quarantaine d'années auparavant. Malade, Satyajit Ray fait encore quelques films pour la télévision. Il meurt en 1992, après avoir réalisé son ultime film, *Agantuk*. Depuis 1961 il composait toutes les musiques de ses films, ainsi que celle de *Shakespeare Wallah* de James Ivory. Ray fut également producteur et scénariste de la plupart de ses films.

Cependant, Satyajit Ray est, de son vivant, à peine reconnu chez lui, au Bengale, et boudé dans le reste de l'Inde. C'est ailleurs qu'il est célébré, en Angleterre, aux États-Unis, et en France. Aujourd'hui il est considéré comme le plus grand cinéaste indien, à l'étranger et dans son pays.

Filmographie

1955 : La Complainte du sentier (*Pather Panchali*)

1956 : L'Invaincu (*Aparajito*)

1957 : Le Salon de musique (*Jalsaghar*)

1958 : La Pierre philosophale (*Parash Pathar*)

1959 : Le Monde d'Apu (*Apur sansar*)

1960 : La Déesse (*Devi*)

1961 : Les Trois Filles (*Teen Kanya*)

1962 : Kanchenjunga

1962 : Abhijan

1963 : La Grande Cité (*Mahanagar*)

1964 : Charulata

1965 : Le Lâche et le saint (*Kapurush o mahapurush*)

1966 : Le Héros (*Nayak*)

1967 : Chiriyakhana

1969 : Les Aventures de Goopie et Bagha

1970 : Des Jours et des nuits dans la forêt (*Aranyer din ratri*)

1970 : L'Adversaire (*Pratidwandi*)

1961 : Rabindranath Tagore

1973 : Tonnerres lointains (*Ashani Sanket*)

1976 : Dahan-Aranja

1977 : Les Joueurs d'échecs

1978 : Le Dieu éléphant

1979 : Vive le Seigneur Felunath (*Joi baba Felunath*)

1980 : Le Royaume des diamants (*Hirok Rojar Deshe*)

1982 : Délivrance (*Sadgati*)

1984 : La Maison et le monde (*Ghare-baire*)
1988 : Un Ennemi du peuple (*Ganshatru*)
1990 : Les Branches de l'arbre
1991 : Le Visiteur *Agantuk*

Sources :

Dictionnaire du cinéma Jean Loup Passek
Image et Sons N° 358
Bifi.com
L'avant-scène Cinéma n°241
Cahiers du Cinéma n°110
Cinéma n°267
Image et son n°143
Positif n°399
Ciné-Club de Caen
www.satyajitray.org

LUNDI 24 MARS 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée présentée par Denis Jourdin

Le Monde d'Apur (*Apur Sansar*)

de Satyajit Ray

(1959)

Inde / N&B / 1h57

Réalisateur : Satyajit Ray
Scénario : Satyajit Ray
Photographie : Subrata Mitra
Montage : Dulal Dutta
Musique : Ravi Shankar
Son : Durgadas Mitra
Décors : Bansi Chandragupta
Producteur : Satyajit Ray



Interprétation :

Apurba Roy : Soumitra Chatterjee
Aparna : Sharmila Tagore
Kajal : Alok Chakravarty
Pulu : Swapan Mukherjee
Shashinarayan : Dhiresch Majumdar

A Calcutta, dans les années 30, Apu décide d'abandonner ses études avant l'obtention de son diplôme et se lance à la recherche d'un travail, sans grand succès. Mais Apu a d'autres ambitions, littéraires celles-ci. Il est en pleine rédaction d'un roman autobiographique (reprenant donc son enfance comme nous l'avons découverte dans Pather Panchali). Un soir, son ami Pulu lui rend visite, l'invite à dîner, et le convie dans sa famille à la campagne pour assister au mariage de sa cousine Aparna. Mais peu avant cérémonie, le marié est pris d'un accès de folie et l'union est annulée. Craignant que la malédiction ne s'abatte sur sa famille s'il ne marie pas sa fille le jour même, le père d'Aparna convainc Apu de l'épouser.

Troisième et dernier volet de la *Trilogie d'Apur* de Satyajit Ray, *Le Monde d'Apur* retrace le début de la vie d'adulte d'Apur. Âgé d'une vingtaine d'années, celui-ci vit maintenant à Calcutta où il a étudié, et épouse Aparna, la cousine de son ami Pulu. La *Trilogie d'Apur* commence en 1955 avec *La complainte du sentier (Pather Panchali)*, sur l'enfance d'Apur dans sa famille au Bengale, et se poursuit en 1957 avec *L'Invaincu (Aparajito)*, qui se penche lui sur son adolescence.

Après le succès du premier film de la trilogie, *L'Invaincu* connaît un échec cuisant. Satyajit Ray réalise alors deux films indépendants de cette trilogie, destinés à conquérir les producteurs et le public : *La Pierre philosophale* en 1957 et *Salon de musique* en 1958. Pendant le festival de Venise 1957, l'idée de terminer

la *Trilogie d'Apu* est soulevée en conférence de presse. *Le Monde d'Apu* connaît alors un succès comparable à celui de *La Complainte du sentier*. Comme pour le deuxième volet de sa trilogie, Satyajit Ray s'inspire ici de la deuxième partie du roman de B. B. Banerji, mais y apporte de nombreux changements pour rendre l'histoire plus accessible aux Occidentaux, peu au fait des habitudes culturelles indiennes. Par exemple, après son mariage arrangé avec Aparna, Apu a une réaction moderne, celle d'un homme qui sauve l'honneur d'une jeune femme. C'est une séquence lyrique, teintée d'humour, rendant la situation moins absurde qu'elle ne pouvait sembler au public occidental à l'époque.

Cinéaste humaniste, Satyajit Ray démontre dans ses films de remarquables qualités d'observation et porte une grande attention aux personnages et aux situations. Il est une voix sensible et éloquente de l'Inde et de tous les Indiens, mais signe par les thèmes qu'il aborde des œuvres universelles.

Influencé par le néoréalisme italien, et plus particulièrement par *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sicca, Ray considère que la meilleure des techniques est celle qui passe inaperçue.

En auteur complet, Satyajit Ray écrit, réalise, produit ses films, mais conçoit aussi les décors et costumes, ce qui assure une grande unité plastique dans cette trilogie.

Si la trilogie est profondément ancrée dans la culture indienne et bengali, elle n'en est pas moins universelle, puisque qu'elle se construit sur les relations entre les personnages (ici, Apu, Aparna et Kajal). La mort tient un rôle central dans ces trois films mais malgré les nombreux moments tragiques, Satyajit Ray y injecte toujours un sentiment d'espoir et d'optimisme. Peu importe les obstacles rencontrés ; les échanges attentionnés pourront dépasser les difficultés.

Le Monde d'Apu offre de merveilleux moments de poésie et de sensibilité. La relation qui se noue et se développe entre Apu et sa nouvelle femme en fait partie. Par une séquence constituée de simples moments de vie à deux, Ray instaure une formidable intimité entre les deux personnages. Cette scène suscitera d'ailleurs l'admiration de Renoir, pour la capacité du cinéaste à avoir su montrer cette intimité sans même un baiser ou une caresse (ce qui était à l'époque interdit). La pudeur et la passion se mêlent ici, et Satyajit Ray filme le bonheur et la misère matérielle sans romantisme facile ou misérabilisme. Apu et Aparna semblent isolés dans leur bulle de bonheur, mais on peut sentir la présence pénétrante de la grande ville par les bruitages qui accompagnent ou contrastent avec la vie du couple.

Plusieurs niveaux de lectures sont possibles dans *Le Monde d'Apu*. Satyajit Ray traite entre autres du rapport à l'écriture : ici, écrire doit permettre de retrouver une histoire perdue, de retrouver le lien avec soi-même. Les autres s'effacent, Apu écrit son roman autobiographique pour lui avant toute chose. Acte d'amour ou acte de désespoir, écrire est un appel, un mouvement de projection de l'intime vers l'extérieur, à condition d'un retour vers l'intérieur.

La mère d'Aparna compare elle Apu à Krishna, et les deux peuvent en effet être mis en parallèle. La vie d'Apu fait écho à celle de la divinité : un bref amour passionné, la perte de l'être aimé, une descente aux enfers puis la résurrection.

A partir de 1961, c'est Satyajit Ray lui-même qui composera les musiques de ses films. Celles de la trilogie sont en revanche écrites par le musicien indien Ravi Shankar. La place de la musique dans les films de Satyajit Ray est prépondérante, et celui-ci considère que la musique n'est pas un élément "en plus" qui s'ajouterait simplement à l'image. Il ne veut pas d'une musique «cliché», qui aurait un caractère trop descriptif et croit que le travail sur la

composition de la musique doit être commencé dès le début du travail sur le scénario. Cela permet à l'histoire et à la bande son d'évoluer en simultané.

Grand amateur de musique classique occidentale et de bandes originales de films (il confie avoir été bouleversé par *Ivan le Terrible* d'Eisentein, mis en musique par Prokofiev), Ray, accompagné de Ravi Shankar, dépasse les frontières de la musique traditionnelle indienne. Le thème à la flûte entendu dans *Pather Panchali* et répété dans *Aparajito* lors du retour d'Apu et sa mère au Bengale est ici utilisé quand il raconte à son ami l'histoire de son roman (et donc de sa vie), comme un lien qui court le long des trois films.

Biographie et filmographie p. 120

Sources :

Cinéma n°82

Image et son n°172

Positif n°399

www.satyajitray.org

La musique habite donc *Le Monde d'Apu* et a pour rôle de lier visible et regard : ce que l'on peut voir et ce que le personnage perçoit.

Entre le visible (les humains, le monde) et l'invisible (la pensée, la perception), Satyajit Ray laisse donc une œuvre profondément humaniste, universelle et poétique, qui a su marquer les cinéastes contemporains. Martin Scorsese est l'un de ses plus grands admirateurs, et le jeune réalisateur Wes Anderson, qui reconnaît son influence, lui a rendu hommage en lui dédiant son film *A bord du Darjeeling Limited*.

LUNDI 31 MARS 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée présentée par Alain Bonnet

Les Yeux sans visage
de Georges Franju
(1959)
France / NB / 1h28

Réalisateur : Georges Franju
Scénario : P. Boileau, T. Narcejac, J. Redon, C. Sautet, G. Franju
Photographie : Eugen Schüfftan
Musique : Maurice Jarre
Assistant réalisateur : Claude Sautet
Montage : Gilbert Natot
Décors : Auguste Capelier
Producteur : Jules Borkon

Interprétation :

Docteur Génessier : Pierre Brasseur
Louise : Alida Valli
Christiane : Edith Scob
Docteur Vernon : François Guérin
Inspecteur Parot : Alexandre Rignault
Un inspecteur : Claude Brasseur
Edna Gruberg : Juliette Mayniel

Chirurgien réputé, le docteur Génessier porte la responsabilité de l'accident qui a défiguré sa fille Christiane, dont seuls les yeux sont restés intacts. Aidé de son assistante dévouée, Louise, il capture des jeunes filles à la beauté proche de celle de Christiane, et les séquestre dans un laboratoire secret, son but étant de détacher la peau de leur visage afin de la greffer sur celui de sa fille. Or, les opérations échouent, et les disparitions s'enchaînent. Lorsque la police découvre un cadavre défiguré, elle fait appel à Génessier qui identifie sa fille. Celle-ci vit pourtant recluse dans la propriété de son père...



Les Yeux sans visage Georges Franju
Gaumont Distribution

Ayant fait ses armes avec le documentaire, Franju considère qu'il ne l'a jamais vraiment quitté. Il a en effet pour ses premiers longs métrages abordé des sujets comme la folie et l'épilepsie (*La Tête contre les murs*) ou la greffe (*Les Yeux sans visage*), auxquels il a souhaité réserver un traitement le plus réaliste possible. Pour *La Tête contre les murs*, il s'est immergé avec son équipe dans un véritable hôpital psychiatrique et s'est entouré de médecins, notamment pour la séquence de crise d'épilepsie. Il a également reçu des conseils médicaux sur le tournage des *Yeux sans visage*. Une séquence située aux deux tiers du film montre un diaporama médical présentant l'évolution du rejet de la greffe de visage

sur Christiane, en quatre photographies commentées par la voix off du docteur. Plus que réaliste, c'est une approche scientifique qui est ici utilisée. En fondu enchaîné, on passe ici de la fiction au documentaire, et Christiane passe du statut de sujet à celui d'objet. Par la prise de vue frontale, le spectateur se retrouve confronté à l'horreur de la défiguration, sans filtre.

Pour Franju, la science est le point extrême du réalisme, et rend toute tentative de tricherie impossible, ce qui produit de la peur. Il dit n'avoir jamais, d'une certaine manière, fait de fiction. Pour lui, ce qui est «exotique» (la fiction, la science-fiction) ne peut être étrange : l'étrange, c'est ce qui est familier et qui apparaît sous une forme inconnue.

De nombreux éléments dans *Les Yeux sans visage* répondent aux codes de la littérature (et par extension du cinéma) gothique. On y retrouve la figure du savant fou (le Dr. Génessier); celle de la créature artificielle (Louise, «reconstruite» par le docteur et qui lui est entièrement dévouée); la jeune fille prisonnière d'un lieu coupé du monde, presque un château hanté dont elle serait le fantôme. Les décors sont ceux de la propriété reculée et du passage secret menant vers un laboratoire clandestin qui fait également office de chambre de torture, le cimetière, les lieux nocturnes...

Il y a donc là une réelle ambiguïté entre réalisme et fantastique, et George Franju interroge la place de l'épouvante : où commence-t-elle, où finit elle? Pour lui, l'épouvante doit naître du réalisme : le docteur Génessier est effrayant car c'est un honnête homme qui agit à la fois par ambition scientifique et par amour pour sa fille. C'est un homme normal qui commet des actes anormaux.

Le scénario prévoyait au départ un chirurgien fou et alcoolique, ce qui ne plaisait guère à Franju. C'est uniquement à partir du moment où le docteur a perdu ces caractéristiques qu'il est devenu plus intéressant aux yeux du réalisateur : il devenait plus terrifiant, était un personnage que chacun pouvait connaître

(contrairement au Dr. Jekyll et au Dr. Mabuse qui appartiennent eux complètement à la fiction). L'histoire des *Yeux sans visage* est intolérable car elle est plausible : elle force le spectateur à regarder une réalité à laquelle il voudrait échapper.

La peur surgit donc du quotidien chez Franju, et les personnages les plus terrifiants sont ceux qui ressemblent à n'importe qui. Dans la continuité de Louis Feuillade, Franju considère que l'inaction et l'attente créent le mystère et donc la peur. Prenons comme exemple le plan qui voit arriver Génessier en voiture chez le médecin légiste. Filmé en plongée depuis la fenêtre, il montre d'abord une cour, vide. Ensuite seulement, la DS noire du docteur entre dans le champ. Ce plan est mystérieux car la cour est vide un fragment de seconde avant que quelque chose ne se passe. D'après Georges Franju, cela ne peut être prévu au scénario : l'insolite ne se crée pas, il se révèle.

Mais qu'est-ce que l'insolite? Franju aimait utiliser l'exemple suivant : un homme portant un fusil en pleine campagne ne fait pas peur puisqu'on le prendra pour un chasseur. En revanche, le même homme marchant sur les Champs-Élysées fera peur. L'insolite, c'est donc un rapport poétique entre deux éléments normaux lorsqu'ils sont indépendants l'un de l'autre. C'est ce qui se passe dans le cimetière, quand Génessier et Louise vont enterrer Edna : la nuit, les ombres portées des croix... ancrent ce moment dans le genre fantastique. Mais on entendra puis verra un avion survolant le cimetière, ce qui ramène cette séquence dans le réel, et la rend donc effrayante. Un avion survolant un cimetière, c'est normal. Mais si cela survient au moment où les criminels creusent une tombe, c'est insolite. Ce qui compte pour Georges Franju, c'est le lyrisme et la poésie. Pour en arriver à ce résultat, il lui faut parfois passer par une mise en scène macabre. Par exemple, la séquence de la mise à mort du docteur Génessier par ses chiens est macabre, mais

associée au montage à Edith Scob s'éloignant dans les bois entourée de colombes, elle devient poétique. Fatalement, la folie et la mort mènent à la pureté. Le lyrisme se trouve ici dans la violence et dans les situations quotidiennes qui deviennent extraordinaires.

Contrairement aux histoires noires classiques, où le héros est souvent le policier ou le gangster, le personnage principal est ici la victime : une personne poétique, presque immatérielle, placée dans un contexte réaliste. Cette jeune femme n'a pas de visage, mais seulement des yeux, ceux qui voient l'horreur. Or, l'horreur, elle ne la voit pas : c'est son propre visage et elle porte un masque, on a retiré les miroirs de la maison. Quand Christiane ne porte pas de masque, elle est filmée de dos : nous ne la verrons pas, l'horreur est dans l'invisible. Excepté le diaporama scientifique, nous n'apercevons «son» visage qu'à deux reprises. Une fois mutilé, au milieu du film, mais en plan subjectif et flou; une autre fois après sa reconstruction, un visage d'une beauté pure mais pas le sien à proprement parler.

Après *La Première Nuit* (1958) et *La Tête contre les murs* (1959), c'est la troisième collaboration de Franju avec le chef opérateur expressionniste Eugen Schüfftan. Celui-ci a auparavant travaillé avec Fritz Lang, comme directeur de la photographie ou comme décorateur (*Metropolis*, 1926) mais également avec des metteurs en scène réalistes comme Marcel Carné. Georges Franju et Eugen Schüfftan sont tous les deux des hommes très rigoureux, arrivant sur le tournage avec un découpage précis. Schüfftan ne pose pas de questions sur l'éclairage d'un plan précis mais sur une scène entière, sur l'atmosphère que Franju

souhaite lui donner. L'influence expressionniste se retrouve ici à plusieurs niveaux : dans l'image très composée et dans les lignes déstructurées (notamment dans le chenil et le couloir qui y mène), dans les éclairages et dans la symbolique. La photographie de Schüfftan met en opposition l'ombre et la lumière; la profondeur des noirs (le cimetière la nuit, la DS du docteur, l'imperméable de Louise) et l'étrangeté des blancs (la robe, le masque de Christiane); les brunes coupables et les blondes innocentes. Christiane est associée aux colombes, à la pureté et à la candeur. Le motif des escaliers, très présent dans le cinéma expressionniste allemand, se retrouve dans *Les Yeux sans visage*, et permet de nombreux jeux de lumière, projetant des barreaux sur le visage de la jeune femme captive.

Créée par Maurice Jarre, compositeur entre autres pour David Lean (*Lawrence d'Arabie*, *Le Docteur Jivago*), la musique des *Yeux sans visage* participe grandement à l'atmosphère angoissante du film. Maurice Jarre a su composer un thème qui, dès le générique, rend inquiétant un objet apparemment banal et inoffensif (ici, le thème de la 2CV de Louise, dans laquelle seront enlevées les jeunes filles). Christiane, personnage qui a toute la tendresse du réalisateur, a elle aussi droit à son thème.

Mêlant une approche réaliste et une esthétique expressionniste travaillée, Georges Franju propose un film qui peut s'inscrire dans le courant du réalisme poétique. Par ses thèmes, sa musique, et son image, *Les Yeux sans visage* est film inquiétant et envoûtant, qui n'a pas pris une ride.

Georges Franju (1912-1987)



Georges Franju naît en 1912 à Fougères (Ille-et-Vilaine). En 1932, il est décorateur de théâtre et de music-

hall. Au retour de son service militaire, il accepte un emploi dans une imprimerie, où il rencontre Henri Langlois. Leur passion pour le cinéma les rassemble, et ils se lancent en 1934 dans le tournage d'un

premier court-métrage, *Le Métro*, avec Franju à la caméra et Langlois au montage. En décembre 1935, ils fondent le ciné-club Le Cercle du Cinéma. Les deux hommes ont l'envie de montrer des films rares et classiques, mais cela ne suffit pas : il faut aussi les chercher et les conserver. C'est de là que naît en 1936 la Cinémathèque Française, sous leur impulsion ainsi que celle de Jean Mitry et Paul-Auguste Harlé. Sa passion pour le cinéma ne s'exprime pour l'instant qu'à travers des postes administratifs (il sera secrétaire exécutif de la Fédération Internationale des Archives du Film de 1938 à 1945, et secrétaire général de l'Institut de Cinéma Scientifique de 1945 à 1953).

A partir de 1949, il réalise un certain nombre de courts-métrages documentaires. Il entame cette série avec *Le Sang des bêtes*, film de 21 minutes sur les abattoirs parisiens de la Villette et de Vaugirard. Franju y accorde une place importante au traitement esthétique et à la photographie (par exemple les jeux de contrastes avec le sang noir) et y dénonce la violence crue de l'abattage des animaux. En 1954, il reçoit le Prix Louis Lumière pour l'ensemble de ses premiers courts-métrages, qui d'après lui traduisent «[son] attirance pour l'insolite et pour ce qu'on a appelé le réalisme poétique».

Georges Franju passe au format long en 1958 avec *La Tête contre les murs*, adapté du roman d'Hervé Bazin. Ce premier long-métrage est un film de commande : Franju a en effet été appelé à remplacer Jean-Pierre Mocky (qui a signé le scénario).

Avec *Les Yeux sans visage* (1959), Georges Franju livre une œuvre beaucoup plus personnelle. Il y dirige à nouveau

Edith Scob, qui tient là le rôle d'une jeune fille défigurée à qui son père tente de greffer un nouveau visage. Ce n'est pas la seule incursion dans le cinéma fantastique de Franju : il y reviendra avec *Judex* (1963) et *Nuits rouges* (1973).

Le rapprochement qui a pu être fait entre le surréalisme, le réalisme poétique, et Georges Franju s'explique par sa propension à percevoir ce qu'il y a d'extraordinaire dans le réel, à saisir «les choses qui sont derrière les choses». Ce qui frappe chez lui, c'est la simplicité dans la manière de voir les choses, naïvement, presque avec un regard d'enfant : c'est de là que naît le fantastique.

Le cinéma de Franju se nourrit de ses peurs, mais ne les exorcise pas : en mettant ses films en scène, il se rend maître de l'étrangeté du monde. Il refuse de contempler l'objet angoissant, et préfère l'utilisation de métaphores ou d'ellipses : «C'est dans les plans où il ne se passe rien, que quelque chose peut se passer, qui profite du vide, du silence, par conséquent de l'angoisse».

Auteur libre et iconoclaste, Georges Franju ne se revendiquait d'aucun mouvement, d'aucune famille d'esprit. Si une cohérence se dégage de sa filmographie, c'est bien son combat en faveur du rêve et de la liberté. On peut donc qualifier de poète celui qui plaçait en ouverture de *La première nuit* (1958) cette phrase de Boileau et Narcejac : «Il suffit d'un peu d'imagination pour que nos gestes les plus habituels se chargent d'une signification inquiétante, pour que le décor de notre vie quotidienne engendre un monde fantastique.»

Filmographie

Courts métrages :

1934 : Le Metro (avec Henri Langlois)
1949 : Le Sang des bêtes
1950 : En passant par la Lorraine
1952 : Hôtel des Invalides
1953 : Le Grand Méliès
Monsieur et Madame Curie
1954 : Les Poussières
Navigation marchande
1955 : A propos d'une rivière
Mon chien
1956 : Le Théâtre national populaire
Sur le pont d'Avignon
Notre-Dame, cathédrale de Paris
1958 : La Première nuit
1965 : Les Rideaux blancs

Longs métrages :

1958 : La Tête contre les murs
1959 : Les Yeux sans visage
1961 : Pleins feux sur l'assassin
1962 : Thérèse Desqueyroux
1964 : Judex
1965 : Thomas l'imposteur
1970 : La Faute de l'abbé Mouret
1973 : Nuits rouges

Sources

Bifi.fr

Cahiers du Cinéma n°101

Cahiers du Cinéma n°389

Cinéclub de Caen

Dictionnaire du cinéma

Image et Son n°146

Le cinéma français de Renoir à Godard, Pierre Maillot

Les Classiques du cinéma fantastique, Jean-Marie Sabatier

LUNDI 7 AVRIL 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée proposée en partenariat avec l'Atelier super 8

Images pour Debussy

de Jean Mitry

(1952)

France / NB / 13'

Réalisation : Jean Mitry

Scénario : Jean Mitry

Musique : Debussy

Le film est davantage qualifié d'essai cinématographique, tentant de donner un équivalent visuel à la musique de Debussy. Par le déploiement d'effets plastiques et rythmiques, Jean Mitry expérimente les interactions entre images animées et bande sonore. Selon lui "le problème consiste à associer dans l'esprit du spectateur, à la

faveur d'un même développement rythmique, les chocs émotionnels produits par les images et par la musique, à faire en sorte qu'ils soient de même nature ou complémentaires dans leur production simultanée (...), de faire en sorte qu'on ne sache plus très bien si l'on entend des images ou si l'on voit de la musique".

Symphonie mécanique

de Jean Mitry

(1955)

France / NB / 13'

Réalisation : Jean Mitry

Scénario : Jean Mitry

Photographie : Paul Fabian

Musique : Pierre Boulez

Cet essai expérimental propose une succession d'images de pièces mécaniques en mouvement, issues de machines d'usine en activité. La fragmentation de la machine par l'opération de cadrage de la caméra, offre aux spectateurs une véritable chorégraphie visuelle, faisant des automates des formes graphiques aux mouvements hypnotiques. De part la répétition incessante des balancements et des rotations mécaniques, le film entraîne dans un tourbillon de métal et de fer, où les

formes, parfois non identifiables, se confondent aux gestuelles humaines.

Rythmé d'une musique composée par Pierre Boulez, le film de Jean Mitry fait se répondre une série de gros plans extrêmement précis et esthétisants de pièces mécaniques, grâce à un montage de correspondances entre les formes.

Le film est décrit par son auteur comme un "ballet musical obtenu au moyen de formes mécaniques en mouvement". En 1958, il est sélectionné au Festival de Venise.

Jean Mitry (1904-1988)



Jean Mitry naît le 7 novembre 1904 à Soissons sous le nom de Jean René Goetgheluck.

Etudiant, il fréquente assidument les ciné-clubs et se passionne pour les œuvres avant-gardistes des cinéastes comme Germaine Dulac, Walther Ruttmann ou encore Hans Richter. En octobre 1921, il s'inscrit au célèbre "Club des amis du 7^{me} art", fondé à Paris quelques mois plus tôt par l'écrivain Riccioto Canudo. Jean Mitry évolue alors au sein du milieu artistique et intellectuel parisien, côtoyant les artistes dadaïstes puis le mouvement surréaliste, auquel André Breton lui propose de participer. A partir de 1925, il intègre le ciné-club de Charles Léger "La Tribune Libre", en tant que secrétaire général aux côtés de Jean-Georges Auriol, Edmond Gréville et Jean Grémillon.

Après avoir vu *La Roue* de Gance, l'envie assidue d'écrire à propos du cinéma s'impose à lui : "pour moi, il y a eu, en 1922, ce choc inoubliable de *La Roue*, qui a orienté définitivement ma carrière". Il porte alors son premier écrit officiel au fondateur de la revue "Ciné pour Tous", Pierre Henry, et commence l'analyse critique de films. Parallèlement, il s'active à de multiples activités : il fréquente régulièrement les studios où tournent des réalisateurs comme Louis Delluc et Abel Gance, collabore à des revues avant-gardistes, fait quelques apparitions dans les films de ceux qu'il admire (*Napoléon* (1927) de Gance, *La Nuit du carrefour* (1932) de Renoir)... Ami du réalisateur Pierre Chenal, il devient son assistant en 1928 sur le tournage du film *Paris Cinéma*. L'année suivante il partage sa place au secrétariat de la Fédération des ciné-clubs avec Georges Pidault, créée par Germaine Dulac et Charles Léger. Cette fédération réunit alors de jeunes talents critiques et des metteurs en scène actifs et investis de l'époque, comme Max Ophuls ou Robert

Siodmack, faisant du lieu un véritable terrain d'expression et de débat cinématographique.

L'ensemble de ces activités le mène à la rencontre d'Henri Langlois en octobre 1935, qui est alors âgé de 21 ans et qui écrit des articles de cinéma pour l'hebdomadaire de Pierre-Auguste Harlé "La Cinématographie Française". Accompagnés du réalisateur Georges Franju, les trois hommes œuvrent à la fondation de la Cinémathèque Française en 1936, grâce aux fonds récoltés par la création, en 1935, de leur propre ciné-club, Le Cercle du Cinéma. La direction de la Cinémathèque Française s'organise alors autour de quelques copies de films 35 mm et se voit dirigée par Paul Auguste Harlé en tant que Président, Henri Langlois et Georges Franju comme secrétaires généraux laissant à Jean Mitry le poste d'archiviste qu'il occupe jusqu'à la guerre, puis à partir de 1943. Mais les relations entretenues avec Henri Langlois se dégradent à la fin des années 40 ce qui écarte Mitry de ses fonctions initiales.

Soucieux de la conservation du savoir et de la mémoire cinématographique, Jean Mitry refuse de se limiter à la critique ou à l'étude biographique des cinéastes et entreprend la rédaction d'une série d'ouvrages et d'essais théoriques au sujet du septième art. Il se consacre alors à la rédaction de son "Histoire du Cinéma", débutée en 1938 et publiée en 1967, qu'il compose en cinq volumes et couvrant la vaste période des origines jusqu'aux années 50. A travers cette ambitieuse publication, Mitry souhaite proposer une analyse plus rigoureuse en terme d'idéologie et de philosophie que les travaux menés par Georges Sadoul ou Robert Brasillach de l'époque. A ce sujet il exprime en ces termes : "je me suis attaché à retracer l'Histoire du développement du moyen d'expression cinématographique qui devient peu à peu un langage". Il complète sa publication par l'écriture de son "Esthétique et psychologie du cinéma" en 1965, suivie d'une "Filmographie

universelle", qui totalise aujourd'hui trente volumes. Par ailleurs, il entreprend l'écriture d'une série de monographies à partir de 1954 avec pour premier sujet d'étude le cinéaste John Ford. La collection se compose aujourd'hui de douze monographies, qui s'attachent à d'illustres figures comme D.W. Griffith, Chaplin ou encore René Clair.

Parallèlement à cette activité de recherche et d'écriture, Jean Mitry s'adonne à la réalisation de plusieurs courts-métrages. Sa première création indépendante, *Pacific 231*. Elle lui vaut d'être récompensé au festival de Cannes par le prix du meilleur montage, et se prolonge avec une série de films expérimentaux jusqu'au milieu des années 60. On lui doit notamment *Images pour Debussy* (1952), *Symphonie mécanique* (1955) ou encore *La Machine et l'Homme* (1956). Ses expérimentations cinématographiques forment une création homogène grâce l'unité des thématiques qu'il aborde. On y retrouve l'intérêt pour les machines et le rapport musical aux images. A travers le film expérimental, Mitry cherche des équivalents cinématographiques et plastiques aux rythmes musicaux, inspirés des films de

Dulac ou Ruttmann. Ces courts films renouent avec le mouvement d'avant-garde et constituent un soutien au Groupe des Trente (organisation de défense du court métrage) créé en 1953 dans le but de valoriser le cinéma français. Il est également l'auteur du montage du film *Le Rideau cramoisi* d'Alexandre Astruc (1952) puis il réalise son premier et unique long-métrage, *Enigme aux Folies-Bergère* en 1959.

Par ailleurs, l'activité de Jean Mitry se caractérise par sa pédagogie et son investissement dans la transmission de sa passion. Enseignant à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC, aujourd'hui devenue La Femis), à l'Université de Montréal puis à Paris I ainsi qu'à l'École Supérieure de Journalisme de Paris, le théoricien a su faire partager son savoir et marquer son époque. Au même titre que Georges Sadoul et Henri Langlois, Jean Mitry représente un des piliers du savoir cinématographique en France, à qui l'on doit une œuvre gigantesque, témoin de près d'un siècle de cinéma.

Il meurt le 18 janvier 1988 à La-Garenne-Colombes dans les Hauts-de-Seine.

Filmographie

- 1929 : Paris Cinéma (coréalisateur : Pierre Chenal)
- 1949 : Pacific 231
- 1950 : Le Paquebot Liberté
- 1951 : Au Pays des Grands Causses
- 1952 : Images pour Debussy**
- 1952 : En Bateau
- 1955 : Symphonie mécanique**
- 1956 : La Machine et l'Homme
- 1956 : Le Miracle des ailes (coréalisateur : Georges Beuville)
- 1957 : Écrire en images
- 1958 : Chopin
- 1959 : Derrière le décor
- 1959 : Énigme aux Folies Bergère (long-métrage)
- 1960 : Écrire un film
- 1961 : La Grande Foire (coréalisateur : André Valio-Cavaglione)
- 1963 : Les Héros de l'air (coréalisateur : Roger Laurent)

Sources

Positif n°328, juin 1988

Cinéma n°281, mai 1982

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001

www.cineclubdecaen.com

LUNDI 7 AVRIL 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée proposée en partenariat avec l'Atelier super 8

Entr'acte

de René Clair

1924

(NB / France / 22')

Réalisation : René Clair

Scénario : Francis Picabia

Photographie : Jimmy Berliet

Musique : Erik Satie

Interprétation

Jean Börlin

Francis Picabia

Erik Satie

Rolf de Maré

Marcel Duchamp

Man Ray

Marcel Achard



Un canon se déplace tout seul sur une terrasse parisienne. Marcel Duchamp et Man Ray jouent aux échecs, puis apparaît un cortège courant derrière un corbillard, tiré par un chameau. Arrivent alors une danseuse barbue, des scènes de foire et autres attractions...

L'histoire d'*Entr'acte* débute sur le coin d'une table du Maxim's, lorsque Francis Picabia griffonne un semblant de scénario pour l'entracte du ballet dadaïste *Relâche*, de Jean Börlin, prévu au Théâtre des Champs-Élysées en novembre 1924. René Clair en transforme les notes pour réaliser un court métrage surréaliste drôle et inventif qui sera diffusé, pour la première fois, entre les deux actes du ballet interprété par les Ballets Suédois. Cette entracte cinématographique marque ainsi la première intervention du cinéma dans un spectacle de danse.

Ne présentant ni réel scénario ni héros, *Entr'acte* s'inscrit dans le courant avant-gardiste du cinéma français des années 20. Le film met en scène une suite de séquences loufoques et cocasses tirées des inspirations de l'univers dadaïste et surréaliste. Dans ce court-métrage improvisé, se mêle un ensemble de références au cinéma des premiers temps comme ces poupées à têtes extensibles et les effets spéciaux à la Méliès, les jeux d'eau des frères Lumière ou encore le motif des allumettes ou du bateau en papier, représentés dans les créations dadaïstes. Le film se présente comme une succession de saynètes absurdes, cultivant le hasard et l'expression spontanée. L'incohérence possible de la narration se justifie par la proximité du film avec la pratique de l'écriture automatique, développée à l'époque par les surréalistes. Caractérisé par son absence de sérieux au profit d'un jeu créatif. "*Entr'acte* ne croit pas à grand

chose, au plaisir de la vie peut-être ; il croit au plaisir d'inventer, il ne respecte rien si ce n'est le désir d'éclater de rire, car rire, penser, travailler ont une même valeur et sont indispensables l'un à l'autre" déclare Francis Picabia.

L'originalité du court-métrage repose sur une mise en scène très libre et une multiplicité d'expérimentations de procédés cinématographiques. Les accélérés, ralentis et marches arrières présents dans le film sont l'expression d'un nouveau langage en faveur du mouvement. En agissant sur la matière temps du film, René Clair tend à faire prendre conscience de la matérialité du médium et à renverser le savoir conventionnel du public de cinéma. On assiste par exemple à un cortège courant au ralenti derrière un corbillard tiré par un chameau, imagerie purement surréaliste, faisant de la foule un ensemble de danseurs en suspens. Ce ralentissement des images offre une correspondance avec la scène de la danseuse rencontrée par la suite et semble se référer aux expérimentations préalables du cinéma sur le mouvement des corps (travaux chronophotographiques d'E. J. Marey). Cette nouveauté des images présentées propose des associations humoristiques et constitue un véritable tourbillon imaginaire. Par ailleurs, Clair et Picabia s'amuse également à briser l'illusion cinématographique lors du "carton" final transpercé par un personnage, confrontant ainsi le spectateur face à l'artificialité du spectacle. Sans cesse

mis à l'épreuve, le spectateur d'*Entr'acte* est invité à réagir.

Ainsi, le court-métrage ne cesse de transgresser les règles et les habitudes, afin de confronter le public à de nouvelles images. Surprendre et éveiller le spectateur semble définir l'enjeu du film. Quelques jours avant la première, Picabia ne manque pas de provoquer en amont son public, publiant dans son programme : "J'aime mieux les entendre crier qu'applaudir". Or, la première projection fut marquée par de vives réactions, partagées entre rires et hurlements. La volonté de ses auteurs à susciter le désordre fut parfaitement réussie. De plus, c'est de la musique d'Erik Satie, composée selon un minutage précis de chaque séquence avec un soin méticuleux, que s'est accompagnée cette projection houleuse. En 1924, il s'agit d'une des premières compositions musicales écrites pour le cinéma "image par image", en un temps où le film est encore muet. Pour René Clair et Francis Picabia, le rire l'ayant emporté auprès du grand public comme des critiques, l'ambition absolue du film fut atteinte.

Davantage décrit comme une poésie, une composition étourdissante ou encore un film "lyrique", *Entr'acte* est parvenu à enchanter l'ensemble des critiques de l'époque et fascine encore aujourd'hui. Comme l'écrivait le dramaturge Alexandre Arnoux, "c'est un film qui est resté jeune. Aujourd'hui encore on a envie de le siffler".

René Clair (1898-1981)



Né sous le nom de René Chomette le 11 novembre 1898 d'un père commerçant, René Clair grandit dans le quartier animé des Halles de Paris. L'animation pittoresque et l'ambiance nocturne du lieu marquent son enfance et inspirent son univers artistique tout au long de ses créations. Il fait ses

études au lycée Montaigne puis au lycée Louis-le-Grand où il se passionne pour la littérature, malgré un échec au baccalauréat. En 1916, il s'engage comme ambulancier sur le front, avant d'en être évacué au bout de quelques mois. De cette expérience résulte deux recueils de poèmes inédits, où il décrit les horreurs vécues et les traumatismes persistants. A la fin de la

guerre, il rencontre Léon Daudet et intègre le journal *L'Intransigeant*, pour lequel il entame une carrière de journaliste sous le pseudonyme de René Després, puis assure une rubrique cinéma dans les journaux *Paris-Journal* et *Théâtre et Comedia illustrés*. Ses premières aspirations professionnelles s'orientent alors davantage vers le métier de romancier.

Parallèlement, et prenant le nom de René Clair, le futur cinéaste fait quelques apparitions au cinéma dans des rôles de jeunes premiers. On le retrouve dans des films de Loïe Fuller, *Le Lys de la vie* (1920) ou de Louis Feuillade dans *L'Orpheline* ou encore *Parisette* réalisés en 1921. Sans réelle conviction pour l'univers du cinéma, son frère aîné Henri Chomette le présente pourtant au cinéaste Jacques de Baroncelli, pour qui il devient assistant sur quatre de ses films, dont *Carillon de Minuit* (1923) et *Pêcheur d'Islande* (1924). Satisfait de son travail, ce dernier recommande René Clair au producteur Henri Diamant-Berger, lui confiant la réalisation de *Paris qui dort* (1925), son premier court-métrage livrant une vision poétique de la capitale. Bien que réalisé en 1923, ce premier essai cinématographique n'est distribué qu'un an après le succès d'*Entr'acte* (1924), réalisé sous la demande de Francis Picabia pour le ballet *Relâche*. Le retentissement de ce court-métrage dadaïste le propulse dans le milieu artistique de l'époque et l'intègre au courant des cinéastes d'avant-garde.

Parallèlement, l'apprenti cinéaste conserve son intérêt pour l'écriture et publie son premier roman, "Adams", chez Grasset en 1926. Sa carrière au cinéma est cependant parfaitement amorcée et René Clair poursuit son activité avec la réalisation de longs-métrages adaptés du théâtre d'Eugène Labiche comme *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927) ou *Les Deux Timides* (1928). Ces deux films, hantés par le goût de Clair pour la littérature, sont les deux derniers films muets de l'artiste et rencontrent un vif succès auprès du public.

Sa période du muet se définit par son attachement au cinéma des pionniers et ne cesse de faire référence à des cinéastes comme Griffith ou Chaplin, à qui il emprunte les aspects sentimental et humoristique. Mais c'est un an plus tard, avec la réalisation de son premier long-métrage parlant, *Sous les Toits de Paris* (1930), que René Clair embrasse le succès international. Caractérisé par une grande modernité des idées et de recherche formelle, il expérimente l'utilisation des images et des sons en accordant une place importante à la pratique du montage. René Clair se distingue par des créations très imaginatives et toujours soucieuses d'éveiller la curiosité du spectateur. Les réussites se succèdent avec la sortie des films *Le Million* et *A Nous la Liberté* en 1931, composant la trilogie des plus grands films de sa carrière française. A travers ce dernier film, Clair aborde des sujets plus profonds par le biais d'une satire utopiste de la société industrielle. Des réalisateurs français de son époque, René Clair est l'un des rares à assurer une transition réussie entre le muet et le parlant. Rapidement, sa création connaît une portée universelle et il devient une figure majeure, au même titre que Chaplin, Pabst ou Eisenstein, représentant le cinéma français pour sa façon personnelle de filmer le Paris des années 30.

C'est en 1934 que sa carrière connaît un tournant important, après l'échec du film *Le Dernier Milliardaire*. Sa carrière française étant sur le déclin, Clair s'expatrie en Angleterre et arrive à Londres où il réalise, à partir de 1935, trois films aux succès divers. Après un bref retour en France en 1938, il entame la réalisation d'un nouveau film en juillet 1939, *Air pur*, mais se voit contraint d'arrêter le tournage à l'approche de la guerre. Il décide alors de fuir aux Etats-Unis, où ses créations s'intellectualisent, délaissant la poésie et l'aspect humaniste de ses œuvres précédentes. Ce départ lui vaut d'être déchu de la nationalité française par les autorités

de Vichy, n'acceptant pas qu'il préfère travailler pour Hollywood. Il signe notamment *Ma Femme est une sorcière* (1942) et *Dix Petits Indiens* (1945), adaptation du roman "Dix petits nègres" d'Agatha Christie. Il reprend la nationalité française quelques temps après la fin de la guerre.

De retour en France en 1946 il tente de renouer avec le succès passé et aborde de nouveau l'univers parisien, thème dont il ne cessera de décliner les aspects. Il tourne *Le Silence est d'or* (1946) avec Maurice Chevalier dans le premier rôle puis *La Beauté du Diable* (1950) avec Gérard Philipe, alors en pleine ascension dans sa carrière d'acteur. En 1955, sort son premier film en couleurs *Les Grandes Manœuvres*, où apparaissent de grandes figures françaises comme Michèle Morgan et la jeune Brigitte Bardot. Le film est alors récompensé par le Prix Louis Delluc. Malgré un retour en France plus prospère pour sa création cinématographique, ce second souffle a perdu de la fraîcheur et de la spontanéité de son cinéma d'avant-guerre et se confronte au succès naissant de la Nouvelle Vague des années 60 .

René Clair est cependant récompensé du grand prix du cinéma français en 1953 et fait son entrée à l'Académie française le 16 juin 1960, faisant de lui le premier cinéaste à intégrer l'institution. Sa carrière de cinéaste s'achève en 1965 avec la réalisation de son dernier long-métrage *Les Fêtes galantes*, à la suite de quoi il se consacre alors jusqu'à la fin de sa vie à l'écriture et à la mise en scène de théâtre. Aujourd'hui encore, René Clair représente un cinéaste fondateur de la création française, caractérisé par son sens de la poésie et de l'initiative cinématographique. Henri Langlois parlait d'ailleurs de lui en ces mots : « Dans le monde entier, depuis vingt-cinq ans, un seul homme personnifie le cinéma français : René Clair. Mieux encore, il résume aux yeux de l'étranger non seulement notre cinéma, mais l'esprit même de notre nation ; il est considéré à la fois comme le successeur de Feydeau et de Molière. »

René Clair termine sa vie à Paris où il meurt le 15 mars 1981 et est inhumé au cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine.

Filmographie

1924 : Entr'acte

1925 : Paris qui dort

1925 : Le Fantôme du Moulin-Rouge

1926 : Le Voyage imaginaire

1927 : La Proie du vent

1928 : La Tour

1928 : Un Chapeau de paille d'Italie

1929 : Les Deux Timides

1930 : Sous les Toits de Paris

1931 : Le Million

1931 : À Nous la Liberté

1933 : Quatorze juillet

1934 : Le Dernier Milliardaire

1935 : Fantôme à vendre (*The Ghost Goes West*)

1938 : Fausses Nouvelles (*Break the News*)

1941 : La Belle Ensorceleuse (*The Flame of New Orleans*)

1942 : Ma Femme est une sorcière (*I Married a Witch*)

1943 : Et la Vie recommence (*Forever and a Day*), film collectif
1944 : C'est arrivé demain (*It Happened Tomorrow*)
1945 : Dix Petits Indiens (*And Then There Were None*)
1947 : Le Silence est d'or
1950 : La Beauté du diable
1952 : Les Belles de nuit
1955 : Les Grandes Manœuvres
1957 : Porte des Lilas
1960 : La Française et l'Amour
1961 : Tout l'or du monde
1962 : Les Quatre Vérités
1964 : Les Fables de La Fontaine (série TV)
1965 : Les Fêtes galantes

Sources

Avant-scène n°86, novembre 1968

Cinéma n°133, février 1969

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001

www.bifi.fr

www.academie-francaise.fr

VENDREDI 11 AVR. 2014 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Musique et cinéma

*Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand
Entrée gratuite*

Les Contes d'Hoffmann (*The Tales of Hoffmann*)

de Michael Powell

(1951)

GB / couleurs / 2h07

Réalisation : Michael Powell et Emeric Pressburger

Scénario : Michael Powell et Emeric Pressburger d'après l'adaptation par Dennis Arundell de l'opéra d'Offenbach - Livret de Jules Barbier

Directeur de la photographie : Christopher Challis

Décors : Arthur Lawson

Costumes : Hein Heckroth

Montage : Reginald Mills

Musique : Jacques Offenbach

Direction musicale : Sir Thomas Beecham

Chorégraphie : Frederik Ashton



Interprétation :

Stella et Olympia : Moira Shearer

Hoffmann : Robert Rounseville

Lindorff, Coppélius, Dr Dapertutto : Robert Helpmann

Nicklaus : Pamela Brown

Kleinzack : Frederik Ashton

Luther : Meinhart Maur

Spalanzani, Schlemiel et Franz : Léonide Massine

Giulietta : Ludmilla Tcherina

Antonia : Ann Ayars

Hoffmann attend Stella dans un café en racontant ses amours malheureuses à ses amis. Il a aimé trois femmes : Olympia, la poupée animée du docteur Coppélius, qui fut détruite par cupidité. Giulietta, une courtisane de Venise, qui voulut lui ravir son âme et le conduisit à tuer un homme. Antonia enfin, qui était tuberculeuse et mourut d'avoir trop chanté. Quand Stella arrive, Hoffmann est complètement ivre et la belle part avec un autre.

Ours d'argent du meilleur film musical au festival de Berlin, prix spécial à Cannes, *Les Contes d'Hoffmann*, tout en restant fidèle à l'opéra créé en 1881, est un véritable chef-d'œuvre et un grand spectacle. Trois femmes, trois contes, et un Eternel féminin. Hoffmann est à la recherche de la femme que tout homme recherche, mais pour laquelle il va devoir accepter les différentes facettes, au risque de ne jamais trouver le bonheur. A chacune de ces trois femmes est consacré un chapitre du film. Le premier se passe à

Paris. Hoffmann ignore qu'il donne son cœur à une marionnette, Olympia, œuvre du magicien Coppélius. Le second ballet est plus violent, se passe à Venise, et met en scène Giulietta, aux ordres de Dapertutto, qui va tenter de prendre l'âme du jeune homme. Hoffman évitera le sort tragique des nombreux amants de la belle et dangereuse Giulietta. Enfin dans le troisième acte, Hoffmann s'est réfugié sur une île grecque et est éperdument amoureux d'Antonia, une jeune cantatrice atteinte d'une grave maladie. Chaque période, chaque femme est identifiée par une couleur : jaune vif pour Olympia, rouge vénéneux pour Giulietta, bleu pour la douce Antonia.

"Le cinéma doit être magique, il doit provoquer le rêve. Il faut sans cesse expérimenter, avec le son, l'image, la vitesse", explique M. Powell dans son autobiographie (Une vie de cinéma Editions Acte sud). "Dans mes films, poursuit-il, les images sont tout ; les paroles sont utilisées comme la musique, pour distiller l'émotion. La séquence de ballet dans *Les Chaussons rouges*, la totalité des *Contes d'Hoffmann* (...) sont essentiellement du cinéma muet".

Avec son fidèle compagnon Emeric Pressburger avec qui il a créé la société Les Archers et avec qui il a signé la plus grande partie de ses films, la recherche et l'expérimentation font partie du quotidien. "Le cinéma est l'expression d'un art total où la danse, la musique, les décors sont portés à un degré extrême et deviennent des éléments de la narration". Depuis

longtemps, le cinéaste travaillait à faire un tel film "composé". Avec *Le Narcisse noir* (1947), il compose une bande sonore, "qui est un tout organique constitué de dialogues, d'effets sonores et de musique, à la façon dont on compose un opéra". Il poursuit sa recherche avec *Les Chaussons rouges* (1948), utilisant du papier découpé pour certaines scènes et variant la vitesse des images filmées, de six à vingt-quatre par seconde, pour réaliser ses effets spéciaux. Mais avec *Les Contes d'Hoffmann*, les deux hommes atteignent enfin leur but. Ils alternent la danse et le chant, et mélangent les genres, allant de la comédie au tragique, en passant par le fantastique. Les chorégraphies prennent le pas sur les dialogues, la musique vient sublimer les décors, les mouvements de caméra emportent le spectateur au cœur même du ballet. Il ne s'agit pas d'un ballet ou d'un opéra filmé mais d'une œuvre composée, où la caméra participe à la grandeur du spectacle. Les héros évoluent simultanément sur la scène et dans la vie de tous les jours, nous plongent dans des décors somptueux ou des trompe-l'œil hyperréalistes. A sa sortie, le film reçut les éloges de la critique mais déboussola quelque peu le public, qui mit plusieurs décennies avant de l'apprécier à sa juste valeur. Le travail des deux hommes fut en tout cas reconnu par leurs pairs (ils reçurent les félicitations de Cecil B. DeMille) et influença de jeunes cinéastes tels que Francis Ford Coppola ou encore Martin Scorsese.

Sources :

Le guide des films, Jean Tulard

Cinéma n°306

Une vie dans le cinéma, Michael Powell

Michael Powell (1905 - 1990)



Michael Powell est né à Canterbury en 1905. Il débute sa carrière au cinéma à Nice, au studio La Victorine, où il est tour à tour machiniste, photographe de plateau, monteur, cameraman de 2^{ème} équipe... A la fin des années 20, il retourne en Angleterre où il travaille avec Hitchcock notamment. A l'arrivée du parlant, les budgets des films anglais se rétrécissent ; Powell travaille sur des « quota-quickies », c'est-à-dire des films faits à peu de frais en Grande-Bretagne pour des compagnies américaines, afin d'obtenir le droit d'y exporter leur production nationale.

Il travaille pour Alexandre Korda, émigré hongrois propriétaire de London Films qui lui présente son compatriote Emeric Pressburger. Celui-ci est né à Miskolc en Hongrie dans une famille juive hongroise. Après des études aux universités de Prague et de Stuttgart, il a débuté une carrière de journaliste en Hongrie et en Allemagne. À la fin des années 1920, il est devenu scénariste pour l'UFA à Berlin. La montée en puissance des Nazis l'a poussé à l'exil à Paris puis à Londres.

En 1937, Powell tourne son premier long métrage *A l'Angle du monde*.

Pendant la guerre, Korda, ami de Churchill, propose les services de son studio pour apporter la créativité de ses équipes à l'effort de guerre. Le 49^{ème} *Parallèle* (1941), réalisé par Powell et Pressburger, est réalisé pour impliquer les

Américains, encore neutres, dans le conflit. En 1942, les deux jeunes auteurs fondent leur propre compagnie : Les Archers. De 1942 à 1957, ils y signeront en commun (« Ecrits, Réalisés et Produits par ... ») de nombreux films, même si l'écriture est plutôt de Pressburger et la réalisation plutôt de Powell.

Leur première œuvre est *Un de nos Avions n'est pas rentré* en 1942, suivie en 1943 par *Colonel Blimp*, qui donne une image humaine de l'armée, film assez humaniste pour donner à un personnage allemand la seule réplique vantant la Grande-Bretagne. C'est aussi pour eux le premier essai du technicolor. Pour *Une question de vie ou de mort* en 1946, ils rencontrent Jack Cardiff, qui représente la firme Technicolor et qui devient leur chef opérateur pour leurs films les plus célèbres : *Le Narcisse Noir* et *Les Chaussons rouges*.

En 1957, ils se séparent en bons termes, pour poursuivre chacun leur carrière.

En 1959, M. Powell tourne *Le Voyeur*, qui raconte l'histoire d'un jeune cinéaste hanté par la peur, et qui décide de filmer l'agonie de ses victimes qu'il attire dans son studio. Peu après ce film étrange, éreinté par la critique, Powell cesse à peu près ses activités.

E. Pressburger devient membre de la BAFTA en 1981 et du British Film Institute en 1983. Il meurt d'une pneumonie en 1988, à l'âge de 85 ans.

M. Powell meurt le 19 février 1990 à Avening, à l'âge de 84 ans.

Filmographie

- 1937 : A l'Angle du monde
- 1939 : L'Espion noir
- 1941 : 49^{ème} Parallèle
- 1942 : Un de nos Avions n'est pas rentré
- 1943 : Colonel Blimp
- 1944 : A Canterbury Tale
- 1945 : Je sais où je vais
- 1946 : Une Question de vie ou de mort

1946 : Le Voleur de Bagdad
1947 : Le Narcisse noir
1948 : The Small black room
1949 : Les Chaussons rouges
1950 : La Renarde
1951 : Les Contes d'Hoffmann
1956 : La Bataille du Rio de la Plata
1957 : I'll meet by Moonlight
1960 : Le Voyeur
1969 : Age of Consent

Sources :

Michael Powell, Une vie dans le cinéma, Institut Lumière/Actes Sud 1997 pour la traduction française.

Cinéma n°311 (novembre 1984), article de C. Blanchet

LUNDI 14 AVRIL 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée présentée par Donatien Mazany

L'Accordéon (*Garmon'*)

de Igor Savtchenko

(1934)

URSS / NB / 1h06

Réalisation : Igor Savtchenko, d'après un poème de Jarov

Scénario : Alexandre Jarov et Igor Savtchenko

Photographie : Evguéni Schneider

Musique : Sergueï Pototski

Interprétation

Maroussia : Zoïa Fedorova

Timochka : Piotr Savie

Tosklivy : Igor Savtchenko

Ozornoï : N. Yarotchkine

Ukraine, 1934. Dans un kolkhoze, Timochka, à la fois fervent ouvrier agricole et bon joueur d'accordéon, est fort apprécié de tout le monde. Il fait danser les jeunes filles, travaille aux champs comme personne et a même conquis le cœur de la belle Maroussia. Mais les choses se gâtent lorsqu'il devient secrétaire de la section locale du Parti. En effet, il pense que ses nouvelles responsabilités l'oblige à renoncer à la musique. La vie devient donc sinistre...

L'Accordéon est le premier long métrage de Savtchenko et une des premières comédies musicales soviétiques. Avec ce film qui glorifie le travail des champs et la joie qui en découle, Igor Savtchenko veut prouver, contre l'avis des bureaucrates, que l'amour de la musique peut très bien s'accorder avec les responsabilités politiques et le travail. Cela va même plus

loin, la musique se mettant ici au service de l'action politique, en ce qu'elle représente un puissant outil de cohésion du groupe. Le compositeur, Sergueï Pototski, a également travaillé, entre autres collaborations, avec le réalisateur Boris Barnet, pour *Au Bord de la Mer bleue*.

La campagne ukrainienne est magnifiée et, alors que Savtchenko aurait pu tomber dans le piège de réaliser une œuvre prêchi-prêcha un peu mièvre, il surprend le spectateur d'aujourd'hui par certains de ses plans, notamment ceux au cours desquels il filme les scènes de danse. Il n'hésite pas à changer abruptement d'angle, à couper les élans, à user du ralenti de façon inattendue. Autant de qualités qui font dire au critique Serge Daney, que si la musique met au pas dans *L'Accordéon*, elle n'est pas encore mise au pas, n'est pas encore l'objet de formatage esthétique qu'elle pourra être dans d'autres œuvres du cinéma soviétique.

Igor Savtchenko (1906 - 1950)

Né en 1906 en Ukraine, il étudie la mise en scène à l'Institut des arts scéniques de Leningrad et débute en 1921 comme acteur et metteur en scène de théâtre. Il se rend ensuite à Moscou et poursuit sa carrière d'acteur sur les planches, puis de metteur en scène.

C'est en 1934, avec *L'Accordéon*, qu'il passe à la réalisation. Deux ans plus tard, il tourne *Une Rencontre fortuite (Sluscnajaja vstreca)*, qui sera accusé de formalisme et finalement retiré des réseaux de distribution. Puis s'ensuit une série de films révolutionnaires : *Le Cosaque Golota (Duma pro Kazaka)* (1937) , *Les Cavaliers*

(Vsadniki) (1939) et *Bogdan Khmelnitski (Bogdan Hmelnickij)* (1939), épopée à la gloire d'un chef cosaque, vainqueur en Ukraine de l'invasion polonaise au XVIIIème siècle.

Après diverses contributions au soutien moral de la population en guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, il réalise en 1948 *Le Troisième Coup (Tretij udar)*, sur la Guerre de Crimée. Son dernier film, qu'il n'a pas le temps de terminer mais qui sera achevé par ses disciples, Alov et Naoumov, *Tarass Chevtchenko*, est un hommage lyrique au poète ukrainien du XIXème siècle.

Filmographie

1934 : L'Accordéon (Garmon')

1936 : Une Rencontre fortuite (*Sluscnajaja vstreca*)

1937 : Le Cosaque Golota (*Duma pro Kazaka*)

1939 : Les Cavaliers (*Vsadniki*)

Bogdan Khmelnitski (*Bogdan Hmelnickij*)

1942 : Les Partisans dans la plaine de l'Ukraine (*Partizany a stepjah Ukrainy*)

1945 : Ivan Nikouline matelot russe (*Ivan Nikulin - russkij matros*)

1948 : Le Troisième Coup (*Tretij udar*),

1950 : *Tarass Chevtchenko*

Sources :

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse.

Dvd L'Accordéon - Arkéion distribution.

Kinoglaz.fr

LUNDI 21 AVR. 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

L'Homme qui en savait trop d'Alfred Hitchcock (1934)

Angleterre / NB / 1h12

Réalisateur : Alfred Hitchcock
Scénario : Charles Bennett, Edwin Greenwood,
A.R. Rawlinson et D.B. Wyndham Lewis
Musique : Arthur Benjamin
Décors : Alfred Junge et Peter Proud
Montage : H St. C.J. Stewart

Interprétation

Bob Lawrence : Leslie Banks
Jill Lawrence : Edna Best
Betty Lawrence : Nova Pilbeam
Louis Bernard : Pierre Fresnay
Abbott : Peter Lorre

Bob et Jill Lawrence, couple britannique ordinaire, passent leurs vacances aux sports d'hiver dans les Alpes Suisse, en compagnie de leur fille. Ils y font la connaissance du Français Louis Bernard, avant que celui-ci soit assassiné. Juste avant de mourir, il met Bob dans la confidence de l'imminence d'un attentat à Londres. L'homme se révèle être un agent secret. Pour obtenir le silence de la famille Lawrence, les criminels kidnappent leur fille. Le couple va alors devoir choisir entre la vie de Betty et celle d'homme politique important.

L'Homme qui en savait trop voit le jour lorsqu'Alfred Hitchcock et le scénariste Charles Bennett travaillent sur l'adaptation d'une histoire de "Bulldog Drummond", personnage de fiction britannique d'une série de romans policiers, écrits par Herman Cyril McNeile. Comme ils se



Photo : Mission distribution

voient refuser les droits pour l'adaptation, ils décident de créer un nouveau scénario basé sur cette histoire, associant complots politiques internationaux et kidnapping d'enfant. Hitchcock reprend aussi une suggestion de Bennett, mettant en scène le personnage de Peter le Peintre, un anarchiste londonien du début du siècle qui avait essayé de commettre un attentat à l'Albert Hall, avant de se faire traquer avec sa bande par Winston Churchill en personne, alors ministre de l'intérieur. Hitchcock trouve l'idée excellente mais écarte le personnage de Churchill.

L'Homme qui en savait trop est le premier film du réalisateur produit par la compagnie Gaumont British Picture Corporation. Douze ans après ses débuts au cinéma, Hitchcock en est déjà à son vingt-deuxième film en tant que réalisateur. Il met ici en scène un film court d'un peu plus d'une heure seulement, qui se

concentre sur l'intrigue principale et les moments d'actions, sans développer les sentiments et la psychologie des personnages. Il mélange un humour anglais tout en finesse, et le suspense qui accompagne toujours ses films.

Hitchcock développe ce qui deviendra sa marque de fabrique : l'idée d'un spectateur complice qui sait se qui ce trame. La musique a, déjà en 1934, une fonction très importante dans le suspense du film hitchcockien. Alors qu'il y en a très peu dans la première partie, la scène du concert est construite autour de la Storm Cloud Cantata du compositeur australien Benjamin Arthur. La tension est alors à son comble. Hitchcock met en scène des individus quelconques, dans lesquels le public se reconnaîtra, qui se trouvent mêlés par hasard à des évènements inquiétants. Pour lui, un drame est "une vie dont on a éliminé les moments ennuyeux". C'est donc autour d'évènements essentiels qu'est construit ce film.

Le début du film est tourné à Saint Moritz, où les Hitchcock ont passé leur lune de miel, et où ils ont l'habitude d'aller aux sports d'hiver. Les autres scènes sont tournées en studios, à part des plans larges de la séquence du Royal Albert Hall. La fusillade à la fin du film est inspirée du

siège de Sidney Street, populairement connu sous le nom de Bataille de Stepney, qui s'est déroulée à Londres le 3 janvier 1911, dans le quartier de l'East End où Hitchcock a grandi. La censure britannique s'opposant à ce que l'on montre les policiers armés, une scène montre une distribution d'armes qui arrive en camionnette, afin de montrer que la police n'a pas l'habitude d'avoir des armes à feu. Alfred Hitchcock apparaît en caméo à la 33^e minute, lorsqu'il traverse une rue de droite à gauche dans un imperméable noir, avant d'entrer dans une chapelle.

La critique anglaise voit "dans cette histoire violente et insensée [...] un mélodrame criminel, le meilleur de la saison, battant Hollywood sur son propre terrain". Le film est un succès en Grande-Bretagne ainsi qu'aux Etats-Unis. Hitchcock reçoit par la suite plusieurs propositions par les producteurs d'Hollywood. Insatisfait du résultat de cette version, il réalise un remake du film aux Etats-Unis en 1956. Certains spécialistes pensent que la première version est la plus réussie, considérant la seconde comme plus commerciale puisque destinée à un public américain.

Alfred Hitchcock (1899 - 1980)



Le jeune Alfred entame des études scientifiques et obtient un diplôme d'ingénieur. Orphelin, il doit travailler mais il

préfère s'échapper au théâtre, et se plonge dans la littérature policière et fantastique.

En 1920, un ami acteur l'introduit dans la future Paramount. Il y devient tour à tour assistant, scénariste, monteur, producteur et même décorateur. Après un premier film inachevé en 1922 (*Number 13*), il part tourner à Berlin, comme assistant, le nouveau film de Graham Cutts *The Blackguard* (*Le Voyou*, 1925), film qu'il terminera à la place du réalisateur. Lors de

ce séjour en Allemagne, Hitchcock aura eu le temps de découvrir les œuvres de Fritz Lang et de Paul Leni, qui auront, par la suite, une influence déterminante sur son style.

Sa carrière de réalisateur commence vraiment en 1925, avec un mélodrame : *The Pleasure garden* qui, comme son film suivant *The Mountain Eagle* (1926), sortira dans l'indifférence générale. Il a enfin l'occasion de prouver son véritable talent avec l'adaptation d'un roman populaire de Marie Belloc Lowndes, qui s'inspire des crimes de Jack L'Eventreur. *The Lodger* (1926) contient déjà tous les éléments qui constitueront, par la suite, la marque de

fabrique du cinéaste : une femme blonde, un étrangleur, un innocent injustement accusé de meurtre et un juste dénouement. A sa sortie en septembre 1926, le film et son réalisateur font sensation. La carrière d'Hitchcock est lancée.

Après le succès mitigé de *Downhill* (1927), et quelques comédies discrètes, Hitchcock réalise *Blackmail* (*Chantage*, 1929), son premier film parlant. Le film connaît un grand succès à sa sortie et impose le jeune cinéaste, alors âgé de 30 ans, comme un des spécialistes du thriller. L'année suivante, il livre une réflexion sur le monde du spectacle avec *Murder* (1930).

Après l'échec commercial de *A l'Est de Shangai* (1932), Hitchcock commence une série de films à suspense, avec *Numéro 17* (1932) et *L'Homme qui en savait trop* (1934) puis en 1935, s'oriente vers les films d'espionnage, qui vont faire de lui le réalisateur le mieux payé de Grande-Bretagne avec *Les 39 Marches* (adaptation de l'œuvre de John Buchan), où il mêle frisson et humour, *Sabotage* (1936), *The Secret Agent* (*Quatre de l'espionnage* 1936), *Jeune et Innocent* (1937) et, enfin, *Une Femme disparaît* (1938). Ce film rencontre un immense succès commercial (comme *Les 39 Marches* trois ans plutôt). La période anglaise d'Hitchcock se clôt en 1939 par une adaptation de Daphné du Maurier : *La Taverne de la Jamaïque*. Répondant à l'invitation du producteur David O. Selznick, le cinéaste s'installe aux Etats-Unis en 1939 et tourne *Rebecca* (1940), qui remporte l'Oscar du meilleur film. De 1940 à 1943, Hitchcock tourne six films pour d'autres studios, dont *Foreign Correspondent* (1940), *Soupçons* (1941) et *La Cinquième Colonne* (1942) dans lequel il revient à son thème favori : l'innocent accusé de meurtre. En décembre 1943, il réalise en Angleterre, à la demande de son ami Sidney Bernstein (alors ministre de l'information britannique), deux courts-métrages de propagande (*Bon voyage* et *Aventure Malgache*).

De retour aux USA, Hitchcock dirige *Lifeboat* (1944), avant de tourner, à la

demande de Selznick un thriller romantique : *Spellbound* (*La Maison du Docteur Edwards*, 1945) dont la célèbre séquence du rêve fut conçue par Salvador Dalí. *Les Enchaînés* sort en août 1946 : immense succès critique et commercial. Hitchcock tourne ensuite un dernier film pour Selznick : *The Paradine case* (*Le Procès Paradine*, 1947), inspiré d'une célèbre histoire de meurtre, mais le film essuie un échec. Le contrat de Hitchcock avec Selznick International Pictures arrivant à son terme, le réalisateur refuse de le renouveler. A quarante-huit ans, Hitchcock veut désormais être le seul maître à bord.

Il réalise et produit *The Rope* (*La Corde*, 1948), adaptation de l'histoire vraie de deux meurtriers homosexuels qui tuent pour le frisson. Mais, inquiet par les médiocres recettes de ce film, Hitchcock retourne en Angleterre, où il dirige à nouveau Ingrid Bergman (son héroïne de *Notorious*) pour un film d'époque, *Under capricorn* (*Les amants du Capricorne*, 1949). Les recettes du film sont si mauvaises que la Transatlantic Pictures doit annuler ses projets. Forcé de renoncer, pour un temps, à son indépendance, Hitchcock signe pour quatre films avec le studio Warner Brothers et revient au thriller plus conventionnel.

Il réalise *Strangers on a train* (*L'Inconnu du nord-express*, 1951) et *I confess* (*La Loi du silence*, 1952) avant de s'attaquer à *Dial M for murder* (*Le Crime était presque parfait*, 1954) film qui annonce le début de sa collaboration avec l'actrice Grace Kelly, qui deviendra l'icône féminine de son cinéma. Il l'engage ensuite aux côtés de James Stewart dans *Rear Window*, (*Fenêtre sur cour*, 1954) et de Cary Grant dans *To Catch a Thief* (*La Main au collet*, 1955). Ces trois films sont d'énormes succès et Hitchcock souhaite poursuivre cette fructueuse collaboration, mais en janvier 1956, Grace Kelly se fiance avec le Prince de Monaco et se retire définitivement des plateaux de cinéma.

Hitchcock se met alors en quête d'une nouvelle égérie. Il fait tourner Shirley Mac Laine dans *The Trouble with Harry* (*Mais qui a tué Harry ?*, 1955) et Doris Day dans le "remake" de *The Man who knew too much* (*L'Homme qui en savait trop*, 1956). Mais aucune des deux actrices ne semble inspirer au réalisateur la même dévotion. Faute de trouver son actrice idéale, Hitchcock se lance dès 1955, dans une nouvelle aventure, avec le magazine « Alfred Hitchcock Mystery ». Le cinéaste ne participe pas à la rédaction du mensuel, mais son nom et son image suffisent à stimuler les ventes.

Son agent, Lew Wasserman, le pousse aussi à accepter un projet de feuilleton télévisé, anthologie policière présentée par le maître du suspense en personne. La chaîne CBS achète le concept. Ce sera *Alfred Hitchcock presents*, affaire qui s'avèrera très lucrative. *Le Faux Coupable*, en 1957, marque le début d'une longue collaboration avec le compositeur Bernard Herrmann, dont le nom deviendra indissociable de celui du « Maître du suspense ». Hitchcock s'attelle alors à son projet suivant : *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958).

Été 1958, Hitchcock concentre tous ses efforts sur la préparation de son nouveau film d'espionnage : *North by Northwest* (*La mort aux trousses*, 1959). Il insiste pour faire tourner Eva Marie Saint. Choix judicieux. *North by Northwest* caracole en tête du box office américain et surplombe toutes les productions de l'été 59.

Avec l'arrivée des années 60, Hitchcock redoutant de devenir un cinéaste obsolète, cherche à faire un film moderne, qui surprendra le public (*Psychose* - 1960), film pour lequel il choisira Janet Leigh. La scène de la douche est une des plus célèbres du cinéma. En 1963 sort *Marnie*, histoire d'une kleptomane frigide car traumatisée par des violences sexuelles subies pendant son enfance, film que Hitchcock qualifie de « film policier érotique ».

Après l'échec de son cinquantième film, *Torn Curtain* (*Le Rideau déchiré*, 1966) Hitchcock, alors âgé de 69 ans, décide de mettre en route un nouveau projet audacieux : *Caléidoscope*, l'histoire d'un meurtrier difforme et homosexuel. Le projet comporte une scène crue, mêlant érotisme et violence. Choqués, les responsables d'Universal renoncent à le financer.

Lew Wasserman propose alors à son ami la réalisation de *Topaz* (*L'Étau*, 1969), film d'espionnage (adapté d'un best-seller de Leon Uris). Mais le réalisateur n'a ni l'envie, ni la force de s'investir dans ce film et *Topaz* est un troisième échec commercial.

Hitchcock choisit soigneusement son film suivant, *Frenzy*, un roman de Arthur Labern, sur un psychopathe qui viole ses victimes avant de les étrangler avec sa cravate. Hitchcock fait de son meurtrier un marchand de fruits et légumes, la profession de son père. Le scénariste qu'il choisit pour en faire l'adaptation est Anthony Shaffer (auteur de la pièce de théâtre *Le Limier*, et de son adaptation au cinéma pour Mankiewicz en 1972). Là encore, la violence et le sadisme de certaines scènes valent à *Frenzy* d'être le premier film d'Hitchcock à connaître la censure (notamment pour une séquence de viol et d'étranglement, qui révèle la poitrine de l'actrice Barbara Leigh-Hunt). Contre toute attente, le film fait un flop en Angleterre mais rencontre un succès immédiat aux États-Unis.

À 75 ans, Hitchcock s'attelle au tournage de son cinquante-troisième film, *Family Plot* (*Complots de famille* - 1976). Le film est plébiscité par la critique. Puis, en 1979, avec le scénariste David Freeman, il commence à travailler sur *The Short Night*, un thriller de la guerre froide, inspiré de la brillante évasion de prison d'un terroriste irlandais. Mais ses problèmes de santé l'obligent à abandonner le projet. En janvier 1980, Hitchcock reçoit la distinction suprême de son pays natal : il est anobli par la Reine d'Angleterre. Sir

Alfred Hitchcock est ravi mais laconique.
Le 29 avril 1980, il s'éteint à Los Angeles.

Alma, son épouse et collaboratrice de
toujours, le rejoindra deux ans plus tard.

Filmographie

1922 : Number thirteen – inachevé
1925 : Le Jardin du plaisir (*The pleasure garden*)
1926 : The Mountain eagle
 Les Cheveux d'or (*The lodger*)
1927 : Downhill
 Easy virtue
 Le Masque de cuir (*The ring*)
1928 : Laquelle des trois ? (*The farmer's wife*)
 A l'américaine (*Champagne*)
1929 : The Manxman
 Chantag (*Blackmail*)
 Juno and the Paycock
1930 : Meurtre (*Murder*)
1931 : The Skin Game
1932 : A l'Est de Shangai (*Rich and strange*)
 Numéro dix-sept (*Number seventeen*)
1934 : Le Chant du Danube (*Waltzes from Vienna*)
 L'Homme qui en savait trop - première version (*The Man Who Knew Too Much*)
1935 : Les Trente-neuf Marches (*The thirty-nine steps*)
1936 : Quatre de l'espionnage (*Secret agent*)
 Agent secret (*Sabotage*)
1937 : Jeune et innocent (*Young and innocent*)
1938 : Une Femme disparaît (*The lady vanishes*)
1939 : La Taverne de la Jamaïque (*Jamaica Inn*)

Période américaine

1940 : Rebecca
 Correspondant 17 (*Foreign correspondent*)
1941 : Mr. and Mrs. Smith
 : Soupçons (*Suspicion*)
1942 : Cinquième colonne (*Saboteur*)
1943 : L'Ombre d'un doute (*Shadow of a doubt*)
 Lifeboat
1944 : Bon voyage (court métrage)
 Aventure malgache (court métrage)
1945 : La Maison du Docteur Edwards (*Spellbound*)
1946 : Notorious (*Les Enchaînés*)
1947 : Le Procès Paradine (*The Paradine case*)
1948 : La Corde (*Rope*)
1949 : Les Amants du Capricorne (*Under Capricorn*)
1950 : Le Grand Alibi (*Stage fright*)
1951 : L'Inconnu du Nord-Express (*Strangers on a train*)
1952 : La Loi du silence (*I confess*)
1954 : Le Crime était presque parfait (*Dial M for murder*)

Fenêtre sur cour (*Rear window*)
1955 : La Main au collet (*To catch a thief*)
1956 : Mais qui a tué Harry ? (*Trouble with Harry*)
L'Homme qui en savait trop, deuxième version (*The Man Who Knew Too Much*)
1957 : Le Faux Coupable (*The wrong man*)
1958 : Sueurs froides (*Vertigo*)
1959 : La Mort aux trousses (*North by Northwest*)
1960 : Psychose (*Psycho*)
1963 : Les Oiseaux (*The birds*)
1964 : Pas de Printemps pour Marnie (*Marnie*)
1966 : Le Rideau déchiré (*Torn curtain*)
1969 : L'Étau (*Topaz*)
1972 : Frenzy
1976 : Complot de famille (*Family plot*)
1980 : The Short Night – non tourné

Sources

Les Entretiens Hitchcock-Truffaut (plusieurs fois édités chez Robert Laffont)
et la pré-publication de leur passage sur *Psychose* in *Les Cahiers du Cinéma* n° 184
(novembre 1966)
Article de Jean Douchet in *Les Cahiers du Cinéma* n°113 (novembre 1960)

LUNDI 28 AVRIL 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

L'Homme qui en savait trop d'Alfred Hitchcock (1956)

Etats-Unis / couleurs / 2h

Réalisateur : Alfred Hitchcock

Scénario : John Michael Hayes et Angus McPhall, d'après une histoire de Charles Bennett et D.B. Wyndham-Lewis

Montage : George Tomasini

Musique : Bernard Herrmann

Décors : Sam Comer et Arthur Krams

Interprétation

Dr Ben McKenna : James Stewart

Jo McKenna : Doris Day

Louis Bernard : Daniel Gélin

Mrs Drayton : Brenda de Banzie

Mr Drayton : Bernard Miles

Hank McKenna : Christopher Olsen

La famille américaine composée du Docteur Ben McKenna, sa femme Jo et leur fils Hank, passent leur vacances au Maroc. Pendant le voyage en bus entre Casablanca et Marrakech, ils font la connaissance du Français Louis Bernard, très curieux sur la famille mais mystérieux sur sa personne. Le lendemain, Louis Bernard poignardé dans un marché de la ville, confie à Ben avant de mourir qu'un homme d'état étranger va être assassiné à Londres très bientôt. Le couple apprend ensuite que leur fils a été kidnappé pour leur faire garder le silence sur ce qu'ils viennent d'apprendre. Leur enquête pour tenter de sauver leur fils les mènera jusqu'au Royal Albert Hall.

Cette deuxième version de *L'Homme qui en savait trop* est réalisée en 1956, la même année que *Mais qui a tué Harry ?*, soit 22 ans après la première version. C'est



Photo : swahbuckler

un cas unique dans l'œuvre du réalisateur, qui a ce projet dès 1941 mais le mettra finalement en œuvre 15 ans plus tard pour effectuer une commande de la Paramount. Le scénariste John Michael Hayes fut engagé par Hitchcock à la condition qu'il ne lise pas le scénario de la première version, ni le regarde. Sa seule base est un bref résumé de l'intrigue.

Dans cette version allongée de 40 minutes, l'action se passe d'abord au Maroc et non en Suisse, l'espion français n'est pas tué par balle mais par un poignard, et l'enfant kidnappé est un garçon. Alors que la version précédente était britannique et mettait en scène une famille anglaise, celle-ci est produite aux Etats-Unis et met en scène une famille américaine. Cependant, nous retrouvons le personnage de l'agent français tué au début du film, et la célèbre séquence du Royal Albert Hall. Hitchcock envisage d'inscrire son film

dans le contexte de la guerre froide avec des assassins appartenant au bloc soviétique. Mais par souci de ne mettre aucun pays dans l'embarras, il y renonce. Lorsque le tournage commence, seules les scènes d'ouverture sont écrites.

Hitchcock fait une fois de plus appel à James Stewart, suite à leurs collaborations dans *La Corde* (1948) et *Fenêtre sur cour* (1954), afin de garder une continuité dans son œuvre. Doris Day, blonde et chanteuse dans les music-hall, est quant à elle demandée par le réalisateur pour jouer le premier rôle féminin. Le film d'un budget beaucoup plus conséquent que la première version, est tourné au Maroc puis à Londres pour les scènes d'extérieurs et de l'Albert Hall, puis en studio aux Etats-Unis. Hitchcock ne se contente pas d'améliorer la forme, de moderniser et d'approfondir les personnages, il crée une véritable transfiguration avec beaucoup d'humour, d'ironie, et encore plus de suspense que dans la version de 1934. Mais ces ruptures de tons n'interrompent pas le drame, elles en font au contraire partie. La conclusion absurde du film incite quant à elle à ne pas le prendre au sérieux. Hitchcock qui maîtrise à présent parfaitement la caméra, crée un remake plus découpé, rigoureux, contenant plus de plans fixes. Il utilise ici la technique du "raté fait exprès", comme dans beaucoup de ses films suivants, qui ajoute un côté mystérieux et déstabilisant. Il ne s'embarrasse pas du souci de la vraisemblance esthétique ou scénaristique, mais construit une mécanique d'une telle précision qu'elle impose sa propre logique comme irréfutable. Le réalisateur prend le temps de mettre l'intrigue en place, pour développer ses personnages et les rendre attachants. A cet égard il utilise dramatiquement la profession de médecin du personnage principal. Hitchcock distille le suspense à petites doses, en faisant monter l'angoisse par les sons, les décors nus et vides, et des plans inclinés qui mettent le spectateur mal à l'aise. Il décrit ainsi la montée de l'angoisse chez des gens

simples qui ne cherchent pas d'histoires mais se retrouvent malgré eux au cœur de l'affaire. Malgré la foule qui l'entoure, le héros est isolé car il ne peut se confier à personne.

L'élément central du film est évidemment la musique, en raison de son lien au meurtre annoncé. La scène de l'Albert Hall est d'ailleurs parfois considérée comme la séquence la plus virtuose de sa carrière. Pour Hitchcock, le conditionnement du public est la base même de la création de suspense. Le spectateur identifie à l'avance le moment du meurtre, lors du coup de cymbales, puisque l'écoute du moment fatidique est répétée deux fois, et le mot "cymbales" est même écrit. Au début du film, il est dit : "Un simple coup de cymbales et voilà bouleversée la vie d'une famille paisible". Le public doit clairement comprendre la situation pour qu'il n'y ait pas de confusion et qu'il participe complètement. Pour François Truffaut, Hitchcock est un "simplificateur". Ce dernier considère qu'"il faut pouvoir ressentir soi-même les émotions que l'on voudra obtenir chez le public". Le réalisateur ne doit pas perdre le fil de son discours et être très précis.

La musique de Bernard Herrmann n'accompagne les images que pour quelques scènes, puisque ce dernier considère la cantate d'Arthur Benjamin créée pour la version de 1934 comme parfaitement adaptée au film. Il se contenta d'agrandir l'orchestre et d'insérer des répétitions pour rendre la séquence plus longue. En effet, celle-ci dure 12 minutes sans le moindre dialogue, uniquement constituée d'une succession de plans de plus en plus courts. Bernard Herrmann y joue d'ailleurs son propre rôle. La musique est également présente par la voix de Doris Day et la chanson "Que sera, sera", qu'elle apprend à son fils dans le film. Celle-ci, écrite par Jay Livingston et Ray Evans, fait gagner au film l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1957.

L'Homme qui en savait trop est nommé pour la Palme d'or du festival de Cannes en

1956. Il doit sa qualité à la performance des acteurs, la fluidité des rebondissements, ainsi qu'un découpage très efficace. Comme toujours, un caméo

d'Hitchcock est inséré, ici à la 25^e minute du film, lorsque l'homme de dos regarde un numéro d'acrobates sur la place du marché marocain, juste avant que l'espion soit tué.

Biographie et filmographie : p. 147

Sources

Hitchcock, par Eric Rohmer et Claude Chabrol, éditions universitaires, Paris, 1957.

Le cinéma selon Hitchcock, François Truffaut, édition Robert Lafont, Paris, 1966.

Hitchcock-Truffaut, avec la collaboration d'Helen Scott, édition définitive, Romsay, 1983.

Les grands réalisateurs : Alfred Hitchcock, par Jacques Zimmer, éditions J'ai Lu, 1988.

LUNDI 5 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée présentée par Donatien Mazany

Alexandre Nevski de Sergueï Eisenstein (1938)

URSS / NB / 1h50

Réalisateur : Sergueï Eisenstein
Scénario : Piotr Pavlenko et Sergueï Eisenstein
Musique : Sergueï Prokofiev
Photographie : Edouard Tissé
Décorateur : Lossif Chpinel
Montage : E. Tobak
Costumes : K. Elisseev



Interprétation

Alexandre Nevski : Nikolai Tcherkassov
Vassili Bouslaï : Nikolai Okhlopkov
Gavrilo Oleksitch : Alexandre Abrikossov
L'armurier : Dimitri Orlov

Au cours du XIIIe siècle, la Russie subit des luttes incessantes contre les envahisseurs, mais les rivalités entre les villes empêchent la formation d'un bloc unique pour les repousser. Les chevaliers de l'ordre teutonique allemand, créé pendant les croisades et ayant pour but d'imposer le christianisme, pillent les villes et tuent leurs habitants. Alexandre Nevski est alors désigné comme chef rassembleur pour éveiller la conscience nationale et repousser la redoutable armée, lors de la célèbre "Bataille des glaces" du lac Peipous, le 5 avril 1242.

A l'automne 1937, Eisenstein est autorisé à tourner un nouveau film, qui doit cependant traiter un sujet imposé : il doit être historique et patriotique, en rapport avec la montée du nazisme et du péril hitlérien. Des collaborateurs sont par la

suite chargés de contrôler la rectitude idéologique de son travail. Eisenstein est également obligé de tourner avec des acteurs professionnels comme Nikolai Tcherkassov, favori de Staline et membre du soviet suprême de l'URSS, connu pour ses compositions dans de nombreux films de propagande. Le temps est limité et Eisenstein mettra moins d'un an pour le créer. Certaines scènes sur la glace sont par ailleurs tournées en plein été. *Alexandre Nevski* est le premier film sonore du réalisateur.

Ce film fait donc écho aux préoccupations majeures du pays, celles d'une patrie en danger et à l'intégrité menacée. Dès les premières scènes, l'un des personnages déclare "mieux vaut mourir que quitter la terre natale". Le discours final d'Alexandre Nevski est également une menace directe envers le IIIe Reich. Ce film est destiné à

toucher un vaste public, par la simplicité du récit, son esprit folklorique et sa dimension populaire.

C'est donc le thème d'une épopée nationale, d'une union du peuple derrière un chef devenu nécessaire, que développe Eisenstein. Le personnage d'Alexandre Nevski possède des vertus comme la bravoure et la lucidité, mais aussi l'amour et le respect du peuple. Celui-ci entre donc dans une lutte contre l'envahisseur allemand, cruel et despotique. Mais Eisenstein y montre aussi une lutte contre la bourgeoisie et la classe dirigeante, qui ne défendent que leurs intérêts personnels, et contre l'église, qui justifie la colonisation et les actes les plus atroces par la religion. La guerre y est montrée dévastatrice et sans pitié, tandis que l'ennemi est dénué d'humanité. Le folklore est également présent par la proximité du peuple, l'usage de proverbes ou de noms traditionnels.

A l'aide d'immenses moyens et d'excellents acteurs, Eisenstein crée un film au montage minutieux et aux cadrages recherchés, dont l'apogée est la défaite des chevaliers, renommée dans l'histoire du cinéma. Il dessine le film avant le tournage, ce qui l'aide à noter le comportement des personnages, dans des plans aux lignes et volumes parfaitement équilibrés. Les décors sont dépouillés, épurés, et chaque détail possède une valeur plastique participant à la symbolique de l'œuvre. La présence des éléments naturels apporte par exemple une dimension universelle aux événements. Cependant, Eisenstein sacrifie le naturel à l'essentiel et tourne la bataille des glaces avec de la neige et de la glace artificielles, en été 1938 aux environs de Moscou. Le film met les personnages au premier plan, représentant chacun un archétype, d'où leur psychologie sommaire. *Alexandre Nevski* fonctionne en fait sur une série d'oppositions entre les chevaliers teutoniques et le peuple russe. Les ennemis sont représentés par le blanc, ce qui renverse la règle établie du blanc symbolisant le bien, et du noir symbolisant

le mal. Les Russes, au contraire, sont représentés par plusieurs dégradés de gris, créant une nouvelle opposition plus subtile entre la monochromie et la polychromie. Celle-ci se retrouve jusque dans l'uniformité des chevaliers allemands, placés dans des formations géométriques parfaites, tandis que les combattants russes présentent une diversité des motifs, dans un fourmillement désordonné. Les casques et les uniformes des chevaliers leur enlèvent toute humanité et leur confèrent une froideur distante.

Eisenstein nous rappelle que "l'ennemi n'a pas de visage", comme il l'avait montré dans *Le Cuirassé Potemkine*, où l'on ne voit jamais les visages des soldats en ligne sur l'escalier d'Odessa. L'ordre est une machine abstraite dépourvue de vie et d'âme. Eisenstein montre par opposition les visages des personnages russes, dévoilant leurs émotions et une personnalité propre à chacun. Ces choix visuels et cette importance donnée aux formes (qui lui seront souvent reprochés) sont donc bien là pour produire du sens et non par luxe pictural.

Les contrepoints de couleurs, de formes, de directions et de rythmes sont ici directement liés à la musique. *Alexandre Nevski* est d'ailleurs souvent considéré comme "le premier chef-d'œuvre d'un art nouveau : l'art audio-visuel". Le double développement de l'image et du mouvement musical montre un opéra devenu cinématographie. La collaboration entre Eisenstein et Prokofiev, compositeur de génie né en 1891, est à l'origine d'une cantate en sept parties qui tient son nom du film et obtiendra un succès immense.

Dans ce film, le son participe à la création de manière directe, il n'est pas ajouté une fois le montage des images terminés. La musique est réfléchie dans l'esprit de l'œuvre, dans la logique interne des scènes, ce qui résulte en un double choc visuel et auditif. Prokofiev crée une musique envoûtante et dominante, exceptionnelle synthèse de son écriture moderne rigoureuse et de la tradition populaire. Elle

est en mutation constante, suit les mouvements de l'image et apporte une seconde lumière sur les événements. Eisenstein le tient pour le plus grand compositeur de cinéma.

Alexandre Nevski est pour Eisenstein un aboutissement où s'épanouissent les tendances au contrepoint, qui l'avaient marqué depuis ses débuts. Il développe un genre nouveau, né de l'influence directe du théâtre, alliant le récit, la musique, le chant, les acteurs, les décors, la machinerie, et tous les moyens techniques portés à leur paroxysme pour produire un spectacle somptueux, sobre et solennel. Le film est un triomphe, évidemment encensé

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948)



Il naît à Riga (Lettonie) en 1898 dans une famille de la grande bourgeoisie.

En 1915, il rentre à

l'Institut des Ingénieurs civils de Saint-Pétersbourg pour suivre les traces de son père, mais étant passionné d'architecture et de dessin, il suit des cours en parallèle à l'École des Beaux-Arts. Cela lui sert à construire des places fortes lorsqu'il rejoint les rangs de l'Armée Rouge en 1917.

Une fois la paix revenue, il abandonne ses études et part à Moscou pour étudier le japonais (auquel il avait été initié au cours d'un séjour à Minsk en 1920) et le théâtre. Il se fait alors embaucher comme assistant décorateur au Théâtre du Peuple (le "Proletkult") grâce à son ami, le comédien Maxime Strauch. Il devient rapidement décorateur principal et co-metteur en scène. Il intégra à un de ses spectacles, un court métrage, *Le Journal de Gloumov*, qu'il réalisa lui-même : ce fut son premier contact avec le cinéma. Engagé par le studio d'Etat Goskino l'année suivante, il met en chantier le cycle *Vers la Dictature du prolétariat*, sept films consacrés aux luttes socio-politiques de 1917. Il ne tourna

par la critique esthétisante. Eisenstein comblé d'honneurs redevient le premier cinéaste du pays. Il reçoit le Grand prix Staline en mars 1941, et le film est à l'origine de l'ordre d'Alexandre Nevski, qui orne la poitrine des soldats de l'armée soviétique s'étant distingués dans la lutte contre l'envahisseur. Lors du pacte d'août 1939 avec l'Allemagne, le film est discrètement retiré des écrans, mais y sera à nouveau projeté lors de l'attaque germanique. La version française est quant à elle amputée d'un tiers du film.

que *La Grève*, le cinquième titre de la série. Peu de temps après il rompt avec le Proletkult.

C'est alors que le comité pour la Commémoration de la Révolution de 1905 lui confie le tournage d'un film : *Le Cuirassé Potemkine* (1925), qui le rend célèbre du jour au lendemain. Il bouleverse le cinéma mondial et inquiète toutes les censures. Dès ses premières œuvres, ses réflexions théoriques et son esthétisme sont assurés. Elles vont nourrir à partir de 1928 son enseignement à l'Institut du Cinéma : le cinéma doit tendre au langage, le film au discours. Le montage est un principe dynamique qui leur fournit une syntaxe. Il ménage entre les plans des chocs, des surprises, des conflits producteurs de sens. Faire un film, ce ne sera plus seulement élaborer une histoire à partir de lois dramatiques, ce sera assembler, organiser des plans. Ce ne sera plus seulement un spectacle, un drame ou un voyage documentaire mais une réflexion qui jaillit d'une expérience concrète, le cheminement orienté d'une pensée, l'analyse d'une réalité.

En 1926, il travaille à un film sur la collectivisation des campagnes et la mécanisation de l'agriculture, *La Ligne*

générale, qu'il achève en 1929 sous le titre *L'Ancien et le nouveau*. Il en avait interrompu le tournage pour réaliser *Octobre*, qui célèbre le dixième anniversaire de la Révolution. Avec ces dernières œuvres il expérimente ce qu'il nomme le "montage dialectique", un cinéma capable de conduire au concept, par les voies de l'émotion, du sentiment et de la poésie, dans le but de mobiliser une pensée sensorielle.

Grace à l'impact du *Cuirassé Potemkine*, la Paramount invite Eisenstein et ses collaborateurs à venir travailler à Hollywood en 1930 ; mais ses scénarii n'intéressèrent pas le studio et son contrat fut résilié la même année. Un projet s'élabore alors avec le millionnaire socialiste Upton Sinclair. Enthousiaste, Eisenstein y croit profondément et commence le tournage de *Que viva Mexico*. Malheureusement, suite à des dépassements de budget et de temps, Sinclair met fin au tournage en 1932. De plus, de nombreuses dissensions au sein de la production font que le négatif échappe au contrôle du cinéaste et se retrouve ensuite utilisé comme stock-shot.

Déçu de son expérience américaine, il rentre à Moscou, et enseigne à l'Institut du Cinéma. Un autre de ses projets tombe à l'eau : *Le Pré de Béjine* (1935), dont il doit interrompre le tournage à cause de la maladie. Puis il subit les foudres de la Direction du Cinéma qui, insatisfaite des premières images, l'empêche de finir le film.

Il retrouve sa place dans le cinéma soviétique en 1938, avec le succès d'*Alexandre Nevski*, exaltation d'une grande figure de l'Histoire russo-soviétique dont on lui a confié la réalisation. Il poursuit ses recherches sur le montage, le drame-discours, le film de masse, et peut même réaliser son idée de "montage vertical". Le film fut couvert d'honneurs et de récompenses officielles. En 1940, il commence le scénario d'*Ivan le Terrible*, une énorme et puissante fresque qu'il tourne trois ans plus tard et qui comprend trois époques. La deuxième partie, tournée en 1946, est sévèrement critiquée et voit sa sortie repoussée. Il commence tout de même la troisième partie mais il succombe à une crise cardiaque en 1948, laissant *Ivan le Terrible* inachevé.

Filmographie

1923 : Le Journal de Gloumov (inséré dans le spectacle théâtral Le Sage)

1925 : La Grève

Le Cuirassé Potemkine

1927 : Octobre

1929 : La Ligne générale (achevé sous le nom L'Ancien et le nouveau)

Tempête sur la Sarraz (inachevé et perdu)

1931 : Que viva Mexico ! (inachevé)

1935 : Le Pré Béjine (inachevé)

1938 : Alexandre Nevski

1944 : Ivan le Terrible (première partie)

1946 : Ivan le Terrible (deuxième partie)

Sources

Larousse du Cinéma, sous la direction de Laurent Delmas et Jean-Claude Lamy.

Jean Mitry, S. M. Eisenstein, collection "Classiques du Cinéma", Editions Universitaires,

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris, 1995.

Guide des films, tome 1, Jean Tulard, éd° Robert Laffont, Paris, 2005.

"Anthologie du cinéma n°1 : Eisenstein", supplément à L'Avant-Scène du Cinéma, n°44, Rostislav Yourenev, Paris, 1964.

LUNDI 12 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Maurice Pialat

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Van Gogh de Maurice Pialat (1991)

France / couleurs / 2h38

Réalisation et scénario : Maurice Pialat

Photographie : Emmanuel Machuel, Gilles Henry, Jacques Loiseleux

Costumes : Edith Vesperini, Thierry Delettre

Décors : Philippe Pallut, Katia Vischkof.

Musique : Arthur Honneger, Léo Delibes, Philippe Reverdy, Jacques Dutronc, André Vernot

Production : Sylvie Danton et Daniel Toscan du Plantier

Interprétation

Vincent Van Gogh : Jacques Dutronc

Marguerite : Alexandra London

Docteur Gachet : Gérard Séty

Théo : Bernard Le Coq

Johanna : Corinne Bourdon

Cathy : Elsa Zylberstein



Van Gogh Maurice Pialat
Gaumont Distribution

Récompenses

César du meilleur acteur pour Jacques Dutronc 1992.

Prix Michel Simon de la meilleure actrice pour Elsa Zylberstein

Prix des auditeurs 1991 de l'émission "Le Masque et la Plume"

Multiplés nominations pour les Césars 1992 : décors, costumes, meilleurs seconds rôles ...

De mai à juillet 1890, Vincent Van Gogh vit les trois derniers mois de sa vie à Auvers sur Oise, village proche de Paris où de nombreux peintres impressionnistes aiment se rendre pour en peindre les paysages. Vincent Van Gogh y débarque par le train, pour s'installer chez le docteur Gachet, ami et protecteur des peintres. Il s'y rend pour se reposer suite à son séjour à l'hospice Saint-Rémy-de-Provence où il s'était fait admettre de lui-même, suite à de graves dépressions. Gachet a une fille, Marguerite, qui noue avec Vincent une amitié amoureuse forte, une relation ambiguë, sensible et fragile, à

l'image des deux protagonistes. Van Gogh se sent irrémédiablement seul et incompris, malgré les bonnes intentions de son entourage. Son frère Théo, marchand d'art, le soutient matériellement mais ne perçoit pas la grandeur de sa peinture, lui préférant Cézanne. Vincent, tout en ayant besoin de son aide, lui reproche son manque de reconnaissance et les deux frères entretiennent une relation houleuse.

Pialat, qui fut peintre avant d'être cinéaste, envisage dès 1964 de tourner un court métrage qui se serait intitulé *Les 60 Derniers Jours de Van Gogh*, opus

commandé par la télévision, intégré avec d'autres sous le titre *Chroniques de France*. Mais le projet n'aboutit pas.

Le destin de Vincent Van Gogh a inspiré plusieurs cinéastes, parmi lesquels Minnelli (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* - 1956) et Robert Altman (*Vincent et Theo* - 1990)

Contrairement à ces derniers, Pialat ne réalise pas une biographie hagiographique de Van Gogh, avec les scènes attendues de ce genre d'exercice, qui seraient en l'occurrence le passage de l'oreille coupée, le suicide, de longues scènes de Van Gogh devant son chevalet ... Non, Pialat préfère s'intéresser avant tout aux tourments de l'homme, à son mal-être, à sa difficulté à se sentir chez lui au sein de ses contemporains, à sa personnalité profonde. Pialat, qui fut également peintre, bien avant de devenir cinéaste, ne réalise pas un film sur la peinture de Van Gogh mais sur Van Gogh. De plus, Pialat veut absolument éviter l'écueil qui consisterait à filmer des peintures ressemblantes à celles de Van Gogh, et Dutronc, bien qu'incarnant à merveille Van Gogh, n'est pas peintre.

C'est avec un souci de réalisme que le cinéaste, très documenté, relate les derniers mois de la vie du peintre. Il refuse de montrer un Van Gogh lâché de tous et vivant dans une misère noire, ce qui relève de la légende et non de la réalité. Il refuse de servir la mythologie de l'artiste maudit et délaissé, ce qu'il explique très bien, la veille du Festival de Cannes 1992 où le film était en compétition : "je voulais avant tout aller contre la légende du peintre fou, du peintre maudit, du peintre crève-la-faim, inventée de toutes pièces. Je ne dis pas qu'il descendait dans les palaces, mais quand on pense à ce que son frère lui balançait chaque mois, ne serait ce qu'en toiles, en couleurs ..." (Propos rapportés par Raphaël Bassan dans "La Revue du cinéma" N° 476). Van Gogh, comme les autres personnages, est traité de manière frontale, sans fioritures, avec un réalisme emprunté au documentaire, comme presque toujours chez Pialat. Joël Magny

dans "Le geste de Pialat" (Cahiers du cinéma N° 449) : "Qu'importe le mal, psychologique ou physique, dont souffre Van Gogh, Pialat ne filme que les conséquences. Et même souffrant, Vincent ne vit pas sous le sceau du malheur romantique : il est tout entier énergie tendue, sursauts de vie jusque dans la mort. De même que la peinture n'est pas représentative de la vie mais par sa matière témoigne du geste, de l'élan vital qui l'a faite exister".

Les personnages secondaires sont traités avec un grand soin, le réalisateur ne les relègue pas au rang de personnages qui entourent le protagoniste mais les montre comme des personnes véritablement influentes de sa vie. Il semble que le cinéaste ait pris une seule liberté par rapport à la réalité : l'histoire d'amour entre Marguerite Gachet et Van Gogh, relation qui a existé mais dont on ne sait en fait pas grand chose.

Parmi les nombreux personnages, Pialat offre la part belle aux femmes : alors que les hommes se rangent du côté du rôle social, du monde du paraître ou de l'argent, les femmes paraissent plus vivantes, incarnées. Ce sont elles qui apportent le sel de la vie : les sentiments, les plaisirs de la chair, mais aussi l'humour et la délicatesse. Les hommes font tristes figures à côté de ces magnifiques femmes, différentes et chacune sensible et attachante : la jeune Marguerite, bien sûr, mais aussi Cathy, la prostituée et Johanna, la touchante belle-sœur de Vincent, l'épouse de Théo pour qui la relation houleuse et troublée des deux frères pèse parfois lourd.

Pialat réfute tout pathos inutile. Ainsi le suicide du peintre se résume-t-il à une ellipse. Et la vie continue : alors que Van Gogh gît sur son lit de mort, la logeuse se blesse le pied. Et c'est par l'irruption de cette banalité même que surgit l'émotion, la gravité.

Comme dans *Sous le Soleil de Satan* et les autres films de Pialat, la bande-son est extrêmement travaillée sans jamais céder à

la facilité d'une musique très présente qui chercherait à tirer les larmes. Parce qu'elle ne tourne pas en boucle, la très belle musique de Honegger n'en a que plus de poids.

Les décors et les costumes font, dans un souci de reconstitution rigoureuse, l'objet d'un très grand soin.

Tout comme Pialat refuse toute image d'Epinal sur son protagoniste, il ne formate pas sa mise en scène, n'hésitant pas à prendre son temps sur certaines scènes. Les cadrages ne cèdent pas au conventionnel non plus, le cinéaste n'hésitant pas à multiplier les larges et longs plans séquences.

Sources

Image et sons N° 476

Positif Nos 369, 375/376

Maurice Pialat (1925 – 2003)



Maurice Pialat naît en 1925 dans le Puy-de-Dôme. Jeune homme, il se passionne pour la peinture, ce qui le conduit à étudier à

Paris, à l'École des Beaux-Arts et aux Arts Décoratifs. Il se consacre pendant vingt ans à la peinture et a déjà quarante-trois ans quand il réalise son premier long-métrage, *L'Enfance nue*. Il cherche, par sa pratique de la peinture, à capter le réel tel qu'il est, ce qui restera son but en tant que cinéaste. Quand il réalise *Van Gogh*, en 1991, cela fait plusieurs décennies qu'il s'intéresse à la vie du peintre, qu'il mûrit ce projet.

Maurice Pialat mène une vie difficile au cours des années 50, et est obligé d'exercer différents métiers, pour se nourrir. C'est ainsi qu'il est, par exemple, visiteur médical, représentant pour le fabricant de machines à écrire Olivetti ou pour les shampooings Volpi. Sa première femme,

Le personnage de Van Gogh semble indifférent au travail de ses confrères peintres, Cézanne, Manet, Renoir ... Or, en réalité, Van Gogh connaissait très bien et s'intéressait de très près à ce qu'ils faisaient et était bien sûr très influencé par les impressionnistes. Sans être réellement un autoportrait, Pialat met beaucoup de sa personnalité dans "son" Van Gogh. Les rapports qu'entretient Van Gogh avec les autres peintres et les galeristes, notamment son frère, s'apparentent à ceux qu'entretient Pialat avec le monde du cinéma, qui, par ce film, règle ses comptes. Jacques Dutronc surprend dans son interprétation de Van Gogh / Pialat, à la fois empreint d'un détachement amusé et d'une forme de désespoir élégant. Il reçoit le César du meilleur acteur.

Micheline, l'accompagne pendant ces années difficiles. Elle le soutient et l'encourage, ce qu'elle continuera à faire même après leur divorce, Pialat lui accordant réciproquement une immense affection tout au long de sa vie. Les événements de la vie privée de Maurice Pialat, notamment les évolutions de sa vie sentimentale, ont une incidence sur son œuvre, car c'est dans sa propre vie qu'il puise les futurs scénarii de ses films. Les femmes qu'il aime lui restent souvent fidèles dans le travail, même après leur séparation. En 1960, il quitte Micheline pour Colette, qui le quittera à son tour, en 1966. Ces événements sont à l'origine de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, inspiré des tourments de Pialat, partagé entre deux femmes. Par goût de la véracité des faits, Pialat tourne des scènes dans les mêmes endroits que ceux qu'il a réellement fréquentés avec Colette.

Mais il n'est pas venu au cinéma d'emblée. Pendant les années 50, il s'essaie au théâtre. L'expérience ne dure pas, malgré des débuts prometteurs. Ainsi, en 1955, joue-t-il aux côtés d'Edwige Feuillère, de Laurent Terzieff et de Michel Vitold. Il en garde cependant le goût du jeu, aimant être au milieu des acteurs qu'il engage pour ses films, détestant l'expression de la « direction d'acteurs ». Il joue dans plusieurs de ses films : la série d'épisodes pour la télévision *La Maison des bois*, *A nos Amours*, et *Sous le Soleil de Satan*.

En 1951, Maurice Pialat acquiert une caméra et tourne ses premiers films amateurs. Il réalise un court-métrage documentaire sur l'extension des banlieues parisiennes, *L'Amour existe* (1960), primé à Venise. C'est à cette même période qu'il fait une rencontre capitale, en la personne de Claude Berri, qui devient un de ses grands amis et avec qui il travaille au début de sa carrière cinématographique. Ensemble, ils tournent *Janine* (1961), que Pialat réalise et que Berri écrit et joue. Ce dernier produira *Passe ton Bac d'abord* en 1978.

Après *Janine*, Pialat livre une série de documentaires puis des courts-métrages : *Les Chroniques turques* (1963), commandées par l'Etat français, et *Villages d'enfants* (1964), qui annonce *L'Enfance nue*. Parallèlement, il est assistant pour la télévision depuis 1960. Le succès critique de *L'Enfance Nue* lui ouvre plus largement encore les portes de la télévision, pour laquelle il réalise, en 1970, *La Maison des bois*, d'un niveau bien plus élevé que les productions télévisuelles habituelles. Si Maurice Pialat n'est pas le seul à s'intéresser à ceux qui sont rarement montrés, les ouvriers, les pauvres, les adolescents, il se réapproprie cette réalité pour la faire sienne, de façon très personnelle. Là est le « réalisme » de Pialat, qui s'immerge totalement dans le milieu qu'il filme, avec humanité et respect. Ainsi, d'après Alexandre Bilinsky (site internet Cadrage), « la force de

Maurice Pialat n'est pas de nous dire mais de nous montrer. Mieux : de nous faire pressentir quelque chose, quelque part dans notre être physique ».

Dès *La Maison des bois*, le spectateur a sous les yeux les thèmes chers à l'artiste : l'enfance, la famille, la mort. Il continue à s'inspirer des aléas de sa vie sentimentale, faite à la fois de ruptures et de fidélité malgré tout, pour bâtir les récits de ses films. Ainsi, quand Arlette Langman, scénariste de plusieurs de ses films, le quitte, naît le futur scénario de *Loulou*. Un autre thème capital chez Pialat est la difficulté d'aimer, la difficulté à être heureux en couple. Ce sont d'ailleurs les fins des idylles qui semblent l'intéresser le plus. *Le Garçu*, son avant-dernier film, est l'un des plus aboutis sur la fin d'un amour. Les personnages de *Passe ton Bac d'abord* (1978) et de *A nos Amours* (1983) vivent douloureusement des périodes de transition sentimentale.

Pour les besoins de *A nos Amours*, Maurice Pialat fait débiter Sandrine Bonnaire. Il est émerveillé. Il s'ensuit une collaboration particulièrement fructueuse. Gérard Depardieu est un des acteurs les plus importants également de la « galaxie » Pialat : ils ont commencé à travailler ensemble sur le tournage de *Loulou*. La relation entre les deux hommes est houleuse mais aucun des deux n'abandonnera jamais l'autre, et la conjugaison de leurs deux talents donne toute sa mesure avec *Sous le Soleil de Satan*, adapté du livre de Bernanos. Pialat malmène ses acteurs, chargés d'exprimer ses angoisses existentielles, mais il en tire également le meilleur et sait leur être reconnaissant.

Ce grand admiratif de Tati et de Bresson était un des réalisateurs parmi les plus caractériels et les plus attachants à la fois. Mais les innombrables disputes, polémiques et revers de situations qui se sont produites au cours des tournages, ne doivent pas masquer la qualité de l'œuvre

qu'il laisse, qui fait de lui un digne héritier de Renoir. Maurice Pialat est décédé à Paris le 11 janvier 2003.

En 2007, Jean-Pierre Devilliers et Anne-Marie Faux réalisent un très beau documentaire sur le cinéaste, *Maurice Pialat, l'amour existe*, film produit par la

productrice Sylvie Pialat, l'épouse du cinéaste.

En 2013, la Cinémathèque française lui rend hommage, avec une rétrospective de ses films et une exposition de ses peintures.

Filmographie

Sélection courts métrages :

1951 : Isabelle aux Dombes

1953 : Congrès eucharistique diocésain

1957 : Drôles de bobines

1958 : L'Ombre familière

1960 : L'Amour existe

1961 : Janine

1963 / 1964 : Série de courts-métrages sur la Turquie, « Chroniques turques »

1969 : Villages d'enfants

Longs métrages :

1968 : L'Enfance nue

1972 : Nous ne vieillirons pas ensemble

1974 : La Gueule ouverte

1978 : Passe ton Bac d'abord

1980 : Loulou

1983 : A nos Amours

1985 : Police

1987 : Sous le Soleil de Satan

1991 : Van Gogh

1995 : Le Garçu

Série de sept épisodes pour la télévision :

1970 : La Maison des bois

Sources :

Cahiers du cinéma N^{os} 209, 210.

Site internet « cadrage », portrait de Maurice Pialat

MARDI 13 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Maurice Pialat

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

L'Amour existe de Maurice Pialat (1960)

France / NB / 20'

Réalisation : Maurice Pialat

Scénario et texte : Maurice Pialat

Musique : Georges Delerue

Image : Gilbert Sarthre

Montage : Liliane Korb et Kenout Peltier

Narrateur : Jean-Loup Reynold

Production : Pierre Braunberger pour les films de la Pléiade



Prix Louis Delluc 1960

Prix Mostra de Venise 1961

Prix Louis Lumière 1961

Sur un commentaire très beau et mélancolique, défilent des images de la banlieue parisienne à la fin des années 1950. Les images et le texte, très écrit et mélancolique, sont de Maurice Pialat.

En 1960, Pialat, avant tout peintre à l'époque, a déjà tourné quelques courts métrages et *L'Amour existe* est son premier film distribué en salle. Il obtient des prix prestigieux, ce qui contribue à lancer la carrière cinématographique de Maurice Pialat.

Ses centres d'intérêt et le regard qu'il y porte sont déjà là : il filme le monde des laissés pour compte, des "perdants" d'une société qui classe et met chacun dans des cases différentes. Ici, celles de la banlieue de la ceinture rouge n'ont rien d'enviable : petits pavillons en bord de piste d'aéroport, grands ensembles sans personnalité ou bidonvilles, journées passées dans des transports fatigants et poisseux, vies à

attendre la paye et finalement, une vieillesse de triste repos. Pialat filme aussi l'enfance de ces "paysages pauvres" dont "l'ennui est le principal agent d'érosion". Le réalisateur s'interroge sur les souvenirs d'enfance qu'auront ces futurs adultes, contraints à des espaces tristes et désolés, à "une culture en toc dans des constructions en toc". A cet égard, *L'Amour existe* préfigure *L'Enfance nue*, long métrage réalisé en 1968.

L'Amour existe est un documentaire et, dans son texte poétique, Pialat glisse des chiffres implacables et qui laissent peu d'espoir, sur, par exemple, la proportion d'enfants d'ouvriers qui ira à l'université, les écarts entre le nombre de théâtres intra muros et celui du département de la Seine, voisin d'une poignée de kilomètres ...

Pialat fait de la poésie de son texte, et de ses images un véritable combat contre les décideurs, spéculateurs et experts des cabinets d'étude qui parquent les personnes

dans des conditions indignes, défigurent les paysages, broient l'espoir. Bref, dès ses débuts en cinéma Pialat se place du côté de la révolte, non pas par un discours idéologique quelconque, mais en montrant les choses telles qu'elles sont.

Sources

Site internet Cinémathèque française

Site Cultureaupoing

Biographie et filmographie : p. 161

Georges Delerue, alors un des jeunes compositeurs de musique de films parmi les plus brillants de sa génération, accepte de composer la musique de *L'Amour existe*, qui contribue aussi à sa très grande réussite.

MARDI 13 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Maurice Pialat

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Sous le Soleil de Satan de Maurice Pialat (1987)

France / couleurs / 1h43

Palme d'Or Festival de Cannes 1987

Réalisation : Maurice Pialat

Scénario : Sylvie Danton, d'après l'œuvre de Georges Bernanos (1926)

Photographie : Willy Kurant

Musique : Henri Dutilleux

Décors : Katia Vischkof

Montage : Yann Dedet

Son : Louis Gimel

Costumes : Gil Noir

Production : Daniel Toscan du Plantier

Interprétation

L'Abbé Donissan : Gérard Depardieu

Mouchette : Sandrine Bonnaire

Le doyen Menou Segrais : Maurice Pialat

Le marquis de Cadignan : Alain Arthur

Le député Gallet : Yann Dedet

La mère de Mouchette : Brigitte Legendre

Malorthy : Jean Claude Bourlat

Le maquignon : Christophe Bouvet



Sous le Soleil de Satan Maurice Pialat – Gaumont Distribution

Un village de l'Artois, entre Le Havre et Le Boulonnais, en 1926. L'abbé Donissan, fraîchement sorti du séminaire où il fut un élève considéré comme médiocre, s'interroge sur sa mission, doute de sa capacité à la mener à bien. Malgré sa jeunesse, Donissan est aussi massif physiquement que fragile intérieurement : très tourmenté, très sensible, littéralement habité par sa foi, il est constamment à la limite de l'épuisement. Hyper exalté, il se flagelle à l'excès, ploie littéralement sous le poids des péchés de ses contemporains,

dont il perçoit avec une acuité hors du commun le malheur profond. Amené à effectuer un long déplacement à pied, en grande partie de nuit, il fait deux rencontres qui chacune le bouleverse : Satan, en la personne d'un maquignon qui se veut revenu de tout, et surtout Mouchette, une très jeune femme qui est l'amante à la fois du Marquis de Cadignan et du député Gallet. Elle porte un lourd secret, que Donissan devine, grâce à une puissante intuition. Il va donc mettre à nue la fragilité de la jeune femme sarcastique,

dont la vivacité d'esprit masque mal la grande tristesse. Il la mettra également nez à nez avec son propre orgueil. Mouchette ne parviendra pas à faire face à une vie sans joie et d'aucuns, dont Donissan lui-même, le croiront responsable du drame qui se joue. Mal accepté de la hiérarchie de l'Eglise mais compris et soutenu par le doyen Menou Segrais, qui perçoit en lui l'extraordinaire homme de foi derrière la rudesse apparente, Donissan, après avoir dérouteré dans un premier temps la population, finit par acquérir l'image d'un véritable saint à ses yeux.

Le fait que Pialat, cinéaste qui jusque-là s'est intéressé à la vie sociale de ses contemporains, adapte un roman de Bernanos, écrivain de la première moitié du 20^e dont l'œuvre tourne autour de la question de la foi et de la grâce, peut à première vue surprendre. Mais à première vue seulement, car en fait, les accointances entre Bernanos et Pialat sont patentes : l'un comme l'autre, à leur manière, n'ont de cesse de s'interroger sur la nature et le destin d'une humanité meurtrie. La controverse lors de la sortie du film fait rage : alors que la Palme d'or est décernée à Pialat pour *Sous le soleil de Satan*, une partie de la salle accueille le cinéaste sous les sifflets. Pialat, au caractère bien trempé, ne cherche pas à arrondir les angles et la polémique enfle. Les avis sont très partagés. Parmi les critiques négatives, les plus intéressantes sont celles qui, en filigrane, pensent que Bernanos est inadaptable après le remarquable travail qu'en a fait Bresson (*Journal d'un curé de campagne*, 1936 et *Mouchette*, 1967). Or, si l'influence de Bresson se ressent, notamment par l'utilisation de plans serrés et fixes sur les personnages, Pialat réussit parfaitement à retranscrire, à sa façon à lui, par le filtre de son regard singulier, la sève même de l'œuvre de Bernanos. Le rôle de la scénariste Sylvie Danton, bientôt Sylvie Pialat, est capital. C'est elle qui tranche dans l'œuvre littéraire, en enlève des morceaux sans en ôter l'essence. La langue,

qui est celle de l'écrivain, très écrite malgré une apparente simplicité, s'intègre parfaitement au film, ne paraît nullement surfaite.

Comme dans ses autres films, Pialat refuse tout psychologisme : les personnages sont montrés tels qu'ils sont, sans explications sur le pourquoi du comment de leur tempérament. Fidèle au réalisme global de son œuvre, Pialat traite même l'aspect "fantastique" du sujet comme un élément de la réalité.

Gérard Depardieu incarne de façon époustouflante la passion (au sens premier, la souffrance) de Donissan. Sorte d'alter ego de Pialat devant la caméra depuis *Loulou* (1980), il livre ici très certainement une de ses plus grandes interprétations. Pialat, parfois colérique et dur avec les acteurs, obtient avec eux des résultats comme peu de réalisateurs français de son époque savent le faire. Sandrine Bonnaire campe une poignante Mouchette. Révélée au public par Pialat dans *A nos amours* (1983) elle entretient avec le réalisateur une relation quasi filiale. Comme dans *Van Gogh* et les autres films de Pialat, les rôles secondaires font également l'objet de grandes attentions, notamment les personnages féminins. A cet égard, Brigitte Legendre, qui joue le rôle de la mère de Mouchette, installe une émotion très forte. Pialat, qui fut acteur pendant sa jeunesse, s'octroie le rôle du doyen Menou Segrais, personnage à la fois d'une grande humanité mais dans le refus de toute complaisance. Ce rôle lui sied parfaitement et le spectateur ne peut qu'être ému quand Menou Segrais explique que "jamais [il] ne va savoir être vieux".

Le film est tourné sur des terres que Pialat connaît et aime, dans le Nord-Pas-de-Calais, aux alentours de Montreuil-sur-Mer. Les paysages du Nord sont magnifiés par la photographie de Willy Kurant, qui produit un travail tout en subtilité. La nuit de la campagne de l'Artois prend, par le jeu de contrastes entre les lumières et les ombres et la finesse du grain, une

dimension onirique. Cela convient parfaitement avec l'histoire qui est contée, celle d'une lutte entre le diable et un esprit touché par la grâce.

La musique, signée Henry Dutilleux (mort en mai 2013) est magnifique et les silences qu'elle sait laisser font partie de la beauté même de la partition.

Pour le courage qu'a eu Pialat d'adapter Bernanos soixante ans après la parution de l'ouvrage, pour la beauté de la mise en scène et des images, pour le jeu des acteurs, pour la musique et d'autres choses encore, *Sous le soleil de Satan* mérite sa qualification de chef d'œuvre, trouvée sous la plume de nombreux critiques et historiens du cinéma.

Biographie et filmographie p. 161

Sources :

La Revue du cinéma N° 430

Cahiers du cinéma N°s 419/420 et N° 397 (texte de Serge Toubiana)

VEN. 16 MAI 2014 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Musique et cinéma

Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque F. Mitterrand.

Entrée gratuite.

The Harder they come

de Perry Henzell

(1972)

Jamaïque / couleurs / 2h

Réalisation : Perry Henzell

Scénario : Perry Henzell et Trevor D. Rhone

Musique : Jimmy Cliff, Desmond Dekker, Toots and the Maytals, The Slickers

Photographie : Peter Jessop, David McDonald et Franklyn St Just

Montage : Seicland Anderson, John Victor-Smith et Richard White

Son : Bob Povey et Winston Rodney

Interprétation :

Ivanhoe "Ivan" Martin : Jimmy cliff

Elsa : Janet Bartley

Jose : Carl Bradshaw

Le prêtre : Basil Keane

Hilton : Bob Charlton

La mère : Lucia White

La bourgeoise : Beverly Anderson



Ivan débarque à Kingston avec l'idée de devenir chanteur. Après plusieurs tentatives infructueuses, il obtient une audition chez un gros producteur et enregistre sa chanson "The harder they come". Mais le producteur veut lui imposer de céder les droits pour une somme dérisoire et le jeune homme refuse que le disque ne sorte.

Il se met alors à la recherche d'un job, honnête tout d'abord, puis, parce qu'il ne trouve rien, il finit par accepter de revendre de la marijuana. C'est alors que les ennuis commencent.

The Harder they come est le premier film jamaïcain. Il est réalisé par un Jamaïcain issu d'une famille blanche, et faisant partie de la haute société de l'île. Le projet de Henzell est de rendre compte de la réalité

quotidienne de la vie dans les ghettos, y compris du formidable espoir de plus de démocratie et de justice pour tous, né à partir de 1968, et porté par la musique reggae. Le mot reggae a été créé à cette période, par le musicien Toots, au moment de la rébellion étudiante, qui s'est propagée dans tous les ghettos de l'île. Cette musique, issue d'un mélange de jazz et de rythme africain, est née au début des années 60 sous le nom de Ska. A partir de 68, les paroles prennent de l'importance à la faveur du ralentissement du rythme de la musique, et ces textes affirment l'identité de l'île autant que celle des rastas. Car Perry Henzell veut aussi montrer la communauté rasta. Ce mouvement né dans les années 30, puise ses bases dans le christianisme, et ses fidèles considèrent Hailé Selassié 1^{er}, le Négus d'Ethiopie,

comme le messie. Jusqu'au milieu des années 50, les rastas vivent à la campagne, à l'abri de la police et du système de "Babylone" qu'ils réprouvent. Ils vivent en autarcie et la consommation de la marijuana est considérée pour eux comme un acte sacré. A la fin des années 50 cependant, ils sont délogés ou arrêtés, et viennent s'installer dans les villes.

Henzell adopte le point de vue de cette population des ghettos, composée en grande partie de rastas en mal d'intégration. Ce qui n'est pas sans poser problème, venant d'un homme de la haute société, blanche de surcroît. Mais le cinéaste va aller plus loin encore, et montrer comment la corruption est partout dans la société, depuis la police qui s'enrichit du trafic de la marijuana, jusqu'aux DJ des radios et télévisions qui sont achetés par des producteurs véreux. Cette peinture quasi documentaire de l'île de la Jamaïque aurait pu suffire pour faire de ce film une œuvre intéressante mais Perry Henzell voulait ajouter une histoire à son film, de manière à intéresser les gens qu'il y montrait : les

pauvres, peu habitués aux films seulement documentaires. C'est ainsi qu'il va intégrer une histoire basée sur des faits réels et retraçant la vie de Ivanhoe Martin, bandit au grand cœur qui vivait à Kingston dans les années 40 et qui était très populaire en Jamaïque. Cet homme avait à l'époque tenté sa chance en tant que chanteur, ce qui permettait à Henzell de relier cette histoire populaire à la musique. Il proposa à Jimmy Cliff, musicien, et compositeur pour le film de *The Harder they come*, le rôle de Martin, ce qui fit connaître le chanteur et sa chanson au monde entier. Car si le film est le premier de l'histoire du cinéma sur l'île, il a fait aussi connaître au monde entier la musique reggae. A noter qu'à l'exception de deux ou trois acteurs de théâtre (seulement connus en Jamaïque) la quasi totalité des interprètes est débutante. Parmi eux, Beverly Anderson (la maîtresse de maison d'un quartier riche), qui deviendra Beverly Marley, l'épouse d'un des plus grands musiciens de reggae.

Perry Henzell (1936 - 2006)



Perry Henzell est né en Jamaïque dans une famille aisée, son père était administrateur d'une grosse plantation et son grand-père fondateur de l'industrie du sucre sur l'île. La famille Henzell est riche, cultivée, et composée principalement d'hommes d'affaires et d'ingénieurs. C'est donc tout naturellement que le jeune Perry part à Londres pour faire ses études. Il étudie ensuite le cinéma à Montréal puis retourne sur le vieux continent pour faire un tour d'Europe en stop. Celui-ci le ramène à Londres, où il va travailler à la BBC en tant que programmateur de films pour la télévision anglaise. Il rentre cependant au début des années 60 en Jamaïque, où il va vivre principalement de la réalisation de films publicitaires.

En 1968, la naissance de la musique reggae (le terme est utilisé pour la première fois en 1968 par le musicien Toots), marque sur l'île un mouvement étudiant qui se propage bientôt dans toute la population noire jusque dans les ghettos. Perry Henzell décide alors de montrer cette rébellion mais aussi la vie quotidienne dans les quartiers pauvres de Kingston autant que l'aspiration des populations à plus de démocratie. Il réalise son souhait quatre ans plus tard, avec le film *The Harder they come*, qui montre, sur des images documentaires, et sur la musique reggae alors presque inconnue en dehors de l'île, la vie d'un bandit au grand cœur qui vivait dans les années 40 à Kingston.. Le film contribue largement à faire connaître le reggae (né d'un mélange de jazz et de rythmes africains) et Jimmy Cliff, partout dans le monde. Mais ce

succès ne permet pourtant pas à Henzell de faire son deuxième film *No place like home* qui ne sortira qu'en 2006, deux mois avant la mort du cinéaste. Entre temps, il

aura écrit un roman *Power game* sorti en 1982. Perry Henzell est mort d'un cancer en novembre 2006 en Jamaïque.

Filmographie :

1972 : The Harder they come

2006 : No Place like Home

Sources :

IMBD

www.forumdesimages.fr : Leçon de cinéma par Hélène Lee.

LUNDI 19 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Plein Soleil **de René Clément** **(1959)**

France / Couleurs / 2h
Version restaurée

Réalisation : René Clément
Scénario : Paul Gégauff,
d'après *Monsieur Ripley*, de Patricia Highsmith.
Photographie : Henri Decae
Musique : Nino Rota
Production : Paris Film Production

Interprétation

Tom Ripley : Alain Delon
Marge : Marie Laforêt
Philippe Greenleaf : Maurice Ronet
Mme Popova : Elvire Popesco
L'inspecteur : Erno Crisa
La concierge : Ave Ninchi

Tom Ripley est chargé par un riche Américain du nom de Greenleaf de ramener le fils de ce dernier en Californie. Il se rend alors en Italie où il devient l'homme à tout faire de Philippe, qui ne cesse de l'humilier. Au cours d'une croisière où ils se retrouvent tous les deux, Tom assassine Philippe et jette son corps à l'eau. De retour sur la terre ferme, il s'empare de son identité et retrouve la maîtresse de Philippe, Marge, de qui il devient l'amant.

Neuvième réalisation de René Clément, *Plein Soleil* se distingue de ses autres films par son style très "nouvelle vague". Après l'échec financier de *La Diga sul Pacifico*, Clément se met à la page en réalisant cette superbe mécanique policière, aujourd'hui devenue un classique. Le réalisateur nous présente ici un thriller psychologique



© 1960 STUDIOCANAL TITANUS SPA Tous droits réservés

saisissant avec un suspense des plus réussis. Les sublimes images d'Henri Decae, l'excellente musique de Nino Rota et les jeux d'acteurs remarquables confèrent à ce film son caractère si particulier.

Plein Soleil relate l'histoire de Tom Ripley, jeune homme fauché qui, après avoir assassiné Philippe, le fils d'un riche Américain, va s'emparer de son identité. Adapté du roman *Monsieur Ripley* de Patricia Highsmith, le film de Clément est selon elle la meilleure adaptation tirée de son polar, malgré les nombreuses adaptations dont il a fait l'objet, tel que *Le Talentueux Monsieur Ripley*, remake américain sorti en 2003.

René Clément traite avec *Plein Soleil* les thèmes de la convoitise et du mensonge, en y ajoutant une certaine dose d'ambiguïté.

La relation d'asservissement qui s'établit au début du film entre Philippe et Tom va très vite se transformer en un jeu du chat et de la souris, les deux hommes éprouvant tous les deux une admiration et une haine réciproque. Le spectateur est alors rapidement entraîné dans toute cette mécanique, qui va provoquer chez lui une certaine fascination et un certain malaise. C'est ainsi que René Clément mène un jeu ambigu avec son spectateur, en s'amusant habilement avec le rythme, et en créant un suspense haletant.

Si *Plein Soleil* est le cinquième film d'Alain Delon, c'est aussi son premier grand rôle et celui qui le révélera au grand jour. A vingt-quatre ans, l'acteur excelle dans le rôle d'un Tom Ripley beau et complexe, à la fois méprisable et attirant. Il nous gratifie ici d'une excellente prestation,

mélange d'insolence et de peur, de cynisme et de désir, qui apporte énormément au charme dont se pare le film. Son jeu polysémique et son identité trouble en font un être fascinant dont les actes peuvent être sujets à plusieurs interprétations. Les prestations de Maurice Ronet, cynique à souhait, et de Marie Laforêt, débutante mais tout aussi excellente, n'en restent pas moins notables.

Avec ce film, René Clément plonge le spectateur dans un thriller palpitant et résolument moderne. Véritable preuve de son talent, *Plein Soleil* n'a pas pris une ride et est aujourd'hui considéré comme l'un des films cultes du cinéma français.

Sources

Tulard, Jean. - Guide des films : 1895-1995. – Paris : Robert Laffont, 1995. – 1479 p.

La revue du cinéma : numéro 451

Cinéma : numéro 255

Cahiers du cinéma : numéro 107

Site internet bifi.fr

Site internet calindex.eu

René Clément (1913- 1996)



René Clément divisa pendant longtemps la critique. Certains y ont vu un grand auteur dès ses débuts, alors que d'autres, notamment parmi les défenseurs de la Nouvelle Vague, ont reconnu en lui

le grand technicien, mais sans lui accorder le talent artistique. Représentante d'un cinéma classique «à la française» dans ce qu'il a donné de meilleur, l'oeuvre de René Clément est aujourd'hui très largement réhabilitée.

René Clément naît et vit à Bordeaux avec ses parents. Son père, architecte, lui offre une lanterne magique pour ses six ans. Débute alors la passion de René pour les images animées, qui le tiendra durant toute

sa vie. Dès son plus jeune âge, René Clément s'amuse à dessiner des carrés blancs bordés de noir, dans lesquels il dessine des personnages sortis de son imagination. Enfant, il met ainsi en scène ses joies et ses peines, puis, avec l'âge, commence à raconter la vie des autres. Ses rêves enfantins portent en germe ses créations futures et il se souviendra toute sa vie du sentiment d'absolu que l'on peut éprouver à l'âge des culottes courtes. Après le Baccalauréat, René Clément «monte» à Paris pour étudier l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts. C'est là, à l'âge de dix-huit ans, qu'il réalise son premier film d'images animées, *César chez les Gaulois*. Alors que René a vingt ans, son père meurt ; aussi doit-il interrompre ses études pour subvenir à ses

besoins. Il abandonne alors l'architecture qui ne le passionne pas et décide de se consacrer au cinéma.

En 1934, il rencontre Jacques Tati, qui fait alors carrière au music-hall. Les deux hommes deviennent amis et réalisent ensemble, en 1937, leur premier court-métrage, *Soigne ton gauche*. Puis le jeune René est appelé sous les drapeaux : il parvient à faire son service militaire au sein du Service Cinématographique des Armées. Cela lui permet de voyager, surtout en Afrique du Nord. Il tourne d'autres courts-métrages : *Au Seuil de l'Islam*, en Tunisie, avec Jean Leherrissey, puis *La Bièvre, fille perdue*, en France. Il réalise trois courts métrages avec l'excellent chef-opérateur Henri Alekan : *La Grande Pastorale*, *Chefs de demain* et *Ceux du Rail*. Parallèlement, il va au cinéma dès qu'il le peut et se passionne pour les films d'Eisenstein, qu'il connaît sur le bout des doigts et qui ont une grande influence sur ses films.

En 1945, Clément travaille à la réalisation d'un documentaire sur la résistance des cheminots pendant la guerre. Le projet initial est revu à la hausse : ce sera *La Bataille du rail*, premier long-métrage de Clément, et véritable coup de maître, réalisé en deux parties. Jean Cocteau, qui a vent de la qualité des premières images tournées, sollicite Clément pour être le premier technicien de *La Belle et la Bête*. Clément accepte et, alors qu'il mène de front les deux projets, répond favorablement à l'invitation de Noël-Noël pour mettre en scène son film *Le Père tranquille*. L'univers poétique de Cocteau marque René Clément de façon définitive. René Clément travaille simultanément sur trois projets. Boulimique, il devient un véritable homme orchestre du cinéma. Il se forme en effet à presque tout : il écrit des scénarii, tient la caméra en tant qu'opérateur, participe à la confection des décors (ce que lui permet sa formation d'architecte), et acquiert une table de montage, apprenant à s'en servir et décidant de devenir le monteur de tous ses

films. Ce qu'il fera, à l'exception de *Paris brûle-t-il ?* (1966), grande fresque historique.

En 1946, quatre films français sont en compétition au festival de Cannes : René Clément est lié à trois. Il reçoit la Palme d'or pour *La Bataille du rail* mais est marqué par les critiques parfois violentes de ses détracteurs. C'est à ce moment qu'il décide de travailler le plus discrètement possible, sans publicité, ni autour de lui, ni autour de ses films.

René semble avoir écouté les conseils paternels : « si tu ne te renouvelles pas sans cesse, c'est que tu es au bout de ton rouleau ». Ses films traitent en effet de genres très différents. Mais tous témoignent de la même vision du monde. Pour René Clément, l'homme est toujours prisonnier d'une situation, contraint, mais actif, tourné vers l'avenir, luttant, se créant un monde à son image. Le cinéaste a réalisé plusieurs films adaptés d'œuvres littéraires : *Jeux interdits* (1952) ; *Monsieur Ripois* (1954), adapté du roman de Louis Hémon, *Gervaise* (1956), d'après Zola, et *Un Barrage contre le pacifique* (1958), du roman éponyme de Marguerite Duras, *Plein Soleil* (1960) d'après un roman de Patricia Highsmith.

Jeux interdits, *Quelle Joie de vivre* et *Le Jour et l'heure* forment un triptyque : il s'agit de la même expérience propre à l'humanité, mais vécue à des âges différents. Les êtres sont acculés à faire des choix, toujours à la fois empreints de leur passé et regardant vers le futur. Pour parvenir à exprimer cet état de fait, cette relation espace/temps, René Clément donne un poids particulier aux décors, qui sont à l'image de la psychologie des personnages et prennent tout leur sens dans la dramaturgie du film.

Il y a une unité d'atmosphère dans chaque film de René Clément, à l'instar des films de Orson Welles qui, eux aussi, proposent une réflexion sur le temps. Mais, alors que Welles part du rêve pour atteindre la vérité, Clément, lui, part du réel pour mieux raconter le rêve. Comme il a été mentionné

précédemment, Clément ne fait aucune concession à la fioriture, traitant la réalité avec une apparente froideur. Mais d'après Farwagi (voir sources), c'est justement « la rigueur même des films de Clément qui est l'absence de sécheresse ». Cinéaste de l'absurde de l'ordinaire, Clément refuse l'alibi du tragique : il montre les choses, sans jugement moral appuyé. René Clément est donc bien plus qu'un excellent technicien, mais un véritable chercheur en cinéma : *Plein soleil* (1960) en est la meilleure démonstration. En effet, il fait ici quasiment œuvre d'avant-garde quant à l'utilisation de la couleur : il l'utilise pour faire progresser la narration, la charge d'une signification morale et en fait une révélatrice de la subjectivité des

personnages. Amateur de peintures et d'art plastique, Clément a un véritable regard de plasticien. Son goût et sa grande culture pour les Beaux-Arts éclatent également de façon évidente dans *Au-delà des grilles* (1949), où les enchevêtrements des lignes horizontales et verticales en disent long sur la psychologie des personnages. Dans *Le Château de verre* (1950), l'aspect statufié des personnages, tels des gisants, est également lourd de sens ...

Ses films suivants, *Paris brûle-t-il ?* (1966) excepté, semblent plus mineurs et un peu nostalgiques. Il réalise son dernier film en 1975 (*La Baby-sitter*) et quand il meurt, vingt ans plus tard, il ne se trouve quasiment plus personne pour contester la grande valeur artistique de son œuvre.

Filmographie

Les courts-métrages :

1931 : César chez les gaulois (dessin animé)

1936/1938 : Soigne ton gauche

1937 : La Symphonie française du travail

1938 : L'Arabie interdite

1942 : La Bièvre, fille perdue

1942/1947 : La Grande Pastorale

1942/1943 : Chefs de demain

1943/1944 : Ceux du rail

Les longs-métrages :

1946 : La Bataille du Rail

1946 : Le Père tranquille (statut de réalisateur-technique)

1947 : Les Maudits

1949 : Au-delà des grilles

1950 : Le Château de verre

1952 : Jeux interdits

1954 : Monsieur Ripois

1956 : Gervaise

1958 : Barrage contre le Pacifique

1960 : Plein Soleil

1961 : Quelle Joie de vivre

1963 : Le Jour et l'heure

1964 : Les Félines

1966 : Paris brûle-t-il ?

1970 : Le Passage de la pluie

1971 : La Maison sous les arbres

1972 : La Course du lièvre à travers les champs

1975 : La Baby-sitter

Sources :

Denitza Bantcheva, René Clément – Ed° du Revif 2008

André Farwagi, René Clément, Ed° stock

LUNDI 26 MAI 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Soirée présentée par Alain Bonnet

Le Troisième Homme (*The Third Man*)

de Carol Reed

(1949)

Royaume-Uni / NB / 1h44

Réalisation : Carol Reed

Scénaristes : Graham Greene, Alexander Korda, Carol Reed, Orson Welles (3 derniers non crédités)

Montage : Oswald Hafenrichter

Photographie : Robert Krasker

Musique : Anton Karas

Décors : Dario Simoni

Producteurs : Alexander Korda, David O Selznick, Carol Reed

Interprétation

Holly Martins : Joseph Cotten

Harry Lime : Orson Welles

Alida Valli : Anna Schmidt

Le major Calloway : Trevor Howard

Le sergent Paine : Bernard Lee

Crabbin : Wilfrid Hyde-White

Le portier de Haary : Paul Hörbiger

Le baron Kurtz : Ernst Deutsch

Popesco : Siegfried Breuer

Dr Winkel : Erich Ponto



L'écrivain américain désargenté Holly Martins part à Vienne rejoindre son ami Harry Lime pour tenter d'y trouver un travail. Une fois sur place, Holly Martins apprend la mort de son camarade dans un accident de voiture. En se rendant aux obsèques, il découvre, par l'officier de police Calloway, qu'Harry aurait été mêlé à des histoires criminelles troubles. Holly refuse alors de rentrer chez lui et décide de mener l'enquête pour éclaircir le sort de son ami. Le baron Kurtz et Popesco expliquent à Holly leur présence sur le lieu de l'accident et la façon dont ils ont transporté le corps de l'autre côté de la

route en attendant le médecin. Mais après avoir discuté avec le concierge de l'immeuble de Lime, celui-ci assure à Holly qu'un troisième homme était sur place. Résolu à découvrir l'identité du troisième homme et soupçonnant Harry d'être toujours en vie, Holly Martins se lance dans une investigation tumultueuse...

Vienne 1948. La capitale autrichienne est occupée par les quatre puissances alliées et c'est sur cet arrière-plan historique que l'intrigue vient se greffer. Le scénario imaginé par Greene est commandé par le producteur Alexander Korda dans le but

d'en faire une adaptation filmée, afin de saisir l'atmosphère de la ville à cette époque, dans le décor bouleversé de l'après-guerre. Reçu avec enthousiasme à sa sortie et obtenant le Grand Prix du festival de Cannes 1949, *Le Troisième Homme* est cependant décrit comme un film à "caractère propagandiste" par Georg Sadoul. Contre un scénario pensé comme un divertissement par Graham Greene, Carol Reed le transforme en film psychologique où les méditations chrétienne et spirituelle émergent. La fidélité et la damnation sont les thématiques sous-jacentes de ce film, situé à la frontière entre espionnage et film noir. En ce sens, *Le Troisième Homme* a souvent été comparé, sinon mis en parallèle, avec le film *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz réalisé sept ans auparavant. Le thème de la loyauté, la trame internationale et la présence d'un triangle amoureux marquent la ressemblance avec ce dernier. Il s'en distingue aisément par son esthétique expressionniste très appuyée, où l'on retrouve, par la photographie de Robert Krasker, des cadrages décalés, des images très composées, un éclairage contrasté fait de jeux d'ombres et de lumière. Cette esthétique soignée constitue notamment le point de discorde entre les différentes critiques parues à la sortie, agissant pour certains comme kitsch et démesurée. Ce "baroque désordonné", comme on a pu le définir, n'est pas sans rappeler le travail

d'Orson Welles, grande figure venant hanter le film dans sa dernière partie. Sa présence au film est d'ailleurs marquée par son investissement dans l'écriture de son propre rôle, celui de Harry Lime, puisqu'il sera dit, après la sortie en salles, que Welles était à l'origine de certains dialogues de son personnage. On remarque d'ailleurs quelques similitudes entre le personnage de Charles Foster Kane - héros du film *Citizen Kane* (1941) incarné par Welles lui-même - et Harry Lime, tous deux trahis par Joseph Cotten. De son interprétation en résulte quelques séquences aujourd'hui mythiques, comme sa fuite dans les égouts de la ville pour tenter d'échapper à la police, ou sa célèbre tirade de la grande roue de Vienne : "En cinq siècles de paix et de bonheur, la Suisse n'a inventé que le chocolat et le coucou" faisant de lui un personnage ambigu, à la fois cynique et charmeur.

Le Troisième Homme demeure le film le plus considéré de l'œuvre de Reed. Le succès est doublé de la musique, jouée à la cithare, devenue célèbre grâce au travail du compositeur viennois Anton Karas. Le thème du film sera d'ailleurs classé en tête des meilleures ventes de disques pendant plusieurs semaines aux Etats-Unis au cours de l'année 1950.

Carol Reed (1906-1976)



Carol Reed naît le 30 décembre 1906 à Londres d'une union illégitime entre l'acteur-producteur Herbert Beerbohm Tree et sa maîtresse May Pinney Reed. Il fréquente la King's School de Canterbury où il se passionne pour le théâtre. En 1924, il intègre la troupe de Sybil Thorndyke où il fait la connaissance de l'écrivain Edgar Wallace, pour qui il supervise les adaptations théâtrales de ses romans. Directeur de dialogues puis

assistant réalisateur, Carol Reed coréalise son premier film *It Happened in Paris* avec Robert Wyler en 1935. L'homme enchaîne alors la réalisation de plusieurs films à petits budgets jusqu'en 1938, où ses films commencent à connaître une certaine renommée, avec *Week-end* (1938), *Sous le Regard des étoiles* (1939) ou encore *Train de nuit pour Munich* (1940). Dans ce même temps, le cinéaste sert l'armée britannique pendant la Seconde Guerre mondiale en travaillant pour le Service

Cinématographique de l'Armée, à la réalisation de courts métrages de propagande. Cette expérience déterminante aura des retombées évidentes sur le reste de sa filmographie et sur la place accordée au conflit et à la représentation du héros dans ses films. A partir de 1947, Reed devient aussi le producteur de ses propres films et connaît un succès important avec *Huit Heures de sursis* (1947), drame mettant en scène la lutte de l'Irlande contre la domination anglaise. Décrit comme un réalisateur aux "ambitions irrégulières", Carol Reed n'en demeure pas moins un des cinéastes britanniques les plus importants de l'après-guerre.

C'est grâce à sa collaboration avec le romancier Graham Greene que la carrière du cinéaste connaît un retentissement international.

L'adaptation cinématographique de la nouvelle *The Basement Room* donne naissance au scénario de *La Première Désillusion* (1948) qu'ils écrivent conjointement, au sujet d'une affaire criminelle. Un an plus tard, Carol Reed réalise *Le Troisième Homme* (1949), adaptation éponyme du roman de Greene, qui constitue sa plus belle réussite, récompensée, entre autres, par le Grand Prix du festival de Cannes 1949. Le cinéaste poursuit alors sa carrière à partir de romans britanniques avec l'adaptation du livre de Joseph Conrad *An Outcast of the Islands* (1896) en réalisant *Le Banni des îles* en 1952. L'échec du film auprès du public et de la critique est notable, le film s'inscrivant pourtant dans la veine psychologique et métaphysique des ses dernières productions. Mais la production de Reed ne s'affaiblit pas pour autant

puisqu'il réalise *L'Homme de Berlin* un an plus tard, afin de renouer avec le succès. Ce dernier se place à la hauteur de ses plus grands films en livrant une intrigue d'espionnage où l'on retrouve cette forme de suspense psychologique propre à sa filmographie. Cependant, après la réalisation de ces deux derniers films, la carrière de Reed marque le pas.

La même année, en 1953, le réalisateur est anobli pour son œuvre, faisant de lui le premier metteur en scène de cinéma britannique à recevoir ce titre. Sa carrière se poursuit avec un ensemble de films au succès inégal auprès du public et de la critique entre 1955 et 1959 avec *L'Enfant et la Licorne* (1955), *Trapèze* (1956) ou encore *Notre Agent à La Havane* (1959). En 1962, Carol Reed démarre le tournage du film *Les Révoltés du Bounty* où il sera relégué par Lewis Milestone suite à des désaccords liés à la production. Son dernier grand succès est réalisé à la fin de sa carrière avec le film *Oliver!* (1968), tiré du célèbre roman de Charles Dickens, *Oliver Twist*. Il remporte 5 Oscars grâce à ce film, dont celui de meilleur réalisateur.

Aujourd'hui, Carol Reed représente, par l'ensemble de son œuvre, une figure des plus solides du cinéma britannique, marquée par les influences d'un cinéma expressionniste. Plusieurs débats critiques auront d'ailleurs lieu à son sujet, à propos de sa tendance au réemploi de techniques et de personnages de films préexistants, plaçant ses productions au cœur de jugements mitigés. Reconnu comme un technicien hors pair, son talent artistique a parfois été remis en cause au cours de sa carrière. Il meurt à Chelsea (Londres) le 25 avril 1976.

Filmographie

1935 : Mannequin de Paris (*It Happened in Paris*) co-réalisé avec Robert Wyler

1935 : Midshipman Easy

1936 : Laburnum Grove

1936 : L'Homme aux cent voix (*Talk to the Devil*)

1937 : Who's Your Lady Friend ?

1938 : Week-end (*Bank Holiday*)
 1938 : Penny Paradise
 1938 : Climbing High
 1939 : A Girl Must Live
 1940 : Sous le Regard des étoiles
 1940 : Girls in the News
 1940 : Train de nuit pour Munich
 1941 : Kipps
 1941 : A Letter from Home
 1942 : The Young Mr. Pitt
 1943 : The New Lot
 1944 : L'Héroïque Parade (*The Way Ahead*)
 1945 : La Vraie Gloire (*The True Glory*)
 1947 : Huit Heures de sursis (*Odd Man Out*)
 1948 : Première Désillusion (*The Fallen Idol*) d'après Graham Greene
1949 : Le Troisième Homme (*The Third Man*) d'après Graham Greene
 1952 : Le Banni des îles (*Outcast of the Islands*) d'après Joseph Conrad
 1953 : L'Homme de Berlin (*The Man Between*)
 1955 : L'Enfant et la Licorne (*A Kid for Two Farthings*)
 1956 : Trapèze (*Trapeze*)
 1958 : La Clef (*The Key*)
 1959 : Notre Agent à La Havane (*Our Man in Havana*) d'après Graham Greene
 1962 : Les Révoltés du Bounty (*Mutiny on the Bounty*)
 1963 : Le Deuxième Homme (*The Running Man*)
 1965 : L'Extase et l'Agonie (*The Agony and the Ecstasy*)
 1968 : Oliver!
 1970 : L'Indien (*Flap*)
 1972 : Sentimentalement vôtre (*Follow Me*)

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
 Positif, n°478 (décembre 2000), article de Yannick Lemarié, Carol Reed, Histoire(s) de malentendus
 Positif n° 536 (octobre 2005)
 Cinéma , n° 243 (mars 1979)
 Site internet www.cineclubdecaen.com
www.imdb.com

LUNDI 2 JUIN 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Ariane (*Love in the Afternoon*) **de Billy Wilder** **(1957)** **USA / NB / 2h09**

Réalisation : Billy Wilder

Scénario : Billy Wilder, I.A.L. Diamond, d'après le roman de Claude Anet

Photographie : William C. Mellor

Montage : Léonide Azar et Chester Schaeffer

Son : Joseph de Bretagne

Décors : Alexandre Trauner

Musique : Franz Waxman

Interprétation :

Frank Flannagan : Gary Cooper

Ariane Chavasse : Audrey Hepburn

Claude Chavasse : Maurice Chevalier

Michel : René van Doude



Photo : Théâtre du Temple

Détective privé, Claude Chavasse est engagé par un homme fortuné pour surveiller sa femme qu'il soupçonne de le tromper. L'amant serait Frank Flannagan, homme d'affaires américain, connu pour ses très nombreuses conquêtes féminines. Ariane, la fille de Chavasse, s'intéresse parfois d'un peu trop près aux affaires de son père et décide de prévenir Flannagan que le mari trompé est prêt à le tuer. La jeune fille tombe amoureuse de Flannagan mais face à l'indifférence de celui-ci, elle s'invente une cohorte de soupirants afin de le rendre jaloux.

"A Paris, les gens mangent mieux. A Paris, les gens font l'amour, peut-être pas mieux mais certainement plus souvent". Ainsi commence par la voix et l'accent français de Maurice Chevalier, *Ariane*, film hommage à Lubitsch, avec qui Wilder a travaillé de nombreuses années. Après *L'Odyssée de Charles Lindberg*, film

presque documentaire sur la vie et les exploits du célèbre aviateur, Billy Wilder

décide d'adapter "*Ariane, jeune fille russe*", un roman de Claude Anet que Paul Czinner avait déjà adapté en 1931 avec Gaby Morlay. Ce film annonce une nouvelle période de création et marque le début de deux importantes collaborations pour le cinéaste.

Avec *Ariane*, Wilder se sépare de Charles Brackett, son compagnon d'écriture depuis *La Huitième Femme de Barbe bleue* (Lubitsch 1938) pour s'associer à I.A.L. Diamond. Cette première tentative s'avèrera gagnante pour les deux hommes, qui cosigneront par la suite tous les scénarii à venir. Et c'est sur *Ariane* également que Wilder va embaucher pour la première fois Alexandre Trauner, le grand chef décorateur, que l'on retrouvera dans pratiquement tous ses films suivants. Wilder transpose l'histoire à Paris, ville qu'il connaît bien pour y avoir habiter

lorsqu'il quitte précipitamment Berlin en 1933. Etudiant, il avait appris le français ce qui lui avait permis de réaliser *Mauvaise Graine* (1934), avant de rejoindre Hollywood. Pour la distribution, il choisit Audrey Hepburn, qu'il a déjà dirigée trois ans plus tôt dans *Sabrina*, et souhaite, pour le rôle de Flannagan, avoir Cary Grant. Mais ce dernier se désiste au dernier moment et c'est finalement Gary Cooper qui le remplace.

Billy Wilder dose harmonieusement l'humour et l'émotion dans ce film à l'intrigue sentimentale et ne se gêne pas pour faire un portrait sans concession du "mâle américain". La jeune Ariane est touchante dans son rôle de menteuse, qui s'invente une vie d'amour libre et d'amants tous plus assidus les uns que les autres. Cependant, la jeune ingénue va bientôt devenir la manipulatrice quand le "vieux beau" et riche américain deviendra peu à peu submergé par des sentiments dignes d'un adolescent. Comme le résume Jérôme Jacobs dans l'ouvrage qu'il consacre au

cinéaste, "Wilder pose enfin la question qui donne son unité à toute son œuvre : pourquoi parler d'amour ? Parce qu'il détient le pouvoir de transformer les êtres et de les révéler à eux-mêmes".

L'humour est présent du début à la fin du film, que ce soit le gag récurrent du petit chien de la voisine de Flannagan, les répliques des trois acteurs principaux, ou le thème musical sans cesse rejoué par le quatuor de musiciens qui accompagne les rendez-vous galants de Flanagan dans sa suite du Ritz.

A sa sortie, des critiques ont reproché à Wilder d'avoir fait un film à l'eau de rose. Aujourd'hui, la vision du film semble bien différente : "Tel un bon vin, le film se bonifie au fur et à mesure des dégustations. Car pour l'apprécier pleinement, il faut procéder, à l'instar de son héroïne avec son amant (...) et répéter l'expérience jusqu'à tomber éperdument amoureux de cette œuvre intelligente aux multiples facettes", écrit F. Olivier Lefèvre. A déguster sans modération !

Sources :

www.dvdclassik : la critique de F. Olivier Lefèvre
Billy Wilder par Noël Simsolo ed. Le Monde – Cahiers du cinéma
Le Guide des films de Jean Tulard ed. Robert Laffont

Biographie et filmographie p. 11

LUNDI 9 JUIN 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Musique et cinéma

Lawrence d'Arabie (*Lawrence of Arabia*)

de David Lean

(1962)

GB / Couleurs / 3h36

Réalisation : David Lean

Scénario : Michael Wilson et Robert Bolt

Montage : Anne V. Coates

Photographie : F. A. Young

Musique originale : Maurice Jarre

Production : Sam Spiegel

Interprétation

T.E. Lawrence : Peter O'Toole

Prince Feïçal : Alec Guinness

Auda Abu Tayi : Anthony Quinn

Sherif Ali : Omar Sharif

Général Allenby : Jack Hawkins

Colonel Brighton : Anthony Quayle

Dryden : Claude Rains

Gasim : I. S. Johar

Farraj : Michel Ray

Daoud : John Dimech



Angleterre, mai 1935. L'officier Thomas Edward Lawrence roule à vive allure sur une route de campagne. Il est surpris par l'arrivée soudaine de deux cyclistes dans une côte. Cherchant à les éviter, il perd le contrôle de son engin et se tue dans l'accident. Ses funérailles sont un événement international : une légende de la Première guerre mondiale est morte. Dans un long flashback, le film va reprendre le fil des événements qui ont fait de cet obscur cartographe de l'armée britannique le héros de la Grande Révolte arabe de 1916-1918.

T.E. Lawrence (1888-1925), jusqu'à sa mort, avait toujours refusé que ses hauts faits soient racontés au cinéma. Pourtant, sa renommée mondiale a perduré jusqu'à aujourd'hui grâce au film réalisé par le réalisateur britannique David Lean en 1962. En fait, ce film, *Lawrence d'Arabie*,

est même devenu inséparable de la légende de ce personnage historique de premier plan.

Cet archéologue, aventurier, officier, espion et enfin écrivain britannique avait pleinement conscience du potentiel cinématographique de son épopée, et dès 1926, les studios manifestent leur volonté de produire une adaptation. Avec le succès public rencontré par *Révolte dans le désert* (version abrégée de son autobiographie *Les Sept Piliers de la sagesse*), l'agent littéraire de Lawrence va tout faire pour intéresser les producteurs. Mais Lawrence craint de voir sa vie caricaturée en barnum orientaliste. Le producteur britannique Alexander Korda acquiert les droits en 1934, mais échoue après plusieurs tentatives, dont celle de faire réaliser le film par son frère Zoltan. Après guerre, les producteurs reviennent à la charge. En

1952, Harry Cohn, le patron de la Columbia, s'empare du projet, et en propose la réalisation à Michael Powell et David Lean, qui renoncent très vite. Le projet du producteur Anatole de Grunwald (avec Dirk Bogarde dans le rôle-titre) capote en 1958, un peu avant le tournage prévu en Irak. Et enfin, en 1959, le producteur Sam Spiegel acquiert les droits du livre et confie le projet à David Lean qui ambitionnait plutôt de réaliser un film sur la vie de Gandhi. Les deux hommes se retrouvent après le succès international du *Pont de la rivière Kwai*, et repartent ensemble pour une nouvelle superproduction.

David Lean, au moment d'adapter l'histoire de T. E. Lawrence, est au faîte de son art. Il a réussi à conjuguer réussite esthétique et succès public avec la superproduction *Le Pont de la rivière Kwai* en 1957. Son style est alors aisément reconnaissable par son utilisation du Cinémascope, de plans-séquences grandioses, et la dimension relevant de l'opéra qu'il confère à l'espace et aux éléments naturels. Avec *Lawrence d'Arabie*, Lean parachève son style. La critique, au moment de la sortie du film, n'a vu dans sa mise en scène qu'une esthétique de carte postale. C'était vraiment nier le talent déployé par le réalisateur. Cadrage, photo, montage, musique : nous sommes face à un véritable projet esthétique, qui dépasse de loin le simple film historique. David Lean réunit une solide équipe qu'il reconduira pour les superproductions suivantes (*Docteur Jivago* et *La Fille de Ryan*) : Robert Bolt au scénario, F.A. Young à la photographie, et le français Maurice Jarre pour la partie musicale. Il fait du désert un personnage à part entière du film, conférant au paysage une dimension symbolique, indissociable du destin prométhéen de Lawrence, qui trouve dans ces étendues le moyen de réaliser son désir de pouvoir absolu.

La renommée du film *Lawrence d'Arabie*, outre la maestria de sa mise en scène, doit

beaucoup à l'originalité du scénario de Robert Bolt. David Lean et son scénariste ont en effet cherché à s'éloigner le plus possible de la légende pour dépeindre un Lawrence qui a plus à voir avec un anti-héros. Spectaculaire, tout en faisant un usage intelligent des scènes de bataille, le film raconte surtout le drame d'un homme en proie à ses propres contradictions. Lawrence passe de façon fulgurante de cartographe de l'armée britannique à héros de guerre, puis à leader charismatique. Il se transforme progressivement en un prophète illuminé, sadique et masochiste, obsédé par la mission impossible qu'il s'est confiée : donner aux Arabes une nation indépendante, alors que les puissances occidentales se partagent déjà le Moyen-Orient. Idéaliste jusqu'au boutiste, il est finalement dépassé par sa propre mégalomanie. Le réel vient durement le lui rappeler : Lawrence va voir son rêve brisé par les épreuves qu'il va endurer lors de son emprisonnement par les Turcs à Deraa, signant la fin du rêve.

Autre figure essentielle du film : l'acteur Peter O'Toole, dans le rôle de Lawrence. Sam Spiegel et David Lean cherchaient désespérément un acteur pour le rôle-titre. Marlon Brando, pressenti pour incarner le charismatique colonel britannique, abandonne le projet. Peter O' Toole, ayant à peine obtenu son premier grand triomphe dans son domaine de prédilection, le théâtre, obtient à 30 ans la consécration de sa vie pour son interprétation en T. E. Lawrence. Sa composition d'homme-enfant, toute en fragilité, est absolument inoubliable : son physique de jeune premier, son visage candide et son regard illuminé ont profondément maqué l'imaginaire collectif.

La musique de Maurice Jarre (1924 - 2009)

David Lean était connu comme fin connaisseur de musique de films. La musique est si importante pour lui, qu'il

minutait précisément chacun de ses scénarios en y annotant la place de chaque séquence musicale. Le scénario faisait ainsi office de bible sur la quelle le compositeur n'avait plus qu'à s'appuyer. En choisissant le français Maurice Jarre, alors âgé de 38 ans, plutôt que les prestigieux compositeurs britanniques Malcolm Arnold et Richard Rodgers, allait débiter une longue collaboration entre les deux hommes, se poursuivant avec les 3 films suivants du cinéaste.

En 1962, Maurice Jarre vient juste d'achever la bande originale de *Thérèse Deyqueyroux* de Georges Franju, et d'obtenir une notoriété internationale avec celle du *Jour le plus long* de Ken Annakin. Il enchaîne directement avec *Lawrence d'Arabie*, et la création de la partie musicale se fait dans des conditions très serrées : il ne dispose que de 6 semaines pour composer, orchestrer et enregistrer avant la première du film prévue le 10 décembre 1962.

La musique est un autre aspect du film que les critiques, à l'époque, n'ont pas su apprécier à sa juste valeur. Elle est en effet très présente dans le film de David Lean. Pourtant, Maurice Jarre fait montre d'une grande subtilité qu'il nous faut ici mettre en avant, car la musique est indissociable du projet esthétique global du film. Elle vient en effet souligner le lyrisme de la mise en scène de David Lean.

Maurice Jarre s'est en effet servi du modèle symphonique hollywoodien, tout en lui apportant de subtiles variations. Sa composition est marquée par un très grand éclectisme : il associe au symphonisme du London Philharmonic Orchestra le caractère oriental de la cithare et de la derbouka, et y ajoute même une dimension électronique avec l'utilisation récurrente des sonorités

métalliques des ondes Marthenot. La symbiose avec la mise en scène est particulièrement significative dans les nombreuses scènes se déroulant dans le désert. Maurice Jarre innove à son époque en insistant sur le rythme de la pulsation, pour souligner la dimension répétitive de la marche dans le désert, qui est le lot quotidien des personnages. Aux plans-séquences de David Lean, il répond par ces rythmes qui viennent souligner la lenteur de l'écoulement du temps dans ces paysages sans variations abruptes, et qui jouent sur la psychologie de chacun des personnages.

Le film remporte à sa sortie un immense succès public. Il obtient, en 1963, 7 Oscars, dont celui de meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur montage, meilleure photographie et meilleure musique, et 5 récompenses aux Golden Globes. Sur la pérennité du film dans l'Histoire du cinéma, laissons le mot de la fin à Martin Scorsese, dans sa préface à l'ouvrage *Lawrence of Arabia, the 30th Anniversary Pictorial History* de L. Robert Morris et Lawrence Raskin, paru en 1992 :

« Lawrence a été le premier film de grande envergure basé sur un personnage qui n'était pas un héros traditionnel. Tel qu'il est envisagé dans le scénario original de Robert Bolt, Lawrence est un homme torturé, plein d'orgueil et qui ne s'aime pas [...]. Lawrence est aussi imparfait et voué à l'échec que n'importe lequel des personnages des grands films noirs [...]. La fusion des deux genres (film historique et film noir) dans Lawrence créa quelque chose de nouveau [...]. C'est le premier film épique introspectif, le premier grand film épique dont le vrai canevas porte sur les tourments intérieurs d'un homme angoissé. »

Source

Christophe Leclerc, *Lawrence d'Arabie, Ecrire l'Histoire au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2001.

David Lean (1908 - 1991)



Issu de l'aristocratie britannique protestante, David Lean, né en 1908, a reçu une éducation très stricte. Ses parents lui interdisaient d'aller au cinéma qu'ils considéraient comme un art inférieur et profane.

Le jeune adulte David Lean, qui n'a pas mené d'études brillantes, occupe un poste d'aide-comptable. Malheureusement, il ne parvient pas à s'épanouir dans ce métier et demande à son père de faire jouer ses relations pour l'infiltrer dans le milieu du cinéma. Malgré ses réticences, ce dernier accepte et David Lean entre chez Gaumont où il occupera divers petits postes. Il aurait participé au tournage de *What Money Can Buy* d'Ed Greenwood, en tant qu'assistant opérateur en 1928.

Les rencontres qu'il effectuera pendant cette période à Gaumont le conduiront sur d'autres projets, notamment sur les montages de *Money for speed* et de *Ghost Camera* (1933) de Bernard Vorhaus. Il faut attendre le début des années 40 pour le retrouver dans des productions notables comme *Major Barba* (1940) de Gabriel Pascal dans lequel il est également assistant réalisateur, ainsi que *An Airman's Letter To His Mother* de Michael Powell.

C'est à ce moment que Noël Coward le remarque, fait de lui son coréalisateur pour *Ceux qui servent en mer* (1942), produit son second film *Heureux mortels* (1944) qui était déjà une adaptation d'une de ses pièces, *Cavalcade*, et devient coréalisateur et scénariste de son film *L'esprit s'amuse* (1945). La première partie de la carrière de David Lean en tant que réalisateur est caractérisée par un cinéma intimiste, sous l'impulsion du dramaturge Noël Coward dont il adapte quatre de ses oeuvres (*Heureux Mortels*, *Brève Rencontre*, *L'esprit s'amuse* et enfin *Chaussure à son pied*). Outre Noël Coward, Charles Dickens sera une grande source d'inspiration pour le cinéaste britannique

qui adaptera *Les Grandes Espérances* en 1946 et *Oliver Twist* en 1948. Du dramaturge et de l'écrivain, c'est cette volonté de sonder le cœur humain dans ses tréfonds les plus ineffables qui inspire le réalisateur. *Brève Rencontre* (1945) est tourné dans cette optique. Le film conte l'histoire d'un amour interdit entre une femme au foyer et un docteur, respectivement mariés. David Lean crée les codes de ce qui sera le cinéma romantique. Les quais de gare embués de ce film, décor fétiche de David Lean, marqueront plusieurs générations. L'Europe découvre le talent de David Lean, récompensé par le premier Grand Prix de l'histoire du festival de Cannes.

Avant d'évoluer vers des réalisations plus épiques, Lean signe *Vacances à Venise* (1955) dans lequel Katharine Hepburn joue le rôle d'une femme indépendante, qui décide de passer un an à Venise, pour des vacances dont elle rêvait depuis toujours. Là-bas, elle rencontre Mauro, un Italien qui tente de la séduire et qui deviendra son guide touristique à part entière... Dans ce film, Lean qui a été marié six fois traite d'un thème qui lui est cher et qui sera récurrent dans son œuvre : la cause féminine.

Enfin, David Lean entame la seconde partie de sa carrière, celle qui fera sa popularité. Bien qu'il n'ait pas tout à fait respecté la volonté de ses parents en faisant carrière dans le cinéma, il n'a pas non plus rejeté toutes les valeurs aristocratiques qui lui ont été inculquées à en juger la rigueur et le classicisme qui émanent de son œuvre. On retrouve son intérêt pour l'esthétisme et le lyrisme chers à l'aristocratie, que l'on retrouve dès *Le Pont de la rivière Kwai*, le début de ses superproductions américaines. Lean s'évertue à composer ses décors de la façon la plus précise. On reproche parfois au réalisateur britannique de se complaire dans de longs plans panoramiques. Mais

lorsqu'il filme le désert dans *Lawrence d'Arabie*, les montagnes enneigées de l'Oural dans *Docteur Jivago*, c'est pour mieux mettre en relief les figures solitaires en quête de vérité, les héros vertueux et nobles qui caractérisent les personnages principaux de ses films.

David Lean rencontrera un succès international en 1957 avec *Le Pont de la rivière Kwai* qui ouvrira le pas à son chef d'œuvre *Lawrence d'Arabie* sorti en 1962. Avec *La Fille de Ryan* (1970), il s'attire les foudres de la critique, qui couvaient déjà depuis plusieurs années. On lui reproche sa grandiloquence, son gigantisme, le coût faramineux de ses tournages et leur désespérante longueur. Son œuvre est jugée académique et commerciale par

certaines, à l'instar des critiques des *Cahiers du Cinéma*.

David Lean est également connu pour être un homme obsessionnel et perfectionniste avec ses acteurs qu'il dirige d'une main de fer. Cette façon autoritaire de gérer les comédiens n'a d'ailleurs pas toujours été pour plaire à Alec Guinness, son acteur fétiche. Lean et Guinness ont souvent été en conflit, ce qui ne les aura pas empêché de tourner pendant 40 ans et de faire toute leur carrière ensemble.

Avec *La Route des Indes* (1984) le dernier film de David Lean, qu'il aura fallu attendre 14 ans après le tollé provoqué par *La Fille de Ryan*, les deux hommes se quittent sur un succès à la fois critique et commercial, eux qui auront définitivement laissé leurs empreintes dans l'histoire du cinéma.

Filmographie :

1942 : Ceux qui servent en mer (*In Which We Serve*) coréalisé par Noel Coward

1944 : Heureux Mortels (*This Happy Breed*)

1945 : L'Esprit s'amuse (*Blithe Spirit*)

1945 : Brève Rencontre (*Brief Encounter*)

1946 : Les Grandes Espérances (*Great Expectations*)

1948 : Oliver Twist

1949 : Les Amants passionnés (*The Passionate Friends*)

1950 : Madeleine

1952 : Le Mur du son (*The Sound Barrier*)

1954 : Chaussure à son pied (*Hobson's Choice*)

1955 : Vacances à Venise (*Summertime*)

1957 : Le Pont de la rivière Kwai (*The Bridge on the River Kwai*)

1962 : Lawrence d'Arabie (*Lawrence of Arabia*)

1965 : Le Docteur Jivago (*Doctor Zhivago*)

1970 : La Fille de Ryan (*Ryan's Daughter*)

1984 : La Route des Indes (*A Passage to India*)

Sources :

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de J.L Passek, édition Larousse, Paris 2006.

David Lean, une vie de cinéma, Kevin Brownlow paru à la Cinémathèque Française en 2003.

Guide des Films, Jean Tulard, 1895-1995, édition Robert Laffont, 1995.

Site Internet Bifi

LUNDI 16 JUIN 2014 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture

Musique et cinéma

New York, New York

de Martin Scorsese

(1977)

Etats-Unis / Couleurs / 2h35

Réalisation : Martin Scorsese
Scénario : Earl Mac Rauch, Mardik Martin
d'après une histoire de Earl Mac Rauch
Photographie : Laszlo Kovacs
Décors : Harry R.Kemm
Musique : John Kander, Fred Ebb
Production : Robert Chartoff, Irwin Winkler

Interprétation

Jimmy Doyle : Robert De Niro
Francine Evans : Liza Minnelli
Tony Harwell : Lionel Stander
Paul Wilson : Barry Primus
Bernice Bennett : Mary Kay Place

New York, 1945. L'Amérique toute entière est en liesse après sa victoire sur le Japon. Jimmy Doyle, jeune saxophoniste de jazz démobilisé, se rend au Starlight Club où la fête est déjà commencée. Là-bas, il fait la rencontre de Francine Evans, une chanteuse de bar timide qui rêve de devenir une star. Il tente alors de la séduire, en vain. Coup de hasard, ils se recroisent le lendemain dans un hall d'hôtel. Jimmy parvient à entraîner Francine à une de ses auditions, qui lui apprend qu'elle est une très bonne chanteuse. Francine réussit à lui obtenir une place dans l'orchestre de Frankie Harte, dont elle fait partie. Mais très vite, des divergences artistiques vont apparaître au sein du couple, ce qui va provoquer certaines tensions ...



Photo : Carlotta

Nombreux sont les films sur New York réalisés par Scorsese, mais *New York, New York* est sans aucun doute le portrait le plus affectueux que le réalisateur ait livré de sa ville natale. Magnifique hommage aux comédies musicales de la fin des années 1940 et 1950, le film fait à la fois se côtoyer la noirceur émotionnelle du polar, et une production colorée inspirée des comédies musicales. Un film magique, somptueux et sophistiqué, dominé par le couple volcanique Minnelli - De Niro et par une superbe bande originale.

Lorsque le film sort en 1977, de nombreuses personnes pensent qu'il s'agit d'une comédie musicale traditionnelle. Les acteurs et les producteurs s'empresent alors de corriger ce malentendu. Certes il s'agit d'un film où la musique est

omniprésente, mais il s'agit plus d'un "drame avec chansons" que d'un musical. Car ce sur quoi *New York, New York* est centré, c'est de toute évidence la relation tumultueuse entre Francine, chanteuse type des comédies musicales et Jimmy, saxophoniste, dont le rêve est de devenir un jour un célèbre joueur de jazz. Le film évolue donc d'un bout à l'autre entre ce que l'on pourrait appeler une double appartenance à ces deux mondes, bien opposés l'un de l'autre.

Avec sa bande originale composée d'une vingtaine de morceaux des années 50, le film de Scorsese rend hommage à l'époque des Big Bands et de leur musique swing. Ralph Burns, responsable musical sur *New York, New York* et Oscar de la meilleure musique en 1972 et en 1979, qualifie ce fond sonore de « combinaison entre les groupes de Dizzy Gillespie, Woody Herman et Maynard Ferguson ». Mais la bande originale du film ne se contente pas de rendre hommage à l'histoire de la musique avec les standards de l'époque. Elle présente en effet des chansons inédites, écrites spécialement pour le film par John Kander et Fred Ebb, telles que *Happy Endings*, *There Goes the Ball Game* ou encore l'incontournable *New York, New York*.

Visuellement, Scorsese est déterminé à contrebalancer l'aspect réaliste de l'histoire d'amour avec une esthétique splendide, des costumes fastueux et des décors somptueux, exactement comme dans les comédies musicales classiques. Il commande pour cela des décors rappelant les films qu'il affectionnait étant enfant, des décors totalement irréalistes ou volontairement très visibles. La scène de

dispute dans la forêt en est d'ailleurs le parfait exemple avec ses arbres en carton et son soleil rouge sang, rappelant les plus beaux couchants de la MGM. Quant aux techniques cinématographiques, Scorsese s'est fortement inspiré de celles de réalisateurs tels que Vincente Minnelli, père de Liza Minnelli, allant même jusqu'à utiliser un cadrage carré semblable à ceux des films de l'époque. Il mélange ainsi l'artificiel des comédies musicales de ces années-là et le côté réaliste du cinéma des années 1970.

Après avoir travaillé ensemble sur *Mean Streets* et *Taxi Driver*, le duo Scorsese - De Niro se retrouve pour la troisième fois sur le tournage de *New York, New York*. L'acteur fétiche du réalisateur nous gratifie ici d'une excellente prestation et nous subjugue dans son rôle de saxophoniste plutôt grande gueule. Il faut par ailleurs noter que, dans un souci de réalisme, l'acteur a appris à jouer du saxophone, instrument dont il ne connaissait initialement rien. Quant à sa partenaire dans le film Liza Minnelli, fille des célèbres Vincente Minnelli et Judy Garland, elle nous éblouit autant par son jeu d'actrice que par ses interprétations musicales.

Avec *New York, New York*, Scorsese réussit le pari de garder le ton réaliste et osé qui est le sien et signe ici un brillant hommage à la scène jazz des années 40 et 50. Beauté visuelle et charme de la musique ont permis à ce film de connaître le succès qu'il mérite, et d'être aujourd'hui considéré comme un véritable chef-d'œuvre.



Martin Scorsese (1942)

Né de parents siciliens à Flushing, Long Island, Martin Scorsese passe sa

jeunesse au cœur de Little Italy, le quartier italien de Manhattan. Asthmatique, le jeune garçon ne pratique pas de sport mais

se rend souvent dans les salles de cinéma en compagnie de ses parents. Déjà fasciné par les images sur l'écran, il retranscrit chez lui en dessin ses premières idées de films.

Après s'être fait renvoyé d'un collège de séminaristes au bout d'un an, il finit ses études secondaires à la Cardinal Hayes High School, une école catholique située dans le Bronx. Il s'inscrit par la suite aux cours de cinéma de la New York University, où il obtiendra une licence et une maîtrise.

Fortement inspiré par la Nouvelle Vague française, il réalise deux courts métrages : *What's a nice girl like you doing in a place like this ?* en 1963 et *It's not just you, Murray* en 1964. En 1967, il réalise son premier long métrage *Who's that girl knocking at my door ?* produit par Haig Manoogian, son professeur à la NYU. Il devient par la suite monteur et assistant réalisateur sur plusieurs documentaires et travaille notamment sur *Woodstock* de Michael Wadleigh. Parallèlement à ses débuts au cinéma, Scorsese enseigne le cinéma pendant trois ans à la NYU.

Après avoir déménagé à Hollywood, il rencontre le producteur Roger Corman qui lui propose de réaliser son premier film hollywoodien *Boxcar Bertha*, une saga de la Dépression. En 1973, il tourne le célèbre *Mean Streets*, son premier grand succès. Ce film, qui marque véritablement le début de sa carrière, va également lui permettre de découvrir Robert De Niro, l'un de ses acteurs fétiches. Un an plus tard, recommandé par Francis Ford Coppola aux studios Warner Bros, il met en scène *Alice doesn't live here anymore*, comédie-mélodrame qui vaudra à Eileen Burstyn l'Oscar de la meilleure actrice. La même année, il réalise *Italianamerican*, documentaire sur la vie de ses parents et sur leur passé d'immigrants italiens.

En 1976, Scorsese replonge dans l'univers new yorkais avec *Taxi Driver* et collabore de nouveau avec De Niro, à qui il offre le rôle principal de Travis Bickle, vétéran du Viêt-nam devenu chauffeur de taxi. Le film remporte la Palme d'or à Cannes, quatre nominations aux Oscars et fait connaître le cinéaste au grand public. De retour à Hollywood l'année suivante, il réalise *New York, New York*, un hommage aux comédies musicales des années 40, avec Liza Minnelli et Robert De Niro. Il réalise ensuite *American Boy*, un documentaire sur son ami Steven Prince et met en scène le fabuleux dernier concert de The Band dans *The Last Waltz*.

C'est en 1980 avec son film *Raging Bull* que Scorsese va définitivement établir sa réputation. Biographie du boxeur Jack La Motta, le film recevra le titre de meilleur film de la décennie par de nombreux critiques et obtiendra 6 nominations aux Oscars. De Niro remportera celui de meilleur acteur pour sa superbe performance et Thelma Schoonmaker, aujourd'hui monteuse attitrée de Scorsese, sera récompensée par l'Oscar du meilleur montage.

En 1982, il dirige Robert De Niro et Jerry Lewis dans *The King of Comedy* et réalise en 1985 un petit film indépendant, *After Hours*, pour lequel il remporte le prix de la mise en scène au festival de Cannes. L'année suivante, il accepte de tourner *The Color of Money*, suite de *The Hustler*, qui vaudra à Paul Newman son premier Oscar. En 1988, il réalise *The Last Temptation of Christ*, portrait déroutant et polémique du Christ pour lequel Scorsese recevra sa seconde nomination aux Oscars comme meilleur réalisateur. En 1989, il dirige *Life Lessons*, l'un des courts métrages du triptyque *New York Stories*.

Deux ans après, il atteint l'apogée de ses films sur la mafia avec *Goodfellas*, qui cumulera au total six nominations aux Oscars, dont les titres de meilleur film et

meilleure réalisation. Le film recevra de nombreux prix internationaux et vaudra entre autres à Joe Pesci l'Oscar du meilleur rôle secondaire. En 1991, il signe le thriller *Cape Fear*, l'un de ses plus gros succès puis tourne en 1993 son premier film d'époque *The Age of Innocence*, adaptation du roman d'Edith Wharton qui lui vaudra de nouveau cinq nominations aux Oscars.

Avec *Casino* en 1995, Scorsese renoue avec le monde des gangsters des années 70 et retrouve pour la huitième fois Robert De Niro. Il termine par la suite son fameux documentaire sur le cinéma américain avec Michael Henry Wilson *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. En 1997, Scorsese est récompensé par le prestigieux American Film Institute pour l'ensemble de sa carrière. Il réalise la même année *Kundun*, l'histoire de la jeunesse du Dalai Lama, nommé quatre fois aux Oscars.

En mai 1998, il devient président du jury au festival de Cannes et réalise l'année suivante *Bringing out the dead*, avec

Nicolas Cage et Patricia Arquette. Fin 2002 sort enfin *Gangs of New York*, une réalisation sur les affrontements entre Américains et nouveaux immigrants. Le succès ne se fait pas attendre et le film obtient notamment 10 nominations aux Oscars. En 2005, il retrouve DiCaprio dans *The Aviator* puis en 2006 dans *The Departed* et en 2010 dans le thriller *Shutter Island*. Sa dernière réalisation à ce jour est *Hugo Cabret*, splendide hommage à Georges Méliès, inventeur de l'illusion cinématographique. Ce conte de Noël a d'ailleurs été couronné de succès aux Oscars avec ses onze nominations et ses cinq récompenses.

Aujourd'hui, Scorsese est largement considéré comme l'un des cinéastes américains les plus importants et les plus influents de sa génération. A l'âge de 70 ans, le réalisateur continue encore de nous enchanter avec ses films, tous plus grandioses les uns que les autres.

Filmographie

Les courts métrages :

1963 : What's a nice girl like you doing in a place like this ?
1964 : It's not just you, Murray
1967 : The Big Shave
1974 : Italianamerican
1978 : American boy
1990 : Made in Milan

Les longs métrages :

1968 : Who's that knocking at my door ?
1970 : Street scenes
1972 : Boxcar Bertha
1973 : Mean streets
1974 : Alice n'habite plus ici (*Alice doesn't live here anymore*)
1975 : Taxi driver
1977 : New York, New York
1978 : The Last Waltz

1980 : Raging Bull
1982 : La Valse des pantins (*The King of comedy*)
1986 : Quelle Nuit de galère (*After hours*)
1986 : La Couleur de l'argent (*The Color of money*)
1988 : La Dernière Tentation du Christ (*The Last temptation of Christ*)
1989 : Les Affranchis (*Goodfellas*)
1989 : New York stories : apprentissage (*New York stories : life lessons*)
1991 : Les Nerfs à vif (*Cape fear*)
1992 : Le Temps de l'innocence (*The Age of innocence*)
1995 : Un Voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain (*A personal journey with Martin Scorsese through american movies*)
1995 : Casino
1997 : Kundun
1999 : A Tombeau ouvert (*Bringing out the dead*)
1999 : Un Voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma italien (*Il Mio viaggio in Italia*)
2000 : Gangs of New York
2002 : Du Mali au Mississippi (*From Mali to Mississippi*)
2003 : The Aviator
2005 : Les Infiltrés (*The Departed*)
2005 : No direction home : Bob Dylan
2007 : Shine a Light
2008 : Shutter Island
2010 : A letter to Elia
2010 : Hugo Cabret
2011 : George Harrison : Living in the material world

Sources

Tulard, Jean. – Guide des films : 1895-1995. - Paris : Robert Laffont, 1995. - 1479 p.
Les Cahiers du cinéma : numéro 285
Image et son : numéro 323
Cinéma : numéro 229
Site internet bifi.fr
Site internet calindex.eu
Site internet cinefil.com