



AMBASSADE  
DE FRANCE  
EN ARMÉNIE

Liberté  
Égalité  
Fraternité



NATIONAL LIBRARY OF ARMENIA  
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ  
Ազգային  
Գրադարան



# CINÉMA FRANÇAIS 2

## CINÉ-CLUB 2023



Éditions Filmadaran

Erevan  
2025

ՀՏԴ 791(44)(03)  
ԳՄԴ 85.373(4Ճ՛՛)գ26  
Տ 857

Éditeur et auteur des articles:

**Garéguine Zakoïan**

Coordinateur de l'ouvrage et auteur de l'article consacré à Jean-Pierre Melville:  
**Arthur Vardikian**

Traducteurs:

*Anna Marouthian, Arthur Vardikian*

Graphistes:

*Garéguine Zakoïan, Sona Mikaëlian*

Correcteurs:

*Anna Marouthian, Arthur Vardikian*

Տ 857 **Cinéma français 2. Ciné-club 2023.** – Er.: Filmadaran, 2025. – 176 p.:

Ce catalogue est destiné à documenter le travail du Ciné-club réalisé en 2023 ainsi qu'à porter à la connaissance de nos spectateurs potentiels les informations nécessaires concernant les films déjà projetés.

ՀՏԴ 791(44)(03)  
ԳՄԴ 85.373(4Ճ՛՛)գ26

ISBN 978-9939-9149-6-1



© Association «Filmadaran», 2025

Du 11 au 17 décembre 2021, la Semaine du cinéma français contemporain s'est tenue au Théâtre Henrik Malyan. Elle a été organisée par l'Association pour le Développement de la Culture Cinématographique «Filmadaran», avec le soutien de l'Ambassade de France en Arménie. Le succès de l'événement a donné l'impulsion à la création du «CINÉ-CLUB», dont les fondateurs sont, aux côtés de «Filmadaran» et de l'Ambassade de France en Arménie, l'Institut Français et la Bibliothèque Nationale d'Arménie.

L'inauguration du Club a eu lieu le 15 mars 2022 avec la projection du film «De rouille et d'os» de Jacques Audiard.

Au cours de la période écoulée (2022-2025), le public arménien – soit environ 3 500 spectateurs – a pu découvrir 64 films français, dont l'écrasante majorité n'avait encore jamais été diffusée en Arménie. L'ensemble de ces 64 films a été traduit en arménien et sous-titré. Chaque projection était précédée d'une courte introduction cinématographique, ainsi que d'une vidéo de présentation consacrée au film ou au cycle thématique suivant. Pour chaque programme, une affiche originale a été créée et imprimée. L'entrée était libre et gratuite pour tous.

La programmation thématique par année s'est établie comme suit:

2022 – Palmarès du Festival de Cannes

2023 – Classiques du cinéma français

2024 – Nouvelle Vague française (1960–2010)

2025 – Rétrospective de Robert Bresson et de cinq autres classiques

2026 – Cinéma muet et parallèles contemporains

En 2023, le catalogue du «CINÉ-CLUB» pour l'année 2022 a été publié.

Le présent ouvrage synthétise les activités du Club pour l'année 2023. Il contient la filmographie complète de tous les films projetés au cours de l'année, une brève critique pour chacun d'eux, ainsi qu'un riche matériel iconographique venant illustrer les textes.

10 décembre 2025



## Contenu

JEAN VIGO .....	6
ROBERT BRESSON .....	15
JEAN-PIERRE MELVILLE .....	23
JEAN ROUCH .....	28
MIA HANSEN-LØVE .....	33
LOUIS MALLE .....	38
CLAIRE DENIS .....	46
CHRIS MARKER .....	53
JEAN RENOIR .....	59
HENRI-GEORGES CLOUZOT .....	65
YVES ROBERT .....	73
MARCEL CARNÉ .....	79
NICOLAS PHILIBERT .....	84



## JEAN VIGO

Né en 1905 dans la famille du journaliste et anarchiste Miguel Almereyda, Jean Vigo est considéré comme le père du réalisme poétique et l'une des figures les plus admirés de l'histoire du cinéma. En raison des activités politiques de ses parents, il a souvent été élevé chez des proches ou dans des internats sous le nom d'emprunt de Jean Salles. Enfant, il était de santé fragile. En 1928, il est devenu l'assistant du directeur de photographie Léonce-Henri Burel. Ayant reçu un héritage de 100 000 francs de la part de ses proches, il a acheté une caméra et, en 1930, il a réalisé son premier film, le court métrage poétique, «À propos de Nice». S'appuyant sur son expérience dans les internats, il a réalisé, en 1933, le court métrage «Zéro de conduite», interdit par la censure française. Lors du tournage de son premier et unique long métrage, «L'Atalante», Vigo était déjà gravement atteint de tuberculose. Il est décédé en 1934, à l'âge de 29 ans, peu de temps après avoir achevé le film. Le directeur de photographie de tous ses films était Boris Kaufman, frère de l'éminent cinéaste soviétique Dziga Vertov. Les géants de la Nouvelle Vague française, tels que Godard, Truffaut et d'autres, considéraient Vigo comme leur père spirituel.

## À PROPOS DE NICE

France, 1930,  
25 min.

**Réalisation:**

Jean Vigo

**Photographie:**

Boris Kaufman

**Société de**

**production:**

Pathé-Natan

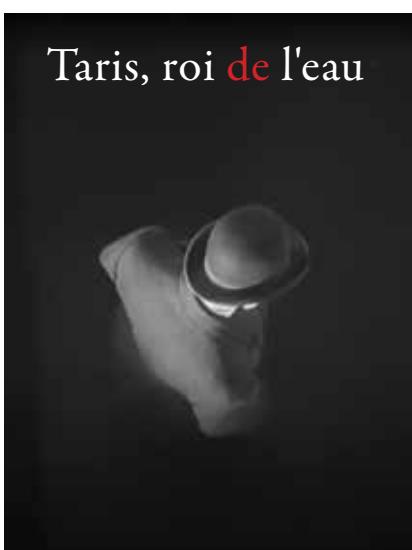


## TARIS, ROI DE L'EAU

France, 1931, 9 min.

**Réalisation:** Jean Vigo

**Photographie:** Boris Kaufman



Projeté le 15.06.2023

*Franfilmdis*  
PRÉSENTE

# *de conduite*



*scénario et réalisation  
de*  
**JEAN VIGO**

avec JEAN DASTÉ et les cinquante gosses du collège

COMPTOIR

FRANÇAIS

des Arts





## ZÉRO DE CONDUITE

France, 1933, 44 min.

**Réalisation et scénario:** Jean Vigo

**Distribution:** Jean Dasté, Robert le Flon, Du Veron, Delphin, Léon Larive et d'autres

**Production:** Jacques-Louis Nunez, Jean Vigo

**Photographie:** Boris Kaufman

**Musique:** Maurice Jaubert

**Sociétés de production:** Argui-Film/Franfilmdis



Projeté le 15.06.2023



## L'ATALANTE

France, 1934, 85 min.

**Réalisation:** Jean Vigo

**Scénario:** Jean Vigo,

Albert Riera,

Jean Guinée

**Distribution:** Dita Parlo,

Jean Dasté,

Michel Simon,

Gilles Margaritis et d'autres

**Production:** Jacques-Louis Nunez

**Photographie:** Boris Kaufman

**Musique:** Maurice Jaubert

**Sociétés de production:**

Argui -Film/G.F.F.A

(Gaumont-Franco Film-Aubert)

Projeté le 07.03.2023





L'ATALANTE

Écrire sur Jean Vigo, c'est essayer de trouver l'algorithme de l'art du cinéma.

Jeune amateur ayant très tôt conçu et pressenti l'essence du cinéma en tant que forme spécifique de pensée visuelle, il était pressé de s'exprimer, de fixer sa vision unique et singulière du monde dans des images visuelles. Il était pressé. Il n'avait pas le temps d'apprendre, d'affiner son art, car il savait avec certitude qu'il lui restait peu de temps.

On l'appelle poète, et ses films sont poétiques, on le compare à Novallis et Rimbaud. Sans doute, ce sont des métaphores qui sont encore attribuées à ceux qui, ayant abandonné le récit linéaire, la narration et l'illustration, pensent et s'expriment non pas par des signes-concepts, mais par des images visuelles.

D'autre part, cette métaphore est tout à fait appropriée si l'on se rappelle que la poésie elle-même, et la fiction en général, ne sont rien d'autre que l'unicité du signe et l'abstraction du concept surmontées dans le mot, sa transformation en un mot-image. C'est par là qu'on atteint la perception sensorielle spécifique du mot et l'inépuisabilité informationnelle du texte dans son ensemble.

Jean Vigo n'a réussi à réaliser que trois courts métrages et un long métrage.



L'ATALANTE

En 1930, après avoir reçu un petit héritage, Vigo achète une caméra et commence à tourner son premier film, «À propos de Nice», un film sur la ville où il s'était installé pour des raisons de santé. Il est impossible de raconter ce film, même les fiches de montage ne sauront pas en transmettre le contenu. Divers plans de la ville, généraux et grands, portraits de groupe et individuels, représentants de différentes couches de la société, en un mot, une ville prise au dépourvu par l'œil cinématographique. Dziga Vertov? La première chose qui vient à l'esprit. On sait d'ailleurs que le directeur de la photographie de tous les films de Vigo était Boris Kaufman, le frère de Dziga Vertov. Cependant, la nature des émotions, des sensations et des pensées générées est très différente. L'œil cinématographique de Vertov est un chasseur, il cherche, regarde, fixe. La caméra de Vigo est calme, elle ne rôde pas dans les rues à la recherche de profit. Elle observe, voit, s'imprègne de ce qu'elle voit et le capture. Chez le premier, le cadre fonctionne comme un signe, chez le second, comme une image.

Les quatre films de Vigo sont complètement différents en genre, sujet, style et structure. On pourrait croire qu'«À propos de Nice» et «Zéro de conduite» n'ont rien en commun. Dans le premier cas, on pense tout de suite à Vertov, et dans le second, surgissent spontanément dans la mémoire des scènes d'«Amarcord» de Fellini et des «Quatre cents coups» de Truffaut, qui sont sortis beaucoup plus tard.

Dans les deux films, il y a beaucoup de «héros négatifs»: des roublards, des canailles, des gens sans valeur. Dans «À propos de Nice», il y en a des foules entières, des visages ennuyés et insensés flânant le long de la promenade de Nice. Dans «Zéro de conduite», c'est encore pire, il y a déjà des scélérats dans le rôle des enseignants et des éducateurs de la jeune génération.

On peut, bien sûr, raisonner de cette façon si l'on regarde le film avec les yeux et voit avec l'esprit (en fixant l'image visuelle, on la traduit en un mot, c'est-à-dire qu'on la transforme en un signe, qui est perçu puis manipulé par l'esprit). Et ce film essentiellement bon, plein de compassion pour les gens, se transforme en une société antagoniste et intolérante divisée entre le bien et le mal. Il se transforme en un film appelant à la révolte, au renversement de l'ordre existant. C'est ainsi qu'il a été perçu par la censure française, qui a interdit le film.

Mais si l'on aborde les films de Vigo de manière impartiale, en se fiant uniquement à ce qu'il a dépeint et à la façon dont il l'a fait, on ne peut que s'accorder sur le fait que tous ses «méchants» sont des gens faibles et impuissants, qui sont plus drôles qu'effrayants, et ils éveillent non pas le désir de punir, mais de faire preuve d'empathie et de compassion. Ils font partie de nous-mêmes, car nous portons en nous, d'une manière ou d'une autre, tous leurs défauts. C'est le résultat d'une perception plutôt visuelle-sensorielle que rationnelle de ce film.

C'est peut-être là que réside la mission éducative de l'art. Si parfois une personne n'aime pas son propre reflet dans le miroir, c'est uniquement parce qu'elle pense qu'elle est meilleure que ce qu'elle voit dans le miroir. Le miroir ne nous apprend rien. Et dans le miroir de l'art, nous nous voyons indirectement.

Sur le fond, c'est-à-dire du point de vue du bon sens, il n'y a pas un seul personnage positif dans les films de Vigo. Tous sont soit de vrais salauds ou des connards, soit des naïfs dépourvus de toute individualité. Et pourtant, nous les aimons bien. Nous ne les méprisons pas et par-dessus généreusement leurs péchés, comme les inévitables bêtises enfantines. Dans ce paradoxe réside tout le charme de Jean Vigo et sa plus haute spiritualité.



L'ATALANTE

Il n'y a qu'un seul film de Vigo où l'idée, et non l'individualité humaine, est au centre de sa lentille. C'est pourquoi «Taris, le roi de l'eau», dans tout son style, est associé à l'esthétique de l'avant-garde cinématographique, ainsi qu'au film de Leni Riefenstahl, «Olympia 2». Avec ce petit film de neuf minutes, Vigo a créé une forme brillante qui représente la force et la beauté du corps humain.

«L'Atalante» est le chant du cygne de Jean Vigo. L'aquarelle en noir et blanc, avec toutes les nuances de gris, enveloppe comme un voile l'histoire sans prétention d'un jeune couple marié, la rendant digne de notre attention, de notre compréhension et de notre compassion.

Après avoir lu le scénario, Vigo se tourne vers l'auteur: «Comment puis-je filmer cette bêtise?» Il lutte longtemps avec l'intrigue proposée. En humanisant ses personnages, en insufflant, comme Dieu, une âme vivante en eux, il transforme les signes de l'intrigue en images qui créent une nouvelle histoire. Ses héros deviennent de plus en plus familiers et attrayants pour nous, repoussant l'intrigue originale. En conséquence, lorsque nous regardons le film, nous sympathisons pleinement avec ses personnages, sans prêter attention à leurs actions et à l'histoire qui se déroule devant nous. Même l'oncle Jules passe d'un scélérat endurci à un adorable excentrique. Quel est le secret de Vigo?

Il aime tous ses personnages, même s'il voit à travers eux.

*Garéguine Zakoian*

28.01.24



## ROBERT BRESSON

*Robert Bresson (1901-1999) a été le contemporain de plusieurs courants cinématographiques, mais il n'a jamais adhéré à aucun d'entre eux, cherchant constamment son propre style et expression. En 1934, il a réalisé son premier court métrage, «Affaires publiques». Pendant la Seconde Guerre mondiale, il a été prisonnier en Allemagne pendant près d'un an, ce qui a profondément influencé sa carrière cinématographique, en particulier le film «Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut», sorti en 1956. Afin d'atteindre la véracité à l'écran, il a commencé à développer son propre style au début des années 1950, dont les caractéristiques les plus reconnaissables sont le jeu aliéné des acteurs et le rejet des détails inutiles. À ce jour, de nombreux films de Bresson, tels que «Un condamné à mort s'est échappé», «Journal d'un curé de campagne» (1951), «Pickpocket» (1959), «Au hasard Balthazar» (1966), «Mouchette» (1967), «Lancelot du lac» (1974) et bien d'autres, figurent sur les listes des meilleurs films de tous les temps.*



Projeté le 28.03.2023

## AU HASARD BALTHAZAR

France/Suède, 1966, 95 min.

**Réalisation et scénario:** Robert Bresson

**Distribution:** Anne Wiazemsky,  
Walter Green, François Lafarge,  
Jean-Claude Guilbert et d'autres

**Production:** Mag Modar

**Photographie:** Ghislain Cloquet

**Musique:** Jean Wiener

**Sociétés de production:**

Argos Film/Athos Films/Parc Film/Svensk  
Filmindustri (SF) AB/Svenska  
Filminstitutet (SFI)

UN FILM DE ROBERT BRESSON

*au hasard*  
**Balthazar**



## LANCELOT DU LAC

France/Italie, 1974, 88 min.

**Réalisation et scénario:**

Robert Bresson

**Distribution:** Luc Simon,  
Laura Duke Condominas,  
Humbert Balsan,  
Vladimir Antolek-Oresek  
et d'autres

**Production:** Alain Coifé,  
Jean-Pierre Rasam,  
François Roshas

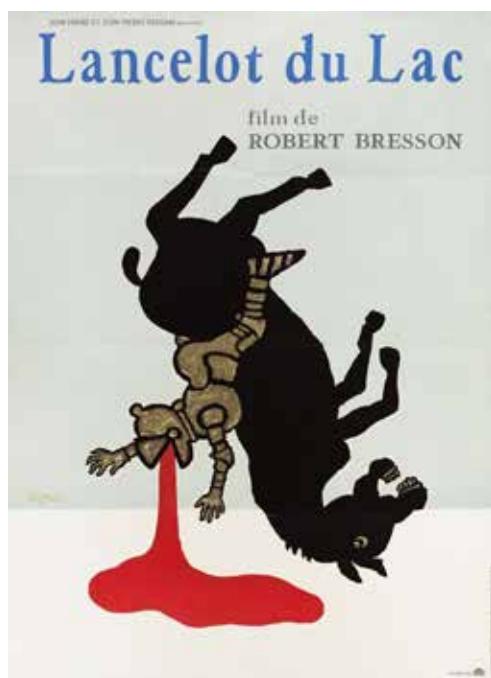
**Photographie:**

Pasqualino De Santis

**Musique:** Philippe Sarde

**Sociétés de production:**  
Gericco Sound/Laser  
Productions/Mara Films/Office  
de Radiodiffusion  
Télévision Française (ORTF)

Projeté le 18.07.2023



Si le jeune Vigo a créé son cinéma poétique spontanément, sur un coup de tête, pressé de s'exprimer à travers des images visuelles «filmées», sans avoir eu le temps de saisir pleinement sa propre méthode et de la mettre consciemment en œuvre, Bresson, à l'inverse, a forgé lentement et méticuleusement son système de construction du texte cinématographique, il a justifié et formulé théoriquement les spécificités de son langage cinématographique.

Selon Bresson, le cinématographe, est une «écriture» avec des fragments de «réalité filmée», contrairement au cinéma, qui est souvent captif de la littérature, du théâtre, des arts visuels et de la musique (l'art synthétique).

«Au hasard Balthazar» se distingue comme une œuvre majeure du cinéma mondial, sans pareille, tout comme «Les lumières de la ville» de Chaplin. Mais pourquoi le titre inclut-il «au hasard»? Pourquoi ne pas simplement nommer le film «Balthazar»? Dans les critiques que j'ai lues sur ce film, les aventures de Balthazar sont décrites avec plus ou moins de conviction. Il est dépeint comme un personnage qui, par la volonté du destin, passe de main en main. Son image est analysée et considérée comme un symbole et une allégorie exprimant l'idée fondamentale du film, constituant ainsi son contenu.

Cela ne semble pas être le cas, notamment parce qu'une telle approche va à l'encontre du système cinématographique de Bresson lui-même.

Si l'on me demandait de résumer de quoi parle le film, toute réponse que je fournirais serait erronée. La formulation même de cette question découle de l'expérience littéraire et théâtrale du «cinéma», ignorant ainsi complètement le système d'écriture cinématographique de Bresson. Si l'on examine le film «sous la loupe», il ne sera pas difficile de constater qu'aucun plan de montage n'est motivé par le précédent du point de vue de la logique narrative. Pourtant, en termes d'impact émotionnel et de perception, cela ne pose aucun problème. Lorsque nous regardons le film, nous ressentons la même tension que devant n'importe quel bon film bien structuré sur le plan dramaturgique. Ce que nous avons devant nous, c'est un texte stylistiquement cohérent et unifié, dénué de tout éclectisme. Cependant, cette unité et cette cohérence ne découlent pas



AU HASARD BALTHAZAR

de l'unité de l'intrigue et de la narration, mais plutôt de l'homogénéité de la texture du cadre, du mode d'existence tout à fait particulier des héros et des personnages dans ce cadre, du regard calme, sans tracas ni astuces, attentif et pénétrant de la caméra, et du motif rythmique exceptionnel dont tout le film est imprégné. Ainsi, les plans de montage distincts, sans être narrativement liés les uns aux autres, deviennent des fragments du même monde. Un monde qui a sa propre vie particulière, singulière, pas comme les autres. Et cette vie trouve sa place légitime dans notre conscience, tissée d'une infinité de vies variées. Elle a sa propre couleur, son odeur, sa propre tristesse et sa souffrance. Nous ressentons pour elle une profonde sympathie et empathie. Les gens que Bresson nous présente sont inoubliables. Leurs gestes rares, leurs mots choisis, leurs regards et leurs allures sont si distincts de tout ce qui nous entoure dans la réalité et au cinéma, si véridiques, authentiques et réels qu'il est impossible de les rencontrer une fois pour ensuite passer à côté et oublier: ils continuent à vivre et à raconter leurs histoires même en dehors du film.

Ainsi, le film lui-même ne traite de rien en particulier; tout ce qui compte se construit dans nos esprits derrière l'écran. Dans le film, les



AU HASARD BALTHAZAR

gens marchent, agissent, parlent, s'inquiètent, mais les non-dits sont partout, tout s'interrompt au milieu d'une phrase ou à mi-chemin, rien n'est porté à sa conclusion logique. C'est comme si une sorte de malheur pesait sur ce monde, avec ses habitants totalement malheureux.

Il n'y a pas un seul héros ou personnage positif dans le film, chacun semble initialement voué à une sorte de malédiction. Même une créature aussi inoffensive que Balthazar finit par mourir, exploitée par des criminels cyniques et arrogants.

Le désespoir total du monde dans lequel Bresson nous plonge pousse le spectateur à prendre des mesures, à faire quelque chose pour s'échapper des décombres, pour lever la malédiction et avancer vers la lumière. Je suis sûr qu'un spectateur impartial, qui a su accepter le système proposé par Bresson, trouvera le chemin vers la lumière. Et c'est là la valeur morale du cinéma de Bresson.

Si la malédiction qui pèse sur le monde de «Balthazar» n'est pas explicitement décrite et que le spectateur doit l'imaginer pour se sortir des décombres, la clé de la malédiction fatale qui enveloppe le monde du film «Lancelot du lac» se trouve à la surface. Cela est vrai uniquement si l'on est tenté de suivre la voie de la lecture littéraire, en négligeant le

contenu qui, comme dans «Balthazar», est à la base de l'«écriture» de Bresson.

On pourrait penser que c'est un film sur la lutte entre le sentiment et le devoir. Dans cette bataille acharnée entre le sentiment d'amour et le code d'honneur chevaleresque, sous le son incessant du claquement de l'armure de fer (remplaçant la musique habituelle), le sang est versé et les têtes sont arrachées. Le héros du film, Lancelot, extérieurement ferme dans ses convictions, voltif et décisif dans ses actions, se débat intérieurement comme un singe dans une cage, pris entre deux pôles contradictoires.

En fin de compte, il meurt. La dispute reste irrésolue. Le goût amer du sang versé demeure. Ce goût devrait suggérer au spectateur où se trouve la clé de la malédiction fatale.

«N'importe quoi!» J'entends la voix de quelqu'un dire. «Je viens au cinéma pour découvrir quelque chose, pour apprendre quelque chose, ou pour me détendre, échapper au travail quotidien et aux soucis, et on me propose de résoudre des énigmes, de chercher des clés. J'ai payé, alors soyez gentil, clé sur la table!»

C'est ça le truc, espèce de naïf, «la clé sur la table» ne vous ouvrira aucune porte. Après tout, les portes dont nous parlons, ne peuvent être ouvertes qu'avec une clé que vous avez forgée vous-mêmes, provenant de l'intérieur de vous-mêmes. Bresson ne fait que suggérer, inciter à réfléchir dans la bonne direction. C'est là l'essence et la mission des grands artistes. Les clés sont nécessaires pour que «le travail et les soucis», c'est-à-dire votre vie elle-même, ne deviennent pas un fardeau et que vous n'ayez pas besoin de vous échapper, de prendre une pause de votre propre existence. Vous aurez encore le temps de vous reposer; personne n'a jamais été privé de ce plaisir. En attendant, vivez chaque minute de votre vie, travaillez et prenez soin d'elle non pas comme d'un fardeau, mais pour votre propre plaisir, et Bresson vous y aidera. C'est son travail.

*Garéguine Zakoïan*

05.02.24



## JEAN-PIERRE MELVILLE

Né en 1917, Jean-Pierre Melville (de son vrai nom Grumbach), considéré comme l'un des pionniers du cinéma criminel, a toujours joui d'un grand succès auprès du public aussi bien que parmi ses collègues. En 1940, Melville, qui était un soldat de l'armée française, a été évacué de Dunkerque. Il est devenu combattant de la Résistance française, participant ensuite à la sanglante bataille de Monte Cassino en Italie au sein des troupes anglo-américaines. En 1949, il a réalisé à ses propres frais son premier film, «Silence de la mer», devenant ainsi l'un des premiers cinéastes indépendants à succès de l'histoire du cinéma. Dans les années 1950, il a acquis une grande renommée pour ses thrillers dans le genre du film noir, devenant l'un des cinéastes français les plus respectés par les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard a tourné Melville dans un petit rôle de son tout premier film «À bout de souffle» (1960). Melville est mieux connu aujourd'hui pour ses films «Le Samouraï» (1967), «L'armée des ombres» (1969) et «Le cercle rouge» (1970), créés à la fin des années 1960. Il est décédé en 1973.



## L'ARMÉE DES OMBRES

France/Italie, 1969, 145 min.

**Réalisation:** Jean-Pierre Melville

**Scénario:** Jean-Pierre Melville,

Joseph Kessel

**Distribution:** Lino Ventura,

Paul Meurisse,

Jean-Pierre Cassel,

Simone Signoret,

Claude Mann et d'autres

**Production:**

Jacques Dorfmann

**Photographie:**

Pierre Lhomme,

Walter Wottitz

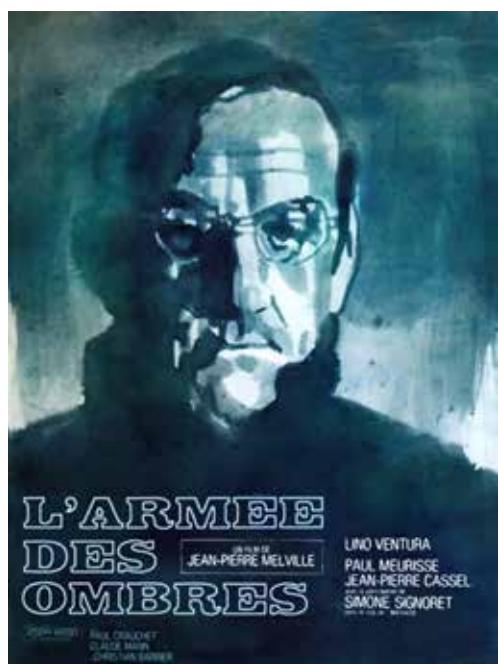
**Musique:**

Éric Demarsan

**Sociétés de production:**

Fono Roma/Les Films Corona

Projeté le 11.04.2023





«L'Armée des ombres» de Jean-Pierre Melville est une gifle à toutes nos notions d'héroïsme: un récit amer sur la façon dont, même en luttant pour le bien, nous devenons involontairement une partie du mal.

Dans ce film de 1969, se déroulant au début des années 1940, la France est en pleine débâcle. Philippe Gerbier et ses compagnons réalisent que pour beaucoup de Français, la vie continue comme si de rien n'était, mais eux, ils ont choisi un tout autre destin. Il n'est pas surprenant que ce film sur la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale soit devenu l'apogée de la carrière de Melville: le réalisateur a lui-même éprouvé ce que vivent le personnage principal Gerbier, incarné par Lino Ventura, et les membres de sa cellule de résistance. Cherchant à contribuer à la libération de la France, ils risquent leur vie et prennent quotidiennement des décisions difficiles en menant des actions de sabotage à l'arrière. Melville lui-même a été soldat dans l'armée française en 1940, lorsque les nazis ont envahi la France. Après avoir rejoint la Résistance, le futur réalisateur, de son vrai nom Grumbach, a choisi d'adopter le pseudonyme "Melville" en l'honneur de son écrivain américain préféré.



A la différence de Melville, les personnages du film ne sont pas engagés dans des combats actifs. Cependant, Gerbier et ses compagnons endurent une existence empreinte de la crainte constante d'une mort imminente. Le film se déroule avec une lenteur palpable, souvent immergé dans un silence «assourdissant», donnant l'impression que la dure réalité environnante pèse littéralement sur les épaules des personnages, comme si l'air les clouait au sol. A la différence des soldats qui peuvent au moins reprendre leur souffle entre les batailles, les protagonistes n'ont pas un seul instant de répit, car même leur propre cercle peut abriter des collaborateurs. Dans ces circonstances, tout comme dans le film, il est possible que deux frères se retrouvent à dîner régulièrement sans se rendre compte jusqu'à leur mort qu'ils étaient tous les deux au sein de la même cellule de résistance.

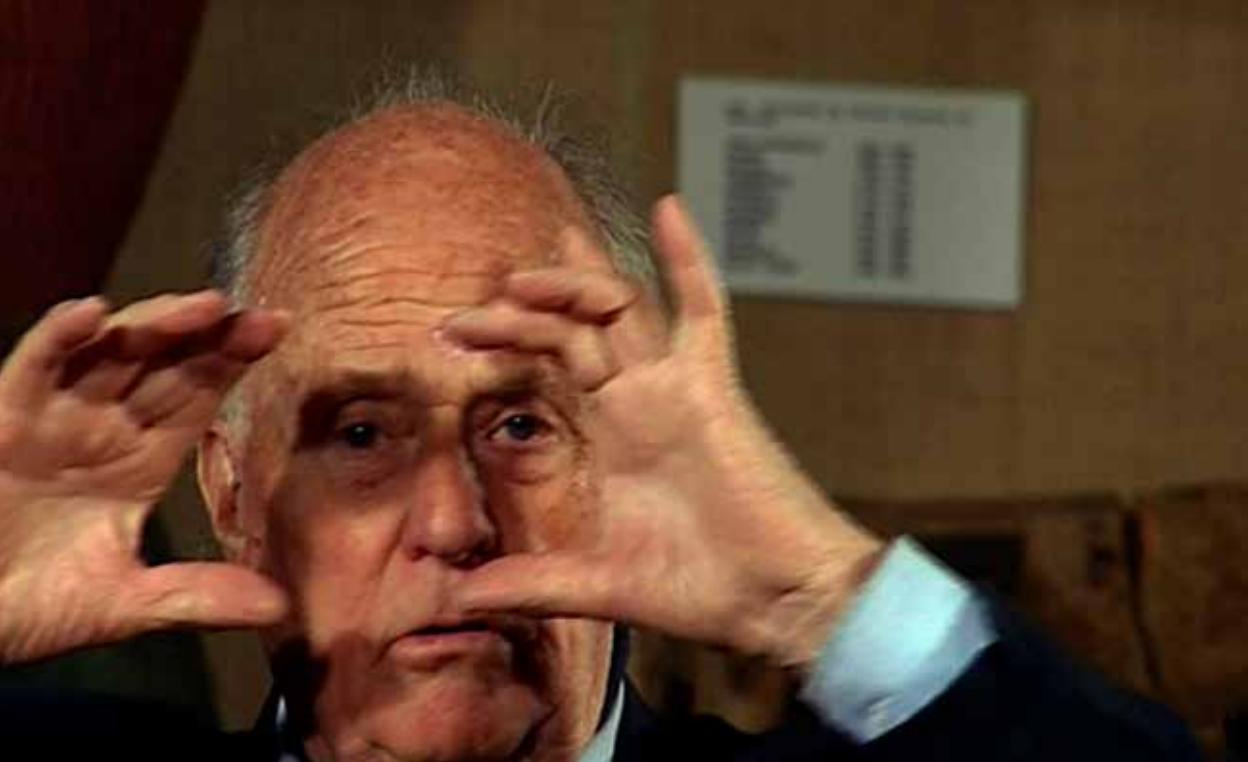
C'est cette volonté de transmettre fidèlement cette atmosphère opprassante qui explique la brièveté des scènes montrant les préparatifs des sabotages. Au cœur du film on trouve des moments où les personnages discutent froidement, en présence du traître, de la manière de le tuer, puis, malgré leurs hésitations, ils exécutent résolument le verdict. Il y a également des moments émouvants, comme celui où le détenu Gerbier, l'esprit en ébullition, traverse lentement le couloir de la prison jusqu'à un champ de tir fermé, où les nazis vont exécuter leur propre sentence.



La musique du compositeur Eric Demarsan ajoute une touche subtilement tragique à l'ensemble de ces événements.

Il n'y a ni pathos, ni héroïsme, juste l'homme et l'idée qu'il sert, la peur et la conviction dans son cœur. Et pour cette idée, l'homme franchit la frontière du bien et du mal, parfois inconsciemment, mais à la fin du film, c'est plus qu'une décision consciente. Il plonge son âme dans ce contre quoi il se bat, car selon lui, la lutte ne laisse aucune alternative. A la sortie du film, alors que les passions de mai 1968 étaient encore brûlantes en France, Melville a été critiqué pour avoir exagérément glorifié Charles de Gaulle et le mouvement qu'il dirigeait. Aujourd'hui, une opinion totalement opposée émerge, arguant que c'est un blasphème de représenter ainsi les héros de la Résistance. En dehors de ces deux extrêmes, il serait peut-être juste de dire que Melville a choisi la manière la plus sincère de transmettre son message: en permettant au spectateur de revivre et d'assimiler le sacrifice véritablement énorme que les personnages endurent, la souillure de l'âme au nom d'une idée, Melville semble contraindre moralement le spectateur à faire tout ce qui est en son pouvoir pour éviter que de telles situations, nécessitant de tels sacrifices, ne se reproduisent jamais.

*Arthur Vardikian*



## **JEAN ROUCH**

Né en 1917, Jean Rouch, réalisateur et anthropologue français, est considéré comme l'un des fondateurs du «cinéma vérité» (cinéma direct) et du film ethnographique. Après son premier film sorti en 1947, Rouch, au cours de sa carrière de 60 ans, a réussi à créer environ 120 films, courts-métrages pour la plupart. Au début de son activité professionnelle il a ressenti un attachement particulier pour l'Afrique, dépeignant et explorant les traditions et les rituels du continent dans plusieurs de ses films, allant souvent à l'encontre de la rectitude politique postcoloniale. Rouch est également considéré comme le fondateur du cinéma nigérien. Dans l'un de ses films les plus importants, «Moi un noir» (1958), il a été le premier à employer le «montage haché» popularisé plus tard par Jean-Luc Godard. Pour les cinéastes de la «Nouvelle vague» française Rouch était l'un d'eux, et Godard a un jour écrit à son sujet: «... chargé de recherche par le Musée de l'Homme. Existe-t-il une plus belle définition du cinéaste?» Rouch n'a pas cessé de faire des films en Afrique et en Europe jusqu'à sa mort en 2004 dans un accident de voiture au Niger.



## MOI, UN NOIR

France, 1958, 73 min.

**Réalisation et Photographie:**

Jean Rouch

**Acteurs:**

Oumarou Ganda,  
Gambi,  
Petit Touré,  
Alassane Maiga et d'autres

**Production:**

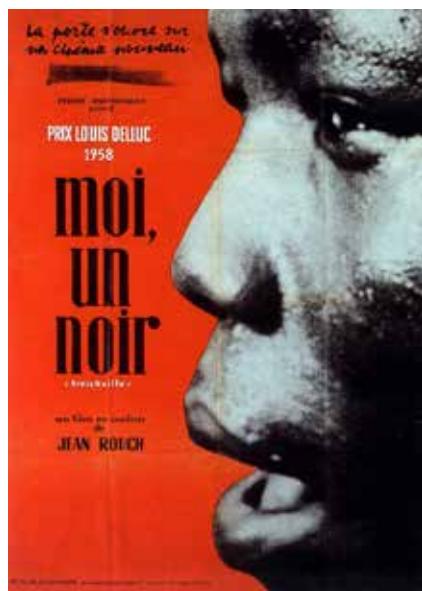
Pierre Braunberger

**Montage:** Catherine Dourgnan,  
Marie-Josèphe Yoyotte

**Musique:** Joseph Yapi Degre

**Société de production:**

Les Films de la Pléiade



Projeté le 25.04.2023



Jean Rouch a débuté sa carrière en tant qu'ethnographe. Dans sa tentative de capturer le plus fidèlement possible l'objet de ses recherches, il en est venu à «l'anthropologie visuelle». Il semblait que le cinéma était l'outil parfait pour reproduire la réalité. Cependant, en pratique, c'était similaire à l'horizon: plus nous cherchons à nous rapprocher de la vérité de la vie, plus elle semble s'éloigner de nous.

À la recherche de la pierre philosophale, les alchimistes ont créé la chimie, en cherchant le chemin le plus court vers l'Inde, Colomb a découvert l'Amérique. De manière similaire, dans sa recherche de la vérité cinématographique, Jean Rouch est arrivé à la vérité du cinéma, au cinéma d'auteur.

Il a avancé longtemps et avec persévérance, affrontant de nombreux défis de toutes sortes – techniques, psychologiques, sociologiques, esthétiques, éthiques et moraux. Il a assimilé et réévalué les œuvres de Flaherty et Vertov, révisant radicalement leur conception du «véridique» et parvenant à la vérité de l'image cinématographique.

La photographicité est le péché originel du cinéma. Elle nous induit en erreur avec sa prétendue «vérité», qui ne l'est jamais, ne serait-ce que



parce que par sa définition même elle «encadre» toujours la réalité. Par conséquent, ce qui peut être vérifique ce n'est pas le fait qu'elle nous arrache au contexte de la réalité, mais plutôt CE qu'elle arrache. En d'autres termes, il s'agit de la vision de l'auteur et de sa conscience de l'empreinte photographique de la réalité. «Faire un film pour moi, c'est le faire avec mes propres yeux, mes propres oreilles et mon propre corps».

Ainsi, lors de ses recherches, Jean Rouch parvient à la création de l'un des films clés de l'histoire du cinéma, le film «Moi, un noir». Ce film peut être examiné et analysé sous différents angles: historique, politique, socio-économique, anthropologique, ethnographique, moral. Tous ces aspects de la vie sont présents de manière significative dans le film; non pas parce que l'auteur accorde une attention particulière à chacun d'entre eux, mais parce qu'il crée une gestalt, une image cinématographique et poétique du monde, qui, comme il se doit dans le monde, absorbe tout.

Pour Jean Rouch, il n'y a pas de frontières entre la science et l'art, le cinéma documentaire et le cinéma de fiction, l'auteur et l'interprète. Il découvre la vérité cinématographique au-delà du bien et du mal, de l'objectif et du subjectif – dans l'image poétique du film.

Dans le film «Moi, un noir», les personnages décident eux-mêmes comment se présenter au spectateur et dans quel rôle. Que ce que nous voyons et entendons à l'écran soit vrai ou inventé, nous ne le savons pas, mais ce qui est certain, c'est comment et dans quel contexte ils se présentent. Les personnages de ce film se manifestent de la même manière que l'enfant qui se manifeste dans le jeu, se livrant pleinement au jeu et s'identifiant au rôle qu'il assume.

Après avoir parcouru un long chemin de la recherche cinématographique à devenir un cinéaste auteur, et de la compréhension conceptuelle et sémiotique de la réalité à son interprétation imagée, Jean Rouch a enrichi nos connaissances et nos expériences en transformant un fait de vie spécifique et particulier en une image typique généralisée. Tout en restant concrets dans leur spécificité, les jeunes Nigériens présentés dans le film prennent des proportions planétaires avec leur mode de vie, leur vision du monde et leur caractère. On retrouve exactement la même «tribu» de jeunes fêtards n'importe où – à Erévan, New York, Paris ou Delhi.

Jean-Luc Godard a qualifié le film «Moi, un noir» comme «une brique jetée dans le marais du cinéma français».

La Nouvelle Vague a proclamé Jean Rouch comme son précurseur. En 1960, Jean Rouch et Edgar Morin ont co-réalisé le film «Chronique d'un été». L'esthétique, le style et la nouvelle méthode de production cinématographique de ce film (annoncée déjà par Rouch dans le film «Moi, un noir») ont été nommés «cinéma-vérité».

Les techniques caractéristiques qui définissent le style du «cinéma-vérité» sont le tournage en caméra portée (sans utiliser de trépied), le montage libre, le recours à des méthodes d'observation, le tournage sur le vif, la méthode de l'improvisation, l'effacement des frontières entre fiction et réalité. Tous ces éléments du «cinéma-vérité» sont devenus la base de la «Nouvelle Vague» et, à travers elle, une partie intégrante de tout l'art cinématographique moderne.

*Garéguine Zakoïan*

25.03.24



## MIA HANSEN-LØVE

*Née en 1981, Mia Hansen-Løve, qui a étudié l'allemand et la philosophie à l'université, a été rapidement fascinée par l'art. Au début des années 2000 elle a joué dans deux films d'Olivier Assayas, puis, de 2003 à 2005, elle a publié des critiques dans le magazine prestigieux «Cahiers du cinéma». Son premier film, «Tout est pardonné», est sorti sur les écrans en 2007 et a obtenu le Prix Louis-Delluc du premier long-métrage. Pour son film «L'avenir» Hansen-Løve a remporté l'Ours d'argent du meilleur réalisateur au Berlinale 2016.*



## L'AVENIR

France/Allemagne, 2016, 102 min.

**Réalisation et scénario:** Mia Hansen-Løve

**Acteurs:** Isabelle Huppert, André Marcon, Roman Kolinka, Édith Scob et d'autres

**Production:** Charles Gillibert, Rémi Burah, Fabian Gasmia, Olivier Père, Celia Simonnet

**Photographie:** Denis Lenoir

**Sociétés de production:** CG Cinéma, en association avec les SOFICA

Cinémage 10 et Cofinova 12



L'œuvre de Mia Hansen-Løve est souvent qualifiée de cinéma féminin. J'aime cette définition à la condition de supprimer la composante du genre du mot lui-même et de l'adopter comme un terme définissant un style particulier de pensée cinématographique. Cependant, si l'on parle de cinéma féminin, il doit y avoir un cinéma masculin. Quelle est donc leur différence fondamentale? Il est important de souligner encore une fois que nous parlons de termes qui définissent la forme et le style de pensée, et non du sexe de l'auteur.

Dans la quête du sens de la vie, le principe masculin tend à construire (ou rechercher) son propre modèle du monde au-delà de celui dans lequel il vit, tandis que le principe féminin semble souvent submergé dans le quotidien banal existant.

Dans le film «L'Avenir», Mia Hansen-Løve ne raconte pas son histoire à travers des images en mouvement, mais la montre avec une grande implication dans le visible. Ainsi, l'histoire banale, et donc sans intérêt en elle-même, passe à l'arrière-plan, laissant place à des personnages complètement vivants, compréhensibles et reconnaissables. Il est fascinant de les observer dans toutes les scènes: à différents moments de leur vie, dans différents contextes, dans différents endroits. En suivant l'auteur du film, nous nous immergeons dans le quotidien des personnages, qui, sous nos yeux, transforment la banalité en Vie. Toute chose, même la plus insignifiante, devient intéressante si l'on s'en imprègne, sans parler de la vie humaine.

Certaines scènes de ce film sont complètement indépendantes, elles ne sont pas des fragments qui créent un fil narratif unique et cohérent. Leur objectif est de mettre en lumière la manière dont les personnages du film se manifestent et vivent leur vie dans diverses circonstances.

Les manifestations extérieures des personnages sont à la fois reconnaissables et strictement individuelles; «des personnages typiques dans des circonstances typiques». Les acteurs de Mia Hansen-Løve sont impeccables. Ils sont authentiques dans tous les détails spécifiques du quotidien. La manière dont ils marchent, parlent, gesticulent, feuilletent un journal ou parcouruent un livre, ainsi que les vêtements qu'ils portent et la façon dont ils les portent, contribuent à définir leur personnalité.



Cependant, même avec tous ces éléments, l'incarnation concrète, sensorielle, voire inconditionnellement véridique de l'image ne suffit pas à elle seule pour être perçue comme une sorte de contenu sémantique, comme une idée ou un concept de film. Pour cela, toute la composante sensorielle concrète du film doit prendre forme, dans le sens où l'on parle de forme en musique ou en poésie. C'est cette forme même qui fournit le contenu sémantique de l'œuvre.

Tout comme après un film avec une bonne chanson mémorable qui continue de résonner dans notre tête longtemps et de manière obsessionnelle, après «L'Avenir» de Mia Hansen Løve, la démarche de Natalie (interprétée par Isabelle Huppert) ne nous quitte pas, comme une sorte de danse envoûtante. Son pas rapide, ciblé et déterminé, avec un certain mélange d'agitation, traverse tout le film comme un leitmotiv. Le rythme de cette danse détermine en grande partie, bien que pas entièrement, le contenu du film. Pour perfectionner la forme, deux danses masculines sont également incluses dans le leitmotiv. Heinz (interprété par André Marcon), le mari de Natalie, traverse le film d'une démarche

royale et lourde. Chacun de ses pas est marqué par une légère retenue, caractéristique d'une personne consciente de sa valeur, puissante, confiante et prête à se défendre dans n'importe quelle situation sans pour autant exagérer ses mouvements. Et enfin, le deuxième partenaire de Natalie, son jeune amant raté Fabien, est un homme à la croisée des chemins, confiant, mais pas autant en lui-même qu'en les torts des autres. Sa démarche est ferme et ciblée, mais elle comporte quelque chose de flatteur, d'incertain et d'ambigu.

Le rythme de cette étrange série de mouvements entrelacés (sans contact physique) crée la forme intégrale du film, son véritable contenu. Dans l'une de ses interviews Mia Hansen Løve a déclaré. «...Ce sont des portraits de personnes qui cherchent un sens à leur existence».

Yvette (interprétée par Édith Scob), la mère de Natalie et le quatrième membre de ce remarquable ensemble d'acteurs, est dépourvue de démarche; tout au long du film, elle reste allongée, comme pour dire à toute cette troupe de danse: peu importe comment vous dansez, vous finirez par vous allonger.

Cependant, il est encore trop tôt pour l'héroïne du film, Natalie, d'aller par le fond, elle est pleine d'énergie et de vitalité. Elle essaie de rediriger le cours de sa propre vie, de «tout recommencer», mais elle se rétracte rapidement, revenant à son moi «bien-aimé».

La conclusion du film n'est pas heureuse, c'est plutôt «le retour du fils prodigue».

Voici comment Mia Hansen Løve en parle elle-même: «Je pense que le passage du temps est très effrayant. On ne peut pas lutter contre ça, on ne peut pas le combattre. Le temps est comme un grand fleuve, et il est tout simplement plus fort que vous. Une fois que vous acceptez ce mouvement et le fait que vous ne pouvez pas nager contre le courant, vous pouvez y trouver du plaisir. Vous pouvez vraiment réinventer la liberté et trouver de la satisfaction dans ce mouvement. Je crois que mes films parlent justement de ça».

*Garéguine Zakoüan*

28.02.2024



## **LOUIS MALLE**

*Né en 1932, Louis Malle a acquis une renommée mondiale dans le cinéma français et américain. En 1958, à l'âge de 26 ans, Malle réalise tout seul son premier long métrage «Ascenseur pour l'échafaud». Le film a été l'un des piliers ayant ouvert la voie à la Nouvelle Vague, bien qu'il ne soit pas généralement classé comme faisant partie de ce mouvement. Avant cela, Malle a réalisé avec le célèbre océanographe Jacques-Yves Cousteau le documentaire «Le monde du silence», récompensé à la fois par la Palme d'or au Festival de Cannes et par un Oscar en 1956. Malle était l'une des figures de proue du nouveau cinéma français formé à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Par la suite il a connu un grand succès en Amérique, notamment en réalisant le film acclamé «My dinner with Andre», ainsi que plusieurs autres. Il est l'un des quatre réalisateurs à avoir remporté deux fois le Lion d'or au Festival de Venise.*



## ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD

France, 1958, 88 min.

**Réalisation:** Louis Malle

**Scénario:** Louis Malle, Roger Nimier

(d'après le roman du même nom de Noël Calef)

**Distribution:** Jeanne Moreau,

Maurice Ronet,

Lino Ventura et d'autres

**Production:** Jean Thuillier

**Photographie:** Henri Décaë

**Musique:** Miles Davis

**Société de production:**

Nouvelles Éditions de Films



Projeté le 30.05.2023



Projeté le 17.10.2023

## **MILOU EN MAI**

France/Italie, 1990, 107 min.

**Réalisation:** Louis Malle

**Scénario:** Louis Malle,  
Jean-Claude Carrière

**Distribution:** Michel Piccoli,  
Miou-Miou,  
Michel Duchausoy,  
Paulette Dubost,  
Dominique Blanc et d'autres

**Production:** Louis Malle,  
Vincent Malle

**Photographie:** Renato Berta

**Musique:** Stéphane Grapelli

**Sociétés de production:**

Ellepi Films/  
Nouvelles Éditions de Films/  
TF1 Films Production





Louis Malle, un homme de l'Antiquité, de l'Antiquité pré-aristotélique, s'est retrouvé à l'épicentre de l'essor cinématographique du milieu du XXe siècle. Sa pensée n'est ni médiatisée ni préconçue, bien que l'époque et la vie intellectuelle dans lesquelles il se trouve et où il se sent tellement à l'aise, regorgent de toutes sortes d'«ismes», d'écoles et de directions. Il est à l'aise partout, sans jamais adhérer à une direction particulière. Partout et en tout, il conserve sa conscience individuelle et intacte.

Quelqu'un a remarqué avec finesse que lorsqu'un artiste découvre soudainement une certaine technique ou forme d'expression pour lui-même et les répète (les exploite) ensuite d'une œuvre à l'autre, cela s'appelle le style. Dans ce contexte, Malle n'a pas de style propre, car la nature ou la vie sont en mouvement constant, et à chaque fois qu'il tente de les saisir (pour leur donner une forme achevée), il trouve une nouvelle façon de les refléter.

En 1968, pendant la réalisation du documentaire «L'Inde fantôme», Malle s'est retrouvé dans une région reculée où une caméra n'avait ja-



ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD

mais été vue auparavant. Les habitants fixaient sans arrêt la caméra, se mettaient dans l'objectif, ce qui est inacceptable pour le cinéma. Les gens devraient, pour ainsi dire, vivre leur vie, alors que la caméra devrait les enregistrer, être objective, comme si elle n'existe pas du tout. Tel est le canon, tels sont les règles du jeu. Mais ce n'est pas le cas pour Louis Malle. Nous cherchons la réalité, la voici: les gens se mettent en scène devant l'objectif. Et ces yeux, ces gros plans de gens curieux, vivants, avides de connaissances, sont devenus les héros et le leitmotiv du film tout entier.

C'est ainsi qu'il travaillait avec les acteurs. Il les amenait à collaborer, leur permettant d'entrer dans un état de co-création. L'acteur disait: «Aujourd'hui, je vais jouer ceci et cela». Et Malle, il ne faisait que reprendre et perfectionner l'idée de l'acteur. C'est ainsi que naquit le «style» du film «Ascenseur pour l'échafaud». C'est la «promenade» de Jeanne Moreau dans Paris la nuit sous une pluie battante qui a défini ce style. Supprimez cette partie du film, l'intrigue n'en souffrira pas, mais le film sera complètement différent. Mais pas seulement. Louis Malle aimait le jazz. Il a invité Miles Davis à regarder le film. Il est venu avec son orchestre. Il a regardé le film, puis a demandé de le visionner une seconde



ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD

fois et d'allumer les micros. Davis a improvisé toute la nuit en regardant l'écran. Au matin, la bande sonore du film était prête. Je suis sûr qu'avant cela, Louis Malle «racontait» à Miles Davis la musique qu'il entendait, puis, lors du montage, «amenait» l'improvisation de Davis, tout comme celle de Jeanne Moreau, au résultat désiré. Alors, si vous supprimez ces deux éléments du film, vous tuerez Louis Malle. L'atmosphère émotionnelle unique qui règne dans ce film disparaîtra.

Il s'agissait du premier long métrage de fiction de Louis Malle. L'auteur n'avait que 26 ans, mais ce n'était pas son premier succès notable. Il avait déjà remporté un Oscar et une Palme d'Or pour son film «Le monde du silence» (1956), co-réalisé avec Jacques Cousteau. Ce qui est encore plus étonnant, c'est que le jeune lauréat n'a pas succombé à la tentation de son propre succès, mais est devenu l'élève du maître Robert Bresson, en tant qu'assistant sur le film «Un condamné à mort s'est échappé». Bien que de nombreux critiques suggèrent que «Ascenseur pour l'échafaud» a été influencé par ce film, ce n'est pas le cas. Il n'y a aucune influence, encore moins d'imitation. Il n'y a que des citations, des rappels, si vous voulez, des clins d'œil amicaux au maître dans quelques scènes dans l'ascenseur. Et en général, c'est un film sur l'amour, une tragédie

amoureuse avec l'intervention active du Destin dans les affaires humaines. Une tragédie antique qui se déroule sur deux niveaux: le niveau supérieur avec le couple Julien-Florence et le niveau inférieur, comme un reflet déformé du supérieur, avec le couple Louis-Véronique.

Entre les films «Ascenseur pour l'échafaud» et «Milou en mai» s'étend un parcours créatif de 32 ans. Ce sont vingt films complètement différents en termes de style, de thème, de genre et de forme. La seule chose qui les unit, c'est l'impartialité absolue et la désintermédiation culturelle. Sous la «plume» de Malle, les personnages, qui commettent parfois des actes absolument inacceptables pour la société européenne du milieu du XXe siècle, deviennent possibles. Après Bazin, Truffaut et Godard, réaliser «My dinner with Andre» (1981) signifiait ridiculiser toute tentative de canonisation du langage cinématographique. Pour être si peu culturel et en même temps rester à flot, il fallait disposer d'une puissante énergie spirituelle capable de comprendre et de défendre (c'est-à-dire de justifier) le droit à l'existence de tout ce qui existait déjà même sans ce droit.

Après tout, ce n'est pas à Ulysse de choisir où son navire accostera, mais aux dieux de l'Olympe.

«Milou en mai» est peut-être le film le plus «français» de Louis Malle. C'est une comédie uniquement dans la mesure où Malle aborde des sujets qui le préoccupent profondément avec un sourire et de l'ironie, afin de ne pas devenir un vieil homme grincheux et de ne pas involontairement gâcher notre humeur. Un paysage rural presque idyllique avec un vignoble, une rivière et le manoir familial autrefois plein de vie. Cependant, les enfants ont grandi, sont partis dans différentes directions, et ce matin, la maîtresse de maison nous a quittés. Et voilà que la maison est à nouveau remplie de monde, les enfants, les gendres, les belles-filles et les petits-enfants sont arrivés. Ils sont venus pour enterrer maman. Exactement comme dans la chanson d'Aznavour «La mamma».

Sur cette toile, Louis Malle construit l'atmosphère poignante de l'existence humaine. Une atmosphère fragile et incertaine dans laquelle il introduit ses héros, qui ne sont pas conscients de cette fragilité, bien



qu'ils courrent et s'agitent autour du cadavre qui n'est pas encore enseveli. Toute la grande famille est réunie. Tout le monde est heureux de se retrouver, quelque chose les unit, mais aussitôt, après les baisers de bienvenue et quelques mots affectueux, chacun rentre dans son propre monde. Et il semble que la seule chose qui les unit soit l'héritage. Mais ne banalisons pas ainsi Louis Malle. C'est précisément dans le rejet de ce moralisme que réside toute l'essence de sa philosophie. Tout au long du film, nous nous imprégnons de ses personnages, des gens ordinaires et doux, avec leurs soucis, leurs problèmes et leurs chagrins qu'ils ne peuvent pas partager entre eux. Ils sont depuis longtemps devenus étrangers les uns aux autres, et seul leur statut juridique confirme leur appartenance à la famille et leur droit à l'héritage, réduisant ainsi leur communication à ce seul aspect. Et même Milou, dans la belle interprétation de Michel Piccoli, le fils vieillissant de la défunte, qui pleure sincèrement la mort de sa mère, regarde avec amour et compréhension toute cette agitation et y participe lui-même.

*Garéguine Zakoiān*

22.03.2024



## CLAIRE DENIS

Née en 1946, Claire Denis, l'une des cinéastes les plus originales de ces dernières décennies, a été première assistante de divers réalisateurs pendant une vingtaine d'années avant d'entamer sa propre carrière de réalisatrice. Au cours de ces deux décennies elle a travaillé avec Jacques Rovette, Dušan Makavejev, Costa-Gavras et d'autres auteurs éminents et a participé à la réalisation des films de Wim Wenders «Paris, Texas» et «Der Himmel über Berlin» dans les années 80. Son premier film, «Chocolat», a été immédiatement inclus dans la sélection officielle du Festival de Cannes. Le film «Beau Travail» de 1999 a été classé en 2022 dans la liste des meilleurs films de tous les temps selon le prestigieux magazine anglais «Sight and Sound», occupant le 7ème rang du sondage des critiques et le 14ème rang du sondage des cinéastes.

Projeté le 06.06.2023

## BEAU TRAVAIL

France, 1999, 92 min.

**Réalisation:** Claire Denis

**Scénario:** Claire Denis, Jean-Paul Fargeau

(inspiré de la nouvelle «Billy Budd» d'Herman Melville)

**Acteurs:** Denis Lavant, Grégoire Colin,

Michel Suboret et d'autres

**Production:** Patrick Grandperret, Jérôme Minet, Éric Zaouali

**Photographie:** Agnès Godard

**Musique originale:** Charles Henri de Pierrefeu, Eran Zur

**Sociétés de production:** La Sept-Arte/Pathé Télévision/  
S.M. Films/Tanaïs Productions

UN FILM DE  
**CLAIRE DENIS**

# BEAU TRAVAIL

BEAU TRAVAIL UN FILM DE CLAIRE DENIS  
avec CLAIRE DENIS, MICHEL SOIRON, GRÉGOIRE COHEN, RICHARD COURCET, NICOLAS DUVACHELLE, ABDOU MASSIGUI, MICKAËL KAVOVSKI, DAN HERZBERG  
écrit par CLAIRE DENIS, JEAN-YVES YANGUÉ, NORMAND CHANCLER, HÉWAT DE PIERRELET, ERAN ZUR, MORGANE NEELLY QUETTER, prod. par PATRICK GRANDJEAN

*Splender*





Sous le soleil brûlant d'Afrique  
Cochinchine, Madagascar,  
Une phalange magnifique  
A fait flotter nos étendards.  
Sa devise Honneur et Vaillance  
Forma des soldats valeureux,  
Son drapeau, celui de la France  
Est un emblème des plus glorieux.

Ces paroles délibérément téméraires et audacieuses de la chanson du soldat sonnent en épigraphe du film «Beau Travail». Cette épigraphe est alarmante, douloureusement propagandiste et exaltée, donc primitive. En effet, très rapidement, nous sommes ramenés à la réalité. Nous voyons une discothèque avec des femmes de couleur et des légionnaires, un train rempli d'indigènes traversant le désert, et à travers la vitre, un paysage comprenant un camp de légionnaires avec un char clairement non-combattant, un canon semblant déformé après une congestion cérébrale et des barils de diesel traînant autour. Soudain, de manière complètement inattendue, le chant d'un chœur tout à fait mystique, à la fois rituel et tran-



scendant, se fait entendre comme venant de loin. La caméra se déplace lentement à travers le sol sablonneux, des ombres étranges et gracieuses apparaissent, la musique s'intensifie progressivement, la caméra glisse sur de jeunes corps masculins, puis sur des visages. Qu'est-ce que c'est? Est-ce une prière collective ou une méditation? Ensuite, le désert interminable se métamorphose doucement en un océan infini, où encore une fois apparaissent des visages, des visages et des visages aux regards lointains sur le fond du chœur qui continue de chanter. Cet épisode est alarmant, car il recèle un certain mystère caché.

Par la suite, nous faisons connaissance avec les personnages du film d'une façon pointillée, avec des non-dits constants. Nous essayons de deviner leurs histoires personnelles et les motifs de leurs actions à partir des messages partiels à notre disposition, cherchant à recréer leurs caractères et leurs destins. Lorsqu'il s'agit d'actions concrètes, dont nous sommes involontairement témoins, parfois disgracieuses voire criminelles, nous nous perdons simplement dans des conjectures. C'est là que s'ouvre un large champ d'activité pour les amateurs de toutes sortes d'analyses: sociales, psychologiques, artistiques, linguistiques. Ils scrutent les moindres détails – les démarches, les paroles, les regards,

les gestes, la mimique. Chaque élément de comportement observé est associé à un concept clair, puis comparé pour tirer des conclusions et émettre un verdict, clarifiant ainsi ce qui était jusqu'alors incompréhensible.

Dans le film, les trois personnages principaux sont le commandant Forestier, un homme âgé et aguerri, sobre et calme, qui dirige le camp des légionnaires; l'adjudant-chef Galoup, un homme d'âge moyen impulsif (le chien de garde du commandant, selon ses propres mots); et le jeune soldat Sentain, modeste et silencieux, âgé de 22 ans et «correct» à tous égards.

On ne sait pas pourquoi, Galoup semble avoir une aversion pour Sentain, tandis que Forestier, au contraire, le considère favorablement, cependant, on ne sait pas pourquoi, il ne fait rien pour empêcher Galoup de «détruire» Sentain.

Le spectateur doit répondre à tous ces «pourquoi», pour pouvoir former une vision cohérente et claire de l'intrigue du film.

Cependant, c'est une astuce, un hommage à l'habitude du spectateur de regarder avec les yeux, mais de voir avec l'esprit. Gros appât pour les intellectuels, que Madame Claire Denis prend à l'hameçon, en déployant l'action du film sur fond des activités quotidiennes – exercices, lavage, repassage, cuisine, congé en ville avec des femmes de couleur – tout cela sur le fond d'un désert sans vie où les aborigènes apparaissent de temps à autre dans leurs tenues colorées, observant curieusement les légionnaires.

«Beau travail» est vraiment le BEAU TRAVAIL de Claire Denis elle-même. Il se situe de l'autre côté de toute cette histoire-appât. C'est bien en vue, en surface. Si nous essayons de regarder, de voir et de ressentir ce que nous observons sans embrouiller les yeux avec notre esprit, nous n'aurons pas besoin de philosophie, encore moins de psychologie.

Que voyons-nous dans le film de Claire? Qu'est-ce qui nous fascine et retient notre attention? C'est la plasticité «dansante» du corps humain tout à fait particulière, unique en son genre. Ce n'est pas une danse «pure» abstraite ou formaliste qui se limite à la beauté extérieure sans autre contenu, elle ne se concentre ni sur l'érotisme ni sur d'autres sentiments



ou récits spécifiques, comme c'est le cas dans le ballet ou la danse ethnographique, où l'on raconte quelque chose ou imite certains processus de travail.

Claire, tel un maître qui connaît bien son métier, modèle la forme de la Volonté avec des frottis tranchants et précis. Elle crée une image visible et tangible de la Volonté.

Si la Volonté, en tant que telle, et non ses diverses manifestations, peut se matérialiser, avoir sa propre forme, alors elle doit, bien entendu, être représentée par le rythme et la plasticité du corps. Et Claire Denis, avec la musique émouvante de Benjamin Britten et avec le soutien du chorégraphe Bernardo Montet, s'acquitte avec brio de sa tâche, BEAU TRAVAIL. La forme est certes importante, mais quel problème cette forme résout-elle dans le film? Claire est loin d'un formalisme sans contenu. La forme de Volonté qu'elle a créée est remplie du même contenu que l'apôtpat évoqué précédemment: c'est le tumulte insensé, inutile et sans but avec lequel les hommes adultes remplissent leur vie au cœur du désert interminable et inhabité.

La Volonté n'existe que lorsqu'elle a une orientation ciblée. Sans objectifs définis, peu importe sa forme, elle perd sa nature, pour devenir simplement un bibelot.

La vie de la Légion, dénuée de sens et sans but conscient et tangible, devient le contenu de la forme générée par l'auteur du film. Ainsi, sans finalité, la forme de la Volonté est emplie d'un fantôme qui simule le mouvement: piétinement sur place, déplacement dans un cercle vicieux. L'engourdissement sous forme de Volonté.

Tous les épisodes avec les exercices des légionnaires sont perçus sans exception comme des danses. Ces danses démontrent la Volonté sans se fixer d'objectifs. À chaque pas de l'adjudant-chef Galoup, nous ressentons deux reculs internes. Malgré son apparence, sa posture, sa démarche qui semblent indiquer une progression, nous percevons un piétinement sur place. Nous assistons ainsi à une manifestation pure de la volonté à travers sa négation dans deux danses: la ronde des légionnaires avec Galoup au centre, et le mouvement en spirale de Galoup et de Sentain. Le sujet de l'impulsion volitive devient l'objet de lui-même. L'autodestruction se produit. Je me souviens involontairement de toutes les danses martiales que je connais, qu'elles soient ethnographiques ou classiques, comme la Danse du sabre d'Aram Khatchatourian, elles sont toutes orientées vers l'extérieur. Les danses de Claire Denis, en revanche, sont tournées vers l'intérieur. Elles font preuve d'inhibition.

Claire Denis met en lumière non pas le triomphe, mais la tragédie de la Volonté. Cette tragédie, à la fois fascinante et effrayante, résonne étrangement avec notre époque. La menace de destruction plane sur le monde, sur le toit de chacun...

L'essentiel est de faire soigneusement le lit et, d'un pas assuré, au rythme du chant d'un brave soldat, de marcher sur la crête de la colline, feignant de nous diriger vers le but.

*Garéguine Zakoïan*

11.02.2024



## CHRIS MARKER

*Chris Marker (1921-2012, de son vrai nom Christian François Bouche-Villeneuve) est l'une des figures les plus exceptionnelles de l'histoire du cinéma, considéré comme l'un des principaux fondateurs du genre de l'essai cinématographique. On sait très peu de choses sur ses débuts, même sur son lieu de naissance, qui, selon Marker lui-même, était Oulan-Bator, la capitale de la Mongolie, mais selon certains historiens, c'est Paris. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il était un combattant de la Résistance. Après la guerre, en tant que journaliste, il a commencé à voyager à travers le monde et à découvrir différentes cultures, une passion qu'il a poursuivie jusqu'à la fin de sa vie. Cette expérience est reflétée dans bon nombre de ses films. Son premier film 16 mm, «Olympia 52», était un court métrage documentaire sur les Jeux olympiques d'Helsinki de 1952. Avec le remarquable cinéaste français Alain Resnais, il a co-réalisé une série de documentaires dans les années 1950 et a été son assistant lors du tournage du célèbre documentaire «Nuit et brouillard» (1955). Il a acquis une renommée mondiale après le long métrage «Lettre de Sibérie», sorti en 1958, et surtout après son film «photo-roman», «La jetée» (1962). L'une de ses œuvres les plus connues est le film-essai «Sans soleil» (1983). Marker accordait rarement des interviews et interdisait souvent qu'on le prenne en photo.*



Projeté le 25.07.2023

## LETTRE DE SIBÉRIE

France, 1958, 62 min.

**Réalisation et scénario:**

Chris Marker

**Production:**

Anatole Dauman

**Photographie:**

Sacha Vierny

**Musique:** Pierre Barbaud

**Montage:** Anne Sarraute

**Sociétés de production:**

Argos Film/Procinex



## **SANS SOLEIL**

*France, 1983, 104 min.*

**Réalisation et scénario:**

Chris Marker

**Narratrice:**

Florence Delay

**Photographie:**

Chris Marker

**Musique:**

Chris Marker

**Société de production:**

Argos Films



## **SANS SOLEIL**

A FILM BY CHRIS MARKER



Projeté le 14.11.2023



LETTRE DE SIBÉRIE

Chris Marker. Ce nom tient une place singulière dans l'histoire du cinéma français. On a tendance à le considérer comme le fondateur de l'essai cinématographique. Ce n'est pas tout à fait exact. Les films d'essai existaient, en tant que genre du documentaire, bien avant Chris Marker, et ont continué à exister après lui. Mais Marker a apporté à ce genre quelque chose de radicalement nouveau, qui a abouti à l'émergence d'une nouvelle forme d'existence de «photographies en mouvement», la naissance de l'art vidéo et de l'art numérique.

Le film «Sans soleil» est l'œuvre clé, et peut-être la plus significative, de Chris Marker. Clé, dans le sens littéral du mot: elle permet de s'imprégnier et de saisir la nature et la singularité de l'approche créative de Marker dans son ensemble, et d'en évaluer la portée et la place dans l'histoire du cinéma documentaire.

À la différence du cinéma poétique, le genre du film d'essai ne saurait exister sans texte verbal. Le texte de l'auteur (ou celui du narrateur) vient compléter, commenter ou clarifier l'image; il accompagne les images tout au long du film.

Les films de Chris Marker contiennent, eux aussi, beaucoup de texte. Néanmoins, chez Marker, le texte de l'auteur (ou celui du narrateur) ne vise pas la réalité extérieure enregistrée: il se tourne vers l'intérieur, vers le moi. L'image à l'écran n'est alors qu'un prétexte à la réflexion.



SANS SOLEIL

Ainsi, par le biais de la réflexion, la réalité enregistrée devient une image, laquelle est aussitôt reléguée dans le passé et convertie en mémoire. Mais chaque mémoire engendre sa propre légende; elle est éditée, modifiée, déformant inévitablement le contenu factuel de l'image. Les images de la mémoire perdent leur sens initial et se transforment en une nouvelle réalité: une légende.

Dans cette nouvelle réalité, la dominante de sens devient le processus de pensée de l'auteur, qui remplace les protagonistes, les personnages, et tout ce qui se déroule à l'écran, y compris lui-même. Il se cache derrière l'identité d'un personnage imaginaire, un certain caméraman qui envoie des lettres depuis un «monde d'images et d'apparences» à une femme inconnue, qui les lit en voix off.

Les pensées de l'auteur émergent organiquement de son activité: celle d'un photographe et documentariste, créateur d'images. De la nécessité de capturer, de suspendre le temps, de l'archiver. Autrement dit, de transformer la réalité en mémoire, que l'on peut relire, recomposer et repenser. C'est ainsi qu'émerge le paradoxe que Chris Marker s'efforce de comprendre et d'élucider.

La déformation du sens de l'image conduit inévitablement à une altération physique. Cela ouvre directement la voie à l'art vidéo, aux multiples formes de manipulations et d'installations audiovisuelles à partir de

l'image à l'écran. En ce sens, il est difficile de surestimer l'impact exercé par Chris Marker sur l'ensemble de la culture contemporaine de l'écran numérique.

Les grandes problématiques du temps enregistré, de la mémoire et du passé, associées aux rêveries et aux tentatives de scruter l'avenir, constituent la base de l'œuvre de Chris Marker, penseur-essayiste et cinéaste novateur.

«Sans soleil» est un film où les réflexions sur les paradoxes de la mémoire, de l'histoire et du présent s'entrelacent avec un regard sur les rituels et les cérémonies, les jeux vidéo et la publicité, les scènes de rue, les foules pressées vers une destination inconnue ou somnolant dans les trains de banlieue — et bien d'autres éléments encore. Toujours des foules. Toujours beaucoup de gens. D'innombrables visages dans la foule. Par moments, le cinéaste extrait un visage, puis un autre. Mais il ne s'y attarde jamais longtemps. Aucun d'entre eux ne devient protagoniste du film. Un seul visage capte réellement notre regard: celui d'une jeune femme qui regarde droit dans la caméra. Enfin, le spectateur fait face à une individualité vivante, et non à une figure indistincte issue de la foule. Il est prêt à poursuivre cette rencontre... mais l'auteur intervient aussitôt. Il nous détourne par une nouvelle réflexion, se demandant à juste titre: «pourquoi enseigne-t-on dans les écoles de cinéma qu'il ne faut pas fixer la caméra?» En effet, pourquoi? C'était pourtant si beau ce moment où cette brune sublime vous a regardé droit dans les yeux. Et encore, les visages. Toujours les visages. Rien que des visages. Mais jamais une Présence. Car dans ce film, une seule présence, une seule individualité existe: l'Auteur. Et encore, dissimulé derrière cette femme lisant une lettre d'un caméraman imaginaire, lettre qui, en réalité, est née de la plume de Chris Marker.

*Garéguine Zakoïan*

19.05.2025



## **JEAN RENOIR**

*Jean Renoir (1894 – 1979) est l'un des maîtres qui a contribué, dans les années 1930, à la formation finale du cinéma, lui permettant de s'imposer aux côtés des autres formes d'art. Il était le fils du célèbre peintre impressionniste Pierre-Auguste Renoir, frère cadet de l'acteur Pierre Renoir et oncle du directeur de la photographie Claude Renoir. Il a réalisé plus de 40 films dans les années 1920-1960. Ayant acquis une renommée en France dans les années 1930, il s'est installé aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Bien que la plupart de ses films hollywoodiens aient été froidement accueillis, il a été nommé pour l'Oscar du meilleur réalisateur pour «L'Homme du Sud» (1945). En 1949, il a tourné en Inde le film «Le Fleuve», qui a remporté en 1951 le Prix international de la Mostra de Venise. Puis il est retourné en France. Dans les années 1960-1970 il a écrit également quelques romans et un livre de mémoires. Jean Renoir jouissait d'un grand respect parmi les réalisateurs et les théoriciens de la Nouvelle Vague, et ses films des années 1930, «La Règle du jeu» (1939), «Boudu sauvé des eaux» (1932), etc., sont considérés comme des perles du cinéma mondial. «La Grande Illusion» a été inclus dans la liste des 12 meilleurs films de tous les temps à la suite d'une enquête réalisée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles.*

## LA GRANDE ILLUSION

France, 1937, 114 min.

**Réalisation:** Jean Renoir

**Scénario:** Charles Spaak, Jean Renoir

**Distribution:** Jean Gabin, Pierre Fresney, Erich von Stroheim, Dita Parlo, Marcel Dalio et d'autres

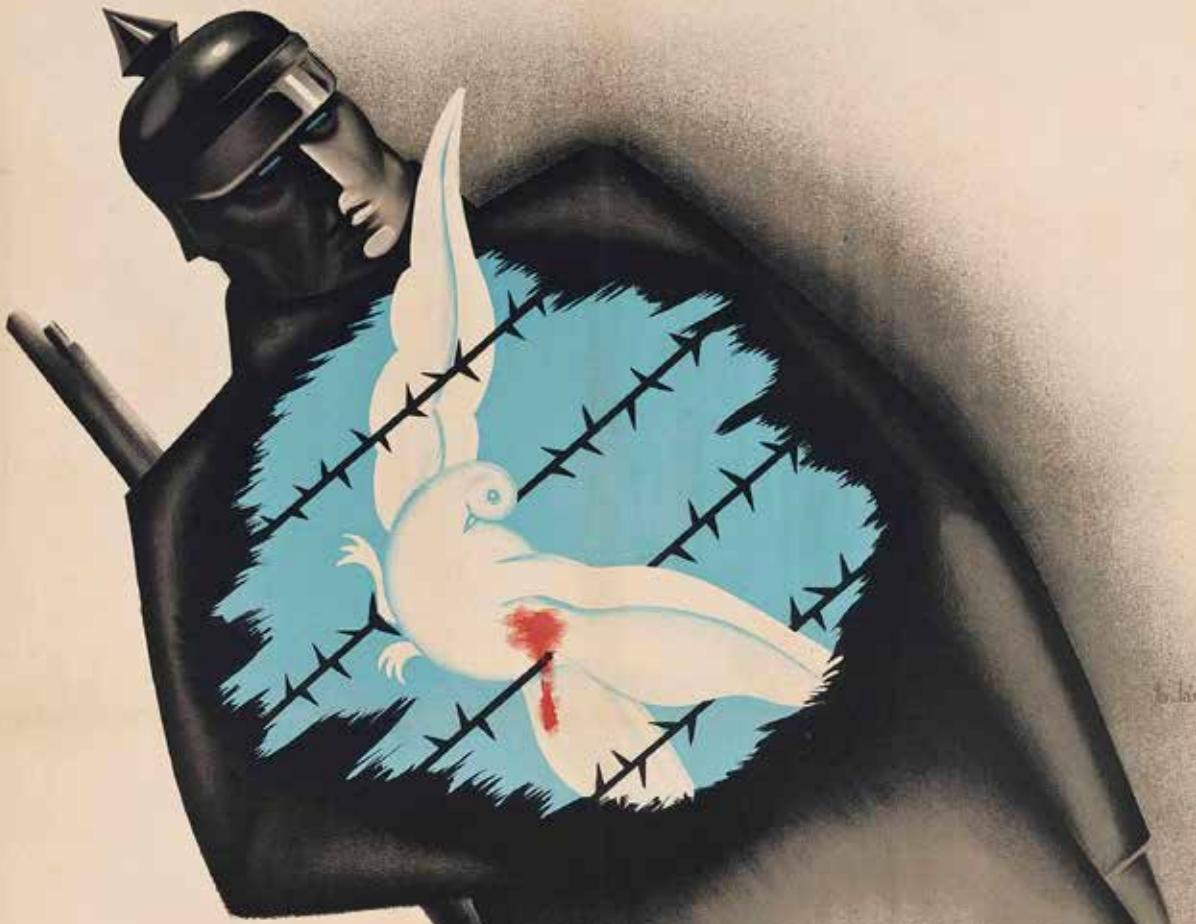
**Production:** Albert Pinkévitch,  
Frank Rollmer

**Photographie:** Christian Matras

**Musique:** Joseph Kosma

**Société de production:** R.A.C.  
(Réalisation d'art cinématographique)





JEAN GABIN  
PIERRE FRESNAY  
*et*  
ERIC VON STROHEIM  
dans

# LA GRANDE ILLUSION

adaptation et dialogues de  
**JEAN RENOIR et CHARLES SPAAK**  
Musique de **KOSMA**  
avec **DALIO**

Un film de

**JEAN RENOIR**



Dans ce film, l'une des choses les plus remarquables est l'image du baron von Rauffenstein et toute l'intrigue associée à son personnage, avec sa philosophie et ses caractéristiques psycho-éthiques.

Cette image a été créée par le grand Erich von Stroheim, le formidable acteur Pierre Fresnay l'a dignement accompagné dans le rôle du capitaine de Boëldieu. Malheureusement, toutes les autres scènes dans lesquelles ce couple n'est pas impliqué (à l'exception de plusieurs belles scènes dans la maison d'une paysanne bavaroise dans la dernière partie du film) ne parviennent pas à atteindre le niveau établi par le duo Stroheim-Fresnay, tant sur le plan du contenu que de l'exécution.

Dès le début, le baron von Rauffenstein établit ses propres règles du jeu, surprenant agréablement à la fois le spectateur et les héros du film: il ordonne d'inviter à sa table les officiers fraîchement capturés de l'armée ennemie.

Tout au long du film, le code d'honneur (qu'il soit officier, noble ou chevaleresque) est strictement respecté, même en temps de guerre, où toute noblesse n'est qu'un sujet de raillerie, et tout ordre n'est qu'une proie appétissante pour le chaos dévorant.

Dans ce microsocium, les règles de conduite et d'éthique, ainsi que l'ordre et la noblesse, règnent en maîtres. Il n'y a pas de place pour la haine. Un ennemi tombé sur le champ de bataille est honoré comme il se doit



en tant que guerrier. Le devoir envers la patrie et le service demeurent en même temps intacts. Le capitaine Boëldieu, au péril de sa propre vie, organise l'évasion de ses camarades, mais il ne cherche pas à s'échapper lui-même, car il est tenu par sa parole donnée à von Rauffenstein.

Le dialogue entre Rauffenstein et Boëldieu juste avant la mort de ce dernier est véritablement singulier. C'est un échange d'excuses mutuelles pour ne pas avoir accompli leurs devoirs avec suffisamment de précision ou de succès.

Il ne s'agit pas d'une explication entre la victime et le bourreau, entre le meurtrier et la victime, mais plutôt d'une représentation théâtrale où chacun joue son rôle naturellement, sans être ni bourreau ni victime.

Tel est le «rôle social» des aristocrates de l'esprit. Ce n'est pas un masque collé sur le visage, mais plutôt une entité libre, toujours présente et portée en permanence.

Dans son ouvrage intitulé «Histoire du cinéma», en abordant le film «La Grande Illusion», l'auteur polonais Jerzy Toeplitz soutient que ce film dévoile tout un ensemble d'illusions. «L'une d'entre elles est la croyance selon laquelle les peuples de différentes nations se détestent mutuellement, tandis que ceux qui partagent la même langue et ont été élevés sur la même terre sont unis par l'amour et la confiance. Renoir a démontré que les liens de classe sont bien plus forts

que les liens nationaux. Les aristocrates, l'officier français Boëldieu et le commandant allemand du camp von Rauffenstein, partagent beaucoup de choses: la même éducation, la même étiquette et même la même langue... Quant au mécanicien d'usine Maréchal, [...] même sans connaître la langue allemande, il trouve une alliée et une amie en la personne d'une paysanne bavaroise».

Tenter d'«égaliser» l'union spirituelle de deux aristocrates avec l'attraction sexuelle mutuelle de deux êtres affamés du sexe opposé, et en tirer des conclusions philosophiques profondes et des idéologèmes, est assez maladroit et ridicule. Elsa et Maréchal sont des alliées et des amis!

Ici, nous sommes confrontés involontairement à une maladie très profondément enracinée liée au problème de la perception et de la compréhension d'une œuvre d'art.

L'œuvre n'est pas jugée selon ses propres lois internes. La réalité artistique est considérée comme faisant partie intégrante de la vie réelle et est jugée selon les normes morales, éthiques et autres règles établies par la société. Les opinions et les préférences sociales et politiques sont également prises en compte. Ainsi, Jean Renoir a été critiqué par certains de ses amis de gauche, qui voyaient dans les personnages de von Rauffenstein et du capitaine Boëldieu certaines sympathies politiques de l'auteur du film.

En considérant le titre du film comme une clé pour percer le concept du film et son contenu idéologique, les critiques ont découvert toutes sortes d'illusions que le film serait censé dévoiler.

Néanmoins, le titre du film évoque clairement une Grande illusion, et ce point n'est aucunement dissimulé dans le film; au contraire, il est souligné avec une certitude absolue.

À la toute fin du film, Maréchal dit à Rosenthal:

– Il faut mettre fin à cette foutue guerre. Je crois que c'est la dernière.

À quoi Rosenthal réplique en toute connaissance de cause:

– Tu te fais des illusions. Revenons à la réalité.



## **HENRI-GEORGES CLOUZOT**

*Henri-Georges Clouzot, né en 1907, fut avec Alfred Hitchcock l'un des meilleurs maîtres du thriller et du cinéma policier. Enfant, Clouzot fait ses premières tentatives littéraires et plus tard, tout en étudiant les sciences politiques à Paris, il commence à écrire des pièces de théâtre et scénarios. Au début des années 1930, il se rend à Berlin, où il écrit des dialogues et traduit des scripts pour les studios de la Babelsberg. Ensuite, il commence à écrire des scénarios complets en Allemagne et en France, dont certains sont filmés. Pour des raisons de santé, il ne participe pas aux opérations militaires de la Seconde Guerre mondiale. Ses premiers longs métrages sont réalisés en France pendant l'occupation nazie, en coopération avec une société cinématographique nazie, c'est pourquoi, après la libération de 1945, la justice française lui interdit de faire des films. Avec le soutien de Jean Cocteau, René Clair, Marcel Carné et Jean-Paul Sartre, la décision est annulée. Dans les années 1950, il réalise ses films les plus célèbres «Le Salaire de la peur» (1952) et «Les Diaboliques» (1955). Après la mort inattendue de son épouse, l'actrice Véra Clouzot, en 1960, la santé du réalisateur se détériore. En 1964, la maladie et les problèmes techniques conduisent à l'échec du tournage de «l'Enfer», un film qui, selon les critiques, aurait pu révolutionner le monde du cinéma. Il meurt en 1977 à Paris.*

PIERRE FRESNAY

DANS

*l'assassin habite  
au*



*d'après le Roman de S. A. STEEMANN*

*Musique de MAURICE YVAIN*

*Réalisation de H. G. CLOUZOT*

avec SUZY DELAIR - JEAN TISSIER - PIERRE LARQUEY

NOEL ROQUEVERT - RENE GENIN - JEAN DESPEAUX



## L'ASSASSIN HABITE AU 21

France, 1942, 84 min.

**Réalisation:** Henri-Georges Clouzot

**Scénario:** Stanislas-André Steeman,

Henri-Georges Clouzot

(d'après le roman de Steeman)

**Distribution:** Pierre Fresnay,

Suzy Delair, Jean Tissier,

Pierre Larquey,

Noël Roquevert,

René Génin et d'autres

**Production:** Alfred Greven

**Photographie:** Armand Thirard

**Musique:** Maurice Yvain

**Sociétés de production:** Continental Films/Liote

Projeté le 28.11.2023



Projeté le 31.10.2023

## LE SALAIRE DE LA PEUR

France/Italie, 1952, 152 min.

**Réalisation:** Henri-Georges Clouzot

**Scénario:** Henri-Georges Clouzot,

Jérôme Geromini

(d'après le roman de Georges Arnaud)

**Distribution:** Yves Montand,

Charles Vanel, Folco Lulli,

Peter van Eyck,

Véra Clouzot et d'autres

**Production:** Raymond Borderie,

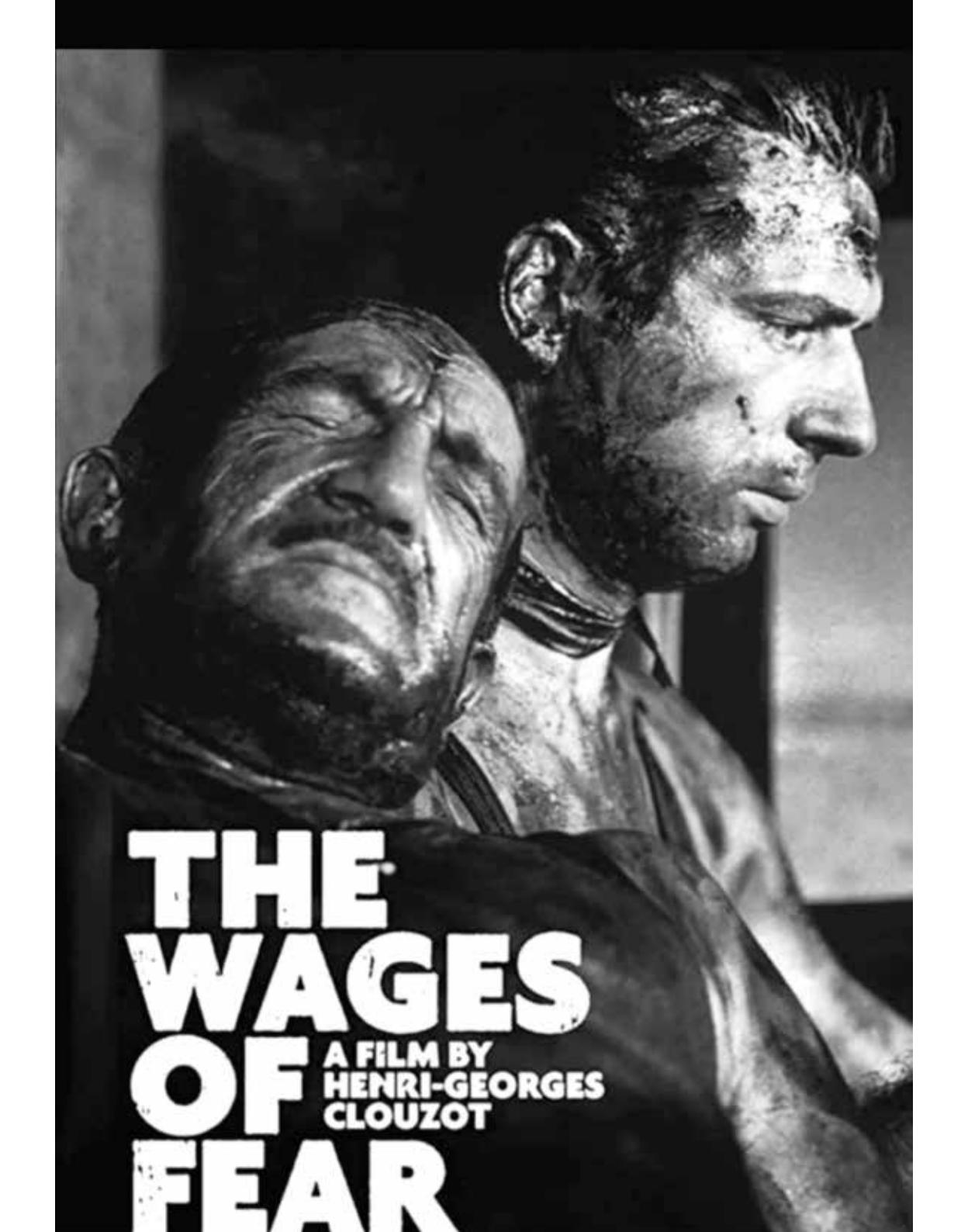
Henri-Georges Clouzot

**Photographie:** Armand Thirard

**Compositeur:** Georges Auric

**Société de production:**

CICC/Filmsonor S.A./Fono Roma/Vera Films



# THE WAGES OF FEAR

A FILM BY  
HENRI-GEORGES  
CLOUZOT



L'ASSASSIN HABITE AU 21

«La politique est l'art du possible» – cette phrase galvaudée, si prisée et «répétée» à tort et à travers par les diplomates et politiciens de tous bords, est intrinsèquement contradictoire et constitue un exemple classique d'oxymore, qui en grec signifie littéralement «stupidité perçante». Le possible implique des frontières, au-delà desquelles règne l'impossible. L'art, et plus largement la création dans son ensemble, est soit le résultat (l'art), soit le processus (la création) du franchissement de cette frontière. Le possible se rapporte au monde qui existe en dehors de nous et indépendamment de nous, nous incluant nous-mêmes comme particule du monde «objectif» et de l'ordre mondial, dont les lois (naturelles et sociales) conditionnent l'existence de tout ce qui est. Et cette existence, pré-déterminée de l'extérieur, est une existence dans un cadre de non-liberté, puisque toute action y est limitée par la nécessité de choisir parmi un éventail certes vaste, mais néanmoins restreint. Et tout ce qui se joue sur la scène du possible n'est qu'un jeu de combinaisons, et en aucun cas un acte de création ou d'art.

La véritable création ne commence que là et lorsque nous franchissons la frontière du possible et que nous pénétrons le territoire de l'impossible. En nous affranchissant entièrement des contraintes du monde extérieur et en plongeant dans notre monde intérieur, en nous abandon-



LE SALAIRE DE LA PEUR

nant entièrement à notre intuition qui forge ses propres lois et «règles du jeu», nous créons quelque chose de nouveau, jusqu'alors inexistant dans le monde extérieur, et étendons ainsi les limites du possible.

Un profond sentiment d'anxiété, qui se transforme en peur et se mêle à la curiosité, hante l'être humain qui franchit la frontière du possible. En un instant, les règles et les lois qui régissent la sphère du possible s'évanouissent, et l'être humain se retrouve seul face à lui-même – nu et sans défense. Et dans cette «situation-limite», soit il périt, comme tous les protagonistes du film «Le Salaire de la Peur», soit, en se fiant à sa propre «imagination morale», il parvient à franchir le seuil du «possible» pour accéder à une réalité nouvelle, jusqu'alors inexistante, qu'il a lui-même créée, comme le héros du film «Le Mystère Picasso», soit il se maintient en équilibre tel un funambule sur l'étroite ligne de cette «situation-limite» entre la vie et la mort, rendue avec une intensité saisissante dans la scène pré-finale de «La Prisonnière», ou encore comme dans l'épisode central de cet «exercice» singulier, qu'est le passage du possible à l'impossible, par la libération de sa nature profonde du joug d'une dépendance «culturelle».

Henri-Georges Clouzot est peut-être le seul cinéaste à incarner pleinement l'existentialisme.

Sa «place» dans l'histoire du cinéma a oscillé entre l'interdiction d'exercer son métier et les plus hautes distinctions dans les festivals européens les plus prestigieux.

À première vue, ses films semblent aisément se ranger sous l'étiquette du «thriller» ou du «film policier». Ce n'est pas un hasard si on l'a surnommé le «Hitchcock français». Pourtant, Clouzot est bien plus complexe et profond.

Il est notoire que Clouzot, mieux que quiconque, sait maintenir le spectateur dans une tension extrême. Mais cette tension ne découle ni du dénouement progressif d'une intrigue policière complexe, ni du caractère fantastique du scénario, ni d'une volonté de pimenter ou d'agir la perception de telle ou telle histoire, mais de l'imprévisibilité des résultats de «l'expérience», inconnus à l'avance tant pour lui que pour son public. Clouzot place ses personnages dans une «situation-limite» et les observe attentivement. La tension surgit alors comme une conséquence de l'imprévisibilité de chacun de leurs pas ou actions successifs. Cependant, la «tension» n'est jamais une fin en soi pour Clouzot, mais un simple instrument destiné à susciter des émotions qui génèrent du sens pour le spectateur.

L'histoire en tant que récit n'est pour Clouzot qu'un appât, une façade protectrice dissimulant la véritable intention de l'auteur de capter l'émergence d'une nouvelle réalité. Clouzot ne proclame pas sa philosophie, il oblige le spectateur à l'éprouver. Dans son film «Le Mystère Picasso», œuvre unique à tous égards, Clouzot, à travers les mains de Picasso, dévoile les secrets de sa propre création, illustrant ainsi sa méthode personnelle.

L'œuvre d'Henri-Georges Clouzot, d'une profondeur conceptuelle et thématique remarquable, tout en restant spectaculaire et captivante pour le grand public, ne s'inscrit dans aucune des écoles et courants établis qui font la richesse du cinéma français. Elle se tient à part, occupant une place unique dans l'histoire du cinéma.

*Garéguine Zakoïan*

06.03.2024



## **YVES ROBERT**

*Né en 1920, Yves Robert est considéré comme l'un des meilleurs comiques du cinéma français. Il a débuté sa carrière à la fin des années 1940 en tant qu'acteur, mais au début des années 1950, il a commencé à réaliser ses propres films, dont les plus célèbres sont «La guerre des boutons» (1962) et «Le grand blond avec une chaussure noire» (1972), avec Pierre Richard dans le rôle principal, un film, qui a remporté l'Ours d'argent au Festival de Berlin. Avec son épouse, l'actrice Danièle Delorme, il a fondé en 1961 la maison de production «La Guéville», qui, en plus de produire leurs propres films, a également sorti en France les films de la célèbre troupe d'humoristes britanniques «Monty Python». Il est décédé en 2002.*

COLAIS - JOURNAL  
L'ESPRESS

EN FILM D'YVES ROBERT

# LA GUERRE DES BOUTONS

LOUIS PASTEUR

GENE ROSENSTEIN

ANDREE BOURGEOIS, PIERRE CHODOROWSKY,  
MICHAEL CALLAGHAN, MARGUERITE DURAS,  
CLAUDE FAVREAU, HENRIETTE GOURVITCH,  
CLAUDE JARNAUD

FRANCOIS BOYER

PRIX JEAN VIGO 1962





## LA GUERRE DES BOUTONS

France, 1962, 90 min.

**Réalisation:** Yves Robert

**Scénario:** François Boyer, Yves Robert  
(d'après le roman de Louis Pergaud)

**Distribution:** Jacques Dufilho,  
Yvette Etiévant, Michel Galabru,  
Michel Méritz, Jean Richard et d'autres

**Production:** Léon Carré,  
Danièle Delorme, Yves Robert

**Photographie:** André Bac

**Musique:** José Berghmans

**Société de production:**

Films de la Guéville

Projeté le 08.11.2023

En 1962, Yves Robert a reçu le prix Jean Vigo pour son film «La Guerre des boutons». C'est Jean Vigo qui a ouvert une nouvelle page dans l'histoire du cinéma français avec le film «Zéro de conduite». Désormais, la vie des enfants, avec toutes ses particularités, ses caprices et ses fantasmes, mal perçue par les adultes et remodelée à leur façon, est devenu l'objet d'une étude cinématographique sérieuse.

Le film de Jean Vigo, réalisé en 1933, a été interdit par la censure et réhabilité seulement en 1946. Après cela, les réalisateurs de la Nouvelle Vague l'ont proclamé comme leur précurseur, et François Truffaut, sous l'influence très évidente de Vigo, a réalisé son chef-d'œuvre, «Les quatre cents coups». Viennent ensuite le brillant film de Robert Bresson «Mouchette» (1967) et l'un des meilleurs films de Louis Malle «Au revoir les enfants» (1987). Ce n'est pas la liste complète des films dont on peut légitimement considérer Jean Vigo comme le parrain.

C'est pourquoi le prix décerné à Yves Robert pour le film «La Guerre des Boutons» revêt non seulement une symbolique particulière, mais aussi le fait entrer dans le merveilleux «Club des filleuls de Jean Vigo».

Un nombre incalculable d'enfants, répartis en deux camps. Deux armées s'affrontent et se battent dans une bataille acharnée. C'est une véritable guerre. Les spectateurs la perçoivent comme un jeu, mais pour les enfants, le jeu est la vie même. C'est jouer à la vie adulte. Et le cinéma est un excellent moyen et une excellente opportunité de montrer aux adultes ce qu'est réellement leur vie.

L'image qui se dessine est assez sombre.

Escarmouches et embuscades, retraites et avancées, trêves temporaires et nouvelles batailles, capture des ennemis et punition des prisonniers. Imaginez qu'ils aient capturé un prisonnier, l'aient attaché à un arbre, mais que faire de lui ensuite? Différentes formes de punitions sont proposées, quelqu'un hurle même de la foule: «Coupez-lui le zizi! Qu'il rentre chez lui sans zizi!» Mais aussi absorbés que les enfants puissent être par le jeu, contrairement aux adultes, ils ont toujours un pied dans la réalité. La foule rit, les débats se poursuivent. Finalement, une décision sage est prise. Désormais, tous les boutons de



l'ennemi devront être arrachés, et l'armée qui en aura le plus, remportera la victoire.

Ainsi naissent le sens, l'objectif et l'idée de la Guerre des boutons: collecter autant de boutons ennemis que possible. Et si pour les enfants ce n'est qu'un jeu pour adultes, pour les spectateurs adultes du film, c'est leur propre vie, reflétée dans le miroir du jeu, où ils se tiennent fermement sur leurs deux jambes, ne doutant en rien de la nécessité vitale, de la gravité et de l'importance de la Guerre des boutons.

*Garéguine Zakoïan*

30.03.2024

MADELEINE ET COLISEE

*Le Triomphe  
du Cinéma Français*

UN FILM DE

MARCEL CARNÉ

LES  
ENFANTS  
DU  
PARADIS

SCÉNARIO ET DIALOGUES DE  
JACQUES PRÉVERT

LES DEUX ÉPOQUES

"LE BOULEVARD DU CRIME"

"L'HOMMÉ BLANC"

EN UNE SEULE SÉANCE

*Tour la première fois sur les écrans Parisiens  
trois heures et demie de spectacle ininterrompu*

PRODUCTION S.N.

PATHE CINEMA

LOCATION OUVERTE POUR TOUTES SÉANCES DE 10H30 à 18H30



## MARCEL CARNÉ

Le réalisateur Marcel Carné (1906-1996) est l'un des piliers du cinéma mondial des années 1930 et 1940 et l'une des figures de proue du cinéma français. Il a débuté sa carrière en tant que critique de cinéma et rédacteur de la revue «*Hebdo-Film*». Parallèlement, il a travaillé dans le cinéma muet en tant qu'assistant des réalisateurs Jacques Feyder et René Clair. Il a tourné son premier court métrage en 1929, et en 1936, son premier long métrage, «*Jenny*». En collaboration avec le poète, dramaturge et scénariste Jacques Prévert, Carné a créé les plus grands chefs-d'œuvre de ces années, notamment «*Le quai des brumes*» (1938), «*Le jour se lève*» (1938) et «*Les enfants du paradis*» (1945), posant ainsi les bases du réalisme poétique dans le cinéma aux côtés de Jean Vigo et de Jean Renoir. «*Les enfants du paradis*» a été tourné dans des conditions extrêmement difficiles, pendant les jours de l'occupation nazie et de la libération française, et est finalement sorti en mars 1945, recevant un accueil éblouissant. Jusqu'au milieu des années 1970, il a continué à faire des films, qui, cependant, ont été accueillis avec moins d'enthousiasme par le public et la nouvelle génération de cinéastes. Néanmoins, les premiers films de Carné bénéficient d'une grande popularité à ce jour.



Projeté le 21.11.2023

## LES ENFANTS DU PARADIS

*France, 1945, 190 min.*

**Réalisation:** Marcel Carné

**Scénario:** Jacques Prévert

**Distribution:** Jean-Louis Barrault, Arletty, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, Maria Casarès et d'autres

**Production:** Adrien Remaugé, Raymond Borderie

**Photographie:** Roger Hubert

**Musique:** Maurice Thiriet

**Société de production:**

Société Nouvelle Pathé Cinéma



«Les Enfants du Paradis» de Marcel Carné est en effet un grand film. Il transcende les catégories et les canons esthétiques. Le «Boulevard du Crime» parisien du milieu du XIXe siècle, lieu et époque des événements du film, perd ses frontières pour tendre vers l'infini. Son contenu, une histoire d'amour en apparence banale avec ses compagnons constants tels que la jalouse, la trahison et la dévotion, pénètre dans les profondeurs les plus intimes de la pensée humaine.

L'épopée est l'expression de la conscience nationale agrégée en images. En tant que telle, elle n'est pas l'apanage du langage verbal et peut être exprimée par toutes les formes et moyens d'expression, que ce soit séparément ou dans diverses combinaisons – parole, musique, danse, plasticité, série de dessins alternés.

Au XXe siècle, elle était censée se manifester sous forme de cinéma, et c'est ce qui s'est produit.

«Les Enfants du Paradis» est une véritable épopée en ce sens.

Il y a de nombreux personnages dans le film. Chacun d'eux, à sa manière, est soit en quête, soit en attente de son bonheur, de sa place au soleil. Ils sont tous très différents par leur caractère, leur tempérament, leur occupation et leur statut social. Pourtant, leurs destins sont étroitement liés. Ils dépendent tous les uns des autres: les actes et les actions de chacun influencent le destin des autres. C'est le sentiment d'amour, la soif d'amour, le besoin d'amour, qui motivent ceux qui, comme eux, recherchent le bonheur dans le flux incessant de la vie sur «le Boulevard du Crime», un endroit généralisé avec le monde entier. Mais les nuances de l'amour sont infinies; pour chacun il est teinté de sa propre couleur, de la couleur de son propre égoïsme. En conséquence, tous sont malheureux et tous sont perdus les uns pour les autres.

Le film est riche en dialogues et en monologues, mais il n'est pas bavard. On a envie d'écouter chaque phrase, de ne pas manquer un mot. Parfois profond et sage, parfois plein d'esprit et drôle, parfois juste et précis dans la description des personnages ou des situations.

Cependant, deux phrases prononcées dans le film en définissent l'essence et l'idée. Elles représentent en quelque sorte les deux points extrêmes de tout le spectre de l'amour qui imprègne le film.

L'une des phrases est prononcée par Baptiste au moment même où il semble que son rêve se réalise, et il est sur le point de se confondre dans un baiser avec Garance. Cependant, il se retire brusquement et lui demande: «Je veux que vous m'aimiez comme je vous aime». La situation dans laquelle ces mots sont prononcés fait tressaillir le spectateur. L'amour désintéressé et divin n'a pas succombé à la tentation sensuelle. En effet, Baptiste accomplit un acte qui équivaut à celui d'un héros épique tuant un dragon, mais dans son cas, c'est son dragon intérieur, son propre ego. Et le spectateur acquiert une expérience visuelle de la manifestation de la plus haute moralité spirituelle. Cependant, pour parvenir à une telle interprétation de l'épisode, il fallait posséder un grand talent de réalisateur. Sans cela, l'effet d'une attente injustifiée aurait pu provoquer une réaction différente du public et changer complètement – voire vulgariser – le concept du film.

La deuxième phrase, caractérisant l'autre pôle égoïste de l'amour, est prononcée deux fois tout au long du film par Garance: «L'amour... c'est si simple.»

Bien que le film dure 3 heures et 11 minutes, cela n'incommode pas du tout le spectateur. Les auteurs le maintiennent en tension constante. Il n'y a pas un seul plan «de transition» ou «vide» ici. Chaque épisode, en plus de contribuer à la formation de l'ensemble, est en même temps sémantiquement autonome. De plus, le film est très peuplé, et chaque personnage, même mineur, apparaît avec son propre caractère et son histoire, comme par exemple la propriétaire de l'hôtel. En fait, cette réalité cinématographique est pour ainsi dire superposée à une seconde réalité théâtrale. Habituellement, le cinéma évite toute théâtralité, mais ici le théâtre lui-même, avec des extraits entiers de spectacles joués sur scène ou dans la rue, est inclus dans le film et devient une partie intégrante de la réalité cinématographique, sans être déguisé en film. Après tout, les personnages principaux du film sont des acteurs, et des acteurs de premier ordre. Cependant, le brillant Jean-Louis Barrault surpasse tout le monde en personnifiant l'idée et l'essence même du film.

*Garéguine Zakoïan*

20.02.2024



## **NICOLAS PHILIBERT**

*Né en 1951, Nicolas Philibert a étudié la philosophie, en débutant sa carrière cinématographique dans les années 1970 en tant qu'assistant des réalisateurs René Allio, Alain Tanner et Claude Goretta. Entre 1985 et 1987, il a réalisé pour la télévision des films sur l'alpinisme et d'autres sports. Après quelques courts métrages, il a tourné en 1990 son premier long métrage documentaire, «La Ville Louvre». «Nénette», portrait d'une orang-outan, a été projeté en 2010 dans le programme de la section Forum du Festival du film de Berlin. Depuis 2002, ses films ont été projetés dans le cadre de plus d'une centaine de rétrospectives et projections hommage à travers le monde. En 2023, «Sur l'Adamant» a remporté l'Ours d'or au Festival du film de Berlin.*



## **SUR L'ADAMANT**

*France/Japon, 2023, 109 min.*

**Réalisation:** Nicolas Philibert

**Scénario:** Linda de Zitter,

Nicolas Philibert

**Production:** Céline Loiseau,

Miléna Poylo, Gilles Sacuto

**Photographie:** Nicolas Philibert

**Montage:** Nicolas Philibert

**Sociétés de production:**

Centre National du Cinéma/France 3 Cinéma/France Télévision/

Les Films du Losange/Longride/Région

Ile-de-France/TS Productions/UniversCiné

Projeté le 06.12.2023



Le documentaire du réalisateur français Nicolas Philibert, «Sur l'Adamant», a remporté l'Ours d'Or, la principale récompense de la 73e édition du Festival international du film de Berlin. Il est rare qu'un documentaire soit reconnu comme le meilleur non pas dans une catégorie distincte, mais dans l'ensemble du festival. Cette récompense supprime, entre autres, la disparité qui existe entre les films de fiction et le cinéma «documentaire».

La démarche résolue entreprise par le 73e édition du Festival de Berlin à l'égard du cinéma documentaire s'inscrit pleinement dans la vision de Nicolas Philibert. C'est ainsi qu'il en parle dans l'une de ses interviews: «Pendant longtemps, le film documentaire semblait être un genre secondaire, étroitement lié à l'information et au journalisme, et était considéré comme un simple reportage. Je pense que cela change aujourd'hui. Les spectateurs ici, en France, et, je l'espère, dans d'autres pays, commencent à voir et à comprendre que le documentaire est un vaste territoire, tout comme la littérature de fiction, avec différents approches et styles. Je veux dire par là qu'un bon documentaire n'est

pas seulement lié à l'importance de son sujet. Il n'y a pas de corrélation proportionnelle entre la justesse de la cause défendue par le film et sa qualité».

Le film de Nicolas Philibert nous fait découvrir le navire unique «l'Adamant», amarré sur les rives de la Seine en plein cœur de Paris, ainsi que ses passagers, des personnes souffrant de divers troubles mentaux, et un petit personnel médical. Aucune explication préalable, aucun commentaire narratif de l'auteur en voix off ni d'explications de la part du personnel médical. Philibert ne fait que montrer, et nous, nous entrons progressivement dans ce nouveau monde, nous nous habituons peu à peu à un environnement insolite, à ces individus pas tout à fait ordinaires qui peuplent cet espace étonnant, à leurs visages, à leurs discours, à leurs manières, nous nous imprégnons de leur vie, aussi complexe et problématique que celle de n'importe quel être humain sur terre, avec une seule différence: ces individus sont dépourvus du masque protecteur qui dissimule tout ce qui se passe au plus profond de leur conscience. Ils sont dénudés et vulnérables. Et c'est seulement ici, sur «l'Adamant», qu'ils se sentent en sécurité. Égaux parmi les égaux, dénudés parmi les dénudés.

Le talent de Nicolas Philibert réside dans le fait qu'il a fait de nous, le public, des observateurs. Nous ne sommes pas des spectateurs qui regardent ce que l'auteur nous montre, mais nous-mêmes, en observant et en scrutant, découvrons ce nouveau monde pour nous. C'est comme si nous étions des invisibles se promenant parmi les passagers de «l'Adamant», les regardant et les écoutant sans se faire remarquer. Pas de spectacle, pas de didactique ni d'informations supplémentaires. Juste de l'observation et de la pénétration.

Philibert est loin d'exploiter la douleur d'autrui, il ne nous inspire aucun sentiment de pitié ou de compassion, il n'arrache pas de larmes. Au contraire, plus nous nous approchons de la fin, plus nous nous habituons au monde de «l'Adamant», plus nous nous retournons vers nous-mêmes.

*Garéguine Zakoian*

04.04.2024

