

LES inROCKSN



LES 100 MEILLEURS FILMS FRANÇAIS



ISBN 2298-3788 - Allemagne 9,30 € - Belgique 8,80 € - Cameroun 5300 CFA - Canada 14,30 \$ - Espagne 9,30 € - Gabon 5300 CFA - Grèce 9,30 € - Guadeloupe 9,30 € - Guyane 8,30 € - Italie 9,30 € - Liban 10100 LBP - Luxembourg 8,80 € - Maroc 88 MAD - Martinique 9,30 € - Mauricie 9,45 € - Nouvelle-Calédonie/Polynésie 10100 XPF - Portugal 9,30 € - Réunion 9,30 € - Sénégal 5300 CFA - Suisse 14,30 FS

 **ALLOCINE**

M 05915 - 57 - F : 7,90 € - RD



7,90 €

La passion du cinéma et des séries toujours avec vous !

rendez-vous sur AlloCiné ! >



2^{ème} base de données au monde sur le cinéma et les séries TV

Applications mobiles

iPhone, HP Touchpad, Android, Blackberry 10, Samsung Bada, Windows Phone 8

Applications TV

SFR, Orange, Samsung, Panasonic, LG, Philips, Xbox

Application PC / Tablette

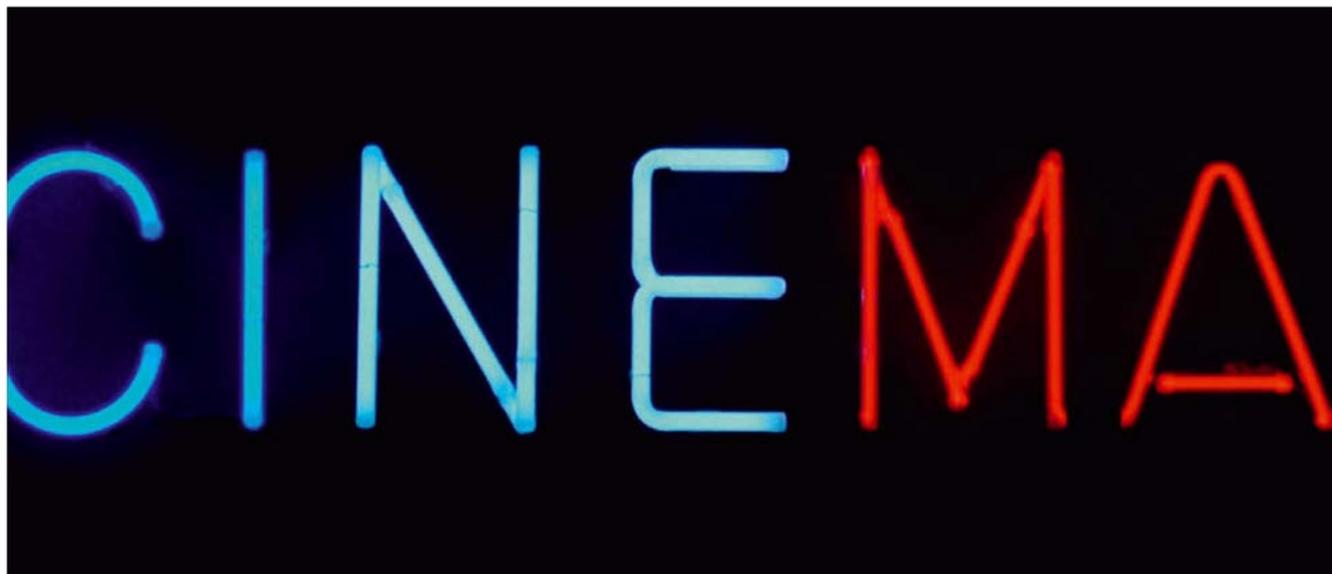
iPad, Windows 8



www.allocine.fr



Edito



Pierrot le fou de Jean-Luc Godard (1965).

L'idée nous est venue lors d'une énième discussion entre journalistes cinéma des *Inrocks*, entre la machine à café et le desk. On ressassait nos fixettes, ferraillait pour savoir si le plus grand film de Rohmer, c'est *Les Nuits de la pleine lune* (parce qu'il accomplit jusqu'à la perfection un système) ou *Le Rayon vert* (parce qu'il met en crise ce système). Et dans le feu des injonctions véhémentes pour rire, l'idée a germé de donner un tour arithmétique à ce débat. Fini de discuter sans fin pour savoir quel est le plus grand inventeur de forme de la Nouvelle Vague, si *Zéro de conduite* n'est pas plus fort que *L'Atalante*, ou quel est le meilleur Desplechin. Un imparable classement, conçu par notre rédaction élargie, trancherait dans le vif.

Ce classement a été réalisé à partir de dix-huit classements individuels de critiques écrivant ou ayant écrit au service cinéma des *Inrocks* (on trouvera le top 10 de chacun à la fin du numéro). Et il n'a évidemment pas d'autre ambition que de photographier le goût d'une bande, celle de gens voyant beaucoup de films ensemble et en débattant toute la journée. On y retrouve ses particularismes, ses goûts partagés, déterminés par l'appartenance à une génération (un peu large, la majorité des votants étant nés entre le milieu des années 1960 et le milieu des années 1980) et une histoire (celle d'une cinéphilie dont la Nouvelle Vague constituerait peu ou prou le terreau). Certaines périodes sont surreprésentées (les années 1960 et 1970), d'autres injustement minorées (le cinéma muet presque ignoré). Des cinéastes prisés ailleurs sont absents (Carné, Sautet, Blier, Malle, Clouzot...) et des enthousiasmes récents se retrouvent propulsés parfois très haut (deux films de 2013 ont infiltré ce top). Bref, ce classement vaut surtout pour l'amusement qu'on a ressenti à le faire et celui, nous l'espérons, que vous éprouverez à le découvrir.

Nous avons souhaité lui adjoindre un contrechamp en plan large : la liste des films français préférés d'une vingtaine de cinéastes étrangers (et certains choix ne manquent pas de provoquer la surprise, voire l'hilarité). De 1 à 100, d'un huis clos en noir et blanc sur Saint-Germain à un huis clos enténébré dans une maison close, à vos marques, c'est parti. **Jean-Marc Lalanne**



Sommaire

06-91 Le top 100

08 Entretien avec Jean-Pierre Léaud

10 Entretien avec Françoise Lebrun

14 Entretien avec Michel Piccoli

17 Entretien avec Vincent Dietschy

19 Entretien avec Marcel Ophuls

21 Entretien avec Elli Medeiros

22 Entretien avec Fabrice Luchini

26 Entretien avec Catherine Deneuve

31 Entretien avec Edith Scob

35 Entretien avec Sandrine Bonnaire

41 Entretien avec Marie Rivière

49 Entretien avec Isabelle Huppert

92 Le top 10 des invités

96 Le top 10 des critiques

98 Tops en bonus





L

La Maman et la Putain
de Jean Eustache – 1973



Jean-Pierre Léaud
et Bernadette Lafont.

Ce n'est que justice. Tout compte fait, *La Maman et la Putain* est bien le meilleur film français depuis 1895 et *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Le mot le plus important de cette affirmation un brin audacieuse, c'est "français", bien sûr. Eustache précipite dans un même film tout ce que le cinéma français a produit de beau et de grand : Renoir et Bresson, Pagnol et Guitry, la Nouvelle Vague et Vigo, Cocteau et Ophüls, Grémillon et Franju, sans oublier les deux contemporains de sa stature, Pialat et Garrel. *La Maman et la Putain* ou la témérité d'un cinéaste de 34 ans, qui a vu et revu tous les films, lu et relu tous les livres, et qui se lance dans un film qui ne saurait être que *La Règle du jeu* de sa génération. Ça passe ou ça casse, et ça ne tient qu'à un fil, une écriture inconnue avant *La Maman et la Putain*, résultat d'influences si contradictoires qu'elle ne peut être qu'absolument neuve, voie étroite et valable pour lui seul, entre enregistrement documentaire et excès de théâtralité, rigides principes de mise en scène et personnages qui font "un maximum de cinéma", comme le dit Veronika d'Alexandre.

Et si Eustache rebat et brouille les cartes de la représentation de ses amours, faisant interpréter à Françoise Lebrun le personnage de Veronika de la vraie vie et à la bressonienne Isabelle Weingarten celui de Lebrun (devenue Gilberte), il ne peut concevoir de tourner ailleurs que dans les lieux où ça s'est vraiment passé : les grands cafés de Saint-Germain, l'appartement de Catherine Garnier, le Train Bleu et la chambre d'infirmière de Veronika, à l'hôpital Necker, la 18, pas une autre. Part du faux de la convention cinématographique, absolue nécessité de l'exactitude topographique. Autofiction ? Non, plutôt du documentaire sur soi-même, à rapprocher – pour voir que ce n'est pas fait pareil... – du Pialat de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, ce qui revient à exiger l'impossible du cinéma, art du présent, art de ce qu'on met devant la caméra : "Un souvenir, c'est l'image d'un rêve...", chante Damia dans le film. Pour l'élucidation du passé et l'évocation des amours mortes, rien ne vaut la littérature, on le sait, le cinéma n'est pas le plus fort. Mais après *La Maman et la Putain*, c'est moins sûr... Il s'agissait d'enregistrer ses propres spectres, de mettre ses fantômes devant la machine des frères Lumière. Seul Eustache y est parvenu. Mais l'écriture du film, justement, c'est d'abord ses dialogues et ses monologues, bien sûr, devenus cultes, édités avec succès, sans cesse cités, amassés pendant des années de glande et de déambulation, en fait d'observation active et vorace jusqu'à ce qu'"une brèche s'ouvre dans la réalité", testés sur les amis et éprouvés sur les femmes à séduire, enrichis et améliorés comme Céline refaisait sept fois sa page.

Pas un mot n'a été changé, un texte respecté à la virgule près. Là encore, Eustache est réaliste, finalement, puisque ses personnages masculins sont des dandys qui pèsent bien chaque mot et préparent soigneusement leurs effets. "Dans le drame, vous savez que je ne suis pas mal non plus...", s'amuse Alexandre. Alors que Veronika, elle, a l'alcool mélodramatique ; seule Marie échappe à la logorrhée, puisque la Maman ne boit pas. Mais, devant la caméra, en plan fixe et unique, chacun de ses monologues devient une sorte de transe, où Eustache capte aussi l'angoisse de Léaud de se tromper et de gâcher ainsi le magasin de pellicule. Il joue sublimement un texte sublime, mais sa peur de grand acteur le colore encore davantage d'une nécessité vitale. Il joue sa peau, rien de moins, face aux machines enregistreuses de l'image et du son. Et le moins que l'on puisse dire est que cela se sent.

Ce n'est pas le texte, aussi beau soit-il, qui crée l'éprouvante tension du film, son côté possédé, mais son dispositif d'enregistrement, ce qu'on appelle communément la mise en scène, sa véritable écriture. Du coup, la tentative de porter le film au théâtre était un ratage total, le contresens qui ne pardonne pas, l'exemple même de la fausse bonne idée. Malgré la munificence de son texte, qui attire la tentation compréhensible de le faire entrer au répertoire, *La Maman et la Putain* ne se déplace ni ne se découpe en rondelles, puisque tout l'effort d'Eustache a justement consisté en la création d'un bloc de temps inentamable, un film qui parle beaucoup de lui-même tout en étant grand ouvert à l'air du temps.

Un drôle de temps, d'ailleurs, l'air de 1972, le film accueillant toutes les scories culturelles imaginables, comme aucun film n'oserait le faire aujourd'hui, de la lecture des journaux aux moqueries contre Sartre en passant par "l'imprécateur du petit matin" de ce qui s'appelaient alors Europe n° 1, et une prise de distance, un évident décalage, une forme de défiance contre ce temps-là, celui du MLF et de la liberté sexuelle, celui de l'après-68 et d'avant la crise permanente. Mais là encore, en prenant tout ce qui traîne, les plus dérisoires détails, les allusions les plus infimes, des noms et des mots aujourd'hui oubliés, Eustache ne fait le portrait ni d'une génération ni d'une époque. Il agit en réaliste responsable et conséquent, et en grand lecteur de Proust, soucieux de nourrir l'éternel motif amoureux des impuretés du moment : c'était là, alors ce sera aussi dans le film, comme à égalité, une chanson de Fréhel et une femme qui pleure, un article de *France-Soir* et une confession.

La Maman et la Putain, la vie même. **Frédéric Bonnaud**

Avec Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud, Françoise Lebrun, Isabelle Weingarten...

*Eustache agit en réaliste responsable et conséquent,
et en grand lecteur de Proust, soucieux de nourrir l'éternel
motif amoureux des impuretés du moment.*



Jean-Pierre Léaud “Le sujet, c’est le langage”

Que pensez-vous du choix des critiques des *Inrocks*?
Je rejoins les frères Coen quand ils disent: “*Il vaut mieux avoir un film culte dans la vie plutôt que de courir après les Oscars.*” Dans ma vie, j’ai eu la chance de tourner dans deux films cultes. D’abord *Les 400 Coups*, ensuite *La Maman*

et la Putain. Voilà pourquoi je suis heureux de faire le métier que je fais, être acteur.

Quel est le sujet de ce film?

Le sujet de *La Maman et la Putain*, c’est le langage. L’acteur n’est là que comme médium entre Jean Eustache et le public, il n’est là que pour donner à son verbe une gestuelle singulière.



“Il fallait être bon, dès la seule et unique première prise, d’un texte écrit au mot près, et le rendre naturel. Pas question d’improviser.”

Comment s’est préparé le film ?

Un jour, la nouvelle est tombée entre les murs des *Cahiers du cinéma* : Eustache s’est enfermé dans la chambre de sa grand-mère, il ne répond plus à personne au téléphone. Il écrit son prochain film...

Quelques semaines après, Eustache est arrivé aux *Cahiers du cinéma* avec un scénario épais comme un bouquin de la Pléiade, il me l’a donné en disant : “Tiens, tu as le rôle principal.” J’étais très heureux, il y avait une certaine complicité entre nous, j’avais déjà tourné avec lui *Le Père Noël a les yeux bleus*.

J’ai mis trois mois à apprendre le texte en travaillant nuit et jour à la montagne – il ne faut pas oublier que le film dure trois heures et demie.

Comment s’est déroulé le tournage ?

Le tournage fut un peu difficile pour moi, on n’avait pas le luxe de tourner plusieurs prises. Avec une prise par plan et parfois avec des chargeurs de cinq minutes d’affilée...

Je redoutais son redoutable “coupez !”, je lui demandais pourquoi, il me répondait : “Tu le sais très bien.”

J’avais oublié un mot dans un monologue de cinq minutes !!

Il fallait être bon, dès la seule et unique première prise, d’un texte écrit au mot près, et le rendre naturel. Pas question d’improviser.

Mais, en même temps, Bernadette Lafont et moi avions le sentiment de tourner dans un

film hors du commun, quelque chose d’unique et d’exceptionnel, très différent de tout le cinéma qui nous entourait. Cela nous stimulait lorsque nous rentrions sur le plateau.

Comment voulez-vous conclure ?

Mais soudain aujourd’hui la question : qui suis-je moi cet acteur présent dans tous les plans de ce film ? Je ne sais pas...

Mais en tout cas merci mille fois aux critiques des *Inrocks* d’avoir choisi le film de mon ami Jean Eustache, *La Maman et la Putain*, je leur en suis particulièrement reconnaissant.

Jean-Pierre Léaud a signé les questions et les réponses de cet entretien.

Propos recueillis par Jean-Baptiste Morain.



Françoise Lebrun
“Le tournage le plus facile
de toute ma vie”

“**C**omment avez-vous rencontré Jean Eustache ? Au Festival du cinéma libre à Evian. En 1963 ou 1964. Tout en étant étudiante, j'écrivais des petites critiques dans *Image et Son*, une revue de l'époque (j'ai travaillé ensuite pour *Communications*, la revue de Roland Barthes). Je vois *Les Mauvaises Fréquentations* (qui à l'époque s'intitulait *Du côté de Robinson*), et je dis : "Mais qui a fait un film aussi libre ?" On m'a dit qu'il s'appelait Jean Eustache. On s'est rencontrés, et il m'a dit : "Si vous aimez le cinéma, il faut aller à la Cinémathèque." Puis je suis entrée à Sciences Po (je suis du Nord-Pas-de-Calais). Je suis allée à la Cinémathèque, à la rentrée de septembre, et la première personne que j'ai rencontrée, c'était Jean. Et puis des gens des *Cahiers*, comme Jean-André Fieschi, Jean-Pierre Biesse et Jean-Claude Biette...

Il y a un élément fondamental dans *La Maman et la Putain* : cette circulation très libre qu'on sent entre les gens et les lieux...

Rappelons-nous qu'il n'y avait pas de codes à l'entrée des immeubles. Donc pas de frontière, et on ne téléphonait pas pour savoir si on pouvait passer. Il y avait un instinct très grégaire, des bandes. On avait aussi des points de rendez-vous publics ou de ralliement qui nous permettaient de nous retrouver. On savait qu'Untel était toujours à telle heure à tel endroit : Le Flore plutôt que Les Deux Magots (contrairement à ce qu'on voit dans le film), Le Balzar rue des Ecoles et Le Train Bleu à la gare de Lyon, qu'on voit aussi dans le film. Le mardi, vers 1965-1966, on allait au Studio Parnasse de Jean-Louis Chéret, où venaient aussi Louis Skorecki, Paul Vecchiali, Claude Chabrol. C'était une vie *par* le cinéma. Il y avait la littérature, le cinéma et la peinture. Un petit peu les *Cahiers du cinéma*, surtout quand Jean a travaillé avec Jacques Rivette sur le montage des entretiens avec Jean Renoir (*Jean Renoir, le Patron*). Mais surtout, le soir, souvent après la séance de 22 heures de la Cinémathèque, on se retrouvait à La Coupole, et il y avait tout le monde : Jean-Jacques Schuhl, Jean-Noël Picq, Jean Eustache et un certain Georges Lindemeyer, qui était le quatrième pilier de ce quatuor. On parlait toute la nuit, plutôt de la vie que

du cinéma. Quand La Coupole fermait, ils allaient dans d'autres bars... On y voyait aussi Marc'O, Bulle Ogier, Pierre Clémenti... Plus ceux qui passaient avec leur bobine de film sous le bras. Et moi qui étais un peu plus jeune qu'eux, je les trouvais sublimes et magnifiques. **Comment êtes-vous devenue Veronika dans *La Maman et la Putain* ?**

J'avais tourné dans *Le Château de Pointilly* d'Adolfo Arrieta, en 1972. Il m'avait vue dans un court de Jean-Claude Biette et m'avait dit avec son accent inimitable : "Est-ce que tu pourrais venir faire la jeune fille morte sur un lit ?" Et je suis allée faire la jeune fille morte ! Puis il ne voulait plus que je sois morte. J'avais un monologue à un moment. Et c'est en voyant ça que Jean m'a demandé de jouer dans *La Maman et la Putain*.

Ce n'était pas évident de confier un rôle aussi long à une débutante...

J'avais la chance d'avoir une pratique du cinéma depuis six, sept ans, de vie commune avec Jean, et donc de savoir ce qui était souhaité pour un réalisateur. Donc, j'étais en grande confiance. Je ne savais pas ce qu'il cherchait, mais ça ne me mettait pas en question. Je n'étais pas en train de jouer ma vie... Et pourtant, je l'ai jouée d'une certaine manière... Je dirais que ça a été le tournage le plus facile de toute ma vie.

Léaud ou Bernadette Lafont ont souvent raconté qu'il y avait eu des tensions...

J'ai lu ça, mais je suis passée complètement à côté. Ou alors ça ne m'intéresse pas. Il y a eu des crises aussi à Cannes après. C'est compliqué, parce qu'il y a des gens qui aiment la douleur aussi. La vision très romantique de l'artiste était très forte à l'époque : on était artiste parce qu'on souffrait – vision contre laquelle je m'inscris. C'est une donnée importante du film. Jean était là-dedans, mais je me le suis dit après. Il n'était pas à l'aise avec le monde quand il est arrivé à Paris, ensuite il y a eu la reconnaissance, puis le dandysme, le tout sur une base fragile.

***La Maman et la Putain* a une idéologie assez ambiguë. Mai 68 est passé, et ces personnages sont dans une sorte de repli un peu droitiste, non ?**

Elle est très troublée, cette idéologie. Un peu anar de droite. Et puis le discours du film sur les femmes est quand même loin d'être féministe ! Du coup, il est vrai que je m'étonne que le film se retrouve en tête de votre liste.

"Il y a quelque chose de fitzgeraldien, un dandysme suicidaire dans ce film qui touche beaucoup les gens. Plus ce trouble des rapports amoureux qui est une question fondamentale entre 20 et 30 ans."

Pourquoi ce film perdure-t-il ? Il y a quelques années, un soir à Toulouse, je vois devant moi un jeune couple qui marche. La fille avait une jupe longue et les petites nattes de Veronika. Et le garçon était en dandy eustachien. J'étais sidérée. C'est une proposition d'image qui fait encore rêver certains jeunes gens. Mai ce n'est pas qu'un revival du look. Il y a quelque chose de fitzgeraldien, un dandysme suicidaire dans ce film qui touche beaucoup les gens. Plus ce trouble des rapports amoureux qui est une question fondamentale entre 20 et 30 ans. C'est fou le nombre de gens qui m'ont dit après avoir vu *La Maman* : "C'est exactement ce que j'ai vécu." Et, comme je ne suis pas connue du public, des gens sont souvent venus me parler en me disant : "Bonjour, on se connaît, mais où nous sommes-nous déjà vus ?", comme si Veronika existait vraiment... Et je leur répondais : "Oui, je crois qu'on s'est rencontrés à une fête..." Or je sais bien que je ne les avais jamais rencontrés ! Mais je sentais que je ne pouvais pas toucher à ça, parce que le film faisait partie d'eux. Et, dans ces cas-là, je trouve que le cinéma est formidable.

C'est peut-être aussi la provocante paresse des personnages masculins qui plaît tant aux jeunes gens de toutes les époques ?

Après la mort de Jean, en 1981, Frédéric Mitterrand a ressorti le film dans ses cinémas, les Olympic. L'attachée de presse, Agnès Chabot, m'avait demandé d'aller revoir le film parce que je devais faire un peu de presse et, à ma grande surprise, j'ai ri du début à la fin. **C'est extraordinaire !**

Quand Arte l'a repassé après la mort de Bernadette Lafont, je n'ai pas pu le regarder, en revanche. **Entretien Jean-Baptiste Morain**

2

Le Mépris
de Jean-Luc Godard – 1963



Brigitte Bardot
et Michel Piccoli.

Un générique

C'est un des génériques les plus mythiques de l'histoire. Une jeune femme avance en tenant un livre entre ses mains le long d'un rail de travelling. Une grosse caméra Mitchell, derrière laquelle est rivé Raoul Coutard, le chef op du film, glisse sur la voie en bordant la trajectoire de la jeune femme. Jusqu'à ce qu'elle disparaisse en franchissant le bord gauche du cadre et que la caméra pivote et se dresse vers nous tel un serpent sur sa proie. La caméra à l'image semble défier celle, invisible, qui enregistre l'image. Combat de regards.

Il y a le texte du livre de la jeune femme lu en silence et dont on ne saura rien et il y a le travelling de cinéma qu'on exhibe. Il y a le texte de tout générique qui traditionnellement s'inscrit sur l'image et qui ici est lu en voix off, mais que les nappes de violon composées, envahissantes et sublimes, par Delerue menacent à tout instant de recouvrir.

Il y a le texte d'André Bazin, qui prétend citer la voix off ("*le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs*"), et qui est en réalité un faux, plus exactement une citation tronquée d'un autre critique des Cahiers (Michel Mourlet). Déjà un texte qu'on trahit. "*Le mépris est l'histoire de ce monde*", termine la voix off. Plutôt de cette atteinte à des textes. L'histoire de plusieurs affrontements. Entre des mots et des images. Des textes illustres (rien de moins que l'*Odyssée*) et des professionnels du cinéma qui veulent les transformer en spectacle (un producteur qui veut récrire Homère, un scénariste qui veut psychologiser Ulysse). Entre un texte que Godard estime peu (le mépris de Moravia, "*un joli roman de gare*") et des plans conçus pour le dissoudre. Les livres sont partout, dans *Le Mépris*, mais à une étrange place. Ce sont des ouvrages miniatures qui tiennent dans le creux de la main du producteur pour qu'il se gargarise de citations. C'est un livre ouvert et posé sur le cul nu de Brigitte Bardot, prenant le soleil sur la terrasse de la villa Malaparte. La littérature comme simple cache-sexe du vrai désir (obscène par nature) du cinéma. Du nouage entre des mots et des images qui constitue l'économie du cinéma classique (du scénario au film), Godard filme la déliaison. Une rupture aussi fatale que celle de deux époux (Paul et Camille) qui ne s'aiment plus. Le cinéma ne sera plus un trait d'union entre des textes et des images, mais la béance qui les sépare.

Un prologue

C'est un des prologues les plus mythiques de l'histoire. Et il a été tourné en aval du tournage. Lorsque Carlo Ponti (qui produisait le film) a exigé, après avoir découvert un premier montage du film, que soit ajoutée une scène de Bardot nue, dans un lit, avec Piccoli. Godard s'est acquitté de cette injonction, mais plutôt que de glisser la scène dans la trame du récit, il l'a détachée en début de film. En a fait une sorte d'absolu de

l'amour et du cinéma. Nue et à plat ventre, Brigitte Bardot décompose les parties de son corps et demande à Piccoli s'il les aime ("*Et mes seins ? Tu les aimes, mes seins ?*"). La découpe évoque l'exercice poétique du blason. Qui consiste en ce que le regard du poète fragmente le corps féminin pour écrire une ode à chacune de ses parties. La star de cinéma, c'est cette déesse qui est à la fois le corps qu'on fragmente et la parole qui découpe. La star pulvérise son corps en éclats pour les offrir en adoration. Et le cinéma, c'est ce qui fait tenir ces éclats ensemble : à mesure que Bardot dissèque son corps, un plan-séquence horizontal rétablit en unité majestueuse la somme de ces détails. "*Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement.*" "*Totalement*" donc : la plénitude de la star en plein saisissement de son corps sacré ; la plénitude d'un regard dont aucune entrave (de montage) ne vient gêner le voyeurisme (miracle du plan-séquence aurait pu s'écrier Bazin, à nouveau quelque peu tronqué) ; la plénitude de l'amour d'un homme, Paul, pour sa femme, Camille. Mais déjà "tragiquement" : après la totalité, l'entropie. Dès la scène suivante, les premiers germes se déposent, qui verront ce grand plein, cette totalité se dissoudre en archipels.

Un dernier plan

C'est un des derniers plans les plus mythiques de l'histoire. Le premier regard d'Ulysse lorsqu'il revient à Ithaque. Pourtant, si le producteur Jeremy Prokosch (Jack Palance) rêve de faire adapter l'*Odyssée* par Fritz Lang, une autre fable court tout au long du *Mépris*. C'est celle de la tour de Babel. C'est ce à quoi s'apparente désormais un film de prestige des années 1960 : un producteur américain, un cinéaste allemand, un casting international, un tournage en Italie. Et partout des gens qui ne parlent plus la même langue, une jolie interprète glissée dans toutes les scènes de groupe et qui passe le film à traduire de l'anglais en français avec l'accent italien. La tour de Babel, c'est cette chimère orgueilleuse consistant à croire qu'en additionnant un grand texte, un grand cinéaste, des grandes stars, on peut encore faire de grands films. *Le Mépris* est le récit de ce chantier sans fin, dont les différents protagonistes ne s'entendent plus (différence de langue, divergence de vision, dissymétrie des affects – qui aime qui et qui méprise quoi ?). Le scénariste démissionne, le producteur et la star succombent. Seul Godard, discrètement immiscé à l'image le temps de quelques plans, a le dernier mot, dans le rôle de l'assistant fidèle du vieux Fritz Lang. "*Silence/silenzio*", entonne-t-il, tandis que la caméra ne cadre plus que la mer et le ciel rendus à l'état d'un monochrome bleu, comme un appel à l'abstraction. Le "cinéma" est mort. On peut commencer à tourner. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang, Raoul Coutard...

Du nouage entre des mots et des images qui constitue l'économie du cinéma classique (du scénario au film), Godard filme la déliaison.



Michel Piccoli

“Nous étions comme des gamins”

“C’est Godard qui m’avait contacté, et il m’a d’abord dit qu’il allait me donner le livre de Moravia pour que je le lise. Je l’avais déjà lu. Alors Jean-Luc a fait ‘Bon... écoutez...’ trois ou quatre fois, puis m’a donné rendez-vous pour discuter du film. Après, il m’a donné à lire son scénario. Sur *Le Mépris*, rien n’était improvisé, le scénario était très précis. L’ambiance sur le tournage était très bonne, très joyeuse. Il y avait deux personnages extravagants avec qui je n’en revenais pas de tourner: Brigitte Bardot et Fritz Lang. Avec Brigitte, on s’est entendus comme deux grands enfants. Elle était de bonne humeur, peut-être pour atténuer son angoisse parce qu’elle était étonnée d’avoir été demandée par Jean-Luc. Nous sommes devenus des copains parfaits, très sérieux dans le travail et très joueurs en dehors. Elle a dit plus tard qu’elle n’aimait pas beaucoup ce film, mais enfin, elle l’a quand même fait! Et pendant le tournage, elle était extrêmement

attentive et extrêmement aimable. Avec Fritz Lang, c’était magnifique. Il était très impressionné par tout le monde. Moi, j’étais étonné qu’il vienne sur un film français dans un petit rôle. J’ai eu la chance extraordinaire de devenir ami avec lui. Pendant le tournage, nous étions tous les jours ensemble, et après, nous nous sommes régulièrement revus dans la vie. Avec lui, on parlait de tout, pas seulement de cinéma. Il était aussi blagueur, il aimait bien les farces. Par exemple, sur *Le Mépris*, il me disait ‘Vous étiez merveilleux hier, mais très mauvais aujourd’hui!’ Je lui rétorquais alors ‘comme vous’. Nous étions comme des gamins, tout en étant très sérieux sur le tournage. Entre Godard et moi, ça se passait merveilleusement. Jean-Luc est quelqu’un que j’ai tout de suite apprécié, et je l’aime toujours beaucoup, même si nous nous voyons peu, hélas. Nous avons travaillé de façon très sérieuse, mais il était parfois très amusant. Il semblait ne pas avoir de méthode, ce qui est

très fort! Il était très content de ses acteurs et techniciens, sauf Jack Palance, qu’il ne pouvait pas supporter, j’ignore pourquoi. Sur ce tournage, Jean-Luc semblait heureux de vivre et de travailler. Le scénario était extrêmement clair, précis, et on faisait très peu de prises. Nous n’avions pas du tout conscience que *Le Mépris* deviendrait le classique qu’il est. Le film dégage une certaine mélancolie, mais c’est une mélancolie pleine d’énergie, de réinvention. Il n’y avait aucune mauvaise émotion de création, si vous voyez ce que je veux dire: Jean-Luc n’était pas du tout mélancolique sur le tournage. Avec *Le Mépris*, Jean-Luc recomposait le cinéma, mais il a finalement fait ce travail dans tous ses films. C’est un savant méthodique toujours prêt à tout changer du jour au lendemain. Rencontrer Jean-Luc et tourner dans *Le Mépris* font partie des grandes chances que j’ai connues dans ma vie et mon travail. Malgré ses fureurs, ses accès de solitude, c’est quelqu’un que j’aime énormément. Et travailler avec lui était passionnant. Je ne regrette qu’une chose, c’est que Brigitte n’ait pas compris à quel point nous avions eu de la chance de tourner ce film avec Jean-Luc. C’est dommage pour elle, mais ça n’a pas été dommage pour le film.” **Propos recueillis par Serge Kaganski**

“Rencontrer Jean-Luc et tourner dans Le Mépris font partie des grandes chances que j’ai connues dans ma vie et mon travail.”

3

La Règle du jeu
de Jean Renoir – 1939



Marcel Dalio et Jean Renoir.

Tous les plus grands critiques ont écrit des choses fantastiques sur *La Règle du jeu*, que ce soit André Bazin, François Truffaut ou Jean Douchet. Peut-être pour cela, ou peut-être parce que le film l'est fondamentalement, cette *Règle du jeu* est une œuvre aujourd'hui limpide : rapports dominants/dominés, hétérogénéité singulière de la mise en scène et du jeu des acteurs, impunité et frivolité de la classe dominante dans tous ses actes, endormissement de toute velléité de révolte chez les dominés au seuil de la Seconde Guerre mondiale, transversalité des affinités entre les individus de classes différentes. Le film s'inscrit aussi parfaitement dans la tradition française d'ailleurs plutôt théâtrale de la comédie de mœurs (Marivaux, Musset), tout en sachant, cinématographiquement, jouer des différents tons de l'enregistrement cinématographique : reportage d'actualité (l'arrivée en avion), documentaire (la chasse), burlesque (les multiples poursuites vaudevillesques), drame intime (les confessions entre amis), film policier (un crime), etc. Tout a déjà été dit sur *La Règle du jeu*, du génie de Renoir, de son art accompli du changement de ton, et tout simplement de sa mise en scène, du spectacle qu'il offre, au sens le plus populaire qui puisse lui être donné (le théâtre dans le théâtre, les marionnettes, le forain).

La Règle du jeu est aujourd'hui reconnu dans le monde entier : il est régulièrement cité, depuis les années 1950 (moment où son montage d'origine fut restitué), dans les palmarès internationaux comme l'un des films les plus importants de l'histoire du cinéma. Il est devenu le film matrice de toute une partie majeure du cinéma (au moins) français de la seconde moitié du XX^e siècle (notamment). Parce que les cinéastes ont su y reconnaître le pouvoir de pensée et de critique (sociale, politique, psychologique) propre au cinéma : de Chabrol à Resnais, en passant par Truffaut ou Sautet, Claude Miller, Pialat, Téchiné, Rohmer, Biette, Vecchiali, Assayas, mais sûrement aussi aujourd'hui Christophe Honoré, Vincent Dietschy ou Axelle Ropert, etc., ils auront tous retenu, chacun à

Oui, ces lapins qu'on abat sans pitié, ce sont les victimes de la guerre que la classe dominante a menées à la boucherie en 1940.

leur manière, la leçon de celui qu'on appelait alors le "Patron". Car le film, dans sa malchance (son échec relatif à sa sortie en 1939), a paradoxalement bénéficié du fait d'avoir été réellement découvert ou redécouvert à la Libération par une nouvelle génération de cinéphiles. La guerre est passée, et tout l'aspect prophétique du film apparaît soudain aux jeunes yeux qui le regardent : oui, ces lapins qu'on abat sans pitié, ce sont les victimes de la guerre que la classe dominante a menées à la boucherie en 1940. Ces aristocrates cyniques et ces serviteurs soumis paraissent soudain si désuets, lointains, absurdes, vivant sous des lois tacites et iniques insupportables. Le monde de 1939 ne sera jamais plus. Ce que leurs aînés n'avaient voulu voir six ans plus tôt explose devant leurs yeux comme une évidence : le cinéma a le pouvoir de penser le monde. Les enfants de *La Règle du jeu* seront ses spectateurs, les cinéastes qui vont naître dans sa trace. Juste retour des choses, logique et ironique destinée pour un film dans lequel, malgré le nombre abondant de personnages principaux ou secondaires, on n'en voit justement aucun, d'enfant. Aucun. **Jean-Baptiste Morain**
Avec Marcel Dalio, Roland Toutain, Nora Gregor, Mila Parély, Julien Carette, Paulette Dubost, Gaston Modot...

Vincent Dietschy "La vie et plus que la vie"

Réalisateur de deux longs métrages, *Julie est amoureuse* et *Didine*, Vincent Dietschy a été marqué par le cinéma de Jean Renoir. Il nous en donne ici les raisons.

"Renoir a eu la chance de naître en même temps que le cinéma et de pouvoir transposer son héritage paternel : il a recueilli l'impressionnisme avec le cinéma. Comment aussi mêler le spectacle et l'intime et en faire un film ? C'est à la fois très compliqué et très simple : il faut juste avoir le bon angle, prendre les choses par le bon bout. Ce qui rend peut-être les films de Renoir essentiels à mes yeux, c'est qu'ils sont extraordinairement vivants, pleins de paradoxes, et qu'ils contiennent à la fois la vie et plus que la vie.

La Règle du jeu reste un point d'inspiration très fort : à la fois une continuation, une somme, un tournant. *La Règle du jeu*, c'est le film des grands écarts. Il y a des parties tournées en studio, d'autres en décors naturels, avec une partie quasi documentaire, etc. J'aime chez Renoir l'idée de couches et de mélanges. Des éléments très hétérogènes tiennent ensemble *in fine*. Pour *Le Carrosse d'or*, Renoir s'est battu pour que la version anglaise soit reconnue comme la version originale du film. Or je trouve aujourd'hui que la version française est bien meilleure... On a beau être Renoir, on est quand même dépassé par son propre film. Je pense que c'est vrai de tous ses films : il a une inspiration très forte, mais aussi un art de ne pas forcer les choses (d'où l'image du bouchon sur l'eau,

qu'il a souvent reprise), qui rend son travail plus grand que l'anecdote sur Renoir lui-même (je pense à tout ce qu'on a pu lui reprocher sur son inconstance idéologique). Chez Renoir, dans le montage, chaque plan a son intégrité : jamais il ne coupe la parole à un acteur (ce qu'on peut voir chez Carné, en revanche). C'est toujours fait sur la respiration ou sur le souffle. Ce respect de l'acteur rend son travail très vivant. On a l'impression que les personnages parlent comme les gens de la rue. Pourtant, quand on regarde les plans-séquences et la profondeur de champ, ça peut paraître très maîtrisé. Et je pense que ça vient d'un constat : au cinéma, le hasard finit toujours par vous aider si on ne fait pas le flic." **Propos recueillis par Jean-Baptiste Morain**

4 Madame de... de Max Ophuls – 1953



Charles Boyer et Danielle Darrieux.

D'abord, un travelling sublime sur les accessoires superficiels de la féminité aristocrate Belle Epoque: bijoux, coffrets, penderies, fourrures, froufrous... et, trônant au cœur de cette scintillante rivière-travelling, reflet enchâssé dans un miroir, tel le plus beau diamant de la collection, Danielle Darrieux/Louise/Madame de... elle-même. C'est ainsi que Max Ophuls filme son actrice et personnage dans le premier mouvement du film: un être frivole, pétillant, spirituel, mais semblant glisser à la surface de la vie et des affects, une femme autant magnifiée que prisonnière d'une geôle de verre, de satin et de cristal, entrelacs arachnéen de vitres, miroirs, volets, dorures, voilettes, tenues, convenances, mobilier, escaliers, grilles qui l'entourent comme autant de barreaux de prison et qu'Ophuls filme avec une agilité et une grâce de vif-argent.

Endettée, Madame de... vend ses boucles d'oreilles en forme de cœurs, cadeau de mariage de son époux (magnifique Charles Boyer et personnage élégantissime) dont elle se sépare sans états d'âme. C'est le

L'amour fou est grave, le bonheur n'est pas gai, le visage de Louise s'assombrit, comme ses robes et tenues.

début d'une ronde des bijoux qui voyageront de mari en maîtresse puis en amant, de Paris à Constantinople et retour, mistigri des sentiments aux virages tour à tour comiques et tragiques. Au centre de cette circulation du cœur, un bijoutier, aiguilleur involontaire des variations amoureuses et recompositions des couples. De ces cages de verre et joailliers *ex machina*, un certain Jacques Demy se souviendra. Les boucles d'oreilles font donc la boucle et reviennent en possession de Madame de... par l'entremise du baron Donati, séducteur italien

incarné par le toujours beau quoique grisonnant Vittorio De Sica, sorte de George Clooney de son temps. Dédaigné au temps du mari, les bijoux voyageurs deviennent les pierres les plus précieuses du monde une fois offertes par l'amant Donati. Le cœur a ses raisons que le commerce ne connaît pas. Car Madame de... est amoureuse, follement, peut-être pour la première fois de sa vie. Adeptes de la figure du cercle, Ophuls filme la liaison Louise/Donati comme une suite de valse tournoyantes montées en fondus-enchaînés les unes à la suite des autres, cadrées en plans rapprochés, superbe métaphore filmique de l'élan amoureux qui isole du reste du monde. Elan qui porte en lui ses dangers, ses angoisses, la peur que tout s'arrête. Terminées, la frivolité, la conjugalité superficielle, même si selon le mari (et le dialoguiste Marcel Achard) elle est "superficiellement superficielle": l'amour fou est grave, le bonheur n'est pas gai, le visage de Louise s'assombrit, comme

ses robes et tenues, et elle s'évanouit à la moindre secousse du cœur. La passion occupe désormais tout son corps, son esprit, moteur d'une tout autre intensité que les bijoux et autres parures. Le trajet de Louise se mesure de l'insouciance au tourment, de la surface du paraître à la profondeur exaltante et douloureuse de l'être. Tellement conscient des dangers de brûlure, clivée entre le désir et la crainte, Madame de... chuchote à Donati "Je ne vous aime pas, je ne vous aime pas, je ne vous aime pas", mantra par antiphrase que contredisent son corps et son visage frémissants. Ajustée aux variations du cœur de Louise, la mise en scène d'Ophuls réussit ce miracle paradoxal qui allierait la complexité d'un grand vin et la légèreté pétillante d'un grand champagne. **Serge Kaganski**

Avec Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio De Sica, Jean Debucourt, Mireille Perrey, Jean Galland, Paul Azais...

Marcel Ophuls

"Il n'y a rien dans ce petit roman"

"L'époque où nous sommes rentrés en France, après la guerre, les rapports entre mon père et moi étaient distants. Néanmoins, il me donnait parfois à lire les bouquins ou projets qu'on lui soumettait, ce qui fut le cas pour *Madame de...*, court roman de Louise de Vilmorin que lui avait proposé le producteur Henry Deutschmeister. Avec Max, on se voyait tous les quinze jours dans un restaurant Mitteleuropa de la rue Marbeuf et, au cours d'un de ces déjeuners, mon père me demande ce que je pense de *Madame de...* Je lui réponds qu'il n'y a rien dans ce petit roman. A part le mécanisme des boucles d'oreilles, ce livre était creux et snob. Je demande à mon père ce qu'il compte faire d'un livre si mince. Max répond alors que, justement, parce que c'est très mince, on peut étoffer.

Deutschmeister a imposé Marcel Achard au scénario, alors que Max détestait les mots d'auteur, il trouvait que ça entravait le récit, les travellings, tout. Mais Deutschmeister ne voulait pas des habitués fidèles de Max, pour mieux le tenir. En revanche, il n'a rien imposé pour le casting. Mon père avait déjà fait deux films avec Danielle Darrieux, ils étaient comme cul et chemise, le choix était évident... Quand on pense qu'elle vit toujours et travaille encore, quelle femme extraordinaire ! Pour l'amant, il a

choisi Vittorio De Sica, qui était cinéaste mais aussi acteur et ex-jeune premier. Le casting qui a posé problème, c'était le mari. Personnage magnifique qui pardonne, contrairement à l'amant. J'avais été l'assistant et le protégé de Pierre Fresnay, et j'ai suggéré son nom à Max pour faire le mari. Fresnay aurait aimé le rôle, mais sa femme, Yvonne Printemps, rêvait de jouer Madame de... Et ça, ce n'était pas possible: elle avait vingt ans de trop pour le rôle. Finalement, ce fut Charles Boyer, et il est tellement remarquable qu'on n'imagine désormais personne d'autre comme mari de Madame de...

Dans ses films, mon père s'identifiait toujours au personnage féminin, c'était un grand féministe, sauf qu'il ne l'affichait pas, contrairement à Antonioni. Il considérait vraiment que les femmes étaient défavorisées dans une société patriarcale. Une des particularités de *Madame de...*, c'est que, pour une fois, Max s'identifiait aux trois personnages: la femme, le mari et l'amant. La femme, pour les raisons que je viens de donner, *Madame de...* étant de ce point de vue dans la lignée de *Liebele!*, *Lettre d'une inconnue*, *Le Plaisir...* Et il se projetait dans le mari et

l'amant parce qu'il était lui-même un mari et un amant. Je trouve que dans *Madame de...* l'amant est un peu défavorisé, parce qu'il est un peu bête. Si on est amoureux et pas bête, on doit essayer de comprendre et de pardonner la femme qu'on aime, sinon, on ruine sa vie et celle de l'autre. Le côté bellâtre de De Sica est parfait pour le rôle de cet amant qui ne sait pas pardonner. Et *Madame de...* est selon moi le chef-d'œuvre de Max, avec *Le Plaisir*.

Mon père adorait fréquenter les Vilmorin, il aimait côtoyer le grand monde, c'était sa part de snobisme, mais il n'a jamais su que Louise de Vilmorin détestait son *Madame de...* Elle ne comprenait pas que le film se passe à la Belle Epoque et pas dans le présent des années 1950. Elle trouvait cela absurde, rasoir et ringard. Mais la Belle Epoque était un refuge pour Max. Il était devenu en quelque sorte le spécialiste de cette période pour le côté nostalgique, Mitteleuropa, la touche Stefan Zweig... Il cherchait la vérité humaine plutôt que le réalisme du présent. Des décors ou costumes historiques empêchaient nullement d'atteindre cette vérité." **Propos recueillis par Serge Kaganski**

"Dans Madame de..., pour une fois, Max s'identifiait aux trois personnages: la femme, le mari et l'amant."

5 Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer – 1984



Pascale Ogier
et Tchéky Karyo.

Louise n'entend pas les choses de la même manière que Rémi. Elle l'aime, mais l'aimerait davantage s'il lui laissait de l'espace pour respirer, sortir. Mais pour Rémi, aimer Louise, c'est l'aimer chaque seconde. Si la vie arrachait une seule seconde à chacune de ces secondes, Rémi en mourrait. Rémi, sinon, travaille à Marne-la-Vallée, au projet d'aménagement de la ville nouvelle. Il pense qu'en tant qu'architecte il doit vivre sur les lieux qu'il bâtit. Louise, elle aussi, dessine, mais en tant que stagiaire dans une grande boîte de design (elle sort tout juste des Arts déco). Ce qu'elle dessine, pour sa vie, c'est une vie moderne, à Paris.

Aussi, Louise pense récupérer la chambre qu'elle sous-louait dans le quartier rénové des Halles, la repeindre, y installer quelques affaires, des bandes dessinées d'époque (*L'Incal noir*; *Popeye* réédité en format strip par Futuropolis), des fringues (Louise s'habille en Dorothee Bis, son amie Camille s'habille chez Marie Beltrami), des lampes (elle les fabrique elle-même avec des nouveaux néons totalement fantastiques), et quand vient le soir, Louise passe des coups de fil pour savoir où sortir, dans quelles fêtes. Les appartements de ces fêtes sont pleins de plâtre mais peuplés d'after-punks en costumes noirs et nœuds papillons et de filles habillées néo-Morgan (mot d'ordre 1984 : vive le chic années 1950).

Appartements bourgeois dépravés à parquets en bois ciré sur lesquels les escarpins de Louise glissent avec aisance quand elle danse comme

*C'est le seul grand film sur
la jeunesse parisienne du début
des années 1980.*

un robot, les yeux dans le vide et les poignets cassés. N'entend-elle pas les mots d'Elli et Jacno ? J'ai tiré une carte, mauvais présage. Mauvais présage si Rémi n'aime pas Octave, avec qui Louise se rend à toutes ces fêtes, Octave l'intellectuel mondain qui n'aime que la ville, et la possibilité des femmes sublimes qu'elle lui offre. Mauvais présage si Rémi quitte les fêtes aussi vite arrivé en laissant à Louise un arrière-goût de culpabilité – mais Louise, après tout, n'a rien fait, sinon danser avec ce garçon qui est "saxo dans un groupe". Mauvais présage si les lieux de l'histoire sont de plus en plus difficiles à qualifier : laquelle est ta maison, Louise ? L'appartement de ton couple à Marne-la-Vallée ou le studio solitaire des Halles ? Paris, en attendant, devient doucement anonyme, impersonnel (bars à touristes de la place Saint-Michel, cafés transits du métro Les Halles, on se croirait presque dans une chanson de Taxi Girl).

Louise, de plus en plus déplacée, ou de plus en plus enlacée ? Le film a déjà inscrit la sanction avant même que l'histoire ne commence en

Elli Medeiros

“Ce film a été comme de la magie”



“Ces séquences ont l’air de documentaires sur nos fêtes de l’époque, avec des acteurs qui à la fois jouent et sont eux-mêmes.”

portant à son blason l’adage vieux comme Hérode, vieux comme Rohmer: “*Qui a deux maisons perd la raison.*” *Les Nuits de la pleine lune* fait partie des Rohmer dits des *Comédies et Proverbes*. C’est, d’entre tous, le plus beau, parce qu’on y voit quelque chose de rare chez Rohmer le bavard : on y voit la parole manquer à sa place, ne plus savoir suffire, battre des bras, paniquer, et quand les mots ne suffiront plus, on verra les corps se heurter, tomber. Le poignet de Louise se cassera contre le buste de Rémi ou contre les ardeurs d’Octave, ses yeux se rempliront d’un sanglot, sa voix s’enrayera. C’est le seul grand film sur la jeunesse parisienne du début des années 1980. La littérature a eu Yves Adrien, Alain Pacadis ou Guillaume Israël. La bande dessinée a eu Serge Clerc. La presse a eu *Libé*. Le cinéma a eu ces *Nuits*-là, signées par un cinéaste qui affichait déjà 60 ans. Mais Rohmer, le vieux Rohmer, qui n’entendait rien au rock, novø ou pas, mais aimait follement la compagnie des jeunes filles, modernes ou non, a confié ce film tout entier à Pascale Ogier. Il a ouvert tout entier ce film à sa présence, à sa beauté, à ses choix, à ses 24 ans. Elle y a mis sa vie. “*Je dessine pendant qu’ils dorment*”, lui confie, dans un bar de nuit, László Szabó, un homme qui illustre des livres pour enfants. Quelques mois après la sortie de ce film, estimant peut-être le dessin parfaitement achevé, Pascale s’est endormie à jamais. **Philippe Azoury**

Avec Pascale Ogier, Fabrice Luchini, Tehéky Karyo, Virginie Thévenet, Christian Vadim, László Szabó, Anne-Séverine Liotard, Elli Medeiros...

“**P**ascale (Ogier) a eu sur *Les Nuits de la pleine lune* un rôle de directeur artistique. Sur les costumes, les décors et aussi la musique. Je ne la connaissais pas très bien, on s’était souvent croisées grâce à des amis communs. Elle était proche de Denis (Jacno), et c’est elle qui a fait le lien entre Eric Rohmer et nous. Je ne sais plus si à l’époque nous avions vu beaucoup de ses films. Nous étions plutôt dans un trip Hammer, Michel Audiard, Louis Jouvet, Cocteau, mais aussi Mizoguchi, Ozu et Bruce Lee. Rohmer était néanmoins une grande figure, une grande figure paternelle artistique, et nous étions vraiment excités par le projet. Ça a donné un vrai sens à ce qui allait être notre dernier album. Sans lui, il avait failli ne pas se faire. Car ça partait dans tous les sens. Pour la première fois, je n’avais pas seulement écrit tous les textes, mais aussi composé quelques titres (*Chica Chica Bongo, Viens bébé...*), et ça donnait d’autres directions. Du coup, on ne trouvait pas de fil conducteur, on avait même failli faire une face Elli et une face Jacno. Eric Rohmer envisageait pour son film de faire appel à divers artistes pour avoir plusieurs ambiances. Mais en écoutant nos morceaux, il a trouvé la diversité d’atmosphères qu’il cherchait et nous, grâce au film, la direction qu’il nous manquait. Lorsque Jacno est arrivé avec le scénario, la découverte du titre a été un choc. La pleine lune, c’était tout un truc pour moi. J’inscrivais même sur mon carnet “*pleine lune*” les soirs concernés pour penser à prendre des précautions. J’ai alors écrit la chanson portant ce titre, très vite. Tout s’emboîtait parfaitement.

Il y a plusieurs fêtes dans le film, et Rohmer ne voulait pas de figurants professionnels. Il voulait que ce soit de vraies soirées, avec des invités, des amis... En tout cas, le plan de Rohmer a marché. Ces séquences ont l’air de documentaires sur nos fêtes de l’époque, avec des acteurs qui à la fois jouent et sont eux-mêmes. A l’époque, je n’ai pas vraiment réalisé que le film avait eu un tel succès et un impact très fort. J’étais partie sur d’autres choses, ma vie était ailleurs. Ce film a été comme de la magie. J’avais écrit une chanson, *Les Tarots*, avant d’apprendre que Rohmer connaissait bien le tarot, bien mieux que moi en fait. Notre rencontre a été pleine de signes, comme un tirage du tarot. Grâce au film surtout, cet album qu’on a failli ne pas faire nous a permis de conclure l’histoire musicale Elli & Jacno. Et nous y avons mis beaucoup de choses importantes pour notre histoire personnelle. Et ce grâce à Rohmer, et à Pascale, sa messagère.” **Propos recueillis par Jean-Marc Lalanne**



Fabrice Luchini, Pascale Ogier et Eric Rohmer sur le plateau.

Fabrice Luchini

“C’était le monde de Pascale”

Les *Nuits de la pleine lune* a été tourné il y a tout juste trente ans. Quel souvenir en gardez-vous ?

Avant ce film-là, pendant quinze ans, c’était loin d’être rose. J’étais un acteur ghettoisé. J’avais fait des films avec Walerian Borowczyk, Pierre Zucca, Aldo Maccione, Darry Cowl, mes premiers Rohmer... Puis ce film a marché. Il a fait beaucoup d’entrées avec une économie très cohérente. Rohmer était un metteur en scène très “juteux” car ses films ne coûtaient rien. Il avait sa propre société, Les Films du Losange, qui lui permettait d’être libre en dépassant les problèmes de production. Ce qui le passionnait, c’était d’économiser. Il aimait ne pas dépenser d’argent, donc les films ne coûtaient rien.

A l’époque, le budget des *Nuits de la pleine lune* a dû coûter l’équivalent de 500 000 euros.

Comment s’est passé le tournage ?

J’en garde un souvenir délicieux. Nous étions une toute petite équipe, six personnes en tout. Il n’y avait ni assistant ni régie. On se promenait dans les Halles en tournant les scènes à l’arraché, sans autorisation. Pour les scènes qui se déroulaient chez Octave, Frédéric Mitterrand nous avait prêté son appartement.

De quelle manière Rohmer vous a-t-il fait travailler ?

Rohmer ne disait rien aux acteurs. Il nous donnait le scénario qu’il fallait respecter à la virgule près. On répétait beaucoup pour faire oublier que c’était très écrit. Mais lui n’était pas directif, il était obsédé par les virgules et le texte. En six films, sa seule direction d’acteur a été : “*Soyez plus Fernandel*.” Je me souviens très bien de mon premier essai pour

Le Genou de Claire. C’était une scène avec Brialy sous un arbre... Rohmer m’a laissé improviser un monologue sur les femmes, la séduction, la libido... J’employais des termes incompréhensibles, mais ça lui a plu.

Comment Rohmer était-il perçu à l’époque ?

Il avait plus la “carte” que Truffaut, mais moins que Godard qui régnait en poète sur le cinéma français. Godard avait la “carte Gold”, c’était un genre de Rimbaud, parce qu’il avait la capacité d’émettre des concepts bouleversants. Venaient ensuite Rivette et Truffaut, puis Chabrol, qui n’avait pas de “carte” du tout. Rohmer fascinait aussi parce qu’il avait tourné aux Etats-Unis... En même temps, c’était l’homme masqué, il portait des moustaches et des lunettes pour que sa maman ne sache pas qu’il faisait du cinéma. Rohmer était un conservateur, un cinéaste de droite, même s’il a voté Mitterrand en pensant que c’était le seul à pouvoir défendre la langue française.

Vous aviez gardé un lien avec lui ?

Non. Je l’ai revu pour le film de Marie Rivière (*En compagnie d’Eric Rohmer, 2010 – ndlr*), quelques mois avant sa mort, ça faisait quinze ans. On a parlé de *Perceval*. Après six films ensemble, Rohmer s’était éloigné. Il n’aimait pas le vedettariat.

Quel était votre rapport avec Pascale Ogier, disparue quelques mois après la sortie du film ?

J’ai du mal à parler de Pascale. Elle est restée très opaque pour moi. C’était une femme-enfant. Elle était très impliquée dans la fabrication du film, elle a pris en charge une partie de la direction artistique, fait les costumes. C’était son histoire avec Rohmer. *Les Nuits de la pleine lune*, c’est l’aboutissement de deux ans de rencontres, de balades et de discussions entre Pascale et Rohmer. Il faisait des films comme ça : pour passer une année ou deux avec une femme.

Comment viviez-vous leur complicité ?

C’était leur histoire. Il n’y a pas eu de séduction entre Pascale et moi. Je n’étais pas son genre et elle n’était pas le mien. Moi, j’étais amoureux de la maquilleuse, Geneviève, une femme merveilleuse qui est décédée aussi.

Vous étiez proche du Palace, d’Elli et Jacno qui ont fait la musique du film ?

C’était le monde de Pascale. J’habitais la rue Cadet, tout près du Palace. On voyait Mick Jagger entrer. Mais à l’intérieur, c’était simple : les gens draguaient et fumaient.

Entretien Emily Barnett

“En six films, sa seule direction d’acteur a été : ‘Soyez plus Fernandel.’”

6 Belle de jour de Luis Buñuel – 1967



Catherine Deneuve.

Epouse depuis un an d'un jeune interne des hôpitaux, Pierre, avec lequel elle forme un couple en apparence heureux, Séverine n'a jamais trouvé un véritable plaisir physique auprès de son mari. Un des amis de Pierre, Husson, dandy cynique et oisif amateur de prostituées, lui glisse un jour l'adresse d'une maison clandestine. Troublée, Séverine ne résiste pas à l'envie de s'y rendre et ne tarde pas à devenir la troisième pensionnaire de Madame Anaïs. Elle y est appelée "Belle de jour", car ses visites surviennent chaque après-midi de 2 à 5 heures... Sa double vie lui permet enfin d'accéder à la jouissance et d'assouvir les désirs de souillure et de soumission qui peuplaient ses rêves diurnes et nocturnes.

Commande des frères Hakim d'après un roman de Joseph Kessel, *Belle de jour* permet à Buñuel et à son scénariste Jean-Claude Carrière de dresser le portrait d'une jeune névrosée aux pulsions masochistes et de mettre en images des fantasmes sexuels féminins, sans doute pour la première fois au cinéma d'une façon aussi littérale.

Cette histoire de bourgeoise parisienne qui se prostitue l'après-midi dans une maison clandestine, loin d'exploiter un argument sulfureux et racoleur, propose une plongée vertigineuse dans les mystères de l'inconscient. Une brève image mentale au début du film permet de comprendre que la froideur de Séverine provient d'attouchements qu'elle aurait subis encore enfant. Mais Buñuel et Carrière ne s'égarer pas dans la psychologie. Fidèle au surréalisme, Buñuel filme les rêves de la manière la plus réaliste possible, et la réalité comme un rêve, avec de subtils décalages dans les situations et les dialogues d'apparence banals qui nous invitent à douter de leur nature véritable. Buñuel offrira coup pour coup à Catherine Deneuve deux de ses plus grands rôles, *Belle de jour* (1967) et *Tristana* (1970), deux chefs-d'œuvre qui vont imposer l'actrice française en icône du cinéma moderne mais aussi de la mode. C'est dans *Belle de jour* qu'elle est habillée pour la première fois par Yves Saint Laurent, et ses tenues dans le film font l'objet d'une attention très particulière...

Autour de la figure centrale de Séverine, Buñuel invente une galerie de

personnages aussi pittoresques qu'inoubliables, incarnés par des acteurs remarquables : Francis Blanche en pilier de bordel goguenard, Francisco Rabal en gangster, Pierre Clémenti en voyou fascinant, sans oublier Michel Piccoli, génial dans le rôle de Husson. Buñuel s'amuse à mettre en scène un inventaire de perversions sexuelles illustrées par les rencontres de Séverine avec ses clients, de la soumission à la nécrophilie en passant par le fétichisme, comme il le fera dans son film suivant, *La Voie lactée*, avec les hérésies du dogme chrétien.

Belle de jour entretient de nombreuses relations avec l'œuvre d'Hitchcock, cinéaste avec lequel Buñuel partageait quelques obsessions : le chignon blond de Catherine Deneuve souvent filmée de dos évoque celui de Kim Novak dans *Sueurs froides*, et la frigidité de Séverine renvoie à celle de Marnie. Hitchcock quant à lui emploiera Michel Piccoli dans *L'Étau*, tourné à Paris un an après *Belle de jour*, avec une scène de duel (coupée au montage) qui ressemble étrangement à celle du film de Buñuel. Il y a aussi dans *Belle de jour* deux clins d'œil à *A bout de souffle* de Godard : le vendeur du *New York Herald Tribune* sur les Champs-Élysées et la mort de Clémenti abattu par la police dans la rue comme Michel Poiccard. Objet de culte dans le monde entier, *Belle de jour* demeure le plus grand succès commercial de toute la carrière de Buñuel, "succès que j'attribue aux putains du film plus qu'à mon travail", commentait avec humour le cinéaste. **Olivier Père**

Avec Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Pierre Clémenti, Jean Sorel, Macha Méril, Geneviève Page, Françoise Fabian, Francis Blanche...

Cette histoire de bourgeoise parisienne qui se prostitue l'après-midi propose une plongée vertigineuse dans les mystères de l'inconscient.

7 Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy – 1967

Film culte absolu, *Les Demoiselles de Rochefort* est le "film du bonheur" de l'œuvre de Jacques Demy. Le film le plus gai, le plus réjouissant de son auteur, posé comme un contrepoint aux *Parapluies de Cherbourg*: bonheur des personnages, enthousiasme des acteurs, joie de la danse et du chant, happy ends, jeunesse du ton, des dialogues et des paroles, sensation d'être dans l'air du temps, que le cinéma né dans la Nouvelle Vague nous met au diapason de la température extérieure d'une ville de province en été, que nous nous y trouvons, nous aussi, dans ce bain de bonheur où tout le monde (dont le compositeur Michel Legrand, le décorateur Bernard Evein, le directeur de la photographie Ghislain Cloquet) semble s'être mis au diapason de la mise en scène et de l'auteur.

Le monde des *Demoiselles de Rochefort* est un monde clos où tout se déroule entre quatre rues, cinq ou six lieux, dont le principal est le café de la place Colbert que tient depuis peu Yvonne Garnier (Danielle Darrieux). Elle est venue s'installer – entourée de sa petite famille éclatée: son père (dit "Pépé"), ses deux filles jumelles, Solange (Françoise Dorléac) et Delphine (Catherine Deneuve) qu'elle a eues "sans le faire exprès" vers ses 20 ans, et son petit dernier, le remuant Boubou – dans la ville où elle avait connu l'amour dix ans plus tôt avec un homme, le père de Boubou... Les deux sœurs Garnier, qui vivent ensemble, s'ennuient en province et rêvent de monter à Paris pour y rencontrer gloire et célébrité. Solange vit de leçons de piano et de solfège, Delphine donne des cours de danse. Les femmes Garnier sont des femmes libérées sexuellement, mais de grandes sentimentales finalement frustrées. Elles rêvent du grand amour et d'un prince charmant. Mais que fait-il, où est-il ?

Le film, en faisant se croiser en permanence les personnages qui ne sont pas appelés à s'aimer, révèle la brutalité du monde et des humains, leur

intolérance, leur cruauté avec ceux pour lesquels ils n'éprouvent pas d'amour. Il y a les élus, et il y a les autres. Tout est écrit d'avance. Individualiste, égoïste, chacun ne voit midi qu'à sa porte, incapable même de reconnaître dans les descriptions qu'on leur fait de l'homme ou de la femme idéals les femmes et les hommes qu'ils croisent tous les jours à Rochefort... C'est que l'amour est exclusif pour son objet, aveugle à la beauté ou au charme de tous les autres, sourd aux souffrances de ceux qui l'entourent.

Enfin, il y a déjà dans *Les Demoiselles de Rochefort* l'esquisse de cette relation incestueuse qui habitera de plus en plus le cinéma de Jacques Demy. Il n'y a pas d'inceste consommé ici, mais un fond œdipien évident, des désirs tus et inconscients qui font que le film le plus heureux du monde est aussi et bien évidemment l'un des films les plus douloureux, les plus complexes et ambivalents qui soient sur le bonheur. **Jean-Baptiste Morain**

Avec Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Danielle Darrieux, Jacques Perrin, Gene Kelly, Michel Piccoli, Georges Chakiris, Henri Crémieux, Grover Dale...

Le film le plus heureux du monde est aussi et bien évidemment l'un des films les plus douloureux qui soient sur le bonheur.



Catherine Deneuve.

Avec Jacques Demy sur le tournage
des *Parapluies de Cherbourg*.



Catherine Deneuve “J’ai découvert le cinéma avec Demy”

Avec neuf films classés, elle est l'actrice la plus citée de ce top 100. Catherine Deneuve évoque certains des plus grands films d'une filmographie qui en compte comme nulle autre.

Les Parapluies de Cherbourg (1964)

“Les films que j’ai tournés avant *Les Parapluies de Cherbourg* n’ont pas vraiment compté. J’en avais pourtant interprété presque une dizaine, mais je n’étais jamais satisfaite ni des films ni de ce que j’y faisais. Je me trouvais maladroite, pas à mon aise. Je n’avais jamais vraiment éprouvé le plaisir du jeu, d’être filmée. Et puis il y a eu la rencontre avec Jacques. Deux ans plus tôt, j’avais reçu une invitation pour l’avant-première de *Lola*, accompagnée de ce mot : “*Jacques Demy aimerait beaucoup vous rencontrer.*” Pour le coup, j’avais vraiment fait très peu de films à l’époque. On s’est donc

rencontrés pour la première fois le soir de la présentation de *Lola*, mais j’étais évidemment très intimidée. Lorsque, deux ans plus tard, il m’a fait parvenir le projet des *Parapluies*, j’ai été immédiatement séduite. Parce que le projet ne ressemblait à rien de ce qui s’était fait jusque-là en France. Ni en France ni ailleurs, d’ailleurs, puisque ce n’était pas une comédie musicale classique. Le parti pris d’un film assez réaliste mais où les personnages s’exprimeraient en chantant m’a tout de suite emballée. C’était une expérience étrange de devoir jouer sans la voix. Cela a représenté beaucoup de travail. Il a fallu apprendre parfaitement le texte, mais aussi la façon dont la chanteuse qui me doublait l’articulait, pour pouvoir ensuite interpréter le rôle en play-back. Ça nécessitait une certaine précision. J’ai un souvenir extrêmement joyeux du tournage. Le film ne disposait pas d’énormément de moyens – plus que pour

les précédents films de Jacques, mais moins que pour *Les Demoiselles* ou *Peau d’Ane*. Alors beaucoup de choses étaient bricolées, se faisaient grâce à des astuces. Tout s’accomplissait avec une très grande légèreté. On tournait beaucoup de nuit et la musique était diffusée très fort pour que nous puissions jouer par-dessus. Ça pouvait durer toute la nuit et on empêchait tout le quartier de dormir ! Mais les Cherbourgeois ont été incroyablement coopératifs. L’expérience du tournage a été extraordinairement intense. C’est la première fois que je me suis à ce point intéressée aussi à la fabrication d’un film, que j’ai compris la tâche de chacun... J’ai découvert le cinéma avec ce film. Avant, j’avais tourné des films, mais je n’avais pas encore fait de cinéma. Avec *Les Parapluies de Cherbourg*, je me suis sentie comprise dans la vision de quelqu’un. Jacques a trouvé l’accès en moi à des choses que je n’avais jamais vues, jamais



Avec Luis Buñuel
sur le tournage
de *Belle de jour*.

“André Téchiné est un des rares cinéastes qui me voit comme une personne avant de me voir comme une actrice ou comme une image de cinéma.”

sues. Pour la première fois, je me suis sentie vue par quelqu'un. En tout cas au cinéma. Et réciproquement, je comprenais tout ce qu'il attendait, tout ce qu'il projetait sur moi.”

Les Demoiselles de Rochefort (1967)

“*Les Demoiselles de Rochefort* était, contrairement aux *Parapluies*, une énorme production, avec beaucoup de figurants, de danseurs. Jacques en était le maître d'œuvre et il travaillait très dur pour ne pas se laisser déborder. Pour moi, le tournage est un souvenir merveilleux parce que je retrouvais ma sœur Françoise. Nous ne vivions plus sous le même toit depuis déjà longtemps, et comme nous tournions en province, que j'étais loin de ma famille, elle de ses amours, nous avons retissé une complicité, une joie à être ensemble qui remontait à notre enfance. Nous nous sommes beaucoup amusées et Jacques s'est servi de notre relation pour modeler ses jumelles.”

Belle de jour (1967)

“Le tournage de *Belle de jour* a quand même été assez tendu. Il voulait faire un film plus... explicite, avec des moments de nudité vraiment difficiles. Mais je ne voulais pas les tourner, ça n'avait pas été écrit comme ça... Ça aurait été redondant, inutile. On a été au bord d'une vraie fracture. Buñuel a cédé et je ne crois pas qu'il l'ait regretté, sinon il n'aurait

probablement pas tourné à nouveau avec moi ! J'avais beaucoup de respect pour lui, mais ça ne m'empêchait pas de dire non, de lutter. Je ne pense pas que la phase du tournage était celle qui l'intéressait le plus. L'image était importante, il écrivait vraiment pour le cinéma, mais le temps de la réalisation parfois l'embêtait un peu. Il pouvait être très dur, très ironique. Je crois qu'il n'avait pas beaucoup de respect pour les acteurs.”

La Chamade (1968)

“C'est un film que j'aime énormément, *La Chamade* ! Au départ, c'était un roman de Françoise Sagan. Le scénario, à la lecture, était déjà très bien. Le film perçoit vraiment l'apparente frivolité propre à l'univers de Sagan, c'est un film très cruel. Il n'a pas été facile à faire car le tournage a eu lieu en mai 1968. C'était la grève générale, le tournage a été interrompu. Il n'y avait plus d'essence, je me déplaçais à Paris avec un vélo que m'avait prêté ma mère... J'étais vraiment jeune à l'époque et en même temps j'étais très adulte, je travaillais depuis longtemps, j'avais un enfant. Je n'ai pas du tout vécu Mai 68 en direct comme quelque chose qui allait desserrer le climat général en France sur les mœurs, le mode de vie. Je ne me sentais pas du côté des jeunes qui manifestaient boulevard Saint-Michel. Plus égoïstement, j'étais inquiète. C'est ensuite que j'ai pu mesurer ce

que ça avait changé. Le parcours qu'a effectué ensuite Alain Cavalier dans le cinéma français est vraiment incroyable ! Il n'y a pas d'autres metteurs en scène qui se sont autant déplacés que lui et, en même temps, je crois qu'il est resté lui-même. Il est arrivé à cet ascétisme parce que ça découlait naturellement d'une recherche intérieure, pas du tout pour être à l'avant-garde, pas non plus parce qu'il serait en révolte contre le système... Son cinéma obéit seulement à une nécessité très profonde. *La Chamade* était déjà un film très personnel, mais je n'aurais jamais imaginé qu'il irait ensuite vers un travail aussi solitaire et insolite. On le sent tellement heureux, en plus ! Comme s'il s'était débarrassé de toutes les choses inutiles et qu'il ne restait plus que ce qui lui plaît vraiment : lui, la caméra, ce qu'il veut raconter, le cœur des choses. Il ne fait des films que lorsqu'il est inspiré. D'une certaine façon, on ne peut que l'envier. D'autant plus qu'il n'y a pas d'amertume chez lui, il n'a pas été obligé d'aller dans cette direction, c'est absolument un choix.”

Peau d'Ane (1970)

“Le tournage de *Peau d'Ane* avait quelque chose de magique, parce que nous tournions à Chambord, qu'il y avait ces costumes extraordinaires, cet univers merveilleux qu'avait composé Jacques. Mais tout cela a été un peu gâché pour moi par des préoccupations personnelles. J'étais assez malheureuse dans ma vie au moment de *Peau d'Ane* et je n'ai pas pleinement profité du film quand nous le tournions. C'était néanmoins un ravissement de porter ces costumes. On me parle encore régulièrement de mon travail avec Buñuel, Truffaut, Polanski..., mais c'est sûrement les films de Jacques qui ont aujourd'hui l'audience la plus large. Pour certains cinéastes avec qui j'ai tourné, comme Christophe Honoré ou François Ozon, ma présence dans ses films a beaucoup compté. Et il se passe quelque chose de vraiment incroyable autour de *Peau d'Ane* qui, depuis tant d'années, continue à être redécouvert par des générations nouvelles d'enfants très jeunes. J'entends encore dans la rue des parents dire à leurs enfants : “*Regarde, c'est Peau d'Ane !*” Evidemment, aujourd'hui, les enfants sont un peu surpris (*rires*). La très grande postérité des films de Jacques Demy tient je crois à leur profondeur particulière, qui n'exclut pas la légèreté.”

Hôtel des Amériques (1981)

“André Téchiné est un des rares cinéastes qui me voit comme une personne avant de me voir comme une actrice ou comme une image de cinéma. Parce qu'il y a un fil tendu entre nous depuis près de trente ans, qu'on se retrouve souvent. *Hôtel des Amériques* a été un tournant important dans ma carrière. Juste avant, *Le Dernier Métro* avait été très important du point de vue du succès et de la reconnaissance. *Hôtel des Amériques* n'avait pas très bien marché à l'époque, mais le film a été très important pour moi d'un point de vue personnel.” **Propos recueillis par Jean-Marc Lalanne**

8 Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy – 1964



Catherine Deneuve
et Anne Vernon.

*La beauté inoxydable
du film réside aussi dans
sa tristesse.*

Lil faut imaginer l'audace de Demy et Legrand pour se lancer dans un projet entièrement chanté, configuration absolument inédite à l'époque, y compris dans le *musical* américain qui alternait toujours séquences chantées et dialoguées. Oui, les auteurs ont fait preuve d'un culot, d'une pugnacité et d'une croyance en leur projet admirables pour oser cette aventure quasi expérimentale, puis pour l'amener vers la Palme d'or cannoise et les cimes de l'histoire du cinéma. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, tout est réussi: le récit qui embrasse plusieurs années et rebondissements affectifs, le sujet qui mêle l'intime et la grande Histoire, le romanesque et le sociétal, la modernité des thèmes (une jeune femme se marie en étant enceinte d'un autre), les motifs mélodiques, les dialogues-paroles de chansons qui n'oublent pas l'humour ("mais comment es-tu tombée enceinte? – Rassure-toi, comme tout le monde"), les décors et costumes, la narration chromatique (des couleurs vives au blanc neigeux en passant par la grisaille), le casting (Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Marc Michel, Anne Vernon... tous parfaits), l'élégance des sentiments exprimés au diapason de celle des déplacements des êtres, et la somme gracieuse et fluide de tous ces éléments. Mais pourquoi diable la fusionnelle histoire d'amour entre Geneviève et Guy foire-t-elle? Pourquoi cette coda si déchirante? Pourquoi nous laisser en plan avec nos larmes de chagrin et pas dans un état euphorique comme à la fin des *Demoiselles de Rochefort*? Parce que la guerre d'Algérie. Parce qu'aucun coup de foudre ne résiste au temps qui passe.

Parce que la beauté inoxydable du film réside aussi dans sa tristesse. Mais on pourrait dérouler une autre pelote, celle des irréconciliables différences de classes sociales. Geneviève et Guy s'aiment mais ne sont pas issus du même milieu. Elle est fille de commerçante plutôt aisée, vit dans un appartement aux dorures bourgeoises; il est mécanicien, orphelin, vit dans un petit deux-pièces avec sa vieille tante. Dans la première partie du film, cette fracture sociale est dissoute dans la fusion amoureuse. Le temps qui passe, l'éloignement et, surtout, les contingences de la réalité viennent crever la bulle d'amour: Geneviève est enceinte, Guy est absent pour une durée indéterminée, le bijoutier Cassard entre en jeu. La société, l'époque ne transigent pas: il faut entourer le futur bébé d'une respectabilité sociale et d'une assise financière... Quand les ex-amants se retrouvent par hasard dans le déchirant finale, le gouffre social est évident, et irrémédiable. Tout est mort entre eux, la femme du bijoutier et le prolo n'ont plus rien à se dire. Guy est marié à Madeleine qui l'aime, ils ont un enfant avec lequel Guy joue et gambade en cette soirée de Noël. Geneviève est malheureuse, comme cassée de l'intérieur. La bourgeoise n'a pas su attendre, croire suffisamment en l'amour, elle en est punie, alors que le prolo abandonné est finalement récompensé. Vu sous cet angle plus politique et moins romantique, *Les Parapluies de Cherbourg* se conclut par un triomphe du prolétariat sur le mépris de la bourgeoisie. **Serge Kaganski**

Avec Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner, Mireille Perrey, Rosalie Varda...

9 La Jetée de Chris Marker – 1962



Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices." Beaucoup de choses ont été dites à propos de Chris Marker, et en particulier de *La Jetée*, l'un des courts métrages les plus célèbres et commentés de l'histoire du cinéma. Beaucoup de choses ont été dites, mais il en est une sur laquelle on n'a peut-être pas assez insisté : Chris Marker fut, en plus d'un cinéaste révolutionnaire (dans tous les sens du terme) et d'un photographe merveilleux, un écrivain de génie. Le mot n'est pas exagéré. Prononcé par l'acteur Jean Négroni, de sa voix grave et légère, le commentaire de *La Jetée* est une suite de fulgurances comme celle-ci, qui définit mieux que tout autre aphorisme l'essence d'un souvenir : une cicatrice, d'abord invisible. Ou, pour le dire autrement, une faille, dans laquelle s'engouffre celui qu'on appelle ici "l'homme", joué par Davos Hanich, artiste et architecte, élève de Fernand Léger et ami de Chris Marker. Il se souvient. Du visage d'une femme, d'une image, "la seule du temps de paix à avoir traversé le temps de guerre". Une guerre nucléaire a réduit Paris en cendres (et "sans doute la plus grande partie du monde") et condamné sa population à vivre une existence de rongeur. Allongé sur un lit, dans les sous-sols de Chaillot – qui devaient, un an après la sortie du film, en 1963, servir de stock à la Cinémathèque française, c'est-à-dire à toute la mémoire cinéphile du monde, quelle étrange coïncidence... –, l'homme a les yeux bandés, des électrodes sur la tête, des gardes-chiourmes chuchotant à ses côtés. Immobile, il voyage dans le temps. D'abord dans le passé, puis dans le futur. Qu'y trouve-t-il ? Une femme, celle dont l'image l'obsède depuis que, gamin, il l'avait aperçue sur la jetée d'Orly, où ses parents l'avaient emmené voir les avions décoller. Avec elle, il profite d'un pur présent, se promène, s'émeut de l'existence de jardins, et "s'arrête devant une coupe de séquoia couverte de dates historiques". Comme dans *Vertigo*, le film d' Hitchcock qui obsédait

Voir un film, rêver, voyager dans le temps, aimer des images ou des humains, c'est la même chose, nous dit Marker.

Marker, et dans lequel Madeleine obsédait Scottie, de même qu'ici la femme de la jetée d'Orly obsède notre homme du futur... Lui-même remaké (de façon plutôt convaincante par Terry Gilliam, avec *L'Armée des 12 singes* en 1995), *La Jetée* est à sa façon un remake de *Vertigo*. Tout ceci n'est qu'une histoire d'obsession. De cicatrice. De spirale. Mémoirelle, onirique, sentimentale, cinéphile... Voir un film, rêver, voyager dans le temps, aimer des images ou des humains, c'est la même chose, nous dit Marker.

Il existe des centaines de films sur le cinéma, qui le métaphorisent, le triturent, le mâchent et le recrachent. Mais *La Jetée* est sans doute le plus perçant. Aux frontières du médium, composé seulement de photographies en noir et blanc (et aussi de voix, de sons et de musiques), il ne s'autorise qu'un seul mouvement : un battement de cil, dans la pénombre d'un petit matin. Et l'image fixe de s'animer, donnant la définition du cinéma selon Marker : "le souvenir d'un temps deux fois vécu". **Jacky Goldberg**

Avec Davos Hanich, Hélène Châtelain, Jean Négroni, William Klein, Jacques Ledoux...

10

Les Yeux sans visage de Georges Franju – 1960



Edith Scob.

Une jeune fille, à laquelle Edith Scob prête idéalement son regard aux aguets et sa voix absente, perd son visage dans un accident de voiture causé par la folie de son père, chirurgien de renom obsédé par les greffes (Pierre Brasseur). Ce que la folie paternelle a détruit, elle s'acharnera à le reconstruire.

Combien faut-il de vierges blondes aux yeux clairs pour faire "une vraie jeune fille"? Combien d'ovales parfaits faut-il écorcher pour recréer un visage de fille idéale? La surface jeune et lisse de la peau humaine n'est-elle pas trop fragile pour concurrencer la "perfection" esthétique d'un masque de cire?

Le père chirurgien fait passer sa fille accidentée pour morte et entreprend de kidnapper des jeunes filles qui lui ressemblent afin d'arracher la peau de leur visage. Si la torture et la mise

à mort réussissent (le père macabre empile leurs cadavres dans le caveau vide de sa fille), la greffe, elle, ne prend pas. Du moins chirurgicale.

Car souterrainement, le deuxième long métrage de Georges Franju (il le signe en 1960, après *La Tête contre les murs* et une carrière splendide d'auteur de courts métrages) accomplit une autre greffe, bien plus étrange et prophétique, en bricolant une hybridation inédite au sein du cinéma français.

Au vieux drame psychologique (incarné ici par l'acteur Pierre Brasseur, dont le jeu à l'ancienne livre un combat perdu d'avance contre l'irruption d'une modernité fantas(t)ique, en la personne d'Edith Scob), à l'intrigue policière et à la tradition du film noir, *Les Yeux sans visage* greffe un fantastique atmosphérique, un climat tourneurien transposé en banlieue parisienne, et scandé par les hurlements de chiens de

Edith Scob

“La perception poétique”

“**A** la fin des années 1950, j'étais étudiante en lettres et je faisais un peu de figuration pour gagner de l'argent. Le critique des *Cahiers du cinéma* Jean Douchet avait constitué un fichier d'acteurs débutants ou peu connus et Georges Franju l'a consulté pour le casting de son premier long métrage, *La Tête contre les murs*. Il s'est arrêté sur ma photo, et là, un petit miracle s'est produit. Il m'a choisie pour un rôle minuscule, mais il a réécrit la scène pour moi. Il l'a mise en scène comme un moment important du film, une apparition. Dans la foulée, il m'a proposé le rôle principal de son film suivant, *Les Yeux sans visage*, alors que je n'avais quasiment jamais joué. Le tournage reste évidemment un souvenir très fort. J'avais à peine plus de 20 ans. J'arrivais sur le tournage trois heures avant tout le monde pour qu'on m'applique le masque. Dès

lors, j'avais du mal à parler. J'étais comme séquestrée. En même temps, je garde un souvenir magique de ces nuits transfigurées par l'éclairage magnifique du chef opérateur Eugen Schufftan (*auteur des effets spéciaux de Metropolis de Fritz Lang et chef opérateur de Quai des brumes de Marcel Carné – ndlr*). Franju m'impressionnait beaucoup. C'était un artiste très réfléchi, mais doté d'un rapport absolument poétique au monde. Ça ne passait pas par le discours, la construction intellectuelle, c'était plus spontané, vraiment de l'ordre de la perception poétique. Après *Les Yeux sans visage*, nous nous sommes retrouvés sur *Judex*, *Thérèse Desqueyroux*, *Thomas l'imposteur*. Mais je tournais avec peu d'autres cinéastes. Peut-être étais-je trop associée à l'univers de Franju. Dans les années 1970, j'ai enchaîné beaucoup de rôles de victimes et de folles. Peut-être aurais-je dû casser plus tôt cette image, j'ai sans doute

accepté trop souvent des choses directement inspirées des *Yeux sans visage*. Mais si, à partir des années 1990, j'ai pu effectuer une sorte de come-back, c'est évidemment grâce à la grande postérité des *Yeux sans visage*. Comme beaucoup de réalisateurs, Tonic Marshall a pensé à moi pour *Vénus Beauté* par admiration pour le film. C'est aussi le cas de Leos Carax (*qui ne filme jamais son visage dans Les Amants du Pont-Neuf puis lui fait réenfiler un masque dans Holy Motors – ndlr*). Christophe Gans, qui m'a donné un rôle dans *Le Pacte des loups*, m'a clairement dit que Georges Franju était son cinéaste préféré. On retrouve d'ailleurs dans son film le masque, les chiens défigurés... Quand j'ai tourné *Les Yeux sans visage*, je me suis rendu compte tout de suite que je tournais un film important, mais j'étais loin de penser qu'on m'en parlerait toute ma vie.” **Propos recueillis par Jean-Marc Lalanne**

“Le tournage reste évidemment un souvenir très fort. J'avais à peine plus de 20 ans. J'arrivais sur le tournage trois heures avant tout le monde pour qu'on m'applique le masque.”

laboratoire devenus fous, la montée inexorable d'une brume glaciale encerclant le parc hanté du savant fou, et les amours lesbiens à peine voilés, dans un jeu de miroirs et de doubles. D'un côté, la star viscontienne Alida Valli (*Senso*), dont les pommettes de lynx traquent au bord des routes de jeunes proies à son image, qu'elle ramène à son maître (ogre tapi au fond du château de Barbe-Bleu) pour qu'il les consomme sur son bloc opératoire. De l'autre, Edith Scob, son visage en forme de trou béant recouvert d'un masque annonciateur du “baby face”, cette parodie de visage jeune que les actrices contemporaines réclament aux blocs opératoires d'aujourd'hui. En spectatrice sadienne, la fille de l'ogre observe les préparatifs du sacrifice de vierges, ce festin que son père compose à leur inquiétant trio. Logre veuf assigne à ses deux femmes le rôle en miroir d'une nouvelle Hécate, déesse mythologique, maléfique et lunaire, attendant ses proies au carrefour des routes où hurlaient ses chiens.

L'ensemble crée un fantastique de malaise, une hantise oedipienne, un cauchemar sexuel, toujours aussi envoûtant, presque soixante ans plus tard, pour les spectateurs contemporains désormais habitués aux yeux sans visage des acteurs, qui lancent des appels au secours muets sur les écrans. **Hélène Frappat**
Avec Pierre Brasseur, Edith Scob, Alida Valli, Juliette Mayniel, Claude Brasseur...

Un fantastique de malaise, une hantise oedipienne, un cauchemar sexuel, toujours aussi envoûtant, presque soixante ans plus tard.

11 Playtime de Jacques Tati – 1967



Comme *Lola Montès*, *La Porte du paradis* ou *Il était une fois en Amérique*, *Playtime* appartient au club des chefs-d'œuvre maudits. La sublimation par l'art n'est pas un long fleuve tranquille, et comme ses infortunés cousins filmiques, *Playtime* connut des déboires de production et une gifle commerciale (voire critique) qui laisse abasourdi tant elle est inversement proportionnelle au génie du film. Quand on voit ou revoit cette merveille, on ne comprend pas une telle injustice, et savoir que Mozart ou Van Gogh crevèrent dans la dèche comme Tati console à peine.

Film sans dialogue ni récit apparent, *Playtime* raconte beaucoup de choses par le cadre, le hors-champ, le montage, le graphisme, les transparences, les couleurs, les matières, les mouvements, les gestes, les bruitages et la mise en son. Il dit beaucoup, mais quoi ? Qu'il existe un conflit entre passé et modernité, architecture et corps humains, froideur et chaleur, rigidité et mollesse, chair et béton, grisaille et couleurs, classe ouvrière et classe technocrate, vieille France et monde global moderne... Le Paris des monuments et d'autrefois n'est plus qu'un reflet sur les surfaces vitrées de Tativille (entre Orly, La Défense et NY). Tati prend acte des transformations du monde dans une vision à la

fois critique, lucide et admirative. Mais l'humain, l'ancien, le populaire, leur chaleur et leur faiblesse ne sont pas encore vaincus et surgissent dans les interstices du froid capitalisme contemporain tels des retours du refoulé. Et finalement, Tati réconcilie ces oppositions dans le grand chaos de l'inauguration du restaurant, sommet de burlesque anarchisant. L'ancien et le neuf ont leurs vertus et leurs travers respectifs, mieux vaut en rire et même plus : aimer, boire et danser tous ensemble. Les mondes qui s'opposent sont faits aussi pour coexister, dialoguer, se mélanger, comme le résume l'idylle ébauchée entre M. Hulot et une élégante touriste américaine.

Tout cela est dessiné, chorégraphié, rythmé, millimétré avec une totale maestria, drôle, acéré, poétique comme jamais. Une idée par plan ? Encore mieux : deux, cinq, dix idées par plan, en haut, en bas, à droite, à gauche... Film-cerveau, film-monde, graphique et politique, ludique et juste comme l'enfance. Bien sûr, le mot "chef-d'œuvre" est tellement galvaudé que... Mais quel autre pour *Playtime* ? Sublime ? Allez, sublime, évidemment, absolument, forcément sublime.

Serge Kaganski

Avec Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valérie Camille...

*Film-cerveau, film-monde, graphique et politique,
ludique et juste comme l'enfance.*

12 L'Atalante de Jean Vigo – 1934



Dita Parlo.

L'histoire du cinéma (mais non, attendez, ne partez pas...) nous a appris qu'il y avait plusieurs *Atalante*. Celle voulue par Jean Vigo et celle, funeste, massacrée à sa sortie fin 1934 par ses producteurs, profitant de la mort prématurée du cinéaste (de septicémie, en octobre 1934 à l'âge de 29 ans) pour distribuer le film remonté, charcuté, le vendant sous le nom de *Chaland qui passe* (le titre d'une chanson de Lys Gauty à la mode ces années-là).

Et il y a eu depuis trois ou quatre autres *Atalante*, toutes nées du désir de reconstituer ce film rêvé par Vigo – ça a fini par arriver, en 2001, grâce aux recherches de Bernard Eisenschitz.

Les restaurations n'ont rien enlevé, bien au contraire, au mythe du cinéaste maudit entre tous, de l'anarchiste qui n'a même pas eu le temps de se voir couronné par la cinéphilie. Les différentes restaurations n'ont peut-être pas apporté de réponses à cette interrogation de toujours : comment un jeune homme malade, enragé certes (on ne naît pas fils d'anarchiste pour rien, on ne voit pas son père mourir en prison quand on a 12 ans sans se sentir en colère à vie) mais déjà affaibli, a-t-il pu mettre autant de cinéma, voire tout le cinéma, dans un seul film ? Ça ne s'explique pas.

L'invention – permanente – de formes, c'est presque le défaut de *L'Atalante* quand on le regarde aujourd'hui : Vigo rejoue tout, n'économise pas. Au contraire, il essaie une idée par plan. C'est presque trop. Ça déborde, le bateau penche, même si ça flatte le romantisme de ceux qui voient bien que celui qui agit de la sorte sait qu'il n'y aura jamais d'autres films. Et le fait est que Vigo aligne sur une heure vingt assez d'idées et de trouvailles pour faire tenir le cinéma tout entier jusqu'à *A bout de souffle* (vingt-cinq ans tout rond).

Mais si, une fois cela admis, on finissait par admettre que l'essentiel n'est pas là. Car si *L'Atalante* est le plus beau film poétique français, celui qui fait se lever Garrel la nuit pour allumer des cierges, c'est parce qu'il est le plus sensuel de tous. Revoyez cette grande demi-heure qui commence quand Michel Simon entame une boîte imaginaire et soûle

*Vigo rejoue tout, n'économise pas.
Au contraire, il essaie une idée par plan.*

sur le pont, alors que Jean Dasté entraîne en cachette Dita Parlo à venir faire autre chose, une autre lutte romaine dans leur chambre, regardez à cet instant même la pointe de ses seins à elle quand il la serre de près, c'est leur nuit de noces et elle est là, parmi les linges, devant cette caméra qui peine à se trouver une place ailleurs que contre leurs ventres et leurs aisselles. Et puis comment Vigo, après une telle offrande, orchestre sa frustration à elle, qui commence cette nuit même, quand elle se réveille en sursaut et cherche Dasté ; qui est déjà sur le pont, vent debout. Elle comprend que ce sera désormais toutes les nuits comme ça : le travail et la solitude, une vie morne et sans fantaisie, une vie de chaland.

Mais le désir et la curiosité, ça ne passe pas, elle en a besoin, elle va les chercher partout, jusque dans la chambre du père Jules (joué par le plus grand érotomane vivant de ce siècle, l'ogre Michel Simon).

Revoyez l'étrange geste qu'elle fait quand Michel Simon se coupe la main au navaja, elle ouvre la bouche et sort le bout de sa langue pour en lécher le sang. Autour d'elle, il y a des mains coupées maintenues dans des bains de formol et des photos d'Africaines aux seins nus.

La chambre du père Jules est un musée surréaliste. A La Villette, il y aura pour elle le corps de Gilles Margaritis, le camelot. C'est le corps d'un chat qui fait la roue autour d'elle. Dasté regarde cela, impuissant – et c'est son impuissance de mari que le film dévisage. *L'Atalante*, c'est déjà *Eyes Wide Shut*. Plus tard, il y aura ce doigt que l'on enfonce dans le sillon d'un disque pour en extirper des sons. Personne, non, même pas Renoir dans *La Chienne* ou *Toni*, ni Buñuel dans *L'Âge d'or*, n'avait filmé le désir féminin d'aussi près. **Philippe Azoury**

Avec Michel Simon, Jean Dasté, Dita Parlo, Louis Lefebvre...

13

A nos amours de Maurice Pialat – 1983



Sandrine Bonnaire et Evelyne Ker.

Au tout début, il y a un corps. Celui de Suzanne, incarnée par la révélation Sandrine Bonnaire, âgée de 15 ans à l'époque du film. Elle a la peau blanche et douce, les yeux perçants, les cheveux ondulants nonchalamment jusqu'à ses épaules, une taille fine, et des seins majestueux qu'elle exhibe sans pudeur. Rien d'étonnant, d'ailleurs, à ce que la caméra de Maurice Pialat s'attarde par deux fois sur la poitrine de Suzanne : c'est elle qui menace de faire imploser la cellule familiale, elle qui attire les regards. Regard d'un frère, possessif et désireux (Dominique Besnehard), qui voudrait "lui mordre la peau tellement elle sent bon" ; regard jaloux d'une mère vieillissante, qui exige qu'elle se recouvre les seins d'une chemise de nuit ; et regards carnassiers de tous les hommes qui circuleront dans sa vie sentimentale dissolue. *A nos amours* est l'histoire de ce corps d'ado qui peu à peu se transforme, se sexualise et se défait de ses marques d'enfance (une fossette dont on souligne la disparition, un sourire qui se fait de plus en plus rare). Un corps qui dérange, parce qu'il est trop beau, trop jeune, et surtout

parce qu'il refuse de se laisser dicter sa conduite, de se soumettre au désir d'un seul homme. Un corps révolutionnaire, en somme, que Maurice Pialat place au centre d'un psychodrame familial afin d'en observer toutes les réactions.

Dans un récit ténu, bien qu'étendu sur plusieurs saisons, *A nos amours* décrit donc ce moment de bascule entre l'enfance et l'âge adulte que traverse le personnage de Suzanne, dont il recueille les doutes, les espoirs et les colères. Prise dans les mailles d'une famille vampirique (un frère violent, une mère hystérique, tous rendus malades par la fuite du père), soumise à la pression d'un monde social qui voudrait absolument la voir mariée, elle a fait de son corps un instrument de résistance, passant d'un amant à l'autre en signe de contestation. Alors Maurice Pialat ne ménage ni son personnage ni son actrice, auxquels il inflige les coups les plus rudes dans de longues séquences intenses, où l'on retrouve tous les motifs chers au cinéaste, portés à leur point d'incandescence : la contamination patiente du réel, le jeu sans artifice des acteurs, une narration flottante, ouverte aux accidents miraculeux du tournage. Sous la bienveillance aiguë de son regard, Suzanne encaisse les gifles et les humiliations, mais elle reste debout, fière et orgueilleuse. Même quand elle semble finalement céder à l'injonction du mariage, acceptant de participer à la grande comédie des adultes, ce sera pour mieux repartir, et résister encore. Trente ans plus tard, il n'est pas sûr que l'on ait connu plus belle héroïne dans le cinéma français, pas sûr qu'un film ait saisi avec autant de force et de majesté la violence infligée à la jeunesse. Pas sûr que l'on oublie Suzanne.

Romain Blondeau

Avec Sandrine Bonnaire, Maurice Pialat, Evelyne Ker, Dominique Besnehard, Pierre-Loup Rajot, Cyril Collard, Jacques Fieschi...

Un corps qui dérange, parce qu'il est trop beau, trop jeune, et surtout parce qu'il refuse de se laisser dicter sa conduite, de se soumettre au désir d'un seul homme.

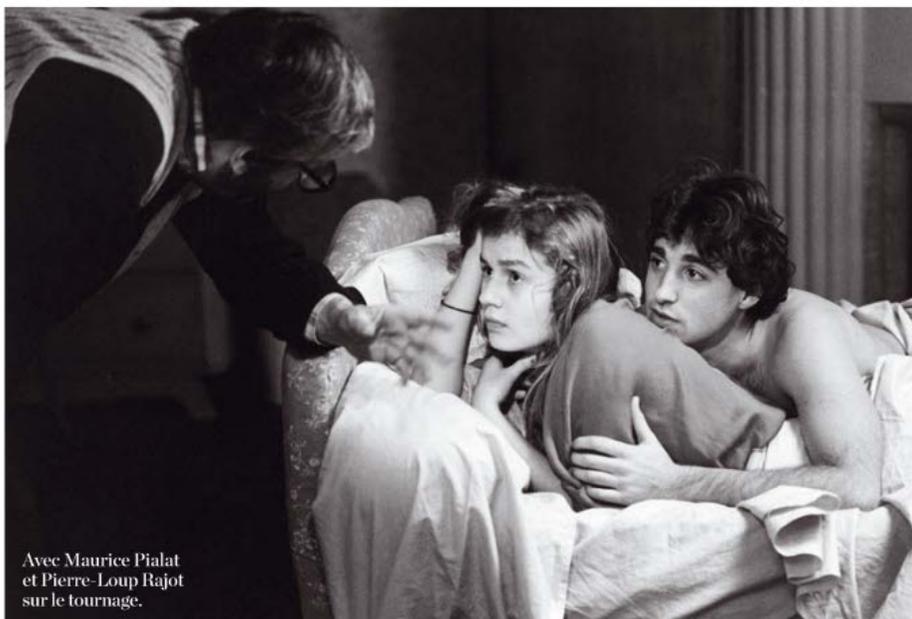
Sandrine Bonnaire

“Je préfère *Diabolo menthe* !”

“**D**eux souvenirs me reviennent tout de suite. Côté film, c'est la fameuse scène de la fossette, qu'on avait improvisée. C'était en fin de journée, on allait couper, et puis il y a eu ce coup de magie où Pialat a mêlé ce qui avait été écrit et ce que j'avais pu lui raconter : ma fossette, mes dents – mes '*ratiches*', comme je disais à l'époque. C'était un moment de vraie complicité entre un monsieur qui n'a pas encore d'enfant et qui est complètement en amour et cette petite nana... Côté tournage, j'ai le souvenir d'un matin où il faisait très froid et où je suis arrivée avec une petite veste. Pialat m'a dit : '*Mais ça caille ! Tu n'as pas de manteau chaud ?*' Et à la pause, on est partis chez Chevignon, il m'a acheté des godasses et plein d'autres vêtements. Il avait beaucoup de tendresse pour moi, il se comportait comme un père ou un parrain.

Avant le tournage, on était partis en repérage – je ne savais pas qu'on n'emmène pas les acteurs en repérage. On était partis à Hyères (je prenais l'avion pour la première fois, il avait pensé à m'apporter des petites jumelles), et il était vraiment ému de me voir découvrir l'avion. On avait retrouvé Cyril Collard à Hyères et on était allés manger dans un restaurant au bord de la mer. Il m'avait fait découvrir les gambas. N'ayant pas le palais initié, je n'avais pas trouvé ça bon.

Il commençait à faire la gueule. Ensuite, on est allés sur la plage. Il va se baigner seul et, quand il revient, moi, je vais me baigner. Il dit à Collard : '*J'en peux plus de cette fille, je vais la virer, elle ne veut pas se baigner avec moi parce qu'elle a peur de moi, elle trouve que j'ai un gros bide, je la dégoûte, etc.*' Cyril Collard me dit : '*Maurice est très en colère. Si tu continues comme ça, il ne va pas te garder.*' Je ne comprenais pas, j'étais très naïve. Ça a passé. Mais j'avais trouvé ça un peu bizarre. Tout le monde me disait : '*Tu travailles avec un des plus grands !*' Je ne m'en rendais pas compte.



Avec Maurice Pialat et Pierre-Loup Rajot sur le tournage.

Il m'avait montré *Nous ne vieillirons pas ensemble* et, à l'époque, ça m'avait complètement fait chier... Je lui avais dit : '*Je préfère Diabolo menthe !*' Il avait été meurtri.

En fait, mes souvenirs d'*A nos amours* sont assez vagues. On n'a pas tourné le scénario écrit, le film a vite intégré des éléments de ma vie, ma relation avec mon père et ma mère, dont j'avais beaucoup parlé à Maurice...

Il paraît que c'est inspiré de la famille Langmann – Claude Berri dit qu'il ne se reconnaît absolument pas dans cette famille, et moi, je reconnais un peu ma mère, sur l'hystérie ou les coups qui partent. Je ne ressentais pas les tensions sur le tournage, mais je me suis bien rendu compte qu'Evelyne Ker continuait à me taper quand les prises étaient finies. Je pensais qu'elle était vraiment

dans son rôle... Maurice, qui aimait bien attiser les choses, était venu me voir : '*Elle est jalouse. Tu vois, elle continue à te taper !*' A l'époque, ça ne me dérangeait pas beaucoup. La violence, je connaissais. Il me disait : '*Tu verras, tu rencontreras pas beaucoup de metteurs en scène comme ça.*' Je n'y croyais pas, et c'est vrai. J'étais contente d'être sur des films 'normaux', où les rapports étaient simples. Je privilégiais ça plus que le résultat des films. Mais je me suis aperçue que, sur la plupart des tournages, on s'emmerde pour des petites choses qu'on ne verra jamais (faux raccords, objets qui brillent, etc.) et qui tuent l'essentiel. Et aujourd'hui, ça me met en rogne, de plus en plus. Comme s'il m'avait transmis le truc.” **Propos recueillis par**

Jean-Baptiste Morain

“Je ne ressentais pas les tensions sur le tournage, mais je me suis bien rendu compte qu'Evelyne Ker continuait à me taper quand les prises étaient finies. Je pensais qu'elle était vraiment dans son rôle...”

14

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman – 1975



Une nuit, j'étais dans mon lit en train de somnoler et, tout à coup, j'ai vu le film." C'est ainsi que Chantal Akerman raconte la genèse de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Un flash foudroyant surgit à la bordure du somme, une forme qui se décline sur fond de relâchement de la conscience, une pure vision qui transperce la nuit : c'est tout cela, *Jeanne Dielman*, un film proprement inimaginable, une œuvre tellement immense qu'elle excède tout autour d'elle (à commencer par l'œuvre à venir de son auteur, alors âgée de 25 ans, un peu comme *La Maman et la Putain* excède et se tient à côté du reste de la filmographie de Jean Eustache). Lorsqu'on demande à Chantal Akerman ce qu'elle a vu cette nuit-là, elle reste laconique : "Juste une serviette éponge posée sur un lit, des billets déposés dans une soupière... Mais ça a suffi pour que le film m'apparaisse." Cette serviette et cette soupière contiennent la vie de Jeanne Dielman, une veuve entre deux âges qui vit à Bruxelles, avec son fils de 17 ans. Le film décrit une cinquantaine d'heures du quotidien de cette femme, dont la vie s'organise comme un ballet mécanique de gestes domestiques. Jeanne Dielman fait la cuisine, met la table, sert son fils, dine, débarrasse la table, fait la vaisselle, range la cuisine. Jeanne Dielman défait son lit, s'endort, refait son lit, se lave méthodiquement dans sa baignoire, s'habille, cire les chaussures de son fils. Et cela *ad libitum*, rien de moins que trois heures vingt. Il suffisait de filmer ses actions dans une durée proche du temps réel pour enregistrer quelque

chose de jamais vu : une construction sociale (la femme au foyer) qui ne tolère aucune extériorité, une aliénation consentie qui, si on en dérègle les procédures, aboutit à une catastrophe.

La vie de Jeanne Dielman, c'est donc l'ordinaire de beaucoup de femmes : tour à tour cuisinière, servante, femme de ménage. Mais aussi pute. Car entre la vaisselle et la cuisine, Jeanne Dielman reçoit des hommes à domicile et couche avec eux pour de l'argent, tâche qu'elle effectue avec le même soin robotique, la même précision désincarnée que toutes ses activités ménagères. Le film est fait de boucles, déroule le même imparable enchaînement de rituels répétitifs, jusqu'à ce que le plus inattendu advienne (elle jouit) et que vole en éclats le circuit fermé de ces petites cérémonies (armée d'un ciseau, elle tue).

Pourquoi Jeanne Dielman tue l'homme qui la fait jouir, demande-t-on trente ans plus tard à Chantal Akerman ? "Elle tue le phallus. Pas forcément le phallus d'ailleurs. Ça aurait pu se produire aussi avec une femme. Mais elle tue le plaisir. Elle jouit une première fois. Elle pense que ça ne se reproduira pas. Et elle jouit une seconde fois. Cette jouissance défait l'ordre de son monde. Jusque-là, le plaisir tenait dans la reconduction quotidienne des mêmes rituels. Si on touche à ça, si quelque chose surgit en dehors de la ritualisation de son existence, alors elle devient folle."

Un film marque une date dans l'histoire du cinéma lorsqu'il découvre de nouveaux territoires du filmable, lorsqu'il songe à s'intéresser à des sujets que personne ne jugeait dignes d'intérêt : préparer une escalope

Delphine Seyrig.



Tout ce qui constitue les déchets du cinéma classique (le temps qu'il faut pour mettre une table) devient tout à coup la matière même d'un film.

panée, peler des pommes de terre, se coiffer plusieurs minutes devant une glace, introduire un gant de toilette dans ses oreilles afin de les nettoyer. Autant de gestes découverts sur un écran pour la première fois dans *Jeanne Dielman* et qui, par la simple retranscription par les moyens du cinéma, donnent lieu à une véritable sidération. Tout ce qui constitue les déchets du cinéma classique (le temps qu'il faut pour mettre une table) devient tout à coup la matière même d'un film. Mais à cette extension du domaine du filmable il fallait joindre les bonnes solutions de représentation. La puissance de *Jeanne Dielman* tient à l'extrême stylisation de ces actions bien ordinaires. Si les gestes sont ceux de l'hyper-quotidienneté, la façon de les montrer est aux antipodes du naturalisme. D'abord, la caméra ne bouge jamais. Elle campe sur sa position et ne se déplace plus. Si Jeanne Dielman s'approche à l'avant du plan, elle se retrouve soudain décapitée. Si elle poursuit son action hors du cadre, l'image reste vide de sa présence, sans que jamais aucun décadage ne vienne la recentrer. Comme si la vie de Jeanne Dielman nous était révélée au moyen d'une régie de surveillance, reproduisant la même combinaison limitée de cadres statiques et comportant des angles morts, des fissures dans lesquelles le personnage s'absente. Le rapport à la durée est tout aussi énigmatique. Le film a frappé par sa façon de faire durer les actions bien au-delà de leur simple fonction narrative. Jeanne Dielman attend sur une chaise que son fils revienne de l'école. Mais le plan dure bien au-delà de la durée nécessaire à la

compréhension de cette information. Et tout à coup, c'est le vertige existentiel d'une vie entière qui prend forme, germe dans le plan de cette femme assise sur une chaise pendant de longues minutes. Mais de tous ces choix de mise en scène qui propulsent la vie quotidienne dans une dimension de surnaturel, le plus décisif tient au casting. Éthérée, irréaliste, infiniment sophistiquée, Delphine Seyrig est une sorte de contre-casting absolu, l'actrice qu'on imagine le moins en train de peler une pomme de terre dans un tablier gris-bleu. "Quand je lui ai fait lire une version antérieure du scénario, raconte Chantal Akerman, simplement parce que je la connaissais depuis quelques années et que j'étais curieuse de son avis, elle m'a dit qu'elle voulait jouer ce personnage. Je ne m'y attendais pas mais je me suis dit que si elle voulait le faire, c'est qu'elle pouvait le faire. Et évidemment, si on voit cette femme, si on la voit vraiment, c'est parce que c'est Delphine. Du coup, ce qu'elle fait, ce qu'elle vit, sort du film. Une femme comme elle ne devrait pas occuper cette place-là, et cela expose dans la plus grande clarté en quoi consiste cette place-là. Delphine ne correspond pas au stéréotype de la petite ménagère. Alors elle est toutes les femmes. Et en premier lieu, celle qu'on voit."

Pour l'éternité désormais, elle bat ses jaunes d'œufs avec une fourchette, réchauffe des petits pois, boit son café dans la cuisine.

Jean-Marc Lalanne

Avec Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Storck, Jacques Doniol-Valcroze...

15 Pickpocket de Robert Bresson – 1959



Cinquième long métrage de Bresson, *Pickpocket* est le premier qu'il a écrit entièrement et qui n'est pas une adaptation. S'il a des points communs avec *Crime et Châtiment*, c'est plus par infusion que par fidélité au texte dostoïevskien. D'ailleurs le héros, Michel, ne commet pas de meurtre. Comme le titre l'indique, il est pickpocket. Le film est totalement synchrone et en accord avec la Nouvelle Vague qui démarre au même moment. Bresson est proche de l'esprit libre et urbain de ce mouvement fougueux et juvénile qui s'oppose au cinéma de studio poussiéreux. A 58 ans, le cinéaste filme comme Godard ou Truffaut, sans artifices, des jeunes gens de son époque dans les rues de Paris. A sa manière introvertie, le Michel de *Pickpocket* est le cousin du Michel fanfaron d'*À bout de souffle*. Naturellement, Bresson ne partage pas toutes les options des Jeunes Turcs du 7^e art. Si son but, en tournant dans les rues, est de "ne capturer que du réel", ce réel il s'attache à le filtrer et à le remodeler.

Tourné dans les gares, le métro, les cafés et montrant la trajectoire d'un jeune voleur professionnel obnubilé par son art, *Pickpocket* est une œuvre relativement calme et harmonieuse. Le cinéaste ne tourne pas

en son direct, reconstituant les bruits de la ville qui sont strictement nécessaires au récit. D'où une impression de bruissements, de frôlements furtifs, assimilant parfois les humains à des insectes. Pourtant Bresson n'est pas un entomologiste. Il s'intéresse à l'intériorité des êtres. Notamment à celle de ce jeune homme perplexe au regard fou (Martin LaSalle), qui dit pouvoir s'affranchir des lois parce qu'il est d'essence supérieure. Il réalisera son illusion en découvrant la douleur, l'empathie, l'amour. Auparavant il aura vécu dans la fièvre.

Au-delà de l'art du vol à la tire, qui l'assimile à un prestidigitateur, c'est un addict. Voler est pour lui un plaisir sexuel, et sa main quasiment un organe érotique (voir la scène où il refuse d'aller à la fête foraine avec Jeanne car il est troublé par une montre qu'il veut dérober). Opérant essentiellement dans le métro parisien, il a des points communs avec les obsédés qui se mêlent à la foule pour peloter et se frotter aux femmes ou aux hommes. A ce propos, on ne peut pas ignorer la similitude avec le film de Samuel Fuller *Le Port de la drogue*, dont Bresson s'est sûrement inspiré. Notamment la scène d'ouverture dans le métro new-yorkais. Mais si pour Fuller ce n'est que l'amorce d'un pur thriller, pour Bresson, qui renie le "style policier" (déclaration du générique), l'enjeu est à la fois sensuel et spirituel. La sensualité du film se traduit par le ballet gestuel des pickpockets qui subtilisent portefeuilles, montres et billets. Accessoirement, il y a la rédemption religieuse du héros, sauvé par l'amour de la belle Jeanne (Marika Green), modèle bressonien typique qui oppose sa sagesse de madone à l'addiction de son amant. Mais c'est un peu une façade noble, tant le cinéaste lui-même semble souterrainement happé par cette passion du vol. Moins catholique et spirituel qu'on ne le croit, Bresson est un grand sensuel. **Vincent Ostria**

Avec Martin LaSalle, Marika Green, Jean Pélégri, Pierre Etaix, Dominique Zardi...

L'enjeu est à la fois sensuel et spirituel : le ballet gestuel des pickpockets qui subtilisent portefeuilles, montres et billets et la rédemption religieuse du héros, sauvé par l'amour de la belle Jeanne.

16 Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda – 1962



Corinne Marchand et Dominique Davray.

Aujourd'hui, tout m'étonne. La figure des autres et la mienne à côté." Pourquoi ce soudain changement chez Cléo, jeune chanteuse à succès qui elle-même ne cesse de surprendre par sa beauté? Tout l'affole: un visage, le nom d'une rue, une conversation, le bruissement des feuilles dans les arbres... Il ne reste donc plus qu'à dériver, vers un but aussi diabolisé qu'illusoire, dans Paris.

Sorti sur les écrans en 1962, *Cléo de 5 à 7* relate deux heures de la vie d'une femme persuadée d'être malade. Premier choc: le film se déroule en temps réel, à la manière d'un compte à rebours tendu vers son dénouement – l'annonce de résultats médicaux qui fixeront l'héroïne sur son destin. L'autre surprise tient à l'omniprésence du personnage féminin à l'écran: dans le contexte émergent et très phallogocentré de la Nouvelle Vague, le regard de Corinne Marchand devient le seul point de vue, une silhouette souveraine et radieuse, la seule marche à suivre. Pourtant, au gré de son itinéraire parisien (essentiellement la Rive gauche parcourue en taxi, en bus puis finalement à pied, comme un discret dénuement), Cléo croise des hommes. Il y a ceux qui la désirent (son amant), ceux avec qui elle travaille (Michel Legrand dans le rôle du compositeur clownesque), celui enfin qui lui ouvrira une autre voie, croisé dans la torpeur sereine d'un jardin public. Comme Godard dans *A bout de souffle* sorti l'année précédente, la réalisatrice de 33 ans a à cœur de tourner en décor naturel. Mais elle pousse ce procédé beaucoup plus loin, encapsulant la ville sous forme d'images documentaires.

Dans ce Paris originel et perdu, on baguenaude encore d'un atelier de sculpture à un attroupement devant le numéro d'un saltimbanque. L'art est partout: dans un concert improvisé autour d'un piano, dans une conversation sur le peintre Miró au Dôme. Un Paris qui est aussi peuplé de visages féminins "ordinaires": une chauffeuse de taxi, une vendeuse de magasin, une employée de maison qui tient lieu

Pour Cléo, héritière surréaliste attentive aux signes, tout devient source d'interprétation: les cartes, les croyances populaires, les animaux, les miroirs.

à Cléo de baby-sitter – minorités invisibles du cinéma brusquement, et pour la première fois, incarnées à l'écran.

Au cours de cette promenade naissent d'innombrables superstitions. Pour Cléo, héritière surréaliste attentive aux signes, tout devient source d'interprétation: les cartes, les croyances populaires, les animaux, les miroirs – surtout les miroirs. Cléo est un ange dont le narcissisme se mesure à la quantité de fois où elle se regarde dans une glace. Jusqu'ici, le monde était pour elle un océan de reflets lui renvoyant complaisamment son image – les vitrines des magasins, le regard des autres. Avec la peur, l'image se brouille.

Par le ballet étourdissant des passants, le son des actualités à la radio, les nombreuses voix off, Varda projette son héroïne dans un tourbillon d'altérité auquel cette "poupée" autocentrée et choyée par les autres était restée opaque. D'objet passif et admiré, engoncé dans sa coquetterie, elle lui offre de regarder à son tour. Pour devenir sujet de sa propre vie. La création sans Dieu de la femme au cinéma.

Emily Barnett

Avec Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Michel Legrand, José Luis de Vilallonga...

17

Le Rayon vert d'Eric Rohmer – 1986



Marie Rivière.

Moi, j'ai lu *Le Rayon vert* de Jules Verne, j'ai trouvé que c'était très bien. J'ai trouvé que c'était comme un conte : c'est une héroïne de conte, elle est aussi simple que Cendrillon ou Blanche-Neige. Et c'est une histoire d'amour, tout à fait romanesque, avec des personnages qui cherchent." Voilà ce que l'on entend au détour d'une conversation de badauds biarrots, aux deux tiers du *Rayon vert*, sans doute le seul des films d'Eric Rohmer à exhiber si explicitement un programme. Mais un programme, certes inscrit dans le sillage enchanté du roman de Verne, que Rohmer n'a pourtant cessé d'embrumer sous les dehors de la complète improvisation, tandis qu'il livre les rênes de dialogues et situations aux cadences intempestives du génie intranquille de son actrice. Lui qui déclarera à la fin de sa vie avoir plaisir, à l'inverse de la plupart des cinéastes, à revoir ses films – parce que "ce n'est pas moi-même que j'y vois, mais le monde que j'ai filmé", disait-il – semble, au milieu des eighties, alors sexagénaire, obnubilé par l'idée de filmer ce monde dans une extrême acuité de son présent. Et face à ce présent fuyant, Rohmer se choisit toujours une jeune femme pour pierre de Rosette : c'était Pascale Ogier dans *Les Nuits de la pleine lune*, ce sera ici Marie Rivière.

Cette dernière incarne ici "l'héroïne de conte", soit Delphine, une jeune trentenaire parisienne délaissée à la veille de vacances qu'elle ne se résout qu'à contre-cœur à passer seule. Le film convie d'abord un collègue de fées rohmériennes (Béatrice Romand et Rosette) autour du berceau dolent de sa solitude, avant qu'elle n'entraîne ce sentiment d'abandon dans une errance aoûtienne du nord au sud et d'est en ouest, des terrasses parisiennes au bocage normand et des lumières changeantes de La Plagne aux falaises de Biarritz, comme sur la piste d'un amour qu'elle semble fuir dès qu'il s'esquisse. Delphine va et vient, cajolée partout et par tous, mais demeure toujours sur le fil du sourire et des larmes, tantôt criant sa détresse dans des sanglots hennissants,

Une errance aoûtienne du nord au sud et d'est en ouest, comme sur la piste d'un amour que Delphine semble fuir dès qu'il s'esquisse.

tantôt mentant aux autres autant qu'à elle-même en se parant du souvenir cristallisé d'une aventure avortée depuis longtemps. Deux ans et un film avant *Le Rayon vert*, Rohmer avait atteint dans *Les Nuits de la pleine lune* à une forme d'accomplissement suraigu de sa manière. Un geste de souveraine maîtrise, au tempérament alangui, dont il filme ici l'envers non moins sublime. Il y substitue ainsi une économie réinventée de son cinéma, plus pointilliste et fragmentée que jamais jusqu'alors, où sa palette de couleurs choisies trempe dans le grand bain d'un réel au fourmillement improvisé, et où les coupes franches de son montage tranchent non dans les creux mais au plus près de l'intensité de scènes qui ont la crudité déformée de la vie même. Lui qui n'aura cessé de travailler d'intimes variations sur quelques canevas presque inchangés en conçoit ici un nouveau, reconduit plus tard dans *Conte d'hiver*, où la patience, le pari et la foi de son héroïne en une exigence romantique seront ultimement récompensés. Et c'est là aussi toute la beauté du film, intensément rohmérienne, que de se récrire alors à l'aune de sa morale inédite, pour transmuier son doux portrait de la dépression en un parcours d'obstination. **Julien Gester**

Avec Marie Rivière, Rosette, Béatrice Romand, Vincent Gauthier, Lisa Heredia, Yves Robert...

Marie Rivière

“Je n’oublierai jamais son regard”

Quel regard posez-vous sur *Le Rayon vert* aujourd’hui ?

Disons que c’est moi il y a longtemps. Parfois, j’ai de l’humour, parfois j’en ai moins... J’ai toujours eu du mal à me reconnaître, alors que c’était vraiment moi ! Et puis maintenant, je me dis : “Eh bien ma pauvre, si tu avais connu la suite, tu aurais pu pleurer encore davantage !” Je suis toujours émue.

C’est Rohmer qui avait choisi vos vêtements ?

Non, c’étaient mes propres habits. C’est pour ça que je suis attifée bizarrement ! Il n’y a que la veste rouge que nous étions allés acheter, Eric et moi, dans une fripe de Saint-Germain-des-Prés. Parce qu’il trouvait que le rouge se détacherait bien sur la mer. Et le béret vert que j’ai acheté sur le tournage. Sophie Maintigneux avait fait une photo superbe ! A chaque fois que je vais présenter le film à New York, il y a un type qui me dit que je suis habillée d’une drôle de façon. Et alors ? (*rires*) **Une fois, dans le cadre d’un entretien, nous avions montré à Eric Rohmer une photo de vous dans *Le Rayon vert*. Il nous avait parlé de la scène où vous vous mettez à pleurer. On sentait que c’était un souvenir très fort pour lui, d’autant plus qu’il n’était pas prévu.**

C’est vrai. Mais il attendait quelque chose de moi. On le savait tous les deux. Il ne disait rien... Il me suivait avec Sophie, caméra à l’épaule, et la preneuse de son, Claudine Nougaret, dans le champ, dans la nature, sans indication. Il m’avait dit d’aller où je voulais.

Alors j’ai pris un chemin, ils m’ont suivie. Et là, au bout du chemin, je ne pouvais pas aller plus loin, alors je me suis retournée et j’ai vu qu’il arrêta l’équipe (il était toujours très attentif). Je n’oublierai jamais son regard quand il me regarde et qu’il attend. Il est simplement très heureux. Il a confiance en moi, et c’est ça qui m’émeut. Je sais qu’il attend. Alors je suis émue de ce qu’il attend, de notre connivence, de ce qu’il me donne, et je pleure.

Vous étiez tout le temps ensemble ou vous pouviez jouir d’un peu de liberté ?

On était toujours ensemble. A Biarritz, les filles sortaient parfois le soir en boîte, mais pas moi. Il ne fallait pas que je sorte. Il fallait que je mène une vie solitaire et monacale. Eric ne voulait pas que les filles me parlent trop.

Ce n’était pas trop difficile ?

Non, parce que je savais que je tournais un film. Je ne mettais pas à l’épreuve la solitude que j’aurais pu vivre dans ma vie ! J’en étais heureuse, au contraire. Et puis les journées de tournage étaient légères. On tournait très peu. C’était comme une fusion. Lui retrouvait sa femme tous les soirs dans la villa qu’il avait louée pendant le tournage. Je me souviens aussi qu’au moindre rayon de soleil il se tartinait de crème de bronzage.

Il était comment, dans la vie ?

Ouvert. C’est pour ça qu’on pouvait se confier à lui : tout l’intéressait. On parlait même politique. Il votait plutôt écologiste. Quand j’entends dire qu’il était royaliste, ça me hérisse ! Bon, dans la vie, il avait le souci des règles, c’est vrai. Il reprochait par exemple à Pascale Ogier de passer au-dessus des tourniquets de métro ! Mais nous étions (je pense à Pascal Greggory, Arielle Dombasle, Fabrice Luchini, Rosette, etc.), pour beaucoup, des jeunes pas très cadrés. Il nous a donné cette structure qui fait qu’on a grandi... Il y avait toujours un respect mutuel qui nous élevait. Il écoutait.

C’était une figure paternelle ?

Avec le recul, c’est un père spirituel. Il m’a éduquée. Mais je ne suis pas la seule... Et puis non : c’était mon ami.

Ça vous fait plaisir que le film soit si bien placé dans notre classement ?

Ah oui ! Mais ça ne me surprend pas ! C’est con à dire, mais je suis toujours sensible à la magie du film. Quand je me regarde trop, je suis un peu effondrée à l’idée que je dirai pour toujours ce que je dis dans le film ! **Propos recueillis par Jean-Baptiste Morain**

*“Avec le recul, c’est un père spirituel.
Il m’a éduquée. Mais je ne suis pas la seule...
Et puis non : c’était mon ami.”*

18

La Belle et la Bête de Jean Cocteau – 1946



Jean Marais et Josette Day.

Que veut une jeune fille ? Quelle météorologie instable anime ce qui se passe dans sa tête ? C'est l'essentiel du questionnement de *La Belle et la Bête*, féerie au noir de Jean Cocteau et première incursion comme réalisateur dans le cinéma tous publics (quinze ans après un premier coup d'éclat dans le film d'art avec *Le Sang d'un poète*). La jeune fille sait-elle ce qu'elle veut ? Veut-elle ce qu'elle dit ? A son père qui lui demande ce qu'il pourrait lui rapporter de la ville, elle prétend ne vouloir qu'une rose (à l'inverse de ses sœurs vaniteuses, Belle fait la modeste). Mais cette rose fait d'elle à la fois la captive et la reine d'un monde nocturne et enchanté où les cheminées ouvrent les yeux et les chandeliers trouent les cloisons de leurs bras tendus.

Transformée en souillon par ses sœurs, elle devient très vite la cassante dompteuse de son geôlier à tête de lion. *"Vous me flattez comme on flatte un animal !"* – *"Mais la Bête, vous êtes un animal !"*, répond-elle avec un aplomb de grande dominatrice. Et lorsque celui-ci quitte sa peau de Bête pour revêtir les atours de Prince en s'inquiétant que tout cela (ces métamorphoses et ces méchants sorts) lui ait fait peur, elle confesse, un peu confuse : *"Mais j'aime avoir peur !"* Les hommes sont doubles : riche ou pauvre, monstre ou prince. Les filles sont plus complexes. Il est impossible, au fond, de savoir si elles désirent les Princes ou les Bêtes. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Jean Marais, Josette Day, Michel Auclair, Mila Parély, Nane Germon...

*Il est impossible, au fond, de savoir si les filles
désirent les Princes ou les Bêtes.*

19 La Femme d'à côté de François Truffaut – 1981



Gérard Depardieu et Fanny Ardant.

La Femme d'à côté est maladroit comme beaucoup de grands films d'amour, déséquilibré comme tant de passions absolues, fulgurant comme les histoires impossibles.

Quand le cinéma français osait tourner des mélodrames, c'était parfois sublime. L'avant-dernier film de François Truffaut le prouve, même s'il n'est pas systématiquement cité parmi ses grandes œuvres incontestables. On lui préfère souvent, du côté de la cinéphilie officielle, la fraîcheur des films des années 1960 ; ou le romanesque seventies et lyrique de *L'Histoire d'Adèle H.* et des *Deux Anglaises et le continent*. Sorti en 1981, *La Femme d'à côté* est maladroit comme beaucoup de grands films d'amour, déséquilibré comme tant de passions absolues, fulgurant comme les histoires impossibles. Dans un de ses plus beaux moments, le film se compare lui-même implicitement à une chanson d'amour "bête" mais "vraie" – c'est Fanny Ardant qui parle. Il invite le spectateur à rejoindre la communauté des écopés de la passion, l'y accueille comme dans un cercle exclusif dont personne ne pourrait s'échapper. Une invitation presque littérale : la narratrice qui introduit et conclut le récit, gérante d'un club de tennis, a elle-même été brisée par l'amour. Elle marche avec des béquilles. L'amour blesse, l'amour tue, comme une drogue.

Le décor est connu. *La Femme d'à côté* raconte le retour irrésistible d'une ancienne flamme. Une jeune femme mariée, Mathilde (Fanny Ardant), s'installe avec son époux juste en face de chez Bernard (Gérard Depardieu) qui habite là avec femme et enfant. Ils se sont connus dans une autre vie, il y a sept ans, vivant une passion folle et destructrice dont on perçoit dès les premiers instants qu'elle ne demande qu'à renaître, prête à apporter une touche de chaos et d'absolu dans un quotidien a priori bien ordonné. Ce sont deux servitudes opposées que filme Truffaut avec un engagement total à faire exister l'une et l'autre : d'un côté l'amour fou dont il est chimérique de vouloir se décoller, de l'autre la raison conjugale, sans autre objet que sa propre subsistance.

La mélancolie de l'exceptionnel contre la mélancolie du même. Au milieu coule le monde des objets, des arbres et parfois des hommes, totalement indifférents. Le film ne montre que des déflagrations plus ou moins discrètes, des perturbations toujours malvenues au sein de ces deux programmes de vie contradictoires et incomplets. "(...) Truffaut, ennemi de l'exhibitionnisme des passions et des idées, homme du juste milieu et du compromis, essaie cette fois de filmer le compromis lui-même, d'en faire la matière, la forme même de son film", écrit Serge Daney.

D'une manière jamais mièvre mais constamment brûlante, le cinéaste décolle peu à peu les peaux mortes de ses amants crucifiés. Chaque scène d'amour dure exactement le temps qu'il faut pour ne rien espérer. Les moments de joie glissent, forts mais rares. On se souvient sans peine que Truffaut admirait Douglas Sirk. Risquant tout, y compris la plus grande artificialité, il parvient à faire de détails parfois infimes (un piano, un vêtement) et de lieux banals (un parking de supermarché) les signes d'une tragédie imparable. Ainsi cette scène, l'une des plus belles de tout son cinéma, où Bernard raccompagne Mathilde après ses courses. Ils se reparlent enfin seul à seul. Devant sa voiture, il l'embrasse. Foudroyée, elle s'effondre. Il se baisse pour la soutenir. A ce moment précis, l'œil plisse. On remarque un petit saut à l'image : Truffaut a utilisé une vieille figure de la Nouvelle Vague (inventée par Godard mais qu'il a souvent employée), le "jump cut", un raccord dans l'axe sans autre fonction que celle de briser l'unité d'un mouvement. Une trace de sa vie de jeune cinéaste émerge dans le film, au moment où son héroïne comprend que les sensations du passé ne la laisseront jamais tranquille. Comment éviter que tout cela ne se termine mal ?

Olivier Joyard

Avec Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Garcin, Véronique Silver, Michèle Baumgartner, Philippe Morier-Genoud...

20 Hiroshima mon amour d'Alain Resnais – 1959



Eiji Okada et Emmanuelle Riva.

Quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale, une actrice française (Emmanuelle Riva) séjourne à Hiroshima pour jouer dans un film sur la paix. Le temps du tournage, elle vit une histoire d'amour passionnée avec un Japonais, dont la famille a péri

lors de l'explosion atomique. Avec lui, elle se souvient de son amour pour un soldat allemand, à Nevers, qui lui a valu d'être tondu à la Libération.

Résumer ce récit écrit par Marguerite Duras, et transfiguré par Alain Resnais pour son premier long métrage en 1959, c'est tenter de contenir, en quelques pauvres mots, un scandale. Cinquante-cinq ans plus tard, *Hiroshima mon amour*, qui radicalise, dans la fiction, une opération d'alchimie révolutionnaire entreprise, en 1956, avec *Nuit et Brouillard*, conserve, entière, sa puissance d'événement. Sous la caméra d'Alain Resnais, l'intrigue durassienne, qui élève le roman-photo au genre "sublime" propre à l'écrivain, devient une tentative ontologique destinée à capturer l'essence tragique de toute relation ; ce que Marguerite Duras nomme "amour", et qu'Alain Resnais met en scène sous la question du "regard".

Aimer, est-ce vivre ou bien mourir ? s'interroge l'amante durassienne, à laquelle Emmanuelle Riva prête ses yeux immenses, et sa chevelure qui prend, sous le regard d'Alain Resnais, une force d'évocation historico-politique insoutenable (l'amante revient par cercles jusqu'au souvenir traumatique de ses cheveux tondu à la Libération). "*Tu me tues, tu me fais du bien.*" Les monologues incantatoires sont peu à peu disjoints des corps et de la peau des amants, qui les accueillent au début du film, pour "accompagner" (comme le vent ou les nuages accompagnent la pensée) une descente en enfer jusqu'à la vision des corps déchiquetés, des peaux en lambeaux, des orbites arrachées, des enfants tordus de douleur sous la force de l'explosion atomique qui détruit, plus qu'un pays et un peuple, la conscience humaine.

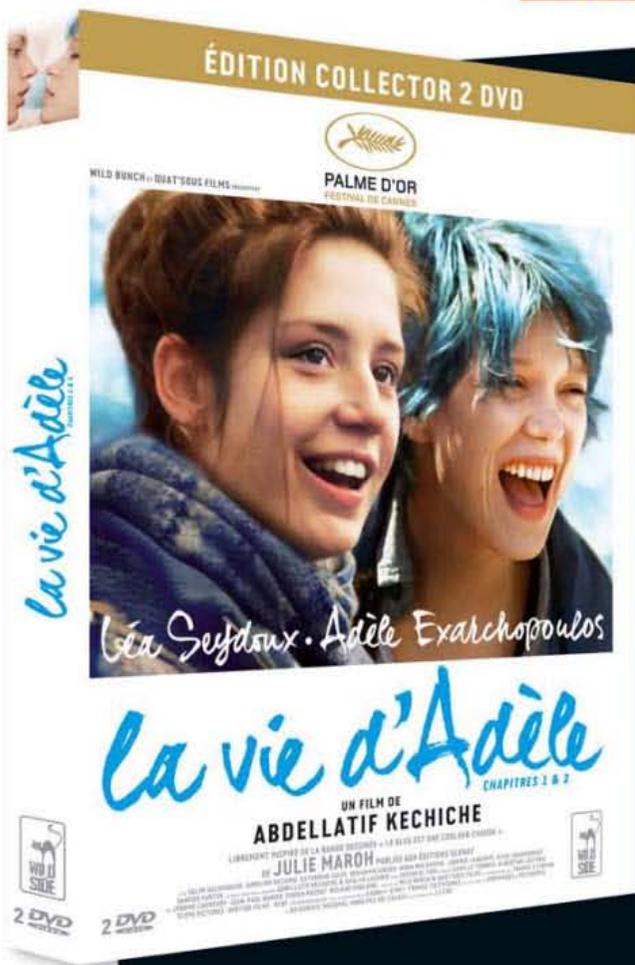
Sous la caméra d'Alain Resnais, l'intrigue durassienne devient une tentative ontologique destinée à capturer l'essence tragique de toute relation.

Après *Nuit et Brouillard*, son film matrice qu'il ne cessa, tout au long de son œuvre, de remettre en scène, Alain Resnais est le premier cinéaste à donner vie à l'interrogation du philosophe allemand Adorno, sur la possibilité d'une forme d'art subsistant après l'entreprise nazie d'extermination de l'humanité. Comment filmer une histoire (qui plus est une double histoire d'amour scandaleuse entre une Française et deux hommes appartenant aux forces de l'Axe), au sortir d'une guerre qui a détruit la possibilité de la croyance sur laquelle se fonde l'art ? Parallèlement à l'invention du néoréalisme, cette enquête que Roberto Rossellini mène sur ce qu'il reste de "réalité", dans les ruines des villes et de la conscience européennes, Alain Resnais réinvente le cinéma comme le geste à la fois éthique et ontologique d'un regard. Regarder, est-ce se souvenir ou bien oublier ? Ainsi Alain Resnais transcende-t-il la sublime et scandaleuse bluette durassienne en quête éperdue du point où le souvenir intime et l'amnésie collective se confondent. **Hélène Frappat**

Avec Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud...

LES INROCKSTORE

par **les inRockuptibles**



La Vie d'Adèle un film d'Abdellatif Kechiche

La Palme d'or a dressé avec majesté les contours d'un grand film d'amour contemporain, déployant sur trois heures la naissance miraculeuse d'une actrice déjà majeure (Adèle Exarchopoulos), sertie dans le regard plus charnel que jamais d'Abdellatif Kechiche : une grande œuvre pour le siècle naissant.

Les Inrockuptibles

découvrez aussi...



retrouvez ces produits et l'ensemble de notre catalogue sur boutique.lesinrocks.com



bon de commande **paiement par chèque uniquement (à l'ordre des Editions indépendantes)**

titre	prix	quantité	prix total
La Vie d'Adèle DVD	19,99€		
Tel père, tel fils DVD	19,99€		
The Immigrant DVD	19,99€		
Snowpiercer DVD	19,99€		
frais de port + 3€ (offerts à partir de 40€ d'achat)			
montant total de ma commande (chèque à l'ordre des Editions indépendantes)			

Madame Mademoiselle Monsieur

Nom

Prénom

Adresse

Ville Code postal

Email@

Je souhaite recevoir la newsletter quotidienne des inrocks.com (actu, news, musique, cinéma, concours...)

Je souhaite recevoir des offres privilégiées des Inrocks

Je souhaite recevoir des offres privilégiées des partenaires des Inrocks

merci de compléter et de retourner ce bulletin de commande (ou sa photocopie) accompagné de votre paiement, sous enveloppe affranchie, à :

Inrocks Store, Les Editions indépendantes, 24, rue Saint-Sabin, 75011 Paris

renseignements : store@inrocks.com plus rapide et plus simple, commandez en ligne : <http://boutique.lesinrocks.com>

Offre valable en France métropolitaine dans la limite des stocks disponibles. Conformément à la loi Informatique et Libertés du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données vous concernant. Délai de livraison : deux semaines à compter de la date de réception de la commande. Offre réservée uniquement aux particuliers.

21 Céline et Julie vont en bateau de Jacques Rivette – 1974

Juliet Berto, Bulle Ogier,
Marie-France Pisier, Barbet Schroeder
et Dominique Labourier.



L'été, en 1973, dans un square montmartrois peuplé de chats qui font la course sur les bancs, les jeunes filles s'ennuient. Et dans un film de Jacques Rivette, quand une jeune fille, brune, blonde ou rousse, s'ennuie, elle invente un jeu. Au début de *Céline et Julie vont en bateau*, le jeu consiste à dévaler le square à toute vitesse en abandonnant des indices dans sa fuite : écharpe en forme de boa, lunettes de soleil... Ainsi Céline (Juliet Berto, la brune), magicienne de profession, entraîne-t-elle dans son jeu Julie (Dominique Labourier, la rousse), bibliothécaire prête à tout pour conjurer l'ennui de sa salle de lecture. Julie, nouvelle Alice (la première séquence rend explicitement hommage au début d'*Alice au pays des merveilles*), sera servie : plus mythomane que magicienne, Céline embarque bientôt sa complice dans un autre jeu, étrange, dangereux, fantasque et fantastique. Grâce à l'aide de bonbons magiques, le duo burlesque s'introduit dans une demeure bourgeoise, située au "7 bis, rue du Nadir aux Pommes". A l'adresse fantaisiste, tous les habitants – un veuf mélancolique, sa fille chétive, deux femmes rivales (la brune Marie-France Pisier, la blonde Bulle Ogier), engagées dans une lutte à mort pour gagner le cœur du veuf – "parlent curieux". "C'est méli-mélo, c'est comme quatre images pétrifiées de pantins, ça gueule, ça bouffe des bonbes, ça tombe dans les pommes, ça se pâme..." Et pour cause : l'intrigue désuète est située à l'époque du roman de Henry James dont elle s'inspire (*L'Autre Maison*), ou à celle des

films en noir et blanc de la RKO dont les acteurs surjouent des tragédies vipérines, en roulant des yeux.

Entre les filles, entre les films, c'est un grand carambolage. Tourné entre *Out 1*, film-feuilleton culte, d'une durée de presque treize heures, et *Duelle*, film fantastique orchestrant le combat de la Lune et du Soleil (en la personne de Juliet Berto et Bulle Ogier), *Céline et Julie* est un chef-d'œuvre d'équilibrisme. Entre le cinéma muet ou le mélodrame qu'il parodie et l'improvisation déchaînée qui en constitue l'explicite matrice (les actrices se font littéralement un film, inventant au fur et à mesure le récit que nous jouissons de voir se dérégler sous nos yeux), Jacques Rivette invente un art unique de la reprise, indissociablement trip et art poétique. "Il était une fois... Il était deux fois." Un drame se joue sans fin dans la maison hantée de Céline et Julie, la répétition trébuchante d'un souvenir d'enfance (à l'image du carton qui ponctue l'intrigue : "Mais, le lendemain matin").

Le génie de Jacques Rivette est de composer, à partir de ce morceau ébréché de souvenir – le drame vécu autrefois, aujourd'hui et demain, par une petite fille en butte à la cruauté des adultes –, une expérience intensément jubilatoire, que partagent les actrices se projetant leur film, et les spectateurs dont l'imaginaire est convoqué afin de combler les trous noirs dérégulant la mécanique du récit. Cette expérience de co-présence – co-présence des vivants et des morts dans la maison hantée, comme sur tout écran de cinéma ; co-présence des imaginaires du cinéaste et des spectateurs qui, pour citer Jean Renoir, l'un des maîtres de Jacques Rivette, offre à tout film son véritable dénouement – constitue le plus délirant, le plus excitant, le plus vénéux, enfantin et séduisant de tous les bonbons magiques de l'histoire du cinéma.

Hélène Frappat

Avec Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Barbet Schroeder, Philippe Clévenot, Jean Douchet...

*Dans un film de Jacques Rivette,
quand une jeune fille, brune, blonde ou
rousse, s'ennuie, elle invente un jeu.*

22

L'Inconnu du lac d'Alain Guiraudie – 2013



Remercions Alain Guiraudie d'avoir sorti ici le thriller érotique du ghetto "Sharon Stone sans culotte" pour l'aérer du côté des gays en short. Toute la beauté du film est de faire beaucoup avec peu – soit des mecs se draguant et baisant autour d'un lac, l'été, un bois. C'est le meilleur long à ce jour d'Alain Guiraudie, dont le cinéma mêle social, Sud-Ouest, picaresque et burlesque dans des utopies brinquebalantes. Comme *Le Couteau dans l'eau* de Roman Polanski, *L'Inconnu du Lac* est un huis-clos dehors, où l'eau qui dort cache ce qu'on croyait pouvoir

refouler. Désir comme cadavre. Franck (Pierre Deladonchamps, César du meilleur espoir masculin 2014) s'entiche de Michel (Christophe Paou, meilleure moustache du cinéma français 2013), le voit assassiner un autre et veut encore de lui. Position insoutenable, mystères de l'amour, que Guiraudie tient grâce à des comédiens inspirés dans les corps-à-corps, la sensibilité (Patrick d'Assunção alias Henri, qui ne fait que mater), l'humour à froid (Jérôme Chappatte en inspecteur enquêtant sur le crime : une tête de prof, l'obstination de Colombo), et via la mise

en scène, précise et intoxicante. Cette dernière dresse un petit théâtre hypnotique de va-et-vient de naturistes, un Eden de bord de route de campagne. La nature, personnage faussement discret à part entière, attire, clapote, murmure dans le vent, miroite sur les eaux. Pour mieux vous engloutir dès la nuit tombée. A un moment, Henri met en garde Franck : "A ta place, j'aurais peur." Frisson, oui, pour lui et le spectateur. Mais de quoi ?

Léo Soesanto

Avec Pierre Deladonchamps, Christophe Paou, Patrick d'Assunção, Jérôme Chappatte...

23

Lola Montès de Max Ophuls – 1955

Sur *Lola Montès* pèsent depuis presque soixante ans de terribles soupçons. Le film aurait à la fois contribué à la mort de son auteur (Ophuls disparaît certes de maladie, mais dit-on miné par le chagrin, un an et demi après la catastrophe commerciale) et brisé la carrière de son actrice principale (Martine Carol, reine du box-office début fifties, engloutie par le naufrage *Lola Montès*, et maintenue sous l'eau par le tsunami Bardot l'année suivante). Le storytelling autour du film, son aura de chef-d'œuvre maudit et

meurtrier, n'est pas pour rien dans le mythe *Lola Montès*. Moins parfaitement gracieux que *Madame de...*, le film est un des plus baroques que le cinéma français ait jamais conçu, barnum pré-fellinien, faisant s'entrechoquer dans la plus grande fureur le romanesque de la vie et les arabesques de la représentation. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Lise Delamare, Paulette Goddard, Oskar Werner, Jean Galland...



24

Loulou de Maurice Pialat – 1980



Gérard Depardieu et Isabelle Huppert.

Une femme, deux hommes, l'éternel triangle amoureux. Éternel, oui, mais passé au Karcher Pialat qui, lui, est unique. Nelly (Huppert) est en train de rompre avec André (Marchand) parce qu'elle en pince pour Loulou (Depardieu). Situation classique, banale, certes, mais que Pialat dégraisse, élague, rabotant la psychologie, le romantisme, le coulis petit-bourgeois pour aller à l'os de la question: la baise, le cul, la jouissance. L'amour, c'est parfois simple comme un coup de hanches. André ne baise plus, ou plus assez bien, ou plus assez fort, ou plus assez souvent. Que Loulou, lui, "il n'arrête pas", dit Nelly. Pialat ne finisse pas, ne tresse pas un joli récit croisé, mais filme des moments intenses, du présent, alterne bagarres et coucheries, ruptures et retrouvailles, ouragans et roucoulades. Il y a des séquences qui n'ont pas d'utilité dramaturgique immédiate mais qui sont d'une force démente, comme ce déjeuner du dimanche à la campagne qui, de verre en verre, de joies en aigreurs rentrées, finit par tourner western et échappe de peu à la tragédie.

Cette "méthode" Pialat sur le fil de l'impro et de la permanente remise en question suppose des comédiens qui ont de l'épaisseur, du cuir (comme celui que porte Loulou) et une trempe accordée à celle du cinéaste: Huppert, Marchand et Depardieu sont tous trois de cette étoffe. Huppert est bien sûr craquante, virtuose, toute belle et sexy dans sa trentaine, et Marchand est remarquable en mari abandonné, humilié, entre colère et chagrin, mais mention spéciale au gros Gégé qui fait ici une fois de plus étalage de son génie particulier, mélange de sur-masculinité et de féminité, de brutalité et de douceur, de présence naturelle et de technique. Il a peu de dialogue à défendre, mais il est là, juste là, et bien là, bloc de pure présence qui électrifie chaque plan.

Pialat ne finisse pas, mais filme des moments intenses, du présent, alterne bagarres et coucheries, ruptures et retrouvailles, ouragans et roucoulades.

Il n'y a pas que du ça dans *Loulou*, mais aussi un peu de lutte des classes en filigrane – rien d'explicite, Pialat n'avait pas l'âme idéologique ou militante. Ce trio, c'est aussi l'histoire d'une bourgeoise qui quitte son bourg et son bel appart haussmannien pour un loubard et ses turnes chez tel ou tel pote. Voir la superbe scène entre Loulou et le frère de Nelly (joué par l'élégant et regretté Humbert Balsan) pour mesurer la violence de classe à l'œuvre dans ce film. L'amour, c'est pas aussi simple qu'échanger un malingre en costard pour un costaud en perfecto. Faut-il préciser que *Loulou* est autobiographique ? ("Marchand, c'est moi", nous disait Pialat). Oui, parce que cela peut expliquer en quoi ce film est puissamment habité, et non, parce que c'est d'abord un putain de film, pas un document à clés. Un film inachevé parce que Huppert était partie rejoindre Cimino dans le Colorado (*La Porte du paradis*) avant la fin de *Loulou*. Mais un inachèvement de Pialat vaut mieux que mille achèvements de réalisateurs un peu moins géniaux.

Serge Kaganski

Avec Gérard Depardieu, Isabelle Huppert, Guy Marchand, Humbert Balsan, Jacqueline Dufranne...

Isabelle Huppert

“Troublant de vérité”

“**L**e souvenir que j’ai de Maurice ne correspond pas à la légende qui s’est créée autour de lui, nourrie de symptômes extérieurs réels – rage, peur, colère – qui doivent, selon moi, être remis dans le flux de quelque chose qu’on essaie de faire advenir sans forcément y arriver. Je me souviens surtout d’un plaisir d’actrice incroyable. Même s’il disait toujours que les meilleurs films on ne les verrait jamais, car ils existent avant ‘moteur’ et après ‘coupez’. Que le plus intéressant à filmer, c’était la vie, l’impondérable, toutes choses qui disparaissent souvent dès lors qu’elles doivent être filmées. Comme une flamme vacillante, difficile à maintenir en vie. C’était ça, le travail de Maurice: tout mettre en œuvre pour maintenir en vie cette flamme vacillante. D’où son souci permanent d’évacuer les rituels, la lourdeur. On était là, dans notre vie, et puis on sentait qu’insensiblement on basculait dans la fiction, et là, le petit voyant rouge s’allumait. Ainsi les scènes jaillissaient-elles de la vie. Ce n’était pas frustrant pour moi en tant qu’actrice, parce que les acteurs ont la même exigence. On sait que la vérité est très fragile. C’est ce qu’on recherche sans toujours y arriver. On est même frustrés quand on a le sentiment d’avoir triché. Alors, se sentir accompagné dans ce désir de vérité, c’est très rassurant.

J’ai des tas de souvenirs d’éléments extérieurs, d’accidents qui provoquaient le cœur même de la scène. Maurice était toujours prêt à se servir de ces accidents. Mais on ne peut pas ramener ce travail au cliché de l’improvisation, parce qu’à côté de ça il y avait des scènes très construites. Dans *Loulou*, on a beaucoup travaillé la scène où je reviens une nuit dans l’appartement de Guy Marchand. On l’a recommencée toute une matinée: ce n’était donc pas improvisé. Il cherchait à retrouver le naturel par un grand travail sur la forme, sur la matière même de la scène. Mais il n’y avait rien de concerté. Ce travail se faisait sur le plateau. Beaucoup parlent de sa brutalité – je ne la ressentais pas ainsi. Cela dit, il aimait bien tester les gens, peut-être pour se rassurer lui-même. Mais il aurait fallu être sourd ou aveugle pour ne pas comprendre qu’il voyait en nous des choses tellement vivantes. Pour un acteur, le pire de tout, c’est de ne pas être regardé. Alors, être regardé avec agressivité, compassion, tendresse, peu importe, l’important, c’est d’être regardé. Ensuite, nous ne sommes pas restés spécialement proches au quotidien. Mais par ses films, il a créé un lien très particulier avec tous ceux qui les ont faits et ceux qui les ont regardés, un lien de proximité. Même loin de lui, on avait ainsi le sentiment d’être sinon près, du moins proche. Finalement, je garde l’image de quelqu’un



Avec Maurice Pialat et Gérard Depardieu sur le tournage, en 1981.

“Être regardé avec agressivité, compassion, tendresse, peu importe, l’important, c’est d’être regardé.”

d’enfantin, tantôt dans la colère, tantôt dans la gentillesse. Il tentait de dire une vérité, pas du tout d’une manière théorique ou compliquée, mais avec instinct et simplicité. Il n’échafaudait pas de grandes théories. Mais il avait une compréhension profonde des gens. Ce qui l’intéressait, c’était la vérité, de creuser ça à l’infini, dans les douleurs les plus

profondes comme dans la légèreté la plus grande. Ainsi, dans *Van Gogh*, l’un de ses chefs-d’œuvre, il ne part pas de la peinture pour arriver à l’individu. Au contraire, il montre ce qui, dans la vie de l’individu, l’amène à la peinture. C’est troublant de vérité.” **Propos recueillis par Olivier Nicklaus**

25 Les Hautes Solitudes de Philippe Garrel – 1974



Un des deux seuls films muets de ce classement, avec *Les Vampires* de Feuillade. Celui-ci a pourtant été réalisé anachroniquement au milieu des années 1970, à une époque où le cinéma parlait pourtant tout le temps et où Garrel jugea bon de lui réinjecter un peu de silence. Même les couleurs font trop de bruit. Silence et noir et blanc pour ne plus regarder qu'un seul visage, celui d'une star déchue de 40 ans, Jean Seberg, quinze ans après *A bout de souffle*, aux prises avec l'alcool, la peur, la solitude, la camisole chimique et la démence. En une heure quinze de gros plans presque exclusifs, une vie entière affleure à la surface d'un visage. Trente-quatre ans plus tard, Garrel racontera (recomposées par la fiction) les couillises de cette saisissante expérience de scan existentiel dans *La Frontière de l'aube* (2008). **Jean-Marc Lalanne**

Avec Jean Seberg, Nico, Tina Aumont, Laurent Terzieff...

26

A bout de souffle de Jean-Luc Godard – 1960



Si vous n'aimez pas la Nouvelle Vague, si vous n'aimez pas Godard, si vous n'aimez pas *A bout de souffle*: allez vous faire foutre !, pour plagier la fameuse réplique de Jean-Paul Belmondo au début de ce film révolutionnaire. Sauf qu'aujourd'hui, pour dire vrai, tout le monde ou presque semble l'aimer, même les ennemis du plus suisse des réalisateurs français (ou l'inverse). Panthéonisé depuis longtemps, *A bout de souffle* n'en reste pas moins miraculeux, surprenant, toujours étrange. Dressé contre le professionnalisme empesé du cinéma français de l'époque, il épouse le rythme syncopé des

cœurs de son couple d'acteurs, Jean-Paul et Jean. La longue séquence dans l'appartement, vingt minutes de chat et de souris, de calembours et de déclarations d'amour, de dialogues recouverts, de sur- ou de sous-expositions, et autres "erreurs de mise en scène" – comme le disent ceux qui n'ont jamais rien compris au cinéma –, reste un des plus beaux trucs que Godard ait jamais filmés. Un truc sans lequel Eustache, Garrel ou Wong Kar-wai, pour ne citer qu'eux, ne seraient pas tout à fait ce qu'ils sont. **Jacky Goldberg**

Avec Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Roger Hanin, Jean-Pierre Melville...

27

Out 1, noli me tangere de Jacques Rivette – 1971



Juliet Berto.

Un spectre ne hante pas le cinéma français. Une question ne le taraude pas. Que faire de Mai 68 ?” Serge Dancy affirmant en 1982 que l’histoire de cette génération n’avait pas été racontée, que ce défaut de romanesque, la peur politique du narratif étaient la malédiction du cinéma français, semblait oublier le meilleur film du monde. Ou peut-être l’omettait-il délibérément, le laissant reposer au secret dont il était né et dans lequel il brillait en solitaire. *Out 1* racontait en 1970-1971 son époque de la manière à la fois la plus directe et la plus fictive. C’est peut-être la formule même du cinéma de Jacques Rivette : le direct c’est la fiction, la fiction c’est du direct. Peut-être la formule même de la Nouvelle Vague, cette méthode (déguisée en style) née du mariage arrangé de Rouch et Cocteau, le grand programme du non-programmé que Rivette sera seul à tenir.

Vies parallèles de la NV : s’il y a Truffaut-scénario et Godard-montage, Rivette, c’est l’art du tournage, qui est le moment d’indistinction entre la vie et le film, le moment du complot total. Son entreprise de fiction directe se choisit naturellement pour patrons ses prédécesseurs en cette voie, Balzac et Breton, réalisme et surréalisme, deux arpenteurs de la poésie de Paris, deux initiés du “fantastique social” qui plièrent sur leur obsession du réel banal le pan obscur de ce qui le manœuvre en douce. Sûrement qu’*Out 1* et ses quelque douze heures trente d’éclats d’un grand récit magico-politique est l’acmé de ce programme, le plein développement de la formule. Il n’en est pas moins énigmatique, clos dans son ouverture à tous vents, suggérant une structure, un principe qui serait sous nos yeux évident, mais qu’on ne verrait pas.

La transparence sans le sens, l’obscur sans le mystère, rien que du visible et de l’invisible conspirant ensemble, du cinéma. Tout tourne autour d’un “groupe”, les Treize, droit sortis de trois romans de Balzac se passant sous la Restauration, à l’époque de cette autre restauration qui suivit Mai 68. Les membres de cette société secrète nous sont révélés progressivement, ou pas révélés du tout, au fil de l’enquête de deux outsiders, Colin (Jean-Pierre Léaud) et

La transparence sans le sens, l’obscur sans le mystère, rien que du visible et de l’invisible conspirant ensemble, du cinéma.

Frédérique (Juliet Berto), qui cherchent à recomposer une histoire qui est peut-être déjà terminée ou qui est encore à venir. On suit aussi les répétitions de pièces d’Eschyle par deux metteurs en scène membres des Treize, amoureux et rivaux, dans le style sauvage du Living Theatre. On va de personnage en personnage (nombreux) par passage de relais, scènes à deux où le spectateur capte des bribes d’informations, pris dans la lente mais folle circulation du dit et du non-dit. Pris dans la conspiration des corps, leurs trajets, leurs rapprochements, leurs attitudes saisies dans le direct de la fiction la plus jouée. Corps de tous les meilleurs comédiens de l’époque contraints à improviser sur une trame vacillante, contraints à être libres dans un film sans contraintes. “C’est nous engager sans savoir la fin ou le but, l’important c’est de faire quelque chose”, dit Thomas, le metteur en scène : principe d’anarchie des Treize et du film-tournage, politique pratique de Rivette.

L’Histoire, le groupe, c’est la trame, c’est l’envers de l’Histoire, l’époque retournée, rejouée. Trame desserrée, fiction décosue, qui ordonne et assemble le direct, les vies multiples d’une comédie humaine cherchant à s’organiser autrement. **Luc Chessel**

Avec Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michael Lonsdale, Bernadette Lafont, Bulle Ogier, Michèle Moretti, Jean-François Stévenin, Françoise Fabian, Jean Bouise...

28 Femmes, femmes de Paul Vecchiali – 1974



Sonia Saviange et Hélène Surgère.

C'est vrai ?", demande Sonia, "Tout est vrai !", s'écrie Hélène. Mot d'ordre sophistiqué qui est le coup d'envoi d'une ode à la sophistication. Deux comédiennes ratées, femmes d'intérieur prises dans la spirale d'un théâtre d'appartement, font valser leur misère en se jouant d'elles-mêmes. Aux murs, les visages vaporeux des stars des années 1930 font de l'œil à leurs imitatrices, quand continuer à vivre n'est possible qu'à faire du cinéma, toujours faire une scène, un maximum de comédie. Rater sa vie mais réussir son rôle, sauver la photogénie, préserver le halo quitte à perdre la tête : avec *Femmes, femmes*, le cinéma n'explore ni l'être ni l'apparence, mais emmène l'art vers la pure manière. Le style, ce n'est pas l'homme, mais la femme, l'actrice maniérée, la midinette hiératique – tout le grandiose du poster jauni. Ce n'est pas le jeu de la vie et la vie dans le jeu, mais une affaire plus grave, plus légère aussi. Quelque devise du genre : boire la coupe jusqu'à la lie, jusqu'au *delirium tremens*, mourir sur scène sans avoir vécu en coulisses. Hélène et Sonia sont des bêtes de style, leurs jours, un répertoire de codes, une série de répétitions.

*Rater sa vie mais réussir son rôle,
sauver la photogénie, préserver le halo
quitte à perdre la tête : avec Femmes,
femmes, le cinéma n'explore ni l'être
ni l'apparence, mais emmène l'art vers
la pure manière.*

Paul Vecchiali raconte qu'après la première projection, à la Biennale de Venise en 1974, le débat dura jusqu'au petit matin. C'était pour encore un temps les années Mao, époque politisée des actions directes, et *Femmes, femmes* déroulait insolemment les actes et entractes d'un mélodrame indirect, réflexif, fétichiste. Plutôt une politique du sentiment, comme celle du cinéma français années 1930 qui est sa référence, mais altérée en sentimentalité surjouée, anachronique, drapée. Le velours est underground, et Vecchiali sous ses airs sages affirmait le cinéma comme sous-culture, stylé et mimétique de lui-même, retiré de l'engagement dans le monde. A la limite du boulevard, à la limite du navet comme les chefs-d'œuvre de son camarade Jean-Claude Biette. Avec ces deux-là s'ouvrait une autre histoire du cinéma français, société Diagonale prenant la tangente aux lignées de la Nouvelle Vague, rejetant aussi bien ses risettes, ses fièvres, que son sérieux théorique. Vers un cinéma plus populaire mais devenu monstrueux, mutant, un cinéma grisant devenu alcoolique. Un retour fasciné aux sources et une aggravation, une avant-garde d'arrière-garde.

Sonia meurt d'un excès de signes, consumée par l'intensité du spectacle, car se faire du cinéma est un alcool plus fort que vivre. "Ce que le spectateur demande au cinéma, c'est de lui faire croire, au retour du voyage, que c'est lui qui a tout inventé", écrivait Paul Vecchiali en 1963 contre *Les Carabiniers* de Godard. Tout est inventé donc "tout est vrai !" : l'ivresse et la gueule de bois, les fausses joies et les mélancolies gaies, les arrangements et les rêveries, les grandes scènes de larmes pour numéro d'actrice, les vers récités dans sa chambre, les regrets flottants dans une coupe de champagne. Le spectateur n'a rien à croire de plus, interné dans l'intérieur des *Femmes*, vampé par leur théâtre des manières. **Luc Chessel**

Avec Hélène Surgère, Sonia Saviange, Noël Simsolo, Michel Duchaussoy, Michel Delahaye...

29 Shoah de Claude Lanzmann – 1985



Par quel bout prendre ce film somme de neuf heures trente sur le génocide perpétré par les nazis ? En refusant d'abord de l'appréhender comme un monument qui figerait dans le marbre toute la barbarie dont l'homme est capable. *Shoah* n'est pas de ces films à sujet que l'on rangerait consciencieusement au rayon "Seconde Guerre mondiale – Holocauste" telle une pièce de musée ; l'ample mouvement de réflexion qu'il déploie, sa profondeur métaphysique et ses fulgurances poétiques ne le font rentrer dans aucune case. C'est contre la momification de la mémoire que lutte Lanzmann pour qui "*musées et commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire*". Il n'est pas question ici d'embaumer le passé mais de l'aborder comme une matière éminemment vivante et présente. Le cinéaste traque avec une ambition folle et une détermination farouche les traces de cette horreur innommable (à laquelle il donnera le nom hébreu "shoah") avant qu'elles ne disparaissent.

Cette lutte contre l'effacement revêt des formes diverses, selon les personnes et les situations abordées avec un mélange de ruse, de pugnacité et de provocation. Défier l'oubli consiste non seulement à faire parler les Juifs rescapés qu'il a retrouvés et qui étaient restés jusqu'ici dans le silence, mais aussi à mettre à l'épreuve la mémoire nettement plus lacunaire de Polonais et d'anciens nazis (filmés en caméra cachée). L'une des grandes forces du film réside dans l'art du cinéaste de guider-cadrer les récits recueillis, d'aller au plus profond des expériences vécues en exigeant toujours la plus grande précision de la part de ses interlocuteurs, quitte à les bousculer. C'est à partir de détails on ne peut plus concrets – l'heure (à la minute, à la seconde près), l'architecture des lieux, un plan ou une maquette d'un camp, les mots employés par les nazis – que revit avec une exactitude sidérante cette mise en scène effroyable de l'industrialisation de la mort dans les camps d'extermination polonais. Les questions très pragmatiques de

Il n'est pas question ici d'embaumer le passé mais de l'aborder comme une matière éminemment vivante et présente.

Lanzmann, interviewer de génie, font ressortir les places différentes occupées au milieu de ce vaste massacre (celles notamment des Juifs contraints de travailler dans les commandos du crématoire mais aussi celles de Polonais complices de ces atrocités) et poussent habilement les témoins interrogés dans leurs retranchements pour les amener au cœur de l'indicible, de l'irreprésentable : leur cohabitation atroce, folle, impensable avec la mort, quotidienne, froide et massive. Grand film sur la puissance de la parole, *Shoah* est aussi un grand film de topographe qui fait parler les lieux autant que les hommes dans l'incroyable architecture temporelle tissée par le montage qualifié, à juste titre, de joycien. Tout reste vivant dans notre mémoire : le récit de Filip Müller, le chant irréal de Simon Srebnik, les visages rougeauds de Polonais à la sortie d'une église, le pas d'un cheval fantomatique aussi entêtant que le tic-tac d'une horloge. **Amélie Dubois**

Avec Jan Karski, Raul Hilberg, Inge Deutschkron, Paula Biren, Simon Srebnik...

30

Les Deux Anglaises et le continent de François Truffaut – 1971



Jean-Pierre Léaud, Stacey Tendeter et Kika Markham.

Si Truffaut est le plus aimé des cinéastes français, il est pourtant l'un des plus brutaux. En 1971, il décide de rendre romanesque une histoire absolument ind licate. Au début du siècle, un jeune homme fait la connaissance de deux sœurs. Il tombe amoureux de l'une, de l'autre, puis des deux en même temps. L'étrange appétence érotique de Truffaut pour les situations incestueuses trouve ici sa formule parfaite: de scandale public, d'utilisation scabreuse de l'affaire, ou de connivence frelatée avec le spectateur, il ne sera ici question. L'embarras extrême de la situation est traité comme au premier jour: puisque nous nous aimons, couchons ensemble. Franchise donc dans le traitement du sujet, mais aussi franchise de l'amour: on ne tombe jamais amoureux peu à peu chez Truffaut, mais d'un coup, foudroyé par l'évidence de la chose. On dit souvent que Truffaut est de tous les cinéastes de la Nouvelle Vague celui qui pensait le plus au spectateur. Pourtant, ici, ce dernier n'est qu'un témoin discret appelé à se taire: chaque plan est comme une page que l'on referme définitivement. La franchise, mais aussi l'accélération. Truffaut n'est jamais aussi fort que lorsqu'il décide de faire galoper le récit. *"Amour, amour, les chiens sont*

l ch s." Ce rythme affolé est-il celui de la passion toujours impatiente? Pas seulement. Truffaut, homme certes sensible, fait preuve ici d'une dureté sans égard. Le rythme affolé des *Deux Anglaises*, c'est celui d'un metteur en scène qui veut filmer la cruauté du temps en fuite, paradoxe d'un cinéaste qui pourtant ne mit jamais en scène de personnages âgés. *"Tiens, j'ai vieilli"* dira Léaud à la toute fin.

Truffaut n'a jamais su parler anglais. Il a su pourtant retrouver une certaine nature anglaise, faite de genêts battus par les vents salés et de femmes au maintien raide et cœur brûlant. Dans les deux rôles, Kika Markham et Stacey Tendeter, l'une avec sa stature carrée, l'autre avec sa roussure fr le, incarnent à merveille la vaillance des héroïnes anglaises. Quant   Jean-Pierre Léaud, il a cette étrangeté un peu atone, cette obstination grisâtre des hommes truffaldiens.

Le film est l'adaptation d'un roman d'Henri-Pierre Roché. Quand on parle de "cinéma littéraire français", on se trompe souvent: nulle joliesse brumeuse ici, mais comme une manière claquante d'extirper le matériau romanesque de sa gangue élégante. La littérature, dans les beaux films français, est toujours *littérale*. Une réplique dans le film a cristallisé un

31

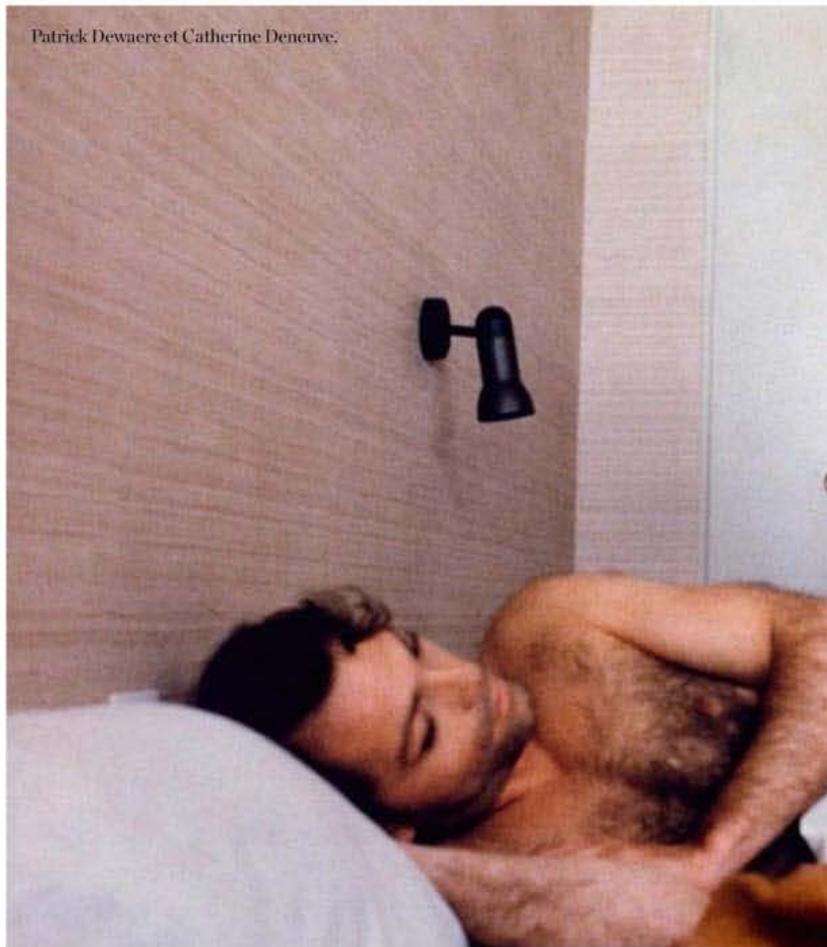
Une partie de campagne de Jean Renoir – 1936

Un des quatre moyens métrages de ce top 100 et une des deux adaptations, avec *Le Plaisir*, du même recueil de Maupassant (*La Maison Tellier et autres nouvelles*). Le sensualisme renoirien se déchaîne dans ces ébats champêtres entre une jeune fille de bonne famille et un canotier cool. Les plantes et les êtres bourgeonnent conjointement ; les nuages et les corps exultent en ruisselant. Jamais un orage n'a été si bien filmé. A noter le tournage hyper-jet set a posteriori puisque les trois assistants de Renoir étaient les novices Luchino Visconti, Henri Cartier-Bresson et Jacques Becker. Et le jeune époux de l'actrice principale est passé sur le tournage le temps d'un cameo en tenue de séminariste. C'était Georges Bataille. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Sylvia Bataille, Georges Darnoux, Jacques Brunius, André Gabriello, Jane Marken, Georges Bataille...



Patrick Dewaere et Catherine Deneuve.



32

Hôtel des Amériques d'André Téchiné – 1981

En 1981, Téchiné a déjà tourné avec trois grandes actrices de son époque : Bulle Ogier, dans *Pauline s'en va* (1969), Jeanne Moreau, pour incarner l'héroïne de *Souvenirs d'en France*, et Isabelle Adjani face à Depardieu dans le polar tourmenté *Barocco*. *Hôtel des Amériques* marque sa collaboration avec une autre égérie qui deviendra l'actrice fétiche de son cinéma : Catherine Deneuve. Avec l'interprète de *Peau d'Ane* et des *Demoiselles de Rochefort*, le cinéaste capte un mythe féminin arrivé à maturité. Encore jeune, mais sans les traits juvéniles de ses rôles chez Jacques Demy, Deneuve incarne un nouveau type de jeune femme : virginale et tourmentée, semblant rongée par un mal intérieur. Le mal dont souffre l'héroïne d'*Hôtel des Amériques* est révélé tard dans le film : Hélène a perdu un amour – son mari s'est noyé. Le seul vestige de leur mariage est une maison vide, abandonnée, que le mort lui a léguée près de Biarritz. Cette demeure immense et close, nommée La Salamandre, Hélène va tenter de l'habiter avec le nouvel homme de sa vie : Gilles (Patrick Dewaere), un garçon lunaire sans emploi qui l'entraîne dans les tourmentes de la passion. Dès les premières images, on devine la tonalité de cette histoire d'amour : comme la mer déchaînée qui vient s'écraser contre la grève, la liaison entre Hélène et Gilles sera impérieuse, violente, profondément perverse.



33

Lola de Jacques Demy – 1961



Mais des plans de l'océan bleu et étale, celui que peut contempler Hélène de son studio en ville, témoignent d'une plénitude, d'un absolu merveilleux. La plus belle façon d'échapper à la solitude des personnages au monde. Tourné dans un Biarritz quasi fantôme, pluvieux et en bord de mer, *Hôtel des Amériques* trace les limites d'un univers où chacun n'est que de passage (l'hôtel par essence) tout en rêvant d'ailleurs (les rêves de gloire de Gilles et son comparse musicien Bernard et leur velléité continuelle de départ "en Arabie", à Paris ou à Londres). Outre le couple central, les autres personnages semblent désœuvrés, en quête d'un sens à donner à leur vie (l'amour, la reconnaissance artistique...). Pour combler ce vide, les expédients sont divers : le jeu (les nombreuses scènes de casino), la bagarre (aller "casser du pédé")...

Mais nulle addiction ne surpasse la passion dans sa capacité à triompher de l'absurdité de la vie. Il y a un prix à payer : la souffrance. Culpabilité, haine de soi sont les réservoirs où ces amants vont puiser la fougue de leurs baisers, aspirés par un climat de danger croissant. Téchiné le matérialise par un rapport de mise en scène à la vitesse : les excès de conduite en voiture ; les corps mobiles, jamais en place, inscrits dans la fuite, la course, les retrouvailles ; le débit de parole de Deneuve, grande spécialiste des répliques-mitraillettes.

Avec *Hôtel des Amériques*, Téchiné invente le mélo froid – opposé à sa version hollywoodienne chargée de motifs dramaturgiques et émotionnels. La fatalité amoureuse se combine à un sens accru de la coupe et du montage, d'hyperréalisme de la relation. Seule la musique enfiévrée de Philippe Sarde (compositeur de Polanski, Blier, Bresson) restitue les accents torturés de la passion. **Emily Barnett**

Avec Catherine Deneuve, Patrick Dewaere, Josiane Balasko, Étienne Chicot...

Un des cinq films classés de Demy. Et *Lola* entre, comme toujours, Entre une vie rêvée et une vie vécue, un amant français exilé en Amérique et un amant américain en transit à Nantes, entre des lignes de vie qui se croisent, entre son rôle de maman et celui d'entraîneuse, entre le cinéma hollywoodien (le chapeau, la guèpière et le petit nom de Marlène) et la Nouvelle Vague (c'est Raoul Coutard, quelques mois après *A bout de souffle*, qui l'inonde de lumière). Entre tout ça, c'est elle, c'est elle, **Lola. Jean-Marc Lalanne**

Avec Anouk Aimée, Marc Michel, Alan Scott, Elina Labourdette...

Hôtel des Amériques trace les limites d'un univers où chacun n'est que de passage tout en rêvant d'ailleurs.

34

Une sale histoire de Jean Eustache – 1977

Si *La Maman et la Putain* est le sommet romanesque de l'œuvre d'Eustache, *Une sale histoire* est son abîme. Il y est question d'une histoire, moins sale que banale. Celle d'un type qui tous les jours se rend dans un bar pour observer le sexe des femmes aux toilettes par un trou creusé dans la cloison. L'histoire est racontée deux fois. La première fois, sur un mode fictionnel, par un comédien (Lonsdale). La seconde fois, sur un mode documentaire, par un ami du cinéaste, qui a vécu l'histoire (ou l'invente). En plaçant la reproduction avant l'original, Eustache organise une remontée vers les origines, un véritable striptease de la fiction, une scénographie du dévoilement jusqu'au trou originel où on verrait le réel à poil. C'est l'acte même de représentation qui se donne ici à voir par son sexe. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Michael Lonsdale, Jean-Noël Picq, Françoise Lebrun, Virginie Thévenet, Jean Douchet...



35

Le Plaisir de Max Ophüls – 1952

Maupassant encore. Au naturalisme puissant de Renoir répondent les arabesques enivrantes et artificieuses d'Ophüls (ah, cette maison Tellier, ruche vibrionnante dont la caméra ne filme l'agitation que de l'extérieur, en jonglant d'une fenêtre à l'autre). D'un casting absolument royal, on isolera les prestations renversantes de Darrieux en Madame Rosa, qui entrevoit avec vague-à-l'âme, le temps d'un dimanche à la campagne, une vie alternative à celle, entre soie et champagne, de travailleuse du sexe, et de Gabin, irrésistible en paysan mature soudainement pris d'une démangeaison de tout son corps et d'un grand affolement gesticulatoire au contact des pensionnaires de la maison Tellier. Un des trois Ophüls dans le top 100.

Jean-Marc Lalanne

Avec Danielle Darrieux, Jean Gabin, Madeleine Renaud, Simone Simon, Gaby Morlay, Claude Dauphin, Daniel Gélin, Jean Servais, Pierre Brasseur, Paulette Goddard...



36 Du côté d'Orouët de Jacques Rozier – 1973



Dans les années 1970, le cinéma français allait vite, très vite : Rohmer concluait ses contes moraux et repartait au rythme d'un film par an en moyenne, Truffaut tenait à peu près la même cadence, et Rivette élaborait dans l'urgence sa filmographie aventureuse. Quelque chose de l'ordre d'un état de grâce traversait l'époque, une forme d'emballage créatif, d'exaltation commune qui donna son rythme particulier à cette décennie majeure. Mais alors que certains s'empressaient de faire œuvre, accumulant les projets à grande vitesse, un auteur se tint à l'écart de cette agitation, victime et un peu responsable de son statut marginal : Jacques Rozier.

Lorsque débute le tournage de *Du côté d'Orouët* en 1969, il n'a plus été sur un plateau de cinéma depuis sept ans et la sortie de son premier film, *Adieu Philippine*, qui sera suivi de nombreux projets abandonnés et de quelques travaux pour la télévision. Pour expliquer cette longue absence, on peut évidemment parler de l'attitude de Rozier, ses brouilles avec les producteurs, qui le qualifient d'ingérable, et sa réputation d'"enfant terrible de la Nouvelle Vague". Mais il faudrait aussi évoquer le rapport très singulier que le cinéaste entretenait avec le temps, un rapport libre et décomplexé, qui fit dire à Pierre Richard dans les *Cahiers du cinéma* que "pour lui, le temps n'a pas d'importance, dans la vie comme dans les films". Ce lien souverain et désinvolte au temps a bien sûr infusé toute l'œuvre de Rozier, et en particulier *Du côté d'Orouët*, son plus grand film.

Pendant près de deux heures trente, il y fait la chronique, entre documentaire et fiction buissonnière, des vacances de fin de saison d'une bande de copines débarquées dans leur villa en Vendée. Les longues journées de plage, les jacasseries, les "repas tristouilles", les soirées mortelles constituent l'essentiel ordinaire du film avant que ne

L'impression rare de voir le temps s'imprimer sur pellicule 16 mm, de sentir l'odeur d'un été, d'entendre le murmure du monde.

surgisse un garçon (Bernard Menez, dans son plus beau rôle), qui espère secrètement séduire l'une des filles. Mais il ne correspond pas vraiment à leurs attentes (il est trop grand, maladroit, un peu collant), alors il deviendra leur tête de Turc, sadisé par des filles d'autant plus cruelles qu'elles sont en bande. L'été passera ainsi, dans cet entrelacs de désirs inassouvis, de petites mesquineries et de joies futiles, qu'enregistre le film dans un mélange gracieux de fantaisie et de sourde gravité.

Il n'y a pas de scénario ici, pas de grands rebondissements ni de balises psychologiques, mais l'impression rare de voir le temps s'imprimer sur pellicule 16 mm, de sentir l'odeur d'un été, d'entendre le murmure du monde. Il y a l'œil majestueux du renouveau Rozier, qui organise l'improvisation, poétise le réel et recueille les sentiments contrariés de ses acteurs/personnages avec une douce empathie. Cet œil, d'une modernité inépuisable, continue d'ailleurs de veiller sur le jeune cinéma français, dont les forces vives (Antonin Peretjatko, Justine Triet, Guillaume Brac, Sophie Letourneur...) ont élu Jacques Rozier comme modèle et parrain. **Romain Blondeau**

Avec Bernard Menez, Danièle Croisy, Françoise Guégan, Caroline Cartier...

37

Le Diable probablement de Robert Bresson – 1977



Tina Irissari et Lætitia Caréano.

L 977. À la manière de Michelangelo Antonioni une décennie plus tôt dans *Blow Up*, Robert Bresson, 76 ans, s'enquiert soudain de quelles illusions chevillées à l'époque, et quel désenchantement de toute éternité, peut bien se repaître la jeunesse de son temps.

Dans *Le Diable probablement*, les "anges du péché" qu'il filme ont une vingtaine d'années, la dégaine de presque hippies encore marquée par les seventies agonisantes, mais à l'apathie de leurs corps, la tension qui enfièvre leurs regards et la langueur de leur démarche, on croirait sans mal que le punk leur est déjà passé dessus.

Ils habitent Paris mais squattent à droite, à gauche, un Paris comme peuplé d'automates qui ne s'expriment presque que par slogans et ordonnances ("*Je proclame la destruction. Tout le monde peut servir à détruire*", ce genre), un Paris aux perspectives qu'obstruent partout murs, barrières et portes de métal et de verre. Un Paris au gothique d'une crudité d'hallucination, déjà new-wave au fond, sans lignes de fuite sinon celles des eaux de la Seine, des églises et des cimetières, autant de tombeaux en puissance, d'invitations à une éclipse de soi.

Parmi eux, il y a Charles, un garçon dont tous reconnaissent sans le dire, ni vraiment le comprendre, la beauté et la grâce, et qui traîne dangereusement avec un sosie de cette teigne de Johnny Thunders, sans doute aussi junkie que lui. Souvent, Charles disparaît, et ils sont nombreux à se faire du mouron à son endroit – le spectateur le premier, lequel a appris par les journaux placés en ouverture du film son suicide à venir, qui serait peut-être aussi un meurtre. On voudrait pouvoir le sauver, mais l'implacabilité du récit dans l'accompagnement de son calvaire, pavé d'un désespoir qui se raidit sans cesse à mesure qu'il se consume sous ses pas, nous dit que nul n'y pourra rien.

Le film le convoie ainsi sur ce chemin de son supplice et de sa constance, sous un régime, non sans volupté dans la fatalité, de tragédie à laquelle

*Un chant de désespérance et de fureur,
qui annihile la stérilité de tous
les discours et les performances ici
orchestrés pour mieux être mis
en pièces.*

aurait été soustraite toute forme d'affect et de dramatisation. Bresson, qui ne réalisera plus qu'un film après celui-là (*L'Argent*, en 1983), voit son cinéma culminer ici dans le paradoxe d'une opacité de son mystère et d'une translucidité, un dénuement de moyens qui à la fois s'assèchent et s'aiguisent depuis toujours. Ici, il filme les gestes, les corps et les situations comme des expériences, sous la lumière d'une concrétude perce sans cesse un abîme d'abstraction. Là, il s'approprie par le tranchant de son montage les images d'archives de déforestation et de massacres de bébés phoques, en recouvrant le silence d'annonnements d'idéologies récités par les personnages qui en décrivent bien le vide. Dans les creux de sa bande-son, à la musicalité tissée seulement de silences et de rumeurs, résonne pourtant comme un cri. Un chant de désespérance et de fureur, qui annihile la stérilité de tous les discours et les performances ici orchestrés pour mieux être mis en pièces et les recouvre de la coulée de splendeur de ce cinéma de sorcier et d'ascète, à la puissance sans adjectif. **Julien Gester**
Avec Antoine Monnier, Tina Irissari, Henri de Maublanc...

38 Vivre sa vie de Jean-Luc Godard – 1962



Chronologiquement, *Vivre sa vie* se situe entre *Une femme est une femme* (dont il aurait pu porter le titre) et

Les Carabiniers. Quatrième long métrage de Godard, il est le troisième à avoir pour motif de fascination Anna Karina, rencontrée moins de deux ans avant. C'est aussi une multitude de choses : un hommage à la série B (*Gun Crazy* surtout), à Renoir (Anna ne s'appelle pas Nana pour rien), à Dreyer (devant le visage de Falconetti/Jeanne d'Arc, Nana fond en larmes, du cinéma comme révélateur de notre martyr quotidien : la vie).

C'est bien un film pop, avec forcément une danse impromptue dans un bar, mais qui s'écrit moins à coups de collages que par de longs plans-séquences, révélant un Godard à l'écoute, attentif, un Godard d'ampleur. C'est surtout un dessin, *Vivre sa vie* : la trajectoire à la craie blanche, en douze stations/tableaux, d'une femme que l'on découvre d'abord filmée de dos (au comptoir d'un bar, dans une conversation émouvante avec son ex-mari joué par Labarthe), puis dévisagée (littéralement, longuement), un temps pétrifiée (devant vivre sa vie, c'est-à-dire la gagner, Nana se fera putain, stationnant rue Saint-Denis telle une statue), avant de s'effondrer (abattue).

C'est surtout le premier – et le dernier ? – film théorico-sensuel. Grâce à une belle leçon de philosophie donnée comme ça, pour rien, pour parler, pour vivre, pour se sentir exister, dans un café, du Châtelet, par l'aimable Brice Parain, philosophe communiste, toujours un peu à distance de l'existentialisme. Que dit Parain à Nana ? Il lui parle du danger de penser, car on peut en mourir, mais ce risque est inévitable car la vie, si on veut la vivre, ce n'est qu'une recherche parsemée d'erreurs.

Philippe Azoury

Avec Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Jean Ferrat, Brice Parain...

39

French cancan de Jean Renoir – 1954



Après une décennie d'exil hollywoodien, un tournage en Inde (*Le Fleuve*) puis à Cinecittà (*Le Carrosse d'or*), Renoir tourne à nouveau à Paris et rend hommage à un de ses symboles : Le Moulin Rouge. Gabin incarne un taulier obsédé par la réussite de ses spectacles, figure d'entrepreneur-artiste possédé, double possible du cinéaste. Flamboyant capitaine de navire, il emporte à son bord une petite

blanchisseuse qui veut devenir une star, une star qui voudrait voir tous les hommes à ses pieds, un prince qui aime les danseuses, et les courants mélangés de la vie et de la représentation (l'une et l'autre se débordant sans cesse) font gravement tanguer le bateau.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Félix, Philippe Clay, Dora Doll, Gianni Esposito, Gaston Modot, Michel Piccoli, Edith Piaf, Patachou...

40 L'Argent de Robert Bresson – 1983

Adaptée d'une nouvelle de Tolstoï, l'ultime œuvre du maître. Un jeune homme est accusé à tort d'un trafic de faux billets. Un engrenage implacable, une véritable concaténation du mal l'entraîne vers la chute. La mise en scène de Bresson, au top de l'ascétisme, est bien sûr en homologie parfaite avec cette mathématique du pire : chaque plan tombe comme un couperet, chaque raccord est une porte claquée à la face du personnage effondré et à celle du spectateur ébahi devant tant de terrassante maestria. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang, Francois-Marie Banier, Vincent Dieutre...



41 Holy Motors de Leos Carax – 2012



Comment fut-il possible en 2012 (tant d'années après Godard) de ressusciter la question, usée jusqu'à la corde, de la mort du cinéma, sans que cette question n'apparaisse elle-même cadavérique ? Peut-être parce que cette mort n'avait jamais été aussi mystérieusement vivante que dans l'œil halluciné du sorcier Leos Carax. En forme de voyage dans la journée d'un acteur (Denis Lavant, évidemment), dans un futur lointain mais familier où les caméras sont devenues invisibles, et où la réalité bascule comme une perpétuelle fiction,

Holy Motors est certes un grand macchabée du cinéma (à commencer par celui de Carax, qui rejaillit de scène en scène, dans un Pont-Neuf, une course effrénée, etc.), mais un macchabée qui absorbe toutes ses existences à venir. Vic et mort, passé et futur s'y conjuguent amoureusement, comme lorsque les danses et les combats en *performance capture* exhument la préhistoire de l'image en mouvement, avec les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey. Personnage multiple et visionnaire, Monsieur Oscar apporta, dans *Holy Motors*, le feu

prométhéen de la pluri-identité. En se disloquant à l'infini, basculant d'une réalité à une autre, mourant puis renaissant, il invente un vertigineux "qui suis-je" contemporain, que Kylie Minogue scandera en chanson ("Who were we, when we were who we were, back then") sur les toits de la Samaritaine. Une autre cathédrale engloutie réveillée par le film, dans la scène qui l'incarne peut-être le mieux : postmoderne et lyrique. **Théo Ribeton**

Avec Denis Lavant, Edith Scob, Kylie Minogue, Michel Piccoli, Eva Mendes, Elise Lhomeau...

42

Zéro de conduite de Jean Vigo – 1933



La fin des vacances, les derniers moments d'euphorie partagés dans le train qui ramène les pensionnaires au collège, la lourdeur répressive de l'enseignement et puis soudain, dans l'internat, la possibilité du chahut, de la révolte, un vent de panique et un anarchique nuage de plumes (bataille de polochons oblige). Les quarante minutes les plus insurrectionnelles du cinéma français.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean Dasté, Louis Lefebvre,
Gérard de Bédarieux, Gilbert Pruchon...

43

Pierrot le fou de Jean-Luc Godard – 1965



Petite décote pour ce film longtemps perçu comme l'accomplissement indépassable de la première manière de Godard. Il n'arrive qu'en quatrième position des sept films classés du cinéaste dans ce top 100. Le film n'en est pas moins sublime. Comme la ligne de chance/ligne

de hanche d'Anna Karina, la mer allée rimbaldiennement avec le soleil, le visage bleu Klein de Belmondo, un suicide à la dynamite.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Raymond Devos, Samuel Fuller, László Szabó...

44 Loin de Manhattan de Jean-Claude Biette – 1982



Jean-Christophe Bouvet et Sonia Saviange.

Ironie (?) de l'œuvre de Jean-Claude Biette : être réservée aux happy few pour des problèmes de droits et de diffusion alors qu'elle est elle-même un éloge de la discrétion et de l'invisible. Chez l'ex-critique des *Cahiers du cinéma* et cofondateur de la revue *Trafic*, la modestie était style (il aurait honni le mot), une éthique qui lui permettait de concilier cinéphilie classique (vouée à Raoul Walsh ou Jacques Tourneur, autre maître de l'invisible) et modernité (l'assèchement trompeur de ses fictions, leur solitude). Modernité, oui, effet de mode, non. Tout est dans le titre du très malicieux *Loin de Manhattan*, réaction au film de Woody Allen que Biette méprisait (du "cinéma visible"), loin de la skyline de New York, remplacée par les antennes télé de Paris. Avant cela, il y a un générique calligraphié, mais pas trop, pour ne pas faire enluminure, sur fond de Mozart. La préciosité du précaire pour un film tourné pour trois francs six sous (par le tout jeune Paulo Branco), sans scénario, à tâtons. Mais qui sait se trouver. Biette imagine un petit monde vain d'intellectuels, de critiques d'art obsédés par l'idée de résoudre le mystère du fameux peintre René Dimanche – un nom vraiment intrigant de force tranquille, qui en devient obsédant à l'oreille, à force d'être scandé à longueur de film. Pourquoi s'est-il arrêté de peindre pendant huit ans ? Christian (Jean-Christophe Bouvet, double de Biette) mène vaguement l'enquête.

Dès la première scène, on est happé par la diction biettienne, les jeux de mots pataphysiques sur le vide et la "bleuade". Mais surtout la manière

de faire avec rien, beau signe de confiance en soi et dans le spectateur. Car voilà un film sur des critiques d'art où l'on ne voit ni tableau ni texte, où les collègues se croisent dans des bouts de jardin, des fonds d'allée, hors des mondanités. Comme des conspirateurs. Un genre de théâtre dehors où les personnages déclament, déclinent leurs vanités et querelles de chapelle – remplacez critique d'art par critique de cinéma, et c'est pareil. La peinture est féroce, mais avec l'œil qui brille, quand il faut transformer, "re-virginiser" le hardeur seventies Piotr Stanislas en acteur angélique, ou filmer le visage de Bouvet s'affaisser sous les déconvenues et l'impuissance. Mais, hors champ, il y a toujours cette beauté qui échappe à l'œil, au microcosme, aux critiques, à la culture et à l'interprétation – ce qui rend presque vain tout ce que l'on essaie d'écrire ici. Dès l'introduction, Biette filme en panoramiques, tâtonnant disions-nous, mais aussi comme une caméra de surveillance qui chercherait à capturer quelque chose qui s'est déjà échappé. Eloge de la fuite, de l'invisible, incarné par la belle figure de René Dimanche (Howard Vernon), artiste taiseux et pur, dont l'aura en vient à convertir l'intrigante Ingrid (l'impériale Sonia Saviange, actrice fétiche de Paul Vecchiali), téléguidée par Christian pour percer l'énigme. Un secret magnifique, qui résiste à une belle virée à deux au Touquet saisie comme sur le sable, comme un film d'aventures. Et trente ans plus tard, au temps et à nos gribouillages. **Léo Soesanto**

Avec Jean-Christophe Bouvet, Sonia Saviange, Howard Vernon, Laura Betti, Michel Delahaye, Noël Simsolo, Paulette Bouvet...

*Il y a toujours cette beauté qui échappe
à l'œil, au microcosme, aux critiques,
à la culture et à l'interprétation.*

45 Baisers volés de François Truffaut – 1968



On l'a connu ado éruptif (*Les 400 Coups*), puceau  conduit (*L'Amour à 20 ans*), le revoici en jeune adulte dans ses premiers pas dans la vie professionnelle, à la rencontre de la femme de sa vie (Claude Jade), mais proie facile pour des affolantes cougars (Delphine Seyrig, immarcescible en Fabienne Tabar). Lui, c'est bien "*Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel, An-toi-ne Doi-nel, An-toi-ne Doi-nel, An-toi-ne Doi-nel...*"

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade, Michael Lonsdale, Harry-Max, Daniel Ceccaldi, Marie-France Pisier, Jacques Robiolles...

46 Que la bête meure de Claude Chabrol – 1969



Charles (Michel Duchaussoy, peut-être dans son plus beau rôle) veut exercer sa vengeance sur le chauffard qui a tué son fils avant de s'enfuir. C'est le hasard (grand thème chabrolien) qui va l'amener sur la piste du meurtrier, Paul (Jean Yanne), par l'intermédiaire d'Hélène, sa belle-s eur (Caroline Cellier), qu'il séduit. Paul, patron de garage en Bretagne, est un type odieux qui sadise toute sa famille (dans une scène de dîner d'anthologie, il humilie sa femme en public). Mais qui est le plus salaud des deux ? Le chasseur ou sa proie ? Charles a-t-il le droit de manipuler Hélène et le fils de Charles,

Philippe, qui hait, et pour de bonnes raisons, son père ?

Tiré d'un roman de Nicholas Blake (pseudo du père de Daniel Day-Lewis), *Que la bête meure* synthétise tout ce qui fait le sel et le meilleur du cinéma de Claude Chabrol et de son scénariste fétiche de l'époque, Paul G gauff. Dans leurs films, aux Charles (comme Chabrol), en apparence très moralistes voire coincés et moralisateurs, sont toujours opposés des Paul (comme Paul G gauff), hommes désinhibés à la morale très libre. Mais la confrontation se conclut toujours par une multiple influence : le "bon" n'était pas aussi bon qu'il le pensait,

le "m chant" pas aussi inconscient de sa vil nie. Dans *Que la bête meure*, ce conflit intérieur (hitchcocko-langien) atteint des sommets. En Charles, le cynisme du manipulateur laissera place à une forme de rédemption. C'est la haine qu'éprouve Charles à l'encontre de Paul qui va paradoxalement le rendre de plus en plus humain, contre sa misanthropie initiale (très bien suggérée), et ce jusqu'au sacrifice. Paul n'aura été qu'un révélateur. **Jean-Baptiste Morain**

Avec Michel Duchaussoy, Caroline Cellier, Jean Yanne, Anouk Ferjac, Louise Chevalier, Maurice Pialat, Dominique Zardi...

47

Les Chansons d'amour de Christophe Honoré – 2007



Demy, Godard, Truffaut: on connaît les chansons. Mais les arrangements, audacieux, contemporains, mordants, leur donnent une vitalité nouvelle. Le XI^e arrondissement au milieu des années 2000 devient un territoire de cinéma aussi poétique et désirable que le Clermont-Ferrand sixties de *Ma nuit chez Maud* ou le Nantes de *Lola*. Comment parler de soi presque uniquement en fredonnant avec entêtement les œuvres des autres qui ont su nous parler, c'est le geste théorique fort de ces *Chansons d'amour* aux airs de karaoké exalté. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Louis Garrel, Ludivine Sagnier, Chiara Mastroianni, Clotilde Hesme, Grégoire Leprince-Ringuet, Brigitte Roüan, Alice Butaud...

48

Le Fleuve de Jean Renoir – 1951



Le fleuve, quel qu'il soit, est le motif originel de nombreux films qui en reprennent l'écoulement, y puisant ainsi leur caractère sinueux et toxique (*Apocalypse Now*, où on le remonte), glacé et jaillissant (*Délivrance*, où on le redescend), etc. En tant que celui qui parmi eux s'impose en souverain, et dans l'eau duquel ils se déversent peut-être tous, *Le Fleuve* est donc à l'image du Gange qui lui donne son titre: sage, lent et placide, mais aussi opaque et noyé de mystères. Jean Renoir, qui est d'ailleurs la seule raison (mais quelle raison !) de voir ce film comme

français puisqu'il est tourné en anglais et se déroule en Inde coloniale, approche bientôt de la vieillesse lorsqu'il le réalise en 1951. Pourtant, rien n'est alors plus cher à son cœur que l'innocence de la jeunesse, qu'il en dépeigne le désenchantement comme ici, ou qu'il la réenchante justement quelques années plus tard dans *French Cancan*. Or l'enfance dépeinte dans *Le Fleuve*, incarnée par le personnage narrateur de l'adolescente Harriet, n'est pas joyeuse: elle est languide, inquiète de vieillir. Elle s'efforce de percer son propre mystère, d'éclaircir son eau trouble.

Elle cache des fruits empoisonnés (le cobra qui mord le petit Bogey). Et elle est, par-dessus tout, ensorcelée par la présence narcotique du fleuve sacré: où l'Inde, qu'un autre Occidental sublimerait également dans le mélodrame quelques années plus tard (Fritz Lang avec *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*, 1959), s'impose ici comme la terre sainte des forces de l'envoûtement. **Théo Ribeton**

Avec Nora Swinburne, Esmond Knight, Adrienne Corri, Arthur Shields...

49

Ma nuit chez Maud d'Eric Rohmer – 1969



Troisième long métrage de Rohmer, quatrième conte moral (les deux premiers étaient des films courts), premier grand succès de l'aîné de la Nouvelle Vague, très en retard sur ses cadets en terme de reconnaissance. Un homme choisit de construire une vie telle qu'il la veut, en éradiquant toute possibilité de surprise, d'aléatoire, de surgissement. Mais les surprises font toujours retour. Et il suffit d'un mensonge par omission pour qu'une faute non commise allège une culpabilité non avouée. Un des plus beaux twists narratifs rohmériens.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Antoine Vitez, Marie-Christine Barrault...

50

La Peau douce de François Truffaut – 1964



Françoise Dorléac venait de triompher dans *L'Homme de Rio*. La jeune femme était fantasque, drôle, piquante. Truffaut la transfigure et la prend dans les rets d'un de ses films les plus noirs. Tour à tour mystérieuse comme une héroïne d'Hitchcock, puis confondante de présence et de proximité comme Ingrid Bergman chez Rossellini, Dorléac trouve son rôle mythique. En homme engoncé emporté dans une passion plus grande que lui, Desailly est génial. L'intrigue la plus banale ouvre sur un abîme. Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des crimes d'amour.

Jean-Marc Lalanne

Avec Françoise Dorléac, Jean Desailly, Nelly Benedetti, Daniel Ceccaldi, Maurice Garrel, Laurence Badie...

51

Gueule d'amour de Jean Grémillon – 1937



Au pic de leur carrière, les grands acteurs français deviennent de tels catalyseurs que plus un seul grand cinéaste ne peut penser l'époque sans cet indispensable outil qu'est devenu leur corps – leur voix, leur être au monde. Pour Léaud, ce moment se situe au tournant des années 1960-1970, pour Depardieu, à celui des années 1970-1980. Et pour Gabin, c'est la seconde moitié des années 1930. De la noirceur sociale de Duvivier, du réalisme poétique de Carné, de l'humanisme didactique de Renoir, Gabin est le ciment. La matière qui permet à tout cela de prendre. Tout cela, et aussi le romanesque déflationniste de Grémillon, cette zone où quelque chose du mythe de Gabin se dissout et se recompose. Dans *Le jour se lève* ou *Quai des brumes*, dans *La Bandera* ou *La Belle Equipe*, dans *La Bête humaine* (mais pas tout à fait *La Grande Illusion*), le pessimisme tenace des Carné et Duvivier, celui plus intermittent de Renoir, précipite Gabin vers l'abîme. Sans pourtant jamais dépouiller de son prestige viril ce corps qui porte en lui toutes les aspirations d'un peuple. Dans *Gueule d'amour*, Grémillon effeuille pétale après pétale la corolle de l'idole, jusqu'au plus total dénuement. Fier et fort dans sa tenue de légionnaire au début du film, il termine le récit chancelant, tombé sur le front des passions amoureuses non réciproques. Il finit tremblant, affaibli, émasculé. La gueule d'amour a plus que la gueule de bois. C'est évidemment son plus beau rôle. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Jean Gabin, Mireille Balin, René Lefèvre, Jane Marken, Henri Poupon, Maurice Baquet...

52

Les 400 Coups de François Truffaut – 1959



En 1959, Antoine Doinel rejoint la famille des John Mohune, celle des enfants de cinéma livrés à eux-mêmes – les plus beaux –, plongés sans filet dans le grand tumulte du monde adulte. Truffaut apparaît symboliquement aux côtés de son jeune acteur dans la scène magnifique de fête foraine où le petit fugitif (qui en rappelle un autre) se retrouve la tête à l'envers, collé à la paroi d'un grand cylindre tournant à vive allure. Ce qui frappe en revoyant *Les 400 Coups*, c'est son esprit chaplinesque (et donc bazinien – le film est d'ailleurs dédié à la mémoire d'André Bazin, père spirituel de Truffaut) : Doinel est un petit vagabond parigot aux pulls troués, une figure douloureusement et farouchement libre. Comme bien souvent, l'enfance de l'art prend

ses marques dans la marge, les rues d'un Paris représentées avec un réalisme documentaire saisissant. Un Paris vivant mais parfois inquiétant, voire fantomatique au petit matin. Il y a toujours des moments d'étrangeté très forts dans les films de Truffaut, et un vrai sens des lieux, pas seulement des personnages. Figure dans ce premier film à la peau dure une des scènes les plus marquantes du cinéma français : l'entretien face caméra de Léaud-Doinel (comment les distinguer ?) avec une psychologue. C'est à ce moment précis, dans le dépouillement et l'improvisation du film et double de cinéma un lien indéfectible, totalement bouleversant. **Amélie Dubois**

Avec Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble...

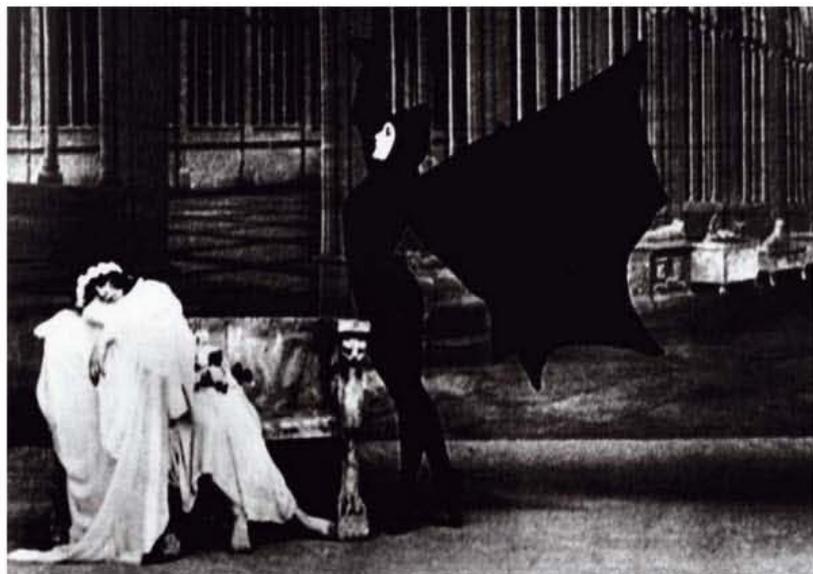
53 India Song de Marguerite Duras – 1975



Interrogé dans l'entretien qu'il donna aux *Inrocks* en 1992 sur la nécessité ou non de sanctuariser la salle de cinéma à l'heure de la vidéo domestique, Serge Daney répondait : "Un film y gagne, l'autre perd. Les Dix Commandements, c'est formidable à la télé. En revanche, India Song est fait pour une salle vide." Soucieux de mettre à l'épreuve cette prescription, on a entrepris de revoir le chef-d'œuvre de Marguerite Duras à la maison, en plein après-midi, pour mesurer au final combien Daney avait tout à la fois raison et tort. Raison, car à l'évidence le cinéma de Duras, ce trou noir, appelle à lui le vide, s'en nourrit, s'en délecte. Tort, car même la rumeur de la rue à la fenêtre et le ronron du frigo n'altèrent en rien le film et la toute-puissance disruptive de son calme supérieur. Impassible vaisseau fantôme, *India Song* déploie ainsi une nouvelle fois en nous son ballet de voix off d'outre-temps, tantôt chuchotées, tantôt égossillées de douleur ; nous enrubanne de ses Indes fantasmées en costumes Cerruti ; nous enivre de ses jeux de miroirs et ses couleurs vénéneuses disposées là afin de flatter l'œil, comme pour mieux le prendre au piège (la rime d'une rose avec un abat-jour, la rousseur pâle de Delphine Seyrig, l'impuissance en complet blanc de Michael Lonsdale). Le film vise une forme d'absolu de séduction romantique, ce point de classicisme paradoxal du cinéma de Duras qui serait une forme de lyrisme en nature morte, et contient dans le même geste sa parodie, son démantèlement, le vertige de son pourrissement – "Il y a ici comme une odeur de fleurs. La lèpre", y entend-on entre les volutes térébrantes du thème de Carlos d'Alessio. Effondrement de la beauté dans la beauté même. **Julien Gester**

Avec Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Claude Mann, Didier Flamand...

54 Les Vampires de Louis Feuillade – 1915



Les dix épisodes des *Vampires* ont secoué les Parisiens angoissés par la Grande Guerre entre novembre 1915 et juin 1916. Un siècle plus tard, rien n'est inactuel dans la forme à la fois virtuose et joueuse du deuxième grand *serial* à succès de Louis Feuillade après *Fantômas*. Idole des surréalistes qui voient en lui un allié objectif dans l'industrie (il est alors directeur artistique de Gaumont), le réalisateur vient d'être réformé quand il tourne cette histoire sinuose où un journaliste héroïque traque un gang de malfaiteurs cruels et insaisissables habillés en noir. Pas de scénario écrit à l'avance, ou presque, Feuillade griffonne

chaque matin quelques notes pour les acteurs. Une double révolution se fomentait pourtant : celle du récit par épisodes, directement inspiré des romans populaires – à l'origine, entre autres, de l'art encore virtuel des séries – et bien sûr celle du cinéma, dont Feuillade approfondit, juste après Méliès et Lumière, les bases ludiques et mystérieuses. Le sujet des *Vampires* ? La peur du noir, l'effroi sexuel des images, l'envie d'y succomber malgré tout. De Lang à Lynch en passant par Assayas, beaucoup s'en souviendront. Ici, le spectateur apprend à la fois à regarder un cadre et à se méfier de la douce tromperie qui s'y orchestre.

La circulation des corps et des illusions ne s'arrête jamais : on entre dans le plan par la cheminée, on en sort par des chausse-trappes, on y jouit et on y meurt, on s'y révèle et on s'y cache, parfois en combinaison intégrale luisante : c'est le personnage d'Irma Vep, dont l'interprète Musidora fut la première "vamp" du cinéma – le terme est né à l'occasion du film. Devant ce monument précoce, on médite la phrase de Rilke reprise par Godard, grand fan de Feuillade devant l'éternel : "La beauté est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter." **Olivier Joyard**
Avec Musidora, Edouard Mathé, Marcel Lévesque...

55

Trouble Every Day de Claire Denis – 2001

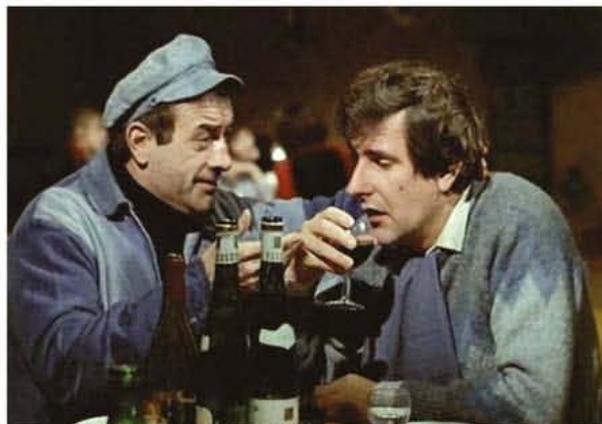


Un film de vampires, un film de cannibales : *Trouble Every Day* permet encore à Claire Denis d'observer des corps d'hommes et de femmes selon des chorégraphies tactiles, inscrits dans une époque, un lieu. Le précédent long, *Beau travail* (1999), frôlait avec sensualité poitrails et dos de légionnaires en Afrique. *Trouble Every Day* tient plutôt du forage, de l'excavation, extirpant les racines de toute relation, platonique ou physique : l'intimité. "Je t'ai dans la peau", dit-on. Et si je t'avais plutôt dans le ventre ou entre les dents ? A la juste frontière entre l'art et l'horreur, le film pousse jusqu'au bout cette idée via la maladie dont souffrent Shane (Vincent Gallo, chat sauvage affolé) et Coré (Béatrice Dalle, plus lionne que vampire en fait). Lui est aux premiers stades, elle a succombé, mais l'horizon est le même : la pulsion sexuelle mène à l'anthropophagie. L'air de désir et de mort est connu mais a rarement été illustré avec autant de clarté et d'équilibre dans un Paris blême, aux silences séduisants pour mieux ensuite lâcher la bête – les scènes de violence, très graphiques, semblent avoir été pensées pour la bouche de Béatrice Dalle. Même les tripes à l'air, le film est tout de même habillé, de soie, de fumée et de cuir, par la B.O. très justement célébrée des Tindersticks. Art du contrepoint, où l'envie le dispute à l'exécution, les préliminaires aux ébats. Soient tous les stades d'une passion incontrôlée. Et quid de l'autre dans le couple ? La jeune épouse de Shane ne sait rien de sa condition, le mari de Coré agit en gardien/nettoyeur de ses crimes. Dans leur ignorance ou fardeau se niche une tendresse, une douceur, apaisant cette danse de fauves. Une décennie plus tard dans le mal-aimé *Les Salauds*, il n'y a plus d'espoir : ce sont les parents qui dévorent, au figuré, leurs enfants. **Léo Soesanto**

Avec Béatrice Dalle, Vincent Gallo, Nicolas Duvauchelle, Tricia Vessey, Florence Loiret, José Garcia, Aurore Clément...

56

Maine-Océan de Jacques Rozier – 1986



Chongalagare ! Quiconque a un jour vu *Maine-Océan* ne peut s'empêcher de prononcer ce mantra lorsqu'il composte ses billets de train. La gare, c'est le point de départ de cette comédie buissonnière, qui ne connaît pas de terminus mais plutôt une suite de stations hasardeuses, comme autant de patelins perdus dans lesquels on vous annonce "deux minutes d'arrêt" pour finalement vous y laisser vingt, ou trente ou quarante – c'est tellement bon qu'on ne compte plus. Avec Bernard Menez et Luis Rego à son bord, en plus d'une danseuse brésilienne, d'une avocate un brin fantasque et d'un marin-pêcheur ennemi des "mensonges pas vrais", le Rozier Express prend son temps, ouvre tous les possibles, et nous recrache sur une plage bretonne, hagard, pas très sûr de ce qu'on a vu. Mais sacrément heureux.

Jacky Goldberg

Avec Luis Rego, Bernard Menez, Yves Afonso, Lydia Feld, Rosa-Maria Gomes...

57

L'Amour l'après-midi d'Eric Rohmer – 1972



La dernière pièce du premier cycle rohmérien, les *Contes moraux*. Et comme dans tous les *Contes moraux*, un homme engagé auprès d'une femme hésite à entamer une liaison avec une autre puis se rétracte, dans une ultime volte-face où la poltronnerie, la sagesse et l'égoïsme sont indémêlables. La seconde femme, c'est Zouzou, et l'icône sixties déjà un peu fatiguée bouleverse en aventurière cabossée. Sa grâce androgyne, sa lassitude blessée créent un modèle sans précédent ni descendance d'héroïne rohmérienne. Un des quatre Rohmer (oui, seulement !) du top 100. Moins que Godard, Demy ou Truffaut. Pareil que Rivette. Mais avec un film dans le top 5...

Jean-Marc Lalanne

Avec Zouzou, Bernard Verley, Francoise Verley, Daniel Ceccaldi...

58

Le Samouraï de Jean-Pierre Melville – 1967

Melville a infligé au cinéma de genre – en l'occurrence, le film policier – le même traitement que Bresson avait infligé au réalisme : raidissement des postures, raréfaction du langage, fragmentation des gestes, hypertrophie fétichiste des détails. *Le Samouraï*, en 1967, est à la fois son premier film en couleur, son premier film avec son modèle favori, Alain Delon, et le premier sommet de sa veine hyper-maniériste. Le mieux classé des trois films de son auteur, le seul de son interprète principal. Eh oui, avec un score de quatre films contre un, Bebel bat ici à plates coutures son ancestral rival Delon. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon, Cathy Rosier, Catherine Jourdan...



59

Au hasard Balthazar de Robert Bresson – 1966



En apparence, *Au hasard Balthazar* est une fable animalière dans le prolongement de celles de La Fontaine. Cela pourrait s'inspirer encore plus directement des *Mémoires d'un âne* de la comtesse de Ségur. Mais si ici le fil rouge du récit est bien la vie d'un baudet, de son enfance à sa mort, il n'a pas les vertus ni les visées édifiantes des œuvres précitées, tant son propos global est pessimiste. Chacune des destinées décrites est tragique et/ou désolante. Par son caractère imperturbable, son imperméabilité aux aléas les plus sombres de l'existence, l'âne Balthazar incarne (par défaut) la sagesse. Victime constante de la sauvagerie humaine, il est le personnage le moins choyé de tous. Pour la mère de l'héroïne, Balthazar est un saint. Sainteté passive. La présence de cet animal par rapport auquel on mesure la méchanceté des autres est une idée de génie pour faire le lien entre des personnages un peu éparés, sur plusieurs années. Le cœur du récit est néanmoins l'histoire de Marie – figure bressonienne type, qui partage avec Mouchette la palme du désespoir –, victime de Gérard, voyou de village qui préfigure presque le dandy sadique d'*Orange mécanique*. Cette œuvre campagnarde de Bresson, outre son constat social et moral sans appel, est transcendée par un travail inspiré sur le paysage, par une vision picaresque du parcours de l'âne à travers champs et villages, voire par des accents poétiques (cf. la scène où le vagabond interpelle une borne kilométrique). Fable déterministe, certes, mais qui célèbre aussi la liberté. **Vincent Ostria**

Avec Anne Wiazemsky, François Lafarge,
Pierre Klossowski...

60

Le Carrosse d'or de Jean Renoir – 1952

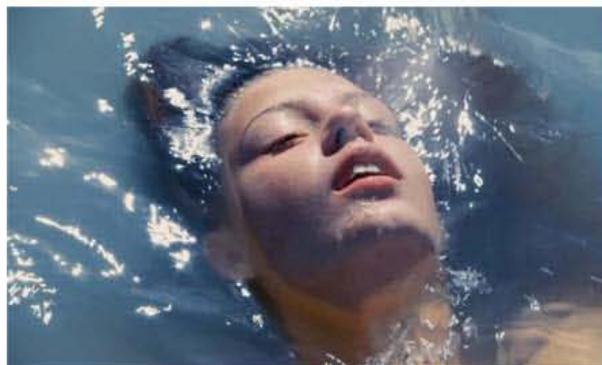


Une troupe de commedia dell'arte débarque en Amérique latine pour une grande tournée. Les hommes tournoient autour de la Périchole, la star de la troupe, dont l'art expert consiste en ce que nul ne sache où la représentation commence et s'abolit. Autour d'elle, un roi, un torero, un arlequin, un aventurier s'agitent en une drolatique danse de la séduction. Et Renoir, de retour en Europe (mais pas encore en France puisque le film fut tourné et coproduit en Italie), déploie et rétracte en grand prestidigitateur les scènes enchâssées du théâtre et de la vie. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Anna Magnani, Duncan Lamont,
Odoardo Spadaro...

61

La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche – 2013



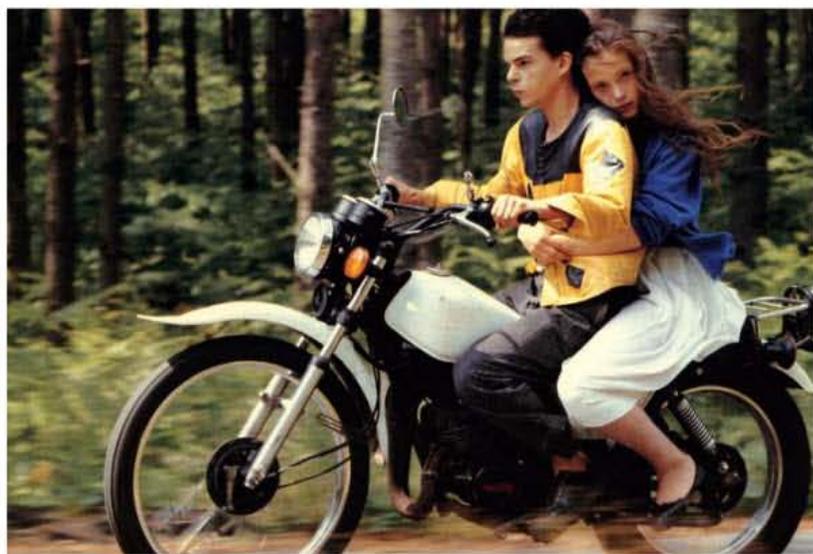
Où placer Kechiche, cinéaste vivant et encore jeune, dans l'histoire du cinéma ? Ses films peu nombreux fourmillent de scènes déjà cultes, follement controversées. Ainsi en va-t-il de son cinquième long métrage relatant l'éducation sexuelle et sentimentale d'Adèle, lycéenne lilloise issue des classes populaires. Impressionnant par sa durée, sa fièvre érotique et sa radiographie de la société, bousculant le langage et le jeu des acteurs, *La Vie d'Adèle* a tout du film monstre au destin jalonné de surprises : triple couronnement à Cannes en 2013 (Palme d'or décernée au cinéaste et à ses deux actrices, Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux), polémique autour des conditions de tournage, attaques de Julie Maroh, auteur de la BD qui a inspiré le film, ramdam médiatique... Un accueil mi-louangeur, mi-vachard qui ne fait que traduire par sa disproportion le caractère hors norme de cette œuvre : porté par un souffle épique, *La Vie d'Adèle* dissèque les affects d'une jeune fille et réinvente le naturalisme au cinéma.

Dans cette version houleuse et tourmentée du réel, bavarde et charnelle, romanesque et brutale, *Adèle* allume tous les thèmes qui font de Kechiche le grand cinéaste du monde contemporain : la mixité sociale, l'immigration et l'idéal républicain, l'homosexualité, le rôle de la culture et de la parole dans nos vies. Autant de problématiques prises dans la tourmente d'une immense histoire d'amour, ponctuée de larmes torrentielles et de rougeurs de peau, de moues boudeuses et de franc-parler qui font d'Adèle une héroïne inoubliable et triomphante. **Emily Barnett**

Avec Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux, Salim Kechiouche, Aurélien Recoing, Jérémie Laheurte...

62

Mauvais sang de Leos Carax – 1986



Un jeune homme de 25 ans télescope, au cœur des années 1980, le réalisme poétique des années 1930, l'intimisme godardien de la période Karina et la sophistication clippée d'époque. La Nouvelle Vague rencontre MTV, le visage iconisé de Binoche s'ouvre sur un continent intérieur et une génération entière rêvera de courir dans

les rues au son du *Modern Love* de Bowie (Noah Baumbach s'en souvient encore dans *Frances Ha*). Depuis, le jeune homme fiévreux est devenu l'ermite le plus secret du cinéma français et n'a réalisé que trois autres films en presque trente ans. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Juliette Binoche, Denis Lavant, Michel Piccoli, Serge Reggiani, Julie Delpy...

63 Toni de Jean Renoir – 1935



Un film noir américain exposé à la lumière irradiante du Midi et au souffle d'un réalisme social aux confins du documentaire. C'est *Toni*, peut-être le premier film français à travailler de cette façon le corps social national, ses différentes couches d'immigration, son nuancier subtil de classes (de la toute petite bourgeoisie aux différentes strates du prolétariat). Amaigri et plus sombre que chez Pagnol son mentor, Blavette campe une figure bouleversante de héros du peuple sacrificiel. Il est présent dans trois autres films du top 100 (*Angèle* de Pagnol, *Remorques* de Grémillon, *Les Yeux sans visage* de Franju) et aussi, presque toujours comme second rôle, dans de nombreux autres fleurons du cinéma français : *L'Étrange Monsieur Victor* et *Lumière d'été* de Grémillon, *Le Schpountz*, *Regain* et *La Femme du boulanger* de Pagnol, *La Marseillaise* et *Le Déjeuner sur l'herbe* de Renoir, *Quai des Orfèvres* de Clouzot... **Jean-Marc Lalanne**

Avec Charles Blavette, Andrex, Edouard Delmont...

64 Sans soleil de Chris Marker – 1982



C'est un film en trois strates superposées, dont la première est le périple d'un voyageur-filmeur, un Ulysse cinéaste, sans nom, de passage au Japon, en Guinée-Bissau, en Islande, à San Francisco. Le voyage se mue en *Lettres persanes*, une correspondance avec une femme, qui nous berce en voix off, réveille régulièrement le récit de ses "il m'écrivait...". Enfin, prolongeant le tout, un grand réseau d'images qui s'agrègent entre elles, se répondent, se transforment, racontant une conscience du monde, parfois paisible, parfois violente. Si *Sans soleil* est sans nul doute un documentaire, il est aussi et surtout une construction assez propre au cinéma de Chris Marker, qui se situerait quelque part entre le

entièrement bâtie sur l'assemblage de fragments et qui, bien qu'elle traverse toute son œuvre, s'accomplit ici plus pleinement que jamais. Car *Sans soleil* n'a pas d'autre sujet que cette grande oraison que les images du monde entier semblent scander ensemble, et qui sera tour à tour une affaire de regard (celui, foudroyant, d'une Guinéenne au marché ; celui aussi de *Vertigo*, à la poursuite duquel Marker se lance dans San Francisco), puis surtout de mémoire (celle que les images abritent fragilement, comme ce plan inaugural sur trois enfants islandais, vision spectrale par excellence). Où chaque plan est toujours à la fois lui-même, tout seul, saisissant, et aussi une minuscule synapse dans une immense *mnesis* mondiale. **Théo Ribeton**
Avec la voix de Florence Delay.

65 Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard – 1988-1998



Encore, dans ce top 100, un film avec beaucoup de voix off (*India Song*, *La Jetée...*), encore une série télé (*La Maison des bois*), encore un essai poético-documentaire (*Sans soleil*). Fin des années 1980 : Canal+ et la Gaumont s'associent pour confier à Godard une traversée poétique et critique du cinéma comme expérience du siècle. Le grand œuvre prendra dix ans, durant lesquels s'égrèneront huit films, classés en quatre épisodes de deux parties chacun (1a, 1b, 2a...).

Jean-Marc Lalanne

66 La Sirène du Mississippi de François Truffaut – 1969

Un thriller sombre et romantique de William Irish, un duo de stars au top de leur beauté et de leur glamour, cette *Sirène* avait tout pour plaire, mais ne remporta à sa sortie qu'un demi-succès (plus d'un million d'entrées tout de même). Peut-être que les admirateurs de Belmondo furent désarçonnés de voir sa prestance gouailleuse méthodiquement déminée. Tour à tour délicat, candide, rougissant, tourmenté, Bebel est filmé comme une jeune fille – dans la lignée du Gabin dépressif et dévirilisé de *Gueule d'amour*. La brutalité, la sauvagerie, la violence, c'est Deneuve qui l'incarne. Tandis que Truffaut libère dans cette histoire d'amour fou et destructeur son romantisme le plus sombre. L'amour est une pathologie très grave. C'est une souffrance bien sûr. Mais le pire, c'est que c'est aussi une joie.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud...



67

Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson – 1956



Un peu plus de dix ans après la Libération, Bresson adapte les souvenirs de captivité d'un résistant incarcéré à Lyon qui échappe à la peine de mort en s'évadant. Le film joint l'hyper-concret (le détail analytique de toutes les opérations, de tout le protocole, de tous les gestes nécessaires à la réussite de l'évasion) et le hautement spirituel (conflit moral quant à la nécessité de se débarrasser d'un codétenu, dialogue récurrent avec un prêtre). Le film a obtenu le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes. **Jean-Marc Lalanne**

Avec François Leterrier, Charles Le Clainche, Maurice Beerblock, Roger Planchon...

68

Le Pont du Nord de Jacques Rivette – 1981



J'aime qu'un film soit une aventure pour ceux qui le tournent et, plus tard, pour ceux qui le voient", dit quelque part Jacques Rivette. *Le Pont du Nord*, c'est l'aventure au coin de la rue, le cinéma comme art de rue, cinéma de plein air, appel d'air. Dehors toute ! Un film claustrophobe comme ses personnages, Marie (Bulle Ogier) qui sort de prison, Baptiste (Pascale Ogier), chevalier errant dans la plaine urbaine, deux générations d'un duo d'amazones hasardeuses. Paris est le grand terrain vague d'un jeu dont on a oublié les règles. Le décor mouvant d'un thriller dont on a oublié le scénario: les années 1970 sont derrière, avec leurs conspirations d'intérieur, leur politique-fiction pour petits garçons. Si Bulle O. continue son personnage de terroriste de *La Troisième Génération* de Fassbinder, c'est pour se tirer ailleurs, Ailleurs-les-oies,

jeu de lois. Voici les filles de l'année 80, le hasard est leur destin, qui finit mal comme la vie, comme l'époque, mais saisi au moment de tous les possibles. *Ce Pont du Dehors* est un reportage sur la liberté, caméra vive dans un monde où la mise en scène doit se différencier de la surveillance. "*La vie réelle, c'est le règne de la Terreur*", dit la jeune fille-karaté. "*Le jour appartient au pouvoir, la nuit à la puissance*", répète la femme-amour fou. Pour autant, il ne s'agit pas de quitter ce monde vers l'imaginaire, de fuir la lumière pour l'ombre. Au contraire, le Dehors absolu est documentaire: déambuler pour se réapproprier l'air libre, s'allier avec son temps, être à jour. En 1980 renaissait le Rivette poète, au nouveau cri d'un cinéma absolument contemporain. **Luc Chessel**

Avec Bulle Ogier, Pascale Ogier, Pierre Clémenti, Jean-François Stevenin...

69

Le Trou de Jacques Becker – 1960



L'autre grand film d'évasion du classement avec *Un condamné à mort s'est échappé* (car, pourquoi le cacher plus longtemps, *La Grande Illusion* a été boudé par ce top 100 – blasphème ! – et *La Vache et le Prisonnier* aussi !). *Le Trou* est l'ultime film de Jacques Becker, qui meurt à la fin du montage. C'est aussi le plus beau. Un jeune prisonnier (Marc Michel, juste avant *Lola*) est affecté dans une nouvelle cellule et découvre que les occupants fomentent leur évasion. Des liens se nouent, de la suspicion aussi. La plus grande attention est accordée aux préparatifs, au labeur, aux complications, mais à l'ascèse formelle bressonienne, Becker oppose un goût de la peinture de caractère et de l'identification aux personnages, un réalisme psychologique en profondeur qui rend palpantes les avanies de cette petite communauté humaine. Avec *Falbalas* (93^e), *Le Trou* est un des deux films classés de Jacques Becker (car, dans la série "nous ne respectons rien", *Casque d'or* n'a pas non plus réussi à se faufiler dans le top 100).

Jean-Marc Lalanne

Avec Philippe Leroy-Beaulieu, Jean Keraudy, Marc Michel, Michel Constantin, Paul Préboist...

70

Adieu Philippine de Jacques Rozier – 1962



Deux ans avant *Les Parapluies de Cherbourg*, un film commençait déjà par la mobilisation d'un jeune homme pour la guerre d'Algérie. Pour lui en revanche, la nouvelle ne marque pas le coup d'arrêt d'une histoire d'amour. C'est l'occasion au contraire de faire le zouave pendant quelques jours en Corse avec deux filles drolatiques, draguées à l'occasion. Imprévisible, euphorisant, invraisemblablement juvénile et vivant, un des films les plus chimiquement purs de l'esthétique Nouvelle Vague.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean-Claude Aimini, Yveline Cery, Stefania Sabatini, Maurice Garrel...

71

Rois et Reine d'Arnaud Desplechin – 2004



D'un côté, il y a Nora (Emmanuelle Devos), engagée dans un mariage sans passion et contrainte de se rendre au chevet de son père mourant. De l'autre, il y a Ismaël (Mathieu Amalric), un musicien blessé envoyé en HP pour dépression nerveuse. Elle et lui n'ont rien en commun, sinon une vieille histoire d'amour à partir de laquelle Arnaud Desplechin tresse une multitude de petits liens dans un conte moderne qui oscille entre la tragédie pure et l'absurde. Traversé par toutes les obsessions du cinéaste (la psychanalyse, la mythologie, la filiation et le deuil), *Rois et Reine* est sûrement l'une des plus grandes démonstrations de son génie romanesque: déployant les histoires parallèles de ses deux personnages, sans jamais ou presque les faire se rencontrer, il édifie une complexe architecture narrative perpétuellement surprenante. Et comme toujours, même s'il le conteste, Desplechin se raconte dans les replis de ce récit-fleuve où l'on navigue entre les affects les plus douloureux (un état de dépression, une lassitude à vivre) et une sorte de légèreté de l'être, qui tire parfois le film vers une loufoquerie nouvelle. On se souviendra ainsi longtemps de ce rôle de clown triste de Mathieu Amalric, de son face-à-face avec Catherine Deneuve et des apparitions jubilatoires de Noémie Lvovsky et Hippolyte Girardot, qui font de *Rois et Reine* le film le plus enjoué de son auteur.

Romain Blondeau

Avec Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Catherine Deneuve, Hippolyte Girardot, Magali Woch, Jean-Paul Roussillon, Maurice Garrel, Noémie Lvovsky...

72

Mes petites amoureuses de Jean Eustache – 1974



Dans la foulée du succès générationnel de *La Maman et la Putain*, Eustache décrit l'éveil amoureux et sexuel d'un adolescent déraciné. Une chronique rêche, probablement marquée par le souvenir de *L'Enfance nue* de Maurice Pialat, qui apparaît justement dans le film. Un des trois films d'Eustache dans le top 100.

Jean-Marc Lalanne

Avec Martin Loeb, Jacques Romain, Jacqueline Dufranne, Ingrid Caven, Maurice Pialat...

73

L'Armée des ombres de Jean-Pierre Melville – 1969



Les agissements puis le démantèlement d'un réseau de résistants dans la France occupée de 1942. La stylisation tout en métonymie de Melville sied idéalement aux actions clandestines de la Résistance et à la traque nazie. Elle donne aussi un relief saisissant aux fugitives scènes de torture. La glaciation melvillienne atteint son plein régime. Le tracé est net mais le sens, suspendu. Comme cet ultime regard à la fois interrogatif et perplexe de Signoret lorsque ses complices l'abattent. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Lino Ventura, Simone Signoret, Claude Mann, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, Serge Reggiani, Paul Crauchet, Alain Libolt...

74

Les Dames du bois de Boulogne de Robert Bresson – 1945



Robert Bresson, première période: le cinéaste doit travailler avec des acteurs professionnels, ne s'est pas encore échappé du théâtre ennemi. *Les Dames du bois de Boulogne*, comme *Les Anges du péché*, son film précédent, emprunte au mélodrame et s'offre le luxe dangereux des dialogues d'un écrivain (Jean Cocteau succède à Jean Giraudoux), sur un scénario écrit par Bresson qui transpose dans le Paris de l'époque un épisode de *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot. Pourtant, éclatent dès 1945 l'exigence hors du commun du cinéaste et sa volonté de créer un style moderne, qui révèle les

possibilités inexplorées du cinématographe. L'utilisation du son, l'austérité des décors, le jeu à la fois antithéâtral et antinaturaliste des comédiens rompent délibérément avec la production nationale de l'époque. Bresson, à la recherche de l'épure et de la rétention, avance avec certitude sur le chemin de son art, refuse de s'abandonner à la trivialité contenue dans le sujet. *Les Dames du bois de Boulogne* souffre à première vue du hiatus entre la préciosité du texte, la colère de tragédienne brimée de Maria Casarès et l'aspiration de Bresson à toujours moins d'effets. Mais l'impureté relative de ces *Dames du bois de Boulogne* les

rend aussi admirables sinon davantage que les œuvres ultérieures et parfaitement maîtrisées du cinéaste. Il n'échappa pas aux plus fins commentateurs que les ultimes mots prononcés par le couple d'amoureux ("*Reste avec moi, lutte... – Je reste*") font des *Dames du bois de Boulogne*, sous ses apparences trompeuses de drame bourgeois, un des rares véritables films de résistance – esthétique, morale, donc politique – de l'histoire du cinéma français, tourné aux dernières heures de l'Occupation allemande. **Olivier Père**

Avec Maria Casarès, Paul Bernard, Elina Labourdette, Jean Marchat, Lucienne Bogaert...

75

L'Amour d'une femme de Jean Grémillon – 1953



Le dernier film de Jean Grémillon et un des plus beaux – en tout cas des plus émouvants. Neuf ans après *Le ciel est à vous* et son personnage de femme d'abord discrète (Madeleine Renaud) gagnée tardivement par le virus de l'aviation et faisant tomber des records, Jean Grémillon, le plus féministe des cinéastes français de l'âge classique, explore encore le motif de l'héroïsme féminin et la faible tolérance de la société à son endroit. Micheline Presle campe une jeune femme médecin qui s'installe sur l'île d'Ouessant et peine à se faire accepter par une population habituée à confier sa santé à une figure masculine. Et lorsque, finalement, grâce à des exploits, la foule la portera en triomphe, elle perdra au change l'amour. Micheline Presle est parfaite en médecin téméraire, mais c'est surtout Gaby Morlay qui ramasse la mise en vieille instit qui en sait long sur la vie. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Micheline Presle, Massimo Girotti, Gaby Morlay, Julien Carette, Roland Lesaffre...

76

Le Deuxième Souffle de Jean-Pierre Melville – 1966



Un truand qui ne transige pas avec son code d'honneur, un commissaire opiniâtre à la Javert, un casse qui tourne mal... Melville rompt avec la tradition mi-réaliste, mi-pittoresque du cinéma criminel français et met en place son système formel fait d'épure et de stylisation glacée (sans atteindre encore les cimes de fantomisation du monde de ses films suivants). Un film encore hybride, porté par un Ventura à son meilleur. Un des trois films de Melville classé dans ce top 100. A ne pas confondre avec le remake gênant qu'en a tiré quarante ans plus tard Alain Corneau, avec Auteuil, Cantona et Dutronc. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Lino Ventura, Paul Meurisse, Christine Fabréga, Raymond Pellegrin...

77

Choses secrètes
de Jean-Claude Brisseau – 2002

C'est une histoire de sexe, de pouvoir et de manipulation. Une histoire de filles qui rêvaient de faire plier le monde à leurs désirs, mais qui finiront par se heurter à plus fort qu'elles : la réalité. C'est un film instable, mouvant, aux nombreux renversements de perspective, qui passe en un raccord du conte cruel au porno soft, du thriller à la tragédie surnaturelle. Un film qui ose le lyrisme, l'imagerie fantasmagique et le monumental malgré la pauvreté de ses moyens. Un film de Jean-Claude Brisseau.

Romain Blondeau

Avec Sabrina Seyvecou, Coralie Revel...

78

La Maison des bois
de Maurice Pialat – 1971

La *Maison des bois* est l'une des plus belles fictions françaises jamais tournées sur le premier conflit mondial. Pour autant, ne pas attendre des séquences spectaculaires sur les tranchées ou la boucherie de Verdun. Ce n'est pas *Les Sentiers de la gloire* ou *Cheval de guerre*, ni même *Voyage au bout de la nuit* : Pialat traite des années 1914-1918 en faisant un pas de côté, en racontant la vie quotidienne dans un village plutôt que l'horreur du front. La "maison des bois" du titre est celle d'un brave garde-chasse (excellent Pierre Doris) et de son épouse (superbe Jacqueline Dufranne) qui prennent en pension une dizaine d'enfants délaissés, qu'ils soient orphelins ou engance

de mères qui n'ont plus le temps de les élever ou souhaitent les mettre à l'abri. Dans cette maison et dans le village, la vie continue comme elle peut : l'instituteur donne ses cours (c'est Pialat, jeune), le curé officie, les hommes non mobilisés travaillent, boivent des coups, les femmes vaquent à leurs occupations quotidiennes. On papote, on pique-nique, on oublie même parfois la guerre lors d'un déjeuner sur l'herbe enchanteur et renoirien. Si la vraie guerre est hors champ, les scènes où les gosses jouent à la guerre sont fréquentes, belle façon de montrer ce qu'on ne filme pas frontalement.

Le cinéma de Pialat se déploie ici avec une ampleur tranquille inusitée. Les acteurs

jouent plus vrai que vrai, la narration respire, laisse entrer la vie et les temps faibles entre deux événements plus dramatiques. Les plans évoquent de grands peintres (Courbet, Millet, Renoir...) sans jamais se figer dans l'imitation picturale. L'attention à l'enfance est précise, aiguë, toujours à bonne distance des pièges du pathos ou de la mièvrerie. Pialat dispense ces beautés-là pendant six heures, donnant raison à la semi-boutade de son biographe, Pascal Mérigeau : "*La Maison des bois est le plus beau Pialat parce que c'est le plus long.*"

Serge Kaganski

Avec Pierre Doris, Jacqueline Dufranne, Agathe Nathanson, Fernand Gravey...

79

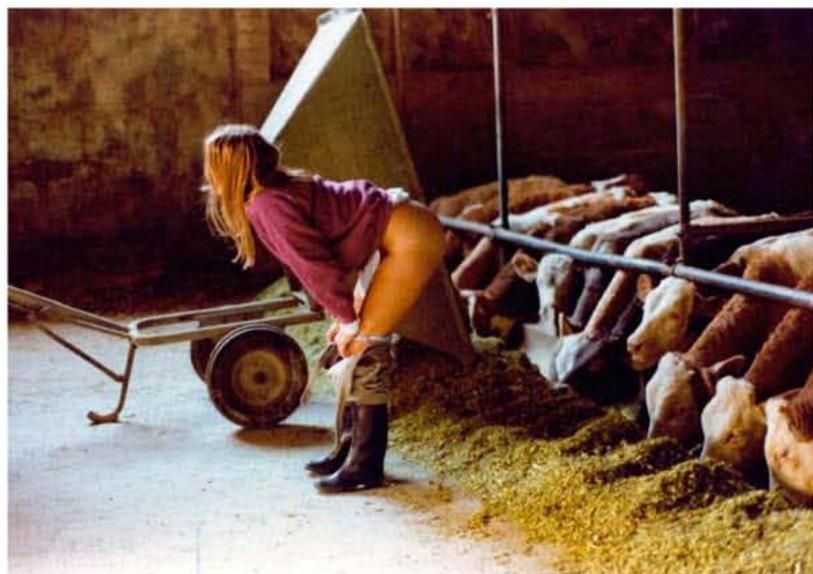
Angèle de Marcel Pagnol – 1934

Après avoir délégué la réalisation de l'adaptation triomphale de ses pièces *Marius et Fanny* (à Alexandre Korda puis Marc Allégret), et avant de mettre en scène lui-même le troisième épisode (*César*), Pagnol révèle un talent hors pair de cinéaste avec ce mélo très noir adapté de Giono. Orane Demazis, au jeu si particulier et poignant, y incarne une jeune fille poussée à la prostitution par un amant vénal puis séquestrée par son père. Mais heureusement, il y a Fernandel, génial Sganarelle méridional. Gros sanglots assurés. **Jean-Marc Lalanne**
Avec Orane Demazis, Fernandel, Edouard Delmont, Jean Servais, Charles Blavette...



80

Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard – 1980



Après douze ans de cinéma militant puis d'expérimentations vidéo hors des circuits traditionnels, Godard revient au cinéma "commercial" (disons distribué dans des salles) de fiction (presque narratif, mais à sa façon) et avec vedettes (Huppert, Dutronc, Baye, tous trois magnifiques). Godard scrute le monde d'après. D'après les utopies révolutionnaires, d'après la croissance et le plein emploi, un monde froid et marchand, où le corps humain est un produit comme un autre. Et pour mieux décomposer ce monde en déliquescence, il ne fallait pas moins que les plus beaux ralentis de l'histoire du cinéma. **Jean-Marc Lalanne**
Avec Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye...

81

Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) d'Arnaud Desplechin – 1996



Totem du cinéma d'auteur français des années 1990, *Comment je me suis disputé* est à sa sortie en 1996 l'acte de confirmation d'Arnaud Desplechin, en grâce après deux films salués à Cannes. Il deviendra surtout l'origine des axes de son œuvre : en abscisse, son alter ego à l'écran, Mathieu Amalric, dont il ne se séparera quasi plus ; en ordonnée, le grand sujet dont tous ses films tenteront d'explorer les profondeurs, à savoir la psychanalyse.

Film-fleuve aux confluences multiples, *Comment je me suis disputé* présente en son centre un personnage, Paul Dédalus,

normalien en déroute, que Desplechin pose comme un problème à résoudre : "comment s'est-il disputé" avec un ancien camarade d'Ulm, mais surtout avec lui-même, et évidemment "comment se réconcilier". Une réconciliation qui s'accomplit au fil d'un foisonnement de scènes très désertes, rayonnant comme des faisceaux à partir d'une chambre noire – le cabinet du thérapeute, bien sûr.

Sorti une semaine après *Conte d'été* d'Eric Rohmer, *Comment je me suis disputé* semble en prendre indiciblement le relais : également organisé autour de trois personnages

féminins, qui polarisent l'hésitation amoureuse d'un personnage central masculin, le film fera à son tour l'éducation sentimentale d'une génération de cinéphiles trop jeunes pour l'avoir fait avec les films de Rohmer. Et la mère (Esther/Emmanuelle Devos), l'amante (Sylvia/Marianne Denicourt), la fille (Valérie/Jeanne Balibar), de s'y régénérer en un film millefeuille dans lequel on n'a pas encore cessé de se perdre. **Théo Ribeton**

Avec Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Jeanne Balibar, Marianne Denicourt, Emmanuel Salinger, Chiara Mastroianni, Denis Podalydès...

82

Le Charme discret de la bourgeoisie de Luis Buñuel – 1972

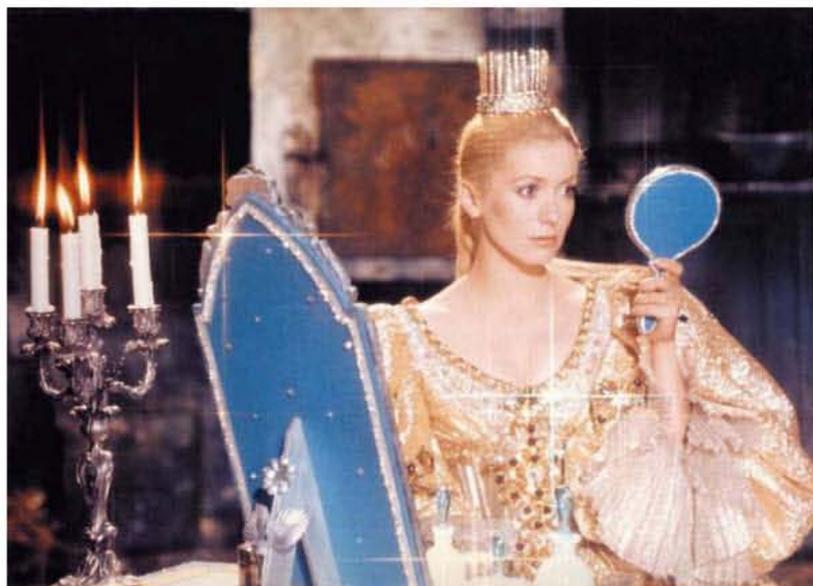


Quoi de plus contrariant pour la bourgeoisie qu'un dîner sans cesse repoussé ? C'est l'argument ténu d'un étourdissant marabout-bout-d'ficelle signé Buñuel et son scénariste Jean-Claude Carrière. Le théâtre social policé de la France pompidolienne, représentée par ses plus brillantes vedettes (qui s'amuse beaucoup), y connaît de furieux dérèglements. Un délire total ordonné avec la précision et la rigueur d'un jardin à la française. Facétieux et irrésistible. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Bulle Ogier, Claude Piéplu, Michel Piccoli...

83

Peau d'Ane de Jacques Demy – 1970



Depuis quarante ans, les ébats œdipiens de la princesse travestie en Peau d'Ane subjuguent les générations successives des enfants de France. Une pincée d'hommage à Cocteau, une louche de *Psychanalyse des contes de fées*, un souffle d'obsessions personnelles (l'inceste), un bout de cake d'amour, une fée à la voix ensorceleuse de Delphine Seyrig et un doigt de Catherine Deneuve, la recette est parfaite et parfaitement exécutée. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Catherine Deneuve, Jean Marais, Jacques Perrin, Delphine Seyrig, Micheline Presle, Fernand Ledoux...

84

Van Gogh de Maurice Pialat – 1991



Dutrone idéal en Van Gogh ou Van Gogh génial dans le rôle de Jacques Dutrone ? Le naturalisme à base d'osmose entre personne et personnage propre à Pialat s'éploie en pleine lumière de l'Île-de-France. Sur un destin très dur, un des films paradoxalement les plus doux de son auteur. Un des quatre films de Pialat dans le top 100. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Jacques Dutronc, Bernard Le Coq, Alexandra London, Elsa Zylberstein...

85

Mon oncle de Jacques Tati – 1958



A l'aube du gaullisme présidentiel, Tati représente la France traditionnelle et populaire d'avant-guerre larguée dans la grande transformation des Trente Glorieuses, sa croissance vertigineuse et sa course à la consommation. Mais l'horreur moderne (cette villa Arpel invivable) est dotée néanmoins d'une grâce cinématographique inouïe. Prix spécial à Cannes en 1958, Oscar du meilleur film étranger en 1959, le film est un des deux films de Tati du top 100.

Jean-Marc Lalanne

Avec Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie...

86

L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais – 1961



Après Duras (*Hiroshima mon amour*), Robbe-Grillet, Alain Resnais catapulte le Nouveau Roman au cœur d'un cinéma français lui-même en grand chambardement. Des couloirs, des miroirs, Seyrig sublime dans ses robes Chanel (prime à celle au col de plumes), des travellings fous et des jardins-labyrinthes qui préfigurent le *Shining* de Kubrick, un jeu de société avec des allumettes qui rend fou et une histoire si alambiquée que personne ne l'a jamais comprise. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Delphine Seyrig, Sacha Pitoëff, Giorgio Albertazzi...

87

Remorques de Jean Grémillon – 1941



Interrompu par l'entrée en guerre de 1939, repris deux ans plus tard alors que ses deux stars avaient gagné les Etats-Unis, le tournage de *Remorques* fut difficile. Son récit n'est pas très gai non plus, Grémillon reforme le couple mythique du hit de Marcel Carné *Quai des brumes* mais le plonge dans un quotidien décapé de tout vernis poétique. Le film a cette beauté âpre propre à Grémillon, cinéaste régulièrement redécouvert (encore récemment, les *Cahiers du cinéma* lui consacraient un riche dossier).

Jean-Marc Lalanne

Avec Jean Gabin, Michèle Morgan, Madeleine Renaud, Fernand Ledoux...

88

Esther Kahn d'Arnaud Desplechin – 2000



Le jeune prodige du nouveau cinéma français des années 1990 aborde l'an 2000 de l'autre côté de la Manche, avec en tête le romanesque fiévreux du Truffaut anglophone (*Les Deux Anglaises et le continent*) croisé avec le Bergman d'Après la répétition et le Cassavetes d'*Opening Night*. Le choc stylistique est détonant, mixant classicisme, maniérisme et baroque. Une jeune femme emprunte le détour du théâtre pour éprouver son être-au-monde. A la fin, elle en est sûre, elle existe. Et avec quelle intensité. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Summer Phoenix, Ian Holm, Frances Barber, Fabrice Desplechin, Emmanuelle Devos...

89

L'Amour fou de Jacques Rivette – 1969



Quatre heures douze. Il n'en faut pas moins à Jacques Rivette pour scanner la dislocation d'un couple, la dislocation d'un psychisme aussi. Celui de Claire (Bulle Ogier), une comédienne dirigée par son compagnon Sébastien (Jean-Pierre Kalfon). Il ne faut presque rien, un léger dérapage lors d'une répétition, pour qu'un lien se défasse. Un lien conjugal, un lien social, puis les liens de la raison dans leur ensemble. Pendant quatre heures douze, Claire plonge, et Rivette fait de ce chemin vers la catatonie une odyssée.

Jean-Marc Lalanne

Avec Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, André S. Labarthe...

90

Faisons un rêve de Sacha Guitry – 1936



Un homme qui a découché cherche un alibi auprès de son avocat, dont il ignore qu'il a lui-même passé la nuit avec son épouse. Un mari, une femme, tous deux infidèles et cocus, l'alibi du premier qui est l'amant de la seconde, et le mensonge généralisé, comme un sport de riche, acrobate et badin. Toute la légèreté du théâtre de Guitry alliée à son intelligence minimaliste de la mise en scène de cinéma. Avec en prime un face-à-face savoureux entre un Raimu arraché à sa zone de confort de gouaille pagnolesque et un Guitry toujours inégalable dans le port élégant de la robe de chambre pour homme.

Jean-Marc Lalanne

Avec Raimu, Jacqueline Delubac, Arletty, Michel Simon, Marguerite Moreno...

91

La Femme infidèle de Claude Chabrol – 1969



Une femme, son mari, son amant, mais la circulation entre les trois est moins réjouissante et libertine que chez Sacha Guitry (que Chabrol pourtant adorait). Les liens chez Chabrol sont le plus souvent de sang, et le crime devient l'inattendue relance de l'amour conjugal. Le film fait peur, dans sa façon de scruter la monstrosité tapie dans la plus parfaite normalité, de mettre au jour la joie barbare du sacrifice. Mais la peur est érogène. Et le regard de Chabrol sur son égérie et compagne Stéphane Audran n'a jamais été aussi désirant. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Michel Bouquet, Stéphane Audran, Maurice Ronet...

92

La Chamade d'Alain Cavalier – 1968



Adaptation d'un roman fameux de Françoise Sagan, *La Chamade* est un film délicat qui évite les aspects potentiellement vulgaires du sujet : une jeune femme, Lucile (Catherine Deneuve), prise entre deux amants dont elle ne sait lequel choisir. L'un est un quadragénaire aisé (Michel Piccoli), l'autre un jeune journaliste sans le sou (Roger Van Hool). Alain Cavalier décrit avec une ironie légère les rites de la bourgeoisie gaulliste et se concentre sur le flux et le reflux des sentiments de son héroïne, son refus de troquer un bonheur contre un autre. Deneuve, 24 ans, y explose de l'éclat de sa jeunesse et de son génie. De dix ans plus jeune que Sagan, sa Lucile est une jeune femme de son époque (le film fut tourné en mai 1968), qui exerce sa liberté d'aimer qui elle veut, quand elle veut, tout en acceptant d'en assumer les conséquences (un avortement). Des films qu'elle a tournés, *La Chamade* est l'un de ses préférés. **Jean-Baptiste Morain**

Avec Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Roger Van Hool, Amidou...

93

Falbalas de Jacques Becker – 1945



Un homme tombe amoureux d'une créature qui ressemble à ses créations. L'argument ressemble à de la littérature gothique, entre Mérimée (*La Vénus d'Ille*) et Villiers de l'Isle-Adam (*L'Ève future*), mais Jacques Becker lui donne sa forme contemporaine dans une France qui, après la fortune internationale de Chanel et Poiret et celle encore en germe de Christian Dior, a fait de la haute couture un mythe national. Raymond Rouleau incarne donc un génie de la mode autodestructeur dont la perte prend les traits d'une innocente jeune fille, sosie du mannequin de cire sur lequel il taille ses robes. Une belle histoire de damnation – et accessoirement le film préféré de Jean Paul Gaultier. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Micheline Presle, Raymond Rouleau, Jean Chevrier, Gabrielle Dorziat, Jeanne Fusier-Gir...

94

La Baie des Anges de Jacques Demy – 1963



Jeanne Moreau, reconfigurée en Marilyn (décolorée et vêtue d'une sublime robe Cardin reproduisant les étranges motifs floraux de la robe de Marilyn dans *Something's Got to Give*), sillonne les casinos de la Côte d'Azur pour jouer jusqu'à son dernier centime en poche. Superbe portrait d'une picaresque aventurière dont l'addiction est une forme de liberté paradoxale. Un conte amer, où la part d'enchantement propre à Demy est éradiquée.
Jean-Marc Lalanne

Avec Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers...

95

Une femme est une femme de Jean-Luc Godard – 1961



Avec Michel Legrand à la musique, Bernard Evein et Jacqueline Moreau aux décors et costumes, Godard s'approprie la team toute jeune de Jacques Demy (dont le premier film *Lola* vient de sortir) et rend un hommage à la comédie musicale (et au passage à la scène de cabaret de *Lola*). Le tout sur une charmante intrigue

d'amitié amoureuse à trois. Un des films les plus euphoriques, enjoués, charmeurs de la Nouvelle Vague. Un sommet de lyrisme pop. Et un des sept films de Godard dans le top 100, ce qui en fait le cinéaste le plus classé (*who else?*).
Jean-Marc Lalanne

Avec Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Marie Dubois, Jeanne Moreau...

96 Dieu seul me voit (Versailles-Chantiers) de Bruno Podalydès – 1998



Disons-le tout net : Albert Jeanjean (Denis Podalydès) est le personnage le plus drôle du cinéma français. Point, à la ligne. Du moins le plus facétieux. Ou alors peut-être le plus insolite. A moins qu'il ne soit simplement charmant. Ou bien mignon ? Bon, disons qu'il est sympa. Plutôt. Albert Jeanjean, en tout cas, ne sait pas ce qu'il veut. Jamais (ou presque)... Bruno Podalydès a ainsi fait de son frère Denis l'idole des velléitaires, le roi des indécis, dans son premier long métrage, *Dieu seul me voit* (Versailles-Chantier). Sorti

en 1998, six ans après le moyen métrage *Versailles rive gauche* et onze ans avant *Bancs publics* (Versailles rive droite), il est donc le deuxième volet d'une trilogie parfaite, joyau de la comédie française. Il existe une version longue, dite "interminable", de six heures qu'il convient de regarder comme une série, et qui est encore plus drôle. Enfin originale. Disons cocasse. Ou bien... **Jacky Goldberg**

Avec Denis Podalydès, Jeanne Balibar, Michel Vuillemoz, Jean-Noël Brouté, Daniel Ceccaldi, Isabelle Candelier...

97

Le Sauvage de Jean-Paul Rappeneau – 1975



Rappeneau, grand couturier de la comédie populaire française, genre davantage propice au discount grossier qu'à la confection raffinée. Yves Montand, parfait en grand singe hirsute, et Deneuve, chahutée comme jamais, rejouent sous les tropiques une hilarante guerre des sexes d'ascendance hawksienne. Etincelant de bout en bout. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Catherine Deneuve, Yves Montand, Luigi Vannucchi, Tony Roberts...

98

Travolta et moi de Patricia Mazuy – 1994



L'adolescence est moins une transition que le contact furieux de deux états contradictoires. Ce choc entre deux états, Patricia Mazuy, cinéaste trop rare et néanmoins précieuse (*Peaux de vaches*, *Saint-Cyr*), le projette à chaque strate du film : il y a l'enfance et l'âge adulte, le disco (les Bee Gees dans la première partie) et le punk (les Clash à la fin), le feu (du fourneau de la boulangerie des parents) et la glace (de la patinoire), la colère et l'amour, *Travolta et moi*. Peut-être le plus beau film *ever* sur ce spasme inouï et ininterrompu, ce chaud et froid permanent qu'est l'expérience adolescente. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Leslie Azzoulai, Héléne Eichers, Julien Gerin, Thomas Klotz...

99 Corps à cœur de Paul Vecchiali – 1979



La passion d'un jeune garagiste et d'une pharmacienne mûrissante qui se dérobe à lui. Sublime et sublimation. Vecchiali ressuscite le mélodrame populaire des années 1930 avec une ferveur de grand croyant. **Jean-Marc Lalanne**

Avec Hélène Surgère, Nicolas Silberg, Madeleine Robinson, Sonia Saviange...

100 L'Apollonide, souvenirs de la maison close de Bertrand Bonello – 2011



Douze filles aux charmes arrogants et félins, dont une inoubliable "femme qui rit", un lupanar situé au crépuscule du XIX^e siècle, une maquerelle à l'écoute et un ballet de clients anonymes. Ce sont les personnages de *L'Apollonide, souvenirs de la maison close* autour desquels tourne comme dans une valse la caméra magnétique de Bertrand Bonello, qui signe là son cinquième et provisoirement plus beau film. Dans un rythme alangui, tout en boucle musicale et suspension, il y fait la chronique de la vie

ordinaire d'un bordel éternel où les femmes n'en finissent plus de mourir. Les longues passes qui s'enchaînent, les causeries entre prostituées, la petite comptabilité et le rituel inquiet des examens médicaux constituent la matière d'un récit où le réalisme le dispute toujours au fantasme, où l'on ne sait plus très bien si tout ceci est vécu ou rêvé – cauchemardé serait plus exact. Mais au-delà des superbes visions abstraites que ménage le film (la scène des larmes de sperme), c'est pourtant une tout autre image, bien réelle

celle-ci, qui nous reste en mémoire à l'évocation de *L'Apollonide*. C'est une bascule temporelle qui nous renvoie à notre époque, face aux nouvelles prostituées, et qui souligne la permanence de l'injustice faite à ces femmes. Vibrante démonstration de style aux beautés toxiques, grand film politique et féministe, *L'Apollonide* est tout cela à la fois.

Romain Blondeau

Avec Noémie Lvovsky, Adèle Haenel, Hafsa Herzi, Céline Sallette, Jacques Nolot, Jasmine Trinca, Esther Garrel...

Le top 10 des invités

Cinéastes, acteurs, écrivains étrangers nous livrent aussi leur top des films français.
Propos recueillis par Julien Gester, Jacky Goldberg & Olivier Père

Judd Apatow

J'ai beaucoup aimé *Un prophète*. Il peut rivaliser avec n'importe quel classique du cinéma américain. Je suis certain qu'un jour on en fera un remake en anglais et que ce sera raté.

• *Dernier film*: *40 ans, mode d'emploi* (2012).

Roger Avary

1. La Règle du jeu de Jean Renoir
Que peut-on dire sur ce grand film de Renoir qui n'ait déjà été dit ? C'est depuis toujours ma plus grande influence cinématographique, et c'est un choix évident pour la tête de ce top.

2. La Planète sauvage de René Laloux

Y a-t-il meilleur film à montrer à un enfant ?

3. Le Roi de cœur de Philippe de Broca
La vision la plus juste du monde, et probablement la seule influence majeure de ma vision politique du monde. On pourrait imaginer que Terry Gilliam en fasse un remake, mais l'original de Broca est déjà tellement parfait.

4. Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy

J'adore la mélodie, qui est un point essentiel pour toute comédie musicale, mais c'est la façon incroyablement douce-amère et mélancolique dont se termine le film qui me donne envie d'y retourner encore et encore.

5. Le Locataire de Roman Polanski

Une comédie délicate.

6. La Marée (sketch des Contes immoraux) de Walerian Borowczyk

J'aime l'intimité de la caméra de Walerian Borowczyk, mais ma fable préférée est La Marée. J'adore le son des vagues sur les petits rochers et les gros plans extrêmes qui permettent de rentrer dans la tête des personnages.

7. Un chien andalou de Luis Buñuel

Dalí et Buñuel – deux grands goûts qui ont un goût excellent ensemble !

8. La Jetée de Chris Marker

Un geste cinématographique puissant et unique au sentiment si profond qu'il résonne en moi depuis quarante ans. Et je pense pour longtemps encore.

9. Enter the Void de Gaspar Noé

Tel un mauvais trip, ce film semble ne jamais devoir s'arrêter.

10. Nikita de Luc Besson

Je me moque de ce que peuvent dire mes amis bobos parisiens, j'aime le Nikita de Besson, et je dois beaucoup à son esthétique mi-européenne, mi-américaine.

• *Dernier film*: *Glitterati* (2004).

Jonathan Caouette

(sans ordre)

Le Locataire de Roman Polanski

Possession d'Andrzej Zulawski

Nuit et Brouillard d'Alain Resnais

Les Yeux sans visage de Georges Franju

La Jetée de Chris Marker

L'Enfant sauvage de François Truffaut

Orphée de Jean Cocteau

La Planète sauvage de René Laloux

Cet obscur objet du désir de Luis Buñuel

Au revoir, les enfants de Louis Malle

• *Dernier film*: *Walk Away Renée* (2011).

Alessandro Comodin

(sans ordre)

L'Atalante de Jean Vigo

Une partie de campagne de Jean Renoir

Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati

Les Yeux sans visage de Georges Franju

Au hasard Balthazar de Robert Bresson

Jaguar de Jean Rouch

Adieu Philippine de Jacques Rozier

La Maman et la Putain de Jean Eustache

La Maison des bois de Maurice Pialat

L'Inconnu du lac d'Alain Guiraudie

• *Dernier film*: *L'Été de Giacomo* (2011).

Francis Ford Coppola

(sans ordre)

La Belle et la Bête de Jean Cocteau

Jean de Florette de Claude Berri

Manon des sources de Claude Berri

La Grande Bouffe de Marco Ferreri

La Règle du jeu de Jean Renoir

Pépé le Moko de Julien Duvivier

Les Enfants du paradis de Marcel Carné

Mon oncle de Jacques Tati

Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati

Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot

• *Dernier film*: *Twist* (2011).

Denis Côté

1. L'important c'est d'aimer d'Andrzej Zulawski

2. La Maman et la Putain de Jean Eustache

3. Le Mépris de Jean-Luc Godard

4. L'Atalante de Jean Vigo

5. Sombre de Philippe Grandrieux

6. Le Charme discret de la bourgeoisie de Luis Buñuel

7. Les Yeux sans visage de Georges Franju

8. Au hasard Balthazar de Robert Bresson

9. Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat

10. Beau travail de Claire Denis et Mon oncle d'Amérique d'Alain Resnais

• *Dernier film*: *Vic + Flo ont vu un ours* (2013).



Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot (1953).



La Maman et la Putain de Jean Eustache (1973).

David Cronenberg

(sans ordre)

L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais

A bout de souffle de Jean-Luc Godard

Week-End de Jean-Luc Godard

• *Dernier film*: *Map to the Stars* (2014).

Luc Dardenne

(sans ordre)

Shoah de Claude Lanzmann

La Ronde de Max Ophüls

Loulou de Maurice Pialat

La Maison des bois de Maurice Pialat

Les Cœurs verts d'Edouard Luntz

Toni de Jean Renoir

Mouchette de Robert Bresson

Un condamné à mort s'est échappé de Robert

Bresson

L'Enfant sauvage de François Truffaut

Jour de fête de Jacques Tati

• *Dernier film*: *Deux Jours, une nuit* (2014).

Jean-Pierre Dardenne

(sans ordre)

Au hasard Balthazar de Robert Bresson

Mouchette de Robert Bresson

Pickpocket de Robert Bresson

Loulou de Maurice Pialat

Sous le soleil de Satan de Maurice Pialat

Police de Maurice Pialat

A nos amours de Maurice Pialat

Profils paysans de Raymond Depardon

Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda

Sans toit ni loi d'Agnès Varda

• *Dernier film*: *Deux Jours, une nuit* (2014).

Benicio Del Toro

(sans ordre)

Les 400 Coups de François Truffaut

La Maman et la Putain de Jean Eustache

Zéro de conduite de Jean Vigo

• *Dernier film*: *Jimmy P. (psychothérapie d'un Indien des Plaines)* d'Arnaud Desplechin (2013).

Bret Easton Ellis

(sans ordre)

Belle de jour de Luis Buñuel

A bout de souffle de Jean-Luc Godard

Le Mépris de Jean-Luc Godard

Madame de... de Max Ophüls

Enter the Void de Gaspar Noé

Les 400 Coups de François Truffaut

Masculin, féminin de Jean-Luc Godard

La Règle du jeu de Jean Renoir

Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot

Week-End de Jean-Luc Godard

• *Dernier livre paru*: *Suite(s) impériale(s)* (2010).

William Friedkin

1. Les Diaboliques d'Henri-Georges Clouzot

2. Le Salaire de la peur d'Henri-Georges

Clouzot

3. Z de Costa-Gavras

4. L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais

5. Le Samouraï de Jean-Pierre Melville

6. Belle de jour de Luis Buñuel

7. Jour de fête de Jacques Tati

8. Jules et Jim de François Truffaut

9. Caché de Michael Haneke

10. L'Amour, la Vie, la Mort de Claude Lelouch

et Le Boucher de Claude Chabrol

• *Dernier film*: *Killer Joe* (2011).

Bong Joon-ho

1. Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot

2. Que la bête meure de Claude Chabrol

3. La Grande Illusion de Jean Renoir

4. Les Noces rouges de Claude Chabrol

5. Tirez sur le pianiste de François Truffaut

6. Les 400 Coups de François Truffaut

7. Frankenstein 90 d'Alain Jessua

8. Kung Fu Master! d'Agnès Varda

9. Le Corbeau d'Henri-Georges Clouzot

10. L'Homme de Rio de Philippe de Broca

• *Dernier film*: *Snowpiercer - Le Transperceneige* (2013).

Harmony Korine

1. Les Dimanches de Ville d'Avray de Serge Bourguignon

2. Numéro deux de Jean-Luc Godard

3. La Maman et la Putain de Jean Eustache

4. Le Diable probablement de Robert Bresson

5. Mauvais sang de Leos Carax

6. Irréversible de Gaspar Noé

7. Le Souffle au cœur de Louis Malle

8. Urgences de Raymond Depardon

9. Nénette et Boni de Claire Denis

10. Innocence de Lucile Hadzihalilovic

• *Dernier film*: *Spring Breakers* (2012).



Beau travail
de Claire Denis (1999).



L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais (1961).

Kiyoshi Kurosawa

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon des frères Lumière

Zéro de conduite de Jean Vigo

La Bête humaine de Jean Renoir

Les Yeux sans visage de Georges Franju

Monsieur Klein de Joseph Losey

Détective de Jean-Luc Godard

L'Argent de Robert Bresson

Une affaire de femmes de Claude Chabrol

Les Amants du Pont-Neuf de Leos Carax

Nénette et Boni de Claire Denis

Je les cite par ordre d'année de production. Je me suis donné une règle : un film par réalisateur – c'est dommage que je n'aie pu citer aucun film de Truffaut. Si j'avais le droit à onze films, j'aurais mis L'Enfant sauvage. Pourquoi n'y a-t-il pas de film d'après 2000 ? Ce n'est pas intentionnel, mais depuis que mes films sortent à l'étranger, je pense que j'ai perdu un point de vue objectif.

• Derniers films : *Real* (2013) et *Seventh Code* (2013).

Bruce La Bruce

(sans ordre)

Week-End ou Alphaville de Jean-Luc Godard

(*impossible de décider*)

Les Biches de Claude Chabrol

Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot

Les Parapluies de Cherbourg ou Les

Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy (*s'il vous plaît, ne m'obligez pas à choisir entre les deux !*)

Le Charme discret de la bourgeoisie de Luis

Buñuel

Kung Fu Master ! d'Agnès Varda

La guerre est finie d'Alain Resnais

Le Plaisir de Max Ophüls

Beau travail de Claire Denis

Pickpocket de Robert Bresson

• Derniers films : *Gerontophilia* (2013) et *Pierrot lunaire* (2014).

Nadav Lapid

(sans ordre)

Le Mépris de Jean-Luc Godard

Au hasard Balthazar de Robert Bresson

La Maman et la Putain de Jean Eustache

Anos amours de Maurice Pialat

L'Humanité de Bruno Dumont

L'Inconnu du lac d'Alain Guiraudie

Napoléon d'Abel Gance

Le Samouraï de Jean-Pierre Melville

Holy Motors de Leos Carax

Belle de jour de Luis Buñuel

• Dernier film : *Le Policier* (2011).

Alex Ross Perry

1. La Maman et la Putain de Jean Eustache

2. Out 1, noli me tangere de Jacques Rivette

3. Jules et Jim de François Truffaut

4. Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat

5. Mauvais sang de Leos Carax

6. La Collectionneuse d'Eric Rohmer

7. Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard

8. Beau travail de Claire Denis

9. Orphée de Jean Cocteau

10. Qui êtes-vous Polly Magoo ? de William Klein

• Derniers films : *The Color Wheel* (2012) et *Listen Up Philip* (2014).

Corneliu Porumboiu

1. Faits divers de Raymond Depardon

2. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer

3. Une partie de campagne de Jean Renoir

4. Le Mépris de Jean-Luc Godard

5. Van Gogh de Maurice Pialat

6. L'Argent de Robert Bresson

7. La Maman et la Putain de Jean Eustache

8. Playtime de Jacques Tati

9. La Belle Noiseuse de Jacques Rivette

10. Entre les murs de Laurent Cantet

• Derniers films : *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* (2014) et *Al doilea joc* (2014).

Hong Sang-soo

1. Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson

2. Journal d'un curé de campagne de Robert Bresson

3. L'Atalante de Jean Vigo

4. Les 400 Coups de François Truffaut et tous les films que j'ai vus de Jean Renoir et Eric Rohmer

• Derniers films : *Uri Sanhi* (2013) et *Haewon et les hommes* (2013).

Jason Schwartzman

La Maman et la Putain de Jean Eustache

Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat

Le Samouraï de Jean-Pierre Melville

Le Cercle rouge de Jean-Pierre Melville

La Peau douce de François Truffaut

Lola de Jacques Demy

Les Plages d'Agnès d'Agnès Varda

Baisers volés de François Truffaut

Masculin, féminin de Jean-Luc Godard

• Dernier film : *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson (2014).



Week-End de Jean-Luc Godard (1967).

Tom Shoval

1. L'Enfance nue de Maurice Pialat
2. Les Amants du Pont-Neuf de Leos Carax
3. Le Diable probablement de Robert Bresson
4. L'Atalante de Jean Vigo
5. La Maman et la Putain de Jean Eustache
6. Bande à part de Jean-Luc Godard
7. Gueule d'amour de Jean Grémillon
8. De bruit et de fureur de Jean-Claude Brisseau
9. Les Valseuses de Bertrand Blier
10. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy et Sans toit ni loi d'Agnès Varda

• *Dernier film*: *Youth* (2013).

Joachim Trier

- (sans ordre)
- Hiroshima mon amour d'Alain Resnais
 Le Feu follet de Louis Malle
 Playtime de Jacques Tati
 Sans soleil de Chris Marker
 Beau travail de Claire Denis
 Une femme douce de Robert Bresson
 Sombre de Philippe Grandrieux
 Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard
 Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda
 Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) d'Arnaud Desplechin
- *Dernier film*: *Oslo, 31 août* (2011).

Apichatpong Weerasethakul

- (sans ordre)
- L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais
 Le Sang des bêtes de Georges Franju
 Secret Défense de Philippe Haïm
 Bande à part de Jean-Luc Godard
 La Nuit américaine de François Truffaut
 Le Voyage dans la Lune de Georges Méliès
 Playtime de Jacques Tati
 Le Sang d'un poète de Jean Cocteau
 La Jetée de Chris Marker
 Les Contes d'Eric Rohmer

• *Derniers films*: *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)* (2010) et *Mekong Hotel* (2012).

Ben Wheatley

1. Week-End de Jean-Luc Godard
Le premier Godard que j'ai vu. J'ai été soufflé.
 2. Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson
Je l'ai découvert grâce à Schrader et Scorsese. J'aime tous ses films.
 3. Le Samouraï de Jean-Pierre Melville
Le film le plus cool jamais tourné. Littéralement cool comme la glace. L'Armée des ombres vient en second, de peu.
 4. Le Boucher de Claude Chabrol
Simple mais complexe. Transpirant et terrifiant.
 5. Nikita de Luc Besson
Je me souviens l'avoir vu ado et m'être demandé pourquoi le cinéma d'action hollywoodien était aussi moribond.
 6. Le Charme discret de la bourgeoisie de Luis Buñuel
Je sais, mais c'est en français ! Un documentaire sur Paris, c'est bien ça ?
 7. Le Mépris de Jean-Luc Godard
Une bonne dose de carnage émotionnel à la Godard. J'écoute tout le temps la bande originale chez moi. Comme ça, j'ai l'impression d'être quelqu'un de sophistiqué.
 8. Tirez sur le pianiste de François Truffaut
J'aime le côté anarchiste de ce film. J'ai vu aussi Zazie dans le métro et La Chinoise.
 9. Les Valseuses de Bertrand Blier
Ce film m'a montré qu'on pouvait vraiment aller loin dans le cinéma... Comment on le devrait.
 10. Le Salaire de la peur d'Henri-Georges Clouzot
Un classique devant l'Éternel.
- *Derniers films*: *Touristes* (2012) et *English Revolution* (2013).

Jia Zhangke

1. La Roue d'Abel Gance
 2. Zéro de conduite de Jean Vigo
 3. La Grande Illusion de Jean Renoir
 4. Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson
 5. Les 400 Coups de François Truffaut
 6. A bout de souffle de Jean-Luc Godard
 7. Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda
 8. Le Cercle rouge de Jean-Pierre Melville
 9. La Maman et la Putain de Jean Eustache
 10. Numéro zéro de Jean Eustache
- *Dernier film*: *A Touch of Sin* (2013).



Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat (1972).

Le top 10 des critiques

Les 18 classements individuels qui ont servi à élaborer le top 100.



Philippe Azoury

1. La Maman et la Putain de Jean Eustache
2. L'Enfant secret de Philippe Garrel
3. L'Atalante de Jean Vigo
4. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer
5. Vivre sa vie de Jean-Luc Godard
6. Les Hautes Solitudes de Philippe Garrel
7. Toni de Jean Renoir
8. Pépé le Moko de Julien Duvivier
9. Le Père Noël a les yeux bleus de Jean Eustache
10. Le Mépris de Jean-Luc Godard

Frédéric Bonnaud

- (sans ordre)
1. La Règle du jeu de Jean Renoir
 2. Ma nuit chez Maud d'Eric Rohmer
 3. L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat des frères Lumière
 4. La Maman et la Putain de Jean Eustache
 5. Le Plaisir de Max Ophuls
 6. Van Gogh de Maurice Pialat
 7. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
 8. L'Age d'or de Luis Buñuel
 9. La Femme d'à côté de François Truffaut
 10. Double messieurs de Jean-François Stevénil

Hélène Frappat

1. Duelle de Jacques Rivette
2. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer
3. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
4. Madame de... de Max Ophuls
5. Le Fleuve de Jean Renoir
6. Le Mépris de Jean-Luc Godard
7. Les Enfants de Marguerite Duras
8. La Peau douce de François Truffaut
9. En haut des marches de Paul Vecchiali
10. L'Atalante de Jean Vigo



Emily Barnett

- (sans ordre)
1. La Règle du jeu de Jean Renoir
 2. La Maman et la Putain de Jean Eustache
 3. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
 4. Le Plaisir de Max Ophuls
 5. A nos amours de Maurice Pialat
 6. Le Rayon vert d'Eric Rohmer
 7. La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche
 8. Le Mépris de Jean-Luc Godard
 9. Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda
 10. Trouble Every Day de Claire Denis

Luc Chessel

1. La Maman et la Putain de Jean Eustache
2. La Règle du jeu de Jean Renoir
3. Moi, un Noir de Jean Rouch
4. Hiroshima mon amour d'Alain Resnais
5. L'Argent de Robert Bresson
6. Belle de jour de Luis Buñuel
7. Film Socialisme de Jean-Luc Godard
8. Jules et Jim de François Truffaut
9. Le Pont du Nord de Jacques Rivette
10. Les Amants réguliers de Philippe Garrel

Julien Gester

1. Le Mépris de Jean-Luc Godard
2. Madame de... de Max Ophuls
3. L'Amour l'après-midi d'Eric Rohmer
4. Le Diable probablement de Robert Bresson
5. L'Atalante de Jean Vigo
6. La Maman et la Putain de Jean Eustache
7. Les Hautes Solitudes de Philippe Garrel
8. India Song de Marguerite Duras
9. Mauvais sang de Leos Carax
10. Au pan coupé de Guy Gilles



Romain Blondeau

1. La Maman et la Putain de Jean Eustache
2. Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy
3. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer
4. Le Diable probablement de Robert Bresson
5. A bout de souffle de Jean-Luc Godard
6. La Belle et la Bête de Jean Cocteau
7. La Jetée de Chris Marker
8. Belle de jour de Luis Buñuel
9. Le Fleuve de Jean Renoir
10. Madame de... de Max Ophuls

Amélie Dubois

1. Shoah de Claude Lanzmann
2. Le Rayon vert d'Eric Rohmer
3. La Maman et la Putain de Jean Eustache
4. Du côté d'Orouët de Jacques Rozier
5. A nos amours de Maurice Pialat
6. L'Argent de Robert Bresson
7. Lola de Jacques Demy
8. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman
9. Les 400 Coups de François Truffaut
10. Travolta et moi de Patricia Mazuy

Jacky Goldberg

1. L'Amour l'après-midi d'Eric Rohmer
2. La Maman et la Putain de Jean Eustache
3. Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat
4. La Jetée de Chris Marker
5. Les Yeux sans visage de Georges Franju
6. Playtime de Jacques Tati
7. Dieu seul me voit (Versailles-Chantier) de Bruno Podalydès
8. French cancan de Jean Renoir
9. Maine-Océan de Jacques Rozier
10. A bout de souffle de Jean-Luc Godard



Olivier Joyard

1. Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson
2. Le Mépris de Jean-Luc Godard
3. Les Vampires de Louis Feuillade
4. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer
5. La Maman et la Putain de Jean Eustache
6. Playtime de Jacques Tati
7. Shoah de Claude Lanzmann
8. Les Hautes Solitudes de Philippe Garrel
9. La Femme d'à côté de François Truffaut
10. Le Distrait de Pierre Richard

Jean-Baptiste Morain

1. Le Fleuve de Jean Renoir
2. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
3. Journal d'un curé de campagne de Robert Bresson
4. Le Mépris de Jean-Luc Godard
5. Une partie de campagne de Jean Renoir
6. La saga Antoine Doinel de François Truffaut
7. L'Homme de Rio de Philippe de Broca
8. Playtime de Jacques Tati
9. Le Rayon vert d'Eric Rohmer
10. La Maman et la Putain de Jean Eustache

Théo Ribeton

1. Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) d'Arnaud Desplechin (sans ordre)
- Le Fleuve de Jean Renoir
- Conte d'hiver d'Eric Rohmer
- Sans soleil de Chris Marker
- L'Inconnu du lac d'Alain Guiraudie
- La Maman et la Putain de Jean Eustache
- Holy Motors de Leos Carax
- Les amoureux sont seuls au monde d'Henri Decoin
- Police de Maurice Pialat
- Mystères de Lisbonne de Raoul Ruiz



Serge Kaganski

1. Shoah de Claude Lanzmann
2. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
3. La Maison des bois de Maurice Pialat
4. Playtime de Jacques Tati
5. La Jetée de Chris Marker
6. Madame de... de Max Ophuls
7. La Règle du jeu de Jean Renoir
8. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard
9. La Peau douce de François Truffaut
10. Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy

Vincent Ostria

1. Vampyr de Carl Theodor Dreyer (*coproduction française tournée en France avec des acteurs français*)
2. La Jetée de Chris Marker
3. Pickpocket de Robert Bresson
4. L'Atalante de Jean Vigo
5. Playtime de Jacques Tati
6. Du côté d'Orouët de Jacques Rozier
7. Le Mépris de Jean-Luc Godard
8. L'Ange de Patrick Bokanowski
9. La Chienne de Jean Renoir
10. Au hasard Balthazar de Robert Bresson

Axelle Ropert

1. Le Carrosse d'or de Jean Renoir
2. Ma nuit chez Maud d'Eric Rohmer
3. Les Dames du bois de Boulogne de Robert Bresson
4. Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
5. L'Amour d'une femme de Jean Grémillon
6. Les Deux Anglaises et le continent de François Truffaut
7. Femmes, femmes de Paul Vecchiali
8. Out 1, noli me tangere de Jacques Rivette
9. Hôtel des Amériques d'André Téchiné
10. Julie est amoureuse de Vincent Dietschy



Jean-Marc Lalanne

1. Les Parapluies de Cherbourg & Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy
3. Madame de... de Max Ophuls
4. Le Mépris de Jean-Luc Godard
5. Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer
6. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles de Chantal Akerman
7. La Règle du jeu de Jean Renoir
8. Une sale histoire de Jean Eustache
9. Belle de jour de Luis Buñuel
10. Out 1, noli me tangere de Jacques Rivette

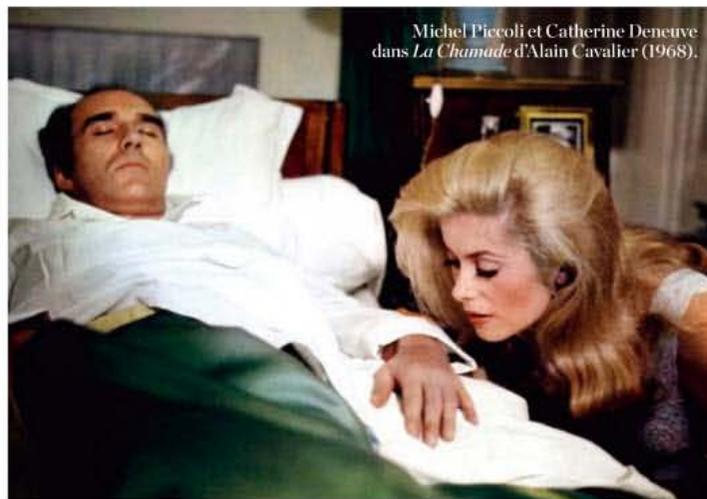
Olivier Père

1. Le Mépris de Jean-Luc Godard
2. La Règle du jeu de Jean Renoir
3. Les Dames du bois de Boulogne de Robert Bresson
4. Gueule d'amour de Jean Grémillon
5. La Bandera de Julien Duvivier
6. Madame de... de Max Ophuls
7. La Belle et la Bête de Jean Cocteau
8. Angèle de Marcel Pagnol
9. Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy
10. Belle de jour de Luis Buñuel

Léo Soesanto

- (sans ordre)
- Le Mépris & Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard
- Trouble Every Day de Claire Denis
- Les Yeux sans visage de Georges Franju
- La Règle du jeu de Jean Renoir
- Le Samouraï de Jean-Pierre Melville
- La Graine et le Mulet d'Abdellatif Kechiche
- Playtime de Jacques Tati
- Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson
- Irma Vep d'Olivier Assayas
- Providence d'Alain Resnais
- Disneyland, mon vieux pays natal d'Arnaud des Pallières

Tops en bonus



Michel Piccoli et Catherine Deneuve dans *La Chamade* d'Alain Cavalier (1968).

Le top des acteurs

1. Catherine Deneuve (9 citations)
Michel Piccoli (9)
3. Delphine Seyrig (6)
4. Jean-Pierre Léaud (5)
Bulle Ogier (5)
6. Jean-Paul Belmondo (4)
Jean Gabin (4)
Michael Lonsdale (4)
9. Danielle Darrieux (3)
Françoise Fabian (3)
Anna Karina (3)
Micheline Presle (3)
Emmanuelle Devos (3)

Catherine Deneuve et Michel Piccoli se partagent la première place de ce top des acteurs dont la filmo comporte le plus de titres dans notre classement. Mais Deneuve devance néanmoins Piccoli puisque, sur ses neuf films, huit sont des premiers rôles (et un second rôle – *Rois et Reine* de Desplechin). Dans ses neuf films classés, Piccoli tient en revanche souvent des seconds rôles (*Belle de jour*, *Les D moiselles de Rochefort*, *Mauvais sang*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*), parfois même juste des apparitions (*French cancan*, *Holy Motors*, *Adieu Philippe*).

Certaines stars françaises de premier plan classent finalement peu de films : seulement deux pour Depardieu, Huppert, Moreau (dont une apparition) ; seulement un pour Delon, Ventura, Bardot, Montand, Signoret, Morgan, Luchini, Raimu... Enfin, hors concours, les grands cinéphiles Jean Douchet et Noel Simsolo classent respectivement cinq et trois films (souvent le temps d'une fugitive apparition).

Le top des cinéastes

1. Jean-Luc Godard (7 films classés, entre la 2^e et la 95^e place)
2. Jean Renoir (6 films classés, entre 3 et 63)
3. Robert Bresson (6 films classés, entre 15 et 74)
4. François Truffaut (6 films classés, entre 19 et 66)
5. Jacques Demy (5 films classés, entre 7 et 94)
6. Eric Rohmer (4 films classés, entre 5 et 57)
7. Maurice Pialat (4 films classés, entre 13 et 84)
8. Jacques Rivette (4 films classés, entre 21 et 89)
9. Jean Eustache (3 films classés, entre 1 et 72)
10. Max Ophuls (3 films classés, entre 4 et 35)

Autres cinéastes avec trois films classés : Jacques Rozier, Jean Grémillon, Jean-Pierre Melville, Arnaud Desplechin. Cinéastes avec deux films classés : Luis Bu uel, Chris Marker, Jean Vigo, Alain Resnais, Leos Carax, Claude Chabrol, Jacques Becker, Jacques Tati, Paul Vecchiali.



Jean-Luc Godard.

LES INROCKS 2 LES 100 MEILLEURS FILMS FRANÇAIS

R DACTIION Directeur de la rédaction FRÉDÉRIC BONNAUD Rédactrice en chef ANNE-CLAIRE NOBOT Chef de projet JEAN-MARC LALANNE Secrétaire de rédaction YAËL GIRAUDOT Rédacteurs PHILIPPE AZOURY, EMILY BARNETT, ROMAIN BLONDEAU, FRÉDÉRIC BONNAUD, LUC CHESSEL, AMÉLIE DUBOIS, HÉLÈNE FRAPPAT, JULIEN GESTER, JACKY GOLDBERG, OLIVIER JOYARD, SERGE KAGANSKI, JEAN-MARC LALANNE, JEAN-BAPTISTE MORAIN, VINCENT OSTRIA, OLIVIER PÈRE, THIO RIBETTON, AXELLE ROBERT, LÉO SOESANTO **MAQUETTE** Directeur de création LAURENT BARBARAND Conception graphique MANUELLE CASTELLI Couverture MANUELLE CASTELLI **MERCI  ** ANTEENNA, PASCALE FRANCIS, FLOBIAN LAPOUTE **SERVICE PHOTO** Directrice photo MARÍA BOJIKIAN Iconographes CAROLINE DE GREEFF, AUB LIE DEBHEE, VALÉRIE PEBRALDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE R VENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, YANNICK MERTENS (cinéma, vidéo, télévision, livres) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordination) Tél. 01.42.44.19.99 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directeur LAURENT CANTIN Tél. 01.42.44.19.94 Directrice adjointe ANNE CÉCILE AUCOMTE Tél. 01.42.44.00.77 Directrice de client e ISABELLE ALBO HAIR Tél. 01.42.44.16.09 **PUBLICITÉ WEB** CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, JIZANNE DANAN Tél. 01.42.44.19.99, STEPHANIE BATTU (coordination) Tél. 01.42.44.00.13 **DÉVELOPPEMENT NOUVEAUX MÉDIAS** Directrice FABIENNE MARTIN Directeurs adjoints BAPTISTE VADON (promotion, médias, diversification) Tél. 01.42.44.16.17, LAURENT GIRARDOT ( v nement, projets spéciaux) Tél. 01.42.44.16.08, Assistante LEA TURAND Tél. 01.42.44.15.68 **Relations presse - relations publiques** CHARLOTTE BROCHARD Tél. 01.42.44.16.09 Assistante promotion presse JULIETTE FOUSSE Tél. 01.42.44.16.68 **MARKETING DIFFUSION** Responsable JULIE SOCKEL Tél. 01.42.44.15.65 Chef de projet marketing direct VICTOR TRIBOUILLARD Tél. 01.42.44.00.17 Assistante marketing direct JULIE LAGNEZ Tél. 01.42.44.16.62 **Chargé de création** NATHALIE COULON Tél. 01.42.44.00.15 **ABONNEMENT LES INROCKS/LES 100 MEILLEURS FILMS FRANÇAIS** Service ABONNEMENT Libre réponse 62096, 92535 Levallois-Perret CEDEN Renseignements au 01.44.84.80.34 ou par mail : abos@inrocks.com **STANDARD ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Chef de fabrication VIRGILE DALIER, avec GILLES COURTOIS Impression, gravure BOTO AISNE Brochure LA BROCHURE INDUSTRIELLE printed in France Conditionnement ROUTAGE BRF Distribution PRESENTAIS imprimé sur papier produit à partir de filices issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim vert" **INFORMATIQUE** Responsable CHRISTOPHE VANTYGHEM Assistance technique MICHAËL SAMUEL **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE, Direction générale FRÉDÉRIC BOBLOT Comptabilité STEPHANIE DOSSOU YOYO, ELODIE VALET, CAROLINE VERGOT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs ARNAUD DEVIHRE, CHRISTIAN FERRIC, SERGE KAGANSKI Directeur de la publication FRÉDÉRIC BOBLOT Dépôt légal 12^o TRIMESTRIE 2014 Les Inrocks 2 est  dit  par Les  ditions Indépendantes, société anonyme au capital de 320 757,31 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21   Les Inrocks/LES 100 MEILLEURS FILMS FRANÇAIS 2014. Tous droits de reproduction réservés. Les Inrocks/LES 100 MEILLEURS FILMS FRANÇAIS, 24, rue Saint-Sabin 75011 Paris - Tél. 01.42.44.16.16, fax 01.42.44.16.01, www.lesinrocks.com

EN COUVERTURE La Vie d'Adèle   Quat'Sous Films, Wild Bunch; Les Nuits de la pleine lune à Les Films du Louange; Les D moiselles de Rochefort   Cin Tamaris; La Maman et le Putain   Les Films du Louange; Le Mépris   Rome-Paris Films, Concordia

Nova Records présente



Le meilleur du Grand Mix

NovaTunes2.9

Drake + Flight Facilities & Micky Green + Boardwalk
+ Asgeir + Son Lux + Rivière Noire + Jaquee + RJD2
+ Emiliana Torrini + Kelela + Bigott + Juniore + Royal
Canoe + Moh ! Kouyaté + Marian Hill + et bien d'autres



nova
RECORDS

PARIS
PREMIERE

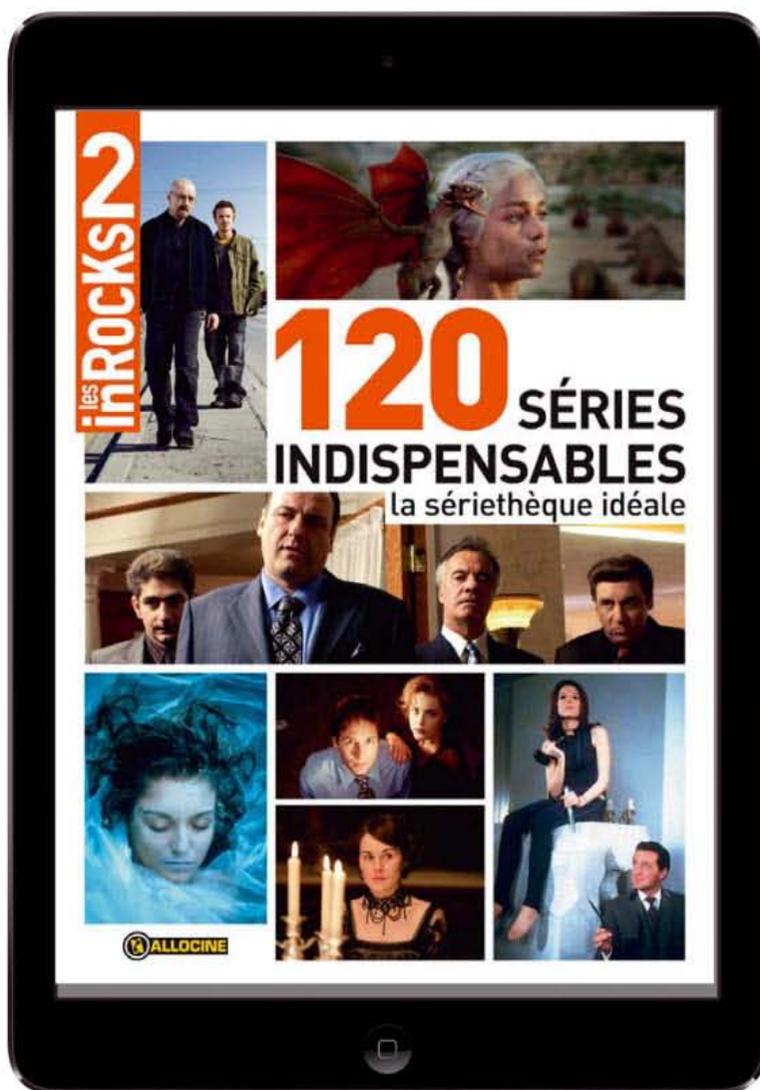
nova
LE GRAND MIX

Télécharger sur
iTunes

nova
FLAMELON

les inRockuptibles

nouvelle édition iPad disponible dans le kiosque Apple



retrouvez
le magazine et
les hors-série sur
le kiosque Apple

Télécharger dans
 l'App Store

