

Anne-Sophie Donnarieix

Universität Regensburg

anne-sophie1.donnarieix@ur.de

Arletty sous les feux de la rampe : popularité, iconisation, commercialisation

Nous nous proposons dans cette contribution d'envisager la question du cinéma populaire depuis la perspective de ses figures de proue : ces acteurs et actrices vedettes qui s'imposent devant la caméra et comptent pour beaucoup dans les succès commerciaux de films auxquels ils prêtent leur visage et leur voix. Leur célébration collective peut du reste provenir de sources diverses et croisées : techniques de jeu particulièrement reconnaissables (Albera, 1994), incorporation dans un système cinématographique complexe (régie, dialogues, costumes, son), stratégies marketing visant à accroître la visibilité de ces « têtes d'affiche » (Amiel, 2007) jusqu'à les ériger en symboles nationaux, positionnement dans un certain « capital culturel » hiérarchique (Bourdieu, 1992) – et volontiers généré.

Le cas d'Arletty doit nous intéresser ici tout particulièrement. Quels éléments participent à la popularité, à l'iconisation, à la commercialisation de cette vedette incontestée du cinéma des années 1930 et 1940 ? Nous tenterons d'esquisser une réponse à cette question en revenant sur le parcours de l'actrice et sur sa canonisation, aujourd'hui encore, dans la culture cinématographique française. Nous reviendrons dans un premier temps sur sa mise en visibilité croissante et sur la réception de ses films (depuis ses premiers rôles jusqu'à son apothéose dans les années 1930), puis analyserons l'impact de la standardisation féminine dans quelques-uns des rôles type – femme provocante et lascive, amante désinvolte et mélancolique – qui marquent ses plus grands succès. En prenant pour exemple deux de ses collaborations avec Marcel Carné (*Les enfants du paradis*, 1945) et Jean Cocteau (*Orphée*, 1950), nous arguerons enfin que la popularité durable d'Arletty tient en partie à un savant brouillage : celui qui s'opère entre un cinéma dit commercial d'un côté, lié d'abord à ses succès financiers, et la rigueur esthétique d'un septième art ambitieux de l'autre, dont l'actrice a su, aussi, devenir l'égérie.

Teresa Hiergeist

Universität Wien

teresa.hiergeist@univie.ac.at

La lutte de classes. Conflits de travail et contrat social dans le cinéma français contemporain

Actuellement, on constate en France – comme dans d'autres pays européens – un clivage social croissant. Il est question d'une 'nouvelle question sociale' ou d'une 'génération précaire', vivant au seuil de la pauvreté, ayant du mal à trouver du travail et se sentant négligée par les élites. Ces affirmations font partie d'une nouvelle culture protestaire qui a pour but de rendre visible et réhabiliter un groupe social considéré comme discursivement marginalisé.

La contribution pose le regard sur la représentation de la précarité dans le cinéma contemporain et sonde ses possibilités de prendre une position sur ces efforts de visibilité. L'objectif sera de profiler – à partir de films comme *Deux jours, une nuit* (Dardennes, 2014) et *En guerre* (Stéphane Brizé, 2018) – une esthétique cinématographique spécifique du travail précaire et d'évaluer son influence sur les discours sociopolitiques actuels.

Jonas Hock

Université de Ratisbonne

Jonas.Hock@UR.de

À nous les temps modernes : René Clair et Charlie Chaplin

René Clair occupe une place particulière dans l'histoire du cinéma français – nom de plume évoquant renaissance et clarté oblige : premier cinéaste élu à l'Académie française, il fut à la fois réalisateur et écrivain, adepte d'un certain réalisme mais inspiré et proche des avant-gardes, représentant d'un cinéma assez franco-français toutefois teinté d'expériences londoniennes et hollywoodiennes. *À nous la liberté*, peu connu en Allemagne où le film ne sortit qu'en 1958 avec 27 ans de retard, est, à plusieurs égards, le film le plus populaire de Clair. De manière aussi comique que critique, le film pose la question du rapport entre liberté (individuelle) et société moderne (industrielle), entre travail et exploitation, mais aussi entre l'homme et la machine, une thématique qui lie étroitement le film de René Clair aux *Temps modernes* de Charlie Chaplin, sorti cinq ans plus tard, qui s'en était inspiré au point de se voir infliger un procès pour plagiat.

S'il est contestable qu'*À nous la liberté* soit vraiment « moins en prise avec les réalités qu'avec les représentations conventionnelles qui les médiatisent » comme l'affirme le *Dictionnaire du cinéma populaire français*, les images y sont décidément aux prises avec la bande son. Tout comme le film de Chaplin, celui de Clair est une réflexion sur l'arrivée du cinéma sonore, ce qui n'évacue aucunement la dimension politique des deux films mais la complète : Il s'agirait donc, dans les deux cas, de concevoir la difficile place du peuple au XX^e siècle qui trouve dans le cinéma et dans la musique, arts (devenus) éminemment industriels, son reflet – son divertissement et son asservissement par les machines. Le cinéma, celui de René Clair et de Charli Chaplin au moins, propose-t-il une échappatoire à cette aporie du populaire aux années 1930 ?

Ralf Junkerjürgen

Universität Regensburg

Ralf.junkerjuergen@ur.de

Die Nonne am Steuer. Zur Bedeutung eines populären Filmmotivs. La religieuse au volant. La signification d'un motif cinématographique

„Les voies du Seigneur sont impénétrables. Lui seul connaît la route. Il est notre guide. Suivons-le les yeux fermés,“ sagt Soeur Clotilde (France Rumilly) noch und drückt ordentlich auf die Tube, als sie Ludovic Cruchot (Louis de Funès) im Gendarm von Saint Tropez von 1964 zum ersten Mal begegnet. Die halsbrecherische Fahrt der dauerlachenden Nonne in blauer Ente wurde so beliebt, dass sie sich zu einem Markenzeichen der erfolgreichen Filmreihe entwickelte. Soeur Clotilde kam immer zufällig dann vorbei, wenn die Gendarmen Hilfe benötigten, und nahm die Verfolgung auf, bis der Running Gag 1982 in *Le gendarme et les gendarmettes* mit der wohl verrücktesten Fahrt seinen Höhepunkt erreichte. Als Clotilde den Auftrag bekommt, den Gendarmen schleunigst eine Nachricht zu überbringen, gibt es kein Halten mehr: riskante Überholmanöver, querfeldein die Hügel hinunter, sich überschlagen und weiterfahren, Verlust erst der Kühlerhaube dann des Dachs, was soll's; selbst als die hintere Hälfte der Ente bei einer Kollision abgeschlagen wird, fährt Clotilde noch über eine rote Ampel...

Das ist so spektakulär, dass man die kulturelle Bedeutung des Phänomens Clotilde leicht übersehen kann. Als Frau und Nonne am Steuer brach sie in der Phase des liberalen Übergangs der 1960er und 1970er Jahre nicht nur mit zwei Vorurteilen, sondern bestätigte sie zugleich auch. In diesem Widerspruch, so die These, liegt das populäre Potenzial dieses Motivs. Der Beitrag möchte dessen weitreichenden Implikationen ausloten, denn die Figur der Nonne am Steuer fragt nicht nur nach dem Platz der Geistlichen in der modernen Welt, sondern dreht sich zugleich um die vom Patriarchat als Bedrohung empfundene Frau am Steuer allgemein.

"Les voies du Seigneur sont impénétrables. Lui seul connaît la route. Il est notre guide. Suivons-le les yeux fermés", dit encore Soeur Clotilde (France Rumilly) et appuie sur le champignon lorsqu'elle rencontre pour la première fois Ludovic Cruchot (Louis de Funès) dans *Le Gendarme de Saint-Tropez* de 1964. La course effrénée de la religieuse au rire permanent en 2CV bleue est devenue si populaire qu'elle est devenue une marque de fabrique de la série de films à succès. Sœur Clotilde passait toujours par hasard lorsque les gendarmes avaient besoin d'aide et se lançait à la poursuite, jusqu'à ce que le *running gag* atteigne son apogée en 1982 dans *Le gendarme et les gendarmettes*, avec la course la plus folle. Lorsque Clotilde est chargée de transmettre un message aux gendarmes, rien ne l'arrête : dépassements risqués, descentes de collines à travers champs, perte du capot puis du toit, qu'importe ; même lorsque la moitié arrière de la 2CV canard est coupée dans une collision, Clotilde franchit encore un feu rouge...

C'est tellement spectaculaire qu'il est facile de ne pas voir l'importance culturelle du phénomène Clotilde. En tant que femme et religieuse au volant, dans la phase de transition libérale des années 1960 et 1970, elle n'a pas seulement rompu avec deux préjugés, mais les a en même temps confirmés. C'est dans cette contradiction que réside, voilà notre hypothèse,

le potentiel populaire de ce motif. La conférence souhaite en explorer les vastes implications, car la figure de la religieuse au volant n'interroge pas seulement la place des ecclésiastiques dans le monde moderne, mais tourne en même temps autour de la femme au volant en général, perçue comme une menace par le patriarcat.

Literaturverzeichnis / Bibliographie

Steinborn, Anke. 2014. *Der neo-aktionistische Aufbruch: zur Ästhetik des „American Way of Life“*, Berlin: Bertz + Fischer.

Müller, E. 2012. *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*, Marburg: Schüren.

Felten, Uta. 2013. *Kino und Automobil*, Tübingen: Stauffenburg.

Kaschuba, Wolfgang. 2004. *Die Überwindung der Distanz: Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main: Fischer.

Kristina Köhler

Universität Wien

k.koehler@uni-koeln.de

Kippsfiguren des Populären: Cinephilie und «cinéma populaire» im Frankreich der 1920er Jahre

Die 1920er Jahre werden häufig als Phase beschrieben, in der sich in Frankreich eine Vorstellung von Filmkultur und Cinephilie herausbildet, die das kulturelle Selbstverständnis der *Grande Nation* bis heute prägt. Innerhalb dieser Debatten und Praktiken bildet das „Populäre“ einen durchaus ambivalenten Bezugspunkt: Um ihre Vorstellung eines guten Kinos zu konturieren, schreiben Louis Delluc und seine cinephilen Mitstreiter*innen einerseits vehement gegen Formen eines populären Kinos an, darunter die Filmserien von Louis Feuillade und deren Fans. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass die cinephilen Schriften, Filme und Praktiken selbst in hohem Maße von Fantasien des Populären getragen sind – etwa von der Idee vom Kino als klassenübergreifendem Ort, der linksintellektuellen Verklärung der Arbeiterklasse oder auch der Forderung nach einer nicht- oder anti-bürgerlichen Form des Kinos als «art populaire».

Der Vortrag zeichnet diesen Balanceakt nach, mit dem cinephile Intellektuelle zu Beginn der 1920er Jahre (unterschiedliche) Vorstellungen des Populären für ihr Projekt einer französischen Filmkultur produktiv zu machen suchen und zielt insbesondere darauf, die durch das Konzept der Cinephilie verlaufenden Spannungen und Widersprüche offenzulegen. Sind diese Spannungen spezifisch für den Kontext der 1920er Jahre oder sind sie bis ins aktuelle Selbstverständnis französischer Filmkultur hinein spürbar?

Das Filmprogramm soll ermöglichen, das Narrativ Cinephilie vs. «cinéma populaire» an den Filmen selbst noch einmal kritisch zu überprüfen:

*Der Vortrag mit anschließender Diskussion findet im Rahmen einer öffentlichen Vorführung von *FIÈVRE* (F 1921, Louis Delluc, 45 min) im „Unsichtbaren Kino 3“, dem Spielort des Österreichischen Filmmuseums, statt.*

Jochen Mecke

Universität Regensburg

jochen.mecke@ur.de

Le cinéma populaire de la Nouvelle Vague

Certes, la Nouvelle Vague est surtout connue comme mouvement fondateur d'un cinéma d'auteur dont l'esthétique moderne a souvent été considérée comme élitiste et intellectualiste. Mais, déjà comme critiques, les futurs réalisateurs affichent une certaine préférence pour les productions américaines de la série B, pour des genres populaires comme les films policiers et des cinéastes non moins populaires comme Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray ou même Charlot. Cette tendance populaire se poursuit plus tard, quand ils échangent le stylo contre la caméra. L'exemple le plus connu est sans doute celui de Claude Chabrol qui s'inspire presque pour tous ses films du genre policier ou des films d'espionnage, mais François Truffaut aussi se laisse séduire par les attraits du cinéma populaire des films policiers de la série noire dans *Tirez sur le pianiste* ou *La mariée était en noir* et même le réalisateur qui avait la réputation d'être l'intellectuel au sein de ces Jeunes Turcs du cinéma, Jean-Luc Godard tourne des films d'espionnage (*Alphaville*) ou de la série noire (*À bout de souffle*) sans parler de Jacques Rivette qui se réfère peut-être moins à un genre policier concret, mais qui en garde, dans presque tous ses films, un élément essentiel, à savoir le suspense et même Éric Rohmer se sert de la culture populaire des *Comédies et proverbes* ou des *Contes des quatre saisons* pour tourner un film d'espionnage avec *Triple Agent*. Cet intérêt pour les genres, cinéastes et films populaires éveille plusieurs questions, notamment sur le rapport entre le jeune cinéma d'auteur d'une part et la culture et le cinéma populaire de l'autre. Le soi-disant élitisme de la Nouvelle Vague, du moins à ses débuts, ne serait-il pas une mystification de la critique ? Ou bien s'agit-il de simples pastiches, de contrefaçons ou d'un piège destiné à attirer un public à qui on présente ensuite un autre cinéma que celui-ci ne serait jamais allé regarder ? Où est-ce que le cinéma populaire ne constitue-t-il pas plutôt une cible, dont ils veulent dénoncer le kitsch et l'inauthenticité évidents ?

Minerva Peinador

Universität Regensburg

minerva.peinador-perez@ur.de

Kechiche et González entre authenticité et popularité

Dans cette communication, nous souhaitons examiner la question sur la représentation ou plutôt la représentabilité du « populaire » dans le cinéma des cultures romanes. Dans ce but nous avons choisi deux exemples de « cinéma – milieu » de la France d'un côté et de l'Argentine de l'autre, concrètement de la banlieue et de la « villa » ou bidonville en Argentine.

Selon le point de vue du récit, des figures, et des stratégies narratives qui concernent plus particulièrement l'« authenticité » du milieu populaire qu'on veut représenter, on analysera *L'esquive* (2004), du réalisateur franco-tunisien Abdellatif Kechiche (1960*), et *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), du réalisateur argentin César González (1989*). Leur cinéma se caractérise par le naturalisme, la collaboration avec des acteurs débutants et un budget très limité, eux-mêmes sont des créateurs qui parlent des lieux d'énonciation différents mais en tout cas « marginaux » ou périphériques par rapport au cinéma plus commercial et dominant. En plus l'intertextualité littéraire-philosophique du fond de leurs histoires font la potentielle analyse comparée encore plus intéressante.

Ainsi nous essayerons de répondre principalement à deux questions : Jusqu'à quel point l'authenticité du film dépend de la provenance socioculturelle du/de la créateur/créatrice et de leurs ressources narratives et scéniques ? Et quelles similitudes peut-on observer, par-delà les différences transculturelles, entre ces films qui lient la question du populaire à la représentation du marginal ?

Références :

Kechiche, Abdellatif (2004). *L'esquive*. France : Lola Films, CinéCinemas.
González, César (2014) *¿Qué puede un cuerpo?* Argentina: Joel Aguiar- Facundo Castillo.

Ewelina Pepiak

Universität Gießen

Ewelina-1.Pepiak@romanistik.uni-giessen.de

Le ciné d'hommes. Du rire, de la témérité et de la nostalgie dans la comédie française récente

Après la comédie désengagée des années 2000 qui réclamait le droit à l'indifférence et à la moquerie (Fournier Lanzoni 2015), la comédie post-2015 met en lumière les débats autour des limites de l'humour qui domine l'espace médiatique (Ervin 2019). L'esprit populaire du rire carnavalesque propre à la culture française républicaine semble être met en péril par le 'politiquement correct' (Grillet 2019). Comme le suggèrent les chercheurs, l'esthétique utopique voire sentimentale annonce la tendance régressive du cinéma qui reflète une crise de la masculinité (Powrie 1997, Harrod 2020). Ainsi, nous proposons de voir les représentations nostalgiques de la francité comme non seulement genrées, mais aussi racisées. Cette intervention soutient que la popularisation de la nostalgie renforce l'idéologie universaliste supposée réunir les Français détermine les rapports de genre et de race à l'écran. La cinéphilie, comme suggère Lia Brozgal, nous offre une possibilité de revoir nos réactions face aux débats sur l'universalisme français de plus en plus complexes et instrumentalisés (Brozgal 2019: 22).

Les tendances récentes de la représentation du franchouillard (cf. Duval 2007) dans les comédies communautaires, ou encore dans les films récents de Nicolas Bedos, promeuvent une vision nostalgique de la France qui se sert d'une notion du populaire. Le rapport récent *Cinégalité* révèle que la majorité des rôles principaux sont incarnés par un « homme blanc cadre, hétérosexuel, citadin et en bonne santé » (Cervulle et Lécossais 2021). Il semblerait que malgré les efforts de « dénationaliser » la culture francophone (Thomas 2021), les mouvements sociaux contre la violence systématique masculine, et l'émergence de la culture populaire post-nationale qui dénonce les rapports entre le genre et la nation (Harrod 2020, Moine 2021) le type hyper-masculin franco-français, ne serait un modèle que pour une poignée des *incels* et des *zemmouriens* (Studnicki 2021). Or le nouveau franchouillard qui dénonce le 'politiquement correct' se réclame universel. Il est ainsi un visage du 'mainstream' – même de l'extrême droite en voie de modernisation (Möser 2020). Par-delà la déconstruction de la témérité et de la nostalgie des caractères masculins dans les comédies récentes, nous analysons les éléments stylistiques qui continuent de mettre en avant la « misogynie persistante » du cinéma populaire (Burch & Sellier 1996).

Nous constatons une persistance décourageante de l'inégalité entre les sexes dans les comédies analysées. De plus, la rhétorique de l'ironie et la dérision semblent être utilisées dans le but de réessentialiser la francité. Contrairement aux thèses de Mikhaïl Bakhtine, Umberto Eco (1984) propose une approche suspicieuse à la liberté du comique. Si les réalisateurs des films en question réclament la liberté d'expression dans un climat où « l'indignation est devenue un métier » (Nicolas Bedos), pour Umberto Eco la comédie peut être considérée comme un instrument de contrôle social car la transgression ne peut se produire que dans les limites autorisées par les classes dominantes. Dans ce contexte, la nostalgie, la témérité et le rire peuvent être interprétés comme des stratégies discursives de l'approche universaliste considérée comme culture dominante.

Filmographie

OSS 177 : *Le Caire, nid d'espions*. 2006. Dir. Michel Hazanacius

OSS 117 : *Rio ne répond plus*. 2009. Dir. Michel Hazanavicius
La belle époque. 2019. Dir. Nicolas Bedos.
OSS 177. *Alerte rouge en Afrique noire*. 2021 Dir. Nicolas Bedos.
Qu'est-ce qu'on a encore fait au bon dieu ? 2019 Dir. Philippe de Chauveron.
Qu'est-ce qu'on a tous fait au bon dieu ? 2022 Dir. Philippe de Chauveron.

Bibliographie

Bedos Nicolas parle d'OSS 117: Alerte rouge en Afrique noire. Première Magazine. 30 Juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=rmXjdMTe_lo&ab_channel=Premi%C3%A8remagazine
Brozgal, Lia. 2019. Seeing Through Race in Contemporary French Cinema. In *L'Esprit Créateur*, Volume 59, Number 2, Summer 2019, 12-24.
Cervulle, Maxime & Sarah Lécossais. Diversité à l'écran : une enquête souligne la faible part des « non blancs » et des femmes de plus de 50 ans. In *Le Monde* Publié le 06 décembre 2021 à 17h53 - Mis à jour le 17 décembre 2021 à 22h12
https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/12/06/diversite-a-l-ecran-une-enquete-pointe-la-faible-part-des-non-blancs-et-des-femmes-de-plus-de-50-ans_6104936_3224.html
Duval, Roland. 2007. De la franchouillardise dans le cinéma français. *Positif* N° 557/558, (Jul/Aug). Paris, 134-141.
Eco, Umberto. 1984. The Frames of comic 'freedom'. In *Carnival!* Ed by T. Sebeok. Berlin: Mouton.
Ervine, Jonathan. 2019. *Humour in contemporary France: Controversy, Consensus and Contradictions*. Liverpool: Liverpool University Press.
Fournier Lanzoni. 2015. *French Comedy on Screen – A Cinematic History*. Palgrave MacMillan.
Grillet, Thierry. 2019. Le rire de la fin du monde. In *Books 9/100*, 26-29
Harrod, Mary & Phil Powrie. 2018. *New directions in contemporary French comedies. Studies in French Cinema*. Vol.1. London: Routledge.
Harrod, Mary. 2020. "Money can't buy me love": radical right-wing populism in French romantic comedies of the 2010s, *New Review of Film and Television Studies*, 18:1, 101-118.
Moine, Raphaëlle. 2021. 'Le « Post-national Popular » : nouveau concept, nouvelles pratiques, nouvelles représentations?' Vortrag an der Tagung Global Gallicisms. Circulating Frenchness through Mainstream Film and Television. University of Warwick 11-13 September.
Möser, Cornelia. 2020. Sexual Politics as a Tool to 'Un-Demonize' Right-Wing Discourses in France. In Dietze, Gabrielle & Julia Roth (Eds.). *Right-wing populism and gender. European Perspectives and Beyond*. Bielefeld: Transcript.
Powrie, Phil. 1997. *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford University Press.
Sellier, Geneviève & Noël Burch. 1996. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*. Paris : Nathan.
Studnicki, Mickaël. 2021. Émergence des hérauts du masculinisme à la télévision. Soral, Zemmour et le discours contre la « féminisation de la société » (2000-2020). In *Les temps des médias*. No 36, 156-171.

Verena Richter

Karl-Franzens-Universität Graz

verena.richter@uni-graz.at

'Teen Movie' américain, 'qualité française' et cinéma de banlieue. Autour du 'populaire' dans *Les Tricheurs* (1958) et *Terrain vague* (1960) de Marcel Carné

Au début des années 1950, le cinéma français entre dans un état de profonde stagnation artistique qui perdurera jusqu'à l'avènement des premiers films de la Nouvelle Vague. Dominées par des réalisateurs comme Claude Autant-Lara, Jean Delannoy ou André Cayatte, les productions cinématographiques de cette époque se caractérisent par un savoir-faire technique qui n'a guère évolué depuis les années 1930. La prépondérance de cette 'Tradition de la qualité française', comme Truffaut qualifiera ce cinéma, est en partie due à une industrie cinématographique qui, jusqu'au milieu des années 1950, vise les bonnes recettes au détriment de formes plus expérimentales. Dans ce contexte d'un cinéma grand public 'à bout de souffle' s'inscrit l'œuvre tardive de Marcel Carné. Tantôt classé parmi les réalisateurs de la qualité française, tantôt non, Carné ne réalise surement pas ses chefs-d'œuvre à la veille et au moment des premiers films des 'jeunes turcs'. Même s'il s'inspire des mêmes modèles qu'eux, notamment du 'teen movie' américain naissant, pour renouveler sa production cinématographique, il en résulte des films qui ne savent pas suivre l'allure des jeunes cinéastes. Cela concerne en premier lieu *Les Tricheurs* (1958), qui peint le portrait d'une jeunesse oisive et cynique à Saint-Germain-des-Prés, mais aussi *Terrain vague* (1960), l'un des premiers films qui montrent les quartiers neufs dans la 'zone' parisienne.

Dans notre communication, nous nous proposons de regarder de plus près ce diptyque de la jeunesse parisienne et de le discuter sous l'angle d'un cinéma populaire qui peine à se renouveler. D'abord, nous montrerons plus en détail le recours de Carné au genre du 'teen movie' américain. Popularisés par des acteurs tels que James Dean ou Marlon Brando, les premiers 'teen movies' connaissent un grand succès commercial dans les années 1950. Tandis que les réalisateurs de la Nouvelle Vague s'en inspirent pour proposer des images plus 'authentiques' de la jeunesse contemporaine, Carné, restant fidèle aux principes de la qualité française, ne réussit que peu le pari. Au contraire, et cela est le deuxième point que nous aborderons, les deux films se caractérisent par un découpage classique maîtrisé à l'extrême dont découle l'impression d'un cinéma figé dans de vieilles formes et de vieilles attitudes. Enfin, nous nous interrogerons sur le rapport de ces deux films 'au peuple' pour faire ressortir leur côté innovateur. Si l'on peut reprocher aux deux films de Carné une 'esthétique régressive', il ne faut pas non plus perdre de vue le renouvellement qu'apporte notamment *Terrain Vague* par rapport à la représentation de l'espace parisien dans le cinéma français. Tandis que la Nouvelle Vague porte son regard sur le centre parisien, *Terrain Vague* montre la jeunesse des milieux défavorisés en marge de la ville lumière et peut ainsi être conçu comme prédécesseur du 'cinéma de banlieue' dont font partie des films comme *La Haine* (1995) ou *Les Misérables* (2019). Ainsi, les deux films de Carné nous permettront de discuter et de problématiser le cinéma populaire sous différents angles et dans toute sa complexité.

Bibliographie

- Alexandre, Jean-Lou. 2005. *Les Cousins des tricheurs. De la 'qualité française' à la Nouvelle Vague*. Paris : L'Harmattan.
- Aumont, Jacques. 1993. Cinéma français 1950: ,qualité' et ,réalisme'. In Michèle Lagny et al. (eds.), *Le cinéma français de la Quatrième République*, 42-58. Paris : Cinémathèque Française.
- Bernstein, Jonathan. 1997. *Pretty in Pink. The Golden Age of Teenage Movies*, New York : St. Martin's Griffin.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. 1993. Le ,star system' à la française: les acteurs des années cinquante. In Michèle Lagny et al. (eds.), *Le cinéma français de la Quatrième République*, 27-41. Paris : Cinémathèque Française.
- Boutang, Adrienne & Célia Sauvage. 2011. *Les ,Teen Movies'*, Paris : Vrin.
- Davenas, Olivier. 2013. *Teen ! Cinéma de l'adolescence*. Montméliar : Les moutons électriques.
- Doherty, Thomas Patrick. 2002. *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia : Temple University Press.
- Driskell, Jonathan. 2012. *Marcel Carné*. Manchester : Manchester University Press.
- Le Pajolec, Sébastien. 2005. *Tous les garçons et les filles de leur l'âge. Jeunesse et cinéma en France (1953-1975)*. Paris : Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne thèse de doctorat.
- Magny, Joël. 1988. La chute des valeurs ou la fin des années trente. In Jean-Louis Passek (ed.), *D'un cinéma à l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, 56-71. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Passek, Jean-Louis (ed.). 1988. *D'un cinéma à l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Prédal, René. 1996. *50 ans de cinéma français*. Paris : Nathan.
- Truffaut, François. 1975. James Dean est mort. In François Truffaut, *Les films de ma vie*, 313-317. Paris : Flammarion.
- Truffaut, François. 2008. Une certaine tendance dans le cinéma français. In François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, 211-229. Paris : Flammarion.
- Truffaut, François. 2008. Vous êtes tous témoins dans ce procès. Le cinéma français crève sous les fausses légendes. In François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, 234-249. Paris : Flammarion.
- Turk, Edward Baron. 1989. *Child of Paradise. Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Cambridge : Harvard University Press.

Dagmar Schmelzer

Universität Regensburg

dagmar.schmelzer@ur.de

Malgré tout on rit à Saint-Henri. Les figures du populaire dans le corpus de documentaires francophones de l'Office national du film, entre regard ethnographique et *empowerment* politique

Depuis la fin des années 1950, les cinéastes francophones de l'Office national du film répondent de manière spécifique à la mission de la Loi sur le cinéma de 1950, qui est de faire connaître aux citoyens et au monde une image du Canada et des Canadiens : les créateurs bien formés issus de la classe moyenne partent à la découverte des quartiers populaires de Montréal et à la recherche « du peuple » et participent activement à la construction d'une nouvelle image de la société québécoise « d'en bas », telle qu'elle se réinventera dans le sillage de la Révolution tranquille : plus urbaine, plus multiculturelle, plus laïque, plus politique et résolument décidée à prendre son avenir en main. Ils testent la nouvelle technique de la caméra à l'épaule et du son synchrone afin d'être au plus près du quotidien vécu, de l'habitat, de la vie de famille, du monde du travail, du sport et des loisirs, tout en prenant conscience à quel point la caméra, en tant que catalyseur, est à l'origine même d'une réalité que les films aident à produire de façon performative – comme en passant, ils contribuent ainsi de manière essentielle au développement transnational de la nouvelle esthétique du « cinéma vérité » (cf. Wintonick 1999).

C'est notamment en réaction à la critique de films comme *À Saint-Henri, le cinq septembre* (Hubert Aquin, 1962), dans lesquels la voix narrative auctoriale, malgré toute l'autodérision relativisante, blesse aussi la fierté des familles ouvrières présentées de manière quasi ethnographique, que l'ONF fait un pas supplémentaire vers la démocratisation du tournage dans le programme « Société Nouvelle » et grâce à l'utilisation de la nouvelle caméra vidéo Portapak : la caméra est mise entre les mains des personnes interviewées elles-mêmes et le filmage est intégré comme une composante d'un processus de discussion politique et de prise de pouvoir que les films accompagnent et génèrent en même temps.

La contribution analysera, à partir de films choisis (entre autres *Les Raquetteurs*, *La Lutte*, *Dimanche d'Amérique*, *VTR St-Jacques : Opération boule de neige* et autres), les images du peuple travailleur que dessine le corpus et examinera, dans une perspective diachronique (de la fin des années 1950 à 1980), comment l'identification identitaire, la mise en scène de la communauté et l'habilitation politique sont atteintes par des moyens narratifs et par l'esthétique cinématographique.

Malgré tout on rit à Saint-Henri. Figuren des Populären im frankophonen Dokumentarfilmkorpus des Office National du Film zwischen ethnographischem Blick und politischer Ermächtigung

Die frankophonen Cinéasten des Office National du Film kommen seit den späten 1950er Jahren dem Auftrag des Film Act von 1950, den eigenen Bürgern und der Welt ein Bild Kanadas und der Kanadier nahezubringen, auf spezifische Weise nach: Die gut ausgebildeten Filmschaffenden aus der Mittelschicht machen sich auf Entdeckungsreise in die Arbeiterviertel

Montréal, entdecken dort „das Volk“ und wirken tatkräftig an einem neuen Selbstbild der Québécoiser Gesellschaft „von unten“ mit, die sich im Zuge der *Révolution tranquille* neu erfinden wird: städtischer, kulturell bunter, säkularer, politischer und unbedingt gewillt, ihre Zukunft selbst in die Hand zu nehmen. Sie experimentieren mit der neuen Technik der Handkamera und des Synchrontons, um ganz nah am gelebten Alltag, an Wohnsituation, Familienleben, Arbeitswelten, Sport und Freizeit zu sein und machen sich doch bewusst, wie sehr die Kamera als Katalysator die zu zeigende Wirklichkeit erst performativ hervorbringt – wie nebenbei tragen sie damit ganz wesentlich zur transnationalen Entwicklung des „cinéma vérité“ bei (vgl. Wintonick (1999): *Cinéma vérité*). Nicht zuletzt in Reaktion auf die Kritik an Filmen wie *À Saint-Henri, le cinq septembre* (Hubert Aquin, 1962), in denen der auktoriale Erzählton trotz aller relativierenden Selbstironie auch den Stolz der quasi ethnographisch vorgeführten Arbeiterfamilien verletzt, macht das ONF im Programm „Société Nouvelle“ und mittels Nutzung der neuen Videokamera Portapak einen weiterführenden Schritt der Demokratisierung: Den Porträtierten selbst wird die Kamera in die Hand gegeben und das Filmen wird als ein Baustein in einen Prozess der politischen Diskussion und Selbstermächtigung eingebunden, den die Filme zugleich begleiten und hervorbringen.

Der Vortrag analysiert an einschlägigen Filmen (u.a. *Les Raquetteurs, La Lutte, Dimanche d'Amérique, VTR St-Jacques: Opération boule de neige* und andere) die Bilder des arbeitenden Volks, die das Korpus zeichnet, und untersucht aus diachroner Perspektive (Ende der 1950er Jahre bis 1980), wie identitäre Identifikation, die Inszenierung von Gemeinschaft und politische Ermächtigung mittels narrativer und filmästhetischer Mittel erreicht werden.

Literatur/Filmographie (Auswahl):

Froger, Marion (2009): *Le cinéma à l'épreuve de la communauté: le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Garneau, Michèle (2013): „Le Canada sous condition de la culture à l'Office national du film“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink/Christoph Vatter (Hrsg.): *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 35-50.

Lipp, Thorolf (2016): *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren.

MacKenzie, Scott (2004): *Screening Québec. Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Square*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Khoury, Malek/Varga, Darrell (2006): *Working on Screen. Representations of the Working Class in Canadian Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.

Waugh, Thomas/Winton, Ezra/Baker, Michael Brendan (Hrsg.) (2010): *Challenge for Change: activist documentary at the National Film Board of Canada*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Wintonick, Peter (1999): *Cinéma vérité: le moment décisif* [Dokumentarfilm].