



Le Ciné-Club de Grenoble

Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. André Bazin

DOSSIER DE PRESSE

1967 – 2017

LE CINÉ-CLUB DE GRENOBLE FÊTE SES 50 ANS

du Mardi 14 mars au Samedi 18 mars 2017

14-18
MARS
2017

50
ANS

DU CINÉ-CLUB
DE GRENOBLE

CINÉMA JULIET BERTO

RENSEIGNEMENTS : CCC-GRENOBLE.FR - INFO@CCC-GRENOBLE.FR

CINÉ-CLUB DE GRENOBLE CINÉMATHEQUE DE GRENOBLE Détours de Babel Agence Média 3000 Communauté Grenoble Alpes

MARDI 14 MARS - 20H

BLOW UP

Michelangelo Antonioni - R-U/EU/Italie - 1966
Palme d'or au Festival de Cannes 1967

MERCREDI 15 MARS - 20H

UN CRIME DANS LA TÊTE

John Frankenheimer - Etats-Unis - 1962
Carte blanche à Laurent Huyart

JEUDI 16 MARS - 20H

LES PRODUCTEURS

Mel Brooks - Etats-Unis - 1967
En partenariat avec la Cinémathèque de Grenoble

VENDREDI 17 MARS - 20H

CINÉ-CONCERT

LES DIX COMMANDEMENTS

Cecil B. de Mille - Etats-Unis - 1923
Création musicale contemporaine d'Arnaud Petit
En partenariat avec les Détours de Babel et la Cinémathèque de Grenoble

SAMEDI 18 MARS - 20H

BONNIE AND CLYDE

Arthur Penn - Etats Unis - 1967

Tous les films sont présentés en VOSTER
Cinéma Juliet Berto - Passage du Palais de Justice - 38000 Grenoble
Plus d'informations sur www.ccc-grenoble.fr/info@ccc-grenoble.fr

DP170225

Contact : 0476 44 30 38

info@ccc-grenoble.fr

DP170225

Contact : 0476 44 30 38

info@ccc-grenoble.fr

DOSSIER DE PRESSE

Le Ciné-club de Grenoble fête ses 50 ans (1967 – 2017)

*Cinq décennies de cinéphilie, plus de mille cinq cent films programmés :
tant de bonheur et de plaisir partagés !*

*Venez fêter l'anniversaire de nos 50 ans : nous vous proposerons, pendant cinq jours (du mardi 14 mars au samedi 18 mars) un florilège d'œuvres de grands cinéastes qui ont marqué les années soixante et particulièrement l'année 1967, année de naissance du Ciné-club de Grenoble : **Blow Up** (Michelangelo Antonioni, Grande-Bretagne, Etats-Unis, Italie – 1966, Palme d'or au Festival de Cannes 1967), **Un crime dans la tête** (The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, Etats-Unis – 1958), **Les Producteurs** (The Producers, Mel Brooks, Etats-Unis – 1967), **Ciné-concert - Les dix commandements** (The Ten Commandments, Cecil B. de Mille, Etats-Unis – 1923) dans une création musicale contemporaine d'Arnaud Petit et **Bonnie et Clyde** (Bonnie and Clyde, Arthur Penn – 1967).*

Le Ciné-club de Grenoble a 50 ans

Souvenirs ! Souvenirs !

Les années 60 ont vu se développer nombre d'associations dans l'agglomération grenobloise. La période, portée par les événements de mai 68, est propice au foisonnement culturel. Les cinémas ne sont pas encore des multiplexes et la concurrence de la télévision pas très notable. De plus, les films sont loués à des prix raisonnables pour les Ciné-Clubs.

C'est dans ce contexte qu'un groupe de cinéphiles créèrent le Centre Culturel Cinématographique (CCC), association (de type Loi 1901) dont l'objectif est « *la promotion de la culture populaire et l'éducation permanente en s'inspirant de l'idéal laïc* » par le média Cinéma.

L'association s'installe 3, rue de Strasbourg à Grenoble, dans des locaux appartenant à la Fédération des Œuvres Laïques. La première séance de Ciné-club a lieu le 12 mars 1967, avec, au programme, *Un homme à brûler* de Paolo et Vittorio Taviani. En 1973, l'association déménage rue Hector Berlioz (notre adresse actuelle) et les projections ont lieu au Cinéma Juliet-Berto (après la rénovation de la « salle des concerts » en 1992).

La genèse du mouvement « Ciné-Club »

Dans les années 1920-1930, cinéastes et artistes (dont Louis Delluc et Jean Vigo) initient une nouvelle approche du cinéma en inventant ce qui deviendra l'analyse cinématographique. Se créent alors de nombreuses associations qui se donnent le nom, inventé par Louis Delluc, de Ciné-clubs.

Actuellement, un Ciné-Club est un groupe de personnes qui ont choisi de partager, en toute liberté, le plaisir de découvrir, ensemble, un film et les créateurs et artistes qui l'ont fait.

Une séance de Ciné-Club : une fête centrée sur le cinéma, art de notre siècle et langage de notre temps, une ouverture sur le monde, sur l'universalité de l'homme, un espace d'échanges, de discussions, de connaissances, de formations, et tout cela dans la joie et la bonne humeur !

Le Cinéclub de Grenoble – 4, rue Hector Berlioz - 38000 GRENOBLE

Tél : 04 76 44 70 38 - Fax : 04 76 51 24 43 – info@ccc-grenoble.fr – <http://www.ccc-grenoble.fr>

N° SIRET : 30890821900014 – Agrément Jeunesse & Sport 38.07.138 – code APE 9499Z

Association loi 1901, non assujettie à la TVA

LA PROGRAMMATION DES « 50 ANS »

- Mardi 14 mars :
18h30 : Cocktail d'ouverture, en présence d'Éric Piolle, Maire de Grenoble dans les Salons de la Maison de l'International (Entrée : rue Hector Berlioz, à côté du Cinéma Juliet-Berto).
20h : *Blow Up* [Michelangelo Antonioni (Grande-Bretagne, Etats-Unis, Italie – 1966)],
Palme d'or au Festival de Cannes, 1967.
- Mercredi 15 mars, 20h :
Un crime dans la tête / The Manchurian Candidate [John Frankenheimer,
(Etats-Unis – 1958)].
- Jeudi 16 mars 20h :
Carte blanche à Laurent Huyart et Jean Dorel :
Les Producteurs / The Producers [Mel Brooks (Etats-Unis – 1967)].
- Vendredi 17 mars 20h :
En partenariat avec la Cinémathèque de Grenoble et dans le cadre des « Ciné-concerts du Festival DÉTOURS DE BABEL 20 » :
Ciné-concert : *Les dix commandements (Première partie / The Ten Commandments* [Cecil B. de Mille (Etats-Unis – 1923)] dans une création musicale contemporaine d'Arnaud Petit.
- Samedi 18 mars 20h :
Bonnie et Clyde [Arthur Penn (États-Unis, 1967)].
Oscars 1968
 - Meilleure actrice dans un second rôle pour Estelle Parsons.
 - Meilleure photographie pour Burnett Guffey.
 Prix du meilleur film au Festival international du film de Mar del Plata en 19682.

Toutes les séances ont lieu à 20h, au Cinéma Juliet-Berto, Place Saint-André à Grenoble (en face du Théâtre de Grenoble) à l'exception de la séance d'ouverture qui aura lieu à 20h30.

Les tarifs :

- Adhésion : 12€ (1^{ère} entrée offerte).
- Adhésion étudiants/Chômeurs : 7€ (1^{ère} entrée offerte).
- Entrée : 5,5€.
- Tarif exceptionnel pour le Ciné-concert du Vendredi 17 mars : 10 et 12€

Mardi 14 mars 2017

18h30 : Ouverture des « 50 ans du Ciné-club de Grenoble »
 en présence d'Éric Piolle, Maire de Grenoble.
 Salon de la Maison de l'International (à côté du Cinéma Juliet-Berto)

20h (Cinéma Juliet-Berto)
Michelangelo Antonioni
Blow up (Grande-Bretagne, Etats-Unis, Italie - 1966)
 Palme d'or, Festival de Cannes 1967

« Je ne crois pas que les films soient faits pour être compris, ni que leurs images et leurs sujets doivent être expliqués. On devrait exiger bien davantage d'un film, quelque chose de très différent. Un film doit modifier la perception du spectateur, l'inciter à fondre l'image, le son et l'idée dans une expérience unifiée lui permettant de pénétrer et d'apprécier la vie intérieure du film. » – Michelangelo Antonioni
« Gradually Antonioni brings us face to face with time and space, nothing more, nothing less. And they stare right back at us. It was frightening, and it was freeing. The possibilities of cinema were suddenly limitless. » – Martin Scorsese.
 [Cités par Nicholas Renaud, *Hors-Champs*, Novembre-Décembre 2016].

Michelangelo Antonioni sur son film :

*« Je ne sais pas comment est la réalité. La réalité nous échappe, elle ment continuellement. Lorsque nous pensons l'avoir saisie, elle est déjà différente. Je me méfie toujours de ce que je vois, de ce qu'une image nous montre, parce que j'imagine ce qu'il y a au-delà, et nous ne savons pas ce qu'il y a derrière une image. Le photographe du film qui n'est pas un philosophe, veut aller voir de plus près, mais lorsqu'il l'agrandit, l'objet lui-même se décompose et disparaît. Il y a donc un moment au cours duquel on saisit la réalité, mais l'instant d'après, elle nous a déjà échappé. Voilà, un peu, le sens de **Blow up** ».*

MICHELANGELO ANTONIONI, UN PEINTRE MODERNE

« Cinéaste de l'incommunicabilité » : cette étiquette colle à la peau de Michelangelo Antonioni, encore désigné par cette formule au moment de sa mort, le 30 juillet 2007. L'expression est forcément réductrice pour un artiste qui a laissé une empreinte aussi forte et personnelle dans le cinéma, à l'instar d'Ingmar Bergman disparu le même jour que lui. Bien que différents, ces deux grands peintres du couple en crise représentent des figures phares du cinéma d'auteur européen, au point de voir leur nom devenir un qualificatif : ainsi parle-t-on de films antonioniens, preuve d'une esthétique devenue une référence et pour certains (Wenders par exemple) un héritage. Chez Antonioni, les paysages, l'architecture, le ciel et la couleur ont leur mot à dire, en silence toujours, comme s'ils étaient des personnages à part entière : ils participent à la désintégration d'un amour, d'une identité, d'un récit et à la diffusion d'un malaise informulable. De la radiographie inédite, à la fois très picturale et documentaire, qu'il fait du monde contemporain, le cinéaste tirera toute sa modernité et une puissance formelle rare.

Antonioni naît le 29 septembre 1912 à Ferrare, ville située dans la plaine du Pô en Italie. Il se passionne enfant pour le dessin (il dessine des façades de maison, des portails), la musique et la littérature mais c'est vers des études d'économie et de commerce qu'il se tourne d'abord. Durant ses années universitaires, il commence à écrire des critiques de cinéma dans le journal local, le

Corriere Padano. En 1939, il part à Rome où il devient rédacteur pour la revue *Cinema*. Ses textes affirment déjà un regard et un désir de cinéaste : « *C'est le mouvement intérieur des personnages qui doit prévaloir* », « *Faire deviner plutôt que voir* », ces phrases résonnent comme de futurs préceptes. Antonioni multiplie les expériences cinématographiques : il collabore à un scénario de Rossellini, *Un Pilota ritorna*, et devient assistant de Marcel Carné sur *Les Visiteurs du soir*.

Il réalise son premier film en 1943, *Les Gens du Pô*, un documentaire sur sa région natale. Six autres courts documentaires suivent qui témoignent d'une inspiration néo-réaliste (avant l'heure) mais le cinéaste ne sera jamais vraiment rattaché à ce courant dont il se démarque dans ses fictions. La plupart d'entre elles, à l'exception du *Cri* (1957), s'inscriront dans des milieux bourgeois, à commencer par son premier long métrage, *Chronique d'un amour*, sorti en 1950. Dix ans et quatre films plus tard (dont une adaptation de Pavese, *Femmes entre elles*), Antonioni connaît son premier grand succès avec *L'Avventura*, qui inaugure une série de films (*La Nuit*, *L'Eclipse*) sur le délitement du couple marqué par l'interprétation de Monica Vitti, actrice fétiche et compagne du cinéaste. En 1964, *Le Désert rouge* fait figure de transition dans son œuvre : il clôt (provisoirement) cette période sur la maladie des sentiments tout en ouvrant son cinéma à la couleur. L'occasion pour lui de faire de nouvelles expérimentations picturales qu'il poursuit avec des films tournés en dehors de l'Italie. Le premier, *Blow-Up*, son plus grand succès, est considéré par l'auteur comme son « film néo-réaliste » dans le sens où il interroge « *le rapport entre l'individu et le réel* ». « *Après ce film-là, j'ai voulu voir ce qu'il y avait derrière, quelle était ma propre apparence à l'intérieur de moi-même (...)*¹. *Et il en est sorti Profession : reporter, autre pas en avant dans l'étude de l'homme d'aujourd'hui* ». Entre ces deux films, l'expérimental *Zabriskie Point* (1970) et le documentaire *Chung Kuo, la Chine* (1972) se font chacun à leur manière les témoins d'un état du monde dont Antonioni élargit les horizons. Faute de pouvoir réaliser tous ses scénarios, Antonioni se consacre à la peinture et à l'écriture. Malgré son intention de se « *libérer de cette chape de sentiments* »² qui caractérise une partie de son œuvre, le cinéaste y revient avec *Identification d'une femme* (1982) tourné en Italie deux ans après *Le Mystère d'Oberwald* réalisé pour la RAI. Paralysé par un accident cérébral, il est alors très affaibli mais son désir de cinéma demeure intact. En 1995, il réalise *Par-delà les nuages* avec Wim Wenders, puis en 2003 *Le Périlleux enchaînement des choses*, l'un des volets du triptyque *Eros* (adapté de nouvelles tirées de son recueil *Ce Bowling sur le Tibre*), auquel participent aussi Steven Soderbergh et Wong Kar-Wai.

1. *Antonioni*, d'Aldo Tassone, p. 407 (éditions Champs/Flammarion).

2. *Id.*, p. 422

[Dossier du CNC - LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA]

LE NUAGE DES DISCOURS

L'œuvre d'Antonioni a été et continue d'être éminemment fertile pour la littérature sur le cinéma. On a donc beaucoup cherché à expliquer ce qui « *n'est pas fait pour être expliqué* », comme il le disait lui-même. Bien entendu, certains critiques et historiens sont bien conscients des écueils du langage et du travail analytique en face des films d'Antonioni, ils ont su trouver des angles et le vocabulaire pour en rendre certaines dimensions plus intelligibles. Mais aussi un ensemble de clichés, de raccourcis et de spéculations se sont propagés. De plus, la masse des discours a presque laissé croire que l'œuvre est faite pour l'analyse, qu'elle part elle-même de prémisses théoriques, qu'on a besoin de quelques clés conceptuelles pour y entrer. Antonioni est devenu malgré lui une sorte de faire-valoir intellectuel. Il l'a un peu cherché, pourrait-on dire, avec un film comme *Blow Up* (1966), y posant des questions sur la nature du réel, son incertitude pour la perception et les problèmes de sa reproduction dans les images, permettant alors à bien des plumes de s'enorgueillir de leur analyse et de virevolter dans la sémiologie (une recherche internet sur *Blow Up* peut provoquer une nausée aiguë).

Nicolas Renaud [*HORS-CHAMPS*, Novembre-Décembre 2016].

Fiche technique

Réalisateur : Michelangelo Antonioni. Scénaristes : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra et Edward Bond, d'après une nouvelle de Julio Cortázar, *Las babas del diablo (Les Fils de la vierge)*, tiré du recueil *Les Armes secrètes*. Producteur : Carlo Ponti. Musique : Herbie Hancock. Photographie : Carlo Di Palma. Monteur : Frank Clarke. Chef décorateur : Assheton Gorton. Format : Couleur - 1,85:1. Pays : Royaume-Uni, Italie, Etats-Unis. Durée : 112 mn. Date de sortie : 18 décembre 1966. Date de sortie en France : 1967

Distribution

David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Peter Bowles (Ron), Sarah Miles (Patricia), Jane Birkin (jeune fille blonde), Gillian Hills (jeune fille brune), John Castle (Bill le peintre), Harry Hutchinson (l'antiquaire), Veruschka (joue son propre rôle), Susan Brodrick (la propriétaire du magasin d'antiquités).

Récompenses

- 1967 : Palme d'or au Festival de Cannes.
- 1967 : NSFC Award du meilleur réalisateur.
- 1968 : Ruban d'argent du meilleur réalisateur de film étranger (Syndicat national des journalistes cinématographiques italiens)
- 1968 : Prix de la critique du meilleur film étranger (Syndicat français de la critique de cinéma).

Synopsis

Vingt-quatre heures de la vie d'un photographe londonien, qui entrevoit un meurtre et mène une enquête. Une quête de la vérité dans un monde où tout n'est plus qu'apparences, illusions du réel. Le personnage masculin, mal dans sa peau et braquant en voyeur son appareil photographique, rappelle les êtres à la dérive des grandes œuvres italiennes d'Antonioni. Pour la première fois, celui-ci travaillait à l'étranger et, d'une certaine manière, il s'est contenté de faire de l'Antonioni : sujet policier virant à la métaphysique, superbe construction formelle, mouvements de caméra modelant les décors.

BLOW UP - ARRÊT SUR IMAGE DANS UNE JUNGLE ABSTRAITE

Blow-Up est un film sur l'obsession du détail, mais c'est aussi un film obsédé par le détail. Construit avec une admirable précision, à la manière d'une démonstration, comme un traité de philosophie déployant parfaitement son argumentation afin de défendre sa thèse. C'est un film que l'on peut voir et revoir à l'infini, non par fétichisme cinéphile, mais parce que la nature même de son propos repose sur une forme de répétition qui tend à prendre tout son sens au fil des écoutes. C'est l'œuvre d'un maître conscient, et confiant, d'être au sommet de son art. [...] *Blow-Up* est un film d'autant plus important qu'Antonioni arrive à y condenser les idées présentes dans ses œuvres précédentes de manière accessible, sans trahir la nature évasive et allusive de sa démarche personnelle. L'impossible s'y réalise : la perte de sens y est explicite, le vide s'y matérialise et cette vieille lubie d'Antonioni qu'est la désagrégation de l'intrigue devient le moteur même d'une intrigue à proprement parler. C'est qu'au contraire de *L'Avventura*, par exemple, *Blow-Up* ne se dissipe pas dans le vide laissé par la dématérialisation de son « enquête » ; il fait de cette absence son idée fixe, jusqu'à ce que la pièce manquante du casse-tête soit la seule chose qui compte dans le portrait. Le vide n'est pas qu'une idée, une obscure sensation renforcée par l'esthétique caractéristique du cinéaste. Il s'insinue dans l'intrigue en tant qu'enjeu, devient une source de tension. Ce n'est plus seulement une manière de filmer les paysages pour qu'ils paraissent inhabités, ou d'écouter le son du vent dans les feuilles : *Blow-Up*, autour de la disparition d'un être, bâtit l'illusion d'un film policier en spéculant sur une série d'hallucinations jusqu'à ce que son personnage principal se mette à errer

dans un monde réel qui a lui-même les caractéristiques immatérielles du rêve. On prête souvent une portée métaphysique au motif de l'enquête; mais, dans le cas présent, Antonioni ne cache aucunement son intention de faire de ce principe narratif une allégorie existentialiste. On peut difficilement faire plus direct, comme film oblique.

Il suffit de penser à cette mythique séquence finale du match de tennis mimé, muet puis sonorisé, pour comprendre l'étourdissante portée de cette contradiction apparente. Que David Hemmings accepte d'abord de suivre l'échange du regard, puis d'y participer avant d'y « croire » totalement (en allant jusqu'à imaginer le son de la balle allant d'un bord à l'autre du terrain) - voilà d'une part l'une des utilisations les plus poétiques qui soient du son au cinéma, et d'autre part la plus riche des fins ouvertes que pouvait nous offrir Antonioni. Que veut-dire, en effet, le fait de voir et d'entendre ce qui n'est pas? Le personnage d'Hemmings, à ce moment précis, pense-t-il qu'il a imaginé toute cette histoire de meurtre servant de fil conducteur au film? Admet-il qu'une part de ce mystère le dépasse? Que la vie ne se résume pas à une série de données objectives, à une stricte réalité qu'il faut à tout prix élucider? Abandonne-t-il le réel au profit de l'illusion?

Antonioni, s'il refuse de répondre, n'abandonne jamais le spectateur dans l'obscurité. Il le quitte dans la lumière, le laisse à un monde baignant dans un éclairage nouveau. Chez lui, la conclusion est à la fois totale (par l'ampleur du questionnement qu'elle implique) et fragmentaire (en ce sens où, à l'instar du reste, elle fait surtout état d'un doute généralisé).

On pourrait accuser Antonioni de faire preuve d'un profond pessimisme, puisque le personnage d'Hemmings, comme la plupart des protagonistes du cinéaste, abandonne - se désiste du réel après avoir assisté à l'échec du système lui permettant de l'appréhender. Tout, dans la rationalité formelle de *Blow-Up*, renvoie à l'exactitude du processus par lequel Hemmings tente de voir enfin ce dont il fût inconsciemment le témoin impuissant. Plan par plan, image par image, employant son objectif comme son personnage utilise l'agrandisseur, Antonioni crée « scientifiquement » un film sur l'acte de penser cinématographiquement. Car Hemmings enquête comme s'opère le montage d'un film. Si Antonioni croit en quelque chose, car il est sans contredit le cinéaste d'un certain scepticisme, c'est qu'au mystère de l'univers riposte la clairvoyance de l'art en général (et du cinéma en particulier). Si le doute subsiste, si le vide persiste, l'art permet à l'homme de vivre sans craindre l'incertitude. S'égarant à force de précision, guidé par son obsession, le héros de *Blow-Up* semble au bout du compte s'avouer vaincu. Mais, en suivant du regard une balle invisible roulant sur l'herbe, n'embrasse-t-il pas au contraire une vérité plus profonde qu'il avait jusqu'alors rejetée par excès de désaffection?

Indifférent, apolitique (la pancarte qu'une manifestante place dans son automobile s'envole au vent), ce photographe de mode qu'incarne Hemmings est un pur produit de cette modernité dont le cinéaste souligne avec insistance le caractère désincarné, insensible. Existe-t-il une image plus juste du cynisme ambiant que cette scène - à juste titre iconique - où le protagoniste erre seul dans une foule figée, hypnotisée, lors d'un concert des *Yardbirds*. Lors de cette dérive onirique, les corps immobiles et les regards impassibles forment un paysage aussi gris et uniforme que les lignes sévères de ces édifices de béton dont Antonioni accentuait l'aliénante rigueur dans les premiers plans du film. Puis, Hemmings retourne dans le parc. Il revient sur ses pas, s'égare, s'approche du terrain de tennis. Au bout de ses forces, à court de logique, il regarde les jeunes mimes, libres, reprendre par-delà les limites de la vision le contrôle de leur réalité. Il se laisse prendre à leur jeu, cesse d'observer simplement, accepte de participer. En quelque sorte, il s'avance enfin vers le monde des vivants, émerge d'une hallucination qui a assez duré. Il hallucine autrement, hallucine à nouveau, mais ne le fait plus seul, isolé derrière son appareil photo. Le contact est incomplet, temporaire. Puis Hemmings disparaît. Remplissez comme vous le voudrez les espaces vides qu'a laissés l'auteur à même son texte.

[Alexandre Fontaine Rousseau (panorama-cinema.com)]

Filmographie sélective de Michelangelo Antonioni

- 1943 à 1947 : *Les Gens du Pô (Gente del Po)*.
 1948 : *N.U.*
 1949 : *Le Mensonge amoureux (L'Amorosa Menzogna)*.
 1950 : *Chronique d'un amour (Cronaca di un amore)*.
 1952 : *Les Vaincus (I Vinti)*.
 1953 : *La Dame sans camélias (La Signora senza camelia)*.
 1953 : *Tentato suicidio* (Épisode du film à sketches *L'Amore in città*).
 1955 : *Femmes entre elles (Le Amiche)*.
 1957 : *Le Cri (Il Grido)*.
 1960 : *L'Avventura*.
 1961 : *La Nuit (La Notte)*.
 1962 : *L'Éclipse (L'Eclisse)*.
 1964 : *Le Désert rouge (Il Deserto rosso)*.
 1965 : *Prefazione (il provino, Épisode du film à sketches I Tre Volti)*.
1967 : Blow-Up.
 1970 : *Zabriskie Point*.
 1973 : *Chung Kuo, la Chine (Chung Kuo Cina)*.
 1974 : *Profession : reporter (Professione : reporter)*.
 1980 : *Le Mystère d'Oberwald (Il Mistero di Oberwald)*
 1982 : *Identification d'une femme (Identificazione di una donna)*
 1995 : *Par-delà les nuages (Al di là delle nuvole)*
 2004 : *Le Périlleux enchaînement des choses* (Episode du film à sketches *Eros*)

Mercredi 15 mars 2017, 20 h (Cinéma Juliet-Berto)

John Frankenheimer

Un Crime dans la tête / The Manchurian Candidate (États-Unis - 1962)

Carte blanche à Laurent Huyard et Jean Dorel

« *Le comble du raffinement [...] est d'utiliser des événements réels et de les raconter en termes de fiction tout en mélangeant les styles.* »

John Frankenheimer.

Un crime dans la tête est une adaptation du roman de Richard Condon, The Manchurian candidate, paru en 1960. La réalisation ne fut pas chose facile, les grands studios refusant de se lancer dans l'aventure. Il fallut toute la force de conviction de Frank Sinatra pour mener à bien le projet. L'acteur américain alla jusqu'à s'investir financièrement dans la mise en chantier du film et il accepta de tourner à la condition d'incarner le rôle principal du capitaine Benett Marco.

Ce film réussit l'exploit de mêler deux thèmes chers à Hollywood : la psychanalyse et la guerre froide avec sa chasse aux sorcières.

J. Leigh, à peine sortie de Psychose côtoie indirectement un psychopathe assassin victime d'une mère abusive et manipulatrice.

C'est le scénariste de Sept Ans de réflexion (1955) et de Diamants sur canapé (1961), George Axelrod qui fut chargé de scénariser Un Crime dans la tête.

Ce film a fait l'objet d'un remake par Jonathan Demme en 2004, également intitulé Un Crime dans la tête.

JOHN FRANKENHEIMER

John Frankenheimer commença sa carrière dès les débuts de la télévision américaine en 1954 et dirigea plus de 150 shows télévisés avant de passer au cinéma en 1961. On peut constater que son style visuel est à son apogée dès ses premières oeuvres cinématographiques ; il avait eu largement l'occasion d'expérimenter le travail sur la caméra et les différents objectifs de même que le montage durant les 7 années passées à la télévision.

La qualité majeure de son cinéma est de prendre le spectateur aux tripes à l'aide d'images fortes et souvent indélébiles, imposant sa propre vision du sujet comme une évidence indiscutable. Il ne craint pas de choquer ou de provoquer des réactions violentes dans son public et ce quel que soit le type d'œuvres qu'il réalise (petites ou grosses production). Pour se faire, sa mise en scène est toujours le fruit d'un énorme travail au cours duquel il met sur pied des structures complexes aux mouvements de caméra audacieux et jamais gratuits, ce qui, associé à sa connaissance du montage lui permet de surprendre et d'accrocher le spectateur comme peu de réalisateurs en sont capables.

On dénote chez lui une prédilection pour les sujets difficiles et psychologiquement fouillés, les intrigues torturées, qui sont la preuve d'une grande ambition. Il est donc aisé d'isoler dans sa longue filmographie le thème récurrent d'un monde cruel qui induit une confusion mentale, souvent sévère, chez les héros qui se révèlent le plus souvent être des inadaptés sociaux. La virulente dénonciation critique de l'inhumanité et de l'âpreté du fonctionnement de notre société moderne et de ses dirigeants (folie et paranoïa) est au centre de son univers. Un pessimisme justifié et un sens de l'absurde ravageur hantent son œuvre et l'aspect dérangeant qui en résulte peut expliquer en partie le succès mitigé de la plupart de ses films, le grand public n'aimant généralement pas trop être bousculé et ébranlé dans ses certitudes.

Le Cinéclub de Grenoble – 4, rue Hector Berlioz - 38000 GRENOBLE

Tél : 04 76 44 70 38 - Fax : 04 76 51 24 43 - info@ccc-grenoble.fr - <http://www.ccc-grenoble.fr>

N° SIRET : 30890821900014 – Agrément Jeunesse & Sport 38.07.138 – code APE 9499Z

Association loi 1901, non assujettie à la TVA

Il en résulte un style précis, flamboyant et très travaillé, mais également une thématique évoluée et passionnante ainsi qu'une conscience sociale élevée. Pourtant l'oeuvre de Frankenheimer est toujours largement sous-estimée en France alors qu'il possède de façon évidente les qualités des plus grands cinéastes. Si ses meilleures réalisations n'atteignent peut-être pas la "perfection" des plus grands chefs-d'oeuvre du fait de leur énergie et de la fougue qui le conduisent à être parfois excessif voire grandiloquent, on ne peut certainement pas le taxer d'académisme, loin de là.. Malgré leurs petits défauts, ses films les plus passionnants démontrent en effet sa capacité à être en avance sur son temps et ce aussi bien au niveau de la mise en scène que des thèmes abordés et de leur traitement. Toutefois, il faut bien avouer qu'après 1970, la qualité de ses oeuvres connut une baisse significative due à un alcoolisme sévère qui gâcha sa vie et son travail dans des proportions dramatiques.

[Stefan Rousseau, 6 janvier 2005 (dvdclassik.com)]

Fiche technique

Réalisateur : John Frankenheimer. Assistants réalisateurs : Joseph Behm, David Salven, Read Killgore. Scénariste : George Axelrod. Auteur de l'oeuvre originale : Richard Condon d'après le roman "The Manchurian Candidate". Société de production : United Artists. Producteurs : George Axelrod, John Frankenheimer. Producteur exécutif : Howard W. Koch. Distributeur d'origine : Les Artistes Associés. Directeur de la photographie : Lionel Lindon. Cadreur : John Mehl. Ingénieur du son : Joe Edmondson. Compositeur de la musique originale : David Amram. Directeur artistique : Richard Sylbert. Décorateurs : George R. Nelson, Lucius O. Croxton, Seymour Klate, John M. Elliott. Costumier : Moss Mabry. Maquilleurs : Bernard Ponedel, Jack Freeman, Ron Berkeley, Dorothy Parkinson. Coiffeur : Mary Westmoreland. Monteur : Ferris Webster. Scripts : Molly Kent, Grace Dubray. Coordinateur des effets spéciaux : Paul Pollard.

Distribution

Frank Sinatra (Bennet Marco), Laurence Harvey (Raymond Shaw), Janet Leigh (Eugénie Rose), Angela Lansbury (la mère de Raymond), Henry Silva (Chunjin), James Gregory (le sénateur John Iselin), Leslie Parrish (Jocie Jordan), John McGiver (le sénateur Thomas Jordon), Khigh Dhiegh (Yen Lo), James Edwards (le caporal Melvin), Douglas Henderson (le colonel), Albert Paulsen (Zilkov), Barry Kelley (le secrétaire à la défense), Lloyd Corrigan (Holborn Gaines), Madame Spivy (Berezovo), Joe Adams (le psychiatre), Whit Bissell (le médecin officier), Mimi Dillard (la femme de Melvin), Anton vonStralen (l'officier), John Lawrence (Gossfeld), Tom Lowell (Lembeck), Richard LePore (Navole), Nicky Blair (Silvers), William Thourlby (Little), Irving Steinberg (Freeman), John Francis (Haiken), Robert Riordan (le candidat), Reggie Nalder (Gomel), Robert Burton (le président de la convention), Harry Holcombe (le général), Nick Bolin, Miyoshi Jingu.

Récompence

- 1999 : Prix pour l'ensemble de l'oeuvre, NBR [The National Board of Review of Motion Pictures (New York)].

Synopsis

Raymond Shaw (Laurence Harvey) est un médaillé de la Guerre de Corée pour faits d'armes. Cependant, Bennett Marco (Frank Sinatra), commandant, à l'époque, le peloton de Shaw, a des doutes sur ces exploits. De plus, il est assailli de cauchemars troublants qui vont l'amener à enquêter avec la CIA et le FBI sur R. Shaw. Qui est réellement celui-ci ? Adulé ou haï par ses hommes ? Héros de guerre ou agent communiste infiltré aux États-Unis ? Tueur de sang-froid ou psychopathe manipulé par une mère abusive ? Ou tout cela à la fois ?

UNE PRÉSENTATION DU FILM

Après avoir signé plus d'une centaine d'émissions télévisées, Frankenheimer, technicien hors pair décide de se consacrer au cinéma à partir du début des années 60, et va s'atteler à des projets

particulièrement ambitieux et visionnaires sur la politique et la société américaines.

Un crime dans la tête est l'une de ses réussites les plus spectaculaires et demeure un modèle de thriller paranoïaque, dans lequel les postulats délirants du scénario et certains partis-pris formels proches du fantastique et de la science-fiction s'inscrivent dans le contexte réaliste de la Guerre froide et de l'hystérie anticommuniste. Frankenheimer développe un style à la fois baroque et froid, avec une utilisation virtuose de la profondeur de champ, du grand angle et de cadrages dissonants qui renforcent le climat de malaise et de folie qui s'empare progressivement du film. Frankenheimer ira encore plus loin dans l'expérimentation visuelle avec *L'Opération diabolique* en 1966.

Les thèmes de l'assassinat politique et du lavage de cerveau seront de nouveau illustrés la décennie suivante dans d'autres œuvres marquantes du cinéma américain, comme *À cause d'un assassinat* de Alan J. Pakula. Quant à la scène de la préparation du meurtre lors d'un meeting politique, elle est reprise sans équivoque par De Palma dans *Phantom of the Paradise*. Le film de Frankenheimer était sans doute trop en avance sur son temps. Malgré son succès commercial, il ne fut pas pris au sérieux et recevra de mauvaises critiques notamment en France, où la presse de gauche se déchainera contre « un imaginaire de bande dessinée », avec méchants chinois experts en arts martiaux, mère diabolique et ancien soldat transformé en robot assassin.

Le film sortit aux Etats-Unis le 24 octobre 1962. Le 22 novembre 1963 le président Kennedy est assassiné à Dallas, apportant au film de Frankenheimer, ardent supporter, comme Sinatra, de JFK, un statut prophétique. Quelques années plus tard, Frankenheimer participa activement à la campagne présidentielle de son ami le sénateur Robert F. Kennedy. Le 5 juin 1968 c'était le cinéaste qui conduisait RFK à l'Hôtel Ambassador de Los Angeles où il fut abattu, le soir de sa victoire à la primaire de Californie.

[Olivier Père (arte.tv)]

FIN D'UNE ÈRE

En mettant en scène la manipulation visant à assassiner un sénateur briguant la présidence, *Un Crime Dans La Tête* se montre a posteriori terriblement prophétique, mais dans le contexte trouble de l'époque se voulait avant tout un moyen de faire coïncider une réalité probable avec un désir de fiction. Ironiquement, la mise en chantier du film sera accélérée grâce à Franck Sinatra qui fera intervenir son grand ami John Fitzgerald Kennedy.

Désirant capter l'ambiance délétère de conflit et de paranoïa qui imprègne alors des USA toujours déboussolés par le maccarthysme, Frankenheimer s'appuie sur un postulat de série B, celui du roman de Richard Condon (une unité de soldats américains est capturée pendant la guerre de Corée par les ennemis communistes qui les renverront au pays après lavage de cerveau) pour discourir sur la perte de repères menaçant la société américaine. A la fois histoire de complot ourdi depuis l'étranger et sur le sol étasunien pour accéder au pouvoir et drame intimiste impliquant Raymond Shaw (Laurence Harvey), qui avant même son retournement subissait le contrôle de sa mère (extraordinaire Angela Lansbury), *Un Crime Dans La Tête*, par son découpage elliptique, s'amuse à perturber les points de vue des personnages sur leurs actions et souvenirs, générant même une forme de doute chez le spectateur. L'ironie dont fait preuve à certains moments le réalisateur permet de rendre plus digestes certains symboles, notamment lors de la réception costumée organisée par la mère de Shaw où cette dernière est déguisée en bergère, soulignant l'analogie des hommes politiques de son entourage assimilés à un troupeau de moutons, et son mari, ridicule, dans un accoutrement trop grand pour lui de président Lincoln. La mise en scène au diapason permet de révéler par un régime d'images signifiantes ce qui définit les personnages au plus profond. Le mari rêve de plus hautes fonctions mais la superposition mal ajustée de son reflet avec un portrait de Lincoln marque surtout son inanité tandis que la mère de Shaw domine l'image télévisée de son mari prenant la parole en arrière plan. Remarquable

composition qui illustre alors la volonté de contrôle de la parole médiatique (enjeu majeur de changement de paradigme qui infusera également *Sept Jours En Mai*) et la domination sans partage de cette femme. Elle est d'ailleurs représentée comme figure d'autorité, continuellement placée au centre du cadre ou derrière son fils, lui dictant ses actes.

[Nicolas Zugasti, 19 septembre 2016 (louvreuse.net)].

Filmographie sélective de John Frankenheimer

1957 : *Mon père, cet étranger*

1961 : *Le Temps du châtime*

1962 : *Un crime dans la tête*, *L'Ange de la violence*, *Le Prisonnier d'Alcatraz*

1964 : *Sept jours en mai*, *Le Train*

1966 : *Grand Prix*, *L'Opération diabolique*

1968 : *L'Homme de Kiev*

1969 : *Les parachutistes arrivent*, *The Extraordinary Seaman*

1970 : *Le Pays de la violence*

1971 : *Les Cavaliers*

1973 : *L'Impossible Objet*, *The Iceman Cometh*

1974 : *Refroidi à 99%*

1975 : *French Connection 2*

1977 : *Black Sunday*

1979 : *Prophecy : le Monstre*

1982 : *À armes égales*

1985 : *Le Pacte Holcroft*

1986 : *Paiement cash*

1989 : *Dead Bang*

1990 : *La Quatrième Guerre*

1992 : *Year of the Gun, l'année de plomb*

1994 : *Les Révoltés d'Attica*

1996 : *L'Île du docteur Moreau*

1997 : *George Wallace*

1998 : *Ronin*

2000 : *Piège fatal*

2002 : *Sur le chemin de la guerre*

Jeudi 16 mars 2017, 20 h (Cinéma Juliet-Berto)

Mel Brooks *Les Producteurs / The Producers* (États-Unis, 1967)

En partenariat avec la Cinémathèque de Grenoble

« La tragédie, c'est lorsqu'on se coupe le doigt.
La comédie, c'est quand on tombe dans une bouche d'égout ouverte et que l'on meurt. »
« Dieu ne peut pas répondre à tous ceux qui l'appellent.
Il est comme un garçon dans un restaurant. Il a trop de tables à servir. »
« L'humour n'est qu'un des moyens de se défendre contre l'univers. »

Mel Brooks

Premier film de Mel Brooks, Les Producteurs peut aussi être qualifié comme étant son seul « vrai film » : c'est le seul qui ne soit pas un pastiche. Un producteur sur le retour (Zero Mostel) et un comptable fantasque et complexé (Gene Wilder) cherchent à mettre sur pied un four à Broadway pour pouvoir garder une partie de l'argent de la production. Mel Brooks se lâche totalement et ne recule devant aucune surenchère pour faire rire. Le mauvais goût est son arme de choix et il sait parfaitement l'utiliser : le show que ces producteurs vont monter s'appelle « Springtime for Hitler » (Le printemps d'Hitler) et c'est une comédie musicale... L'auteur est un nostalgique du 3e Reich parfaitement azimuté (Kenneth Mars), avec casque germanique et accent à couper au couteau. Faisant preuve d'une indéniable maîtrise, Mel Brooks parvient étonnamment à trouver l'équilibre alors que tout apparaît outrancier, forcé presque à l'extrême, à commencer par le jeu tonitruant de Zero Mostel et le jeu hystérique de Gene Wilder. Il est tout aussi surprenant aujourd'hui de voir à quel point cette comédie totalement débridée ne vieillit pas, elle a toujours la même capacité à nous faire rire à gorge déployée. Il n'y a aucun temps mort, le rythme est soutenu. Un coup de maître pour Mel Brooks.

[<http://films.blog.lemonde.fr/2009/11/17/producteurs/>]

MEL BROOKS

Mel Brooks est un acteur, scénariste, réalisateur et producteur américain. De son véritable nom Melvin Kaminsky, il est né le 28 juin 1926 à Brooklyn, aux États-Unis. Il est élevé au sein d'une famille juive d'origine russe, entre un père huissier et une mère couturière. Mel Brooks apprend la musique dès son plus jeune âge, jouant de la batterie aux côtés du jazzman Buddy Rich. À partir de 1949, il est engagé comme dialoguiste à la télévision pour l'émission de *Sid Caesar, Your Show of Shows*. Comme Woody Allen ou Neil Simon, il travaillera avec lui pendant plus de dix ans, écrivant et jouant parfois lui-même des histoires drôles dans ce programme de divertissement. Ses prestations et celles de ses collaborateurs scénaristes de *Your Show of Shows* sont récompensées en 1955 et en 1957 par deux nominations à l'Emmy Award du Meilleur Scénario pour une émission comique, puis par une nomination à l'Emmy Award du Meilleur Scénario pour une émission de variétés en 1956. [...]

Il attendra 1968 pour sortir son premier long-métrage, *Les Producteurs*, avec Zero Mostel et Gene Wilder, inspiré directement de son expérience avec le monde de Broadway. Il reçoit l'Oscar du Meilleur scénario original pour ce film. [...] Touchant à tous les genres, il produit certains des films américains les plus marquants des années quatre-vingt, avec entre autres *La Mouche* de David Cronenberg, *Elephant Man* de David Lynch, *Frances* de Graeme Clifford et *Où est passée mon Idole* de Richard Benjamin. [...]

En 2001, il monte sur les planches pour l'adaptation théâtrale des *Producteurs*, avec Nathan Lane et Matthew Broderick. La pièce remporte un véritable succès et Mel Brooks reçoit un Grammy Award, douze Tony Awards ainsi qu'un Oscar et un Emmy Award pour son rôle. Souvent comparé à Woody Allen, Mel Brooks est resté fidèle à son propre style tout au long de sa carrière. Taxé parfois de vulgarité par la presse, il a été à l'origine de films à succès dans les années quatre-vingt et de nombreux éclats de rire grâce à ses parodies. Il reste l'un des rares artistes à avoir remporté les quatre prix les plus importants de l'industrie du spectacle, à savoir le Tony Award, l'Emmy Award, le Grammy Award et l'Oscar. [premiere.fr]

Synopsis

Max Bialystock est un producteur de théâtre fauché. Le jour où il rencontre Leo Bloom, un timide expert-comptable, il lui vient une idée de génie pour renflouer ses finances. Ensemble, ils vont monter à Broadway un spectacle financé par des vieilles dames auxquelles Bialystock promet d'énormes bénéfices. Mais comme le spectacle sera le plus nul qu'on ait jamais vu, il sera contraint de mettre la clé sous la porte après la première. L'ingénieuse comptabilité de Bloom fera passer comme perte les millions empochés. A eux la belle vie à Rio ! Les deux compères dénichent la pièce la plus déprimante qu'on puisse imaginer. Elle s'intitule " Un printemps pour Hitler " et son auteur, Franck Liebkind, est particulièrement médiocre. Pour que le fiasco soit complet, on fait appel à un metteur en scène spécialiste de comédies musicales sans succès. Le rôle principal sera tenu par un chanteur décati, et le flop semble assuré. C'est compter sans le public, qui se précipite pour voir cette pâle satire du fascisme et lui assure un triomphe imprévu...

Fiche technique

Titre original : The Producers. Réalisation et scénario : Mel Brooks. Directeur de la photographie : Joseph Coffey. Musique : Brian Morris, John Morris. Chorégraphie : Alan Johnson. Producteur : Sidney Glazier. Sociétés de production : Springtime, M.G.M., Crossbow. Distribution : Embassy Pictures. Origine : Etats-Unis. Durée : 90 mn.

Distribution

Zero Mostel (Max Bialystock), Gene Wilder (Leo Bloom), Dick Shawn (Lorenzo St DuBois), Kenneth Mars (Franz Liebkind), Estelle Winwood (la vieille dame), Christopher Hewett (Roger de Bris), Lee Meredith (Ulla), Renée Taylor (Eva Braun), Barney Martin (Hermann Göring), John Zoller (le critique), Frank Campanella (le barman), Andreas Voutsinas (Carmen Giya, le secrétaire de Roger de Bris), Josip Ellic (Le violoniste).

Récompences

- Mel Brooks a remporté l'Oscar du meilleur scénario original pour ce film.
- Gene Wilder, dont c'est le premier grand rôle, fut nommé pour l'Oscar du Meilleur second rôle !

Le film a été interdit en Allemagne, jusqu'à ce qu'il soit projeté pendant un festival consacré aux films de réalisateurs juifs.

Susan Stroman, metteur en scène de la comédie musicale à Broadway tirée de ce film, et qui avait eu un succès retentissant en 2001, a réalisé le remake du film (produit par Brooks), en 2005.

HITLER SOUS LSD : UNE PERLE DÉLIRANTE DE 1967 SIGNÉE Mel BROOKS

Premier film de l'inégal Mel Brooks, *Les Producteurs* (1967) passe trop rarement sur les chaînes hertziennes pour que l'on ne se rue pas dessus, magnétoscope et superlatifs en main. Rendons grâce à la chaîne franco-allemande, au nom de l'amitié du même nom, de nous faire ce gentil cadeau. Le scénario, on ne peut plus délirant (voire outrageant), valut à Mel Brooks un Oscar mérité. C'est l'histoire d'un producteur on ne peut plus foireux (Zero Mostel, pur génie), qui, lassé de faire le gigolpince avec des vieilles injouables, met au point avec son comptable timide et

névrosé (Gene Wilder) une combine visant à l'enrichir considérablement en touchant les assurances. Pour cela, il doit absolument monter un four: il trouve une comédie musicale écrite par un ancien nazi (qui leur révèle que « *peu de gens le savent, mais le Führer était un excellent danseur* »), intitulée *Springtime for Hitler*. La rencontre avec le metteur en scène, une folle pas possible (guetter la scène dite «de l'ascenseur», avec un Andreas Voutsinas en pleine forme), puis le casting d'Hitler (uniquement des chanteurs qui se sont collés une petite moustache), sont déjà irrésistibles. Le chanteur finalement retenu, LSD (pour Lorenzo Saint Dubois), très influencé par Tom Jones, interprète, chaussé de cuissardes en phoque et lesté d'une boîte de soupe Campbell en sautoir, une chanson sur le pouvoir des fleurs et de l'amour qui écrase définitivement l'intégralité de *Phantom of the Paradise*. Le spectacle lui-même, dont on ne voit malheureusement que quelques extraits, est une anthologie: walkyries en tous genre, danseuses avec bretzels en soutifs, officiers SS dansant au pas de l'oie et bras tendu, et Adolf-LSD chantant le blues à Eva Braun, en jetant de temps en temps quelques « Zieg Heil ». Inutile de préciser que les frontières du bon goût ont explosé depuis belle lurette: les zygomatiques normalement constitués aussi.

[Anne BOULAY (*Libération*, 5 juillet 1999)]VIE DE HITLER TRAITÉE FAÇON OPÉRETTE

LA VIE D'HITLER TRAITÉE FAÇON OPÉRETTE !

Mel Brooks a raconté avoir inventé le personnage de Max Bialystock en s'inspirant d'un producteur pour qui il avait travaillé étant jeune. Brooks a d'abord pensé à Peter Sellers pour jouer Bialystock, mais finalement cela ne s'est pas concrétisé. Brooks eut alors la riche idée de proposer à Zero Mostel (1915-1977) de jouer dans son long-métrage. Mostel était un comédien blacklisté dans les années 50, évincé des plateaux de cinéma, il avait réussi à continuer sa carrière grâce au théâtre. Guère enthousiaste à la perspective de participer au film de Mel Brooks, il fut néanmoins convaincu par sa femme avec qui le rusé Mel s'était préalablement entretenu. *The Producers* doit beaucoup à la présence hilarante de Zero Mostel qui y déploie une grande énergie comique. Sa coiffure surréaliste et ses mimiques clownesques transforment le grotesque en œuvre d'art ! Andréas VoutsinasII était convenu avec Mel Brooks que Dustin Hoffman incarne Leo Bloom, le jeune comptable imprévisible. Mais Hoffman se rétracta afin de se rendre au casting du sinistre *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), dont il tint finalement la vedette ! Mel Brooks décida de se rabattre sur Gene Wilder, avec qui il tourna ensuite ses deux meilleurs films : *Blazing Saddles* (1974) et *Young Frankenstein* (1974). Wilder se révéla un parfait complément pour Zero Mostel ; leur alchimie à l'écran est évidente et détonante. Les deux comédiens se retrouvèrent quelques années plus tard dans *Rhinoceros* (Tom O'Horgan, 1974), l'adaptation de la pièce d'Eugène Ionesco dans laquelle les hommes se transforment en rhinocéros, hormis un irréductible humain. Zero Mostel et Gene Wilder dominent la distribution, mais jamais ne font de l'ombre aux autres « désaxés » qu'ils croisent dans *The Producers*. Kenneth Mars est particulièrement drôle en Franz Liebkind, le créateur de l'infâme « *Springtime for Hitler* », ancien nazi, 50 % idiot et 50 % dément. Mars renouera plusieurs fois avec ce type de personnage à l'accent teuton qui semble sa marque de fabrique : dans *Young Frankenstein* (1974) et plus récemment dans la série *Malcolm in the Middle* (2004). Dick Shawn (1923-1987) est aussi fantastique en Lorenzo St. DuBois, alias L.S.D., un simili Tom Jones à qui incombe la lourde tâche de prêter ses traits à l'ignoble Hitler. On peut apercevoir dans le petit rôle d'Eva Braun, une blonde et encore svelte Renée Taylor, qui ensuite se transformera en imposante mère juive de Fran Drescher dans la série *The Nanny* (1993-1999). Autre brève mais remarquable apparition, celle d'Andréas Voutsinas en coiffeur efféminé, croisement entre Raspoutine et Marilyn Monroe ! Outre d'autres participations à des films de Mel Brooks, Voutsinas continuera dans la « veine » comique en devenant même *Dracula* le temps d'un film dans *Les Charlots contre Dracula* (Jean-Pierre Desganat et Jean-Pierre Vergne, 1980) !

[Pascal Laffitte (objectif-cinema.com)]

Filmographie de Mel Brooks, réalisateur

1968 : *Les Producteurs (The Producers)*.

1970 : *Le Mystère des douze chaises (The Twelve Chairs)*.

1974 : *Frankenstein Junior (Young Frankenstein)*.

1974 : *Le Shérif est en prison (Blazing Saddles)*.

1976 : *La Dernière Folie de Mel Brooks (Silent Movie)*.

1977 : *Le Grand Frisson (High Anxiety)*.

1981 : *La Folle Histoire du monde (History of the World: Part 1)*.

1987 : *La Folle Histoire de l'espace (Spaceballs)*.

1991 : *Chienne de vie (Life Stinks)*.

1993 : *Robin des bois: Héros en collants (Robin Hood : Men in Tights)*.

1995 : *Dracula, mort et heureux de l'être (Dracula: Dead and Loving it)*.

Vendredi 17 mars 2017, 20 h (Cinéma Juliet-Berto)

Cecil B. DeMille

Les Dix commandements (Première partie)

The Ten Commandments (États-Unis, 1923)

En partenariat avec la Cinémathèque de Grenoble

et le Festival « Détours de Babel 20 »

Ciné-concert dans une création musicale contemporaine d'Arnaud Petit

« *Qui dit DeMille dit Hollywood et réciproquement.* »

Jean-Pierre Coursodon et B. Tavernier.

[in *50 ans de Cinéma américain*, Omnibus, Nathan, 1995, p. 413]

« *Nous avons ressorti de vieux films légendaires que nous avons mis en musique* », explique Benoît Thiebergien. C'est notamment le cas pour la création du compositeur Arnaud Petit *De l'exode à la terre promise*, réalisée autour du film de Cecil B. DeMille, *Les dix commandements*. La musique sera interprétée en direct par le musicien qui utilisera des instruments classiques autant qu'électroniques tels des synthétiseurs ou des ordinateurs. [JK, *Place Gre'net*, 12 février 2017]

CECIL B. DEMILLE

La postérité est injuste qui n'a souvent retenu de lui, parmi soixante-dix films, que les deux les plus tardifs, les peplums religieux - "Samson et Dalila" et "Les dix commandements". Il reste surtout de lui l'image d'un prédicateur à grand spectacle. S'il fallait situer ce personnage baroque sur l'échelle du christianisme, on dirait qu'il est... assez loin du pape François : plutôt du côté de Rubens et des peintres d'église de la Contre-Réforme.

Les films religieux ne sont en réalité qu'une partie de son œuvre. Il est d'abord un des grands prêtres d'Hollywood. C'est là que, du muet au technicolor, il trouve son accomplissement. Le producteur en culotte de cheval de "Tintin", l'ordre constamment à la bouche, c'est lui. Le domaine qu'il a bâti à vingt cinq miles des studios, le peuplant de toutes sortes d'animaux, comme l'arche de Noé, il l'a nommé "le Paradis". Et gare à qui viendrait contrebattre ses principes à la Paramount et sur la colline sacrée, il est menacé d'être plongé dans les ténèbres extérieures et jeté aux lions - on l'a vu pendant le maccarthysme.

Lui qui croyait en la réincarnation, se serait-il vu en Dieu dans une autre vie ? En tout cas, une blague courait à Hollywood : Saint Pierre appelait d'urgence un psychanalyste : "*Venez vite, Dieu se prend pour Cecil B. DeMille*".

[Jean Lebrun (*France-Inter, La Marche de l'Histoire*, 20 mai 2013)]

ARNAUD PETIT

Arnaud Petit s'est intéressé, et confronté à l'image sous diverses formes, mais en tant que compositeur. En choisissant de travailler avec des films muets à la fin des années 80 à l'Ircam (« *La Passion de Jeanne d'Arc* », de C.T. Dreyer, « *Tabou* » de W. Murnau), il développe le pouvoir de mise en scène des images au moyen de la musique et du son. Dans l'opéra « *La Place de la République* », créé au Centre Pompidou au début des années 90, il réalise lui-même une partie cinématographique centrale de l'opéra. Le pouvoir de la musique face aux images n'est pas neutre, l'assumer au premier plan dans un cadre spectaculaire fut l'une de ses préoccupations, qui heurta très vivement alors. Depuis lors, la musique orchestrale ainsi qu'électronique a tenu une place importante de sa production, ainsi que divers opéras. « *La bête dans la jungle* », d'après la nouvelle éponyme d'Henry James, sera prochainement repris à l'opéra de Cologne.[...]

Le Cinéclub de Grenoble - 4, rue Hector Berlioz - 38000 GRENOBLE

Tél : 04 76 44 70 38 - Fax : 04 76 51 24 43 - info@ccc-grenoble.fr - http://www.ccc-grenoble.fr

N° SIRET : 30890821900014 - Agrément Jeunesse & Sport 38.07.138 - code APE 9499Z

Association loi 1901, non assujettie à la TVA

Les Dix commandements est le quarante-cinquième film de Cecil B. DeMille. Pour la première fois de sa carrière, DeMille signe une œuvre biblique, genre qu'il abordera à nouveau avec Le Roi des rois en 1927, Le Signe de la croix en 1932, Samson et Dalila en 1949 et finalement une nouvelle version des Dix Commandements en 1956.

L'idée de faire un film portant sur les dix commandements ne vient pas de DeMille lui-même. Pour l'aider à choisir le sujet de son prochain film, DeMille avait décidé d'organiser un concours ouvert au grand public et visant à récompenser la personne qui lui proposerait le meilleur thème. Il porta son choix sur la suggestion d'un participant qui écrivit « Vous ne pouvez briser les dix commandements. Ce sont eux qui vous briseront ».

Initialement budgété à six-cent mille dollars, Les Dix commandements coûtera finalement plus d'un million. Pour reconstituer la ville du pharaon, des décors gigantesques, conçus par Paul Iribe, ont été construits dans les dunes de Guadalupe près de Los Angeles. Certaines scènes ont été tournées en Technicolor, procédé nouveau à l'époque. 2 500 figurants ont été engagés, notamment pour les scènes montrant le départ des Hébreux et leurs poursuivants égyptiens. En 2012 et en 2014, des fouilles archéologiques menées à Guadalupe ont permis d'exhumer certains éléments de décor conçus pour le film et que l'on croyait perdus.

Les deux segments du film ne sont pas d'égale longueur. La portion consacrée à l'histoire de Moïse prend à peu près 45 minutes alors que la section contemporaine, nettement moins spectaculaire, dure autour de 80 minutes. À sa sortie, le film obtient un très grand succès. La critique et le public ont surtout apprécié les scènes bibliques, la partie contemporaine passant un peu inaperçue.

[[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dix_Commandements_\(film,_1923\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dix_Commandements_(film,_1923))]

Fiche technique

Réalisation : Cecil B. DeMille. Scénario : Jeanie Macpherson. Production : Cecil B. DeMille. Société de production : Paramount Pictures. Photographie : Bert Glennon, J. Peverell Marley, Archie Stout, Fred Westerberg et Ray Rennahan (non crédité). Montage : Anne Bauchens. Musique : Hugo Riesenfeld & Milan Roder (non crédité). Musique pour l'édition DVD : Gaylord Carter jouée sur un orgue Wurlitzer en stéréo. Direction artistique : Paul Iribe. Costumes : Howard Greer et Clare West. Pays d'origine : États-Unis

Format : NB / Couleur (Colorisation manuelle des scènes de l'exode et du partage des eaux).

Film muet. Durée : 136 mn

Dates de sortie : États-Unis : 23 novembre 1923. France : 18 décembre 1924

Distribution

Theodore Roberts (Moïse), Charles de Rochefort (Ramsès II), Estelle Taylor (Myriam, la sœur de Moïse), Julia Faye (La femme du pharaon), James Neill (Aaron, frère de Moïse), Lawson Butt (Dathan), Richard Dix : John McTavish), Rod La Rocque (Dan McTavish), Edythe Chapman (Mme Martha McTavish), Leatrice Joy (Mary Leigh), Nita Naldi (Sally Lung, un Eurasien), Noble Johnson (L'homme de bronze (prologue)),

Acteurs non crédités : Arthur Edmund Carewe (Esclave israélite), Gino Corrado (Esclave israélite), Louise Emmons (Israélite âgée), Charles Farrell (Esclave israélite), Rex Ingram (Esclave israélite), Roscoe Karns (Jeune homme sous la pluie), Eugene Pallette (Esclave israélite).

Synopsis

Dans sa première partie, le film raconte l'épisode biblique de la captivité des Hébreux en Égypte à l'époque du pharaon Ramsès II (Charles de Rochefort), leur exode vers la Terre Promise, la traversée de la Mer Rouge, Moïse (Theodore Roberts) recevant les tables des Dix Commandements.

LES DIX COMMANDEMENTS (1923)

Si l'on ne retient aujourd'hui de Cecil B. DeMille que l'image du réalisateur de monumentales fresques religieuses, il n'en fut pas toujours ainsi. Sa première incursion dans le gigantisme fut un échec commercial avec son *Jeanne d'Arc* réalisé en 1917. DeMille rencontre ses premiers succès au début des années 20 avec des comédies de mœurs caustiques et irrévérencieuses annonçant la *screwball comedy* des années 30 et dont l'audace est à peine atténuée par la morale finale comme dans *Le Détour* (1922) ou *Le Réquisitoire* (1922).

Le DeMille pieux et adepte du gigantisme naît donc réellement avec *Les Dix Commandements*, première version muette de l'épopée biblique qu'il remakera en 1956 dans son film le plus célèbre. Bien différente de la seconde version essentiellement consacrée au destin de Moïse, DeMille adopte ici une construction à la manière de Griffith dans *Intolérance* (1916) qui superpose les époques. La partie péplum constitue en fait un long prologue de 48 minutes avant d'embrayer sur un récit contemporain où après avoir assisté à leur édification pleine de bruits et de fureur on verra la difficile application des *Dix Commandements* à l'ère moderne.

Dans un premier temps on assiste donc à l'histoire bien connue de Moïse dans un format plus resserré que la version de 56 à laquelle il fallait presque 4 heures pour tout raconter. Les situations défilent trop vite, on s'attache peu aux personnages qui ne dépassent jamais leur archétype biblique (notamment le Moïse très théâtral incarné par Theodore Roberts) et l'ensemble constitue surtout un beau livre d'images où DeMille étale sa foi avec quasiment tous les intertitres issus du livre de l'Exode.

Cependant on en prend plein les yeux et le gigantisme cette version n'a rien à envier à celle de 56 avec ses palais égyptien monumentaux, les figurants à pertes de vue et les fameux morceaux de bravoure que sont la traversée de la mer rouge (effets spéciaux épatants pour l'époque) ou l'écriture des tables de la loi, le tout débordant d'idées.

Le côté sadique et libidineux de DeMille fonctionne à plein aussi entre les châtements infligés aux israélites et surtout la scène du « veau d'or » tout aussi gratinée dans les deux versions avec orgies, beuveries et ambiance païenne offrant de saisissant tableaux. C'est aussi le seul moment où DeMille s'écarte du texte biblique en forçant le trait et en infligeant la lèpre à une des pécheresses, fait qui se répercutera dans la partie moderne.

[<http://chroniqueducinephilestakhanoviste.blogspot.fr>]

Filmographie partielle de Cecil B. DeMille (Longs métrages de 1914 à 1923)

L'œuvre cinématographique de Cecil B. DeMille comporte environ une centaine de longs métrages.

1913 : *Squaw man (The) (Le mari de l'Indienne)*.

1914 : *Brewster's millions (The)*.

1914 : *Call of the north (The)*.

1914 : *Ghost breaker (The), Man from home (The), Master mind (The), Only son (The)*.

Rose of the rancho, Virginian (The), What's his name.

1915 : *After five, Arab (The), Captive (The), Carmen, Cheat (The) / Forfaiture, Chimmie Fadden, Chimmie Fadden out west, Girl of the golden west (The), Kindling (The), Temptation (The), Unafraid (The), Warrens of Virginia (The), Wild goose chase (The)*.

1916 : *Dream girl (The), Golden chance (The), Heart of Nora Flynn (The), Joan the woman / Jeanne d'Arc, Maria Rosa, Trail of the lonesome pine (The)*.

1917 : *A Romance of the Redwoods, Devil-stone (The) / Le Talisman, Little American (The), Woman God forgot (The) / Les Conquérants*.

1918 : *Old wives for new, Squaw man (The), Till i come back to you, We can't have everything, Whispering chorus (the)*.

1919 : *Don't Change Your Husband, For Better, for Worse, Male and Female / L'Admirable Crichton*.

1920 : *Something to Think about, Why Change Your Wife ? / L'Echange.*

1921 : *Affairs of Anatol (The) / Le Coeur nous trompe, Fool's paradise / Le Paradis d'un fou, Forbidden fruit.*

1922 : *Manslaughter : Le Réquisitoire, Saturday night / Le Détour.*

1923 : *Adam's rib / La rançon d'un trône, **Ten commandments (The) / Les Dix commandements.***

Samedi 18 mars 2017, 20 h (Cinéma Juliet-Berto)

Note : Suite à un refus de Studio Canal, propriétaire des droits du film, nous nous voyons interdits de projeter le film *Belle de jour* initialement programmé.

Arthur Penn

***Bonnie et Clyde / Bonnie and Clyde* (États-Unis, 1967)**

Oscars 1968 : Meilleure actrice dans un second rôle pour Estelle Parsons.

Meilleure photographie pour Burnett Guffey.

Prix du meilleur film au Festival international du film de Mar del Plata en 1968.

« Il y a certainement plus d'inventions dans dix minutes du Gaucher que dans trois films américains de festival » André Bazin.

Bonnie & Clyde n'est pas seulement un film de gangsters violent retraçant les méfaits d'un couple de braqueurs de banques dans les États-Unis des années 30. Il est aussi et surtout l'un des films qui changèrent le visage du cinéma américain. En cette fin des années 60, le cinéaste Arthur Penn et Warren Beatty, acteur et producteur, parviennent à saisir les angoisses de la jeunesse de l'époque, partagée, sur fond de guerre du Vietnam, entre revendications sociales, soif de liberté et contestation. Bonnie & Clyde ouvre ainsi la voie à une jeune génération de cinéastes et d'acteurs qui vont participer au Nouvel Hollywood.

Ils ont traumatisé l'Amérique de la Dépression, donné du couple de gangsters l'image la plus romantique: miss Parker et mister Barrow ont touché au mythe. Leur duo pour mitraillettes freudiennes a inspiré à Arthur Penn l'un des plus beaux films américains de ces trente dernières années. Mêlant humour et critique sociale, tendresse et violence dans une extraordinaire justesse des comportements, Penn s'imposait, entre classicisme et Nouvelle Vague, comme un très grand par l'ampleur de sa mise en scène, son génie du récit éclaté, sa perception de la jeunesse dans son difficile passage à la maturité et sa direction magistrale de Faye Dunaway et de Warren Beatty.

Fiche technique

Réalisation : Arthur Penn. Scénario : Robert Benton et David Newman. Musique : Charles Strouse. Chanson générique : Rudy Vallée "Deep night" [Rudy Vallée and his Connecticut yankees 2/06/1929]. Montage : Dede Allen. Chef décorateur : Dean Tavoularis. Photographie : Burnett Guffey. Costumes : Theadora Van Runkle. Producteur : Warren Beatty. Sociétés de production : Tatira-Hiller Productions et Warner Bros.-Seven Arts.

Distribution

Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C.W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Estelle Parsons (Blanche), Denver Pyle (Frank Hamer), Dub Taylor (Ivan Moss), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard), Mabel Cavitt (Mrs Parker),

Récompences

- Oscars 1968
Meilleure actrice dans un second rôle pour Estelle Parsons.
Meilleure photographie pour Burnett Guffey.
- Prix du meilleur film au Festival international du film de Mar del Plata en 1968.

Synopsis

Dallas, 1931. Bonnie est serveuse de restaurant. Devant ses yeux, un inconnu, Clyde, vole une voiture. Désœuvrée, elle s'enfuit avec lui. Clyde est un gangster tout juste sorti du pénitencier, son savoir-faire fascine Bonnie. Entre eux deux naît une passion violente, attisée par les vols et les meurtres sanglants accomplis, et exaspérée par Clyde qui tente de vaincre son impuissance sexuelle. Au couple se sont adjointes trois recrues, le gang est maintenant célèbre aux USA et cultive son image...

ARTHUR PENN

Arthur Penn, né en 1922 à Philadelphie et décédé en 2010 à Manhattan, est considéré comme l'un des précurseurs du Nouvel Hollywood, à la fois par la modernité de son style, la violence de son montage et l'acuité de son regard. Frère du célèbre photographe Irving Penn, il se tourne d'abord vers le théâtre et continuera toute sa vie à s'intéresser à la scène. Il monte ainsi dès 1959 *Miracle en Alabama*, histoire de la rééducation d'une jeune fille sourde, muette et aveugle, qu'il adaptera en 1962 avec les mêmes interprètes principaux. Au début des années 50, il entre à la télévision et dirige dramatiques et épisodes de séries avant de réaliser son premier long métrage pour le cinéma, *Le Gaucher*, en 1958.

Variations sur les mythes américains

Penn inaugure ainsi un cycle critique sur les mythes américains. *Billy the Kid* devient un adolescent perdu, à l'image des beatniks qui, comme Jack Kerouac, recherchaient dans l'errance, le jazz et les drogues un sens à leur vie. Dans *La Poursuite impitoyable* (1966), il prend pour sujet les petites villes du Sud où l'intolérance est toujours vivace. Avec ***Bonnie & Clyde*** (1967), il revient à l'étude de figures criminelles mythiques, cette fois situées pendant la crise des années 30. *Little Big Man* (1970) revisite l'Histoire à travers la biographie fictive d'un jeune Blanc adopté par les Indiens. Le film est à la fois une comédie burlesque, une œuvre critique n'épargnant pas les légendes de l'Ouest et une violente dénonciation du génocide indien.

Un esprit indépendant

« Il y a certainement plus d'inventions dans dix minutes du *Gaucher* que dans trois films américains de festival » écrivait André Bazin en 1958. Cet esprit d'expérimentation caractérise Penn dans les années 60. Bien qu'il vienne du théâtre, sa mise en scène est toujours dynamique et ne s'attache pas aux mots d'auteur. L'un de ses titres les plus audacieux est *Mickey One* (1965), dont il eut le contrôle total. En écran large et noir et blanc, il filme la paranoïa d'un acteur qui se croit poursuivi par la mafia. Influencé par la Nouvelle Vague française, il adopte une narration libre et laisse improviser le jazzman Stan Getz. La paranoïa et la révélation d'un monde aussi inquiétant que grotesque trahissent également l'influence du *Procès* d'Orson Welles (1962). Peu après, le montage et la violence de *Bonnie & Clyde* vont quant à eux révolutionner le film d'action.

Un directeur d'acteurs

Au cours de sa carrière, Arthur Penn a fait tourner les plus grands acteurs américains, issus de l'*Actors Studio* et de la génération turbulente des sixties. Sa carrière aurait pu débiter avec James Dean, pressenti pour *Le Gaucher*. Le décès de celui-ci le fit se tourner vers Paul Newman, qui compose un Billy the Kid renfermé et un peu attardé. Dans la plupart de ses films, les acteurs brisent leur image, flirtant même avec un certain masochisme. Le physique de *playboy* de Warren Beatty est ainsi constamment malmené dans *Mickey One* ; il poursuivra le contre-emploi dans ***Bonnie & Clyde***, interprétant un gangster boiteux et impuissant. Dans *La Poursuite impitoyable*, Marlon Brando, Robert Redford et Angie Dickinson se partagent l'affiche. Le film est célèbre pour le tabassage de Brando qui lui laisse le visage tuméfié. C'est naturellement à la suite de *Bonnie & Clyde* que les acteurs symbolisant la contestation viennent tourner chez Penn. Avec *Little Big Man*, il offre ainsi à Dustin Hoffman, transformé en vieillard, un rôle mémorable. Il confronte Jack Nicholson à Brando dans *Missouri Breaks* (1976) et ne leur impose aucune retenue. La direction

d'acteur de Penn n'est pas seulement physique mais travaille aussi l'introspection. Le cinéaste retrouve Gene Hackman, qu'il avait fait débiter dans *Bonnie & Clyde*, pour *La Fugue*, en 1975. Si le personnage du privé Moseby s'inscrit parmi les rôles de durs de l'interprète de French Connection, Arthur Penn en fait surtout un être solitaire et blessé.

Le cinquième long métrage d'Arthur Penn ne fut pas seulement l'une des œuvres initiatrices du Nouvel Hollywood. Le film lança la carrière de Faye Dunaway et Gene Hackman, stars emblématiques des années 70, et permit à Warren Beatty, par ailleurs à l'origine du projet, de redevenir une vedette de premier plan. Il importe de connaître le parcours de ces trois acteurs majeurs pour saisir la nature de leur apport à *Bonnie & Clyde* et l'influence du film sur tout un pan du cinéma mondial.

[https://www.cineligue-npdc.org/cineligue/15/2014_2015/bonnie_et_clyde/bonnie_and_clyde_livret.pdf]

LE FILM DANS SON CONTEXTE HISTORIQUE

Bonnie & Clyde n'est pas seulement annonciateur de styles et de temps futurs, il est aussi bien enraciné dans son présent. Conçu en pleine effervescence "hippie", il rend hommage à cette culture aujourd'hui bien morte : critique de la société de consommation (l'épicier prêt à tuer pour éviter qu'on lui vole un "panier de la ménagère"), du système financier capitaliste (la première banque qu'attaque Clyde est en faillite et n'a plus d'argent), et de la désorganisation sociale qu'il engendre (les pauvres croisés sans cesse par le gang semblent être retournés à une sorte d'âge primitif qui évoque les pires nouvelles de Jack London), apologie du plaisir sexuel et de la jouissance hic et nunc, rejet d'une civilisation puritaine (c'est la fille d'un pasteur qui, une fois blessée aux yeux et donc aveugle, donne le renseignement permettant de monter le piège mortel au Ranger qui est une sorte de surmoi vengeur archaïque puis franchement diabolique) mentalement incohérente (le père de Moss). Hommage que l'on pourra juger tout de même atténué par le fait que les héros qui incarnent l'esprit du temps soient des criminels. Mais en 1967, la jeunesse américaine savait qu'elle pouvait éventuellement mourir au Viêt-Nam peu de temps après avoir fait l'amour pour la première fois : cette angoisse-là est présente dans la thématique originale de l'impuissance et de la révélation de l'amour physique in extremis. Impuissance d'ailleurs pas seulement sexuelle mais encore à se projeter même socialement dans un avenir aussi chargé de possibilité de mort. L'érotisation de l'arme à feu (cf. : séquence d'ouverture) est une sorte de défense gratifiante, dans un tel contexte...

[Francis Moury - le 2 mars 2009, <http://www.dvdclassik.com/critique/bonnie-and-clyde-penn>]

EXTRAIT D'UNE ANALYSE DE PAULINE KAEI

[« Bonnie & Clyde », *The New Yorker*, 21 octobre 1967]

Le rôle de Clyde Barrow semble avoir libéré quelque chose en lui. [...] Sa lenteur naturelle fonctionne parfaitement dans la séquence où il offre son arme à un fermier exproprié. Quel autre acteur aurait ainsi osé prolonger la scène de cette façon, jusqu'à sa réplique finale, « Nous braquons des banques », qui donne toute sa puissance comique à la séquence ? J'ai déjà suggéré ailleurs que l'une des raisons pour lesquelles l'art ne peut répondre à aucune règle précise, c'est que le génie novateur – le vrai génie, mais aussi le génie frelaté – est bien souvent, au cinéma comme dans les autres disciplines, celui qui a suffisamment d'audace ou de candeur pour oser faire ce que les autres ne font pas pour des raisons de bon goût. Avant Brando, les acteurs ne marmonnaient pas leur texte, ne se grattaient pas sans cesse et n'exhibaient pas leur transpiration. Avant Tennessee Williams, les dramaturges n'exploitaient pas l'un des terreaux érotiques singuliers sur lequel repose l'Amérique. Avant Orson Welles, les réalisateurs ne cherchaient pas une dramaturgie adaptée à chacune de leurs prises de vues. Avant Richard Lester, ils ne concevaient pas un film tout entier avec autant d'ingéniosité qu'un générique. Avant Marilyn

Monroe, les actrices ne faisaient pas de leurs faiblesses un atout, leurs balbutiements et leurs gaffes devenant une marque de fabrique irrésistible. Chacun, à sa façon, a imposé quelque chose que le public avait toujours apprécié sans oser l'avouer. Le « mauvais goût » a façonné une nouvelle norme. Le « mauvais » rythme de Beatty, son débit hésitant, digne d'un amateur, possède peut-être cette sorte de génie ; on a l'impression de le voir soupeser le moindre de ses gestes. »

Filmographie partielle d'Arthur Penn

Note : Arthur Penn a beaucoup pour la télévision.

1958 : *Le Gaucher (The Left Handed Gun)*.

1962 : *Miracle en Alabama (The Miracle Worker)*.

1964 : *Le Train* (non crédité, renvoyé en cours de tournage).

1965 : *Mickey One*.

1966 : *La Poursuite impitoyable (The Chase)*.

1967 : *Bonnie and Clyde*.

1969 : *Alice's Restaurant*.

1970 : *Little Big Man*.

1975 : *La Fugue (Night Moves)*.

1976 : *Missouri Breaks*.

1981 : *Georgia (Four Friends)*.

1985 : *Target*.

1987 : *Froid comme la mort (Dead of Winter)*.

1989 : *Penn and Teller get killed*.

1995 : *Lumière et Compagnie*.