



CAHIERS
DU
CINEMA

Alain Resnais

Tim Burton

Jean-Claude Biette

André S. Labarthe

FESTIVAL D'AUTOMNE 94

cinéma thèque française
galerie nationale du jeu de paume

UN FESTIVAL : QUATRE RÉTROSPECTIVES

Un télescopage : Tim Burton rencontre Alain Resnais. Drôle de circuit pour une double rétrospective qui n'en fait peut-être qu'une. Quoi de commun entre l'auteur d'*Edward aux mains d'argent* et celui de *Muriel ou le temps d'un retour* ? D'abord, un goût prononcé pour les mythologies populaires, la bande dessinée, les cartoons, les romans-feuilletons, les serials... De *Batman à I Want to Go Home*, en passant bien sûr par *The Nightmare before Christmas* (*L'Etrange Noël de Monsieur Jack*), *La Vie est un roman*, ou *Smoking/No Smoking*, Resnais et Burton se réapproprient, chacun à leur façon, l'univers de ces dessins très animés et les branchent directement sur les corps et les décors qu'ils expérimentent. Ils inventent ainsi un cinéma qui recrée son propre espace-temps, quelque part justement entre l'architecture, le théâtre, l'image fixe et l'image-mouvement. Un cinéma populaire d'avant-garde si l'on veut, au sens où ils réinventent à cette occasion, et presque sans le vouloir, les récits, les codes, les perceptions. Créer cette rencontre, c'est encore faire la preuve qu'il existe bel et bien un espace commun entre le cinéma français et le cinéma américain, si on veut se donner la peine de l'observer. Bien sûr, Alain Resnais et Tim Burton ne respirent pas forcément le même oxygène. Organiser une rétrospective des films de Resnais, exercice auquel le cinéaste est naturellement réticent, c'est d'abord se donner les moyens de revoir tous ses films, y compris les plus rares (*Gershwin*, sa contribution à *Loin du Vietnam*...), les plus anciens (tous ses courts métrages, parmi lesquels *Les Statues meurent aussi*, co-signé par Chris Marker, est aussi une vraie rareté) ou les plus importants (au hasard : *Hiroshima*, *Muriel* ou *Mon Oncle d'Amérique*, sans oublier *Smoking/No Smoking*...). C'est aussi l'occasion de réévaluer certains films très sous-estimés en leur temps comme



Alain Resnais, Tim Burton, Jean-Claude Biette et André S. Labarthe.

accueillerons à Paris à l'occasion de cette rétrospective, puisqu'il vient de terminer trois films : *The Nightmare before Christmas* (sortie française : le 7 décembre), *Vincent and Me* (documentaire sur Vincent Price, en première mondiale pendant cette rétrospective) sans oublier *Ed Wood* (qui vient de sortir aux USA). Il est à parier que cette floraison automnale risque fort d'ouvrir de toutes nouvelles perspectives...

Ailleurs, du côté de la Galerie du Jeu de Paume, c'est à deux cinéastes très indépendants qu'on rendra hommage, Jean-Claude Biette et André S. Labarthe. L'un fait du cinéma comme un promeneur ou comme un funambule, l'autre comme un curieux ou comme un jongleur. L'un creuse son sillon avec une obstination très légère, l'autre ne cesse de fragmenter son activité d'essayiste entre le cinéma, la danse, la peinture, le documentaire, la fiction... L'un vit *Loin de Manhattan* et a inventé *Le Théâtre des Matières* et *Le Champignon des Carpathes*, l'autre a créé la série *Cinéastes de notre temps* avec l'inestimable complicité de Janine Bazin et a croisé *L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours*, aussi bien que Antoni Tapiès, Carolyn Carlson, John Ford ou John Cassavetes... Ils cheminent l'un et l'autre hors des sentiers trop empruntés, hors des tapages trop diurnes... Ils croient à l'enregistrement pur. Ils font du cinéma comme des amateurs pour qui le médium serait encore dans l'enfance de l'art. Ils sont à explorer. ■

Thierry Jousse

Je t'aime, je t'aime, Stavisky, ou encore l'admirable L'Amour à mort. Le tout en gardant à l'esprit que ce drôle de cinéaste n'a pas fini de nous surprendre et qu'il ne sera jamais là où on l'attend.

Quant à Tim Burton, il a un peu moins d'expériences à son actif, mais il est d'ores et déjà possible de tirer quelques fils et quelques constantes à la vision de tous ses films. C'est un cinéaste en pleine effervescence que nous

ALAIN RESNAIS ET LA MUSIQUE

Certains des musiciens avec lesquels vous avez travaillé sont des compositeurs de musique contemporaine. Je pense en particulier à Hans-Werner Henze ou Krzysztof Penderecki. Vous êtes un des rares cinéastes français à faire ce choix...

► Jacques Rivette a travaillé avec Jean-Claude Eloy... Mais il faut reconnaître que c'est assez rare. On a plutôt tendance soit à se tourner vers la musique du passé, soit à opter pour une musique d'accompagnement. Je n'y suis pas opposé. La seule chose que je ne supporte pas, c'est une certaine utilisation de la musique classique, surtout des morceaux déjà enregistrés sur disques, cette méthode qui consiste à ouvrir le potentiomètre au début de la séquence, puis le fermer quand cette séquence s'achève. Je n'ai pas une culture musicale extraordinaire, mais elle est suffisante pour que je sois distrait de l'action et de l'histoire d'un film quand j'entends Chopin, Mahler, Mozart, Bach surtout. Malgré moi, j'écoute la musique. Je rêve toujours à ce que serait *Mort à Venise* avec une musique originale. Visconti peut rétorquer qu'il a rendu Gustav Mahler célèbre. Mais on touche alors à la notion de « culture de masse » que je n'aborderai pas ici. Il est vrai qu'en voyant *Mort à Venise*, je perdais le fil de l'intrigue dès que la musique arrivait.

Comment, dans votre trajectoire personnelle, en êtes-vous venu à vous tourner vers des musiciens comme Henze, Giovanni Fusco ou Hanns Eisler qui sont des compositeurs d'avant-garde ? Comment en-êtes-vous venu à utiliser de la musique qui ne soit ni du jazz, ni de la musique populaire, mais ce qu'on appelle de la musique savante ?

► Pierre Boulez emploie l'expression de musique savante, celle qui doit être écoutée lors d'un concert, celle qui n'est pas musique de fond. Donner les raisons de ce choix dans mon travail est difficile, car les choses ne concordent jamais totalement. J'aime bien l'opéra, peut-être parce que c'est une aventure complètement folle qui ne tient pas debout : faire chanter des paroles dans une action, c'est le comble de la convention – au bon sens du terme pour moi –, c'est une idée proche de la démence. Cependant, ça fonctionne ; je ne saurais pas l'analyser, mais je le constate. C'est un spectacle, avec un déroulement dramatique. J'ai

donc un peu choisi des musiciens qui s'intéressaient à l'opéra ou, surtout, qui en écrivaient, et j'étais alors tout à fait à l'aise. Mais je n'ai pas choisi systématiquement des musiciens orientés vers une musique tonale ou vers une musique sérielle, cela dépendait du scénario. Le problème s'est davantage posé quand j'ai fait des vrais films de fiction où le déroulement dramatique importait. Le premier choix pour *Hiroshima mon amour* avait été Luigi Dallapiccola, encore vivant à l'époque. J'avais envie d'une musique très écrite qui ne soit pas anonyme. J'avais aussi pensé à Fusco, mais je ne voulais pas voler quelque chose à Antonioni ou me comparer à lui, cela me paraissait incorrect. A ma demande, Dallapiccola m'a répondu qu'il lui fallait plusieurs mois pour écrire. Il n'avait jamais écrit de musique de film et l'aurait fait, m'a-t-il dit, avec plaisir, mais les délais pour lui étaient trop courts. C'est en effet un problème de la musique au cinéma, et c'est pourquoi beaucoup de metteurs en scène recourent à des œuvres déjà enregistrées. Quand arrive la fin d'un tournage, il n'y a bien souvent plus d'argent et surtout un grand manque de temps. Que le musicien prévu demande six mois pour écrire trois quarts d'heure de musique est pratiquement impossible pour un producteur. C'est donc une contrainte qu'il faut accepter. Après le refus de Dallapiccola, plutôt que de prendre un musicien qui ne me fait pas battre le cœur dans sa rencontre avec le film, et passant sur mes scrupules, j'ai appelé Fusco. Heureusement, il a accepté. Lui qui était rompu à ce genre de problème, il a à peu près tout écrit en une semaine. Et j'étais très



content du résultat. Je crois me souvenir – là, il faut se méfier, car ce sont, après tout, deux personnages qui ont disparu – qu'avec Giovanni Fusco, nous avons souvent parlé de Eisler qui était le type même de compositeur s'intéressant au théâtre et donc au schéma dramatique. J'avais repéré la musique d'Eisler dans *La Femme sur la plage* de Renoir, *Le Grand Jeu* de Jacques Feyder, et *Les Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang. Au moment où je cherchais un musicien pour *Nuit et Brouillard*, Chris Marker me conseilla de prendre Eisler. Chris Marker a donc eu une double influence sur *Nuit et Brouillard*. Il y a eu beaucoup de controverses à ce sujet. J'étais difficilement parvenu à imposer Jean Cayrol au commanditaire. Mais je refusais de faire le film sans lui. Quand Cayrol a vu le premier montage, il est tombé malade. Il ne pouvait pas le voir une seconde fois, mais il m'a proposé un texte. Ce texte, par ailleurs très beau, ne correspondait pas au film. Et c'est Chris Marker qui a réécrit et adapté le texte de Cayrol devant la table

J'ai beaucoup de mal à parler de catégories musicales. Comme pour la peinture, le spectacle ou les autres arts, mon seul critère est de distinguer ce qui est vivant de ce qui est mort.

de montage. Après son rétablissement, Cayrol a pu supporter de voir le film et a retouché au texte de Marker. Il y a donc des discussions sans fin quant à la paternité de ce commentaire, chacun ne se présentant que comme le simple modificateur du texte de l'autre. Il n'empêche que les rythmes de Marker – qui refuse de le reconnaître – sont très présents. J'aimerais que ce texte ait les deux signatures. A l'époque, Marker s'y était violemment opposé. Je pense qu'il y a beaucoup de films dans le cinéma français où il a laissé sa griffe sous des noms d'emprunt. Si Boileau-Narcejac a écrit *Le Second Visage d'Arsène Lupin*, il faudrait écrire *Les Trente-Six Visages de Chris Marker*. Il est un peu le Lon Chaney des scénaristes. Pour revenir à la musique dans *Nuit et Brouillard*, j'ai donc parlé à Anatole Dauman du choix de Hanns Eisler. Il hésitait en pensant à l'aspect financier ainsi qu'au fait que ce musicien soit de nationalité allemande, puis m'a demandé de lui écrire, promettant de s'exécuter si j'obtenais une réponse positive. J'ai donc envoyé une lettre, je crois très lyrique, à Eisler. J'ai eu beaucoup de chance car Eisler a ouvert ma lettre à Berlin en présence de Vladimir Pozner qui lui a conseillé d'accepter. Sans Pozner, je ne sais pas ce que ma requête serait devenue. Quatre jours plus tard, un télégramme nous parve-

nait : « J'arrive. Signé : Eisler. ». Alors Anatole Dauman a été très beau joueur. Le sort en était jeté et nous sommes partis à la gare pour essayer de distinguer parmi les voyageurs qui était Eisler.

Où a-t-il composé la musique ?

► Il a écrit la musique à Paris en voyant le film. Nous devons passer par un interprète et il m'a expliqué beaucoup de choses sur les couleurs des musiques par rapport aux images qu'elles accompagnent dans un film, comme la manière de diminuer le nombre d'instruments si l'image est pathétique. C'était des règles de complémentarité plutôt que d'exaltation de l'image. Cela concernait aussi les rythmes, la manière d'inverser les rythmes d'une image, la règle du contrepoint. Jamais Eisler n'écrit une musique entraînant sur une séquence comportant son propre entraînement. Ce sont des choses basiques. C'est peut-être l'influence d'Eisler qui a fait que j'ai ensuite travaillé avec Fusco. Mais il faut parler aussi des exceptions. Pour

Marienbad, par exemple, j'avais choisi Messiaen. Or, Messiaen n'est pas un homme d'opéra. Me recevant très gentiment, il m'a dit ne pas pouvoir écrire pour le cinéma parce que cela supposait de travailler avec un minutage. J'ai mis alors deux ou trois compositeurs en compétition – ce qui est très désagréable – parmi lesquels se trouvait Francis Seyrig, élève de Messiaen. Je ne crois pas du tout qu'il ait fait un pastiche de son professeur, mais je pouvais ainsi conserver la même ligne. *Marienbad* serait donc l'exception. Ma rencontre avec la musique d'Hans Werner Henze s'est faite grâce à Frédéric de Towner-nicki qui m'a parlé de *König Hirsch*. J'ai donc écouté certaines de ses œuvres, puis je lui ai demandé d'écrire pour *Muriel* qui est un film très fragmenté. *Le Temps d'un retour* n'était pas un bon titre ; cela ressemblait à une couverture de Gallimard. Quant à *Muriel*, cela provoque des erreurs de compréhension : on pense que Muriel est le personnage principal alors qu'elle est absente du film. C'est un vieux procédé anglo-saxon comme dans le roman *Daphne Adeane* de Maurice Baring, et aussi dans *Rebecca*. Mais vu la réception du public et de la critique qui a été vraiment très mauvaise, on aurait bien pu conserver le titre *Le Temps d'un retour* que je n'aimais pourtant pas.

La critique n'a donc pas bien reçu Muriel ?

► Un grand magazine avait titré : « *Plus qu'un mauvais film, une mauvaise action* ». Je crois que, selon eux, la mauvaise action c'était de placer dans le film des allusions à la guerre d'Algérie sans que ce sujet soit plus nettement traité.

Par rapport à la musique de vos films précédents, Marienbad, par exemple, il me semble que Muriel marque un changement.

► Oui, autant *Marienbad* était dans une continuité de la caméra, flottante pour ne pas dire volante, ondoyante en tous cas, autant *Muriel* était fait de plans fixes, à l'exception du dernier où la caméra se détache. Ce film a provoqué une cassure, d'où les difficultés qu'il a engendrées. Le film avait été lancé en Amérique avec une affiche qui représentaient les personnages bleus sur un fond rose et disposés comme dans le jardin de *Marienbad*. Le slogan publicitaire était : « *Encore plus mystérieux que Marienbad !* ». Tout le monde a pensé qu'il s'agissait d'imaginaire alors que le point de vue était extérieur, avec une caméra totalement objective. La musique de Henze m'a complètement conquis. C'était son premier film et il avait travaillé au plus près sur le minutage. Une illusion courante dans la musique de film fait dire que le musicien devrait participer au scénario, assister au tournage, et de cette manière, pourrait préparer ses thèmes. A mon avis, cela ne serait pas un gain de temps. En général, le musicien préfère recevoir le film dans son entier plutôt que d'avoir un objet qui se dissolvait dans des intentions. Il dispose de points fixes qui lui permettent de connaître exactement le nombre de minutes ou même de secondes pour chaque scène, chaque plan. Je pense qu'il écrit plus facilement en ayant tous ces paramètres qu'en essayant d'adapter des idées acquises durant le tournage qu'il chercherait ensuite à introduire dans le film. En général, cela se passe bien. Je n'ai jamais entendu un compositeur regretter de ne pas avoir une approche du film en amont, bien au contraire.

Les films auxquels ont collaboré Henze et Penderecki sont travaillés par la fragmentation et semblent peut-être davantage pouvoir être des films d'avant-garde si on les compare à des films plus traditionnels comme Stavisky ou même Providence. La structure de Je t'aime, je t'aime ou de L'Amour à mort est plus dépouillée. Il existe une grande identité entre le type d'espace musical et le type d'espace cinématographique. Stephen Sondheim est, par exemple, un musicien moins « sérieux » que Henze.

► Stephen Sondheim est un autre cas très amusant de malentendu. Il aura bientôt fait vingt ou trente comédies musicales et les Américains considèrent qu'elles sont toutes des échecs. Pourtant, si on cite quatre ou cinq noms dans la comédie musicale, on ne peut pas omettre Stephen Sondheim. Il a une étrange carrière et, connaissant sa causticité et sa grande ironie, je crois qu'il en est très amusé. Ses comédies musicales sont très connues en Angleterre ou ailleurs, alors qu'en France, je suis souvent obligé d'épeler son nom.

Il est même difficile de trouver des disques de lui ici.

► Il a écrit une comédie musicale que l'on pourrait traduire par *Et gaiement, on continue à rouler sa bosse sur le chemin*. Cette pièce est construite à l'envers : au premier acte, les personnages sont au comble de la réussite ou de la catastrophe, puis on remonte d'acte en acte, comprenant les rêves qu'ils avaient dans leur jeunesse et la détérioration de ces rêves. Cette comédie musicale se terminait sur le discours de fin d'études du proviseur de collège, envoyant tous ces jeunes gens vers un avenir brillant. C'était d'une ironie désespérante.

La représentation n'a duré que douze jours. De plus, Sondheim s'était offert le luxe de travailler avec des acteurs inconnus et le public n'a pas supporté le spectacle. Tous les disques de Sondheim ont été réédités en compact, et se vendent de façon régulière, même les comédies musicales considérées comme des échecs. Vous pouvez trouver *Folies*, *Compagnie*, même *Et gaiement, on continue à rouler sa bosse... (rires)*, malgré son insuccès. Ses disques sont populaires, ce qui est très surprenant.

Comment connaissiez-vous son travail ?

► Jacques Demy m'avait emmené voir *Compagnie* aux Etats-Unis, c'est une filiation très simple. J'ai été très impressionné, puis j'ai découvert *Folies* que je considère comme la plus belle comédie musicale que j'aie vue dans ma vie. La mise en scène d'Harold Prince est extraordinaire. Il a eu connaissance de mon enthousiasme et m'a fait savoir qu'il aimerait me rencontrer. Tremblant, je suis allé bavarder une heure ou deux avec lui et je l'ai quitté très exalté. Depuis ce temps, je n'ai pratiquement jamais manqué une comédie musicale de Sondheim. Pour *Stavisky*, j'avais tellement envie de travailler avec lui que je l'avais men-

tionné dans le contrat sans trop savoir s'il accepterait. Ce sont des passions toutes simples. Si j'avais des compétences musicales, il me serait facile de rapprocher Sondheim de ce qu'on appelle la musique contemporaine. J'ai beaucoup de mal à parler de catégories musicales. Comme pour la peinture, le spectacle ou les autres arts, mon seul critère est de distinguer ce qui est vivant de ce qui est mort. C'est un critère qui ratisse large. Par exemple, la musique de Webern qui peut paraître froide au premier abord est, si on se donne la peine de bien l'écouter, absolument vivante. En revanche, ce que je connais de la musique de Weber me fait l'effet d'une musique morte. Puccini est pour moi absolument vivant, mais *Moïse et Aaron* de Schoenberg l'est aussi. Donc, en ce qui concerne le choix d'une musique dans mes films, c'est selon le scénario que je me dirige vers des musiques plus ou moins difficiles, mais à la condition que le compositeur s'intéresse au cinéma et au théâtre, critère que j'applique également au choix des scénaristes.

Miklos Rosza est-il le seul musicien cinéphile avec qui vous avez travaillé ?

► Oui, Rosza s'est attaqué aux problèmes du



Alain Resnais, Renato Berta (derrière la caméra), Pierre Arditi et Sabine Azéma photographiés par Robert Doisneau sur le tournage de *Smoking/No Smoking*.



Alain Resnais lors du tournage d'*Hiroshima mon amour*.

récit et de la musique au cinéma d'une manière tout à fait particulière. Je voulais que *Providence* baigne dans une atmosphère qui fasse rêver le spectateur comme il rêvait devant certains films d'avant-guerre à la Rosza ou à la Max Steiner. Je suis aussi très sensible à la musique de concert de Rosza. Ce qui me paraissait drôle avec lui, c'est qu'il était le premier compositeur avec lequel je pouvais parler en français.

Y a-t-il un rapport entre la conception du travail avec un scénariste et un compositeur ?

► Quand un musicien arrive, son emplacement est tracé d'avance. Quand je travaille avec un scénariste, toutes les portes sont ouvertes dans tous les sens. Le scénariste a une entière liberté tandis que le musicien doit être satisfait de la maison que je lui ai construite. Mais comme elle a été souvent construite en écoutant sa musique, voire en faisant écouter sa musique au scénariste, aux acteurs, le film est déjà imprégné du compositeur avant même qu'il ne commence à travailler. Sur le tournage de *Stavisky*, il m'est arrivé de filmer des scènes muettes avec un *walkman* sur les oreilles, derrière la caméra, écoutant la musique de Sondheim afin d'être en adéquation avec son rythme pour le mouvement de la scène. Même si je ne réalisais pas tous les plans de cette manière, il était normal, après cela, que Sondheim se sente à l'aise pour intervenir dans les images. Mais on peut dire aussi qu'il est impur de placer de la musique dans un film, qu'elle ne sert qu'à arranger les choses. Je n'applique mes idées que d'une manière inconsciente – instinctive, surréaliste ou proche de l'écriture automatique –, faisant

en sorte qu'elles fonctionnent naturellement, mais il me semble qu'il est bon parfois d'oublier l'image pour passer à la musique et d'oublier la musique pour passer au dialogue, et enfin, d'oublier les mots du dialogue pour leur donner une résonance émotionnelle que de simples mots auraient fait basculer dans la littérature. On peut écrire des dialogues très musicaux. Mais les dialogues devenus musicaux par la musique sont plus dramatiques que si l'on se fie uniquement au son des mots. L'idéal, selon l'effet que l'on veut produire sur le spectateur, est un film où l'on passe d'un moyen à un autre, en essayant de ne pas les utiliser en même temps, sans quoi cela devient un plat indigeste. Un critique dont j'ai oublié le nom s'était un peu scandalisé il y a un an en raison d'une traduction des articles de Kurt Weill de 1925 à 1945. Dans l'entretien avec le musicien, il lui était demandé à quoi servait la musique dans un film. Kurt Weill a répondu qu'elle mettait en valeur la structure du film. Le critique avait trouvé cette réponse sans intérêt. Je pense au contraire que Kurt Weill avait parfaitement compris la chose. Si on l'a prévue au départ, la musique au cinéma aide à communiquer la construction du film. Elle permet d'accentuer les changements de climat, de séquences, et de situer le présent, le futur ou le passé, ce qui est très important. Quand je montrais la copie de certains de mes films sans musique, il en résultait parfois une grande incompréhension de l'histoire. Dès qu'on l'ajoutait, les problèmes disparaissaient. *Hiroshima mon amour* sans musique ne pouvait pas sortir en salles. Quand Fusco, par sa musique, est venu « expliquer » le film, le film a pu être vu sans accrocs, et a même été projeté dans trois salles, ce qui à l'époque était très

rare, et peut-être très ambitieux pour ce genre de film. Le seul point qui pourrait me différencier des autres cinéastes, c'est la répulsion que j'éprouve à l'idée d'utiliser une musique qui ne serait pas spécialement composée pour le film, ce que font certains très grands metteurs en scène. Jean-Luc Godard fait tout autre chose avec la musique, il ne la masque pas, il n'en profite pas. Elle ne nous distrait pas de l'histoire, mais au contraire, elle fait partie du discours. De même que son dialogue est émaillé de citations, la musique vient comme un collage.

Pouvez-vous dire quelques mots sur Gershwin ? Vous avez réalisé ce film en vidéo sur ce musicien. Il semblerait que la cassette va bientôt sortir sur le marché...

► Il faut bien préciser quelles sont les intentions de ce film, sinon, on risque de retomber dans le même malentendu. Ce film est à voir comme une émission de télévision. C'est un film d'un didactisme léger, superficiel... C'est une bande-annonce pour inciter les gens à écouter les œuvres complètes de Gershwin plutôt que se contenter des éternels *American in Paris*, *Rhapsody in Blues*, ou *Concerto pour piano*. Le film est fait de documents, de photographies, avec une partie de commentaires quasi techniques dits par un auteur de théâtre. Mais sur le plan dramatique, il ne se passe rien. J'ai demandé à Pellaert de peindre une grande toile qui permette de passer d'une idée à l'autre. C'est une promenade sur ce que j'appelle la Chapelle Sixtine de Pellaert, qui relie les chapitres entre eux. Ce n'est pas conçu comme un film à voir en salles.

Avez-vous eu le sentiment à un moment de votre carrière, d'appartenir à ce que l'on appelle, ailleurs que dans le cinéma, l'avant-garde ?

► Non, je n'ai jamais éprouvé un sentiment de rupture. Lorsqu'on présentait *Hiroshima mon amour* comme une construction nouvelle, je pensais que cela venait pourtant d'*Intolérance* de Griffith et du *Jour se lève* de Marcel Carné. Cela me paraissait appartenir à une forme traditionnelle. J'ai un certain budget pour faire mes films, et un jour, je me suis défini comme le Cecil B. De Mille du cinéma marginal (*rites*). Je suis conscient que mes films n'atteignent pas un public très large, mais je ne me situe pas dans l'avant-garde. Je ne fais pas de films « souterrains ». Les malentendus à ce sujet sont peut-être justifiés, mais je ne cherche pas à faire des films expérimentaux. Si j'avais continué à travailler en 16 millimètres, peut-être serais-je allé dans cette direction, mais le 35 millimètres a complètement absorbé mes pulsions antérieures et je n'ai pas senti ce changement comme une déchéance. ■

Entretien réalisé par Thierry Jousse

FRANCE INFO, LA PASSION DU CINÉMA

Avec Frédéric Gersal, tous les Dimanches à 17h19, 19h51, 21h42 et 23h21

« ROUTES DU CINÉMA »

les lieux magiques du Cinéma



TIM BURTON

ENTRETIEN

Préférez-vous faire des films d'animation ou diriger de vrais acteurs ? Car à mon sens, parmi les réalisateurs de films à effets spéciaux, vous êtes l'un des meilleurs directeurs d'acteurs.

► J'aime les acteurs, et j'aime travailler avec eux. Il est rare que je travaille avec un acteur que je n'aime pas. Lorsque cela m'est arrivé, ça a été très difficile, car il faut sentir tous ses personnages, les méchants aussi bien que le héros ou les personnages secondaires. L'animation a ses avantages propres, car vous pouvez faire ce que vous voulez. Mais c'est très lent, très fastidieux, ce qui complique beaucoup les choses. Surtout lorsqu'on est comme moi, très dispersé. J'aime les choses immédiates. Même l'image réelle et le travail avec les acteurs, tout ça reste très lent. J'adore voir des acteurs donner vie à quelque chose. Ça donne la pêche. Surtout lorsqu'il s'agit d'un sujet qui n'est pas d'emblée perçu comme réaliste.

L'aspect le plus intéressant de The Nightmare Before Christmas, c'est qu'au fur et à mesure du film, les créatures animées deviennent de plus en plus humaines, surtout Jack, le héros.

► C'est une chose que j'ai toujours recherchée. Dans certains films, on sent la marionnette, et dans d'autres, le mouvement est si parfait qu'il vous donne la chair de poule, tellement il a l'air vrai. J'ai toujours essayé de traiter mes personnages comme s'ils étaient réels. Dans l'animation, bien souvent, les gens ne traitent les personnages que comme des marionnettes, en tentant par ailleurs d'instiller chez le spec-

tateur le sentiment que ces personnages sont vrais. Bien entendu, pour les animateurs qui passent deux bonnes années en leur compagnie, ces personnages sont réels. Ils s'y attachent. C'est ce qui me plaisait le plus, lorsque je travaillais dans la partie. Un bon animateur est comme un bon acteur. Le processus est simplement beaucoup plus lent.

La musique constitue-t-elle à vos yeux un des aspects principaux du film ?

► Je n'avais jamais rien réalisé de tel auparavant. L'inspiration vient sans doute de ces vieux films dont l'action se situe en période de fêtes. J'adorais ça, étant gosse ! Je voulais donc que le film comporte cette dimension, même si ce n'est pas vraiment central. Je ne tenais pas à faire un sort particulier à la musique. Du coup, elle contribue à construire le film au même titre que d'autres éléments et je ne l'ai pas traitée comme un problème isolé. Je n'avais pas l'ambition de faire de *Nightmare* un grand film musical. Je préférerais tout traiter en bloc.

Voyez-vous une continuité entre vos premiers courts métrages, tels Vincent, par exemple, et Edward aux mains d'argent ou The Nightmare Before Christmas ? Pour ma part, en tant que spectateur, j'en perçois une.

► Je crois qu'on obéit toujours à une logique interne. Il y a d'une part le thème de la quête. Le personnage de Jack est à la recherche de quelque chose de positif. Et d'autre part, le thème de la perception. Ce personnage peut être perçu comme effrayant, mais l'est-il vraiment ? Pour moi, le film s'est structuré autour

d'un thème majeur : un personnage fondamentalement bon est à la recherche de quelque chose de positif, mais les autres le perçoivent comme négatif. En fait, c'est l'histoire classique depuis *Frankenstein* : comment on perçoit les gens et les choses. C'est un thème que l'on retrouve aussi bien chez Ed Wood que dans les films avec Vincent Price. Personnellement, j'ai grandi avec cette problématique qui innerve sans doute tout ce que j'ai fait. Et lorsque *The Nightmare Before Christmas* est sorti, les spectateurs ont été un peu déstabilisés, sachant que Disney était dans le coup. Ils ont trouvé qu'il y avait des trucs trop terrifiants. Les enfants l'ont adoré, mais les parents, les adultes l'ont trouvé trop horrible. Ce qui était exactement le sujet du film. La réalité rejoignait vraiment la fiction, en l'occurrence. Ça faisait même un drôle d'effet. Mais en tout cas, cette problématique est centrale pour moi.

Quoique apparemment destinés aux enfants, vos films touchent peut-être les adultes, en réalité ?

► Je me souviens être allé à une projection de *Pinocchio*, il y a quelques années. Quand la baleine est apparue sur l'écran, quelques gosses ont eu la frousse, mais surtout tous les parents, au point de sortir en emmenant leurs enfants. Ce film m'avait fait un gros effet, lorsque j'étais petit. Ce sont des expériences décisives, dans une vie. Et si on empêche les enfants de voir la moindre image négative, à quoi les prépare-t-on dans la vie ? Surtout si on les empêche de voir des choses négatives dans des œuvres d'imagination ! Après tout, ce genre de choses existait bien avant le cinéma

et la télévision, dans tous les contes de fées et jusque sur les fresques des cavernes préhistoriques. J'ai toujours été convaincu que tout cela prépare les enfants à affronter l'existence d'une manière plus douce. Et l'imaginaire peut être très sain, dès lors qu'il est fondé sur certaines réalités psychologiques. Je ne crois pas avoir jamais rien fait de négatif. Je suis toujours très impressionné par les films qui présentent la violence de façon trop crédible ; même traitée de façon satirique, la violence demeure trop proche de la réalité. C'est ainsi que l'on perturbe les frontières entre réalité et fiction, mais tant que l'on se cantonne dans l'imaginaire, cela ne peut pas être nuisible, me semble-t-il. Comme je le disais, mes plus prégnants souvenirs d'enfance viennent sans doute des films de Corman, dans lesquels la violence jouait effectivement un grand rôle, mais ces films ne m'ont pas rendu particulièrement violent. Au contraire, ils m'ont aidé à amener à la conscience des choses profondément refoulées. D'ailleurs, aux Etats-Unis, lorsqu'on étudie la personnalité de ces *serial-killers*, coupables de tant d'actes abominables, on découvre que, la plupart du temps, ils ont grandi dans un environnement très répressif, parfois même très religieux, qui prétendait les protéger de toute mauvaise influence. Chacun possède son côté obscur, et chacun est forcé de refouler des choses, mais le mieux que l'on puisse faire, c'est sans doute de les laisser affleurer. Et pour ce faire, il n'y a pas d'attitude plus saine que de regarder des films fantastiques. On ne saurait trouver de meilleur exutoire.

Un metteur en scène comme vous est-il une sorte de Docteur Frankenstein ?

► Sûrement. Faire un film revient toujours un peu à concocter un bouillon de sorcière. Il est vrai que quand on travaille, on y met la même passion, la même folie que le Docteur Frankenstein du premier film. Et quand on fait un film, on ne sait jamais de quoi on va accoucher. C'est ce qu'il y a de plus beau, d'ailleurs. On ne sait jamais ce qu'un film va donner. On a une idée de ce qu'on veut faire, on travaille comme un fou et c'est génial. On combine toutes sortes d'éléments bizarres sans trop savoir ce que ça donnera au bout du compte.

Vous semblez jouir d'une grande liberté. Vous avez réalisé un film d'animation,

un documentaire sur un réalisateur pour le moins atypique (Ed Wood). Comment expliquez-vous cette liberté, vu l'état actuel de la profession ?

► Le film sur Ed Wood est sans doute le plus petit budget sur lequel j'ai travaillé depuis *Pee Wee's Big Adventure*, et c'est également celui qui a été le plus difficile à monter. Ce n'est guère étonnant, d'ailleurs. Personnellement, depuis que je réalise, je ne me suis jamais lancé dans aucun de mes films en me disant qu'il était atypique. Je faisais juste le film que j'avais envie de faire. Je ne raisonne jamais par rapport aux catégories en vigueur à Hollywood, et de la conception de la normalité qui y règne. Mais pour *Ed Wood*, j'ai essayé d'expliquer aux producteurs qui refusaient de se lancer dans l'aventure que moi, je faisais ce film au tarif



The Nightmare Before Christmas de Tim Burton.

syndical, sans prétendre à aucun autre bénéfice. Le risque était donc assez mesuré, en termes d'investissement. Le film fut pourtant très long et très difficile à monter parce que les studios n'avaient pas vraiment envie de le produire. Au départ, je devais le faire avec la Columbia, et... C'est tout le problème à Hollywood, la façon dont ils perçoivent les projets. Bien souvent, j'ai envie de leur demander : « Mais si vous vous y connaissez si bien, pourquoi les trucs que vous produisez ne font pas tous d'énormes recettes ? » Ils sont d'une telle arrogance ! Je ne prétends certes pas que mon jugement soit infaillible, mais comment peuvent-ils se permettre une telle assurance ? Lorsque je participe à des réunions avec des gens qui me disent : « Nous ne voulons pas faire ce film à petit budget. Nous préférons faire un truc dans le genre de *The Last Action Hero*. » Bien souvent, leur discours n'est même pas fondé sur la réalité.

[...]

Pourquoi avez-vous choisi de tourner Ed Wood en noir et blanc ?

► Selon moi, le débat entre couleur et noir et blanc a toujours été mal posé, à Hollywood. Ce qui compte, c'est de savoir si le procédé servira ou non l'atmosphère du film. Au même titre que la direction artistique, la décoration et tout ce qui contribue à faire le style du film. Hélas, Hollywood freine toujours des quatre fers. On ne devrait pourtant pas faire tant d'histoire autour du noir et blanc. En l'occurrence, je ne prétendais aucunement faire un film à prétentions artistiques. Il me semble simplement que le noir et blanc servirait mieux le projet. Encore une fois, c'est une affaire de perception. L'important, c'est de savoir si les gens accrocheront au film ou pas. Qu'il soit en couleurs ou en noir et blanc

ne changera rien à l'affaire. Mais il me semblait que le film marcherait mieux en noir et blanc. Il y a diverses raisons à cela. Entre autres : comment montrer Bela Lugosi en couleurs alors que je ne l'ai jamais vu qu'en noir et blanc ? Ces personnages sont devenus de véritables figures. Et le Bela Lugosi que j'ai montré était déjà très vieux, en fin de carrière, déjà fané, pour ainsi dire. D'autre part, je voulais rendre justice à Ed Wood, à ses films et à restituer l'esprit de l'époque...

J'ai toujours été gêné par ces films en couleurs qui prétendent restituer l'âge d'or de Hollywood. Je ne sais pas pourquoi, mais ils ne me paraissent pas crédibles. Peut-être parce que Hollywood est déjà un endroit très artificiel. Il y a trois aspects : ces films sont fondés sur des personnages réels, ils se passent à Hollywood et ce sont des films d'époque. Or, parmi les films d'époque réalisés récemment, en couleurs, je n'en connais aucun qui me plaise, si bien fait soit-il. Cela vient peut-être du fait que les gens d'Hollywood étaient déjà largement artificiels, dans leur vie même. Ed Wood était un type tellement étrange, et ses acolytes étaient tous très bizarres, même dans la réalité. Je tenais donc à les resituer dans leur propre contexte, de manière aussi réaliste que possible. Je ne parvenais tout simplement pas à les imaginer en couleurs. C'est une question d'émotion. ■

Extraits d'un entretien à paraître dans le numéro de décembre des Cahiers du cinéma (n°486), réalisé à Los Angeles par Thierry Jousse, et traduit de l'américain par Sylvie Durastanti et Jean Pêcheux.

JEAN-CLAUDE BIETTE



© MICHEL VALLÉRY-RADOT

Jean-Claude Biette et Howard Vernon sur le tournage du *Complexe de Toulon* (1994).

Aujourd'hui les amuseurs sont innombrables, les tueurs légion, les voyants très rares. Biette est de ceux-là. Et le plus méconnu des cinéastes français d'importance.

Volontiers au garde-à-vous quand il s'agit d'approuver sans sourciller la gloire des noms fameux, la critique officielle le remarque à peine quand elle ne l'ignore pas tout simplement.

Quelle importance ? Le cinéma de Biette prend sa source à une distance suffisamment éloignée des autels de la vénération. C'est son seul luxe. Sa noblesse aussi. La poésie et l'exactitude commencent toujours en deçà du bruit sourd des médias, du côté du silence et de la solitude.

Dans la leur rose des premiers plans du *Champignon des Carpathes* quand le ciel et la mer se confondent, là où s'étire le dernier nuage coloré après la destruction du monde. Pourtant, « Il était une fois... » pourrait bien figurer en ouverture de tous ses films. Ici, la féerie voile l'indicible regret d'une réalité du monde définitivement désolante : destruction des corps emportés par l'usure du temps (*Le Théâtre des matières*), comédie des vanités humaines (*Loin de Manhattan*), certitude de l'inéluctable face à la maladie, la mort et l'oubli (*Le Champignon des Carpathes*). Mais aussi, et quel qu'en soit le prix, la permanence de ce qui fonde le désir vital au cœur de toute activité humaine : l'amour (bien que précaire), la beauté (parce que fragile), la compassion (comme

signe de la reconnaissance de l'Autre). Par contre, la séduction, ce crime avec préméditation, sera toujours absente du cinéma de Jean-Claude Biette. Dès *Le Théâtre des Matières* déjà, un personnage nous mettait en garde : « Méfiez-vous des séducteurs, un rien les rend odieux ».

Enfin, le mystère du monde et sa royauté. Un mystère enregistré avec méticulosité, cueilli comme une grâce à l'image des miroitements gris-bleus de l'estuaire de la Somme qui transfigurent les lieux et les fantômes vivants de *Chasse gardée*. Cette lumière toute de transparence et de légèreté qui ne semble pas de ce monde n'est pourtant que l'envers murmuré, musical et frémissant, d'une vision passée au travers d'un filtre si subtil que la vue et les oreilles contemporaines ont bien du mal à percevoir ce dialogue ininterrompu entre le néant et la poussière des morts.

Tant pis pour les impassibles et les ricaneurs. Biette ne suit pas exactement le même chemin que nous tous. Il ne voyage pas dans le même train. Le port l'attire moins que la haute mer. Mais si par aventure, ce Robinson-là faisait naufrage, il trouverait le moyen d'en faire un film. ■

Jean-Claude Guiguet

Jean-Claude Biette est encore de la génération de ceux qui avaient le sens moral, donc le sens de l'esthétique. Et croyez-moi, disait Jean Renoir, c'est une race qui tend à disparaître *

Jean-Marie Straub

THE THEATRE of MATERIAL
A FILM WITH AN ECONOMY
of gesture the difference
the difference of THE GERMANS
AND THE FRENCH EVERYTHING SO
CLOSE EVERYTHING SO CLOSE UP CLOSE UPS
SO FAR AWAY
THE BEAUTY OF THE SHOT ESPECIALLY THE BOY
READING BY THE CANAL THERE'S NO ACTION
WE ARE WALKING TOWARD THAT THEATRE TO
GET THOSE DIAMONDS I LOVE IT SO SLOW
IT IS BEAUTIFUL JEAN-CLAUDE BIETTE
THANK YOU LOVE TO YOUR WORK
BOB WILSON

Sonia Saviange et Jean-Christophe Bouvet dans *Loin de Manhattan*

© CH. CHARLES FOUILLOUX

Le théâtre des matières un film avec une économie de gestes la différence entre Français et Allemands tout est si proche (tout est si loin) aussi : si fermé gros plan beauté du plan surtout celui du garçon qui lit près du canal il n'y a pas d'action nous marchons vers ce théâtre pour obtenir ces diamants j'aime que ce soit ainsi lent c'est beau Jean-Claude Biette merci j'aime votre travail

Bob Wilson (adapté d'une certaine forme atypique d'américain par Serge Grünberg)

ANDRÉ S. LABARTHE

Faut-il passer ses six cents (!) films en revue en une quarantaine de lignes ? Un mot par film, soit : politique pour *Les Deux Marseillaises*, rouge pour *Rauschenberg, fragment d'un portrait*, boulimique pour *William Forsythe au travail*, précis pour *Le Poids des mots*, mythique pour *Le Dinosaur et le bébé*, macabre pour *Adieu Rita*, cossu pour *Claude Chabrol, l'entomologiste*, fumant pour *L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours...* Ou plutôt imaginer la programmation prochaine, le soir sur Arte, de l'épisode le plus inattendu et le plus attendu de la série « Cinéma, de notre temps » : *André S. Labarthe* par André S. Labarthe ?

La première solution a l'avantage du bric-à-brac. Elle ressemblerait presque à un lieu labarthien, l'appartement de la rue Ramey par exemple, constamment en travaux, sorte d'organisme, vivant son *work in progress* permanent, où tout s'entasse, livre après livre, bobine après bobine, cassette après cassette, bouteille après bouteille, série TV après journaux, ami après ami, mais où tout se côtoie et se parle : ces moments incessants où une chose en rencontre une autre, où le sens s'échappe, traverse du vide, contourne des blocs de temps, et croise un autre précipité de vie. Ce lieu n'est pas une cage. Ni le sens, ni les choses, ni les mots n'y sont enfermés : tout s'écoule, se mêle, s'évapore, pour se condenser en de curieux mélanges et retomber plus tard en une pluie dense et drue d'idées, d'intuitions, de trouvailles, de pièges et de chausse-trappes. Ce serait donc une bonne idée d'énumérer les six cents mots-films du lexique labarthien, quelque chose comme une petite encyclopédie poétique d'un *homme au travail*, sur le cinéma, sur le théâtre, sur l'écriture, sur la danse, sur l'histoire, sur l'art. Car lorsqu'un mot-film labarthien nous décrit un solo de danse c'est pour nous parler du cinéma, tandis que le mot-film du théâtre dialogue avec celui de la peinture, et celui du cinéma rencontre celui de l'histoire, etc.

Etrange, rigoureux, disparate et génial assemblage.

La seconde solution permettrait de dessiner un personnage et son cheminement en fermant la boucle de la plus belle série qu'ait jamais produite la télévision, cet « écran quelconque » selon le mot de Labarthe : « Cinéastes de notre temps ». L'aventure a commencé dans les pages des *Cahiers du cinéma* à travers trois textes sur Orson Welles, Jerry Lewis et Michelangelo Antonioni, entre août 1960 et juin 1962. Ils introduisent un genre nouveau dans la critique, ce que l'on pourrait définir comme le *portrait-essai*, où l'écriture, par éclats de vie arrachés aux films et rapportés à la matière autobiographique, compose un essai sur un cinéaste. Ce dispositif annonce par les mots la soixantaine de films de la série, commencée en 1964 avec Janine Bazin, interrompue en 1972, puis reprise en 1989 sous le titre « Cinéma, de notre temps ». Dans cet opus autographique, « Labarthe par Labarthe », on verrait quelques fétiches, le chapeau de feutre, la gitane aux lèvres, on regarderait le film en train de se faire, et on écouterait des moments vécus, le tout pris au piège de quelques dispositifs d'incertitude permettant au cinéaste de se *montrer* et de se *monter* : chaque séquence se construirait par analogies, par appels ou par refus, par rapprochements et décrochements d'une idée avec une autre.

S'il y a de l'étrangeté dans la collure, Labarthe est heureux dans son film, pratiquant avec humour et mélancolie cette manière assez dandy de cadrer précisément les césures délicates, de chasser près des auteurs qui « font problème », de se poster tout contre les manies et les préjugés critiques.

C'est alors au spectateur de voir, de s'introduire entre les images, de déjouer les pièges, et de recomposer lui-même ce portrait par éclats. ■

Antoine de Baecque



Filmer la danse

Achacun son boulot. La Guillem danse, la caméra monologue. Entre les deux : rien. Pas un mot, pas un regard, pas le commencement d'un flirt. Pas encore. Torchon et serviette ! Aveugle et paralysique ! Un chien peut bien regarder un évêque ! Verlaine déjà :

« ... nous qui ciselons les mots comme les coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement. »

Très froidement, donc, la Guillem danse. La caméra, songeuse mécanique l'observe, l'épie. Succombe ? Froidement ? A l'autre bout de la chambre noire, la tête en bas, la monteuse trie, élimine, calibre, refait le monde : met de l'ordre. A quelques années-lumière de là, celui qui fait le film. Entendez non pas le réalisateur, mais le regardeur – au sens où Mallarmé précise : « Ce conte s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même ».

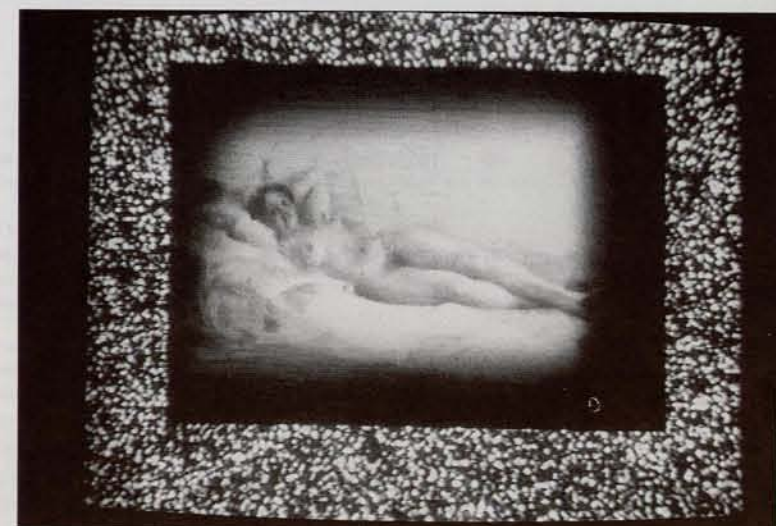
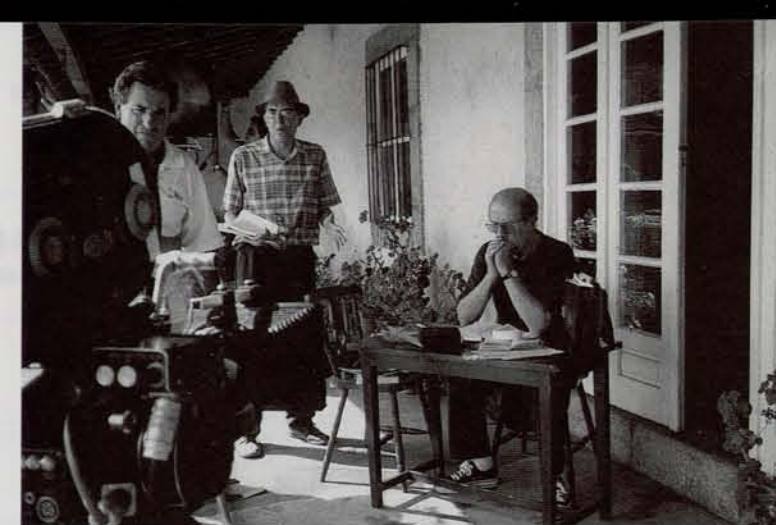
Mais le réalisateur dans tout cela ? Eh bien, il confectionne un piège qu'il livre en kit, fournissant au regardeur un ensemble de matériaux et de formes – prédécoupées et prédisposées – qui lui permettront, selon l'expression de Mallarmé, de mettre les choses en scène, lui-même. (A lui, le réalisateur, de faire en sorte que le regardeur ne puisse fabriquer n'importe quel sens. On n'utilise pas le même piège pour capturer une antilope ou une musaraigne).

Pour préparer ce piège, le réalisateur a besoin de s'appuyer sur quelques certitudes. Il sait, par exemple, qu'une caméra qui tourne divise le monde en deux et établit une frontière infranchissable entre ce qui est devant l'objectif et ce qui est derrière (ou à côté).

Il sait aussi que l'une des plus spécifiques figures syntaxiques qu'il a à sa disposition, le champ-contrechamp, n'est pas autre chose qu'une tentative désespérée, souvent pathétique, de recoller les morceaux d'un monde qu'il vient de faire voler en éclats. Qu'est-ce qui nous touche au cœur dans des films-limites comme *La Passion de Jeanne d'Arc* ou *Rear Window*, sinon l'usage pervers qui y est fait du champ-contrechamp, et cet acharnement masochiste à retarder l'impossible suture en maintenant ouverte et vive la blessure qu'à chaque instant la caméra inflige au réel qu'elle découpe ?

Il sait encore qu'il doit lutter contre le mythe sans cesse renaissant d'un cinéma total qui serait la doublure du réel : sans coutures, sans endroit et sans envers. Utopie d'un cinéma sans négativité qu'on peut voir à l'œuvre dans bien des films de ce que l'on appelle la vidéo-danse, lorsque la caméra et la danseuse qu'elle filme s'efforcent de danser d'un même pas, dans un enlacement d'amoureux, comme deux amants. On voit bien, alors, que la caméra n'est plus conçue comme une machine à découper la chair documentaire de l'image, mais se contente de tricoter le fil du temps qui passe, en sautant les nœuds. Pour ma part, je pense qu'il suffit d'être convaincu que la caméra divise l'espace en deux de la même manière que le suspense divise le temps en deux (dans le but de faire jouer les deux parties l'une contre l'autre) pour que tout s'éclaire. Mallarmé, une dernière fois : « Tout devient suspens, disposition fragmentaire, avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs... » ■

André S. Labarthe

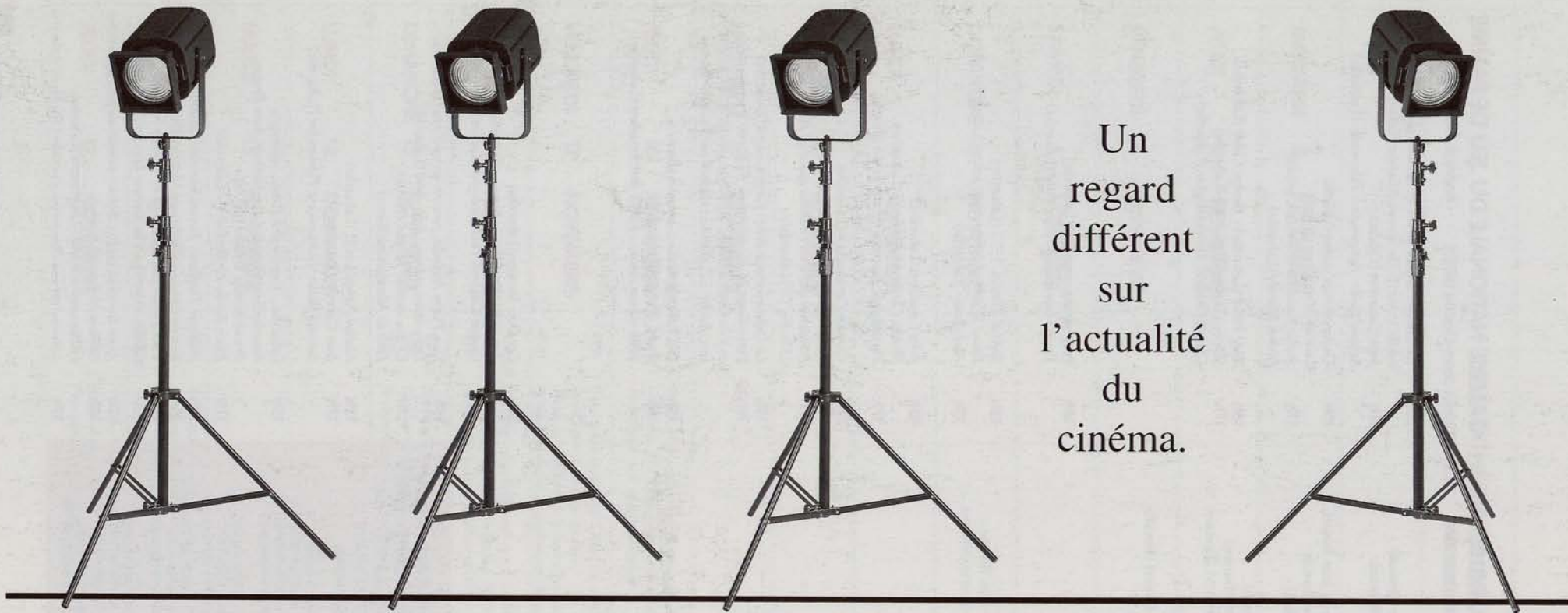


Quatre facettes du travail
d'André S. Labarthe.

			CINÉMATHEQUE FRANÇAISE Alain RESNAIS Tim BURTON		GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME Jean-Claude BIETTE André S. LABARTHE	
MERCREDI	2	NOVEMBRE			15h	<i>Djido</i> et <i>Introduction à l'art océanien</i> (Labarthe) 17h <i>Ecco ho letto</i> et <i>Le Théâtre des Matières</i> (Biette)
JEUDI	3	NOVEMBRE			15h <i>Abel Gance</i> (Labarthe) 17h <i>King Vidor</i> (Labarthe) <i>Le Dinosaur et le bébé : Lang/Godard</i> (Labarthe)	
VENDREDI	4	NOVEMBRE			15h <i>Jean Reverzy, Bruno Schulz et William Forsythe au travail</i> (Labarthe) 17h <i>Pornoscopie</i> et <i>Chasse gardée</i> (Biette)	
SAMEDI	5	NOVEMBRE			15h <i>Raoul Walsh ou le bon vieux temps</i> (Labarthe) 17h <i>Jean-Pierre Melville</i> (Labarthe) <i>Le Champignon des Carpathes</i> (Biette)	
DIMANCHE	6	NOVEMBRE			15h <i>George Cukor</i> (Labarthe) ; <i>Samuel Fuller, indépendant filmmaker</i> (Labarthe) 17h <i>L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours (The Big O)</i> (Labarthe)	
LUNDI	7	NOVEMBRE				
MARDI	8	NOVEMBRE			15h <i>Kandinsky entr'aperçu par André S. Labarthe</i> <i>Norman Mc Laren</i> (Labarthe) 18h30 <i>Ecco ho letto</i> et <i>La Partenza</i> , suivis d'une rencontre avec J.-C. Biette animée par P. Leboutte et P. Rollet.	
MERCREDI	9	NOVEMBRE			15h <i>Ce que cherche Jacques</i> (Biette) 17h <i>Loin de Manhattan</i> (Biette) <i>Busby Berkeley</i> (Labarthe)	
JEUDI	10	NOVEMBRE	19h Courts métrages : <i>Van Gogh et Paul Gauguin, Guernica, Les Statues meurent aussi</i> (Resnais). 21h <i>Hiroshima mon amour</i> (Resnais)		15h <i>Jean Curtelin</i> (Labarthe) 17h <i>Truffaut</i> (Labarthe) <i>Les Deux Marseillaises</i> (Labarthe et Comolli)	
VENDREDI	11	NOVEMBRE	19h Courts métrages : <i>Le Chant du styrène, Le Mystère de l'atelier quinze, Toute la mémoire du monde</i> (Resnais) 21h <i>L'Année dernière à Marienbad</i> (Resnais)		15h <i>Gruber côté boxe</i> (Labarthe) 17h <i>John Neumeier au travail</i> (Labarthe) <i>Ecco ho letto</i> (Biette) <i>Le Théâtre des Matières</i> (Biette)	
SAMEDI	12	NOVEMBRE	16h30 <i>Pee-Wee's Big Adventure</i> (VOSTF) (Burton) 19h <i>L'Année dernière à Marienbad</i> (Resnais) 21h <i>Muriel ou le temps d'un retour</i> (Resnais)		15h Programme surprise ! (Labarthe) <i>Entre chien et loup : John Ford</i> (Labarthe) 17h <i>Raoul Walsh ou le bon vieux temps</i> (Labarthe) <i>John Cassavetes</i> (Labarthe)	
DIMANCHE	13	NOVEMBRE	16h30 <i>Beetlejuice</i> (VOSTF) (Burton) 19h <i>La Guerre est finie</i> (Resnais) 21h <i>Je t'aime, je t'aime</i> (Resnais)		15h <i>Le Champignon des Carpathes</i> (Biette) 17h <i>Marcel Pagnol I et II</i> (Labarthe)	
LUNDI	14	NOVEMBRE				
MARDI	15	NOVEMBRE			15h <i>Bleu comme une orange</i> (Labarthe) <i>Enfants coureurs du temps</i> (Labarthe)	
MERCREDI	16	NOVEMBRE	19h <i>Loin du Viêt-nam</i> de Jean-Luc Godard, Jori Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda 21h15 <i>Stavisky</i> (Resnais)		15h <i>Spécial Cannes, 1972</i> (Labarthe) 17h <i>D'un silence l'autre : Joseph von Sternberg</i> (Labarthe) <i>Pornoscopie</i> (Biette) <i>Chasse gardée</i> (Biette)	
JEUDI	17	NOVEMBRE	19h <i>Edvard aux mains d'argent</i> (VOSTF) (Burton) 21h <i>Providence</i> (VOSTF) (Resnais)		15h <i>Patrick Dupond au travail</i> (Labarthe) <i>Karl Münchinger</i> (Labarthe) 17h <i>Alain Robbe-Grillet I et II</i> (Labarthe)	

			CINÉMATHEQUE FRANÇAISE Alain RESNAIS Tim BURTON		GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME Jean-Claude BIETTE André S. LABARTHE	
VENDREDI	18	NOVEMBRE	19h <i>Mon oncle d'Amérique</i> (Resnais) 21h <i>La Vie est un roman</i> (Resnais)		15h <i>Taxi Driver Broken Down by Martin Scorsese</i> (Labarthe, inédit, VONST). <i>The Scorsese Machine</i> (Labarthe) 17h <i>John Cassavetes</i> (Labarthe) <i>Samuel Fuller, Independent Filmmaker</i> (Labarthe)	
SAMEDI	19	NOVEMBRE	16h30 Court métrage : <i>L'An 01</i> Jean Rouch, Jacques Doillon, Alain Resnais 19h <i>L'Amour à mort</i> (Resnais) 21h <i>Mélo</i> (Resnais)		15h <i>Ce que cherche Jacques</i> (Biette) <i>Loin de Manhattan</i> (Biette) 17h <i>Annie Staralina</i> (Labarthe, inédit) <i>Nanni Moretti</i> (Labarthe)	
DIMANCHE	20	NOVEMBRE	14h <i>Batman</i> (VOSTF) (Burton) 16h30 <i>Batman, le défi</i> (VOSTF) (Burton) 19h <i>I Want to Go Home</i> (VOSTF) (Resnais) 21h <i>Smoking</i> (Resnais)		15h <i>King Vidor</i> (Labarthe) ; <i>George Cukor</i> (Labarthe) 17h <i>Shirley Clarke : Rome brûle</i> (Labarthe) <i>Claude Chabrol, l'entomologiste</i> (Labarthe)	
LUNDI	21	NOVEMBRE	19h <i>Gershwin</i> (salle Lotte Eisner) (Resnais) 21h <i>No Smoking</i> (Resnais)			
MARDI	22	NOVEMBRE			15h Programme surprise ! (Labarthe) <i>Entre chien et loup : John Ford</i> (Labarthe)	
MERCREDI	23	NOVEMBRE	20h30 Soirée en présence de Tim Burton : <i>Vincent et moi</i> (VO) + courts métrages		15h <i>Spécial Cannes, 1972</i> (Labarthe) <i>Raoul Walsh ou le bon vieux temps</i> (Labarthe) 17h <i>Abel Gance</i> (Labarthe)	
JEUDI	24	NOVEMBRE			15h <i>John Cassavetes</i> (Labarthe) <i>Shirley Clarke : Rome brûle</i> (Labarthe) 17h <i>Pornoscopie</i> (Biette) ; <i>Chasse gardée</i> (Biette)	
VENDREDI	25	NOVEMBRE			15h <i>Carolyn Carlson Solo</i> (Labarthe) <i>Sylvie Guillem au travail</i> (Labarthe) 17h <i>L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours (The Big O)</i> (Labarthe)	
SAMEDI	26	NOVEMBRE			15h <i>Le Dinosaur et le bébé : Lang/Godard</i> (Labarthe) 16h30 Projections de <i>Rauschenberg fragments d'un portrait</i> et <i>Van Gogh à Paris... repérages</i> , suivies d'une rencontre avec André S. Labarthe, animée par Jacques Henric.	
DIMANCHE	27	NOVEMBRE			15h <i>Le Champignon des Carpathes</i> (Biette) 17h <i>Busby Berkeley</i> (Labarthe) <i>D'un silence l'autre : Joseph von Sternberg</i> (Labarthe)	
LUNDI	28	NOVEMBRE				
MARDI	29	NOVEMBRE			15h <i>Les Trois Serrures</i> (Labarthe) <i>Amagatsu, éléments de doctrine</i> (Labarthe) <i>Claude Chabrol, l'entomologiste</i> (Labarthe)	
MERCREDI	30	NOVEMBRE	<p>La rétrospective des films d'Alain Resnais sera reprise à partir du 16 novembre à Paris au Studio des Ursulines (43 26 97 08) et à Lyon à l'Institut Lumière au mois de décembre.</p> <p>FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS : 156, rue de Rivoli, 75001 Paris (42 96 12 27) Présidente : Janine Alexandre-Debray Directeur général : Alain Crombecque</p> <p>GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME : Place de la Concorde 75008 Paris (47 03 12 50 ; 42 60 69 69, info répondeur)</p> <p>CINÉMATHEQUE FRANÇAISE - PALAIS DE CHAILLOT 7, av. Albert-de-Mun 75016 Paris (45 53 21 86 ; 47 04 24 24, info répondeur)</p> <p>Programmation cinéma réalisée par la Cinémathèque française, la Galerie nationale du Jeu de Paume et les Cahiers du cinéma</p> <p>Programme réalisé avec le concours du Centre National de la Cinématographie</p>			
JEUDI	1	DÉCEMBRE				15h <i>Jean-Pierre Melville, portrait en neuf poses</i> (Labarthe) <i>Entre chien et loup : John Ford</i> (Labarthe) 17h <i>Ce que cherche Jacques</i> (Biette) <i>Loin de Manhattan</i> (Biette)
VENDREDI	2	DÉCEMBRE				15h <i>Marcel Pagnol I et II</i> (Labarthe) <i>Jean Curtelin</i> (Labarthe) <i>Samuel Fuller, Independent Filmmaker</i> (Labarthe)
SAMEDI	3	DÉCEMBRE				15h Labarthe : <i>Van Gogh à Paris... repérages, Rauschenberg fragments d'un portrait, Jean Reverzy, Bruno Schulz, Gruber côté boxe</i> 17h <i>Alain Robbe-Grillet I et II</i> (Labarthe)
DIMANCHE	4	DÉCEMBRE		13h <i>François Truffaut ; Nanni Moretti</i> (Labarthe) 15h <i>Ecco ho letto ; Le Théâtre des Matières</i> (Biette) 17h <i>Taxi Driver Broken Down by Martin Scorsese</i> , (inédit, VONST) ; <i>The Scorsese Machine</i> (Labarthe)		
				13h <i>Annie Staralina</i> , inédit ; <i>Enfants coureurs du temps</i> (Labarthe) 15h <i>Norman Mc Laren</i> (Labarthe) 17h <i>Le Dinosaur et le bébé : Lang/Godard</i> (Labarthe) <i>L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours (The Big O)</i> (Labarthe)		

1994 Cinéma



Un
regard
différent
sur
l'actualité
du
cinéma.

Le Monde

ARTS & SPECTACLES

Chaque mercredi daté jeudi, le supplément "Arts & Spectacles" vous donne un éclairage différent sur l'actualité culturelle et la création d'aujourd'hui. Partant de cette actualité, il la dépasse et l'analyse sous un angle différent, toujours original, enquêtes, portraits, entretiens... à l'appui. Le Monde vous parle également de ses "coups de cœur" et vous propose sa sélection des manifestations culturelles et artistiques : cinéma, théâtre, danse, musique, arts, disques...

CINÉMA : Tous les nouveaux films de la semaine le jour même de leur sortie en salle, avec des critiques, des portraits, des entretiens et une sélection des meilleurs films toujours à l'écran.

CE QU'IL EST BON DE SAVOIR QUAND ON VEUT TOUT CONNAÎTRE.