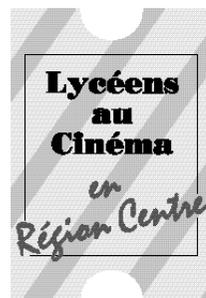


dossier pédagogique enseignants

AVEC LE SOUTIEN DE
CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE
CONSEIL RÉGIONAL DU CENTRE
D.R.A.C. CENTRE
RECTORAT D'ACADÉMIE

rédaction Jean Douchet et Cédric Anger



Casque d'or

un film de Jacques Becker

SOMMAIRE

JACQUES BECKER	3
GENÈSE DU FILM	6
LES PERSONNAGES	7
LE SCÉNARIO	
• Déroulé séquentiel	8
• Analyse dramaturgique	9
TRAITEMENT ET SIGNIFICATIONS	10
UNE SÉQUENCE	12
AUTOUR DU FILM	16
VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE	18
FICHES TECHNIQUES	19
• Les formats d'image	
• L'éclairage	
• Le maquillage	
PETIT LEXIQUE	21
ATELIERS	23

Édition : Atelier de Production Centre Val de Loire, B.P. 31, 37110 Château-Renault, tél. 47 56 08 08, fax 47 56 07 77- Maquette : Dominique Bastien - Rédaction-en-chef : Jacques Petat, Marie-Claire Cambou - Auteurs du dossier : Jean Douchet, Cédric Anger et Alain Carbonnier - Crédits photographiques : Les Cahiers du Cinéma, KIPA - Remerciements : Jacques Hassoun - © A.P.C.V.L. 1996.

NB : sur la fiche-élève, le paragraphe intitulé "l'instant comme objet de désir" est tiré de l'ouvrage de Jean Douchet, *Paris Cinéma*, éditions du May, Paris 1987.

G É N É R I Q U E I N T R O D U C T I O N

(Sur fond de vitraux "Belle Époque")

Production **Robert et Raymond Hakim**
Réalisation **Jacques Becker**
Scénario **Jacques Becker et Jacques Companeez**
Adaptation, dialogue **Jacques Becker**
Directeur production **Henri Baum**
Directeur de la photo **Robert Le Febvre**
Décors **Jean d'Eaubonne**
Montage **Marguerite Renoir**
Son **Antoine Petitjean**
Ass. mise en scène **Marcel Camus**
Musique **Georges Van Parys**
Script-girl **Colette Crochot**
Costumes **Mayo**
Studios **Billancourt**
Laboratoires **LTC (St Cloud)**

Interprétation :

Marie **Simone Signoret**
Georges Manda **Serge Reggiani**
Félix Leca **Claude Dauphin**
Raymond **Raymond Bussiès**
Anatole **Roland Lesaffre**
Danard **Gaston Modot**
L'inspecteur Juliani **Paul Barge**
Julie **Dominique Davray**
Le patron de l'Ange Gabriel **Fernand Trignol**
Une bourgeoise **Odette Barencey**
Ponsard **Paul Azais**
Léonie Danard **Loleh Bellon**
Anatole **Roland Lessafre**
Paul **Jean Clarieux**
La grand-mère **Pâquerette**

N° de visa **8 542**
Durée **96 minutes**
Date de sortie **16 avril 1952**
Distribué par **Discina**

Casque d'or raconte les amours d'un ouvrier charpentier, Manda, et d'une prostituée, Marie, à la Belle Époque. Entre eux deux c'est aussitôt le coup de foudre, prélude à une passion que la vie se chargera de contrarier. Comme toutes les grandes histoires d'amour, celle-ci est brève et finit mal. Pour arracher Marie à son milieu de truands et de proxénètes, Manda devra tuer une première fois. Dès lors, les événements vont se précipiter, entraînant Manda à tuer une seconde fois, ce qui lui vaudra d'être guillotiné dans la cour de la prison de la Santé, sous le regard de Marie.

Entre-temps, dans un cadre campagnard de rêve, presque en dehors du monde, les amants connaîtront quelques instants de bonheur chez la mère Eugène qui les couve d'un regard attendri.

De la Belle Époque, Becker respecte scrupuleusement l'iconographie. Entre les délicieuses robes de "ces dames", les couvre-chefs et les complets de "messieurs les hommes", la large ceinture de flanelle et les pantalons en velours de Manda, sans oublier le charme des guinguettes et la beauté des bords de Marne, l'œil du spectateur est à la fête.

Mais le cinéaste ne joue pas sur ce registre comme un trompe-l'œil. Les rapports entre les personnages demeurent tendus, brutaux, âpres. C'est peut-être là que réside la véritable beauté de **Casque d'or** : dans l'âpreté des relations, la rugosité des "caractères". Tous les personnages savent qu'ils ont peu ou rien à attendre d'un monde créé par la bourgeoisie pour y étaler sa puissance et sa suffisance. Pas plus sans doute que les anarchistes, bien présents à l'époque.

Mais quand le film se termine et qu'ils dansent sur l'air du *Temps des cerises*, on découvre que cet instant de bonheur aura, à lui seul, justifié leur vie.

(A. C.)

Les notes entre crochets **[B23]** renvoient à la bibliographie en page 18.

Les notes (S 5a) renvoient au scénario en page 8.

Jacques Becker

Né le 15 septembre 1906 à Paris d'une mère écossaise gérante d'une maison de couture des beaux quartiers et d'un père lorrain, administrateur des usines Fulmen, Jacques Becker est élevé dans la grande bourgeoisie intellectuelle parisienne. Bricoleur et bohème, le jeune Becker brille plus par son élégance naturelle que par les résultats peu satisfaisants de sa scolarité mouvementée. À Marlotte, près de Fontainebleau, où ses parents possédaient une maison de campagne, il fait la connaissance des familles Cézanne et Renoir. S'il reste admiratif devant l'acharnement du vieil Auguste à peindre malgré ses mains paralysées, Jacques Becker est surtout séduit par la personnalité d'un des fils du peintre, alors lieutenant d'aviation : Jean Renoir.

Très tôt, l'adolescent turbulent et mélomane abandonne ses études au grand désespoir de son père qui parvient tout de même à lui trouver un poste tranquille chez Fulmen. Le jeune homme habite alors Neuilly où il mène une vie de dilettante, entouré de copains, passionnés comme lui de jazz, et discutant des soirées entières de cette nouvelle musique qui envahissait Paris. S'ennuyant à mourir chez Fulmen, Jacques Becker quitte l'entreprise et parvient à se faire engager dans la Compagnie Générale Transatlantique comme commissaire de bord sur un paquebot de la ligne de New York. Son bref séjour aux États-Unis lui permet de rencontrer King Vidor et les grands musiciens de Jazz qu'il admirait tant.

Renoir ou le temps de l'apprentissage

Après un service militaire passé dans la guérite de l'Élysée, Jacques Becker, jeune marié, doit alors se trouver un métier. Au cours d'un dîner, il demande à son ami Jean Renoir, devenu un cinéaste estimé, s'il peut le prendre dans son équipe. Renoir accepte sur le champ et une intime collaboration commence entre les deux complices.

Renoir lui confie un petit rôle dans *le Bled* (1929), puis en fait son assistant pour *la Nuit du carrefour* (1932). Au sein de "l'équipe-Renoir" - composée exclusivement d'amis du cinéaste plus ou moins bohèmes et artistes - Jacques Becker

se sent tout de suite comme chez lui et devient vite le second du maître. Il restera ainsi, cinq années durant, l'ami et le collaborateur du cinéaste qui aura, par bien des façons, une grande influence sur son élève attentif.

Après avoir ainsi travaillé sur *Bodu sauvé des eaux* (1932) et *Chotard et Cie* (1933), il demande à un ami industriel, Halley Des Fontaines, de monter une société de production afin de réaliser son premier film, *le Commissaire est bon enfant* (1934) d'après Courteline. Mais les associés exigent qu'il soit épaulé par Pierre Prévert qui vient d'attirer l'attention avec *l'Affaire est dans le sac* (1932). Dans la foulée, Becker réalise seul un autre moyen métrage, *Tête de Turc*, un film moyennement réussi que la censure rebaptisa *Une Tête qui rapporte* et qui ne fut jamais diffusé. Puis, sur une idée du décorateur Jean Castanier, il tente de réaliser "Sur la cour" que Des Fontaines préfère finalement confier à Renoir qui en fera *le Crime de M. Lange* (1935). Secrètement vexé, Becker boude quelque temps l'équipe Renoir qu'il retrouve cependant en 1936 pour *Une Partie de campagne* et *les Bas-fonds*. Il prend ensuite une part importante dans l'écriture du scénario de *la Grande Illusion* (1937) et l'on peut voir dans la peinture de cette amitié virile l'origine d'un thème majeur de son œuvre à venir. *La Marseillaise* (1938) marquera la fin de la collaboration entre les deux hommes.

Sa première étude de "milieu"

Jacques Becker veut désormais voler de ses propres ailes. Il commence le tournage d'un premier long métrage en 1939, *l'Or du Cristobal*, que termine Jean Stelli. Mais la guerre s'abat sur l'Europe et notre apprenti cinéaste est vite mobilisé puis fait prisonnier. Libéré en se faisant passer pour gravement malade, il retrouve son ami Des Fontaines et tourne son premier long métrage en 1942, *Dernier Atout*. Sur un canevas d'aventure policière à l'américaine, Jacques Becker déploie les premières armes de son style élégant, virtuose et dynamique. Mais le premier chef-d'œuvre du jeune cinéaste voit le jour l'année suivante. C'est *Goupi Mains*



Jacques Becker sur le tournage de *Antoine et Antoinette* (1947).

Rouges, un des plus grands succès de l'Occupation (Becker devra attendre dix ans et **Touchez pas au grisbi** pour retrouver un succès commercial d'une même ampleur). Loin de l'exercice de style brillant qu'était **Dernier Atout**, le cinéaste livre ici sa première étude de "milieu" : celui des familles paysannes des Charentes. Mêlant une douce ironie à un réel sens du tragique, Becker parvient à faire vivre sur l'écran une quinzaine de personnages avec la même intensité en scrutant leurs petites manies, leurs passions et l'étrangeté de leurs comportements. Les portraits de chacun des protagonistes ne sont pas dépourvus de cruauté mais déjà l'élégant cinéaste parisien regarde ces êtres avec chaleur et laisse à ses acteurs (notamment Fernand Ledoux et Robert Le Vigan) une jubilation du jeu qu'on retrouvera tout au long de son œuvre. En bon élève de son maître Renoir, Jacques Becker part ici du réel campagnard pour broder son histoire et lier implacablement ses personnages à leur milieu et à la noirceur quasi fantastique de leur décor.¹ *"Jean Renoir lui-même ignore à quel point sa personne et son destin ont influencé les miens"*, écrira Becker dans le n° 6 de la revue *Ciné-Club*, en avril 1948.

Entre idéalisme et réalisme : une conception tragique de l'amour

Pour son troisième film, Becker change littéralement d'univers. **Falbalas** (1945) est son premier film parisien. C'est



Micheline Presle et Raymond Rouleau, **Falbalas** (1944). Le grand couturier Clarence pris au piège d'un amour fétichiste.

© KIPA

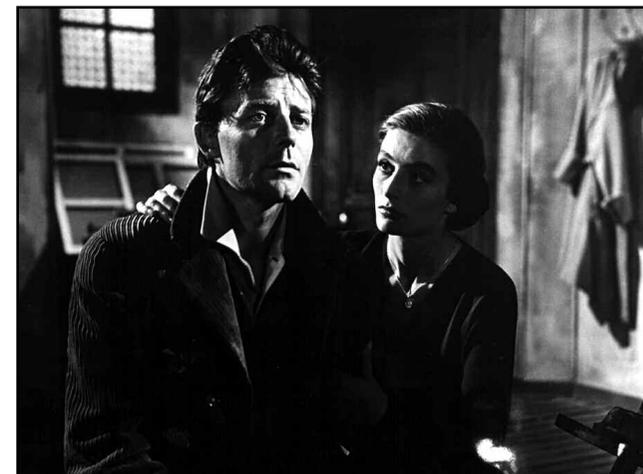
le Paris des Grands Boulevards, des beaux jardins, des riches boutiques de la rue de la Paix et de la haute-couture. **Falbalas** est le premier opus d'une géographie parisienne que le cinéaste couvrira de films en films et de quartiers en quartiers, du XVIII^e arrondissement (**Antoine et Antoinette**, 1947) à Saint-Germain-des-Prés (**Rendez-vous de juillet**, 1949), de Montparnasse (**Montparnasse 19**, 1958) aux beaux quartiers (**Édouard et Caroline**, 1951), en passant par les bords de Marne (**Casque d'or**, 1952).

Mais **Falbalas** est aussi le premier film de l'auteur où apparaît son idée tragique de l'amour et sa dualité entre l'idéalisme sentimental et la réalité de la vie qui nie l'épanouissement du rapport amoureux. Le grand couturier Clarence vit dans un univers exclusivement artificiel et fétichise la femme comme un pur obsessionnel. Nouvelle tragédie, **Falbalas** démonte l'illusion de l'amour et l'aliénation de son idéalisation tout en décrivant méthodiquement et avec exactitude le milieu de la mode. Hélas ! après le triomphe de **Goupi Mains Rouges** qui l'avait consacré, Becker doit pour la première fois faire face à l'échec public d'un de ses films.

Portraits de l'Après-guerre

Après l'optimiste **Antoine et Antoinette** (1947), petite chronique amoureuse du Paris ouvrier, Becker entreprend l'ambitieux **Rendez-vous de juillet** (1949). Le cinéaste se fait ici le peintre d'une génération et brosse le portrait de la jeunesse euphorique et insouciant de l'Après-guerre. Tableau d'une époque, **Rendez-vous de juillet** dont le tournage s'étala sur plusieurs mois, de dépassement en dépassement, reste un film au dynamisme surprenant et au récit exemplaire. Car Becker ne semble pas y suivre une ligne dramatique rigide et épurée mais accumule les portraits, les petits morceaux d'existence où toute idée d'évolution dramatique semble sacrifiée au pur plaisir du spectacle quotidien de la vie de la jeunesse de l'époque.

"Je n'ai jamais voulu traiter un sujet. Jamais et dans aucun de mes films. Les sujets ne m'intéressent pas en tant que sujets. L'histoire (l'anecdote, le conte) m'importe un peu plus, et c'est tout. Seuls les personnages de mes histoires (et qui deviennent mes personnages), m'obsèdent vraiment au point d'y penser sans cesse. Ils me passionnent comme je suis passionné par les gens que je croise au hasard de mes journées et dont je suis curieux, au point de me surprendre à lorgner des inconnus, hommes ou femmes, avec une attention gênante pour eux et qui tourne parfois à ma confusion", confiera-t-il à *Arts*, le 24 avril 1953.



Gérard Philippe et Anouk Aimée, **Montparnasse 19** (1958). Une belle réflexion sur la solitude de l'artiste.

© KIPA.

Becker multiplie ses personnages dans un entrelacs de petites intrigues et regarde avec un même attendrissement tous ses personnages secondaires - on peut presque dire que **Rendez-vous de juillet** n'est fait que de personnages secondaires tant notre cinéaste passe de jeunes gens en jeunes gens sans aucune hiérarchie dramatique.

Vient ensuite **Édouard et Caroline** (1951) où Becker met à nu la comédie des apparences du monde chic et décadent des "Beaux Quartiers" parisiens. Le tournage est difficile et houleux. L'atmosphère sur le plateau est survoltée car le producteur qui n'a aucune confiance dans le script ne s'engage que sur le minimum et fait des contrats misérables aux acteurs comme aux techniciens. Anne Vernon raconte que *"dans ces conditions, Becker devait décider vite, ne jamais hésiter, ne pas tourner plus de deux prises, faute de pellicule. Pour cet artiste anxieux, c'était source d'affreux tourments"*.

Son chef-d'œuvre : **Casque d'or** (1952)

Avec **Casque d'or** (1952), Becker retrouve les paysages de son enfance, les bords de Marne et les guinguettes du temps des fortifications. Film rapide et tragique, inspiré d'une histoire vraie (cf. page 16), **Casque d'or** nous montre l'amour sans espoir de deux êtres aux univers différents dont la rencontre provoquera la perte. Becker reprend ici la thématique qui lui est chère de l'idéalisme amoureux confronté aux lois et structures du monde réel qui tissent

autour des deux amants une toile qui anéantit tout espoir d'épanouissement sentimental. Aujourd'hui considéré comme un "classique", **Casque d'or** ne connut à sa sortie qu'une indifférence critique et un échec commercial retentissant.

**Touchez pas au grisbi (1954) :
le renouvellement du film noir**

Après **Rue de l'Estrapade** (1953), Jacques Becker retrouve enfin le succès populaire et l'estime critique avec **Touchez pas au grisbi** (1954) d'après le roman de série noire d'Albert Simonin. Il rompt avec les conventions des films de gangsters traditionnels en humanisant ses personnages (il faut voir Jean Gabin et René Dary en pyjama, beurrant des biscottes et se lavant les dents) et en s'attachant davantage aux intenses rapports d'amitié des hommes entre eux qu'à l'action du récit. L'amitié, thème central de l'œuvre de Becker, est dans **Touchez pas au grisbi** ce qui protège nos héros fatigués de la solitude en même temps qu'elle est - comme dans **Casque d'or** et **le Trou** - la source de leur destruction et de la tragédie. Encensé par les jeunes turcs des "Cahiers du cinéma" qui deviendront plus tard les cinéastes de la Nouvelle Vague, Becker occupe désormais une place centrale dans le paysage du cinéma français des années cinquante.

**Le testament du
"plus français des cinéastes français"**

Il peut se permettre le luxe de réaliser dans la foulée un film de commande avec Fernandel (**Ali Baba et les quarante voleurs**, 1954) puis une petite fantaisie décorative Belle Époque (**Les Aventures d'Arsène Lupin**, 1957) : d'André Bazin à François Truffaut, la critique le suit comme un authentique auteur de films parvenu à une maîtrise exceptionnelle. En 1958, Jacques Becker reprend un projet de Max Ophüls, tout juste décédé, sur la vie de Modigliani. C'est **Montparnasse 19**, belle réflexion sur la solitude, qui sort dans l'incompréhension générale. Seul Jean-Luc Godard loue le film et donnerait "tout le cinéma français d'après-guerre contre le seul plan, mal joué, mal cadré, mais sublime, où Modi demande cinq francs de ses dessins à la terrasse de la Coupole".

Jacques Becker meurt le 21 février 1960 à son domicile de la place de l'Étoile. Son ultime et magnifique opus sur l'univers



Le Trou (1960), lieu du regard, figure du passage, l'un des thèmes récurrents dans l'œuvre de Becker.
© KIPA

carcéral, **le Trou**, n'est pas encore sorti sur les écrans français et les hommages se multiplient. Truffaut, devenu metteur en scène, parle de lui comme du "cinéaste le plus réfléchi de sa génération, le plus scrupuleux, celui qui se posait le plus de questions". Et Godard renchérit et affirme que "seul Jacques Becker était et restait français à la française, français comme la rose de Fontenelle et la bande à Bonnot".

NOTE

1 - Le réalisme de Renoir est lui-même inspiré d'André Antoine (1858-1943), fondateur du Théâtre-Libre (1887), qui se réclamait de Zola et du naturalisme. Antoine s'est intéressé au cinéma dès 1916 et réalisa **la Terre** (1921), une œuvre qui, à bien des égards, préfigure le principe de ce qui sera le néo-réalisme. On a récemment restauré **l'Hirondelle et la mésange** (1920/1984).

FILMOGRAPHIE

Cinéma

1934 **Le Commissaire est bon enfant**

(co-réalisé avec Pierre Prévert)

1934 **Tête de turc**

ou **Une Tête qui rapporte** (inédit)

1942 **Dernier Atout**

1943 **Goupi Mains Rouges**

1945 **Falbalas**

1947 **Antoine et Antoinette**

1949 **Rendez-vous de juillet**

1951 **Édouard et Caroline**

1952 **Casque d'or**

1953 **Rue de l'Estrapade**

1954 **Touchez pas au grisbi**

1955 **Ali Baba et les 40 voleurs**

1957 **Les Aventures d'Arsène Lupin**

1958 **Montparnasse 19**

1960 **Le Trou**

Genèse du film

Jacques Becker aurait normalement dû tourner **Casque d'or** en 1946. Le producteur André Hakim avait déjà voulu le faire avant la guerre avec Julien Duvivier, Jean Gabin et un scénario de Henri Jeanson. Le projet ayant échoué, Hakim voulu d'abord le reprendre en Amérique avec Gabin mais cela ne donna rien.

Lorsque, en 1946, André Hakim reprend à Paris la production pour le compte de ses frères restés en Amérique, il fait alors appel à Jacques Becker. Mais Duvivier proteste et affirme qu'il n'a toujours pas renoncé à faire le film. Becker se retire donc pendant plusieurs mois du "Projet **Casque d'or**". Hakim tente toujours de monter le film malgré l'abandon définitif de Duvivier. Le projet passe alors successivement dans les mains d'Yves Allégret et de Henri-Georges Clouzot avant d'être à nouveau mis de côté. Contacté par Robert Hakim et Michel Safra qui reprennent le projet, Jacques Becker avoue y être toujours intéressé. Mais Safra le prévient qu'il ne peut pas mettre plus de quatre-vingts millions et Becker, après avoir reconsidéré le scénario écrit en 1946, abandonne le projet : "Je ne pouvais pas le tourner, c'était impossible ; cela aurait coûté à l'époque au moins 150 millions".

Cette version trop onéreuse du scénario, écrite en collaboration avec Vitrac et Griffé, comptait un nombre bien plus grand de péripéties que le film que nous connaissons. Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* en 1954, Becker en livre le récit : "Manda devenait une sorte de chef de bande malgré lui, au lieu d'être un assassin malgré lui. On avait fait un très joli scénario, dans lequel il y avait une idée qui était littéraire mais efficace : l'homme qui lui coupait la tête à la fin, Deibler, était l'ami de Manda et se trouvait mêlé fortuitement à sa vie ; Manda ne savait pas que son ami était Deibler et Deibler ne savait pas que Manda était Manda. Deibler habitait un petit pavillon en banlieue et pêchait à la ligne. Au moment où le film commençait (c'était un peu facile, un peu symbolique), Manda - déjà Reggiani dans mon



Dans la véritable histoire de **Casque d'or** (cf. page 16), le premier scénario de Becker donnait à la relation de Leca et Marie une tournure bien différente.

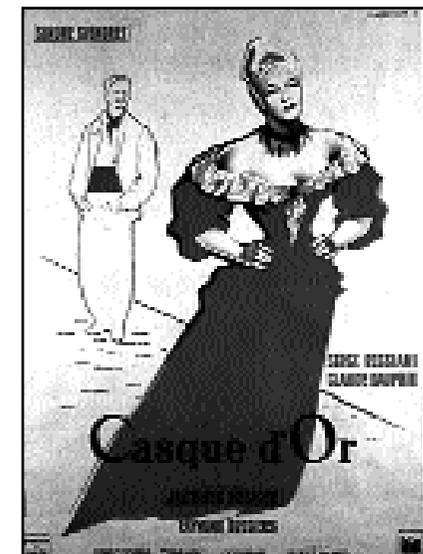
© KIPA.

esprit - sortait de prison ; il arrivait en vue d'une guinguette, à la chute du jour, sur les bords de la Marne ; il interpellaient un pêcheur qui regagnait la rive après avoir enlevé ses fiches et ses lignes, et lui demandait de le faire traverser. Arrivé à la guinguette, il était amené à tuer un type et forcé de s'enrôler dans la bande à Leca. Il finissait par quitter Leca parce qu'il était en butte aux assiduités de la maîtresse de celui-ci, Casque d'or, et fondait une autre bande qui devenait rivale de celle de Leca ; un jour, Casque d'or abandonnait Leca pour lui, et là commençait vraiment leur grande histoire d'amour. Mais pendant ces péripéties, de temps à autre, dans les périodes de répit, Manda allait à la pêche à l'insu de tout le monde, et y retrouvait l'ami en question - qui était Deibler, le Deibler qui lui coupait le cou à la fin.

J'ai abandonné tout cela et n'ai conservé que certains éléments de ce premier scénario qui m'étaient personnels, à partir desquels j'ai fabriqué un nouveau scénario entièrement différent".

Aidé par Jacques Companeéz qui n'intervint que pour le dernier cinquième du film lorsque Becker se sentit "en panne", notre cinéaste refait un scénario plus concis au dialogue très rudimentaire et extrêmement économique : Reggiani, par exemple, ne prononce en tout qu'une soixantaine de mots. Car le dialogue de **Casque d'or** est entièrement écrit et ne laisse aucune place à l'improvisation. Dans le même entretien, Becker avoue sa méthode d'écriture du dialogue : "Quand on fait de la mise en scène, on "dialogue" peu parce qu'on cherche à donner le plus de vie et de vérité possible à la scène et au jeu ; on est alors obligé de critiquer constamment le texte jusque sur le plateau. Au studio, quand on sent brusquement qu'une phrase sort mal de la bouche d'un acteur, il faut s'arranger pour la lui refabriquer de manière à ce qu'elle sorte avec naturel".

Du peu que nous savons du tournage de **Casque d'or**, tout semble s'être passé merveilleusement bien et Serge Reggiani donna au cinéaste plus de satisfaction qu'il n'en pouvait espérer. Malheureusement le film fut mollement accueilli par la critique et fut un retentissant échec commercial. Seule l'Angleterre donna au film de Becker le succès qu'il méritait. Il faudra attendre le milieu des années 50 et l'accession du cinéaste au rang d'auteur de film consacré par les jeunes "turcs" de la Nouvelle Vague pour que **Casque d'or** soit en France enfin pris pour le chef-d'œuvre qu'il est.



Les personnages

MANDA

Manda est le personnage le plus mystérieux du film. On ne sait pas grand-chose de lui et encore moins de son passé (nous est juste suggéré, par Raymond qui l'y aurait rencontré, un passage dans une maison de redressement). Fiancé à la fille de son patron, il paraît vivre sa vie et son métier de charpentier sans passion, ce que Becker nous montre bien lors de la première séquence à l'atelier où la menuiserie paraît être un espace cellulaire que les "mauvais garçons" regardent comme une cage d'animal. Idéaliste, aspirant au bonheur et à l'ivresse de l'amour, Manda, homme au regard et aux idées fixes, abandonne sa "situation" pour vivre pleinement son aventure avec "Casque d'or". D'autant plus que la rigidité de sa fiancée ne paraît guère satisfaire toutes ses sensations. Abandonné à ses désirs, il en oublie la logique implacable de la réalité qui le rattrape peu à peu.

Droit et orgueilleux, Manda croit profondément à la notion d'estime et ne peut s'épanouir si son honneur n'est pas pur et intègre. Ami fidèle, il se donnera donc à la police pour innocenter Raymond accusé du crime à sa place.

Serge REGGIANI Né en 1922, d'origine italienne, il incarne d'abord des personnages cyniques sous la direction de Carné (*Les Portes de la nuit*, 1946), de Clouzot (*Manon*, 1949), avant d'immortaliser Manda. [B33-34]

MARIE

C'est la femme idéalisée par excellence. Son surnom de "Casque d'or" la sublime d'emblée et Becker fait scintiller ses cheveux blonds comme un objet précieux qui attire les "consommateurs". Marie est partagée entre deux idées de l'amour : l'amour véral et purement charnel avec ses clients qui n'appelle que les plaisirs de l'instant et l'idée amoureuse avec Manda qui appelle l'épanouissement dans la durée. Elle

aussi oublie les règles violentes de la société pour laquelle l'amour n'est qu'un élément perturbateur qui déränge l'ordre des classes et des milieux sociaux.

Marie est populaire, non populacière. Simple objet de plaisir au début du film, elle est devenue toute différente à la fin. À vrai dire, son personnage évolue sans doute plus que n'importe quel autre. Le personnage de Marie nous est montré comme un objet précieux qui se veut sujet, qui veut exister et "être" par l'amour. Son pouvoir de séduction est celui de l'énergie et du plaisir. Femme au caractère fort et orgueilleux comme Manda, Marie n'en est pas moins sentimentalement très vulnérable, capable d'aimer et de souffrir. Elle aime Manda jusqu'à l'abnégation, abandonnant provisoirement le "milieu" et n'y revenant que par pur intérêt. Marie n'en veut pas particulièrement à ceux qu'elle appelle "Messieurs les hommes", mais elle ne les respecte pas et se moque doucement de leur "virilité".

Simone SIGNORET (1921-1985) De son vrai nom, Simone Kaminker, elle fréquente le groupe Octobre et tourne plusieurs films avec son premier mari, Yves Allégret, dont *Dédée d'Anvers*, en 1947. En 1964, elle retrouvera Reggiani dans le film de Max Ophüls, *la Ronde*. [B26 à 32]

RAYMOND

Raymond est un homme de confiance. Droit et fidèle comme son ami Manda, lui aussi croit à la notion d'estime. Il y a entre les deux amis quelque chose comme un pacte d'adolescence, d'amitié et de non-trahison. C'est pour ne pas gâcher le bonheur de son ami que Raymond avoue le meurtre qu'il n'a pas commis. Mais c'est pour ne pas trahir le lien d'honneur qui le lie à Raymond que Manda se livre de lui-même. Ainsi l'amitié est chez Becker un jeu de regard et d'estime tout à fait complexe : chacun veut constamment prouver son amitié à l'autre et en le faisant se prouver quelque chose à soi-même. Le véritable enjeu est de soi à soi. Chacun veut au fond se prouver quelque chose à lui-même, l'autre servant de

Raymond BUSSIÈRES (1907-1982) Membre du groupe Octobre, sous l'égide de Jacques Prévert, il en a conservé son côté "anar". Parmi plus de cent titres, et avant *Casque d'or*, citons *l'Assassin habite au 21* (Clouzot, 1942), *les Portes de la nuit* (1946), *Justice est faite* (Cayatte, 1950).

jeu de ricochet pour voir où l'on en est.

Mais l'amitié est chez Becker également destructrice (*Le Trou, Touchez pas au grisbi*). Ainsi Raymond apparaît-il aussi comme le responsable de la tragédie, ayant attiré l'honnête Manda dans un milieu qui n'était pas le sien et qu'il n'avait pas à fréquenter.

LECA

Leca, c'est l'homme de pouvoir incarné. Rien pour lui ne semble avoir plus de valeur que la petite gestion de ses propres intérêts. Ainsi règne-t-il sur la petite bande comme un petit chef craint et respecté. Leca a parfaitement compris le système de la société uniquement fondé sur la sauvegarde des apparences. Sous son aspect correct de négociant en vins, il "arrose" et se sert de ceux qui occupent l'autre versant du "milieu", les bourgeois et autres représentants de l'ordre comme son "ami" le commissaire de police. Au contraire de Manda et Raymond, Leca n'a aucun code d'honneur et n'éprouve aucune honte à trahir les propres membres de sa bande. Manipulateur, il tisse sa toile dans tous les milieux sociaux et ira mourir là où il pensait être en sécurité, assassiné dans la cour du commissariat.

Claude DAUPHIN (1903-1978) Frère de l'animateur Jean Nohain, Claude Legrand, dit Claude Dauphin, fut décorateur de théâtre avant d'être remarqué dans *Entrée des artistes* (Marc Allégret, 1938). En 1952, il tourne également sous la direction de Max Ophüls (*Le Plaisir*).

DANARD

Aussi éloigné de l'univers des truands que de celui des bourgeois, il incarne l'artisan dans sa simplicité et son honnêteté. Manda, fiancé à sa fille, aurait pu devenir un autre Danard s'il n'avait pas cédé à ses passions et tout quitté pour Marie. Danard semble tout comprendre de l'attitude de Manda - il lui propose même de l'argent quand le jeune charpentier le quitte subitement. Tout se passe comme s'il voyait en Manda tout ce que lui-même n'a pas osé faire et qu'il aurait pourtant bien voulu.

Gaston MODOT (1887-1970) Son talent a marqué 50 ans du cinéma français, dont quatre films avec Jacques Becker (*Dernier Atout, Antoine et Antoinette, Rendez-vous de juillet, Casque d'or*).

Le scénario

DÉROULÉ SÉQUENTIEL

1. Générique

Le générique se déroule en lettres blanches sur un fond de vitraux "Belle Époque".

2. Barques sur la Marne. Ext. - Jour

Arrivée de Marie, de Roland et toute la bande des filles et de leurs hommes.

3. Guinguette à Joinville. Ext. - Jour (0h01)

Ils arrivent tous et s'installent sous le regard réprobateur des "bourgeois". Retrouvailles de Raymond et de Manda. Rencontre de Manda et de Marie. Ils dansent sous le regard courroucé de Roland. Altercation entre Roland et Manda, ce dernier le met KO puis s'en va. À son réveil, Roland gifle Marie qui lui témoigne tout son mépris.

4. Une rue à Belleville. Ext. - Jour (0h12)

Guillaume et Fredo, deux des voyous de la bande, sont à la recherche de Marie qui, apparemment, a découché.

5. Atelier de Manda. Int. - Jour

Raymond et Paul retrouvent Manda dans l'atelier de menuiserie. Visite à moitié amicale, eux aussi sont à la recherche de Marie.

6. Hôtel "Belle-vue". Int. - Jour (0h14)

Billy et Ponsard arrivent à l'hôtel où loge Julie chez qui Marie s'est réfugiée pour la nuit. Ils lui annoncent que Leca veut la voir.

7. Chez Leca. Int. - Jour (0h15)

Officiellement négociant en vins et spiritueux, Leca est en réalité le chef de la bande. Il est en train de finir de déjeuner sous les yeux de Guillaume, Fredo et Roland. Apparition de Raymond et Paul, bredouilles.

Arrivée de Marie encadrée de Billy et Ponsard. Leca les fait passer dans une pièce où il a déjà mis les autres et reste seul avec Marie. Il lui propose sa protection. Puis, partage du butin de leur dernier forfait.

8. À la menuiserie. Int. - Jour (0h24)

Marie retrouve Manda. La fille du patron, fiancée de Manda, s'interpose. Marie gifle Manda qui tentait de s'interposer entre les deux femmes. (Noir)

9. L'Ange Gabriel. Soir (0h27)

Arrivée des bourgeois. Arrivée de Marie qui accepte la proposition de Leca. Manda entre, il vient chercher Marie. Roland s'interpose...

Rixe (ext.) : Manda le tue. Marie refuse de suivre Manda. Leca fait cacher le cadavre, mais la police fait irruption, prévenue par le garçon de café, Anatole. Marie refuse de suivre Leca et s'éloigne avec Julie. (Noir)

10. Chez Danard, le menuisier. Int. - Jour (0h45)

Départ de Manda qui reçoit une missive de Raymond lui donnant rendez-vous chez la mère Eugène à Joinville.

11. Chez la mère Eugène à Joinville. (0h48)

Marie retrouve Manda au bord l'eau.

Première nuit. Premier matin.

Promenade en forêt.

12. L'Ange Gabriel. Int. - Jour (0h56)

Arrivée de Leca. On apprend la mort du garçon, Anatole.

Billy signale à Leca la cache des amants.

Raymond prévient Leca de ne pas toucher à son ami Manda. Leca dénonce Raymond au policier comme étant le meurtrier de Roland.

13. Village. Ext. - Jour (1h00)

Marie et Manda pénètrent dans l'église.

À la sortie, ils trouvent Fredo et Leca qui, comme par hasard, lui apprennent l'arrestation de Raymond. (Noir)

14. Maison mère Eugène. (1h05)

Manda et Marie se couchent. Au matin, Marie découvre le départ de Manda qui lui a laissé le journal dans lequel on parle de Raymond accusé du meurtre de Roland.

15. Chez Leca. Int. - Jour (1h08)

Marie vient lui demander son aide pour Manda. Il accepte à condition qu'elle se donne à lui.

16. Commissariat. Int. - Jour (1h12)

Manda signe ses aveux.

Raymond, accusé de complicité, découvre que c'est Leca qui l'a donné.

17. Chez Leca. Int. - Jour (1h15)

Marie apporte le journal qui donne les dernières nouvelles de l'affaire. Elle demande à Leca de préparer l'évasion. Il refuse et la bat. (Noir)

18. Transfert des prisonniers. Ext. - Jour (1h16)

Manda et Raymond sont sortis de leur cellule.

Dehors, Marie leur apporte des paquets, elle est repoussée par les agents. À l'intérieur de la voiture cellulaire, Raymond arrive à communiquer avec Manda et l'informe que c'est Leca qui les a piégés pour pouvoir récupérer Marie.

À l'arrivée, ils s'échappent avec l'aide de Marie ; Raymond est grièvement blessé par un des gardes.

19. À l'Ange Gabriel. Int. - Jour (1h22)

Arrivée de Manda, Leca n'est pas là. Il dépose Raymond sur une table. (Noir)

20. Chez Leca. Int. - Jour (1h23)

Manda n'y trouve que Fredo, mais aperçoit les affaires de Marie dans la chambre à coucher.

21. À l'Ange Gabriel. Int. - Jour (1h25)

À l'arrivée de Leca, mort de Raymond. Sous le regard de ses anciens complices, Leca ressort.

22. Dans la rue. Ext. - Jour (1h26)

Leca est retrouvé par Manda et tente de lui échapper. Il finit par courir se réfugier au commissariat de Police.

23. Commissariat. Int. - Jour

Manda le rejoint et l'abat dans la cour du commissariat. (Noir)

24. Chambre / prison. Nuit (1h28)

Marie et Paul arrivent dans la chambre qui donne sur la cour de la prison de la Santé.

Elle assiste à l'exécution de Manda.

25. Guinguette. Ext. - Jour (1h32)

Fondu-enchaîné, Marie et Manda dansent, seuls, sur l'air du *Temps des cerises*.

Analyse dramaturgique

La structure dramaturgique de *Casque d'or* n'a qu'un mot d'ordre : la rencontre. La rencontre parallèle - et non successive - de deux individus et de milieux sociaux différents. La séquence de la guinguette du début (S. 3) est à ce titre exemplaire. Elle lance l'intrigue sentimentale entre Manda et Marie et mêle divers pans de la société : à l'arrivée des bourgeois succède celle des petits truands des fortifications auxquels se mêlent l'ouvrier-charpentier et son patron. Le mouvement de cette séquence se répétera exactement lors de la scène de "l'Ange Gabriel" (S. 9) qui confronte de la même façon les trois "classes" pour cette fois lancer définitivement la tragédie.



Toute la structure dramaturgique est travaillée selon la notion de rencontre qui permet de développer des histoires imprévues. Chaque personnage aspire à l'aventure, aux rencontres de hasard et à fuir toute histoire écrite d'avance. Manda refuse ainsi son destin tracé (le mariage avec la fille de

Danard, sa carrière sans risques de menuisier) pour l'aventure amoureuse et l'abandon sentimental : il quitte sa "situation" (S. 10). Cette notion de rencontre est la base même de l'action : elle la lance et provoque les événements. C'est en rencontrant Raymond que Manda aimera Marie (S. 3) comme c'est en rencontrant Leca à Joinville (S. 13) qu'il apprendra l'arrestation de son vieil ami et ira se livrer à la police (S. 16). Les rencontres ne sont pas toujours hasardeuses et les personnages doivent les "aménager" pour changer le cours des événements. Ainsi, Marie accepte de "rencontrer" Leca dans son intimité pour qu'il fasse quelque chose pour Manda (S. 15). De même, l'évasion ne se fera qu'en rencontrant la voiture cellulaire lors du transfert des prisonniers (S. 18). Le comble de l'enchevêtrement des rencontres restant sans doute ces moments où les deux amants provoquent des "rencontres pour se rencontrer" : les petits messagers qui, deux fois (S. 8, S. 10), iront trouver Manda pour qu'il rejoigne Marie. De cette logique infernale d'une vie où tout doit toujours passer par les rencontres, l'ultime plan du film se distingue : le contact de deux êtres ne peut se passer de la rencontre que dans la mort (S. 25).

Notons enfin que c'est pour ce pur plaisir de rencontres imprévues que les bourgeois sortent dans les lieux peu coutumiers de leur milieu social, pour la pure excitation des mauvaises fréquentations (S. 9).

Le scénario de *Casque d'or* mêle deux récits : celui idéaliste de l'amour qui, comme s'il était en dehors du temps et du monde extérieur, oublie la réalité des faits ; et celui réaliste de la vie réelle qui suit son cours et tisse autour des amants une toile d'araignée à laquelle ils ne peuvent échapper. Ainsi les deux récits se développent parallèlement, avant leur rencontre fatale, quand au plus fort de leur idylle les deux amoureux croisent Fredo et Leca (S. 13) et tombent dans le piège tendu. Chez Becker - comme chez Renoir - l'idéalisme amoureux ne peut s'épanouir dans une société contraignante dont les structures sociales sont implacablement plus fortes que la tendre loi de l'abandon amoureux (voir à ce sujet le texte de Jean Douchet dans la partie "Traitement et significations").

On notera aussi l'efficacité avec laquelle Becker conduit ce récit complexe et vaste. *Casque d'or* avance sur le droit fil des idées fixes et de la concentration des événements. Maniaque de la clarté, Becker supprime l'accessoire, le décoratif pour conserver la pointe, le bon détail, le trait, sans démonstration ni lourdeur. Avec élégance et finesse, il évite



les conversations banales et sans intérêt dramaturgique tout en délivrant avec malice l'information nécessaire - tout mot prononcé sert l'action. L'intégralité du récit est ainsi habitée d'une grande tension proche de la perfection narrative. Le sujet impose le ton (cf. L'intelligence et l'échafaud, p. 16).

Le scénario resserré de *Casque d'or* parvient néanmoins à accorder une place importante aux personnages secondaires. Aucun d'entre eux n'est sacrifié sur l'autel de l'efficacité et de la vitesse du récit, ni "typé" avec mépris. Tous existent avec la même intensité par un assemblage habile de petits faits, de comportements, de manies et de traits. Par exemple, la compréhension avec laquelle Danard accueille la décision du départ de Manda (S. 10), fait du vieux charpentier un beau personnage. Et si certains des rôles secondaires sont "affadis", c'est pour mieux aller dans le sens du récit. Ainsi en est-il du personnage de la sèche fiancée de Manda (S. 5 et 8). Son traitement plus sommaire et effacé était nécessaire à Becker pour qu'aucune rivalité entre elle et Marie ne puisse s'installer dans l'esprit du spectateur. Il importait que le public n'en vienne à préférer la fille de Danard à Casque d'or, ou pire qu'il ne soit tenté de porter sur les agissements de Marie un quelconque jugement moral (voleuse de mari, etc.). D'autant plus que cet affadissement du personnage et sa froideur sont indispensables pour comprendre l'insatisfaction des désirs que ressent Manda dans sa vie d'ouvrier, et l'aspect cellulaire de la menuiserie. Ainsi chacun des personnages secondaires est croqué avec attention et occupe une fonction bien précise dans le cours du récit.

Traitement et significations

La dualité *dehors-dedans*

L'œuvre de Becker repose sur la dualité *dehors-dedans*. Les personnages cherchent toujours à sortir d'eux-mêmes, à aller vers quelque chose d'extérieur qui apporte une réponse à leurs désirs, mais en même temps restent toujours enfermés à l'intérieur d'une sorte de prison dont ils ne parviennent quasiment jamais à s'échapper réellement. D'où la tension qui caractérise cette œuvre. Ce thème apparaissait déjà sensiblement dans **Goupi Mains Rouges** ; il court aussi bien dans **Falbalas**, **Rendez-vous de juillet** que dans **Touchez pas au grisbi** ; il sera traité plus ou moins en mineur dans les comédies, telles **Antoine et Antoinette** ou **Édouard et Caroline**, comme dans les fantaisies d'**Ali Baba** ou d'**Arsène Lupin**, mais il occupera la place centrale de **Montparnasse 19** avant de constituer non seulement le sujet principal du **Trou** mais la matière première de sa trame, puisqu'il s'agit de suivre pas à pas, à l'intérieur d'une cellule, chaque homme décidé à s'évader d'une prison.

L'importance du milieu

Casque d'or illustre à l'évidence ce thème en précisant les conditions de ce conflit. Il repose sur le rapport de deux mondes, pas forcément hostiles, mais étrangers, fermés l'un à l'autre. Il entraîne nécessairement la notion de *milieu*. Becker, en bon disciple de Renoir, en manifeste l'importance. Chez lui chaque personnage appartient à un milieu qui forme sa façon d'être, sa manière de vivre, de penser et surtout de sentir. Ce *dehors* façonne le *dedans* de chaque individu et gouverne son imaginaire. Il impose ses règles, ses conventions, et impose en retours que chacun s'y conforme. La seule possibilité dès lors d'échapper au caractère installé et durable du conformisme est de se laisser aller à l'imprévisibilité, l'instabilité du mouvement même de la vie. Ce qui implique chez Becker que la construction narrative s'appuie sur la rencontre ou plus précisément sur le hasard de la rencontre. Elle privilégie l'instant, donne à la vie toutes ses chances, restaure l'intégrité



de l'être, effrite le – et tous les – paraître. En tant que *dehors*, le surgissement de la vie accorde au *dedans* d'un personnage la capacité d'exister pleinement.

Et c'est bien de cela dont il s'agit dans **Casque d'or**. Deux personnages qui appartiennent tous deux à des mondes différents vont être attirés l'un par l'autre et de cette rencontre naîtra le conflit, le drame et finalement la tragédie. Ce jeu du *dehors* et du *dedans*, de l'extérieur et de l'intérieur, induit le mouvement général qui guide tous les films de Becker et très précisément **Casque d'or**, et conditionne d'abord le parti pris du réalisme méticuleux qui caractérise ce metteur en scène. Pour que la notion de milieu, de couche sociale, joue pleinement sa fonction, il faut que chaque détail soit exact. Que la moindre notation définisse avec justesse le mode de vie de ce milieu. Il devient dès lors facile de montrer ceux qui se plient aux règles des codes ambiants, dominants, et ceux qui les refusent : les apaches ne se vivent que comme des imitations d'affranchis, des caricatures de "vrais hommes". Et dans la scène (cf. analyse de séquence) où Raymond vient à la menuiserie, Manda en fait "trop" dans le genre de "l'honnête-travailleur-parfait-artisan-ouvrier-compagnon".

La peinture du milieu économise, chez Becker, de longs développements plus ou moins psychologiques. Elle entraîne en conséquence une raréfaction du dialogue : celui-ci a pour raison d'aller droit au but, pour faire éclater les faux-semblants et les mensonges du conformisme. La phrase de Raymond dans la scène précitée, "*boulot-boulot, menuiserie-menuiserie*", a la terrible efficacité d'une torpille. Manda, obligé

de se regarder comme nous spectateurs le regardons objectivement, sait désormais où se trouve la vérité de son désir.

La porte comme dispositif de mise en scène

C'est pourquoi le dispositif principal de la mise en scène chez Becker sera la porte (ou la fenêtre). On peut penser qu'il en prit l'idée chez son maître Renoir. Mais il ne la traite ni dans la forme ni surtout dans la pensée d'une manière identique. Chez Renoir, la fenêtre s'ouvre sur le monde, le regard se dirige, va dans un seul élan vers lui et, réciproquement, celui-ci rentre par la fenêtre, pénètre à l'intérieur. Chez Becker, la porte ou la fenêtre – ou très fréquemment la porte-fenêtre – marque avant tout une séparation, une limite. Il y a un *dehors* que l'on regarde/rêve/désire/craint, qui possède les attributs de l'interdit, qui attire, qui aiguise l'appétit, accroît l'intensité du désir-crainte. Il y a un *dedans* qui protège, mais aussi aliène et empêche un véritable épanouissement de soi. Ainsi la question de la limite et de la limitation que Truffaut met en évidence en parlant de Becker, et ce d'une manière ambiguë, à la fois compliment et critique, critique quasi péjorative, devient qualité dès qu'on saisit qu'elle est au centre de la problématique de l'œuvre. Le passage ou non d'un lieu à un autre, est la source première de sa dramaturgie. Il mène droit au besoin, à la nécessité de la transgression. Risques et périls font loi.

Le présent comme "éternel retour"

Ils font, aussi, vie. Car le passage d'un espace à l'autre induit celui du temps, le passage d'un instant à l'autre. Alors que dans le *dedans*, le temps se conjugue sur le mode du *même*,





entrer (nous utilisons ici le verbe "entrer" dans la direction opposée à celle utilisée par Jean Renoir) dans le *dehors*, place le temps sous le signe de l'intensité qualitative ; l'instant est alors vécu comme une durée quasi éternelle. Le présent, chez Becker, est un présent sans prix dont il faut profiter et jouir totalement, qu'il faut retenir à tout prix. Certes, passé (relié au *dedans*, aux mœurs, usages et coutumes d'un milieu) et futur (considéré comme venant du *dehors*) s'écoulent toujours, mais Becker les enregistre du lieu obligé du passage qu'est la porte, le présent, la limite.

Il y a toujours chez Becker un moment où le *dehors* cesse d'être associé à l'idée d'avenir ou simplement d'à venir. Par exemple, dans *Casque d'or*, le moment où, dans la guinguette, les "hommes" (les "Mandas") s'affrontent. Ils sortent dehors pour s'expliquer. Becker, dans sa façon de filmer le lieu, une cour entièrement fermée par des murs, manifestement sans issue, indique que Manda désormais n'a plus d'avenir. Cette idée sera accentuée dans le meurtre de Leca : l'idée de le faire se sauver du commissariat par une fenêtre dans un espace dont on ne sait si c'est une cour transformée en mitard, s'il est à ciel ouvert ou fermé, bref, un lieu ressenti comme violemment clos, sensation accentuée par l'intrusion de Manda qui referme et boucle le volet extérieur, entraîne nécessairement l'idée de fin et de mort.

Enfin, cette même idée sera poussée au paroxysme avec Casque d'or achetant à prix d'or la meilleure fenêtre pour assister à l'exécution de Manda. Le futur ne compte plus, seul importe de posséder en pensée, jusqu'au dernier instant, la présence du corps de son amant pour l'emporter

sensuellement en souvenir dans une valse éternellement présente.

Quand le *dehors* subit la dictature du désir

Le drame, la comédie ou la tragédie naissent chez Becker du fait que le *dehors* perde peu à peu la faculté d'ouverture au monde que travaillait Renoir. Il se ferme sous l'effet de la projection des rêves et des désirs, et devient obsessionnel, souvent fétichiste (on peut rattacher ce film à la longue cohorte des notations fétichistes travaillées par Becker, en particulier dans *Falbalas*, car qu'est-ce que *Casque d'or* ? sinon une chevelure éclatante, expression violente d'un désir sexuel de la femme). Le *dehors* subit la dictature du désir, l'exigence et l'impatience du présent.

Quand le *milieu* se fait miroir

Dès lors Becker, dans son utilisation du dispositif "porte-fenêtre", met en évidence un élément négligé par Renoir : celui de la vitre ou de la vitrine. Ce faisant, il rejoint davantage un cinéaste qui se situe à l'opposé de Renoir et qui est Fritz Lang. La vitre ou la vitrine, chez ce dernier, sont utilisés comme manifestation d'une projection de la pensée : on voit dans la vitrine ce qu'on veut y voir. Sans être réellement miroir, elle a un effet de reflet. Becker le justifie par l'importance qu'il accorde au *milieu*, sorte de vaste miroir où chacun se reconnaît et peut s'y contempler. Connaissant les règles et les codes de leur société, les personnages se regardent, se jugent, se jaugent et finalement s'attirent ou se rejettent sur des problèmes qui sont des problèmes d'ordre moral, un ordre moral qui est lui-même fabriqué à partir de



l'idée de reflet. Il en découle un jeu d'estime. Les personnages de Casque d'or et de Manda se reconnaissent immédiatement à la fois par la force de l'attrance physique et par l'évidence d'une estime morale l'un envers l'autre. Aux yeux de Casque d'or, Manda est un homme véritable, et aux yeux de Manda, elle est la plus superbe incarnation de la femme.



Le réalisme de Becker

Mais Becker rejoint Renoir sur la nécessité du réalisme par rapport à l'idéalisme, par rapport au rêve, à l'illusion. Ce réalisme est fondé sur la vérité de la connaissance que transmettent la sensualité et la sexualité. Le rapport Casque d'or/Manda est immédiatement montré, révélé comme étant d'emblée sensuel et sexuel. À l'évidence - faut-il encore savoir le filmer -, ces deux corps sont faits pour se rencontrer, s'attirer, s'aimer. Mais dans le même temps, cette présence corporelle par laquelle ils peuvent accéder à la liberté, est aussi, parce que trop prégnante, la raison profonde, la cause tragique de l'échec mortel de leur amour.

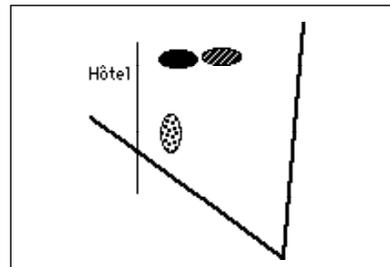
Jean Douchet

Une séquence

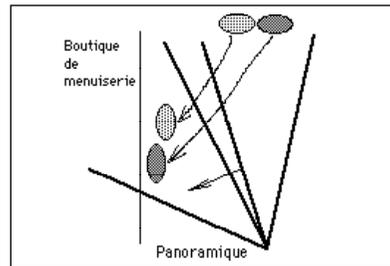
"*MENUISE, MENUISE...*"

Dans une guinguette des bords de Marne, Manda l'ouvrier a retrouvé son vieux copain, Raymond, homme de main dans la bande à Leca, qu'il avait connu en maison de correction. Lors de cette séquence d'introduction, Manda est tombé sous le charme de la belle Casque d'or, ce qui a provoqué une violente réaction de son "homme", Roland, qu'il a quelque peu malmené...

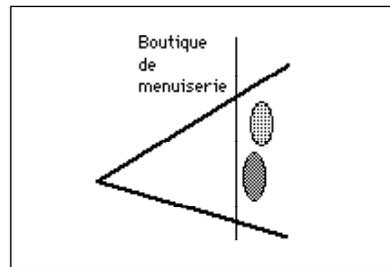
Nous sommes donc au tout début du film, l'opposition de deux milieux, celui des ouvriers et celui des voyous, est d'emblée posée.



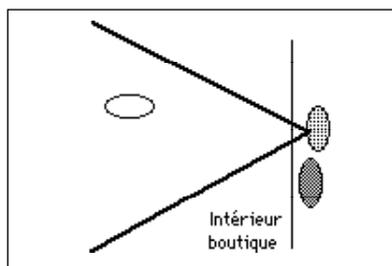
1 - C'est un plan de transition qui lance l'action (la recherche de Casque d'or disparue) et justifie la séquence qui va suivre. Jacques Becker se sert néanmoins de ce plan purement fonctionnel pour mettre en évidence la vie quotidienne du quartier de Belleville de l'époque en portant principalement son attention sur des détails réalistes : la vieille femme qui jette l'eau sale au bord du trottoir nous sous-entend qu'il n'y avait pas encore de "tout-à-l'égout" dans les quartiers miséreux de la ville et que par conséquent nous nous trouvons donc dans un quartier pauvre. Le plan introduit déjà l'idée de gens du "milieu" qui pénètrent dans un autre milieu que le leur : celui de la classe laborieuse d'alors. On remarquera que la mise en scène "bouche" la rue et anéantit tout espoir de profondeur de champ.



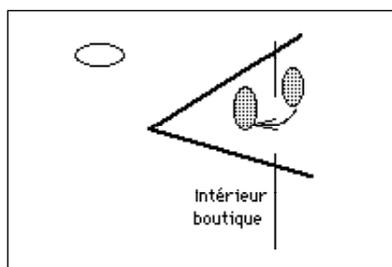
2 - Au contraire du plan précédent, celui-ci joue la profondeur de champ et suggère par la taille des immeubles que nous nous trouvons dans un quartier un peu plus aisé que dans le plan 1 : les deux autres "seconds couteaux" du milieu entrent dans un autre quartier populaire mais travailleur. L'espace est ici travaillé sur les notions d'ouverture et de plein-air que renforcent la profondeur de champ et l'aspect lumineux du plan (l'immeuble et le bord droit du cadre sont ensoleillés). En apparence, les deux personnages continuent l'action du plan 1 (recherche de Marie) mais, en réalité, Raymond vient chercher son ami Manda et l'arracher à son milieu artisanal.



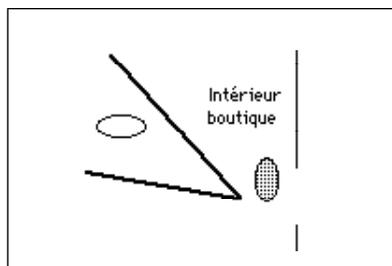
3 - Tout ici est dit par le décor : les portes-fenêtres, la vitrine et l'amoncellement d'éléments en bois (des pieds de chaises ou de tables) introduisent l'idée de barrage, de barreaux de prison. Comme si les êtres à l'intérieur de la pièce étaient inexorablement emprisonnés et ne pouvaient en sortir. Ce décor d'intérieur cellulaire s'oppose au fond du plan, à l'extérieur où l'idée de liberté et de jeu s'exprime par un soleil radieux et les enfants qui jouent sur la Butte. On remarquera l'ambiguïté de l'attitude des deux personnages qui regardent l'intérieur comme s'ils espionnaient quelqu'un : on ne sait pas s'ils viennent en amis ou en ennemis.



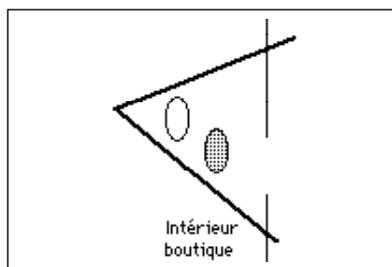
4 - Plan subjectif. Nous voyons ce qu'ils regardaient dans le plan 3 et constatons que l'atelier de travail est aussi le lieu d'habitation des artisans (visiblement la salle à manger, le salon, l'idée d'un monde familial ordonné, sans joie ni aventure... sans passion). Les deux pieds de bois accentuent l'idée de prison et focalisent les regards sur Manda qui est au travail comme tout bon ouvrier.



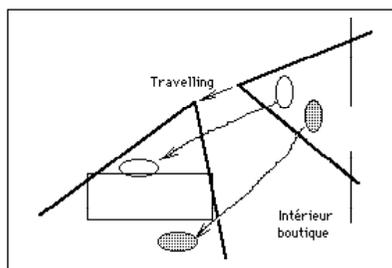
5 - Reprise du plan 3. Le plan permet l'entrée de Raymond dans ce milieu qui n'est pas le sien, celui petit-bourgeois des artisans. On remarquera l'étrangeté de son attitude : tout se passe comme s'il voulait surprendre. Son comportement est plus de l'ordre du menaçant que de l'amical et Becker joue vis-à-vis de ce personnage l'ambiguïté totale. La mise en scène du désordre dans la vitrine suggère que c'est Raymond qui vient apporter le chaos dans cette maison. On notera également le rayonnement de la nature quand Raymond ouvre la porte, et, en quelque sorte, l'appel vers l'extérieur que le personnage fait entrer en pénétrant dans l'atelier.



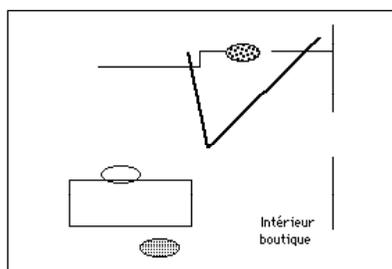
6 - Contrechamp. Plan rapproché de Manda. D'emblée le charpentier est cerné de toutes parts par la cheminée, la meule, la table et le miroir. À l'étroit dans ce décor, Manda paraît très heureux de voir Raymond comme s'il attendait avec impatience cette occasion de rompre avec le milieu honnête des ouvriers. Il avance de bon cœur vers son ami et le rictus de satisfaction qui ressort de son visage est une des rares fois où Manda laisse apparaître ses sentiments intérieurs : dès que les autres membres de la maison apparaîtront, son visage redeviendra de marbre et feindra l'indifférence.



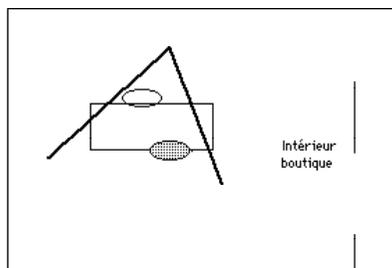
7a - Raccord à 180° du plan précédent et du plaisir de Manda de voir l'arrivée de son ami. Raymond répond en fait à l'attente secrète de Manda. La réplique "*Boulot-boulot, menuise-menuise*" est ici fondamentale : elle transforme le substantif en un verbe qui nous fait tout de suite songer à "amenuise" et qui suggère bien que ce métier ne répond pas aux désirs profonds de Manda ; surtout, la répétition des deux mots exprime l'idée d'aliénation de ce métier où l'on répète les mêmes gestes toute sa vie sans aucune variation.



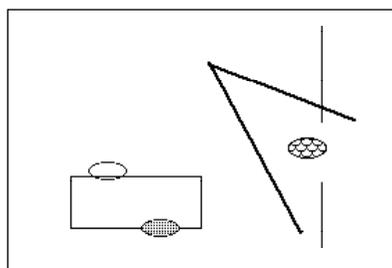
7b - Le travelling panoté suit les personnages et les place dans la menuiserie. Manda paraît prisonnier de son travail et tout le décor l'enferme derrière la barre de son établi à droite du cadre. Raymond, lui, peut bouger en toute liberté : il n'est pas de ce milieu sans aventure. En désignant le lit de Manda dans l'atelier, l'ancien camarade de classe du charpentier suggère la même chose que la mise en scène : tous les rêves d'adolescents de son ami sont brimés dans ce lieu. Et Raymond renchérit en demandant à son vieux copain s'il n'a pas une chambre en ville, évoquant ainsi les besoins insatisfaits de Manda et sa surprise de le trouver dans ce milieu d'artisans.



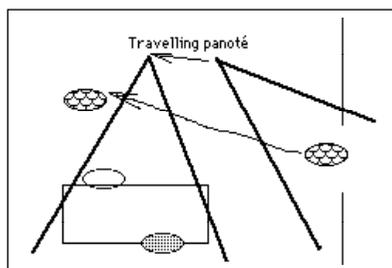
8 - Arrivée de l'artisan-patron qui regarde Raymond "de travers" comme s'il savait que Manda n'est pas à sa place dans cet endroit et qu'une occasion de s'envoler ailleurs lui était donnée. Le personnage de Danard est d'emblée fataliste : il s'attend au départ de Manda qu'il comprend secrètement car c'est au fond ce que lui-même aurait aimé faire, partir.



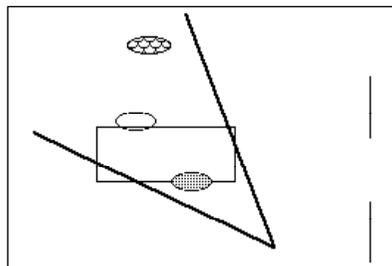
9 - Cette arrivée dérange Raymond qui a bien conscience de faire partie d'une classe sociale peu fréquentable, marginale et rejetée. Ce qui est frappant ici, c'est l'attitude du petit truand qui s'excuse de venir déranger l'ordre du travail comme un écolier pris en faute, comme s'il était surpris par le directeur de l'école. Manda, également surveillé par Danard, change lui aussi de comportement et reprend son boulot en feignant l'indifférence, ne faisant rien apparaître de ses désirs secrets qu'il concentre en lui-même - et que l'arrivée de Raymond libérera brutalement par la suite.



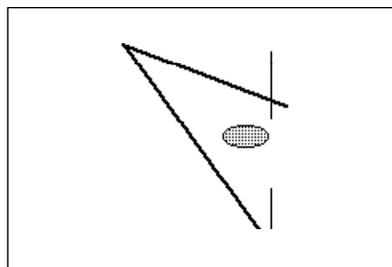
10a - Arrive la fille du patron, promise à Manda. En faisant ressortir l'aspect méfiant du personnage, Becker nous la montre comme si elle se sentait d'emblée menacée par la présence d'un élément perturbateur issu d'un milieu étranger. Le paysage du dehors, gai et lumineux lors de l'arrivée de Raymond, est soudain grave et assombri. La fille de Danard amène avec elle une sensation de tristesse - on sait déjà qu'elle ne pourra pas résister face à la brillance de Casque d'or.



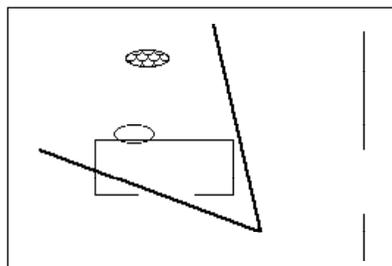
10b - Ici, les regards que lancent les deux amis à la femme qui sait bien qu'elle est dévisagée, prennent une grande importance. En la regardant, Manda voit sa vie et ce que ce personnage représente pour lui : un mariage sans joie au futur banal et dénué d'aventure. Et Raymond, lui aussi, a visiblement compris la même chose que son ami. Becker dirige ici les regards de ses personnages de telle façon que nous sentons bien que les trois protagonistes ont ici la révélation de la tristesse implacable d'une situation sans avenir. Notons enfin l'intelligence des détails du dialogue et le "*Au revoir, Jo !*" de Raymond qui, en employant l'ancien nom de son ami d'enfance, l'appelle à revenir à ses premiers désirs et à quitter le triste milieu des artisans.



11 - Remarquons la vitre derrière Manda qui l'appelle vers l'extérieur alors que la femme disparaît dans le monde ménager comme si elle savait qu'elle ne faisait déjà plus partie de la vie du jeune charpentier.



12 - Avec la sortie de Raymond, Becker met de nouveau en scène le bonheur du monde extérieur (retour de la nature, des enfants et du soleil disparus dans le plan 10a). L'air frais du dehors entre dans l'atelier et tout ce qui touche à la menuiserie paraît inexorablement triste et sans vie. L'attitude de Raymond est triomphante : il sait que cette petite visite a fait prendre conscience à Manda qu'il devait quitter cet endroit oppressant.



13 - La mise en scène de Becker est claire : Manda regarde Raymond partir vers le dehors, la femme disparaît encore un peu plus vers l'intérieur. La composition du plan nous fait bien comprendre que Manda a choisi, qu'il ne pense déjà plus qu'à sa nouvelle vie et à Casque d'or. L'ex-future épouse peut alors disparaître, sa présence est devenue inutile.

Commencée par la recherche de Marie disparue, cette séquence se referme sur une tout autre intention. Tout se passe comme si cette quête de Casque d'or n'était qu'un alibi pour Raymond venu délibérément arracher son ami Manda au milieu oppressant des ouvriers et à un avenir prédestiné (le mariage avec la fille du patron et l'héritage de l'atelier). L'aventure et la tragédie peuvent se déployer, l'appel du monde extérieur a séduit l'artisan résigné.

Autour du film

La vraie Casque d'or

Lorsque en 1952 Jacques Becker terminait son film et tandis que l'on débattait de son éventuelle sélection au Festival de Cannes, la production recevait une assignation à la demande d'un certain Monsieur André Nardin, demandant la saisie du film qu'il déclarait "attentatoire à la mémoire d'Amélie Hélie, sa femme, qui fut Casque d'or"...

"J'ai vu le film. Ça ne ressemble pas du tout à la réalité. Amélie était une brave femme. On en a fait une panthère !... Bien sûr, c'était elle la Casque d'or de l'affaire Manda-Leca ! Mais ils ont tout changé. Ils ont mis la guillotine dans le film ! La guillotine ! Personne n'a été guillotiné pour elle ! C'est de la pure invention !"

Si Casque d'or finit effectivement sa vie dans la peau d'une honnête femme d'ouvrier, il n'en est pas de même de ses débuts. La "pierreuse", la "sauvage de Paris" était effectivement une prostituée qui quitta un jour son ami Manda (dit "l'Homme") pour Leca, un Corse, chef d'une autre bande. Règlements de comptes s'ensuivirent entre ceux



que l'on appelait à l'époque "les apaches" ou "les indiens de Paris", qui valurent quelques blessures et huit ans de bagne à Leca, la perpétuait pour Manda. Déportés tous deux aux îles du Salut en Guyane, Leca s'en évada et fut tué par des chercheurs d'or, alors que Manda, libéré, resta sur place et finit infirmier-chef.

Après quelques essais au théâtre et au cirque, Casque d'or – qui s'était faite entre-temps "suriner" par l'un des hommes de Manda –, se maria le 27 janvier 1917. Elle mourut de la tuberculose, le 16 avril 1933.

La réalité fut donc aussi belle que la fiction, mais le plaignant n'en fut pas moins débouté.

(Pour plus de détails, on pourra se reporter à l'ouvrage de Gilbert Guillemainault : le Roman vrai de la III^{ème} République, coll. Bouquins, éd. Robert Laffont, Paris, 1991.)

La peine de mort

Jusqu'à la Révolution française, la peine capitale était infligée de différentes façon selon le crime ou le statut social du criminel : le noble était décapité ; le voleur, roué en place publique ; le régicide ou criminel d'État, écartelé ; le faux-monnayeur, bouilli vif ; l'hérétique, brûlé ; le domestique voleur, pendu, etc.

Dans un souci d'humanité, le Dr Guillotin propose, en 1789, une machine connue aujourd'hui sous le nom de "guillotine". Adoptée par une loi signée par Louis XVI, le 25 mars 1792, elle reçut d'abord le nom de "Louissette" ou "Louison" (du nom du Dr Louis qui mit la machine au point), avant d'être surnommée la "Veuve" par la pègre ou la "bécane" par les exécuteurs.

Durant la Terreur (1793-94), on compta 19 639 guillotins. Puis la Convention (1795) abolit la peine de mort qui fut restaurée par l'Empire (1810).

Les exécutions étaient publiques jusqu'en 1939, date à partir de laquelle seule la presse fut autorisée à y assister. Cette autorisation est supprimée le 29 juin 1951. On aurait cependant tort de voir dans le fait que Casque d'or loue une fenêtre dans un immeuble voisin un quelconque anachronisme ; cela relève simplement du fait qu'elle veuille être seule et préserver un ultime moment d'intimité. Il est à noter que de nombreux "bourgeois" à l'époque faisaient de même, mais, de leur part, c'était davantage pour ressentir un "frisson" malsain à l'abri de la populace.

La dernière exécution en France eut lieu à la prison des Baumettes à Marseille, en 1977. Le 9 octobre 1981, le Président François Mitterrand fit voter l'abolition de la peine de mort.

L'intelligence et l'échafaud

par Albert Camus

"On dit que Louis XVI, sur le chemin de la guillotine, ayant voulu charger un de ses gardiens d'un message pour la reine, s'attira cette réponse : "Je ne suis pas ici pour faire vos commissions, je suis ici pour vous conduire à l'échafaud." Ce bel exemple de propriété dans les termes et d'obstination dans l'emploi, me paraît s'appliquer parfaitement, sinon à toute notre littérature romanesque, du moins à une certaine tradition classique du roman français. Les romanciers de cette famille se refusent aux commissions et leur seul souci semble être de mener imperturbablement leurs personnages au rendez-vous qui les attend (...)"

(Étude parue dans *Confluences*, en juillet 1943, sous le titre "Problèmes du roman", in *Œuvres complètes, Théâtre, récits, nouvelles*, coll. La Pléiade, éd. Gallimard)

Nota. Ce texte que nous invitons à relire, cerne parfaitement une tradition du roman français qui n'est pas sans évoquer la conduite du récit dans **Casque d'or**.

Le cinéma français en 1952

Au début des années cinquante la production française oscille principalement entre deux tendances : les grandes productions de studio qui essaient de conquérir le marché international en adaptant les grands classiques de la littérature française et les expériences singulières en dehors des modes et des tendances des auteurs importants d'alors. **Casque d'or** mis à part, l'autre grand film de 1952 reste sans contestation possible **le Plaisir** de Max Ophüls. En adaptant trois nouvelles de Maupassant, Ophüls nous prouve que l'amour est un mensonge nécessaire et sa caméra virevoltante nous montre que la vie n'est qu'un continuel mouvement qui emporte les êtres dans son tourbillon. C'est aussi l'année du **Rideau cramoisi** d'Alexandre Astruc d'après Barbey d'Aurevilly, film qui plonge le jury du festival de Cannes dans l'embarras tant il "décrassait" la tradition de l'adaptation

littéraire et n'entrait dans aucune catégorie précise.

Guitry nous livre aussi sa terrifiante **Poison** où la crise conjugale, décrite autrefois avec malice et plaisanterie, est maintenant une peinture de "monstres" sordides et pleins de haine. Sa description ironique et caustique d'un petit village de la France profonde juge la société contemporaine avec une amertume qui donne au film la cruauté d'un essai satirique.

Pendant que la France entière se précipite aux deux Christian-Jaque annuels (**Fanfan la tulipe** et **Adorables Créatures**), Marc Allégret filme Gide en toute intimité lors des derniers mois précédant sa mort. **Avec André Gide** reste à ce jour le meilleur témoignage cinématographique sur un écrivain français, et voir Gide en représentation est un document précieux et fascinant.

1952 voit aussi l'affaiblissement des cinéastes à succès de la décennie précédente : Henri Decoin patine (**La Vérité sur Bébé Donge**), Jean Delannoy s'essouffle (**La Minute de vérité**) et René Clair agace (**Les Belles de nuit**). Seul René Clément tire son épingle du jeu avec son beau **Jeux Interdits** qui mêle, avec justesse, réalisme et poésie pour décrire les déambulations de deux enfants dans le paysage détruit et morbide de la France de la guerre.

Reste deux films qui marqueront aussi l'année : le fantaisiste conte animé de Paul Grimault, **la Bergère et le ramoneur**, et **Nous sommes tous des assassins** de l'avocat André Cayatte. Film à thèse surestimé, **Nous sommes tous des assassins** reste une accusation sincère mais maladroitement de la peine de mort qui séduit néanmoins par la description souvent juste des rituels de la vie carcérale.



La beauté fatale

par Jacques Hassoun*

Si la passion est toujours une beauté fatale qui se révèle à l'instant même où l'un est capté par le regard de l'autre, il est tout à fait remarquable que celui qui est capté par l'autre, ce regard, reste blessé, définitivement blessé par ce qu'il a capté. *"La beauté convulsive sera érotique, voilée, explosante, fixe, magique, circonstancielle ou ne sera pas"* (André Breton).

Quelle est la beauté fatale ? Elle s'offre au regard de l'autre, à son insu, à l'insu de la beauté elle-même, évidemment. La beauté fatale est de celle qui va chercher l'autre au plus profond de son indifférence pour l'extraire de sa distraction et le faire se précipiter dans une fascination qui aurait toutes les tonalités de la jouissance ou de la passion. Parcelle, fragmentaire, elle accroche l'autre par un détail qui tel un filin va le lier à ce qui lui fait signe.

Vous percevez une mèche de cheveux, le mouvement d'une main, une coquetterie dans le regard... et vous vous trouvez précipité vers ce détail qui va signer la beauté fatale pour tenir prisonnier celui qui s'est blessé à la douceur infinie de ce trait. Et puis vous savez pertinemment que c'est celui-là, celle-là, que vous deviez rencontrer, depuis toujours, fatalement.

L'objet de la passion vient prendre la place précisément de cette attente insue. On va forcer l'objet de sa passion à occuper très exactement cette place.

C'est dire qu'au point même où vous rencontrez cette femme, cet homme, une séquence signifiante, restée silencieuse jusqu'ici, se met tout à coup à "causer" : elle vous cause votre désir.

Un regard, qui dit quoi ? Qui dit, en ce point-là, j'ai rencontré ce qui permet de dire qu'il n'y aura plus d'absence, qu'il n'y aura plus de manque. Et c'est cela le paradoxe : vous êtes en situation de capter l'autre au point même de votre manque et, en même temps, une fois que vous avez rencontré ce manque, et dans le bouleversement immense qui est le vôtre à ce moment-là, vous voulez que ce manque disparaisse.

La rencontre avec la beauté banale, la beauté vivable, la beauté aimable, c'est toujours un tout petit peu à côté ! Mais dans la beauté fatale, voilà ce qui se passe : il y aurait comme un œil exorbité qui irait se poser sur l'objet lui-même. C'est-à-dire que nous avons affaire à un regard aveugle ; la beauté fatale provoque un regard aveugle. Elle est fatale, car elle empêche le regard de discriminer et de séparer. En d'autres termes, dans *l'Amour fou*, dans la beauté convulsive, c'est un



regard aveugle qui est en cause, un regard non pas aveuglé car cet homme ou cette femme ne seraient pas beaux, mais parce que vous allez ériger cette beauté en manque de manque, comme ce qui ne manque pas, ce qui n'est pas entamé, ce qui n'est pas blessé ; cette beauté, c'est une perfection, elle est non-tropique, elle est priapique, elle est phallique, elle est tout ce que vous voulez, elle n'est en aucun cas blessée...

[Puis] un jour, ça tombe. Ça veut dire quoi ? Tout à coup, toutes ces causes de désir reviennent à vous, comme si la poussée pulsionnelle qui vous a complètement précipité vers l'autre s'était épuisée. Vous êtes soudain réveillé, la tête complètement dégaïnée, et vous vous demandez ce qui vous est arrivé. Vous pouvez revoir un homme ou une femme que vous avez aimé, vous pouvez même éventuellement refaire l'amour. Mais dans la passion, il y a des points de non-retour radicaux. Vous avez traversé le miroir. C'est comme une peau qui tombe. "Je t'ai dans la peau", ça veut dire je t'ai dans ton image, je t'ai dans *mon* image.

"Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu le plus grand amour pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre." Ainsi Proust terminait-il *Un amour de Swann*.

* Jacques Hassoun : Psychanalyste et écrivain. Extrait d'une conférence donnée, en 1991, au Théâtre d'Evreux (Propos recueillis au magnétophone).

Bibliographie

• Ouvrages consacrés à Jacques Becker :

- B 1** Jean Queval
Jacques Becker
Coll. "Cinéma d'aujourd'hui",
éd. Seghers, 1962.
- B 2** S/dir. de Freddy Buache et
Claude Beylie
Jacques Becker
éd. du Festival International du Film
de Locarno, Suisse, 1991.
- B 3** Jean-Louis Vey
**Jacques Becker ou la fausse
évidence**
éd. Aléas, Lyon, 1995.

• Ouvrages dont certains chapitres sont consacrés à Jacques Becker :

- B 4** Jacques Siclier
Le cinéma français
éd. Ramsay, Paris, 1990.
- B 5** Claude Beylie
Les Maîtres du cinéma français
éd. Bordas, Paris 1990.
- B 6** Joël Magny
**La Chute des valeurs ou
la fin des années 30,**
in **Le Cinéma français des
années 50,**
s/dir. de Jean-Loup Passek.
éd. du Centre Pompidou,
coll. "Cinéma/Singulier", Paris, 1988.

• Articles généraux :

- B 7** **Lettre anglaise sur Becker**
par Lindsay Anderson.
Cahiers du Cinéma, n° 28, 1953.

- B 8** **Jacques Becker et l'ironie tragique**
par Christian Zimmer.
Radio-TV-Cinéma n° 415, 1957.
- B 9** **Jacques Becker**
par Georges Sadoul.
Lettres Françaises n° 813, fév. 1960.
- B 10** **Réflexions sur Jacques Becker**
par François Truffaut.
France-Observateur, n° 516, mars
1960.
- B 11** Dossier sur Jacques Becker
par Jean Cocteau, Jean Renoir,
Jean-Luc Godard, Jean Aurel,
Claude De Givray.
Cahiers du Cinéma, n° 106, avril
1960.
- B 12** **À la recherche de Jacques Becker**
par Jacques Doniol-Valcroze.
Cahiers du Cinéma n° 106, avril
1960.
- B 13** **Becker ou le regard d'un artiste**
par René Gilson.
Cinéma 60 n° 46, mai 1960.
- B 14** **Jacques Becker ou la trace de
l'homme**
par André G. Brunelin.
Cinéma 60, n° 47 et n° 48,
juin et juillet 1960.
- B 15** **Dossier sur Jacques Becker**
par Jean Douchet, René Prédal, etc.
Cinéma 85, n° 333, 11 décembre
1985.
- B 16** **Becker le couturier**
par Micheline Presle, Laurence
Giavarini et Camille Taboulay.
Cahiers du Cinéma, n° 454, avril
1992.

• Sur Casque d'or :

- B 16** *L'Avant-scène Cinéma* n° 43,
déc. 1964.

- B 17** **Découpage et textes des dialogues.**
Cahiers du Cinéma n° 13, juin 1952.
- B 18** *Cinéma 62* n° 65, avril 1962.
- B 19** *Télérama* n° 837, 30 janvier 1966.
- B 20** *Ciné-Revue* n° 40, novembre 1967.
- B 21** *Image et Son* n° 214, 1968.
- B 22** *Télérama* n° 1 223, 23 juin 1973.
- B 23** *Cinéma 86* n° 336, janvier 1986.
- B 24** *Télérama* n° 2 095, 7 mars, 1990.
- B 25** *La Revue du Cinéma* n° 463,
juillet-août 1990.

• Simone Signoret :

- B 26** Simone Signoret
**La Nostalgie n'est plus ce qu'elle
était**
éd. du Seuil, Paris, 1976. *Mémoires.*
- B 27** Simone Signoret
Le Lendemain, elle était souriante
éd. du Seuil, Paris, 1979.
- B 28** Didier Sandré
Simone Signoret
éd. Solar, Paris, 1981.
- B 29** Joëlle Monserrat et Jacques Lorcey
Simone Sgnoret
éd. PAC, Paris, 1983.
- B 30** Simone Signoret
Adieu Volodia
éd. LGF, Paris, 1986. *Roman.*
- B 31** Claude-Jean Philippe
Simone Signoret
éd. Hachette/Gamma-press, Paris
1985.
- B 32** Jean-François Josselin
Simone
éd. Grasset, Paris, 1995.

• Serge Reggiani :

- B 33** Serge Reggiani
La Question se pose : autoportrait
éd. Laffont, Paris, 1990
- B 34** Serge Reggiani
Dernier courrier avant la nuit
éd. Archipel, Paris, 1995

• Divers

- B 35** Albert Camus
L'Intelligence et l'échafaud
in *Œuvres complètes*,
coll. La Pléiade, éd. Gallimard,
Paris, 1970
- B 36** Jacques Hassoun
Les Passions intraitables
coll. La Psychanalyse prise au mot,
éd. Aubier, Paris, 1989.
- B 37** Henri Alekan,
Des lumières et des ombres
rééd. du Collectionneur, Paris, 1993.

VIDÉOGRAPHIE

- V 1 **Casque d'or**
Éd. Montparnasse, réf. 909 360 7.
Distr. Warner Home Vidéo.
- V 2 **Dernier Atout**
1942, distr. Warner, réf. 910 2607
- V 3 **Goupi mains rouges**
1943, distr. RC, réf. 3023
- V 4 **Falbalas**
1944, distr. Warner, réf. 910 3007
- V 5 **Antoine et Antoinette**
1946, distr. GCR, réf. FV 4272
- V 6 **Rue de l'Estrapade**
1952, distr. GCR, réf. 8153
- V 7 **Touchez pas au grisbi**
1953, distr. Film, réf. 619 051 3
- V 8 **Ali Baba et les 40 voleurs**
1955, distr. Film, réf. 024 851 8
- V 9 **Les Aventures d'Arsène Lupin**
1957, distr. GCR, réf. FV 4396
- V 10 **Montparnasse 19**
1958, distr. RC, réf. 3120
- V 11 **Le Trou**
1959, distr. Warner, réf. 909 8307

LES FORMATS D'IMAGE

Comme le peintre, le cinéaste peut choisir les dimensions du cadre dans lequel il va composer les images de son film.

Le format standard

Jusque dans les années 50, les cinéastes ont utilisé un format d'image relativement carré : 4/3. Plus précisément, il fut à l'époque du muet de 1/1,33 (1 correspondant à la hauteur de l'image et 1,33 à sa largeur). Puis avec l'adjonction de la bande son sur le côté de l'image et l'augmentation de la bande noire inter-images, on aboutit à la proportion de 1/1,37 qui fut longtemps le seul format utilisé de façon standard.

À l'époque où Becker réalise *Casque d'or*, en 1952, la petite image carrée de la télévision commence à envahir les foyers Outre-Atlantique. Aussi pour s'en distinguer, le cinéma va-t-il proposer des formats plus larges. Mais pour des raisons esthétiques, nombre de cinéastes resteront fidèles au format standard. Citons, entre autres, Bresson ou Ozu.

Dans le cas de *Casque d'or*, on comprendra aisément combien un format carré a pu servir une mise en scène qui joue davantage sur la profondeur que sur la largeur ; qui privilégie un avant-plan et un arrière-plan qui délimitent l'espace de la représentation où le personnage se risque. Becker rend constamment sensible le sixième côté de l'espace scénique, celui qui ferme cet espace à l'avant, entre le spectateur et le spectacle, entre le sujet et l'objet. Il fait de cette rampe une sorte de miroir dont la traversée mettrait en crise la représentation, et qui, par le risque même qu'il lui fait courir, en exacerbe son caractère et sa fonction. Ainsi Becker a-t-il comme rarement utilisé le format carré du cadre classique en lui faisant jouer un rôle essentiel.

Le CinémaScope

Dès 1954, le CinémaScope propose un nouveau procédé : à l'aide d'un objectif ovoïde (l'hypergonar) placé devant l'objectif primaire, il comprime en largeur l'image à la

L'ÉCLAIRAGE

L'éclairage, sous la responsabilité du chef-opérateur ou directeur de la photographie, est le facteur essentiel qui déterminera le rendu photographique de la pellicule.

Schématiquement, on peut opposer deux grands types d'éclairage : celui des studios hollywoodiens où la lumière artificielle était utilisée en complément de la lumière solaire ; celui des studios berlinois où les éclairages venaient modeler les formes à partir du noir absolu.

Si les opérateurs français ont pu influencer les studios américains au début du siècle, c'est en revanche le cinéma français qui fut fortement marqué par les opérateurs allemands de l'époque du muet. Particulièrement par les éclairages improprement appelés "expressionnistes" – puisqu'ils étaient issus des recherches théâtrales de Max Reinhardt, lui-même fortement opposé aux "snobs expressionnistes" alors sur leur déclin. Quoi qu'il en soit, cet éclairage en "modelé" jouant sur d'importants contrastes et faisant de la lumière un véritable langage eut une influence directe sur le "réalisme poétique français" et sur toute une veine du cinéma français jusqu'à l'aube des années 60 (*Casque d'or*, merveilleusement photographié par Robert Le Febvre, participe de cette école). De nombreux techniciens allemands fuyant la montée du nazisme en Allemagne ont en effet émigré en France au tout début des années 30 et formé nombre d'opérateurs français. Remarquez ainsi la filiation entre Eugen Schüfftan et le Français Henri Alekan [B 37].

À partir des années 60, on note une évolution radicale dans la manière d'éclairer les films. Le tournage en extérieur amène à utiliser systématiquement la lumière solaire, à éclairer en «aplats», à jouer sur les couleurs primaires saturées permises par les nouvelles pellicules. Raoul Coutard filmant *le Mépris* de Godard offre un bel exemple de ce nouveau style de photographie. Ajoutons, non pour le meilleur, que le tournage en plan-séquence privilégié par les cinéastes de cette époque amenait trop souvent à "noyer" la scène sous des éclairages multidirectionnels et fort peu expressifs.

On constate aujourd'hui un large éventail dans les styles de photographie qui empruntent aussi bien aux

LE MAQUILLAGE

Une apparition que l'on ne peut oublier dans *Casque d'or*, est celle du visage nimbé de soleil de Simone Signoret se penchant au-dessus de Serge Reggiani pour surprendre son réveil. Beauté naturelle certes, mais qui n'échappe cependant pas à la nécessité du maquillage.

Des maquillages les plus simples, visant à adapter un maquillage "de ville" aux besoins du rendu sur la pellicule, à ceux qui transforment radicalement l'apparence du comédien (que l'on pense au fabuleux maquillage de Jean Marais dans *la Belle et la bête* de Jean Cocteau, par exemple), le travail du maquillage de cinéma requiert un travail spécifique et de longues heures de préparation.

Le maquillage de cinéma doit pouvoir tenir toute une journée de tournage, ne nécessitant que de menues retouches faites sur le plateau même. Imperméable aux larmes comme à la pluie, il doit aussi être anallergique et ne pas briller sous les projecteurs.

Aux débuts du cinéma, les maquillages étaient généralement plus outranciers, répondant en cela à la sensibilité moindre des pellicules mais aussi aux caractères plus caricaturaux de certains personnages (songeons aux "méchants" des *slapsticks comedies* avec leurs épaisses moustaches et leurs yeux bordés d'un trait féroce ment noir ...). L'éloignement de la caméra et l'absence de plans rapprochés nécessitaient ce type de maquillage qui permettait d'identifier immédiatement à quel type de personnage le spectateur avait à faire.

Avec le développement des techniques de prise de vues (caméras, objectifs, pellicules, travellings, projecteurs, etc.), le maquillage s'affine et les visages se modèlent aussi bien par la lumière des chefs-opérateurs que par les maquillages. Si nous prenons le visage de Marlene Dietrich dans *l'Impératrice rouge* de Joseph von Sternberg, son regard, le modelé de sa bouche ou le satiné de sa peau n'ont plus rien à voir avec le visage presque "expressionniste" de Lillian Gish dans *le Lys brisé* de David W. Griffith.

À l'apparition de la couleur, de nouveaux problèmes vont se poser. Suivant les techniques, les rendus de couleurs ne seront pas les mêmes. Les premières pellicules couleurs,

peu sensibles au rouge, demandaient un maquillage spécifique : des fonds de teint très pâles, des fards violets et roses pour lèvres et paupières... Chaque catégorie de pellicule pose donc un nouveau problème pour les responsables du maquillage.

La technique générale reste cependant toujours la même :

- préparation de la peau par nettoyage et hydratation ;
- application de fonds de teint gras ;
- application de poudre pour fixer et mater (pour éviter les reflets dus aux projecteurs).

À cette base s'ajoutent ce que l'on pourrait appeler les "accessoires" :

- faux-cils, perruques et postiches divers ;
- crayons de toutes couleurs pour les yeux, la bouche, etc.
- fards pour les joues, les yeux...

À partir de cette palette, le maquilleur va modeler le visage (un fond de teint sombre peut creuser les joues, affiner un nez...), le vieillir (les fonds de teint clairs vieillissent un visage à l'image), le rajeunir, estomper des cernes ou les accentuer, mais surtout l'harmoniser avec les autres composantes de l'image (non seulement les autres comédiens, mais aussi les décors, costumes, lumières, etc.). Pour les maquillages spectaculaires (comme dans **Little Big Man** d'Arthur Penn, où Dustin Hoffman interprète le même personnage depuis l'âge de 20 ans jusqu'à celui de 121 ans), le maquillage s'apparente de plus en plus au trucage, et l'invention des masques de latex a rendu possible des transformations extraordinaires.

Sachant qu'il faut compter à peu près une heure de maquillage par rôle important avant le début du tournage (hors "maquillages spectaculaires" qui exigent beaucoup plus de temps) et que le maquilleur doit être présent en permanence sur le plateau pour effectuer le moindre "raccord", c'est donc l'un des postes importants de l'équipe de tournage.

Il est à noter que les acteurs ou actrices ont souvent leur maquilleur attitré, qui connaissent parfaitement leurs problèmes de peaux, de cheveux, etc. Relation importante, car c'est le premier contact du comédien en début de journée, contact physique avec quelqu'un à qui ils confient leur apparence.

(M.-C. C.)

techniques du «modelé» qu'à celles de l'«aplat».

Principes techniques

Même en lumière naturelle, l'éclairage au cinéma est toujours une reconstitution. La pellicule en effet ne réagit pas de la même manière que l'œil humain, ni en intensité, ni en contraste, ni en rendu des couleurs. Aussi est-il nécessaire de recomposer ces différents paramètres pour donner l'illusion de la réalité, d'une part, et, d'autre part, provoquer l'émotion du spectateur.

On peut distinguer quatre grandes sources d'éclairage pour filmer une scène :

- 1) Une lumière de base conçue en cohérence avec le décor. Si une fenêtre est située à gauche de la scène, cet éclairage de base (ou *key light*) proviendra de l'endroit où cette fenêtre est censée se situer.
- 2) Ces premières sources lumineuses sont contrebalancées par d'autres sources, plus faibles (*fill in light*), destinées à atténuer les contrastes.
- 3) Des éclairages de décrochages, situés derrière la scène, peuvent être utilisés pour souligner la découpe de telle ou telle forme, de tel ou tel personnage (*back light*).
- 4) Enfin des éclairages plus ponctuels peuvent venir déboucher une ombre ou, utilisés de manière rasante, accentuer un modelé (*cross light*).

Ce ne sont là, bien sûr, que des principes très généraux d'une technique extrêmement complexe incluant de nombreux paramètres (sensibilité de la pellicule, profondeur de champ souhaitée, effet jour ou nuit, contraste, hautes ou basses lumières, couleurs, effets spéciaux, etc.). Mais, surtout, la lumière devra être au service du scénario et des émotions que le réalisateur souhaite faire passer. Un film comique privilégiera les lumières claires, un film dramatique les basses lumières. Les axes d'éclairages évolueront selon les heures du jour, les contrastes selon les effets dramatiques recherchés. Le directeur de la photographie recherchera donc une continuité "cinéplastique" qui constituera l'un des éléments essentiels de l'écriture filmique.

(J. P.)

prise de vue (anamorphose) et la décompresse à la projection (désanamorphose) pour obtenir une image beaucoup plus large : 1/2,35. Péplums et films d'action s'en sont emparés, la largeur de l'écran s'adaptant particulièrement bien à la mise en scène de poursuites. Mais il ouvrit la voie aussi à des conceptions nouvelles de l'espace de représentation comme on peut le voir dans **Le Mépris** de Jean-Luc Godard qui, en 1963, travaille les larges aplats que permet le Scope.

Les formats larges

Mais le procédé est coûteux. Aussi a-t-on imaginé d'augmenter la barre inter-images pour obtenir une image plus rectangulaire (au détriment, bien sûr, de la qualité de l'image). Ce furent : le format "panoramique" (1/1,66), aujourd'hui le plus répandu ; les formats "italiens" (1/1,75 et surtout 1/1,85).

Bien d'autres formats furent utilisés au cours de l'histoire du cinéma, dont le célèbre Vistavision qui faisait défiler une pellicule horizontalement pour obtenir un format de 1/1,85 ou 1/2. Abandonné aujourd'hui, son principe a été repris par le procédé Omnimax que l'on peut voir à la Géode, à Paris.

On ne saurait être trop attentif, lors des projections, au respect de ces formats d'image qui participent grandement à la problématique esthétique d'un film ².

(J. P.)

1 - Rappelons que le cadre, par sa capacité à exclure (le hors-champ) et à inclure (le champ) de la perception, a pour effet de mettre celle-ci en représentation. "[...] si je mets le spectacle ici, le spectateur verra cela ; si je le mets ailleurs, il ne le verra pas, et je pourrai profiter de cette cache pour jouer d'une illusion : la scène est bien cette ligne qui vient barrer le faisceau optique, dessinant le terme et comme le front de son épanouissement : ainsi se trouverait fondée, contre la musique (contre le texte), la représentation. La représentation ne se définit pas directement par l'imitation ; se débarrasserait-on des notions de "réel", de "vraisemblable", de sa "copie", il restera toujours de la "représentation", tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet." (Roland Barthes, in *Cinéma. Théories, lectures*, éd. Klincksieck, Paris, 1973).

2 - Nous renvoyons à "Le Cadre au cinéma", vidéo-cassette et livret de J. Petat et J. Loiseleux édités par le CNC.

PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

(les mots en italiques renvoient à des définitions)

ACCÉLÉRÉ Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images prises à vitesses inférieures (Contr. *Ralenti*)

ACCESSOIRISTE Personne chargée des accessoires du décor.

AMBIANCE (son) Bruits produits par les éléments naturels (le vent...), la présence des comédiens (les vêtements...), etc.

ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'une image, utilisé dans le *CinémaScope*. (Contr. Désanamorphose)

ANGLE (de prise de vue) Détermine le *champ* enregistré par la caméra (Il varie en fonction de la *focale* de l'objectif utilisé).

ANIMATION Principe de tournage image par image.

ASA Indice américain de rapidité des *émulsions*. (Voir *ISO*)

AUDITORIUM Studio d'enregistrement des voix, des bruits ou du *mixage*.

AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).

BANC-TITRE Dispositif pour la prise de vue de documents ou de dessins d'animation.

BOBINE Unité standard de 300 mètres en 35 mm, soit 10 minutes.

BOUCLE Dans un projecteur, jeu laissé au film pour compenser son passage discontinu devant la "fenêtre" image et son passage continu devant la "tête de lecture" du son.

BOUT À BOUT Premier *montage* lâche (Syn. "Ours")

BRUITAGE Opération consistant, en *auditorium*, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec les images préalablement tournées.

CACHE Découpe opaque permettant de "réserver" une partie de l'image pour en insérer une autre (Cache/Contre-cache).

CADRE Limite du *champ* visuel enregistré sur le film.

CADREUR Responsable du *cadre* et des mouvements d'appareil.

CAMÉRAMAN Voir *Cadreur*.

CARTON Voir *Intertitre*.

CASTING Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur le film.

CHAMP-CONTRECHAMP Opération de *montage* consistant à juxtaposer un *plan* montrant le *champ* et un autre montrant le *contre-champ* (Cf. Deux personnages se regardant mutuellement).

CHEF-OPÉRATEUR DU SON Responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Ingénieur du son (plus employé dans les *auditoriums*).

CINÉMASCOPE Procédé consistant à comprimer horizontalement l'image à la prise de vue (*anamorphose* à l'aide d'un objectif *hypergonar*) et à la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

CLAP (ou *Claquette*) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'identification du *plan*. En la faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.

CODE En sémiologie, *signe* ou ensemble de signes constitué en systè-

me et susceptible de caractériser le langage cinématographique : on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques... (Cf. Christian Metz)

COMPLÉMENTAIRES Couleurs dont le mélange additif donne du blanc (Rouge et *Cyan*, Vert et *Magenta*, Jaune et Bleu).

CONTRASTE Rapport entre les parties les plus claires et les plus sombres d'une image (Mesure de ce rapport : le "gamma").

CONTRECHAMP Espace visuel opposé au *champ*. Il découvre le point de vue d'où était vu le *champ*.

CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

CONTRETYPE Duplicata d'un film.

COPIE DE TRAVAIL Copie *positive* servant au travail de *montage*.

COPIE STANDARD (ou Copie d'exploitation) Film *positif* servant à la projection dans les salles commerciales.

COULEURS Les pellicules couleurs sont sensibles aux trois couleurs primaires : le Rouge, le Vert, le Bleu (En négatif : *Cyan*, *Magenta*, Jaune).

CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur ou la caméra.

CUT (Montage) Juxtaposition de deux *plans*, sans artifice de liaison (du type fondu ou volet).

CYAN Couleur bleu-vert, *complémentaire* du rouge.

DÉCOR NATUREL Utilisation de bâtiments "réels" (parfois aménagés), en opposition au "décor" artificiel, construit en studio.

DÉCOUPAGE (technique) Description des *plans* à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, *cadre*, etc.).

DÉCOUVERTE "Feuille" de décor représentant ce que l'on peut voir à travers une fenêtre ou toute ouverture.

DÉROULANT Trucage consistant à faire défiler un texte (de *générique*, par ex.).

DIAPHRAGME Orifice réglable, situé dans l'*objectif*, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière (f 8 à 100 *asa* = f 11 à 200 *asa*).

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE Responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mts d'appareil ; suivi laboratoire, étalonnage). Syn. : Chef-opérateur.

DIRECTEUR DE PRODUCTION : Responsable de l'administration du tournage.

DISTRIBUTEUR Société assurant la commercialisation d'un film auprès des *exploitants*.

DOLBY (Stéréo) Procédé de son stéréophonique à partir d'une *piste optique*.

DOLLY Type de chariot de *travelling*.

DOMINANTE Couleur prédominant anormalement sur les autres.

DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande dans une autre langue réalisée en *postsynchronisation*.

DOUBLE-BANDE (Copie) État d'une copie où l'image et le son sont séparés sur deux bandes différentes.

EFFETS SPÉCIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (*Fondus*, *Surimpressions*, *Trucages*, etc.).

ÉMULSION Face mate d'une pellicule, sensible à la lumière.

ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les copies positives.

EXPLOITANT Société gérant les salles commerciales de cinéma.

FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.

FLAM (Film) Pellicule à support nitrate, hautement inflammable et interdit à partir de 1955. Remplacé par le film "sécurité", en triacétate de cellulose.

FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur

FOCALE (Distance) Distance entre la lentille et son foyer optique. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= *Zoom*) et de passer, en cours de prise de vue, d'un *grand-angulaire* à un *téléobjectif*.

FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("ouverture").

FONDU-ENCHAÎNÉ *Surimpression* d'une fermeture et d'une ouverture en *fondu*, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur : 8 mm)

FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (*Muet* : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Pano. : 1/1,66. Large : 1/1,85. *CinémaScope* : 1/2,35).

GÉNÉRIQUE Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les fournisseurs.

GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm)

GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte *focale* donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

GRUE Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement, en hauteur.

HORS-CHAMP Partie exclue par le *champ* de la caméra (= *Off*).

HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans le *champ* de la caméra.

HYPERGONAR Objectif secondaire qui, placé devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, permet d'*anamorphoser* ou de désanamorphoser l'image.

IMAGE DE SYNTHÈSE Image constituée à partir d'un ordinateur.

IN Ce qui est visible dans le *champ*. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le *champ*.

INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

INTER-IMAGE Bande noire séparant chaque *photogramme* (Plus ou moins large selon la hauteur de l'image – Cf. *Format d'image*)

INTERNÉGATIF Duplicata du *négatif* (souvent à partir d'un *interpositif* destiné à tirer les *copies standard* et éviter l'usure du *négatif*).

INTERPOSITIF Film intermédiaire entre le *négatif* et l'*internégatif*.

INTERTITRE Texte de dialogues ou d'explication inséré entre les images.

INVERSIBLE (Pellicule) Pellicule ayant la particularité d'être développée directement en *positif*.

IRIS Trucage consistant à obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image progressivement à l'intérieur d'un cercle.

ISO Indice international de rapidité des émulsions (Voir ASA)

LAVANDE *Contretype* d'un film noir et blanc.

LOUMA Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (Visée par image vidéo).

MACHINERIE Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des "machinistes".

MAGENTA Couleur bleu-rouge, complémentaire du vert.

MAGNÉTOSCOPE Appareil permettant l'enregistrement et la restitution d'une image vidéo.

MARRON *Contretype* d'un film noir et blanc.

MASTER Bande "matrice" d'un film vidéo.

MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

MIXAGE Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

MONTAGE Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

MUET Film ne possédant pas de bande sonore (jusqu'en 1929, environ).

NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

NUIT AMÉRICAINNE Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

NUMÉRIQUE Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. (Contr. Analogique)

OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran en projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.

OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

PANOTER Effectuer un *panoramique*.

PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.

PILOTE Film (ou Téléfilm) servant de banc d'essai à une série.

PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique ("magnétique") servant à la lecture du son.

PIXEL Plus petite partie homogène constitutive de l'image (7 500 000 pour un *photogramme* en 35 mm, 1 600 000 en 16 mm, 650 000 en TV)

PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité

élémentaire d'un film monté.

PLAN (Échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain - à mi-cuisse -, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan de demi-ensemble).

PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournés les plans.

PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une scène qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas.

POINT (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

POSITIF Film *tiré* à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage, bruitage, mixage*, etc.)

POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

PRIMAIRE Couleurs de chaque *pixel*, rouge, vert ou bleu, servant à reconstituer l'ensemble du spectre.

PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film (Producteur délégué, représentant des coproducteurs ; producteur exécutif, mandataire du producteur délégué).

PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue (1/3 devant, 2/3 derrière par rapport au point).

RACCORD Façon avec laquelle on juxtapose deux plans au montage.

RALENTI Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images filmées à des vitesses supérieures.

RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la fabrication d'un film.

RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnait" qu'à travers la *référént*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.

RÉFÉRENT Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

RÉGISSEUR Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

RETAKES Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, et souvent durant le montage.

RUSHES Premiers tirages positifs des *plans* tels qu'ils ont été tournés.

SATURATION Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. (Contr. Insaturé)

SCÈNE Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

SCRIPT Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

SCRIPT-GIRL Personne assurant les "rapports", et vérifiant la cohérence des plans les uns par rapport aux autres, sur le tournage.

SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du *signifiant* et du *signifié*.

SIGNIFIANT Manifestation matérielle du *signe*.

SIGNIFIÉ Contenu, sens du *signe*.

SOUS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité

insuffisante de lumière (= trop sombre, en *positif*).

SOUS-TITRAGE Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'émulsion, ou par tirage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte)

SOUSTRACTIF Procédé moderne de restitution des couleurs. Chacune des trois couches de la pellicule "soustrayant" l'une des trois couleurs *complémentaires*.

STORYBOARD Technique consistant à dessiner chaque plan avant le tournage.

SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en *double-bande* pour la TV, il est *gonflé* en 35 mm pour le cinéma.

SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'*émulsion*.

SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en *positif*).

SURIMPRESSION Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

SYNOPSIS Résumé d'un scénario.

TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.

TECHNICOLOR Vieux procédé couleurs (1935) consistant à impressionner simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

TÉLÉCINÉMA Report d'un film sur une bande vidéo.

TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatisant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

TIRAGE En laboratoire, opération consistant à établir une copie d'un film.

TRANSPARENCE Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un *travelling* avant ou arrière en utilisant un objectif à *focale variable* (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (Voir *Téléobjectif* ou *Grand-angulaire*).

TRAVELLING PANOTÉ *Travelling* accompagné d'un mouvement *panoramique*.

TRICHROMIE Principe de l'utilisation de trois couleurs primaires pour reconstituer le spectre des couleurs.

TROIS D Procédé de cinéma en relief.

TIREUSE Tireuse optique permettant des *effets spéciaux*.

TRUCAGE Procédé technique permettant la manipulation des images.

VF Version (française) utilisant des paroles en langue française.

VI Version (internationale) ne comportant pas les paroles, et destinée au *doublage*.

VO Version (originale) préservant la langue utilisée lors du tournage.

VOLET Trucage consistant à remplacer une image par une autre (l'une semblant pousser l'autre).

VOST Version en langue originale et *sous-titré* en une autre langue.

ZOOM Objectif à *focale variable*.



ateliers

L'amitié

Les rapports fraternels Manda/Raymond fondés sur une relation d'orgueil et d'estime qui sera malgré tout destructrice comme souvent chez Becker. Reprendre ce qui est dit sur l'ami Raymond dans "Personnages" et proposer d'étudier comment les anciens rapports de complicité entre les deux hommes réapparaissent dans leurs attitudes et modifient le cours du récit.



La reconstitution historique

Proposer d'étudier comment Becker fait exister toute une époque par la description des métiers et milieux sociaux, des petits détails réalistes, l'état d'esprit des personnages et le langage employé ?

La temporalité

Étudier le traitement du temps dans le film. L'impossibilité de vivre un présent constamment nié par le futur, si ce n'est sous la forme d'un instant sublimé, d'une "durée" affective.



Le fétichisme qui transparait dans nombre de films (cf. tout particulièrement, **Falbalas**) prend dans **Casque d'or** une forme

originale. Ce n'y est pas tant un objet ou un personnage qui est érigé en fétiche que l'instant lui-même : la découverte fugace du visage de Marie lorsqu'elle danse avec Roland, les moments de bonheur arrachés à l'impitoyable déroulement du temps, ou bien encore les instantanés (photographiques) qui suscitent un réel imaginaire, qui font du présent une nostalgie, des moments de pur désir - d'autant plus désirables qu'ils sont déjà dissipés avant même qu'ils n'aient été formés. On peut y voir l'image métaphorique du fonctionnement du cinéma.

La liberté

Thème central de Becker. Le rêve de liberté et l'impossibilité de vivre ce rêve, de le rendre réel et vivable. Opposition entre l'idéalisme des désirs des personnages et les lois du monde réel qui tissent une toile d'araignée empêchant leur épanouissement. Comme chez Renoir, la liberté voulue par les personnages n'a pas sa place dans une société compartimentée.

Les rencontres

Reprendre l'étude du scénario. Toute action et événement sont le résultat de rencontres. La rencontre : moteur du récit et motivation des personnages. C'est également la problématique du présent, comme point de rencontre du passé et du futur (cf. infra, la temporalité).



Extérieur et intérieur

Casque d'or repose sur la dualité Dehors/Dedans. Les personnages cherchent l'aventure et veulent aller vers quelque chose d'extérieur qui réponde à leurs désirs secrets et insatisfaits. S'échapper de la prison de son milieu social. Échapper au conformisme et se laisser aller à ses désirs et aux hasards de la vie. L'espace : cadre prison contre plein-air.



Le coup de foudre

À la lumière du texte de Jacques Hassoun proposé page 17 ou de quelques grands exemples littéraires (*Un amour de Swann* de Proust, *Un amour de Dino Buzzati*...), réfléchir sur la notion de "beauté fatale". Le cinéma ne participe-t-il pas essentiellement de ce regard aveuglé ?



L'étude des milieux sociaux

L'étude des différents milieux sociaux est au centre de l'œuvre de Jacques Becker et



de **Casque d'or**. On pourra mettre en évidence les diverses peintures qu'en fait Becker et la

façon dont il décrit leur organisation, leurs confrontations, leurs interactions et les liens secrets qui les unissent quand il s'agit d'empêcher l'épanouissement amoureux de deux êtres issus de "mondes" différents. Ainsi on pourra essayer d'analyser le comportement de chaque personnage en fonction du milieu social auquel il appartient et qui détermine sa façon d'être et d'agir.



Lycéens au cinéma en région Centre

avec le soutien de

CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

CONSEIL RÉGIONAL DU CENTRE

D.R.A.C. CENTRE

RECTORAT D'ACADÉMIE

coordination

ATELIER DE PRODUCTION CENTRE VAL DE LOIRE