

# FESTI-CINÉ MEAUX<sup>4<sup>ème</sup></sup> édition

28, 29 & 30 janvier 2011

---

RÉTROSPECTIVE  
CARTES BLANCHES  
CINÉ-CONCERT  
TABLE RONDE

---

Cinéma Majestic



## L'ÉQUIPE DU CINÉ MEAUX CLUB

PRÉSIDENT

Jérôme Tisserand

VICE-PRÉSIDENT

Noé Merle

SECRÉTAIRE

Ludovic Raigneau

SECRÉTAIRE ADJOINTE

Sandrine Périgeat-Lorin

TRÉSORIÈRE

Dorothy Malherbe

TRÉSORIER ADJOINT

Aurélien Louvet

ANIMATEUR

Baptiste Roux

FONDATEUR

Maxence Charpentier

PRÉSIDENTS D'HONNEUR

Bertrand Tavernier

Philippe Torreton

PARRAIN D'HONNEUR

N.T. Binh

## CINÉ MEAUX CLUB

Association loi 1901

Immatriculée 11677

Numéro SIRET : 492 651 203 00019

Déclaration en préfecture : 2 août 1999

Publication au Journal officiel : 21 août 1999

Siège social : 32, impasse de la Source

77100 Meaux

Téléphone : 06.35.27.13.33

cinemeauxclub@gmail.com

---

LE MOT DE  
**MONSIEUR LE MAIRE**



Madame, Mademoiselle, Monsieur,

Chaque année, durant le dernier week-end du mois de janvier, le cinéma est à la fête à Meaux grâce au Festi-Ciné Meaux, qui fête son 4<sup>ème</sup> anniversaire.

Je me réjouis une fois encore de la qualité des œuvres qui vous sont proposées. Par la diversité des thèmes qu'elles abordent, elles sauront, j'en suis sûr, aiguïser la curiosité du plus grand nombre.

Le réalisateur Jean-Paul Rappeneau a accepté de présider cette édition et je m'en réjouis. Il est l'un des meilleurs réalisateurs français. Son style, mêlant à la fois générosité et passion, lui a valu de nombreuses récompenses pour ses longs métrages qui sont devenus des classiques du 7<sup>ème</sup> art : *Cyrano de Bergerac*, *La vie de château*, *Tout feu, tout flamme*, *Bon voyage*...

Jean-Paul Rappeneau a mis en scène les plus grands : de Gérard Depardieu à Catherine Deneuve, en passant par Isabelle Adjani et Yves Montand !

Aujourd'hui, il nous fait l'honneur de sa présence à Meaux, je l'en remercie très chaleureusement. Grâce à lui et à ses nombreux invités, le Festi-Ciné Meaux s'ancre un peu plus dans la vie culturelle de notre ville. Je tiens d'ailleurs à féliciter le travail accompli par le Ciné Meaux Club qui déploie chaque année un dynamisme et une force incroyables pour offrir aux amateurs de salles obscures d'intenses moments d'émotion. Cette année encore, le pari est réussi.

Je vous souhaite une très belle édition 2011 du Festi-Ciné Meaux !

Bien fidèlement à vous,

Jean-François Copé  
Maire de Meaux



Chers amis cinéphiles de Meaux,

La 4<sup>ème</sup> édition du Festi-Ciné Meaux s'annonce sous les meilleurs auspices. Recevoir Jean-Paul Rappeneau, avec lequel nous avons un lien fort et particulier, est une promesse. Une promesse de rêver, voyager, fantasmer, encore et encore.

Comme à son habitude, le Ciné Meaux club nous a concocté un programme riche de films et de surprises. Nous naviguerons, sous l'égide de Jean-Paul Rappeneau, de cartes blanches en hommages, de discussions enflammées en rencontres émouvantes. C'est ça le festival ! Et c'est ça le cinéma tel que nous le concevons.

Ce sont à la fois ce travail et ces émotions partagées que je soutiens et qui sont proposés au sein du cinéma Majestic. Grâce à l'implication quotidienne et le sérieux de mon équipe, ainsi que des membres du ciné-club et de son président, Jérôme Tisserand, vous découvrirez chaque semaine des œuvres à destination du jeune public, des films d'art et essai et du patrimoine.

Ils s'inscrivent dans le prolongement d'une programmation familiale et grand public qui fait la force d'un cinéma de centre ville, présent dans la vie de chacun.

Chaque année, vous êtes plus nombreux, et nous vous remercions pour votre soutien. Nous mettons tout en œuvre pour vous satisfaire et vous accueillir dans les meilleures conditions possibles. Pour le futur, nous espérons mener à bien de nouveaux projets. Ainsi, je salue le soutien indéfectible de notre maire, M. Copé, dans cette direction.

Merci à tous d'être présents chaque année et de faire vivre le 7<sup>ème</sup> Art.



Jean-François Edeline  
Directeur du cinéma Majestic



## LE BLUES DE LA FIN. L'EXCITATION DU PROCHAIN...

Dimanche 31 janvier 2010. 3 heures du matin. Toute l'équipe du Ciné-Meaux club vient de raccompagner Philippe Lioret et Vincent Lindon, venus tout spécialement pour défendre **Welcome**, le film dont tout le monde parle. Le dernier opus du réalisateur, premier prix lycéen du cinéma. Le dernier film du festival également. Et c'est avec nostalgie que nous marchons dans le noir d'une ville, habitée pendant trois jours par le cinéma, nous remémorant avec plaisir les meilleurs moments de l'évènement. Cette fin janvier est toujours une sorte de microcosme, de bulle suspendue hors du temps, qui nous entraîne dans un autre rythme, dans l'ivresse de la cinéphilie, des discussions enflammées autour d'un verre ou le partage des films. La fatigue succède à l'excitation, le calme à l'euphorie. Le blues de la fin nous gagne chaque année un dimanche soir...

Mais il y a toujours l'excitation du prochain. Quelques mois avant, on s'y prépare. La promesse de revivre de belles rencontres nous fait trépigner. Et cette année davantage, puisque Jean-Paul Rappeneau est un cinéaste qui sait se faire désirer. Sept films en un peu plus de quarante ans de carrière. Chacun constitue la dernière touche de plusieurs années de travail, d'exigence et d'audace. Chaque œuvre est le fruit d'une expression qui s'incarne dans la durée. Dans le temps. C'est sans doute parce que l'Histoire, précisément, est le fil conducteur de (presque) tous ses films. Des perles aux accents classiques (**Cyrano de Bergerac**), des comédies qui célèbrent le marivaudage (**La Vie de château**) et des drames qui offrent à l'homme du peuple la gloire du héros (**Le Hussard sur le toit**). Jean-Paul Rappeneau manie avec grâce l'art du bon mot et le sens du spectacle. Drôle, minutieux, bienveillant, il est un cinéaste inclassable. Incontournable dans le paysage cinématographique français, il a su s'imposer entre cinéma d'auteur et divertissement populaire. Sa force, c'est son amour du cinéma, sa cinéphilie. Ses cartes blanches incarnent sa sensibilité et ses sources d'inspiration : la *screwball comedy* (**La Dame du vendredi**), le cinéma français classique (**Quai des orfèvres**), le mélodrame (**Madame de...**) et l'audace plastique de David Lynch (**Blue Velvet**). La table ronde consacrée aux « aspects de la comédie dans le cinéma français », modérée par Grégory Valens (revue *Positif*) sera pour nous l'occasion de comprendre la façon dont le rire fonctionne dans le cinéma hexagonal. Nous aurons d'ailleurs le plaisir d'applaudir un des fondateurs de la comédie américaine, Buster Keaton, lors d'une projection du **Caméraman**, accompagnée au piano par notre ami Jacques Cambra.

Ces trois jours vont passer d'autant plus vite qu'ils seront présentés par N. T. Binh, notre fidèle parrain et maître de cérémonie préféré. Il faudra les vivre intensément, en gardant à l'esprit une phrase d'un amoureux du cinéma : « Le cinéma a cette vertu de combler votre curiosité, par toutes sortes de rencontres qui peuvent transformer votre vie. » (Jean-Claude Brialy).

À coup sûr, l'année prochaine, on en parlera encore...  
Bon festival à tous !

Jérôme Tisserand,  
et l'équipe du Ciné Meaux club.

# cinéma MAJESTIC

**2 SALLES ÉQUIPÉES NUMÉRIQUE ET 3D**

**7 salles**

- 1130 fauteuils -

## TARIFS

de 5 à 9 € (11 € pour les films en 3D)

## TARIFS RÉDUITS :

- mercredi et lundi toute la journée.
- pour les -12 ans tous les jours jusqu'à 19h.
- pour les lycéens, étudiants et familles nombreuses (sur présentation de justificatif) tous les jours sauf le samedi à partir de 19h.
- 5 € à la happy hour, entre 18 et 19h du lundi au vendredi.
- 5 € le dimanche 10h et le matin 10h pendant les congés scolaires.

son SR/SRD/DTS

Climatisées

3 salles accessibles  
aux personnes  
à mobilité réduite

11, place Henri IV

77100 Meaux

répondeur audiotel

(0,34 euros/min)

0892 680 742

[www.cinesoco.com/meaux](http://www.cinesoco.com/meaux)

Cinéma Majestic de Meaux

sur Facebook



# Sommaire

PROGRAMME DU FESTIVAL 8

## Jean-Paul Rappeneau

BIOGRAPHIE 9

FILMOGRAPHIE 13

ENTRETIEN 21

CARTES BLANCHES 27

HOWARD HAWKS 29  
*Biographie et filmographie*

HENRI-GEORGES CLOUZOT 34  
*Biographie et filmographie*

MAX OPHULS 37  
*Biographie et filmographie*

DAVID LYNCH 41  
*Biographie et filmographie*

CINÉ-CONCERT 43

BUSTER KEATON 45  
*Biographie et filmographie*

JACQUES CAMBRA 50

TABLE RONDE 51

INVITÉS 55

2<sup>ÈME</sup> PRIX LYCÉEN DU CINÉMA 58

LETTRE DE JANINE BERTRAND 59

PARTENAIRES 61

*Les films mentionnés en gras et en italique ont été programmés au ciné-club.*

# PROGRAMME

## VENDREDI 28 JANVIER 2011

17h00 REMISE DU 2<sup>ÈME</sup> PRIX LYCÉEN DU CINÉMA

18h00 QUAI DES ORFÈVRES \_\_\_\_\_ carte blanche

20h30 INAUGURATION DU FESTIVAL

21h15 LA VIE DE CHÂTEAU

23h00 LA DAME DU VENDREDI \_\_\_\_\_ carte blanche

## SAMEDI 29 JANVIER 2011

11h00 LES MARIÉS DE L'AN II

14h30 BLUE VELVET \_\_\_\_\_ carte blanche

17h00 TABLE RONDE *Aspects de la comédie dans le cinéma français*

18h15 BON VOYAGE

21h00 TOUT FEU, TOUT FLAMME

## DIMANCHE 30 JANVIER 2011

10h30 LE HUSSARD SUR LE TOIT

14h15 MADAME DE... \_\_\_\_\_ carte blanche

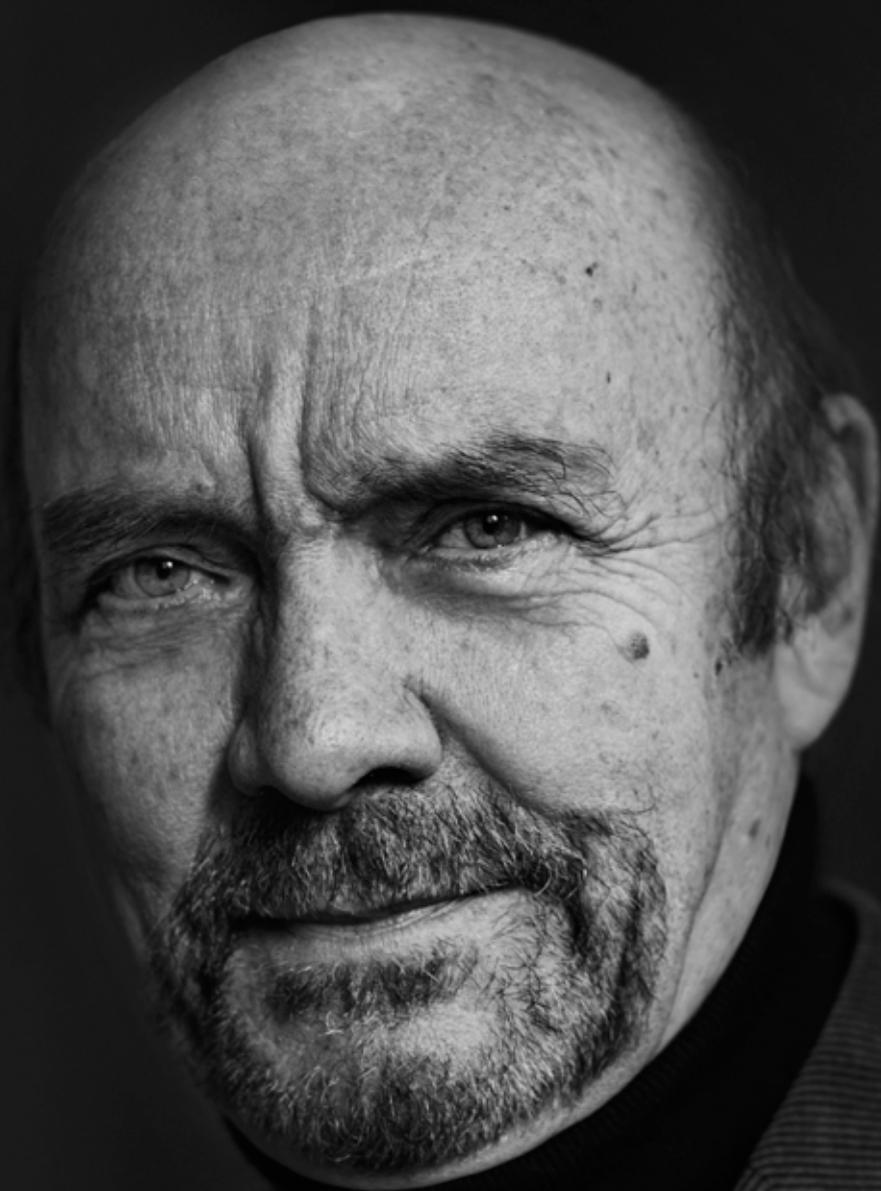
16h15 LE SAUVAGE

18h30 LE CAMERAMAN \_\_\_\_\_ ciné-concert

20h15 COCKTAIL DE CLÔTURE

21h15 CYRANO DE BERGERAC

# Jean-Paul Rappeneau



---

# Biographie

Élégant, rythmé, virevoltant : tels sont les qualificatifs qu'évoquent volontiers le cinéma de Jean-Paul Rappeneau. Cet art du mouvement est peut-être né de la conjonction de deux influences, celle d'un classicisme français à multiples facettes (marivaudage et fictions historiques, romantisme et panache), et celle de la comédie américaine de la grande époque (ironie et glamour, loufoquerie et désir, aliénation et exutoire). Sept films en quarante ans : Jean-Paul Rappeneau est un cinéaste rare et précieux. Il est une manière d'anomalie dans un cinéma hexagonal enclin aux étiquettes, aux classifications : un auteur à la fois singulier et populaire. Pouvant donc se permettre un luxe alloué à peu de ses confrères : il prend son temps. Ne travaillant que sur un projet à la fois. Peaufinant sa conception, pour mieux libérer l'énergie sur le plateau. Concoctant une partition dont chaque accord doit être parfait, pour qu'au tournage, le chef d'orchestre qu'il est et les interprètes qu'il dirige s'envolent sans contrainte vers les cimes. Car travailler avec lui donne des ailes : c'est lui qui a fait rire De neuve et Adjani, lui qui a fait parler Depardieu en alexandrins. On doit toujours attendre assez longtemps le prochain Rappeneau, mais avec la certitude que ce ne sera pas simplement un film de plus. Flash-back.

La biographie de Jean-Paul Rappeneau affleure discrètement dans quelques uns de ses films, de l'aveu même du cinéaste. Il naît en 1932 à Auxerre (Yonne) qui reste son univers jusqu'à la fin de ses études secondaires. Dans une famille de la petite bourgeoisie, son adolescence semble sans histoire : une fratrie assez nombreuse, dont Élisabeth qui deviendra sa collaboratrice, puis réalisatrice elle-même. Les occasions de sortir sont rares à cette époque dans une ville de province : les tournées théâtrales, le ciné-club... Le premier film qu'il voit, *Robin*

*des bois* (Michael Curtiz, 1939) le marque à jamais et lui donne peut-être le goût de la cape et de l'épée, mais le théâtre garde longtemps sa préférence. Et notamment *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897) qu'il a vu pendant l'Occupation. Par ailleurs, le jeune Jean-Paul est grand lecteur de Jules Verne, de Dumas, puis plus tard de Stendhal et Flaubert. L'amour de la littérature romanesque rejoint celui du texte dramatique. C'est plus tard, à l'époque du lycée, que le cinéma prend davantage d'importance : la déférente de cinéma américain après-guerre y contribue sûrement. **Citizen Kane** (Orson Welles, 1941, sorti en France en 1946) notamment déclenche chez Jean-Paul Rappeneau une vocation. Avec ce film, il lui apparaît enfin que le cinéma peut être un art total. On se plaît à rêver des discussions enflammées qui ont dû avoir lieu avec un autre cinéophile du lycée Jacques Amyot, le futur cinéaste Jean Herman, devenu plus tard écrivain sous le nom de Jean Vautrin.

Baccalauréat en poche, notre provincial monte à Paris et rassure sa famille en s'inscrivant en droit. Mais sa cinéphilie le détourne vite des bancs de l'Université. Il tourne des films en 16 mm (*Un garçon bien sage*, *La maison sur la place*) puis décide de suivre le parcours classique à cette époque de l'assistant metteur en scène. Dès 1952, il officie comme second puis premier assistant auprès de cinéastes comme Jean Dréville, Raymond Bernard ou Georges Lacombe, et même Édouard Molinaro à ses tout débuts. Toutefois, en homme de littérature, c'est par l'écriture que Jean-Paul Rappeneau commence à se faire connaître. Il a l'occasion de travailler avec deux des maîtres qu'il admire : il coécrit un sketch avec René Clair pour *La Française et l'amour* (1959) et surtout le scénario des *Trois mousquetaires* avec Jacques Becker, projet interrompu par la mort du cinéaste. Il écrit aussi un court métrage pour Carlos Vilardebo, *Entre le ciel et la terre* (1959) et un autre qu'il met en scène lui-même : *Chronique provinciale* (1958). Il écrit le scénario de *Signé Arsène Lupin* (Yves Robert, 1959), mais c'est son travail avec

Louis Malle qui l'installe vraiment dans la profession. Il coécrit pour lui l'adaptation de *Zazie dans le métro* (1960) d'après Raymond Queneau et le scénario de *Vie privée* (1961). Comme son aîné et ami Claude Sautet, Jean-Paul Rappeneau commence à être très sollicité comme scénariste. Il écrit les dialogues du *Combat dans l'île* (1962) d'Alain Cavalier, puis coécrit *L'Homme de Rio* (1964) avec Daniel Boulanger, Ariane Mnouchkine et le réalisateur Philippe de Broca. Sa préférence et son talent s'exercent en particulier sur les questions de structure dramatique : déjà, il parvient admirablement – comme Modiano lui en faisait éloge encore récemment – à entremêler, tisser et agencer les intrigues entre elles, à la manière d'un orfèvre. Tout en prêtant la main à un mémorable naufrage financier (*La Fabuleuse aventure de Marco Polo*, Denys de La Patellière et Raoul Lévy, 1965), Rappeneau pense sérieusement à un scénario personnel qu'il peaufine plusieurs années durant. Partant d'une maison en Bretagne qu'il a vue pendant un repérage avec Louis Malle, il commence à écrire une histoire de résistance qui, par la discussion et la collaboration avec Cavalier et Sautet, devient bientôt une comédie loufoque en Normandie au moment du Débarquement.

Ce scénario adopte la structure de la « comédie du remariage » – un couple va se séparer pour mieux se retrouver – en opposant un trio de personnages très contrastés, sur le modèle de la *screwball comedy* hollywoodienne : la jeune femme écervelée au débit de mitraillette, jouée par Catherine Deneuve dans son premier grand rôle de comédie, le mari jaloux et lymphatique campé par Philippe Noiret, et l'amant résistant, finalement éconduit (Henri Garcin). Le cinéma de Rappeneau est déjà là : des acteurs connus (Deneuve) au milieu de comédiens de théâtre expérimentés (Noiret, Pierre Brasseur, Mary Marquet...), un scénario millimétré et mûri avec des collaborateurs de valeur, de la fantaisie, de l'humour, et de l'aventure située dans un contexte historique ou géographique plus ou moins « exotique ».

Jean-Paul Rappeneau, qui déteste l'improvisation, prépare minutieusement son découpage. Il dirige ses comédiens avec fermeté et courtoisie ; il leur permet, dans ce cadre, de trouver un rythme, une liberté d'inspiration et d'interprétation comparables à celle de solistes dans un orchestre. Engagée comme scripte, Élisabeth Rappeneau fait son apprentissage. **La Vie de château** (1966) obtient le prix Louis-Delluc (1965). L'accueil de la presse est dithyrambique ; le grand critique Roger Taillieur compare Rappeneau à Lubitsch, Hawks et Ford (*Positif* n° 74, 1966).

Jean-Paul Rappeneau met plusieurs années à écrire et financer son projet suivant, une « comédie d'aventures » située pendant la Révolution. Cet intervalle entre chaque film semble partie intégrante d'une méthode d'écriture : le scénario est travaillé pendant au moins deux ans. Là encore, le cinéaste fait appel à plusieurs collaborateurs : Maurice Clavel, Claude Sautet, et à nouveau Daniel Boulanger pour les dialogues « inouïs » qu'il est capable d'écrire en quelques minutes sur un coin de table. Partiellement tourné en Roumanie dans des conditions rocambolesques avec deux vedettes qui ne s'entendent guère, Jean-Paul Belmondo et Marlène Jobert, **Les Mariés de l'an II** (Festival de Cannes, 1971) s'avère une grande réussite, aussi bien artistique que commerciale.

Jean-Paul Rappeneau, entre-temps, s'est marié (son fils aîné est le futur scénariste Julien Rappeneau ; le cadet, Martin, deviendra, lui, le compositeur et interprète qu'on sait). Il collabore à plusieurs films de son ami Philippe de Broca en refusant d'être crédité au générique (*Le Magnifique*, *Le Cavaleur*, *Tendre Poulet*, *On a volé la cuisse de Jupiter*) et il enchaîne plus rapidement sur son film suivant, dont l'idée lui est venue lors d'un voyage en Amérique du Sud. Son duo de « comédie romantique » exécutera sa partition au Venezuela : Catherine Deneuve, toujours explosive, et Yves Montand, dont Claude Sautet a révélé le talent dans la comédie, en placide misanthrope retiré sur une île, ex-roi du parfum dont l'existence est chamboulée par

la belle. Pour **Le Sauvage** (1975), Élisabeth Rappeneau est co-scénariste. Jean-Loup Dabadie, fameux collaborateur de Sautet et d'Yves Robert, écrit de brillants dialogues. Son film suivant, Jean-Paul Rappeneau l'écrit de nouveau avec sa sœur, et avec Joyce Buñuel : **Tout feu, tout flamme** (1982). Pour la première fois, le duo moteur du film n'est pas un couple d'amoureux : il s'agit d'un père fantasque, hâbleur et défaillant, joué par Yves Montand, et de sa fille, brillante et réaliste, Isabelle Adjani. Là encore, l'histoire est inspirée par un décor : un casino abandonné au bord d'un lac. Le ton se fait par moments plus mélancolique, la comédie frénétique alternant avec une modulation plus grave, empreinte d'émotion.

Après ce film, Jean-Paul Rappeneau éprouve quelques difficultés à faire aboutir son projet suivant. Son projet d'adaptation de *Cyrano de Bergerac*, dans un premier temps, ne trouve pas de producteur : le cinéma français est en crise et, surtout, personne ne croit à un film « grand public » dont les dialogues seraient en vers ! Il doit tourner des dizaines de spots publicitaires pour faire bouillir la marmite. Il faut attendre plusieurs années avant que le producteur René Cleitman (Hachette Première) et Gérard Depardieu (DD Productions) lui proposent de reprendre son *Cyrano*, avec Gérard dans le rôle-titre. Cette fois, Jean-Paul Rappeneau fait tandem avec Jean-Claude Carrière pour adapter la pièce de Rostand. Ils émondent le texte, resserrent la narration de la première partie sur deux jours – la temporalité préférée de Rappeneau – et ajoutent quelques scènes. Autour de l'acteur principal, le réalisateur réunit une pléiade de comédiens de théâtre chevronnés (Jacques Weber, Roland Bertin, Philippe Morier-Genoud, Jean-Marie Winling) et des débutants prometteurs (Anne Brochet, Vincent Perez). Une grande partie du tournage a lieu en Hongrie dans des décors d'Ezio Frigerio, célèbre collaborateur de Giorgio Strehler au théâtre ; les costumes sont de Franca Squarciapino qui recevra un Oscar pour son travail. L'image est signée Pierre Lhomme, le

chef opérateur le plus souvent associé à Rappeneau (quatre films sur sept). **Cyrano de Bergerac** (Festival de Cannes, 1990) triomphe auprès du public (le plus gros succès français de l'année) et de la profession (10 César dont meilleur film et meilleur réalisateur), devenant l'un des films préférés des Français.

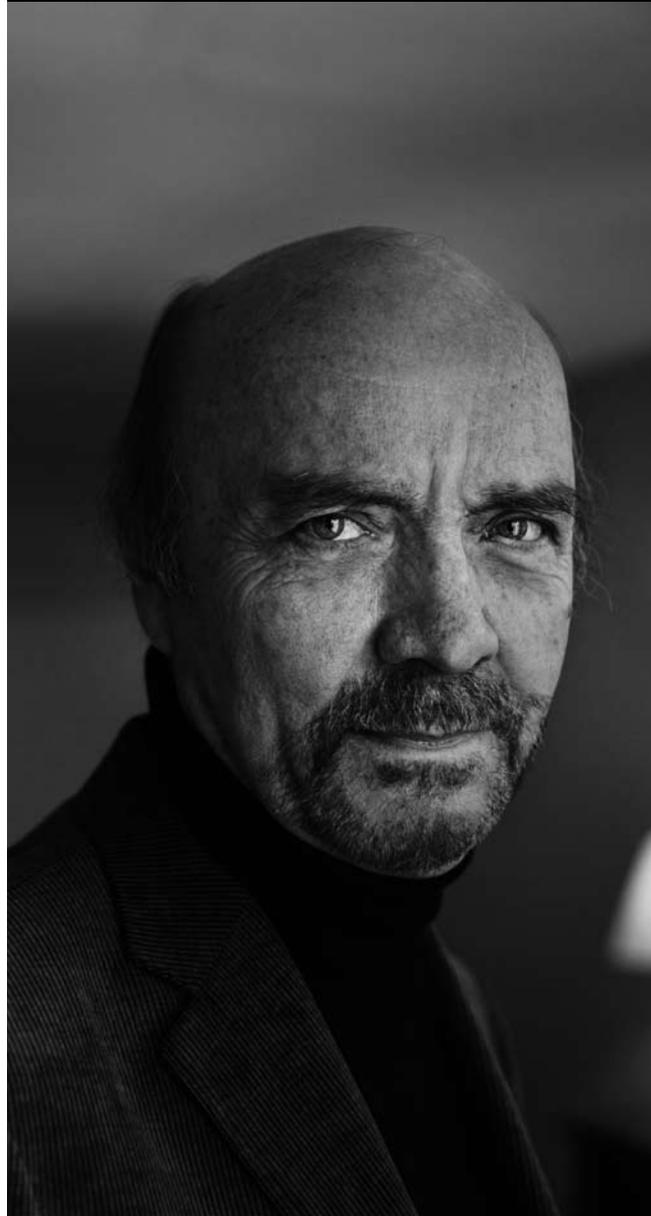
Pour son film suivant, Jean-Paul Rappeneau a les coudées franches de la part de son producteur René Cleitman. Mais le projet d'adaptation d'un des ses romans favoris, *Belle du seigneur* d'Albert Cohen, est dans l'impasse. Il propose de porter à l'écran un autre roman qu'il adore, bien que réputé « inadaptable » : **Le Hussard sur le toit**, de Jean Giono (1951). Il écrit le scénario avec Jean-Claude Carrière et Nina Companeez, et la somptueuse image du film est due à Thierry Arbogast. Dans la distribution, Juliette Binoche partage l'affiche avec un nouveau venu dans le rôle-titre, Olivier Martinez, et un grand nombre de vedettes en apparition. Doté d'un budget considérable, le film ne remporte pas le succès escompté, mais, avec le temps, se confirme comme une réussite majeure, tant au plan visuel que comme modèle de récit romanesque et historique.

Enfant, le cinéaste, a vécu à sa manière « l'étrange défaite » de 1940, la débâcle et l'exode. Une rencontre avec l'écrivain Patrick Modiano, érudit sur cette période, déclenche l'envie d'écrire un film autour de l'hôtel Splendid de Bordeaux qui accueillit pendant quelques jours ce qui restait de l'exécutif français en déroute et du tout Paris en panique devant l'avance allemande. Modiano écrit un premier traitement littéraire, puis Rappeneau reprend le tout, noue les fils. Il fait également appel à son fils Julien et à deux scénaristes aguerris, Gilles Marchand et Jérôme Tonnerre, pour parachever l'adaptation. Ce film choral réunit plusieurs personnages : un écrivain en panne d'inspiration (Grégori Derangère, qui remportera le César du Meilleur jeune espoir masculin 2004), une vedette de cinéma (Isabelle Adjani), une étudiante (Virginie Ledoyen), un petit voleur (Yvan Attal), un ministre corrompu (Gérard Depardieu)...

# Filmographie

Comme pour le *Hussard*, Thierry Arbogast remporte un nouveau César pour la photo. Le mélange d'action, d'Histoire, d'humour et de romanesque font de *Bon Voyage* ! (2003) une manière de synthèse du cinéma de Rappeneau, qui considère alors ce film comme le meilleur et le plus personnel de sa carrière. Malgré ses succès, Jean-Paul Rappeneau est un cinéaste discret. Il n'aime guère s'exhiber en public. Il est souvent qualifié de « classique », parce qu'il met sa mise en scène au service d'un récit et de ses personnages, et de « littéraire », parce qu'il a le sens du dialogue, ne dédaigne pas les adaptations et aime les films d'époque. Son talent parvient à conjuguer la jubilation du divertissement et la mélancolie d'une vision du monde qui s'accorde à la rêverie de ses protagonistes. L'effort, le travail, la minutie perfectionniste sont à l'honneur dans une œuvre gracieuse qui n'a rien d'empesé ni d'académique. Il cultive comme personne le mélange des genres et la rupture de ton, et sait faire passer le souffle de l'épopée sur le lyrisme des émotions. Ses films sont à la fois des comédies, des drames, des films de suspense et d'action. Il est né comme créateur au moment où le cinéma français, en pleine Nouvelle Vague, prenait un coup de jeune : l'audace et l'originalité de ton de son premier film a bénéficié de ce courant d'air frais. Mais il a pu se faire une place à part, loin de tous les dogmatismes et de tous les compromis. Il a su transmettre une leçon retenue des grands maîtres de l'histoire du cinéma : l'amour du spectacle ne pâtit en rien de la singularité d'une démarche. La beauté de son cinéma ne se contemple pas, elle se vit, s'incarne, se communique directement au spectateur ; le plaisir qu'il procure ne vient pas seulement d'un miraculeux savoir-faire, qui tiendrait de l'alchimie. C'est aussi l'expression d'un art poétique, qui mérite d'être revisité sans relâche.

C'est pourquoi nous l'accueillons avec bonheur à Meaux, pour redécouvrir ses films et tenter de percer quelques-uns de leurs secrets.



Jean-Paul Rappeneau

# LA VIE DE CHÂTEAU

1966 • France • Noir et blanc • 93 minutes • 1.66 • mono



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Alain Cavalier  
Claude Sautet

## DIALOGUES

Daniel Boulanger

## PHOTOGRAPHIE

Pierre Lhomme

## MONTAGE

Pierre Gillette

## DÉCORS

Jacques Saulnier

## SON

Jacques Maumont

## MUSIQUE

Michel Legrand

## PRODUCTION

Ancinex  
Cobela Films  
Les Productions  
de la Guéville

Juin 1944, dans son vétuste château en Normandie, la jeune et frivole Marie s'ennuie entre un époux désespérément apathique et un officier allemand transi d'amour pour elle. Quand un résistant parachuté clandestinement tombe à son tour sous le charme de la châtelaine, cela perturbe quelque peu les préparatifs du débarquement...

## INTERPRÉTATION

Catherine Deneuve  
(Marie)  
Philippe Noiret  
(Jérôme)  
Pierre Brasseur  
(Dimanche)  
Mary Marquet  
(Charlotte)  
Henri Garcin  
(Julien)  
Carlos Thompson  
(Klopstock)  
Marc Duidicourt  
(Schimmelbeck)  
Donald O'Brien  
(l'officier américain)



FILMOGRAPHIE

# LES MARIÉS DE L'AN II

1971 • France / Italie / Roumanie • Couleur • 98 minutes • 1.85 • Mono



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Claude Sautet  
Maurice Clavel

## DIALOGUES

Daniel Boulanger

## PHOTOGRAPHIE

Claude Renoir

## MONTAGE

Pierre Gillette

## DÉCORS

Alexandre Trauner  
Willy Holt

## COSTUMES

Marcel Escoffier

## SON

Jacques Maumont

## MUSIQUE

Michel Legrand

## PRODUCTION

Gaumont (Paris)  
Rizzoli Film (Rome)  
Bucuresti Film (Bucarest)

En 1793, Nicolas, qui a fait fortune en Amérique après un exil forcé, revient en France pour divorcer. Dans le camp des royalistes, il cherche sa femme Charlotte, qui est aimée d'un marquis et courtisée par un prince. Les retrouvailles sont tumultueuses...

## INTERPRÉTATION

Marlène Jobert  
(Charlotte)  
Jean-Paul Belmondo  
(Nicolas)  
Laura Antonelli  
(Pauline)  
Sami Frey  
(le marquis)  
Michel Auclair  
(le prince)  
Pierre Brasseur  
(Gosselin)  
Julien Guiomar  
(le représentant du peuple)  
Patrick Dewaere  
(le conscrit)  
Charles Denner  
(le disciple de Rousseau)



FILMOGRAPHIE

# LE SAUVAGE

1975 • France • Couleur • 103 minutes • 1.66 • Mono



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Elisabeth Rappeneau  
Jean-Loup Dabadie

## PHOTOGRAPHIE

Pierre Lhomme

## MONTAGE

Marie-Josèphe Yoyotte

## DÉCORS

Max Douy

## COSTUMES

Catherine Leterrier

## SON

Harald Maury

## MUSIQUE

Michel Legrand

## PRODUCTEUR

Jean-Luc Ormières  
Raymond Danon

## PRODUCTION

Lira Films  
Produzioni Artistiche  
Internazionali

Martin a tout quitté pour vivre seul sur une île déserte au large du Venezuela. De passage à Caracas, sa nuit d'hôtel est troublée par l'irruption de Nelly, une volcanique jeune femme fuyant son fiancé la veille de son mariage. Martin ne se doute pas que la belle va faire voler en éclats sa bienheureuse tranquillité...

## INTERPRÉTATION

Catherine Deneuve  
(Nelly)  
Yves Montand  
(Martin)  
Luigi Vannucchi  
(Vittorio)  
Tony Roberts  
(Alex)  
Dana Wynter  
(Jessie)  
Bobo Lewis  
(Miss Mark)  
Gabriel Cattand  
Vernon Dobtcheff  
(les hommes d'affaires)



FILMOGRAPHIE

# TOUT FEU, TOUT FLAMME

1982 • France • Couleur • 108 minutes • 1.66 • Mono



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Joyce Buñuel  
Elisabeth Rappeneau

## PHOTOGRAPHIE

Pierre Lhomme

## MONTAGE

Marie-Josèphe Yoyotte

## DÉCORS

Hilton McConnico

## SON

Jean-Pierre Ruh

## MUSIQUE

Michel Berger

## PRODUCTION

Philippe Dussart  
FR3  
Filmedis  
Gaumont

Pauline, brillante polytechnicienne, subvient seule aux besoins de sa famille, en l'absence du père, Victor, un aventurier fantasque. Un jour, ce dernier réapparaît. Soucieux de se refaire, il vend l'immeuble familial en vue de l'achat d'un casino sur les rives du lac Léman. Pauline s'oppose violemment à ce projet...

## INTERPRÉTATION

Isabelle Adjani  
(Pauline)  
Yves Montand  
(Victor)  
Alain Souchon  
(Antoine)  
Jean-Luc Bideau  
(Raoul)  
Lauren Hutton  
(Jane)  
Pinkas Braun  
(M. Nash)  
Madeleine Cheminat  
(la grand-mère)  
Jeanne Lallemand  
(Delphine)  
Amélie Gonin  
(Juliette)



FILMOGRAPHIE

# CYRANO DE BERGERAC

1990 • France • Couleur • 137 minutes • 1.66 • Dolby



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Jean-Claude Carrière  
d'après Edmond Rostand

## PHOTOGRAPHIE

Pierre Lhomme

## MONTAGE

Noëlle Boisson

## DÉCORS

Ezio Frigerio

## COSTUMES

Franca Squarciapino

## SON

Pierre Gamet  
Dominique Hennequin

## MUSIQUE

Jean-Claude Petit

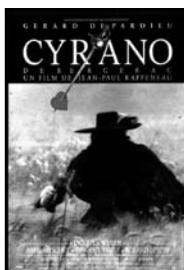
## PRODUCTION

Hachette Première  
Caméra One  
Film A2  
DD Productions  
René Cleitman  
Michel Seydoux

XVII<sup>e</sup> siècle à Paris. Cyrano de Bergerac, affecté aux Gardes, est un bretteur hors pair et un poète doué, toujours prêt à s'opposer à l'injustice et à la lâcheté. Mais il a une faiblesse : il est secrètement amoureux de sa cousine, Roxane. Elle est amoureuse d'un nouveau venu chez les Gardes, Christian, beau mais sans esprit. Cyrano et lui passent un marché : pour la précieuse Roxane, Cyrano trouvera les mots et Christian donnera son apparence...

## INTERPRÉTATION

Gérard Depardieu  
(Cyrano de Bergerac)  
Anne Brochet  
(Roxane)  
Vincent Perez  
(Christian de Neuville)  
Jacques Weber  
(Comte de Guiche)  
Philip Volter  
(Valvert)  
Roland Bertin  
(Ragueneau)  
Philippe Morier-Genoud  
(Le Bret)  
Anatole Delalande  
(l'enfant)  
Ludivine Sagnier  
(la petite sœur)



FILMOGRAPHIE

# LE HUSSARD SUR LE TOIT

1995 • France • Couleur • 135 minutes • Scope • Dolby Digital / DTS



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Nina Companeez  
Jean-Claude Carrière

## PHOTOGRAPHIE

Thierry Arbogast

## MONTAGE

Noëlle Boisson

## DÉCORS

Ezio Frigerio  
Jacques Rouxel  
Christian Marti

## COSTUMES

Franca Squarciapino

## SON

Pierre Gamet

## MUSIQUE

Jean-Claude Petit

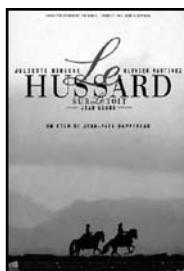
## PRODUCTION

Hachette Première et Cie

1832. Angelo, un jeune hussard et carbonaro de retour des guerres d'Italie, fuit les agents autrichiens à travers la Provence ravagée par le choléra. Il croise bientôt la route de Pauline de Théus qui cherche à rallier le château où se trouve son mari...

## INTERPRÉTATION

Juliette Binoche  
(Pauline de Théus)  
Olivier Martinez  
(Angelo)  
François Cluzet  
(le médecin)  
Pierre Arditi  
(M. Peyrolle)  
Isabelle Carré  
(la préceptrice)  
Daniel Russo  
(Maître Rigoard)  
Yolande Moreau  
(M<sup>me</sup> Rigoard)  
Jean Yanne  
(le colporteur)  
Gérard Depardieu  
(le commissaire de police)



FILMOGRAPHIE

# BON VOYAGE

2003 • France • Couleur • 114 minutes • Scope • Dolby Digital / DTS



## SCÉNARIO

Jean-Paul Rappeneau  
Patrick Modiano

## ADAPTATION

Julien Rappeneau  
Gilles Marchand  
Jérôme Tonnerre

## PHOTOGRAPHIE

Thierry Arbogast

## MONTAGE

Maryline Monthieux

## DÉCORS

Jacques Rouxel

## COSTUMES

Catherine Leterrier

## SON

Pierre Gamet  
Jean Goudier  
Dominique Hennequin

## MUSIQUE

Gabriel Yared

## PRODUCTION

ARP

Juin 1940. A l'hôtel Splendid de Bordeaux, la débâcle qui affecte la France réunit ministres, journalistes, grands bourgeois, demi-mondaines et espions de tous bords. Là, un jeune homme devra choisir entre une célèbre actrice et une étudiante passionnée, entre les politiques et les voyous, entre l'insouciance et l'âge adulte...

## INTERPRÉTATION

Isabelle Adjani  
(Viviane)  
Grégori Derangère  
(Frédéric)  
Gérard Depardieu  
(Beaufort)  
Virginie Ledoyen  
(Camille)  
Yvan Attal  
(Raoul)  
Peter Coyote  
(Winckler)  
Aurore Clément  
(Jacqueline de Lusse)  
Edith Scob  
(Madame Arbesault)



FILMOGRAPHIE

# Les sentiments entraînent le rythme

Entretien avec Jean-Paul Rappeneau

Grégory Valens



Avant d'exceller dans les adaptations cinématographiques d'une pièce et d'un roman longtemps jugés intransposables (*Cyrano de Bergerac* et *Le Hussard sur le toit*), Jean-Paul Rappeneau avait composé en quatre films virevoltants l'une des œuvres comiques les plus remarquables du cinéma français : courses-poursuites, cascades et dialogues savoureux accompagnaient les bourgeois embarqués dans la Résistance de *La Vie de château* (1966) ; le commerçant ayant quitté le Royaume de France et revenant en pleine Révolution (*Les Mariés de l'An II*, 1971) ; le solitaire reclus sur une île déserte et la belle blonde qui s'inscrustait à ses côtés (*Le Sauvage*, 1975) ; le père de famille joueur, charmeur et incontrôlable de *Tout feu, tout flamme* (1981). *Bon voyage* a synthétisé son goût pour le film d'époque, son talent à filmer le mouvement, son génie pour marier le ton de la comédie d'aventures aux sujets les plus graves.

*Vous avez raconté comment Alain Cavalier vous avait trouvé une intrigue pour votre premier film, **La Vie de château**. Vous étiez réticent car il s'agissait d'une intrigue sérieuse. Aviez-vous déjà l'idée de faire une comédie ?*

J'avais avant tout l'idée de faire un film, et d'abord un film qui se passerait loin de Paris, au contraire des films de mes amis de la Nouvelle Vague qui ne s'éloignaient guère du boulevard Saint-Michel. Assistant de Louis Malle, j'avais trouvé lors d'un repérage une vieille maison dans le Golfe du Morbihan, avec un verger et un tennis abandonné. « Ce sera le décor de mon premier film », disais-je, et j'ai cherché longtemps une histoire qui pourrait s'y dérouler. J'avais des images en tête : une jeune femme à bicyclette, ce court de tennis... mais pas de scénario, ce qui énervait mes amis. « Il se passe quoi, dans ta maison ? » me demandait Alain Cavalier. « Je ne sais pas, il y aura un tennis abandonné... – Oui, le tennis, on sait, mais à part ça ? » Un jour, je lui ai fait un catalogue des ambiances que j'avais en tête – telles que je les retrouve dans le film aujourd'hui. À cette époque, il avait laissé une caisse de livres en dépôt chez moi. « J'ai une idée », m'a-t-il dit. Il a été fouiller dans sa caisse, en a sorti un livre, une pièce de théâtre, et m'en a résumé l'intrigue. « Alors, ça se passe à Paris... » Je l'interromps : « Ah non, pas de Paris ! – C'est pas grave, on peut changer. C'est pendant la guerre... – Ah non, la guerre... » Il disait : « Attends, attends... » Et il me raconte un drame de la Résistance dans un appartement parisien ! En deux heures de discussion, ce matin-là, nous avons tout modifié. Paris était devenu le Morbihan, et un film était apparu. Quand, peu après, je me suis mis à écrire, j'ai appelé Alain : « Tout ce que j'écris me fait rire ! » Ce n'était pas du tout ce qu'on avait envisagé. « Laisse-toi aller, m'a dit Alain. Si c'est drôle, c'est que ça doit le devenir. » J'ai donc, comme monsieur Jourdain avec la prose, découvert en écrivant que mon naturel était de faire dériver les situations dramatiques vers la comédie. C'est venu sans idée préconçue. Un détail, cependant : je n'ai pas tourné **La Vie de château** dans la maison en question, car j'ai fait intervenir le Débarquement, et il a fallu tourner en Normandie. Quand j'ai vu *La Petite Lili* l'an dernier, j'ai sursauté : cette maison dont je montrais la photo à tout le monde en disant qu'un jour j'y tournerais, c'est celle du film de Claude Miller !

*Concrètement, comment transformer un matériau dramatique en sujet de comédie ?*

Comme dit M. Arkadin dans le film de Welles : c'est mon caractère ! Dans toute situation, je cherche la cocasserie possible plus que les enjeux dramatiques. C'est quand une situation me fait rire, quand je ris en la racontant, que je commence à croire en elle.

*Vous aviez commencé comme scénariste avec Yves Robert, Louis Malle et Philippe de Broca, avec lequel vous avez écrit **L'Homme de Rio**. Est-ce cette dernière expérience qui a fait de vous un auteur de comédies ?*

Louis Malle dont j'avais été brièvement l'assistant m'avait proposé d'adapter avec lui *Zazie dans le métro*. « J'ai trouvé un gagman authentique ! », disait-il en parlant de moi. Cela venait essentiellement de ma cinéphilie des années 50 : la comédie américaine que j'adorais. Lubitsch, Wilder, mais aussi les Marx Brothers ou Frank Tashlin. Dans *Zazie* cependant, la plupart des gags se sont retrouvés démantibulés à l'arrivée par la fureur iconoclaste de Louis. Plus tard, alors que je songeais déjà à **La Vie de château**, je rencontre un soir Philippe de Broca sur les Champs-Élysées. Il me dit être bloqué sur le scénario d'un film qu'il doit tourner au Brésil. Il écrivait avec Ariane Mnouchkine et ne la trouvait pas très gaie. Nous nous revoyons le lendemain, nous trouvons deux ou trois idées, et nous nous tordons de rire. Me voilà engagé. Daniel Boulanger nous a rejoints, avec son sens inouï du dialogue, et le scénario s'est écrit ainsi dans une constante gaieté. Cela a indéniablement joué un rôle dans la préparation de mon propre film. Boulanger pouvait improviser des dialogues brillants en trois minutes sur un coin de table. La construction, ce n'était pas son truc, c'était le mien. Après ça, évidemment, c'est à lui que j'ai demandé d'écrire les dialogues de **La Vie de château**.

*Vous avez retrouvé De Broca pour le scénario du **Magnifique**, alors que vous aviez déjà tourné deux films.*

Nous avons été proches très longtemps. On s'est un peu éloignés par la suite, mais il me manque, c'était un grand ami. Je suis intervenu plusieurs fois en consultation non créditée sur ses films : *Le Magnifique*, *Le Cavaleur*, *On a volé la cuisse de Jupiter*... Cela allait très vite avec lui. Tout le contraire de ma manière de travailler. Je ne disais jamais non, car j'étais sûr qu'en deux

semaines on aurait bouclé l'affaire. Alors que pour moi, deux ans pour un scénario me semble un minimum.

***Vous avez conservé le cadre historique de la Résistance pour La Vie de château, et avez de nouveau choisi une période historique, la Révolution française, pour Les Mariés de l'An II. Ce goût pour le film d'époque se retrouve d'ailleurs dans Cyrano de Bergerac, Le Hussard sur le toit et Bon Voyage.***

Le quotidien, mon environnement, ne me font pas rêver. Je n'arriverais pas à m'exciter pour une histoire qui se passerait aujourd'hui, boulevard du Montparnasse. J'ai besoin qu'un film m'emmène ailleurs, c'est une planète étrangère vers laquelle j'avance pendant des mois. Je suis passionné par l'histoire de mon pays : m'y transporter par l'écriture est une façon d'échapper au quotidien.

***Dans Le Sauvage, cet ailleurs est géographique.***

En allant présenter **Les Mariés de l'An II** dans un festival à Saõ Paolo, j'ai découvert cette mégalopole monstrueuse. Un jour, en descendant jusqu'à la côte, à Santos, j'ai été en bateau jusqu'à une petite île au large qui ressemblait à un tableau du Douanier Rousseau. Ça m'a donné l'idée d'un type qui vivrait là, et qui retournerait de temps en temps dans cette ville horrible. En rentrant à Paris, je disais à tout le monde, comme pour la maison du Morbihan, que j'avais trouvé un lieu ! Il y avait donc cet attrait pour un ailleurs. Les récits d'aventures qui ont bercé mon enfance m'ont certainement beaucoup influencé.

***Pour Tout feu, tout flamme, vous avez été inspiré par le quotidien pour une fois.***

Claude Sautet, avec lequel je parlais de tous mes projets, me disait : « Tu pourrais quand même faire un film qui se passe de nos jours à Paris ! » Isabelle Adjani, que je ne connaissais pas, m'a téléphoné un soir : « Je viens de voir **Le Sauvage** à la télévision. C'est le genre de film que je rêve de faire. Vous n'auriez pas une idée pour moi ? » Mais je n'avais rien en magasin qui pouvait lui convenir. Je lui ai dit que j'allais réfléchir. Elle m'a rappelé deux semaines plus tard : « Alors, vous avez trouvé ? Quand se voit-on ? – Euh... Je ne sais pas, le mois prochain. – Quand ? – Je ne sais pas... vers le milieu du mois. – Bon, le 15, à quelle heure ? »

Plus moyen de me dérober ! Et c'est le 15, en marchant vers le restaurant, que m'est venue l'idée d'une forte en thème, major de Polytechnique, dont le père serait un vieux brigand qui réapparaît après des années d'absence. « Il aurait trois filles... comme *Le Roi Lear* », ai-je raconté quelques minutes plus tard à Isabelle. L'année suivante, nous avons tourné le film.

***Je ne sais pas si c'est lié au fait que le film ne se déroule ni ailleurs ni dans le passé, mais c'est sans doute la plus mélancolique de vos comédies.***

Ça tient peut-être au personnage d'Isabelle. Bien qu'elle ait eu envie de tourner avec moi pour faire la fofolle, elle m'inspirait autre chose. Elle était un personnage mélancolique. Écrivant pour elle, ce romanesque m'est venu naturellement.

***Vous avez un attrait pour le mouvement. C'est le point commun de tous vos films, qu'il s'agisse de comédies ou non, d'adaptations ou de sujets personnels. Le principe de la comédie d'aventures s'applique à tous vos sujets.***

Je ressens cela physiquement. Quand je travaille au scénario, tant que je ne me lève pas, je ne suis pas lancé. Sautet était pareil : il restait des heures dans un fauteuil sans vraiment avancer, et quand il se levait, ce qu'il racontait était différent de ce qu'il racontait assis. Lorsque je recommence à arpenter ce bureau, où j'écris depuis *Cyrano*, c'est que le mouvement est en moi. Tant que je ne vois pas le personnage en mouvement, je ne l'imagine pas. Les sentiments qui animent les personnages entraînent le rythme de leur marche. Sur **Bon voyage**, je me souviens que Virginie Ledoyen, qui devait courir vers une voiture prendre un manuscrit, avait eu cette phrase : « Je suis heureuse car je cours pour Jean-Paul Rappeneau ! » Elle sentait que si son personnage courait, c'est qu'elle était dans mon univers ! Bien entendu, elle ne courait pas pour rien, il y a toujours une raison qui fait mouvoir mes personnages – en l'occurrence, il lui fallait rattraper le manuscrit du livre écrit par le garçon qu'elle aime.

***Le lancer du téléphone dans Tout feu, tout flamme est exemplaire de ce goût du mouvement, appliqué aux objets. On dirait une bombe, ou un ballon de rugby.***

Oui, j'avais écrit : « comme un ballon de rugby ». La géographie du décor, la place des meubles,

des portes, des objets, fait partie de l'écriture filmique. À partir du moment où Montand a arraché le téléphone des mains d'Adjani, il serait trop triste qu'il le repose simplement sur un meuble. Je pensais qu'il y avait quelque chose de plus à faire avec cet objet. Mais ce n'est pas un gag forcé, car ce téléphone a eu un vrai rôle dans la scène précédente.

### *Vos gags sont-ils toujours écrits ou naissent-ils parfois sur le plateau ?*

Tout est écrit, et dessiné. Je fais les dessins moi-même. J'imagine les situations dans ce bureau. Vous voyez, cette marque, sur l'étagère, elle date de **Cyrano**. Au début du film, dans le théâtre, Cyrano est au parterre et les gens sont penchés à la rambarde. J'ai fait cette marque pour définir la hauteur de la rambarde. J'ai découpé la scène debout devant cette étagère. Bien sûr, il y a ensuite tout ce que les acteurs amènent.

### *Pour les dialogues ?*

Ah non ! Sur **Bon voyage**, Yvan Attal m'avait demandé s'il pouvait « trouver des trucs ». Très vite, il s'est aperçu que je faisais la tête s'il changeait un mot. Il a compris qu'il y avait une rythmique, un balancement entre les répliques, et il a tenu à respecter les dialogues à la virgule près. J'ai toujours l'idée d'un dialogue qui bat. C'est sans doute pourquoi j'étais si à l'aise avec les alexandrins de **Cyrano**. Ce rythme porte le découpage, la mise en scène, les acteurs. Même s'il n'y a pas de vers dans mes autres films, je suis toujours à la recherche d'une pulsation.

### *Diriez-vous que Montand a donné plus libre cours à ses intuitions personnelles dans Tout feu, tout flamme par rapport au Sauvage ?*

J'avais beaucoup hésité pour le rôle du sauveur, qui était d'abord un Américain. Quand c'est devenu un personnage français, j'ai pensé à Belmondo, à Delon. Pendant une grande partie du tournage, Montand m'en a voulu de ne pas avoir pensé à lui tout de suite. Il disait qu'il était là pour « servir la soupe à la petite », en parlant de Deneuve ! On s'est beaucoup bagarré, car je ne voulais pas qu'il change les répliques. Finalement, quand il a vu le film il était fou de joie, et il m'a dit : « Maintenant, j'ai compris. On se doit une revanche éclatante ». J'avais souffert de devoir me battre avec lui chaque jour, pour chaque ligne de dialogue. On avait réfléchi avec Dabadie sur chaque mot, on ne pouvait pas changer sur un coup de tête.

Quand j'ai eu, lors du déjeuner avec Adjani, cette idée du père, le vieux brigand, j'ai tout de suite pensé à Montand. Mais je ne voulais pas recommencer les bagarres. Comme je l'aimais bien, je l'ai laissé plus libre, et son naturel a repris le dessus. Du coup, il me plaît moins dans Tout feu, tout flamme, il fait un peu trop son numéro bien connu.

### *Montand y joue un peu à la Gassman. Reven-diquez-vous une influence de la comédie italienne ?*

Oui, Gassman était le modèle. Je me souviens avoir présenté **La Vie de château** au festival de Sorrente. Il y avait dans la salle Monicelli, et il était parti avant la fin. J'avais demandé pourquoi, et il a répondu : « Nous avons déjà fait tout ça ! » C'est vrai que dans la manière de se moquer de leur Histoire, les Italiens m'ont inconsciemment influencé.

### *Vous avez fait votre premier film quelques années après la Nouvelle Vague, mais sans en subir l'influence. Vous avez d'ailleurs travaillé avec des collaborateurs de Carné : Trauner et Pierre Brasseur.*

Les réalisateurs de la Nouvelle Vague étaient de ma génération, mais j'ai toujours trouvé injustes les procès qu'ils ont fait aux cinéastes qui les avaient précédés. J'ai souffert de cette atmosphère. Pour moi, c'était la même histoire qui continuait, de Renoir et Carné à Becker, Ophüls, Clouzot, sans oublier *La Traversée de Paris* d'Autant-Lara, ni *Monsieur Ripois* et *Plein Soleil* de Clément !

### *Lorsque vous tournez des comédies basées sur le mouvement, le risque n'est-il pas d'en faire trop dans les poursuites, les coups ? Comment savoir où s'arrêter ?*

C'est pour cela que j'ai aimé les adaptations de **Cyrano** ou du **Hussard**. Aujourd'hui je trouve **Les Mariés de l'An II** un peu mécanique. Ce sont des personnages à la limite de la bande dessinée qui s'agitent et donnent des coups de bâton. C'est brillant, mais ça manque d'âme.

### *Revoyez-vous vos films ?*

Le moins possible. Je n'en vois plus que les défauts. Je n'arrête pas de dire : « Mais pourquoi j'ai laissé ça ? » Comme Sautet, qui allait couper dans le négatif à chaque fois qu'il revoyait ses films à la télévision. Vous savez qu'il a refait du montage jusqu'à la fin de sa vie, il a coupé des

répliques célèbres !

*Personnellement, c'est la première partie du Sauvage que je trouve un peu vieillie.*

Je suis d'accord. J'ai fait comme Sautet : j'ai coupé des parties de poursuites et de bagarres, pour le DVD. Ce qui est amusant, c'est que Sautet, en lisant le scénario, m'avait dit que la partie sur l'île risquait d'être ennuyeuse, mais qu'il trouvait le début formidable. Du coup, j'ai mis trop de poursuites au début, alors que c'est la partie dans l'île qui reste aujourd'hui le cœur du film. L'agitation pour l'agitation vieillit plus vite. Je suis heureux que vous trouviez **Tout feu, tout flamme** mélancolique, car l'histoire me touche plus que les courses de Belmondo dans **Les Mariés...**

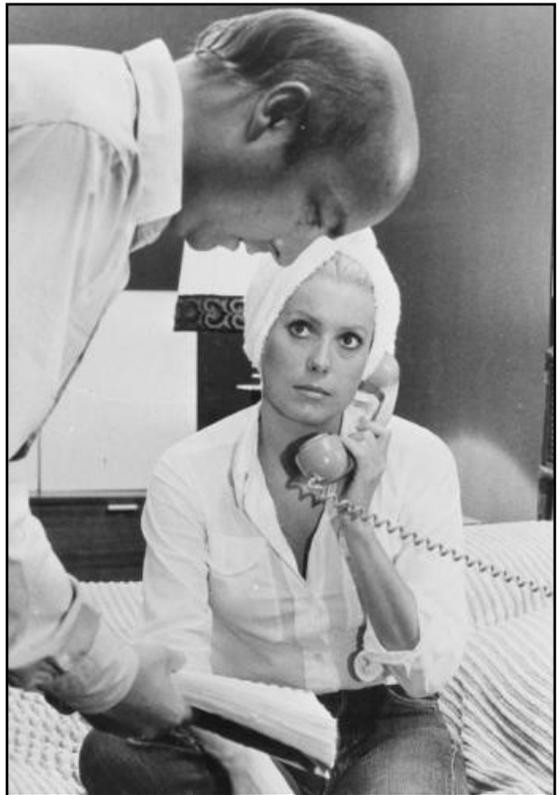
*La partition jouée de Michel Legrand dans La Vie de château participe beaucoup de la légèreté du film.*

Il y avait beaucoup de dialogues, et je me demandais comment une musique pourrait s'y intégrer. J'avais d'abord pensé mettre des chansons de Charles Trénet puis, quand le film a été terminé, on m'a suggéré d'appeler Michel Legrand, qui était au sommet de sa gloire. Il a adoré le film, et a pris comme un défi le peu de place qui lui était laissé par la mitraille de dialogues. Il s'est glissé entre les répliques, les a soulignées parfois, s'est calqué sur le mouvement des acteurs, à tel point qu'on peut croire souvent que les scènes ont été jouées sur la musique, comme si les acteurs avaient eu un play-back sur le plateau. Il voulait que cela ressemble à une sorte d'opéra-bouffe. Le charme du film, et plus tard celui des **Mariés** et du **Sauvage**, doivent beaucoup à Michel.

*Qu'est-ce qui vous a éloigné de l'univers de la comédie ?*

Je me demandais si je pourrais accéder un jour au monde des émotions. Je craignais de faire sans cesse des films de quiproquos et de courses folles. Dans **Cyrano**, il y a des moments où j'étais bouleversé en regardant jouer mes acteurs. Et par la suite, quand j'entrais dans les salles pendant le film, je devinais dans le noir des gens qui pleuraient. J'ai eu enfin le sentiment de ne pas être qu'un amuseur.

**Entretien réalisé à Paris le 3 février 2005, et paru dans Positif n° 530, avril 2005.**





# CARTES BLANCHES



HOWARD HAWKS  
HENRI-GEORGES CLOUZOT  
MAX OPHULS  
DAVID LYNCH



# LA DAME DU VENDREDI

## HIS GIRL FRIDAY

1940 • Etats-Unis • Noir et blanc • 92 minutes • 1.37 • Mono



### RÉALISATEUR

Howard Hawks

### SCÉNARIO

Charles Lederer  
d'après la pièce de  
Ben Hecht et  
Charles MacArthur

### PHOTOGRAPHIE

Joseph Walker

### MONTAGE

Gene Havlick

### DÉCORS

Lionel Banks

### COSTUMES

Robert Kalloch

### MUSIQUE

Sidney Cutner  
(non crédité)

Felix Mills  
(non crédité)

### PRODUCTION

Howard Hawks  
Columbia Pictures

Hildy Johnson, une brillante journaliste, souhaite quitter le métier pour mener une vie tranquille à Albany auprès de son futur mari, Bruce Baldwin. Elle décide d'annoncer la nouvelle à Walter Burns, son rédacteur en chef et ex-mari. Celui-ci va essayer de la faire changer d'avis en l'envoyant faire un dernier reportage...

### INTERPRÉTATION

Cary Grant  
(Walter Burns)  
Rosalind Russell  
(Hildegard 'Hildy' Johnson)  
Ralph Bellamy  
(Bruce Baldwin)  
Gene Lockhart  
(Shérif Hartwell)  
Porter Hall  
(Murphy, reporter)  
Ernest Truex  
(Roy V. Bensinger, reporter)  
Frank Jenks  
(Wilson, reporter)  
Regis Toomey  
(Sanders, reporter)  
Cliff Edwards  
(Endicott, reporter)  
Roscoe Karns  
(McCue, reporter)  
John Qualen  
(Earl Williams)



CARTE BLANCHE



## HOWARD HAWKS

(30 mai 1896 - 26 décembre 1977)

Howard Hawks est devenu un des cinéastes emblématiques du Hollywood de la période classique.

Quarante ans après sa mort, on estime généralement qu'il a donné un chef-d'œuvre (et parfois plus d'un) dans le film noir, la comédie, le film d'aventures et le western et que ses grands succès avec des films moins notables dans le film de guerre ou la comédie musicale tiennent encore la route. D'abord considéré dans son pays comme un réalisateur certes indépendant – et parfois incontrôlable, un maverick –, talentueux et professionnel (son adjectif préféré), soit, mais sans génie et sans style, il doit à la critique européenne et spécialement française une reconnaissance tardive comme auteur et même « artiste », qualification qu'il reçut avec la même réserve amusée que John Ford : il ne s'est jamais considéré autrement que comme un conteur-né souhaitant faire le plus d'entrées possibles.

Howard Winchester Hawks naît à Goshen, Indiana, une cuillère en argent dans la bouche. La famille Hawks, quatre héritiers mâles, possède pratiquement toute la ville : commerces, industries, banque, etc. Frank Winchester, l'un des fils, avait épousé en justes noces la fille d'une bonne famille commerçante de Neenah (Wisconsin), Helen Howard. La famille, cinq enfants, à l'abri du besoin, déménage bientôt au soleil de la Californie, à Pasadena puis Glendora. Le père investit dans des orangeries tandis que les enfants suivent des études. Howard, élève moyen, intègre en 1914 l'université Cornell pour des études en génie mécanique, sa passion. Il est encore étudiant quand les Etats-Unis entrent en guerre : il est donc mobilisé. Contrairement à ce qu'affirment nombre de biographies, il n'est pas pilote de chasse – il passe néanmoins son brevet – mais sert dans l'aiguillage du ciel. Avec ses études et son service dans l'aviation s'affirment deux grandes passions qui traversent ses films : les avions et les automobiles.

Dès ses congés d'été 1916, vraisemblablement grâce au chef-opérateur Victor Fleming, ce gosse de riches travaille dans les studios Famous Players Lasky comme accessoiriste pour Cecil B. DeMille ; il se fait remarquer par Mary Pickford et Douglas Fairbanks

qui lui permettent de graver les échelons. A sa démobilisation le sous-lieutenant Hawks, diplômé d'ingénieur mécanique en poche obtenu *in absentia*, revient à Hollywood. Il semble qu'il y joue beaucoup au tennis, fait des courses de voitures en amateur et introduit son frère Kenneth dans le monde du cinéma. Ainsi, les deux fils de bonne famille, se font accepter dans le monde du cinéma et prêtent même de l'argent à Jack Warner. En échange, Hawks reçoit la mission de produire et même de réaliser quelques courts comiques sur lesquels il commence à gagner quelque argent. Il s'associe bientôt avec un autre des rares diplômés d'Hollywood, Allan Dwan, le fameux « homme au mille films » : Associated Producers parvient à réaliser 14 longs métrages entre 1920 et 1923 pour la First national (Warner).

A cette époque, Hawks visionne et décortique un grand nombre de films ; il veut comprendre comment la narration filmique fonctionne. Il écrit un premier scénario qu'il produit pour un film réalisé par Jack Conway, *Quicksands* (1923). Avec l'appui d'un jeune producteur qui monte, Irving Thalberg, il devient bientôt superviseur salarié pour la Paramount. Il produit quelques films puis passe à la MGM de Thalberg sur la promesse de pouvoir lui-même mettre en scène. En 1925, comme il n'a toujours pas obtenu ce droit, il migre chez Fox. Dans ces années vingt se dessine un des principaux traits de caractère de Hawks, son indépendance absolue à l'égard des studios pour lesquels il réalisera rarement deux films de suite : garder toujours les mains libres et aller toujours vers le contrat qui offre le plus de liberté artistique (et le plus d'argent). Fin 1925, il réalise enfin son premier long muet. Sa cote monte à Hollywood : il épouse Athole, la sœur de Norma Shearer, femme de Thalberg, tandis que son frère épouse la star Mary Astor. Des huit films qu'il tourne pour la Fox, pas un seul n'atteint le niveau de ses films parlants : le cinéma de Hawks exige la parole.

Son premier film parlant est un succès. *La Patrouille de l'aube* (1930) fait la part belle à sa passion de l'aviation et offre le prototype de ses thématiques préférées : une communauté étroite et l'individualisme contre la collectivité, le respect du professionnalisme, le fatalisme et l'amertume de la vie sous la forme d'un humour désespéré... Pour son film suivant, Hawks change de studio et rejoint la Columbia. HH travaille selon une méthode qui ne changera guère. Il impose le sujet à son producteur

(avant de produire lui-même), sujet qu'il a imaginé ou dont il a acheté les droits après lecture. Puis il le travaille avec un scénariste de son choix, bientôt avec plusieurs scénaristes. Enfin, il tourne sans scénario très élaboré, proposant, expérimentant, tâtonnant, toujours à l'écoute de ses comédiens, des autres techniciens, souvent les mêmes, des professionnels en qui il a toute confiance. Il refusera toujours la présence du producteur sur le plateau, y écrivant et corrigeant inlassablement ses dialogues. Il se désintéresse aussi des scènes d'action et souvent des extérieurs dont il confie la réalisation à une seconde équipe performante. Cette méthode est le principal grief des studios contre Hawks : lenteur artisanale et nonchalance systématique, non respect des horaires syndicaux entraînant invariablement un dépassement budgétaire.

Pour son film suivant, Hawks mécontente l'industrie en pactisant avec le millionnaire Howard Hugues, dont le réalisateur partage le goût puéril des engins roulants et volants. Hawks veut faire un film de gangster différent, « les Borgia à Chicago ». Double avantage : liberté totale et bras d'honneur aux nababs qui détestent tous ce milliardaire vraisemblablement antisémite. Hawks, mécontent du scénario de l'écrivain William R. Burnett, engage l'excellent dramaturge Ben Hecht pour l'écrire de nouveau avec lui. Le film pose beaucoup de problèmes à la censure que le code Hays commence à organiser au sein des studios ; des aménagements sont trouvés. *Scarface, the Shame of the Nation* (1932) remporte un grand succès, malgré l'absence de vedettes.

Des obligations contractuelles et un endettement croissant (crise de 1929, jeu aux courses, train de vie dispendieux, maîtresses...) obligent Hawks à tourner parfois des sujets moins personnels pour différents studios (Warner, MGM) : il touche toujours son salaire mais se désintéresse régulièrement du résultat en laissant les réalisateurs de seconde équipe terminer le film (son ami Richard Rosson) ou se faisant dessaisir de la mise en scène par les producteurs exaspérés par sa lenteur (cf. la filmographie). Ses tournages le font travailler avec de grandes vedettes (John et Lionel Barrymore, Wallace Beery, James Cagney, Joan Crawford, Gary Cooper, Miriam Hopkins, Carole Lombard, Myrna Loy, Fredric March, Joel McCrae, Edward G. Robinson, entre autres), et lui permettent de donner du travail à ses amis : outre Rosson,

l'écrivain William Faulkner ne tombe pas sur un ingrat. D'ailleurs, la crème des scénaristes participe souvent à ses films, créditée ou pas : Ben Hecht et son comparse Charles MacArthur, Nunnally Johnson, Jules Furthman, etc.

En 1937, Hawks est dans un creux professionnel et personnel mais son prestige de membre fondateur de la Screen Directors Guild (syndicat des réalisateurs) augmente à l'arrivée massive d'adhérents voulant se protéger des diktats des grands studios. Et la plus petite des majors, la RKO, la seule pour qui il n'a jamais travaillé, lui propose un scénario pour ses deux vedettes sous contrat, Cary Grant et Katharine Hepburn. ***Bringing Up Baby*** (1938) fait un four à l'époque mais, rétrospectivement, fonde la *screwball comedy* (ébauchée dans *Twentieth Century*, 1934), la comédie loufoque, qui paraît si moderne des décennies plus tard : absence de romanesque, des gags osés, des dialogues débités à toute vitesse, un semblant d'improvisation.

La décennie qui suit l'échec commercial de cette comédie est la plus glorieuse de Howard Hawks. Elle commence avec un petit film Columbia typiquement hawksien : *Seuls les anges ont des ailes* (1939) décline professionnalisme, confinement, virilité masculine et féminine, se taille un beau succès populaire et constitue la troisième recette pour le studio après deux films du *moneymaker* maison, Frank Capra. Ensuite, Hawks a l'idée d'adapter la pièce de ses amis Hecht et MacArthur *The Front Page* en changeant le sexe d'un des protagonistes. Il se fait aider par Charles Lederer ; ***His Girl Friday*** (1940), traduit par un contresens ***La Dame du vendredi***, avec Rosalind Russell et Cary Grant, reste un modèle de comédie et la meilleure des nombreuses adaptations de la pièce.

En plus d'une vie sentimentale chaotique et d'un endettement toujours plus abyssal, Hawks se fâche avec Hugues, au sujet de son projet de réécriture du mythe de Billy le kid. Le producteur Lasky revient trouver Hawks pour un projet sur Alvin York, héros de la Première Guerre mondiale alors que beaucoup d'autres réalisateurs ont décliné. Après ajustements conjoints des scénaristes Howard Koch et John Huston sous la férule de Hawks, le biopic (le seul du réalisateur) du ***Sergeant York*** (1941) devient un curieux mélange de comédie, d'americanisme et de film de guerre patriotique et le plus grand succès de l'année. Après une nouvelle comédie *screwball* injustement méconnue écrite par

Billy Wilder, Hawks, trop vieux pour s'engager donne quitus à l'effort de guerre en tournant *Air Force* (1943) puis en commençant un autre petit film sur la marine de guerre.

En 1944, la Warner donne son feu vert pour l'adaptation d'un roman d'Hemingway, un ami de Hawks, *En avoir ou pas*, avec Humphrey Bogart en espérant surfer sur l'effet **Casablanca** (1942). Hawks fait travailler à nouveau son ami William Faulkner, et surtout Jules Furthman. Pour partenaire de Bogart, Hawks donne sa chance à une jeune apprentie comédienne qu'il nomme Lauren Bacall. Le couple crève l'écran. Après *Le Port de l'angoisse* (1944), le studio produit de nouveau Hawks pour l'adaptation d'un roman de Raymond Chandler, *The Big Sleep*. Le réalisateur en confie l'adaptation à une jeune écrivaine, Leigh Brackett, puis de nouveau à Jules Furthman. Après une *preview* en 1945, des scènes additionnelles sont tournées pour renforcer l'impact érotique du couple Bogart-Bacall qui commence à s'afficher dans les rubriques *people*. La sortie définitive du **Grand sommeil** (1946) est un triomphe.

Amoureux des chevaux (il se ruine avec son écurie de course), Hawks, l'homme du Middle-West, se doit d'aborder le western. Il achète une nouvelle de Borden Chase (l'auteur de **Pursued**, 1947, de Raoul Walsh) qui raconte le premier convoi de bétail traversant l'Ouest. Cela devient *La Rivière rouge* (1948). Succès considérable et grand western qui clôt cette prodigieuse décennie. Comme d'habitude, il s'est désintéressé des scènes d'action (le fameux *stampede*) pour se concentrer sur le jeu des comédiens. Il est particulièrement fier du lancement de sa nouvelle vedette (après Muni, Frances Farmer et Bacall), Montgomery Clift, un jeune acteur de Broadway, souvent objet des sarcasmes homophobes de la clique réactionnaire du film (Wayne, Carrey, Brennan...).

Après quelques films de « studio », c'est encore avec deux westerns antithétiques qu'il atteint le chef-d'œuvre. **La Captive aux yeux clairs** (1952), film RKO quelque peu imposé (notamment la présence de Kirk Douglas), est une longue odyssée aventureuse et humaniste au fil d'une rivière avec beaucoup d'extérieurs. Au contraire, *Rio Bravo* (1959) est un huis clos de studio où l'aventure est essentiellement comportementale et intérieure. Ce motif, il le reprendra inlassablement, jusqu'à produire deux remakes de ce film qui épuisèrent en vain plusieurs scénaristes.

Pendant les années 50 et 60, la critique française, et notamment Jacques Rivette, élève le réalisateur au pinacle. *Génie de Howard Hawks* (1953), le fameux article des *Cahiers*, devient le Nouveau testament de la Bible hitchcocko-hawksienne avant qu'André Bazin en explicite la doxa dans un article de 1955. Chaque film du réalisateur et surtout ses plus grands échecs, ses grands films malades (*La Terre des pharaons*, 1955 ; *Ligne rouge 7000*, 1965 ; *Rio Lobo*, 1970), rassemblés dans la fameuse infaillibilité hawksienne, filmés « à hauteur d'homme », sont accueillis comme la manifestation évidente d'un auteur jamais aussi authentique que dans le ratage. Pendant une grande période d'inactivité (1955-1958), le cinéaste voyage en Europe où il se complait dans de nombreux entretiens à édifier sa légende, avec force vantardise. D'autres spécialistes préfèrent noter les insuffisances (*Howard Hawks is good enough?*, de Raymond Durgnat) de ce réalisateur « trop admiré » ou lui reprochent parfois sa suffisance et sa misogynie, son rabâchage de motifs où l'individualisme de son cinéma se montre incapable de rendre compte de son époque ou d'une expérience collective, historique.

Howard Hawks est certainement moins connu que Hitchcock, moins aimé que Ford. Mais c'est un cinéaste pour cinéaste. Son influence sur le cinéma américain contemporain est proclamée (De Palma, Scorsese, Tarantino...) et chacune des rétrospectives de son œuvre confirme son statut de grand auteur de film.



## FILMOGRAPHIE

1926 : The Road to Glory (L'Ombre qui descend, muet, perdu) ; Fig Leaves (Sa Majesté la femme, muet) – 1927 : The Cradle Snatchers (Si nos maris s'amusement, cm, muet) ; Paid to Love (Prince sans amour, muet) – 1928 : A Girl in Every Port (Poings de fer, cœur d'or, muet) ; Faizil (L'Insoumise, muet) ; Air Circus (Les Rois de l'air, muet, perdu) – 1929 : Trent's Last Case (L'Affaire Manderson, muet) – 1930 : The Dawn Patrol (La Patrouille de l'aube) – 1931 : The Criminal Code (Code criminel) – 1932 : Scarface, Shame of a Nation (Scarface) ; The Crowd Roars (La Foule hurle) ; Tiger Shark (Le Harpon rouge) – 1933 : The Prizefighter and the Lady (Un cœur, deux poings, réal. W.S. Van Dyke, Hawks non crédité) ; Today We Live (Après nous le déluge, et prod.) – 1934 : Viva Villa! (réal. Jack Conway, Hawks non crédité) ; Twentieth Century (Train de luxe) – 1935 : Barbary Coast (Ville sans loi) – 1936 : Ceiling Zero (Brumes) ; The Road to Glory (Les Chemins de la gloire) ; Come and Get it (Le Vandale, coréal. William Wyler) – 1938 : **Bringing up Baby (L'Impossible M. Bébé)**, et prod.) – 1939 : Only Angels Have Wings (Seuls les anges ont des ailes, et prod.) – 1940 : **His Girl Friday (La Dame du vendredi)**, et prod.) – 1941 : Sergeant York (Sergent York) – 1942 : Ball of Fire (Boule de feu) – 1943 : The Outlaw (Le Banni, réal. Howard Hugues, Hawks non crédité) ; Air Force ; Corvette K-225 (réal. Richard Rosson, Hawks non crédité et prod.) – 1944 : To Have and Have Not (Le Port de l'angoisse, et prod.) – 1946 : **The Big Sleep (Le Grand sommeil)**, et prod.) – 1948 : Red River (La Rivière rouge et prod.) ; A Song is Born (Si bémol et fa dièse) – 1949 : I was a Male War Bride (Allez coucher ailleurs) – 1951 : The Thing from Another World (La Chose d'un autre monde, réal. Christian Nyby, Hawks non crédité et prod.) – 1952 : **The Big Sky (La Captive aux yeux clairs)**, prod.) ; Monkey Business (Chérie, je me sens rajeunir) ; The Ransom of Red Chief (4ème sketch de O. Henry's Full House) – 1953 : Gentlemen Prefer Blondes (Les Hommes préfèrent les blondes) – 1955 : Land of the Pharaohs (La Terre des pharaons, et prod.) – 1959 : Rio Bravo (et prod.) – 1962 : Hattari! (et prod.) – 1964 : Man's Favorite Sport (Le Sport favori de l'homme, et prod.) – 1965 : Red Line 7000 (Ligne rouge 7000, et prod.) – 1967 : El Dorado (et prod.) – 1970 : Rio Lobo (et prod.).



# QUAI DES ORFÈVRES

1947 • France • Noir et blanc • 105 minutes • 1.37 • Mono



## RÉALISATEUR

Henri-Georges Clouzot

## SCÉNARIO

Henri-Georges Clouzot

Jean Ferry

D'après Stanislas-André

Steeman

## PHOTOGRAPHIE

Armand Thirard

## MONTAGE

Charles Bretoneiche

## DÉCORS

Max Douy

## COSTUMES

Jacques Fath

## MUSIQUE

Francis Lopez

## PRODUCTION

Roger de Venloo

Louis Wipf

Majestic Films

Jenny Lamour, petite chanteuse de music-hall, accepte l'invitation de Brignon, un vieillard libidineux dont elle pense se servir pour sa carrière. Quand celui-ci est retrouvé assassiné, Antoine, l'inspecteur débonnaire du Quai des Orfèvres soupçonne naturellement le mari de Jenny, Maurice Martineau...

## INTERPRÉTATION

Louis Jouvet  
(l'inspecteur-adjoint Antoine)

Suzy Delair

(Jenny Lamour)

Bernard Blier

(Maurice Martineau)

Simone Renant

(Dora Monnier)

Charles Dullin

(Georges Brignon)

Jeanne Fusier-Gir

(Pâquerette)

Pierre Larquey

(Émile Lefort)

Blavette

(le gendarme Poitevin)

Robert Dalban

(Paulo)



CARTE BLANCHE



## HENRI-GEORGES CLOUZOT

(20 novembre 1907- 12 janvier 1977)

Henri, Georges, Léon Clouzot naît à Niort le 20 novembre 1907 ; il est l'aîné des trois garçons de Georges et Suzanne Clouzot. La mère transmet à ses fils sa passion de la lecture et le goût de la musique.

Elevé dans l'odeur des livres et de l'encre d'imprimerie, Henri a quinze ans lorsque son univers bourgeois et tranquille bascule à cause de la faillite de la petite entreprise paternelle. Recalé de l'école navale de Brest (il est myope !), il se passionne pour le théâtre, assistant à quelques représentations de la Comédie-Française, et pour le cinéma, qu'il fréquente assidûment. En 1925, il étudie à Paris le droit international et les sciences politiques. Il devient le secrétaire du député lorrain et futur ministre, Louis Murrain, à l'Union républicaine et démocratique. Partageant la vie d'une comédienne, c'est au contact du milieu artistique parisien qu'il écrit ses premiers textes pour des chansonniers de renom, René Dorin et Mauricet. Il travaille ensuite pour un producteur, Osso, et contribue au scénario d'*Un soir de rafle*, de l'italien Carmine Gallone, créateur de la série *Don Camillo*. Cette même année, brûlant les étapes, il passe pour la première fois derrière la caméra en réalisant un court métrage, *La Terreur des Batignolles*. Dans les années 30, toujours scénariste, il réalise aussi les versions françaises de quelques opérettes germaniques entre Berlin, Munich, Prague, Budapest et Vienne, et apprend les ficelles du métier. L'œuvre de Murnau l'impressionne : « Le goût du clair obscur, je le dois aux Allemands », reconnaîtra-t-il plus tard. De retour à Paris en 1934, il est congédié de la société des films Osso parce que, selon lui, il était trop proche d'un producteur juif. Clouzot commence à rendre de fréquentes visites à Louis Jouvet pour discuter de théâtre, de littérature et de création avec « Le Patron ». Celui-ci l'encourage à persévérer, sentant chez le jeune homme une réelle puissance dramatique et un rare souci d'apprendre. Après l'insuccès de *La Belle Histoire*, opérette jouée au théâtre de la Madeleine, Clouzot s'essaie à la chanson et sera consacré, avec Maurice Yvain, grâce à *Jeu de Massacre*, écrite pour Marianne Oswald. En 1935, le nom de Clouzot apparaît au

générique d'*Itto*, un long métrage de Jean Benoît-Lévy. A cette époque, atteint par une tuberculose pulmonaire, Clouzot reste cloîtré près de quatre ans dans les sanatoriums de Laysin et de Praz-Coutant. Il dévore toutes formes de littérature : « Je dois tout au sana. C'est là, entre 1935 et 1938, que j'ai véritablement appris à écrire, que j'ai vu fonctionner les ressorts des autres et les miens, en vivant en sursis. » Il écrit une tragédie, *Le Mur de l'Ouest*, dont il confie le manuscrit à Louis Jouvet, qui le perd. En 1940, le théâtre du Grand Guignol accepte une de ses levers de rideau avec *On prend les mêmes*. Il adapte avec l'acteur Pierre Fresnay *Le Duel*, d'après une pièce d'Henri Lavedan.

Sa carrière de cinéaste prend corps. Son écriture du scénario du *Dernier des six* (1941, Georges Lacombe) convainc Alfred Greven, directeur de la Continental, de lui confier la direction du service scénario de la maison de production allemande. Fresnay le presse d'accepter, l'Allemand lui offrant la clef de ses ambitions.

*Les Inconnus dans la maison*, d'après Georges Simenon (1941, Henri Decoin), est son second scénario marquant. Il est temps pour lui de passer à la réalisation. Il signe en 1942 son premier film en tant que metteur en scène, **L'Assassin habite au 21**, s'inspirant d'un roman de Stanislas-André Steeman. Mais c'est *Le Corbeau* (1943) qui le rend définitivement célèbre. Ces deux films, produits pendant l'Occupation par la Continental, le révèlent en tant qu'auteur : il coécrit ses scénarios, dirige les plus grands acteurs, impose une thématique (le mal) et un style visuel fort grâce à son opérateur Armand Thirard.

Un temps interdit de tournage à la Libération à cause du film *Le Corbeau* (une petite ville troublée par un dénonciateur anonyme) considéré à tort comme anti-français, Clouzot reprend peu après dans **Quai des Orfèvres** (1947) et *Manon* (1949) les compositions d'atmosphères lourdes et l'exploration pessimiste des perversions ou passions destructrices. L'originalité de sa vision est de filmer des scènes d'un naturalisme sordide dans une plastique expressionniste à la dureté saisissante : les protagonistes dialoguant du Bien et du Mal pendant que la lampe – et sa lumière – se balance de l'un à l'autre (*Le Corbeau*) ; deux camionneurs (Yves Montand, Charles Vanel) se débattant dans une boue de pétrole sous la menace mortelle de la nitroglycérine transportée (*Le Salaire de la peur*, 1952)... Tout est noirceur et réalisme.

Il acquiert bientôt une réputation de réalisateur tyrannique, surtout à l'égard des comédiens qu'il terrorise pour leur faire donner le meilleur d'eux-mêmes. Créateur exigeant (d'où de nombreux projets avortés ou interrompus, comme le tournage de *L'Enfer* en 1964), il convoque dans ses tournages et dans ses films les univers de Céline, Kafka, Artaud ou Stroheim.

En 1950, après la parenthèse *Miquette et sa mère*, il entreprend un projet ambitieux et mystérieux, *Brasil*, qui est abandonné au terme d'une longue préparation. De fait, Clouzot ne perçoit pas l'évolution du cinéma français vers davantage de nuance psychologique, de légèreté d'écriture et de naturel dans l'interprétation. Aussi la Nouvelle Vague l'atteint-elle de plein fouet : les producteurs vont se détourner de son perfectionnisme onéreux. *La Vérité* (1960) est pourtant en compétition aux Oscars pour le titre de meilleur film étranger. Des producteurs américains ont à plusieurs reprises essayé de faire venir Clouzot, en vain. Le cinéaste juge qu'il perdrait sa liberté de création artistique outre-Atlantique.

Peu après la sortie de *La Vérité*, la femme de Clouzot, Vera, est retrouvée morte d'une syncope dans sa chambre de l'hôtel Georges V, le 15 décembre 1960, comme son personnage des *Diaboliques* (1954). Clouzot sombre dans une profonde dépression et s'exile à Tahiti. De retour en France en 1962, il travaille au scénario de *L'Enfer*, un film sur la jalousie. Peu avant le début du tournage, la mère de Clouzot décède. Il s'en suit un état d'épuisement psychologique extrême pour le cinéaste, en plus d'une angine de poitrine. Les déconvenues pleuvent : Serge Reggiani, rôle principal, atteint d'une congestion pulmonaire, est hospitalisé d'urgence. Jean-Louis Trintignant le remplace. Clouzot fait alors une crise cardiaque. Fin 1964, *L'Enfer* est définitivement abandonné (voir *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg, 2009). Les médecins déclarent que Clouzot ne pourra plus jamais tourner. Aucune compagnie ne veut désormais se risquer à l'assurer.

Il réalise encore cinq films de télévision sur Herbert Von Karajan, rappelant sa sensibilité à l'art, comme à l'époque du *Mystère Picasso* (1955).

*La Prisonnière* (1968) est son dernier film, empreint d'art cinématique, d'audace thématique (le masochisme) et d'expérimentation visuelle, son unique film en couleur : « Ce film est le plus proche de moi, le plus sincère, celui où je me livre le plus. »

Après ce nouvel échec public, Clouzot ne reste pas inactif et s'investit dans plusieurs projets, scénarios ou adaptations qui n'aboutissent pas, malgré son leitmotiv : « Pour faire un film, premièrement, une bonne histoire, deuxièmement, une bonne histoire, troisièmement, une bonne histoire. ». Il conclue souvent : « Je n'ai pas d'histoire. »

En janvier 1977, sa femme, Inès, épousée en 1963, le retrouve allongé par terre, dans son salon, une partition de *La Damnation de Faust* de Berlioz à la main, ouverte à la page 348 :

*Tout me paraît en deuil  
Alors ma pauvre tête se dérange bientôt  
Mon faible cœur s'arrête  
Puis se glace aussitôt*

Henri-Georges Clouzot est mort d'une crise cardiaque ; sa filmographie est l'une des plus intéressantes du cinéma français des années 40 à 60.

## FILMOGRAPHIE

1931 : *La Terreur des Batignolles* (cm) – 1941 : *L'Assassin habite au 21* – 1943 : *Le Corbeau* – 1947 : *Quai des Orfèvres* – 1948 : *Mannon* – 1949 : *Le Retour de Jean* (5<sup>ème</sup> sketch du film *Retour à la vie*) – 1949 : *Miquette et sa mère* – 1950 : *Brasil* (inachevé) – 1952 : *Le Salaire de la peur* – 1954 : *Les Diaboliques* – 1955 : *Le Mystère Picasso* – 1957 : *Les Espions* – 1960 : *La Vérité* – 1968 : *La Prisonnière*



# MADAME DE...

1953 • France / Italie • Noir et blanc • 105 minutes • 1.37 • Mono



## RÉALISATEUR

Max Ophuls

## SCÉNARIO

Marcel Achard

Max Ophuls

Annette Wademant

d'après Louise de Vilmorin

## PHOTOGRAPHIE

Christian Matras

## MONTAGE

Borys Lewin

## DÉCORS

Jean d'Eaubonne

## COSTUMES

Georges Annenkov

Rosine Delamare

## MUSIQUE

Oscar Straus

Georges Van Parys

## PRODUCTION

Franco-London Films

Indusfilms (Paris)

Rizzoli Films (Rome)

Gaumont

Paris, 1900. Pour rembourser une dette de jeu, Madame de... est contrainte de vendre ses boucles d'oreilles bien caractéristiques, cadeau de mariage de Monsieur de... Elle feint ensuite de les avoir perdues au cours d'une soirée à l'opéra mais son mari apprend incidemment la vérité et décide de les racheter pour sa maîtresse. Les bijoux, finalement, arrivent dans les mains du baron Fausto Donati...

## INTERPRÉTATION

Danielle Darrieux  
(la comtesse Louise de...)

Charles Boyer  
(le général André de...)

Vittorio De Sica  
(le baron Fabrizio Donati)

Jean Debucourt  
(M. Rémy)

Mireille Perrey  
(Nounou)

Lia di Leo  
(Lola)

Jean Galland  
(M. de Bernac)

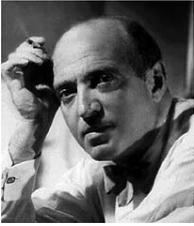
Hubert Noël  
(Henri de Malville)

Josselin  
(un diplomate)

Paul Azais  
(Léon)



CARTE BLANCHE



## MAX OPHÜLS

(6 mai 1902- 25 mars 1957)

Max Oppenheimer naît à Sarrebruck le 6 mai 1902. Il grandit dans la Sarre, land minuscule partagé entre la culture germanique et l'influence française, à l'image du futur cinéaste lui-même. Sa famille est caractéristique de la bourgeoisie juive commerçante, assimilée et cultivée. Son père, en qualité d'industriel de la confection, fait bonne figure, tandis que sa mère vient d'une famille de la haute bourgeoisie.

A l'école, le jeune Max montre surtout des dispositions pour le théâtre, du goût pour la littérature mais aucune appétence particulière pour les tissus : il sera donc saltimbanque. Alors qu'il est apprenti comédien, un professeur lui conseille dès 1919 le pseudonyme d'Ophüls (sans *Umlaut* s'il vous plaît, mais avec une prononciation française !) pour éviter de faire du tort au patronyme original. Il joue des petits rôles dans une troupe provinciale mais son insuccès comme comédien est patent. Il se lance donc dans la mise en scène : révélation. Il dirigera finalement pas moins de deux cents pièces, aux quatre coins de l'Allemagne entre 1923 et 1932. Son talent et son sens du spectacle lui font passer en revue tout le spectre du théâtre, chanté ou non : Shakespeare et Bourdet, Offenbach et Mozart, Schiller et Ibsen, Zweig et Schnitzler, Shaw et Molière, ainsi que de nombreux contemporains relégués depuis aux oubliettes. Du cinéma, il connaît peu de chose mais admire déjà, semble-t-il, ses compatriotes Lang et Murnau.

A Vienne, en 1926, il devient le plus jeune metteur en scène engagé au prestigieux Burgtheater. Sa mise en scène fait un flop mais son mariage avec la jeune Hilde Wall donne naissance en 1927 à un petit Marcel, futur cinéaste. Ophüls travaille ensuite à Breslau et à Berlin. Là, un studio de cinéma le paye pour assister un réalisateur à l'allemand hésitant : le russe Anatole Litvak. La légende veut qu'il croise alors un jeune scénariste viennois, Billie - pas encore Billy - mais déjà Wilder. Dans le bouillonnement créatif du septième art de la République de Weimar agonisante, il signe ses premiers films. Des commandes tout d'abord, assez oubliables, puis des opus plus personnels : *Liebelei* (1932), adaptation d'une pièce d'Arthur Schnitzler, qui passe aussitôt pour le chef-d'œuvre

de cette première période créatrice. Le lyrisme mélancolique et la grande virtuosité formelle du cinéaste lui assurent de trouver du travail hors d'une Allemagne qu'il doit fuir en 1933 lorsque un autre « médiocre acteur », selon ses propres mots, devient chancelier.

En France, il retrouve la diaspora intellectuelle anti-nazie et les techniciens en exil. Comme il faut bien vivre, il doit accepter de mutiler son *Liebelei* avec une version française. Quoique alimentaires, ses œuvres suivantes demeurent personnelles et nullement indignes. Il tourne surtout en France, un peu en Italie ou aux Pays-Bas. Certes, on y distingue difficilement l'unité de l'œuvre à venir tant les sujets sont variés : les intrigues de Colette, Maurice Dekobra, André-Paul Antoine ou Goethe ne constituent pas exactement un ensemble homogène. Mais son style fluide, anti-naturaliste au possible, explose à l'écran. Si la critique perçoit son talent, le public le boude le plus souvent.

Entre-temps, Ophüls est devenu français (1938) et c'est sous les drapeaux qu'il termine le montage de *De Mayerling à Sarajevo* (1940). A la fin de sa première période française, il a tourné avec Edwige Feuillère, Isa Miranda, Simone Berriau, Pierre-Richard Willm et rencontré les grands artistes que sont Jacques Natanson (scénariste) ou d'Eaubonne (décorateur), sans compter les exilés Curt Alexander (scénariste) et Eugen Schüfftan (chef-opérateur).

Fuyant la France occupée, Ophüls passe avec femme et enfant par Aix-en-Provence puis la Suisse, où il rencontre Jovet et filme sa troupe. Il revient en France puis gagne les Etats-Unis en 1941. Commence pour lui la traversée des Etats d'est en ouest en automobile, au sens propre, puis une longue traversée du désert, au sens figuré. Un projet tiré de *Colomba* (Mérimée) sabordé par le magnat Howard « le banni » Hughes et quelques travaux mercantiles à droite ou à gauche suffisent à peine à faire vivre le ménage car Ophüls refuse les films de série B que ses compagnons d'infortune Siodmak ou Ulmer acceptent. La solidarité financière des Européens qui réussissent à Hollywood (Wilder notamment) fait le reste.

A l'amitié de Douglas Fairbanks Jr et de Siodmak, dont *The Killers* (1946) triomphait pour Universal, il doit son premier vrai travail américain, le film de cape et d'épée *L'Exilé* (1947) tourné pour le même studio. Il enchaîne avec son deuxième chef-d'œuvre personnel, encore une fois d'inspiration viennoise.

En effet, **Lettre d'une inconnue** (1948) est tiré d'une nouvelle d'un autre exilé célèbre, l'autrichien Stefan Zweig, qui s'est suicidé au Brésil en 1942. Il obtient du producteur John Houseman de réviser entièrement avec Howard Koch le scénario existant. Dans ce film d'esprit très européen, Ophuls conjugue une maîtrise et une virtuosité techniques évidentes : ses mouvements de caméra désarçonnent les techniciens américains habitués à découper. Avec l'utilisation optimale d'un décor magnifique, une Vienne de studio qu'il affectionne particulièrement, il crée les conditions parfaites d'une réussite. Bien que le succès tarde à venir, sa réputation professionnelle est désormais établie et il peut travailler sereinement. Ses deux films suivants pour la MGM, non dénués d'intérêt, marquent quand même l'échec d'un cinéaste européen dans sa tentative de se faire accepter aux États-Unis, à l'inverse de Preminger, Renoir ou Lang qui savent tirer leur épingle du jeu : d'ailleurs son nom est écorché au générique en Max Opuls. Reste une solide amitié entre le réalisateur et le comédien anglais James Mason (*Reckless Moment*, 1949).

Ophuls revient en France en 1949 à la faveur d'un coûteux projet, *La Duchesse de Langeais* (Balzac figure parmi ses auteurs favoris), bâti autour de l'hypothétique retour de Greta Garbo. Le film ne se fait pas mais le cinéaste reste en France : sa période américaine met en confiance les producteurs. Il revient au théâtre, à Schnitzler, à une Vienne fantasmée (rappelons qu'il n'y vécut que quelques mois et qu'il n'aima pas tellement la ville) en adaptant avec Natanson **La Ronde** (1950). Le scandale d'un sujet psychanalysant et les nombreuses vedettes qui défilent lui assurent un succès commercial énorme. Après le subtil viennois, c'est au tour de Maupassant de passer à l'écran avec Ophuls : **Le Plaisir** (1952) est constitué de trois nouvelles de l'écrivain normand, dans la mode du film à sketches de l'époque. Ensuite, un important projet autour du *Don Giovanni* de Mozart pendant le festival de Salzbourg, *Automne*, ne voit pas le jour : c'est le film inexistant que les ophulsiens regrettent le plus.

Son film suivant, **Madame de...** (1953), tiré d'un récit de Louise de Vilmorin avec l'aide de Marcel Achard pour le scénario et les dialogues, améliore encore le procédé du récit circulaire éprouvé dans **La Ronde**. Ophuls est définitivement maître de son art et dorénavant assez fort pour monter son projet le plus fou et le plus

personnel, à condition d'accepter le scope et la couleur : **Lola Montès** (1955). Théâtre, opéra, histoire, cirque et tragique, femme victime et homme manipulateur, tous les thèmes favoris du réalisateur se mêlent dans cette biographie imaginaire vaguement inspirée de Jacques (Cécile Saint-) Laurent. Incompris à sa sortie par une partie du public, soutenu par la critique et la profession (1956), mutilé par les producteurs, ce dernier film est considéré aujourd'hui comme un sommet du cinéma. Il vient d'ailleurs d'être entièrement réédité après un long travail de restauration.

Ses quatre derniers films français, appelés parfois tétralogie française, se caractérisent par leur richesse décorative, leur perfection formelle et, pour le dernier, un traitement audacieux de la couleur et du cadre large. Ophuls apparaît comme un peintre attentif et engagé dans l'élégie féministe, un inégalable portraitiste de femmes : femmes victimes certes, mais ô combien plus valeureuses que la gente masculine, violente, vénale et luxurieuse dépeinte d'ordinaire par Ophuls.

Max Ophuls meurt à Hambourg le 26 mars 1957, alors que triomphe au Schauspieltheater sa mise en scène du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Ses cendres sont transférées au père Lachaise. Depuis, son fils Marcel veille jalousement sur l'héritage du père, réalisant lui aussi un cinéma de fiction (*Peau de banane*, 1963) et documentaire (*Le Chagrin et la pitié*, 1973, **Veillées d'armes, histoire du journalisme en temps de guerre**, 1995), digne d'éloges.



## FILMOGRAPHIE

1930 : Dann schon Lieber Lebertran (court métrage, Allemagne) – 1931 : Die verliebte Firma (Allemagne) – 1932 : Die verkaufte Braut (La Fiancée vendue, Allemagne) ; Die lachenden Erben (Allemagne) ; Liebelei (Allemagne) – 1933 : Une histoire d'amour (version française de Liebelei) – 1934 : On a volé un homme ; La Signora di tutti (Italie) – 1935 : Divine – 1936 : Valse brillante de Chopin (court métrage, France) ; Ave Maria de Schubert (court métrage, France) – 1936 : Komödie vom Geld (Pays-Bas) ; La Tendre ennemie (France) – 1937 : Yoshiwara (France) – 1938 : Werther (ou Le Roman de Werther, France) – 1939 : Sans lendemain (France) – 1940 : De Mayerling à Sarajevo (France) – 1946 : Vendetta (terminé par Preston Sturges, Stuart Heisler, Howard Hugues et signé Mel Ferrer, Etats-Unis) – 1947 : The Exile (L'Exilé, Etats-Unis) – 1948 : **Letter From an Unknown Woman (Lettre d'une inconnue, Etats-Unis)** – 1949 : Caught (Etats-Unis) ; The Reckless Moment (Les Désespérés, Etats-Unis) – 1950 : **La Ronde** (France) – 1952 : **Le Plaisir** (France) – 1953 : Madame de... (France) – 1955 : **Lola Montès** (France. Trois versions existent : française, anglaise et allemande).



# BLUE VELVET

1986 • Etats-Unis • Couleur • 120 minutes • Scope • Dolby



## RÉALISATEUR

David Lynch

## SCÉNARIO

David Lynch

## PHOTOGRAPHIE

Frederick Elmes

## MONTAGE

Duwayne Dunham

## DÉCORS

Patricia Norris

## COSTUMES

Colleen Kelsall

## MUSIQUE

Angelo Badalamenti

## PRODUCTION

Fred C. Caruso

De Laurentiis

Entertainment Group

Dans la petite ville américaine de Lumberton, M. Beaumont arrose sa pelouse quand il est victime d'une crise cardiaque. Sur le chemin de l'hôpital, son fils Jeffrey découvre une oreille coupée dans un terrain vague. Il la porte à l'inspecteur Williams qui est également le père de sa petite amie Sandy. Mais Jeffrey décide d'enquêter par lui-même en suivant la piste d'une chanteuse de cabaret, Dorothy Vallens, qui vit sous la coupe du souteneur Franck Booth...

## INTERPRÉTATION

Isabella Rossellini

(Dorothy Vallens)

Kyle MacLachlan

(Jeffrey Beaumont)

Dennis Hopper

(Frank Booth)

Laura Dern

(Sandy Williams)

Hope Lange

(M<sup>me</sup> Williams)

Dean Stockwell

(Ben)

George Dickerson

(l'inspecteur John Williams)

Priscilla Pointer  
(M<sup>me</sup> Beaumont)

Frances Bay  
(tante Barbara)

Jack Harvey

(M. Tom Beaumont)

Ken Stovitz

(Mike)



CARTE BLANCHE



## DAVID LYNCH

(20 janvier 1946)

Né le 20 janvier 1946 à Missoula, Montana, David Lynch vient au cinéma par des études d'art qu'il entreprend à La Corcoran School Art de Washington DC puis à l'École des Beaux-Arts de Boston. Il commence à réaliser en amateur des courts métrages, qui donnent déjà le ton de l'œuvre à venir et montrent la fascination éprouvée pour ce que l'on pourrait qualifier de « dérangement insolite » : *Six Men Getting Sick* (1967), *The Alphabet* (1968), *The Grandmother* (1970) et *The Amputee* (1973).

Il passe au long format au milieu des années soixante-dix avec *Eraserhead* (en France, *The Labyrinth Man*), au tournage étalé sur plusieurs années en fonction de la disponibilité des comédiens non professionnels (dont l'inoubliable Jack Nance) et des rentrées d'argent nécessaires pour conduire à bien le projet. Le film, qui traite, dans un monde industriel cauchemardesque, des rapports entre un homme et un monstrueux fœtus, où la communication s'établit sur un mode aphasique, rythmé par la respiration percussive des cheminées d'usine, sort sur les écrans en 1976 et devient rapidement culte dans les circuits alternatifs, imposant d'emblée un metteur en scène et un univers travaillés par la transgression des frontières, un climat fantastique où l'onirique emprunte souvent les couleurs du réel, et une vénéneuse fascination pour le mal. Aux débuts des années quatre-vingt, le film est présenté en séance de minuit le week-end dans un cinéma parisien, qui lui adjoint *Le Bunker de la dernière rafale* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet.

Impressionné par la maîtrise du jeune réalisateur adepte de tétatologie, Mel Brooks lui confie *Elephant Man*, qui le fait connaître du grand public. L'histoire de John Merrick, à la figure monstrueuse que l'on cache sous un drap pour l'exhiber dans les foires européennes à la fin du XIXe, restituée de façon saisissante un Londres victorien filmé dans un noir et blanc parant le réalisme des teintes d'un fantastique assez proches des gravures de Jacques Callot. Sans pathos ni apitoiement, le film, d'une redoutable efficacité dramatique, replace la question de l'altérité dans une réflexion sur le regard ordonné comme spectacle. La proclamation déchirante : « Je ne suis pas un animal, je suis un être humain » a marqué toute une

une génération de cinéphiles – dont Abdellatif Kechiche, auteur de *Vénus noire*, n'est pas le moindre...

Quatre années plus tard, David Lynch revient avec *Dune*, production de feu Dino De Laurentiis, adaptation très fidèle de la somme de Frank Herbert, qui divise la critique et le public. Contre toute attente, les inconditionnels de la série défendent l'œuvre qui, à leurs yeux, conserve les éléments essentiels de la trame, là où les néophytes déplorent la mythologie de carton-pâte, la puérilité de l'histoire contée et le kitsch des décors et des costumes (le slip du chanteur Sting reste dans les mémoires comme l'apogée du grotesque). De toute façon, le réalisateur prend ses distances avec le résultat, estimant n'avoir pas bénéficié de la latitude artistique nécessaire ni obtenu le *final cut*. L'œuvre reste aujourd'hui un honorable divertissement dans l'esprit de *Flash Gordon* et se voit sans déplaisir.

Présenté à Cannes en 1986, *Blue Velvet*, qui voit le grand retour de l'acteur Dennis Hopper à l'écran, pose les bases de la deuxième période du cinéaste, marquée par la figure du mal, tapi insidieusement dans les replis de l'honorabilité. Ce film à petit budget (cinq millions de dollars), écrit avant le tournage du précédent, explore l'anatomie d'un microcosme familial et social gangréné par les forces pernicieuses de la dépravation cachée sous les apparences séduisantes de l'*American way of life*. La première séquence du film, travellé à ras de gazon, sur fond de douce ritournelle, dans un terrain vague impeccablement entretenu, et qui s'achève sur le gros plan d'une oreille maculée de sang, constitue tout un symbole. Le motif de la plongée dans les enfers cérébraux et mentaux servie par un humour à la fois corrosif et décalé sera repris dans la série cultissime *Twin Peaks*, au début des années quatre-vingt-dix. La lente contamination de l'univers policier des premiers épisodes (mais qui donc a tué Laura Palmer ?) par l'irruption d'un onirisme surréaliste qui déréalise les personnages, dans une dramaturgie dont l'arc souterrain n'est rien de moins que l'aliénation par les forces démoniaques, marque l'entrée des séries américaines dans l'âge adulte. Leur approche des personnages et de la grammaire narrative en sera à tout jamais bouleversé.

Le metteur en scène paraît paradoxalement moins à l'aise dans les films qu'il signe pour le grand écran. *Sailor et Lula*, palme d'or à Cannes

en 1990, festival de violence régressive et de jeu outrancier, est sans doute son œuvre la moins aboutie, même si elle constitue la matrice d'une bonne partie des films de Quentin Tarantino. Deux ans plus tard, le film tiré de la série, **Twin Peaks, Fire Walk with Me**, n'atteint pas les niveaux de l'épisode le moins convaincant et laisse le public de marbre. La carrière du réalisateur semble alors marquer le pas. En 1992, la série *On the Air* s'arrête au bout de sept épisodes, et *Hotel Room*, l'année suivante, (dont il réalise deux épisodes) ne suscite guère la ferveur de l'audimat.

Il faut attendre quelques années pour qu'une troisième période, celle des chefs-d'œuvre, s'ouvre enfin. Trois ans s'avèrent nécessaires pour la gestation de l'un des sommets de sa carrière, **Lost Highway**, film hanté par la figure de la rupture, de la schize, orchestrant en cours de récit une prise d'otage de la fiction et des personnages. Le cinéaste déjoue avec virtuosité les limites de la narration pour construire une nouvelle relation avec la chronologie ; la figure de la béance, comme point fixe attractif renverse la logique temporelle dans un jeu sur les effets de symétrie inversée. En 2001, **Mulholland Drive** vient travailler cette fois-ci la thématique de la boucle et du ruban de Moebius dans un agencement vertigineux de fantastique démythifié et de réalisme ambigu pour conter l'envers du rêve hollywoodien comme projection d'un paysage psychique dévasté. Entre ces deux films leibniziens, David Lynch réalise son œuvre la plus limpide, *The Straight Story*, histoire d'un homme qui traverse trois États américains sur son motoculteur pour rendre visite à son frère mourant. Derrière la ténuité romanesque de cette « histoire vraie » (titre français du film), s'énonce une élégie crépusculaire de l'*americana* et de la fin des héros. Entre deux variations baroques autour du thème du double, la linéarité funèbre de ce *road movie* l'inscrit dans la grande tradition de l'épopée des grands espaces, où le parcours se fait accomplissement physique et mental, autre approche de l'âme des pionniers dont David Lynch esquisse la fin. Après ces trois moments de grâce, le metteur en scène diversifie ses activités, davantage préoccupé de méditation transcendante (dont il fait l'incessante promotion) que de cinéma. D'autre part, il se commet en 2002 avec John Neff dans une formation musicale dont le nom « Blue Bob » est une réminiscence de

*Twin Peaks*. Leur prestation approximative d'une demi-heure au festival des Inrockuptibles, cette année-là, ne convainc pas même le plus inconditionnel des admirateurs. Six années séparent **Mulholland Drive** d'**Inland Empire**, épitomé en trois heures des thèmes favoris du réalisateur et énigmatique esquisse d'un méta-cinéma et/ou imposture artistique en forme de suicide commercial, variation en mineur autour de l'univers « par-delà le miroir » que le film précédent avait déjà largement arpenté. Les spectateurs les plus circonspects s'interrogeaient, lors de la sortie, sur les motivations réelles d'un cinéaste réduit à bégayer ses thèmes d'élection dans une forme (le numérique) à l'intrigante laideur. Après l'exposition à la Fondation Cartier en 2007, on attend avec une impatience perplexe les projets annoncés de l'adaptation de *La Métamorphose* et surtout de *Lolita* dans un futur aux teintes d'apocalypse...

## FILMOGRAPHIE

1967 : Six Men Getting Sick (cm) – 1968 : The Alphabet (cm) – 1970 : The Grandmother (cm) – 1974 : The Amputee (cm) – 1976 : Eraserhead – 1980 : **Elephant Man** – 1984 : Dune – 1986 : **Blue Velvet** – 1990 : **Wild at Heart (Sailor et Lula)** – 1992 : **Twin Peaks : Fire Walk with Me** – 1996 : **Lost Highway** – 1999 : The Straight Story (Une Histoire vraie) – 2001 : **Mulholland drive** – 2007 : **Inland Empire**.



# CINÉ - CONCERT



# LE CAMÉRAMAN

## The Cameraman

1928 • Etats-Unis • Noir et blanc • 75 minutes • 1.33 • Muet



### RÉALISATEUR

Edward Sedgwick  
Buster Keaton  
(non crédité)

### SCÉNARIO

Clyde Bruckman  
Lew Lipton

### PHOTOGRAPHIE

Reggie Lanning  
Elgin Lessley

### MONTAGE

Hugh Wynn  
Basil Wrangell  
(non crédité)

### DÉCORS

Fred Gabourie

### PRODUCTION

Buster Keaton  
(non crédité)  
Lawrence Weingarten  
(non crédité)  
MGM

Luke Shannon est un photographe professionnel qui gagne (fort modestement) sa vie en faisant des photos des passants dans les rues de New-York. Luke rencontre Sally et tombe amoureux d'elle. Ayant découvert que Sally travaille aux actualités de la MGM, il décide de se faire engager comme opérateur après avoir troqué son appareil photographique contre une caméra d'occasion...

### INTERPRÉTATION

Buster Keaton  
(Luke Shannon)  
Marceline Day  
(Sally)  
Harold Goodwin  
(Harold Stagg)  
Sidney Bracy  
(Edward J. Blake, le  
rédacteur en chef)  
Harry Gribbon  
(Hennessey, le policier)  
Edward Brophy  
(l'homme de la cabine  
de bain)



CINÉ-CONCERT



## BUSTER KEATON

(4 octobre 1895- 1<sup>er</sup> février 1966)

C'est le 4 octobre 1895 que naît Joseph Frank Keaton, dans une pension-théâtre de Pickway, petite ville du Kansas

où ses parents donnaient un « spectacle médical » avec leur troupe ambulante.

Premier enfant de Joseph (Joe) Keaton, athlétique, comique-né, remarquable danseur, excentrique, cascadeur et bagarreur redoutable, et de Myra Cutler, petite bonne femme, enfant de la balle, joueuse de violon, piano et trompette, et première femme saxophoniste des Etats-Unis.

Son grand-père maternel, Frank Cutler, est le propriétaire de la Cutler Comedy Company, l'un des nombreux *medecine shows* du Far West, un spectacle itinérant où se produisent ses parents, offrant gratuitement au public des numéros de variétés tout en poussant à l'achat de « boissons médicinales » réputées guérir toutes les maladies possibles mais dont les vertus thérapeutiques se limitent en réalité aux effets de l'ingrédient premier : l'alcool. Il fera malheureusement partie intégrante de la vie et de la carrière de Buster Keaton.

C'est à l'âge de six mois que lui est donné le sobriquet de « Buster », après une mémorable chute dans les escaliers dont il se relève miraculeusement. En 1899, les Keaton déménagent à New York. Débuts difficiles : Joe et Myra s'efforcent sans succès de propulser leur spectacle au premier plan. Un an plus tard, le petit Buster est catapulté sur scène en réplique miniature de la figure paternelle, un Irlandais à la perruque hirsute, favoris touffus, gilet et pantalon trop grands. Le public est comblé, le numéro des « Trois Keaton » est lancé. Buster devient aussi très célèbre avec son numéro de « serpillière humaine », ou « balai humain ». Son père le maintient par les chevilles et balaie la scène avec ses cheveux, puis il l'envoie « promener » dans le décor où l'enfant rebondit avec une facilité déconcertante, sans dommage. Buster encaisse les coups et affirme fièrement n'avoir été blessé qu'une fois en seize ans de music-hall, un coup de poing mal ajusté par son père qui l'envoie au tapis dix-huit heures. Mais lorsqu'un soir Joe l'utilise comme projectile pour se venger d'un spectateur qui vient d'insulter Myra, il remonte sur scène indemne et continue à jouer tandis que l'impudent compte

trois côtes brisées. Buster sort également sans dommage d'une série de catastrophes où il frôle plusieurs fois la mort : un ouragan à l'âge de trois ans, cinq incendies d'hôtels et de théâtres, trois déraillements de train... Série noire qui en devient comique et qui jalonna l'inspiration de ses films.

A chacune de leurs étapes dans les grandes villes, la Société de Protection de l'Enfance, la Gerry Society, attendait les Keaton de pied ferme, essayant même en 1902 d'empêcher les représentations, d'abord en rappelant que les individus de moins de sept ans n'ont pas le droit de se produire sur scène, ensuite en accusant Joe de cruauté. L'adoption par de nombreux Etats de ces lois visant à protéger les enfants amène Joe et Myra à retarder l'extension de leur numéro aux frère et sœur de Buster : Harry Stanley Keaton (dit Jingles, à cause du bruit qu'il fait avec ses jouets), né le 25 août 1904, prénommé en hommage à l'ami de la famille, Harry Houdini, et Louise Dresser Keaton, née le 30 octobre 1906.

Après avoir joué au chat et à la souris avec les agents de la Society for the Prevention of Cruelty to Children, notamment en avançant l'argument, pour le moins contestable, que Buster ne participe au spectacle que de façon passive, en tant qu'« accessoire à lancer », ou bien en faisant courir la rumeur que Buster n'est pas réellement un enfant, mais un nain. Un soir de novembre 1907, les Trois Keaton devenu cinq, sont exclus des scènes de l'Etat de New York et des théâtres de vaudeville les plus importants du pays pendant deux ans, ce qui les contraints à retourner dans l'arrière-pays et à partir en tournée en 1909 en Angleterre pour une unique production de la famille Keaton au complet au Palace.

De retour aux Etats-Unis, les Keaton retrouvent avec soulagement un public plus réceptif à leur humour fracassant et Buster atteignant l'âge légal (16 ans), la sanction de la Gerry Society est enterrée. Les « Trois Keaton » redeviennent donc célèbres et la famille gagne bien sa vie. William Randolph Hearst leur propose de faire du cinéma dans l'adaptation de la bande dessinée *La Famille Illico* de George McManus. Joe, le père, refuse. Vers 1916, à la suite d'une dispute entre Joe Keaton et Martin Beck, les Keaton sont bannis des théâtres de la chaîne Keith-Albee, ce qui les condamne à se produire dans des salles de seconde catégorie. La croissance de Buster, qui gagne en poids comme en taille, rend caduque

le numéro de l'enfant surdoué.

L'alcoolisme de Joe accroît sa violence occasionnelle et lui fait perdre l'agilité indispensable à la réussite des cascades du vaudeville. Dès 1917, avec le consentement de sa mère, Buster abandonne le spectacle familial et part seul pour New York. Peu après son arrivée, le 27 mars 1917, et avec l'aide de Max Hart, l'agent théâtral le plus influent, Buster obtient un rôle à Broadway dans la revue musicale *The Passing Show*, au prestigieux Winter Garden, théâtre de variétés des frères Schubert pour un contrat de 250 \$ par semaine. La première de *The Passing Show of 1917*, le soir du 26 avril 1917, aura pourtant lieu sans Keaton.

On lui présente Roscoe « Fatty » Arbuckle qui vient de rompre son contrat avec Mack Sennett pour travailler à son compte. « L'obèse au visage de poupon » comme le désigne Keaton dans son autobiographie, un génie du burlesque, va changer son destin. Chacun connaît le travail de l'autre et l'apprécie. Arbuckle lui propose de faire un essai dans son nouveau film. Buster joue donc dans son premier film aux côtés de Fatty dans *The Butcher Boy* (*Fatty garçon boucher*), pour un contrat modique de 40\$ par semaine avec la Comique Film Corporation dont Anger est le directeur. Les Colony Studios (42e rue) du producteur indépendant Joseph (Joe) Schenck produisent les comédies en deux bobines de Fatty, étoile montante.

En octobre 1917, le producteur fait transférer l'activité comique d'Arbuckle dans les studios de la Biograph à Hollywood. En juin 1918, l'armée mobilise Buster Keaton en France pendant sept mois alors que Roscoe est reformé à cause de sa corpulence. Buster contracte une otite qui le laisse partiellement sourd.

La guerre finie, Buster retourne vite au pays après avoir refusé, encore sous les drapeaux, des offres très avantageuses de Jack Warner et William Fox à 1000 \$ par semaine. Il préfère rejoindre Arbuckle et continuer à travailler pour Joe Schenck à son ancien salaire de 250 \$ pour tourner leurs derniers films communs en 1919 : *Backstage* (*Fatty cabotin*), *The Hayssed* (*Un garçon séduisant*) et *The Garage* (*Le Garage infernal*). Ils totalisent finalement quinze films ensemble. C'est à cette période que Buster rencontre la secrétaire et script-girl de l'équipe Arbuckle, Natalie Talmadge (sœur de Norma-Talmadge, épouse de Joseph Schenck) qui devient sa femme le 31 mai 1921.

En 1919, Roscoe Arbuckle est engagé par

Adolph Zukor, directeur de la Famous Players-Lasky Corporation, pour devenir la vedette de longs métrages qui porteront le logo Paramount. Leur premier « cinq bobines », *The Round-Up* (1920), est d'ailleurs un succès ; Keaton, non crédité au générique, y joue un indien. Mais la carrière de Fatty n'a pas le temps de s'accomplir pleinement. Septembre 1921, il est accusé d'homicide involontaire sur l'actrice Virginia Rappe, décédée à l'hôpital au terme d'une fête organisée dans sa suite. Selon Keaton, « le jour où le rire s'arrêta ».

Après l'engagement d'Arbuckle par Zukor, Joseph Schenck propose à Buster Keaton 1000 \$/semaine et 25% des bénéfices pour devenir sa nouvelle vedette à raison de huit films de deux bobines par an, qui seront distribués par une nouvelle compagnie, la Metro Pictures. Il loue les anciens studios de Charlie Chaplin au Studio Lone Star et les rebaptise studios Keaton pour les Buster Keaton Comedies. C'est dans ce cadre que l'ancien enfant prodige va réaliser tous ses films personnels dans une totale indépendance, choisissant lui-même ses collaborateurs.

Keaton s'entoure d'une équipe réduite, articulée autour de deux ou trois scénaristes amis, quelques gagmen et un directeur artistique. Il nomme Lou Anger directeur du studio et Elgin Lessley, considéré comme l'un des meilleurs opérateurs d'Hollywood, directeur de la photographie. Pour assurer la distribution des films, Schenck négocie avec la Metro un contrat obligeant Keaton à incarner le rôle principal dans *Saphead* (1921), une adaptation d'une comédie de Broadway, *The New Henrietta* dont Douglas Fairbanks fut la star au théâtre. Keaton marque le film de sa personnalité et de son jeu grave et sobre. Ce film sera déterminant pour la carrière de l'acteur puisqu'à la suite de difficultés juridiques concernant les droits, le tournage est retardé de plusieurs mois, permettant ainsi à Keaton de réaliser lui-même différents courts qui seront présentés avec *The Saphead* comme « programmes Keaton », renforçant son prestige.

Dans ce contexte de totale liberté et de créativité foisonnante, Keaton, presque systématiquement secondé à la réalisation par Eddie F. Cline, ancien de chez Mack Sennett, met en scène dix-neuf films en trois ans, dont nombre de chefs d'œuvre, à commencer par *One Week* (*La Maison démontable*, 1920) et l'un des sommets de l'humour noir cinématographique que représente *Convict 13* (*Malec champion de*

golf, 1920). On distingue déjà les thèmes qui feront le succès de ses films par la suite : le héros est souvent un innocent, accusé à tort, qui provoque catastrophe sur catastrophe en ne perdant jamais son sang froid ni l'impassibilité de son visage.

Après avoir achevé ses huit courts métrages pour la Metro, Joe Schenck signe un contrat pour douze de plus avec la First National, une nouvelle compagnie montée par une chaîne de cinémas indépendants, qui refusent le monopole des grandes firmes. Le contrat est cassé avant le douzième film.

Le 2 juin 1922 naît son premier fils James et son second fils, Robert naît en juin 1924. Ce n'est qu'après la réalisation de *The Balloonatic (Malcet aéronaute, 1923)* et *The Love Nest (Frigo et la baleine, 1923)* que les actionnaires des Buster Keaton Comedies permettent au comique de se lancer dans le long métrage. Schenck double son salaire. La Metro accepte de distribuer les films. Entre le printemps 1923 et le début 1929, Keaton va en tourner douze.

Keaton est très fier de la modicité de ses budgets (entre 200 000 et 220 000 \$, le budget seul de *La Ruée vers l'or* de Chaplin, lui aurait sans doute permis de tourner 3 ou 4 films), résultat naturel de l'excellente organisation de l'équipe et de l'économie de temps que permettent les méthodes de tournage de Keaton : peu de répétitions, une ou deux prises maximum par plan, sauf accidents ou difficultés particulières. C'est *Steamboat Bill Jr / Cadet d'eau douce (1928)* qui clôt l'âge d'or : un échec commercial à l'époque bien qu'il soit aujourd'hui un des plus grands classiques de Keaton. A cette époque, les films parlants arrivent et Hollywood change. Le cinéma devient une industrie plus importante encore, plus chère, avec une compétition bientôt exacerbée par la crise. Le pouvoir passe définitivement aux mains de quelques grosses compagnies (les Majors), et les petits producteurs indépendants sont menacés. Les méthodes de travail de Keaton, avoir son propre studio et sa propre équipe, le fait de travailler assidûment sur chaque film en dépit du coût, jusqu'à ce que les critères d'exigence soient satisfaits, ne sont plus viables économiquement. C'est du moins ce que pense Joe Schenck qui persuade Keaton d'abandonner son studio pour faire des films en tant que vedette salariée de la Metro Goldwyn Mayer, entreprise présidée par Nicholas Schenck, le frère de Joseph. Keaton hésite de peur de perdre sa liberté artistique et de se

retrouver enfermé dans une cage dorée. Il signe enfin, malgré les conseils de Chaplin et Lloyd et regrettera son geste toute sa vie : « the worst decision of my life ».

Il tourne ses deux premiers films *The Camera-man / Le Caméraman (1928)* et *Spite Marriage / Le Figurant (1929)* mais deux contraintes lui sont imposées : toute improvisation est prohibée et Keaton doit travailler en suivant scrupuleusement un scénario. Son personnage s'en trouve altéré : finies les acrobaties, les prouesses physiques, les prises de risque en tout genre, la prudence s'impose désormais et, malgré son exceptionnelle agilité physique, Keaton est tenu en laisse. De plus, il lui est interdit de faire appel à ses collaborateurs extérieurs à la MGM, logique de studio oblige. Ces deux films sont des succès mais les derniers grands Keaton.

Il joue en vedette dans neuf films sonores produits par la MGM de 1929 à 1933, tandis que son mariage avec Natalie Talmadge sombre. Keaton se met à boire de plus en plus sérieusement jusqu'à devenir gravement alcoolique. Rupture, divorce, dépossession de ses biens, licenciement de la MGM, Keaton décrit 1932 et 1933 comme les deux pires années de sa vie.

Il épouse en octobre 1933 l'infirmière de sa cure de désintoxication, Mae Scribbens, mais ce « mariage de déraison » débouche sur un nouveau divorce alors même que le premier n'est pas réglé. Keaton n'est plus que l'ombre d'une star, à peine en mesure de travailler. Il tourne un film à Paris et puis à Londres. Puis Educational Pictures, un minuscule studio, lui propose tout de même de réaliser des courts métrages, seize entre 1934 et 1937. L'ancienne vedette remonte lentement la pente, et en 1938, son agent réussit à le faire engager par la MGM comme « conseiller comique » au service des acteurs, des scénaristes et des metteurs en scène du studio pour une vingtaine de films jusqu'en 1951, le plus souvent non crédité. Il assiste notamment des talents aussi inégaux qu'Abbott et Costello, dits les nigauds, les frères Marx ou Red Skelton, qui tourna trois remakes de Keaton. Après la faillite d'Educational, Buster enchaîne une série de dix courts pour la Columbia (1939-1941), pour 2500 \$ par film. Il est de nouveau en selle et épouse un an plus tard Eleanor Ruth Norris, une jeune danseuse qui sera sa dernière femme.

En septembre 1947, Buster et Eleanor se rendent à Paris pour la réouverture du cirque Médrano. Il est engagé sous son surnom français

Malec et se produit de nouveau en vedette, en 1950, 1951 et 1954. En 1949, paraît dans *Life Magazine* le fameux article de James Agee « Comedy's Greatest Era », qui installe définitivement le statut de Keaton dans l'art cinématographique. La même année, Keaton fait ses débuts sur le petit écran, dont il est un adepte enthousiaste de la première heure. La chaîne KHJ, appartenant au Los Angeles Times, lui offre en décembre sa propre émission, *The Buster Keaton Show*, avec 23 émissions en 1950, et 17 de plus en 1951.

Pendant de nombreuses années, Keaton travaille encore régulièrement pour la télévision comme invité, protagoniste de spots publicitaires ou de caméra cachée. Il fait son retour au cinéma avec des seconds rôles ou des apparitions qui entretiennent le mythe : *Sunset Boulevard (Boulevard du crépuscule)*, Billy Wilder, 1950) et *Limelight (Les Feux de la rampe)*, Charlie Chaplin, 1952). Keaton joue aussi dans le court métrage de Samuel Beckett et Alan Schneider, *Film* (1965).

Les rares films intéressants auxquels Keaton contribue construisent donc inlassablement l'image de sa décadence en exploitant son image d'ancienne vedette burlesque. Le visage concentré, fermé, s'est mû en expression tragique, en parangon de tristesse et de mélancolie. En 1954, le grand comédien rencontre Raymond Rohauer, directeur d'un cinéma d'art et essai à Los Angeles, collectionneur infatigable des films muets de Keaton. Ils s'associent afin d'entamer un processus de redécouverte et de restauration de ses films : un quart de siècle plus tard, pratiquement la totalité du patrimoine cinématographique de Keaton a survécu dans d'excellentes conditions. En 1955, Keaton fait partie des dix vedettes du muet à qui l'on remet un trophée d'or pour leur contribution à l'art cinématographique. Keaton reçoit en 1959 un Oscar pour sa carrière.

Ayant repris la boisson depuis plusieurs années, il est hospitalisé à Los Angeles après une terrible hémorragie. C'est pendant son séjour à l'hôpital que se concrétise le contrat de sa biographie filmée chez Paramount. Il vend les droits d'une adaptation cinématographique de sa vie pour 50 000 \$ qui lui permettent d'acheter un ranch et de retrouver une stabilité financière. Le couple s'installe à Woodland Hills, dans la San Fernando Valley. *The Buster Keaton Story (L'Homme qui ne rit jamais)*, Sidney Sheldon, 1957) est joué par

Donald O'Connor. Engagé comme conseiller technique, Keaton n'a toutefois aucun mot à dire sur le contenu du scénario. En 1960 paraît son autobiographie *My Wonderful World of Slapstick*, rédigée par Charles Samuel à partir d'entretiens. En 1962, la Cinémathèque française organise en sa présence une rétrospective au cours de laquelle l'acteur est ovationné pendant vingt minutes. La même année, le chef-d'œuvre *The General (Le Mécano de la General, 1927)* est rééditée en Allemagne puis en France. En 1963, le Festival de Venise organise à son tour une rétrospective. Ses dernières apparitions à l'écran constituent un adieu approprié au cinéma. *The Railroad* (1965), un court métrage de Gerald Potterton, produit par l'Office National du Film canadien pour les Chemins de Fer Nationaux du Canada, permet à Keaton de remonter à bord d'un chariot à une place, inventant encore de nouveaux gags. Dans un documentaire réalisé en parallèle, *Buster Keaton Rides Again* (John Spotton, 1965), il se remémore sa carrière. La même année, on lui diagnostique un cancer du poumon inopérable. Joseph Frank Keaton décède le 1<sup>er</sup> février 1966, à l'âge de soixante-dix ans tandis que sort le dernier film où il apparaît, déjà gravement malade, dans le rôle comique d'Erronius, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Le Forum en folie)*, Richard Lester, 1965).

Comme dans tout grand film hollywoodien, sa vie a donc connu une forme de happy end, comme l'a écrit Serge Daney : « Keaton est entré in extremis au panthéon des grands cinéastes ».



## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Courts métrages avec Roscoe Arbuckle Réalisation Roscoe « Fatty » Arbuckle

1917 : The Butcher Boy (Fatty Boucher), A Reckless Romeo (Fatty en bombe), The Rough House (Fatty chez lui), His Wedding Night (La Noce de Fatty), Oh, Doctor ! (Fatty docteur), **Coney Island (Buster et Fatty à Coney Island)**, A Country Hero (Fatty m'assiste) – 1918 : Our West (Fatty bistro), The Bell Boy (Fatty groom), Moonshine (La Mission de Fatty), Goodnight, Nurse! (Fatty à la clinique), The Cook (Fatty cuisinier) – 1919 : Back Stage (Fatty cabotin), The Hayseed (Un garçon séduisant), The Garage (Le Garage infernal)

### Courts métrages de et avec Buster Keaton

Co-réalisation et coécriture Eddie Cline (sauf Malec l'insaisissable et Malec forgeron, avec Mal St. Clair, et Frigo, capitaine au long cours, de Buster Keaton seul).

1920 : One Week (La maison démontable), The High Sign (Malec champion de tir), Convict 13 (Malec champion de golf), **The Scarecrow (L'épouvantail)**, **Neighbors (La voisine de Malec)** – 1921 : The Haunted House (Malec chez les fantômes), Hard Luck (La Guigne de Malec), **The Goat (Malec l'insaisissable)**, The Play House (Frigo Fregoli), The Boat (Frigo capitaine au long cours), The Paleface (Malec chez les indiens) – 1922 : Cops (Frigo démenteur), My Wife's Relations (Le Neuvième mari d'Eleonore), The Blacksmith (Malec forgeron), The Frozen North (Frigo l'esquimau), Day Dreams (Grandeur et décadence), The Electric House (Frigo à l'Electric Hôtel) – 1923 : The Balloonatic (Malec aéronaute), The Love Nest (Frigo et la baleine)

### Longs métrages de et avec Buster Keaton

1923 : The Three Ages (Les trois âges), Our Hospitality (Les Lois de l'hospitalité) – 1924 : Sherlock Jr. (Sherlock Junior détective), The Navigator (La Croisière du « Navigator ») – 1925 : Seven Chances (Les Fiancées en folie), Go West (Ma vache et moi) – 1926 : Battling Butler (Le Dernier round) – 1927 : **The General (Le Mécano de la «General»)**, College (Campus/Sportif par amour) – 1928 : Steamboat Bill Junior (Cadet d'eau douce), The Cameraman (**Le Caméraman / L'Opérateur**) – 1929 : Spite Marriage (Le Figurant)



# Jacques Cambra

## Fos'note



Jacques Cambra est pianiste improvisateur et compositeur. Ses activités de créateur l'ont conduit à proposer différentes actions culturelles, en particulier autour du ciné-concert et en direction de tous les publics.

Après une formation classique en piano à l'École Normale de musique de Paris/Alfred Cortot, Jacques Cambra s'intéresse à l'enseignement du piano classique (Ecole de musique de Fos-ses, 95) comme à la musique populaire de danse avec le trio *Scotch Jack Daniel* (Cabaret sauvage, Festival de Lormes...), ce qui l'amène à pratiquer l'improvisation. Il travaille également sur des spectacles chorégraphiques (Théâtre de Mogador, Théâtre de Paris). En 2002 et 2003, il assure la direction musicale, les arrangements et l'accompagnement de trois opérettes (Théâtre de la Vieille grille, Théâtre des Déchargeurs, Festival d'Avignon au Théâtre du Balcon, mise en scène de Caroline Loeb).

Ses projets artistiques sont portés par l'association Fos'Note dont il est le directeur.

L'association Fos'Note voit le jour en 2001. Elle a notamment pour objet la mise en valeur du ciné-concert. Elle a permis l'organisation de 450 manifestations en employant une vingtaine de musiciens. La création d'une dizaine de spectacles, d'ateliers musique, la participation à des dispositifs jeunes publics, en milieu scolaire, universitaire, musical (écoles de musiques, conservatoires) en partenariat avec des associations régionales et nationales AFCAE font aussi partie de son activité.

En 1997, il amorce une œuvre plus personnelle en s'intéressant à l'accompagnement musical de films issus du répertoire du cinéma muet. La diversité des styles, la singularité des esthétiques en présence lui font écho. Doté d'un esprit libre et d'une pensée en mouvement, il choisit l'improvisation pour revisiter les chefs d'œuvres du répertoire, en les accompagnant en direct au piano solo ou en dirigeant de petites formations.

Depuis plus de dix ans, son accompagnement (qui allie le goût des structures classiques - Bach, Brahms, Chopin - et le plaisir d'échappées rythmiques) réinvente une poétique singulière de la forme et du sens, afin d'insuffler un autre relief au film.

Mais son travail musical s'appuie également sur l'écriture, et il signe notamment des partitions pour *Metropolis* de Fritz Lang, *Les Fables de Starewitch* d'après La Fontaine (sortie nationale février 2011), mariant pour l'occasion des genres musicaux et des musiciens issus d'horizons différents (classique, jazz ou électro).

Afin d'approfondir ce travail, il fonde en 2010 un collectif musical pour l'accompagnement de ciné concerts, collectif dont il assure la direction.

Il est par ailleurs impliqué dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image et s'intéresse de près aux actions vers le jeune public (Cléa, interventions en conservatoires, lycées, collèges...) et est le créateur de ciné-concerts jeune public (P'tites histoires de muet, Ciné concerto, Spectacle *Linder/Chaplin...*). Remarqué par l'esprit vivant et contemporain de ses ciné-concerts, il collabore régulièrement à de nombreux événements :

En France : Festival International du Film de La Rochelle, Centre Pompidou, Musée d'Orsay, Cinémathèque française, Forum des images, Festivals Paris Cinéma, Ciné Sites, Festivals internationaux des films d'Arras, de Beauvais, Festival d'Anères...

A l'étranger : Barcelone, Alexandrie, Faro, Lisbonne, Beyrouth, Pristina, Mitrovica.

Parallèlement, Jacques Cambra est programmeur : il est directeur artistique des ciné-concerts du cinéma Le Balzac à Paris de 2005 à 2008 ; co-concepteur avec Rodolphe Lerambert du projet « ciné-concert en régions » mené par l'ADRC (Agence pour le Développement en Région du Cinéma) et co-directeur artistique du festival Ciné Follies à Aulnay en 2008.

[www.jacquescambra.com](http://www.jacquescambra.com)

# TABLE RONDE

## *Aspects de la comédie dans le cinéma français*



## QUE RESTE-T-IL DE NOS ÉCLATS DE RIRE ?

À l'occasion du numéro 500 de Positif, lors que les rédacteurs étaient invités à indiquer leurs dix films préférés des cinquante dernières années, je conclusais ma liste par cet aveu en forme de boutade : « Ai-je bien fait de retirer de cette liste *Les Bronzés font du ski*, sous prétexte que Positif est une revue sérieuse ? » [...]

Depuis les années 60, la comédie française semble avoir suivi plusieurs chemins faussement parallèles : d'un côté, les films revendiqués commerciaux et populaires, dont Gérard Oury, Yves Robert, Francis Veber sont les meilleurs artisans. Que *La Grande vadrouille* soit toujours l'un des plus grands succès du box-office de tous les temps, détrôné seulement par *Titanic*, suffit à démontrer l'attrait des spectateurs pour ce type de comédie grand public. De l'autre, des films estampillés plus subtils, qu'ils affichent des influences littéraires (comme chez Deville), ou prennent pour cadre (de façon fort sérieuse) des périodes historiques récentes ou plus lointaines (voir De Broca, Deville encore, Rappeneau), moins marqués du sceau de l'infamie car davantage liées à des formes de cinéphilie : dans *La Vie de château*, Rappeneau ne dirigeait-il pas l'actrice de *Répulsion* et le jeune comédien vedette du TNP ? Et De Broca ne faisait-il pas ses meilleurs films avec le héraut gardien de la Nouvelle Vague ?

Si cette deuxième catégorie a des vertus plus attrayantes pour l'exégète (goût du rebondissement, de l'immersion de personnages dépassés par les événements, dans la lignée chaplinesque, chez Rappeneau et De Broca, influences de la littérature érotique ou paillardes chez Deville), les comédies populaires n'en étaient alors pas si éloignées. L'idée de situer *La Grande vadrouille* sous l'Occupation, indéniablement ambitieuse, lui conférerait une dimension satirique et intellectuelle, et la séquence du bain turc, qui voit Bourvil et De Funès se méprendre tous deux sur l'identité de l'autre, valait bien des situations de vaudevilles célébrées ailleurs. Quant à *La Folie des grandeurs*, toujours d'Oury, l'intelligence de son détournement de Ruy Blas n'est plus à démontrer. La frontière entre comédie d'auteur et comédie populaire n'était pas si définie, au cœur des années qui virent le cinéma se démocratiser comme loisir de masse et les entrées s'envoler vers les sommets.

Si la comédie française n'emboîte que trop partiellement et modestement le pas à la comédie italienne dans le désir de critiquer la société, de réécrire l'Histoire et de peindre les travers du citoyen moyen, c'est souvent dans cette dernière optique qu'elle se situe : c'est sans doute ainsi qu'il faut prendre *Le Corniaud*, qui brode (en prenant, certes pas innocemment, le chemin de l'Italie) sur le matériau consistant à réunir deux personnages antinomiques contraints de se découvrir, qui deviendra une matrice ; c'est ainsi qu'il faut accueillir l'œuvre d'un des plus fins satiristes de la société française apparu dans les années 70, Pascal Thomas, comme les œuvres hors normes de deux électrons libres iconoclastes qui jalonnent la décennie, Jacques Rozier (*Maine Océan*) ou Mocky.

La généralisation d'une nouvelle habitude au sein de la production comique va entraîner la comédie populaire vers sa décadence, après une période bénie très courte : l'importation au cinéma de talents (auteurs et comédiens) révélés dans les cabarets et les théâtres de variétés. C'est ainsi que de 1976 à 1982, l'équipe du Splendid va créer trois fleurons du cinéma populaire : *Les Bronzés* et *Les Bronzés font du ski* que réalise Patrice Leconte, et *Le Père Noël est une ordure* que porte à l'écran Jean-Marie Poiré. Aujourd'hui « cultes », promis à des rediffusions télévisées éternelles, et garants de l'indépendance financière de leurs créateurs, ces films vont avoir un effet dévastateur sur le système de production : le développement des médias audiovisuels aidant, le cinéma va s'emparer des vedettes des planches, puis du petit écran, pour proposer des produits de plus en plus formatés, comme autant de produits dérivés de ces stars éphémères à l'humour jetable. Alors qu'au début des années 90, les meilleurs comiques populaires oeuvrent sur scène ou à la télévision (*Les Nuls* et *Les Inconnus*, notamment), ce système conduit in fine à la situation proche de l'absurde que nous connaissons aujourd'hui, où les émissions de télévision trouvent leur équivalent sur grand écran (*Caméra café* devenu *Espace détente*), ou des productions sont montées entièrement sur les noms des vedettes comiques de la télé (Eric et Ramzy), au mépris du scénario et de la qualité, et même au mépris... des résultats en salles ! Réalisés à la va-vite pour un public de télévision, ces produits bas de gamme sont amortis par les ventes de DVD et les diffusions à la télévision, selon un

principe d'imitation et de filon à user qui frise le ridicule. Il suffit qu'une adaptation de bande dessinée (*Astérix*) connaisse un triomphe pour que se mettent en chantier une foule d'autres transpositions (*Les Dalton* puis *Iznogoud*, on touche le fond).

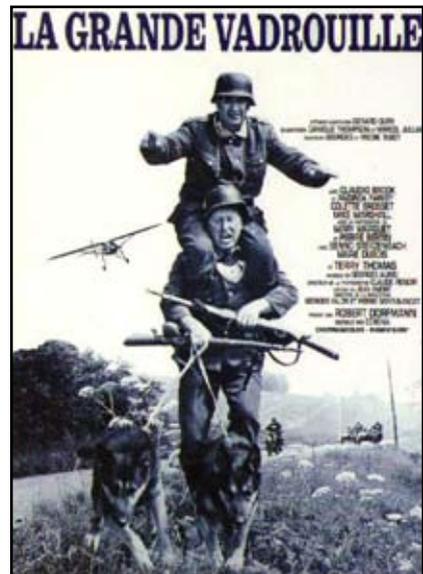
Au fil des années, le fossé qui séparait peu la comédie sociale, littéraire ou historique, de la comédie grand public s'est ainsi élargi, les divertissements populaires cessant de creuser le sillon de la critique sociale, de la satire ou de l'absurde pour ressasser à l'envi gags et personnages de sitcom. Parallèlement, les stars de la comédie populaire disparaissaient une à une : Bourvil, de Funès, Coluche (et aujourd'hui Villaret). Elles ne furent jamais remplacées, sauf brièvement par Christian Clavier, qui avec le triomphe des *Visiteurs* occupa provisoirement le créneau. Aujourd'hui libre, il semble promis à Jamel Debbouze, si ce dernier parvient à créer, en sus du personnage attachant qu'il a développé dans ses one-man-shows, une figure capable de se fondre dans des personnages bien écrits et exigeants. La réussite de sa participation au médiocre *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre* (sans parler de ses seconds rôles brillants dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* ou *Zonzon*) laisse augurer le meilleur.

L'ensemble de ces éléments a permis à une nouvelle génération d'auteurs de reprendre le filon de la comédie sociale et humaine qui avait donc quitté une comédie populaire de moins en moins ambitieuse, et dont Pascal Thomas, pendant les années 70, s'était fait le relais : devant autant à leurs aînés qu'à un cinéaste comme Rohmer, que Fabrice Luchini évoque à la fin de cet ensemble, Emmanuel Mouret, Bruno Podalydès et Pierre Salvadori ont renoué avec une tradition qui met le citoyen ordinaire, l'homme de la vie quotidienne, au centre de la comédie. C'est à divers publics que s'adresse ce dossier, qui s'articule autour de trois cinéastes de générations différentes : non seulement à nos lecteurs les plus jeunes, qui peuvent ignorer que le cinéma français a compté nombre d'auteurs de comédie inspirés et talentueux, et à nos lecteurs plus anciens qui ont sans doute fait l'impasse, par rejet ou sous influence, sur l'une des époques de l'évolution du genre ; mais encore aux acteurs souvent friileux de la production française, qui privilégient rentabilité et facilité au détriment d'un divertissement de qualité,

et qui ont, pour certains, la mémoire courte. Ainsi Michel Deville révélait à notre camarade Hubert Niogret, en marge du documentaire que ce dernier vient de réaliser sur l'histoire du cinéma français, que lorsqu'il préparait *Un fil à la patte* d'après Feydeau, des producteurs avaient pu lui lancer : « Voyons, monsieur Deville : vous n'êtes pas fait pour la comédie » !

**Grégory Valens**

Texte paru dans *Positif* n° 530, avril 2005



# JEAN-PAUL RAPPENEAU

EN TOURNAGE



# INVITÉS



Yves Agostini



Anne Brochet



Pierre Gamet



Vincent Perez



Grégory Valens



N. T. Binh



Grégori Derangère



Virginie Ledoyen



Julien Rappeneau

## Yves Agostini

Après avoir travaillé 2 ans dans une entreprise de location de caméra professionnelle, il commence sa carrière comme assistant opérateur de prises de vue dans *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1964). Puis, après les traditionnelles années d'assistantat, il devient caméraman sur *Un nuage entre les dents* (Marco Pico, 1974). Depuis, il a travaillé et travaille encore avec de nombreux réalisateurs : Chabrol, Molinaro, Blier, Broca, Chalonge, Rouffio, Deray, Veber, Dupeyron, Demy, Arcady, Rappeneau, Verneuil...

## N. T. Binh

Journaliste, critique, enseignant de cinéma (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), il est membre du groupe de recherche Cichlo (*Cinéma classique hollywoodien*, université Paris X) et membre du comité de rédaction de la revue *Positif* sous la plume de Yann Tobin depuis 1979.

Il est par ailleurs réalisateur de documentaires sur le cinéma (*Le Cinéma britannique aujourd'hui, la tradition des francs-tireurs*, Arte, 1997 ; **Claude Sautet ou la magie invisible**, sélection officielle, Festival de Cannes 2003) et auteur d'ouvrages tels que *Mankiewicz* (Rivages, 1988), *Lubitsch* (avec Christian Viviani, Rivages, 1990, prix de la Critique française « meilleur livre de cinéma »), *Ingmar Bergman, le magicien du Nord* (Gallimard, 1993), *Paris au cinéma, la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain* (Parigramme, 2003), *Sautet par Sautet* (avec Dominique Rabourdin, La Martinière, 2005, prix de la Critique française « meilleur album sur le cinéma »). Il a dirigé *Typiquement British* (avec Philippe Pilard, Centre Pompidou, 2000), *La Direction d'acteurs au cinéma* (revue Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2006), *Jacques Prévert, Paris la belle* (avec Eugénie Bachelot Prévert, Flammarion, 2008) et réalisé les suppléments DVD de **La Règle du jeu** de Jean Renoir (Éditions Montparnasse, 2005, prix de la Critique française, « meilleur DVD »), **Ariane** de Billy Wilder (Éditions Carlotta, 2009) et **Je t'aime, je t'aime** d'Alain Resnais (Éditions Montparnasse, 2008).

Il est enfin commissaire d'exposition : *Paris au cinéma* (2005) et *Jacques Prévert, Paris la belle* (avec Eugénie Bachelot Prévert, 2008-2009) à l'Hôtel de Ville de Paris, *Monuments et cinéma* à la Conciergerie de Paris (du 29 octobre 2010 au 13 février 2011).

## Anne Brochet

Elle naît à Amiens en 1966. Après quelques classes aux fameux cours Florent (19<sup>e</sup> arrondissement), Anne Brochet intègre le Conservatoire national d'art dramatique dans la classe de Jean-Pierre Vincent, le célèbre metteur en scène. Elle trouve des rôles très vite, surtout dans le théâtre privé, avec des auteurs contemporains. Mais c'est au cinéma qu'elle acquiert une véritable notoriété. Cette célébrité, elle cherche plutôt à la fuir par la suite, du moins est-ce l'impression qu'elle donne. Privilégiant sa vie de famille à une carrière de comédienne au demeurant tout à fait honorable, elle poursuit un travail d'écriture publié régulièrement.

### Filmographie très sélective

1987 : *Masques*, de Claude Chabrol - 1990 : **Cyrano de Bergerac**, de Jean-Paul Rappeneau - 1991 : **Tous les matins du monde**, d'Alain Corneau - 2000 : *La Chambre des magiciennes*, de Claude Miller.

### Bibliographie

2001 : *Si petite devant ta face* (Seuil) - 2005 : *Trajet d'une amoureuse éconduite* (Seuil) - 2007 : *La Fortune de l'homme et autres nouvelles* (Seuil).

## Grégori Derangère

Il naît à Montpellier en 1971 où ses parents finissent leurs études de médecine. Ensuite, la famille va vivre en Russie puis en Guyane. Là, il tombe sous le charme de l'Amazonie, prodigieux écosystème dont il ne manque jamais de soutenir les défenseurs. Peu intéressé par les études, il choisit le nomadisme des voyages et des personnages de théâtre. Il prend des cours de comédie à Florent puis intègre l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Lyon). Il obtient un premier rôle au cinéma en 1996 et depuis alterne les apparitions sur le grand et le petit écran. Il obtient un César du meilleur jeune espoir masculin en 2004 pour son rôle dans **Bon voyage** (2003).

### Filmographie sélective

- 1996 : *Anna Oz*, d'Eric Rochant - 1999 : *Pas de scandale*, de Benoît Jacquot - 2000 : *30 ans*, de Laurent Perrin - 2001 : **La Chambre des officiers**, de François Dupeyron - 2002 : *Mille millièmes, fantaisie immobilière*, de Rémi Waterhouse - 2003 : **Bon voyage**, de Jean-Paul Rappeneau - 2004 : **L'Equipier**, de Philippe Lioret - 2006 : *Le Passager de l'été*, de Florence Moncorge-Gabin ; **Les Fragments d'Antonin**, de Gabriel Le Bomin - 2010 : *Insoupçonnable*, de Gabriel Le Bomin.

## Pierre Gamet

Pierre Gamet est né en 1944 à Tarare (69). Diplômé en prise de son de l'École Louis Lumière puis de l'Idhec, il

---

commence dans la carrière en assurant la perche sur des longs métrages et la captation sur des courts. Après plusieurs années d'assistantat, il devient pour la première fois ingénieur du son sur un long métrage : *Le Milieu du monde* (Alain Tanner, 1974). Depuis, professionnel reconnu en France mais aussi à l'étranger, il a travaillé et travaille encore pour beaucoup de metteurs en scène, parmi lesquels Tanner bien sûr mais aussi dans l'ordre chronologique : Allio, Goretta, Van Effenterre, Rivette, Nadine Trintignant, Pialat, Costa-Gavras, Trueba, Chalonge, Truffaut, Corneau, Resnais, Godard, Arthur Joffé, Berri, Dupeyron, Rappeneau, Charef, Peter Weir, Blier, Ridley Scott, Finkel, Zulawski, Rochant, Kahn, Canet etc.

## Virginie Ledoyen

Elle naît à Aubervilliers en 1976. Après de la figuration (publicité, clip) et un début précoce au cinéma (*Les Exploits d'un jeune Don Juan*, de Gianfranco Mingozzi, 1987), Virginie Ledoyen veut devenir comédienne. Elle obtient son premier grand rôle dans *Mima* (Philomène Esposito, 1991). *Les Marmottes* (Elie Chouraqui, 1993) et *L'Eau froide* (Olivier Assayas, 1994) lui apportent une notoriété publique et critique, confirmée par un rôle dans **La Cérémonie** (Claude Chabrol, 1995). Elle est ensuite *La fille seule* (Benoît Jacquot, 1995). La suite de sa carrière se déroule entre des films de jeunes auteurs qu'elle contribue à lancer (Pascal Laugier, Jean-François Richet, Martineau et Ducastel) et des personnages dans des films d'auteurs confirmés (Assayas, Guédiguian, Mouret, Ozon, Rappeneau, Veber). Devenue ambassadrice d'une grande marque cosmétique et vedette d'un film américain, elle profite de sa notoriété pour parrainer des entreprises humanitaires tout en ne cessant de tourner.

### Filmographie sélective

1994 : *L'Eau froide* – 1995 : **La Cérémonie** ; *La Fille seule* – 1997 : *Héroïnes* – 1998 : *Jeanne et le garçon formidable* ; Fin août, début septembre – 2000 : *La Plage* – 2001 : *De l'amour* – 2002 : *8 femmes* – 2003 : **Bon voyage** – 2004 : *Saint-Ange* – 2007 : *Un baiser s'il vous plaît* – 2009 : *L'Armée du crime* – 2010 : *Tout ce qui brille*.

## Vincent Perez

Vincent Perez est né en 1964 à Lausanne (Suisse). Il suit des cours de photographie puis de théâtre à Genève avant d'intégrer le Conservatoire puis la troupe du Théâtre national des Amandiers (Nanterre). Il joue donc sous la direction de Patrice Chéreau (*Hamlet*) ou de Pierre Romans. Après quelques rôles au cinéma, il éclôt dans **Cyrano de Bergerac** (Rappeneau, 1990). Il devient vite une vedette internationale (Italie, Etats-Unis, Espagne, Russie, Royaume-Uni...) employée dans les rôles de bretteur en costumes ou de jeune homme romantique ou inquiétant. Il reste néanmoins fidèle au Chéreau cinéaste (*La Reine Margot*, 1994 ; *Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1998) et parvient lui-même à passer à la réalisation pour *Peau d'ange* (2002) et *Si j'étais toi* (2007), tout en continuant de jouer la comédie de façon éclectique.

### Filmographie sélective

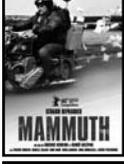
1990 : **Cyrano de Bergerac** ; *Le Voyage du capitaine Fracasse* – 1992 : *Indochine* – 1994 : *La Reine Margot* – 1995 : *Par-delà les nuages* – 1997 : *Le Bossu* – 2003 : *Fanfan la tulipe* – 2004 : *Bienvenue en Suisse* – 2009 : *Demain dès l'aube*

## Julien Rappeneau

Ancien journaliste et directeur littéraire, Julien Rappeneau débute sa carrière scénaristique aux côtés de son père, Jean-Paul, avec lequel il collabore à l'écriture de **Bon voyage**. Scénariste éclectique dans ses goûts et ses choix, il a co-écrit une dizaine de longs métrages dans des genres variés avec des auteurs et des réalisateurs venus d'horizons différents. Passant ainsi de la comédie (*Mais qui a tué Pamela Rose ?*, *Un ticket pour l'espace*, deux films d'Eric Lartigau, ou encore *La jungle* de Matthieu Delaporte) au polar (*36 quai des orfèvres* d'Olivier Marchal, *Pars vite et reviens tard* de Régis Wargnier), il travaille également sur un film évoquant les music-halls d'avant-guerre (*Faubourg 36* de Christophe Barratier) ou encore des films d'aventure (les deux volets de *Largo Winch* de Jérôme Salle). Julien Rappeneau vient de terminer *Cloclo*, un scénario sur la vie de Claude François que réalisera prochainement Florent-Emilio Siri.

## Grégory Valens

Membre du comité de rédaction de la revue *Positif*, Grégory Valens est vice-président de la Fédération internationale de la presse cinématographique (Fipresci). Ancien attaché audiovisuel à l'Ambassade de France en Éthiopie, il a enseigné l'histoire du cinéma et la critique cinématographique à l'Université Paris-III et Paris-VII, et a été membre du comité de sélection de la Semaine internationale de la critique du festival de Cannes. Il a réalisé en 2004 le court métrage *Pauv'vieux* et dirigé deux publications : *Woody Allen* (Scope, 2008) et *Luis Buñuel* (Scope, 2011).



Pour sa deuxième année d'existence le Prix Lycéen du Cinéma ouvre ses portes aux académies de Créteil, Versailles, Paris et un lycée du Québec.

Ce seront donc 15 à 20 lycées qui participeront à cette aventure qui fixe comme objectif de donner aux lycéens l'envie du cinéma, le goût de l'image et le partage des idées.

Cette édition confortera la volonté des partenaires associés à ce prix d'amener des lycéens au cinéma et d'installer le plaisir des images et de favoriser leur regard critique.

Organisé par l'académie de Créteil à l'initiative du lycée Jean Vilar de Meaux, ce deuxième Prix Lycéen du Cinéma bénéficiera du regard attentif et de l'expertise professionnelle du Centre National de la Cinématographie.

Les dix films sélectionnés dans la programmation française d'août 2009 à août 2010 donneront aux quelques 700 lycéens inscrits dans cette aventure l'occasion de se retrouver après des séances de projection dans les salles obscures pour des moments de réflexion et d'analyses nécessaires pour se forger une opinion, échanger, augmenter et défendre son point de vue.

Philippe Lioret et son film **Welcome** avait reçu le plébiscite du jury en 2010, souhaitons que la proclamation en janvier 2011 du lauréat du deuxième Prix Lycéen du Cinéma sera à nouveau l'occasion d'une démarche consciente et responsable de chaque lycéen dans la constitution de sa culture, de sa formation personnelle et de sa dimension citoyenne.

15 classes de lycéens âgés de 15 à 20 ans, issus de seconde, première, terminale, généralistes, scientifiques ou techniques, de classes préparatoires aux grandes écoles et de section de techniciens supérieurs assistent aux projections de dix films issus de la programmation française d'août 2009 à août 2010 et les étudiant en quatre mois, avec l'aide de leurs professeurs. La Fondation Auchan pour la Jeunesse, l'académie de Créteil et le secrétariat d'Etat chargé de la politique de la Ville offrent l'ensemble des places de cinéma et invitent les classes à rencontrer les réalisateurs, auteurs et acteurs des films concernés ainsi que des critiques de cinéma, le tout ayant pour but d'éveiller le sens critique des jeunes jurés. A l'issue de ce long parcours incluant les projections, fiches et débats, s'amorce la première phase du vote avec les étapes par établissement (chaque classe choisit ses représentants et son tiercé de films gagnants) à laquelle succédera la phase finale à Meaux, berceau du prix. Le Prix Lycéen du Cinéma est remis le 28 janvier 2011 à Meaux, au cinéma Majestic, dans le cadre du Festi-Ciné Meaux.

# Lettre de Janine Bertrand



## HISTOIRES DE TUYAUX

Depuis bien longtemps, pendant plus d'un siècle, rien n'était plus facile que de parler de cinéma : on disait « film » et l'on était sûr de se faire comprendre. Bien sûr, on pouvait utiliser les termes techniques de « pellicule », de « copie nitrates », d'« argentique » ou, comme Orson Welles, de « ruban de rêve » : on en revenait, cependant, toujours au « film » qui désignait à la fois l'œuvre et l'objet cinématographiques.

C'était sans prévoir qu'un jour le cinéma, à son tour, comme les moyens de communication, se « dématérialiserait » et nous imposerait un nouveau vocabulaire, celui du « numérique ». Passé de la pellicule au « disque dur », ce qui était encore compréhensible, voici le cinéma entré dans le domaine « virtuel », devenu « fibre optique », compressé, identifiable suivant un certain nombre de « pixels », répondant ou non aux critères du 2K ou du 4K, transformé en signaux audiovisuels envoyés par voie terrestre, câble ou satellite, bref en une chose apparemment passée par une succession de « tuyaux », tout aussi virtuels sans doute. Et il va nous falloir une clé qui nous permette de le décrypter et de le retransformer, enfin, en ce que nous nous entêtons, ignorants que nous sommes, à nommer le film.

Malgré cette description ironique et hautement fantaisiste des nouvelles technologies cinématographiques, nous ne sommes évidemment pas naïfs au point d'imaginer que nous sommes en présence de l'invention d'un autre cinéma, étranger à celui que nous aimons : ce serait faire affront aux créateurs que de prétendre que la découverte d'un autre support (car le numérique n'est rien d'autre qu'un nouveau support) pourrait anéantir leur art qui n'a pas été détruit, jusque là, par les procédés techniques, tellement plus perturbateurs, que furent le parlant, la couleur, le cinémascope, le son stéréo (encore que le relief ? ... mais passons).

Si, à nos yeux, le « numérique » ne devrait rien changer au talent des cinéastes qui en ont (du talent) il va complètement bouleverser la diffusion, donc la connaissance du cinéma. Mais dans quel sens ?

Le ministre de l'éducation nationale, apparemment, ne s'est pas vraiment posé la question quand on lui a suggéré d'utiliser une des multiples applications de la dématérialisation du cinéma qu'est la VOD, procédé jusque-là réservé à la consommation individuelle. Je veux évidemment parler du fantasme du dispositif Ciné Lycée qui voudrait faire croire aux lycéens français de n'avoir qu'à tourner le robinet du « tuyau » France Télévisions et engloutir le flot de films qu'il peut débiter, pour absorber le patrimoine cinématographique mondial.

Mais, pour en revenir au vrai « numérique », je vais, ici, m'en tenir aux conséquences prévisibles sur l'activité des ciné-clubs, exclus, pour le moment, de la grande mutation professionnelle déjà en marche. Les ciné-clubs, à l'exception de ceux accueillis dans des salles commerciales déjà ou bientôt équipées, ne disposeront évidemment pas, dans les centres culturels, les salles associatives, les salles polyvalentes, les établissements scolaires – de la maternelle aux grandes écoles –, de cabines de projection numérique. Ils resteront, par la force des choses, fidèles à la pellicule, mais dans quelles conditions et pour combien de temps ?

Première question : quelles sociétés de distribution, converties à la diffusion de copies numériques coûtant 15 fois moins que le 35mm, choisiront de poursuivre la mise à disposition, pour les séances de ciné-clubs, des 4500 titres que regroupe, par exemple, le catalogue d'Inter Film, dont les copies 35 mm risquent, tout à coup, de devenir obsolètes et encombrantes ? Et...

Deuxième question : Quand – il faut l'espérer – les ciné-clubs disposeront, eux aussi, des moyens d'accès au numérique, retrouveront-ils, dans le catalogue d'Inter Film, tous les films du patrimoine français et mondial qui leur permettent des programmations modèles de diversité culturelle ? Il faut savoir que, si le coût d'une copie numérique est estimé à 100 euros (une misère), le prix à payer pour la numérisation et la conservation des films du patrimoine est énorme : car (le sait-on ?) les supports physiques (tout n'est donc pas dématérialisé) qui contiennent les fichiers et les caractéristiques des films numérisés ont une durée de vie très courte et il est indispensable de régénérer la copie numérique tous les 3 à 5 ans, alors qu'une copie 35 mm dure au moins cent ans.

---

En arrivera-t-on à ne plus disposer que d'une sélection de films du patrimoine jugés dignes (par qui ?) qu'on en renouvelle le support régulièrement, ou seulement de films d'auteurs récents dont on sait déjà que, souvent, leur destinée ne va guère au-delà de quelques semaines ?

Pour le moment, nous avons des réponses à ces deux questions : les ciné-clubs 35 mm disposent encore d'un choix de films « pellicule » très étendu grâce au partenariat établi, au long des années, entre la fédération de ciné-clubs et les distributeurs indépendants.

La seconde réponse – et nous revoilà, d'une certaine façon, dans une autre sorte de « tuyau » - est le choix fait par de nombreux nouveaux ciné-clubs d'utiliser une autre forme de dématérialisation du cinéma qu'est, d'une certaine façon, celle du DVD. J'abandonnerai ici ma métaphore en tuyauterie pour saluer la façon dont les animateurs associatifs, militants de l'éducation populaire, ont su anoblir ce qui n'était considéré, jusque là, que comme un gadget.

Nous voici donc – c'est tout le mérite des mouvements associatifs – à la pointe de l'authentique modernité qui consiste non pas à adapter ses objectifs à telle ou telle technologie mais à contraindre les outils d'aujourd'hui et de demain à se plier aux exigences culturelles et progressistes des hommes et des femmes pour qui l'art du XX<sup>ème</sup> siècle sera toujours celui de notre temps. Ce modeste papier aura-t-il la chance de devenir **le bon « tuyau »** pour gagner ce pari ?



**INTER FILM**

**Janine BERTRAND**

Animatrice du Mouvement Ciné-Club, présidente de l'U.N.I.C.C.,

Fédération de ciné-clubs INTER FILM, fondée en 1960

Fédération habilitée à diffuser la culture par le film

22, rue des Cordelières - 75013 Paris

Tel : 01.45.35.35.39 - Fax : 01.47.07.81.20

info@cineclubs-interfilm.com - www.cineclubs-interfilm.com

---

## NOTES

# moNordIface

Service à domicile en informatique.

Initiation, montage et dépannage informatique à domicile.

**Prestations à votre mesure suivant vos besoins personnels et individualisées :**

- Initiation à Word, Excel, PowerPoint, etc.
- Utilisation d'un ordinateur, gestion de vos mails, utilisation d'internet.
- Dépannage, entretien, sauvegardes, etc.
- Conseils personnalisés du choix d'un ordinateur.



## TARIFS ATTRACTIFS - FORFAITS PERSONNALISÉS

Bénéficiez du dispositif de la loi Borloo soit 50% de réduction fiscale sur les prestations d'initiations et de dépannage.

Exemple :

- Tarif horaire : 50 €, vous revenant à 25 € après déduction fiscale.
- Forfait « 1<sup>er</sup> pas en bureautique Word et Excel » 12h = 500 €, vous revenant à 250 € après déduction fiscale.

*Déduction fiscale dans la limite de 1 000 heures/an/foyer fiscal.*

**N'HÉSITEZ PAS À CONTACTER NICOLAS  
DU LUNDI AU VENDREDI DE 9H00 À 20H00  
ET LE SAMEDI DE 9H00 À 18H00**

**tel : 06.77.22.94.89**

**mail : [monordifacile@hotmail.fr](mailto:monordifacile@hotmail.fr)**

**internet : [www.monordifacile.com](http://www.monordifacile.com)**

Agrément simple : N/140808/F/077/S/245

Numéro SIRET : 503 563 512 00014

Numéro d'APE : 6202B

# Le Briçonnet

restaurant - Traiteur



Une ambiance chaleureuse et conviviale  
dans un cadre raffiné  
que ce soit en salle ou en terrasse



Le chef et son équipe vous accueillent du  
mardi au dimanche midi  
fermeture dimanche soir et lundi

## Gastronomie et Cinéma

FORMULE  
DINER - CINÉ CLUB\*

apéritif offert  
entrée, plat, dessert  
+  
la place de cinéma

22 €

Le Briçonnet  
partenaire du  
Ciné Meaux Club

\*une fois par mois de 19 à 20h avant chaque séance  
non-commerciale organisée par le Ciné Meaux Club

Le Briçonnet

8, rue Faubourg Saint-Nicolas  
77100 Meaux

Tél : 01.60.09.29.31  
www.lebriconnet.fr

PARTENAIRES

# Hôtel Le Richemont <sup>☆☆</sup>

Place Jean Bureau  
77100 MEAUX

Tél : +33 (0)1 60 25 12 10

Fax : +33 (0)1 60 25 18 27

[lerichemont@wanadoo.fr](mailto:lerichemont@wanadoo.fr)

<http://www.hotel-lerichemont.com>



Chambre simple (1 ou 2 personnes)  
71 € par nuit

Chambre triple (3 personnes)  
82 € par nuit

Chambre quadruple (4 personnes)  
91 € par nuit

Le petit déjeuner (buffet à volonté)  
8 € par personne

Taxe de séjour : 0,80 € par personne

*En bord de Marne, au centre de Meaux, l'hôtel le Richemont vous offre une vue imprenable sur la cathédrale où plane encore l'ombre de l'aigle de Meaux.*

*A votre disposition 42 chambres spacieuses avec Bain, TV satellite, Canal +, téléphone direct, reveil automatique, Ascenseur, Wifi gratuit.*

*Un appartement moderne et panoramique de 100m<sup>2</sup>, situé au 6ème étage et une salle de reunion pouvant recevoir jusqu' à 20 personnes maximum.*

*Situé à 15 minutes de Disneyland Paris et à 30 minutes de Paris, le Richemont et son équipe vous accueillent dans une ambiance chaleureuse et conviviale."*



# TRANSDEV MARNE ET MORIN

34-36 rue Paul Barennes  
77334 Meaux Cedex

Tél : **01 64 33 26 04**

Fax : 01 64 23 11 64

Retrouvez toute l'actualité de vos lignes sur :  
[www.marne-et-morin.fr](http://www.marne-et-morin.fr)



## *Le Clos St Nicolas*



11, rue des Raguins  
77124 Villenoy

Fax 01 64 33 59 92

courriel : [accueil@closstnicolas.com](mailto:accueil@closstnicolas.com)

*Traiteur*

*Organisateur de réceptions*

Mariages - Anniversaire - Séminaires - Cocktails - Buffets - Repas  
Plateaux repas - Location de salle - Location de vaisselle et matériel  
Evénements personnalisés

Une équipe de professionnels au service de vos réceptions

Toujours soucieux de privilégier la qualité et l'originalité

N'hésitez pas à nous consulter pour toute demande particulière

Devis sur demande

01 60 44 08 63

[www.closstnicolas.com](http://www.closstnicolas.com)

**Copy  
MOTS  
PLUS**

**xerox**



**La Repto  
de  
A à Z**

6, Quai Sadi Carnot - 77100 MEAUX  
[copymots@orange.fr](mailto:copymots@orange.fr)

**01 64 33 06 06**

**VENTE - LOCATION - REPRISE  
COPIEUR - FAX - IMPRIMANTE - SCANNER**

infosmusiquereportagesmusiqueinterviewsmusiquesortiesmusiqueagendamusique

95.8

**77FM**

95.8

95.8

retrouver également  
votre radio sur le web :  
[www.77fm.net](http://www.77fm.net)

**Écoutez  
votre  
radio !**



# Le Crédit Agricole Brie Picardie partenaire de vos passions



**BRIE PICARDIE**

Banque & Assurance



Acteur majeur des territoires  
en Seine-et-Marne

Caisse Régionale de Crédit Agricole Mutuel Brie Picardie. Société coopérative à capital variable, agréée en tant qu'établissement de crédit, dont le siège social est 500 rue Saint-Fuscien 80095 AMIENS CEDEX 3 - 487 625 436 RCS AMIENS. Société de courtage d'assurances immatriculée au Registre des Intermédiaires en Assurances sous le n° 07 022 607. SWIFT : AGRIFRPP887. Service Clients : N° CRISTAL 0 969 323 369 (appel non surtaxé). Site Internet : [www.ca-briepicardie.fr](http://www.ca-briepicardie.fr) (coût de la communication au tarif en vigueur selon opérateur).



## RACONTE MOI TES SAVEURS

**RESTAURANT TRAITEUR**

PRESTATIONS TRAITEUR À EMPORTER.

ORGANISATION DE SOIRÉE PRIVÉE

(ANNIVERSAIRE, MAGICIEN, SPECTACLE HUMORISTIQUE...)

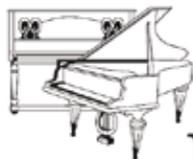
9 rue Jean Jaures

77100 Meaux

tél : 01 60 32 34 10

[racontemoitessaveurs@gmail.com](mailto:racontemoitessaveurs@gmail.com) / retrouvez nous sur FACEBOOK





# PIANO DUPUIS

**TEL : 01.60.32.33.01**



**ESPACE  
MUSIQUE**

*Cours Piano  
et Clavier*

**16 RUE DU THÉÂTRE  
77100 MEAUX** DERRIÈRE  
LE CINÉMA

**TEL : 01.60.32.00.85**



[www.piano-dupuis.com](http://www.piano-dupuis.com)

**LE MONDE**

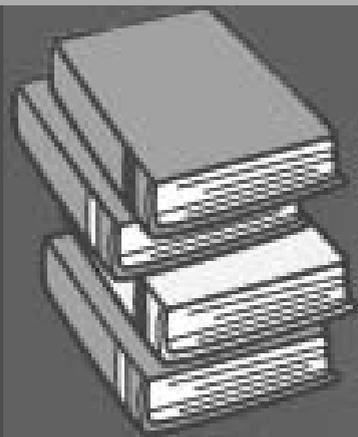
**D'ARTHUR**

**LIBRAIRIE**

7 rue de la Cordonnerie

77100 Meaux

01 60 25 60 86



## LE CINÉ MEAUX CLUB REMERCIE SES PARTENAIRES AINSI QUE :

Amaria Bachir (La Cinémathèque française) / N. T. Binh / Jean-Marc Bernini (Transdev) / Janine Bertrand (Interfilm) / Albert Bolduc / Pascale Bonnetête (Les Grands films classiques) / Daniel Bour / Camille Calcagno (Tamasa) / Brigitte Caffin / Youri Chartier (Print Concept) / La Cinémathèque française / Olivia Colbeau-Justin (Gaumont) / Aurélien Dauge (ARP) / Olivier Dechaud / Marie Decoupigny (Europe Images International) / Barbara Depremilhat (Artmédia) / Vincent Dupré (Action cinémas / Théâtre du temple) / Fabrice (Allo Taxi) / Christophe Faure (Le Millesim) / Le Festival International du Film de la Rochelle / Le Forum des images / Ghislaine Gracieux (Administratrice des catalogues TF1) / Nicolas Guérin / Christine Houard (Cultures France - Département cinéma) / Eric Imbert / Jacques Llantia (Studio photo Marteau) / Caroline Laurent (Editions Scope) / Jean-Yves de Lépinay (Forum des images) / Cécile Leroux / Françoise Leroux / Jacqueline Letertre / Baptiste Levoir (Editions Scope) / Martine Magne / MJC de Meaux (Club photographie) / Gilles Michelat / Laurence Mille-reux (Forum des images) / Nora (Carlotta) / Aline Plé (Crédit Agricole) / Bernadette Renard / Didier Richard / Christine Samoley / Marion Selmer / Bertrand Tavernier / Romain Tellechea / Axel de Velp (Editions Scope)...

### et toute l'équipe du cinéma Majestic :

Jean-François Edeline / Khadija Yassir / Ouria Ali Moussa / Dounia Atrouss / Sabrina Carvalho / Nouria Djedir / Roselyne Lerouge / Amar Ounis / Vincent Magalhaes / Coralie Marçais / Raymond Rhode / Dominique Ronson / Samatu Semyou.

## CRÉDITS PHOTOS :

Couverture : photos de Jean-Paul Rappeneau © Nicolas Guérin

Page 2 : photo de Jean-Paul Rappeneau © Benoît Barbier

Page 9, 13 : photos de Jean-Paul Rappeneau © Nicolas Guérin

Page 25 : photo de Jean-Paul Rappeneau et Catherine Deneuve © Production / Lira Films

Page 28 : photo de **La Dame du vendredi** © Columbia Pictures / Action cinémas-Théâtre du temple

Page 33 : photo de **Quai des orfèvres** © Gaumont

Page 36, 38, 39 : photos de **Madame de...** © Gaumont

Page 40, 42 : photos de **Blue Velvet** © Carlotta Films

Page 41 : photo de David Lynch © Nicolas Guérin

Page 44, 49 : photos de **Le Caméraman** © Les Grands Films Classiques

Page 50 : photos de Jacques Cambra © Jean-Louis Elan (piano et mains), © Caroline Parc (au piano)

Page 54 : photos de tournage **Tout feu, tout flamme** © DR / photos tournage **Bon voyage** © ARP

Page 55 : photo de Yves Agostini © Patrick Camboulive ; photo de N. T. Binh © Nicolas Guérin ; photo de Grégori Derangère © Abaca ; photo de Virginie Ledoyen © Jean-Marie Perrier ; photo de Vincent Perez © Eric Vernazobres

Page 68 : photos de Jean-Paul Rappeneau © Artmédia

Photos de **La Vie de château** © MK2

Photos de **Les Mariés de l'an II** © Joseph Green Pictures

Photos de **Le Sauvage** © Gaumont / Twentieth Century Fox Film Corp.

Photos de **Tout feu, tout flamme** © Gaumont

Photos de **Cyrano de Bergerac** © UGC

Photos de **Le Hussard sur le toit** © AFMD

Photos de **Bon voyage** © ARP



**Le Ciné Meaux Club remercie chaleureusement Jean-Paul Rappeneau qui nous honore de sa présence à Meaux pour la quatrième édition de son festival.**