

Sidewalk Stories

Charles Lane

USA, 1989, noir et blanc



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Autour du film	3/13
Déroulant	14/19
Le point de vue de Rose-Marie Godier :	
<i>Le retrait, le voile et l'énigme</i>	20/25
Analyse d'une séquence	26/31
Une image-ricochet	32/33
Promenades pédagogiques	34/35

Ce Cahier de notes sur ... Sidewalk Stories
a été réalisé par Rose-Marie Godier.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Sidewalk Stories, Charles Lane, 1989, USA,
97 minutes, noir et blanc.

Scénario, Production et Réalisation : Charles Lane.

Producteurs exécutifs : Howard M. Brickner,
Vicki Lebenbaum.

Producteurs associés : Jeff Pullman,
Christopher Quinn.

Assistants réalisation : Jody O'Neil,
Cassie Donovan.

Image : Bill Dill.

Montage : Anne Stein, Charles Lane.

Musique : Marc Marder.

Son : Paul Cote.

Production : Island Pictures.

Interprétation :

Charles Lane (L'Artiste).

Nicole Alysia (La Petite Fille).

Sandy Wilson (La Jeune Femme).

Darnell Williams (Le Père).

Trula Hoosier (La Mère).

George Riddick (Le Danseur).

Tom Hoover (Le Portraitiste).

Robert Clohessy, Franklin Gordon, Bobby Howard
(Les Gangsters de la ruelle).

Angel Cappellino (La Mère de Bully).

Paul James Levin (Bully).

Luis Ramos, John Trezza (Les Kidnappeurs).

Michael Baskin (Le Portier).

Gerald Lane (Le Directeur de l'asile de nuit).

Olivia Sklar (La Bibliothécaire).

Robert Tuftee (Le Cocher).

Chris Kapp, Jeffrey Carpentier, Bobby Johnson, Ben
Schneeberg, Luis Garcia (Les Sans-logis).

Résumé

En marge du quartier des affaires et des foules pressées, vivait en ce temps-là à New York un jeune artiste, qui tentait de gagner sa vie en croquant sur le trottoir le portrait des passants. Vivant de peu, même au cœur de l'hiver, il avait élu domicile dans un immeuble abandonné. Un soir, au détour d'une ruelle, il recueille une fillette, dont le père vient d'être assassiné. Il l'adopte et se débrouille tant bien que mal pour la nourrir, la vêtir et la loger. Leurs aventures, souvent cocasses, parfois un peu amères, mais toujours empreintes de tendresse, leur font arpenter les trottoirs, les asiles de nuit, les bibliothèques et les jardins publics, mais également l'appartement luxueux d'une riche jeune femme. Lorsque la fillette retrouve enfin sa mère, l'artiste s'efface : il ne lui reste rien, pas même l'immeuble en ruine qui l'abritait. Et, le conte achevé, il réalise que le trottoir a l'odeur, le goût d'acier de la réalité.

Autour du film

Tourné à New York en février 1989, *Sidewalk Stories* (*Histoires de trottoir*) a été, la même année, présenté à Cannes dans la sélection de la Quinzaine des Réalisateurs. L'enthousiasme des spectateurs, qui ont applaudi debout le film pendant plus d'un quart d'heure, lui a valu de remporter le Prix du Public. Puis, accompagné cette fois de la musique de Marc Marder, le film a remporté le Grand Prix et le Prix de la Mise en Scène au festival de l'Humour de Chamrousse. D'autres prix internationaux viendront consacrer le succès de *Sidewalk Stories*¹, parmi lesquels on peut remarquer le Prix Spécial Guggenheim,

couronnant le film comme meilleure « Source d'inspiration pour les enfants ». Sorti aux Etats-Unis le 3 novembre 1989, il remporte un vif succès auprès du public et de la critique. Dès sa sortie en France, le 25 avril 1990, il est loué par une presse nationale presque unanime et remporte un beau succès commercial. Aussi bien, c'est sur des bases solides que le film s'est construit : sur l'amitié et la complicité, nouées dès les années 70 dans les sous-sols de l'université, entre Charles Lane et le compositeur Marc Marder.



1. Prix Don Quixote Saria, San Sebastian, Espagne ; Prix de la Mise en Scène, Uppsala, Suède ; Grand Prix à Wurtzbourg, Allemagne ; Prix de la Mise Scène et Prix du Public, Vevey, Suisse ; NAACP, Prix de la Meilleure Image, Etats-Unis ; Prix Hall of Fame des réalisateurs noirs, Etats-Unis.

Charles Lane



© Lisa Leavitt 1989

Né à Manhattan en 1953, il entreprend des études de cinéma à l'université Purchase, près de New York. *A Place in Time* (*Une place dans le temps*), court métrage noir et blanc muet, réalisé en 1977 pendant ses années d'études, remporte l'Oscar du Film Etudiant. Il y a déjà dans ce film, tendre, drôle et poétique à la fois, la figure de L'Artiste, amoureux d'une ballerine, et qui se heurte à l'indifférence, à la violence de la ville. Accompagné de la musique de Marc Marder, ce court métrage préfigure déjà certains des choix de *Sidewalk Stories*. En 1991, il réalise pour Touchstone Pictures *True Identity* (En France : *Double Identité*), une comédie haute en couleurs, musicale et parlante, qui met en scène un jeune acteur noir aux prises avec de dangereux maffieux italo-

américains. Pour s'en sortir et réaliser son rêve – interpréter Othello sur une scène de Broadway – le héros devra d'abord se déguiser en ... blanc ! En 1993, Charles Lane réalise *Halleluja* pour la télévision, et joue la même année dans *Posse* (*La Revanche de Jesse Lee*), western black de Mario Van Peebles – le fils de Melvin Van Peebles –, racontant l'histoire peu connue de l'Ouest sauvage. Scénariste, monteur, ou quelquefois peintre en bâtiment, Charles Lane travaille aujourd'hui à New York sur un nouveau projet de film pour Sony Pictures.

Quels souvenirs gardez-vous du tournage ?

Le froid essentiellement. On a tourné *Sidewalk Stories* en février 1989, par moins 14° centigrades. Dès que les acteurs

ouvraient la bouche – parce que, même si on ne les entend pas, ils parlent dans le film – il en sortait une épaisse buée. Le truc bien connu, c’est de sucer des glaçons avant les prises de vue, mais il faisait tellement froid que les glaçons rendaient la situation encore plus intenable pour les acteurs.



Votre personnage, l'Artiste, ne semble pas ressentir le froid.

Bien sûr, puisqu'il s'agissait d'une fable, d'un conte. Il fallait, jusqu'à un certain point, maintenir à distance la réalité, et montrer que le personnage, même s'il vit dans la rue, n'est pas affecté par les éléments. Mais le problème pour moi, en tant qu'acteur, c'était cette petite veste que j'avais sur le dos : même si le personnage ne ressentait pas le froid, moi je le ressentais terriblement !

Nous avions un très petit budget, l'essentiel provenait de mon ami et avocat Howard M. Brickner, et nous avons prévu de tourner le film en 14 jours seulement. Le treizième jour, la caméra a gelé et on a dû interrompre les prises de vue, pour terminer le tournage avec une journée supplémentaire. Ce qui est très court, souvenez-vous que nous avons une vingtaine de lieux différents.

La clé de tout ce travail était la précision : nous avions

répété chaque scène en studio, et chaque scène était réglée comme un ballet. Pour moi, la mise en scène de ce film devait être une chorégraphie. Parce qu'il n'était pas question d'improviser par moins 14°. L'autre contrainte était de tourner avec une petite fille, ma fille en fait. Parce qu'il y a des lois sur le travail des enfants : vous ne pouvez pas les faire tourner plus de quatre heures par jour. Les grands studios s'arrangent pour utiliser des doublures, mais moi je n'avais qu'une fille, pas des jumeaux. Alors on a dû prévoir le plan de travail en fonction de cette seule fille. J'ai commencé le scénario en novembre 1988 et, deux mois avant le tournage, j'ai voulu l'habituer à la présence d'une caméra. Elle avait deux ans et, bien sûr, ne



connaissait rien au cinéma, alors j'ai placé une caméra dans sa chambre, près de son berceau, si bien qu'après deux ou trois semaines, cet objet lui était devenu si familier qu'elle n'y prêtait même plus attention.

J'ai beaucoup répété avec elle : pour elle c'était un jeu. Mais le problème restait de savoir si elle pourrait jouer le jeu pendant quatorze jours et dans le froid ! J'étais terrifié à l'idée que mon premier long métrage reposait presque entièrement sur une fillette de deux ans, pour qui c'était un jeu et qui ne comprenait pas que nous faisons un film. Tous les jours j'étais terrifié et je me demandais : pourquoi, bon sang, ai-je eu l'idée d'écrire cette histoire !



Mais, sans elle, vous n'auriez pas fait ce film.

Si, simplement il aurait été différent. L'idée du film m'est venue un soir, en sortant d'un grand championnat de boxe. Je me dépêchais de rentrer chez moi, c'était l'hiver, lorsqu'un clochard est venu vers moi. J'ai d'abord eu un mouvement de recul, croyant qu'il voulait me taper de quelques cents. Mais j'ai été estomaqué quand il m'a demandé qui de Ray Sugar Leonard ou de Don Lalonde avait gagné le match. Alors, j'ai reconnu en lui mon semblable, quelqu'un qui avait une vie, des passions. Nous avons parlé longtemps, je lui ai raconté le match et, en partant dans le froid, je lui ai donné tout l'argent que j'avais sur moi.

L'idée première du film était le problème des sans-abri, la petite fille est venue plus tard. Disons que je l'ai incluse dans le film, pour pouvoir raconter l'histoire d'un sans-abri qui s'occupe d'une petite fille, une histoire qui aurait pour moteur : « Sois le gardien de ton frère ! » Je voulais que ce soit une histoire universelle, que tous les spectateurs pourraient comprendre, en Pologne, en Russie et au Japon.

Je savais que je pouvais le faire, parce que j'avais déjà réalisé *A Place in Time*. Seulement ce court métrage ne durait que 34 minutes ; *Sidewalk Stories* serait une tout autre entreprise. Je savais que je voulais faire un film muet, purement visuel, sans intertitres, avec une musique qui remplacerait les dialogues. Mais ces choix me plaçaient sur une corde raide : soit j'échouais lamentablement, soit le film remporterait un large succès. Il n'y avait pas de juste milieu. Et lorsque vous

travaillez pour être universellement compris, quelle claque vous prenez si vous échouez : « Mais c'est quoi ce truc en noir et blanc, et il n'y a rien à lire, et je comprends même pas ce qu'ils disent ! ».



A Place in Time était déjà un film muet en noir et blanc.

Avec ce film, réalisé pendant mes études à l'Université, j'ai voulu en quelque sorte explorer les possibilités et les pouvoirs du genre. En 1976 j'étais un jeune étudiant très cinéphile, mais pas très enthousiaste pour les films muets en noir et blanc. Mes premiers films étaient en couleur et parlants. Un soir, j'avais décidé de sécher les cours pour sortir avec mon ami Joe Robinson, parce que ce soir-là on projetait en cours d'esthétique *La Ruée vers l'or* de Charlie Chaplin. Et c'est Joe, qui n'étudiait pourtant pas le cinéma, qui m'a convaincu de rester voir le film. Alors j'ai vu *La Ruée vers l'or* et j'ai été très impressionné. Et lorsque, un mois plus tard, j'ai eu l'occasion de faire un autre film, je me suis dit : Charles, si tu veux devenir un bon réalisateur, il faut t'enlever tes œillères. La comédie, non plus, je ne l'aimais pas tellement, je préférais le drame. Alors j'ai réfléchi et je me suis dit que la meilleure chose était de faire tout ce qu'a priori je n'aimais pas : un film en noir et blanc, muet, et qui serait une comédie. C'est ainsi qu'est né *A Place in Time*. Avec ce film, j'ai changé et j'ai mûri aussi.

Pour *Sidewalk Stories*, les enjeux étaient très différents. Je n'étais plus un jeune homme, j'avais gagné un Oscar et je faisais un long métrage, non plus pour l'école ou pour mes

amis ; si ce film échouait, c'était pour les spectateurs du monde entier. Alors, comme je voulais qu'il marche, dès que j'ai compris que je faisais un film muet, je me suis réellement posé la question du noir et blanc. Avec des images en couleurs, me suis-je dit, les spectateurs pourraient mieux adhérer au film, il leur serait plus accessible. Seulement, c'était non seulement trahir le genre, mais également trahir, en quelque sorte, la question fondamentale du film : celle des sans-abri. Car la pauvreté est un manque. Ainsi, j'ai choisi le noir et blanc par souci de vérité, mais j'ai vraiment pensé un moment à tourner *Sidewalk Stories* en couleur.



Vous avez fait dans ce film une grande place à la musique.

Sidewalk Stories est un film musical, une sorte de ballet. Et je savais, en l'écrivant, en le tournant, en le jouant, qu'il y aurait la musique de Marc. Parce que nous avions déjà travaillé ensemble et réalisé *A Place in Time*. C'est simple, je n'aurais jamais entrepris de faire ce film sans Marc : nous sommes inséparables, mariés, mariés avec la bague ! En jouant les scènes de *Sidewalk Stories*, en marchant, en bougeant, je pouvais entendre le thème de l'Artiste, déjà présent dans le court métrage, et je savais que là il y aurait plus d'instruments et que Marc allait sûrement m'épater. Mais ce n'est pas avec cette musique que le film a tout d'abord été présenté à Cannes, ce

qui fait qu'il n'a remporté que le Prix du Public. En mars, alors que le film était encore en pré-montage, j'ai eu la chance qu'il soit sélectionné pour la Quinzaine des Réalistes. Et mon producteur, Howard, a paniqué – mais après tout c'était son argent – et a fait réaliser rapidement une musique au synthétiseur, afin d'envoyer le film à temps pour le festival.



Je lui avais fait promettre que, si le film trouvait un acheteur, nous changerions la musique. Et, lorsque Chris Blackwell, le patron du label Island, a acheté le film, il m'a immédiatement conseillé d'enlever le synthétiseur, et m'a proposé plusieurs compositeurs. J'ai dit : non, je veux Marc Marder, c'est le seul qui connaît mon travail. Et Marc a fait un travail étonnant.

*L'image, dans Sidewalk Stories est très précise, très cadrée et avec une grande profondeur de champ*².

Oui, n'oubliez pas qu'il s'agissait d'une chorégraphie. La profondeur de champ me permettait de composer plusieurs plans en un seul plan. Une sorte de montage interne : dans le même plan vous pouvez avoir un acteur en plan général, puis en plan plus serré lorsqu'il s'avance vers la caméra, et parfois même en gros plan. L'idée était de ne pas couper la perfor-

2. Profondeur de champ : partie de l'image qui est nette. Avec une grande profondeur de champ, tous les motifs, personnages, décors, paraissent nets. Une petite profondeur de champ, en revanche, permet d'isoler un personnage, de l'extraire de son décor. Voir plus loin, l'Analyse de séquence.

mance des acteurs. Lorsque vous filmez de la danse, un mouvement a un début, une fin, mais il est également composé de rythmes divers, comme le courant d'un ruisseau. Lorsque vous coupez ce courant, lorsque vous le divisez en plusieurs plans, le film n'enregistre plus qu'une mécanique. Et puis, je voulais aussi éviter les gros plans, qui dramatisent l'action, afin de les garder pour la fin.

Petite biographie : comment devient-on réalisateur ?

Je suis né à Manhattan, mais j'ai grandi dans le Bronx. Comme mon père travaillait la nuit quand j'étais gosse, j'ai pu regarder beaucoup de films à la télévision et, vers l'âge de 8 ans, j'avais déjà une solide connaissance du cinéma. Mes copains se moquaient de moi et m'appelaient « Professeur », mais mon rêve était de faire du cinéma. Vers 13 ou 14 ans, je me suis rendu compte que tous ces films qui me fascinaient ne tombaient pas du ciel et qu'il y avait quelqu'un pour écrire l'histoire, quelqu'un pour la jouer, quelqu'un pour la réaliser. Alors j'ai commencé à m'intéresser à la manière dont étaient faits les films. Lorsqu'il a fallu choisir un métier, j'ai hésité entre devenir musicien professionnel – je jouais de la batterie – ou devenir réalisateur. Et je me suis dit que le cinéma ouvrait, grâce aux histoires qu'il pouvait raconter, un monde de possibilités : si je veux écrire sur un musicien, je peux le faire, si je veux écrire sur la boxe, je peux le faire aussi. C'est ainsi que j'ai décidé d'entrer à Purchase pour devenir réalisateur et, ce choix, je ne l'ai jamais regretté.



Après avoir réalisé A Place in Time, vous êtes devenu une des figures majeures du Nouveau Cinéma Noir Indépendant ³.

Oui, j'étais naturellement ravi que ce film ait remporté l'Oscar du film étudiant. J'étais respecté, mais ça ne m'a pas aidé à réaliser d'autres films, et il a fallu attendre treize ans pour que je puisse entreprendre *Sidewalk Stories*.

Quelle a été l'influence de Melvin van Peebles ?

Il n'a pas eu une influence directe sur mes films, mais j'ai été durablement inspiré par son travail, comme beaucoup de réalisateurs noirs américains, parce qu'il a montré qu'on pouvait le faire. En 1971, lorsqu'il a tourné *Sweetback* ⁴, j'étais encore un jeune garçon, je ne l'ai rencontré qu'en 1991, lorsque je tournais *True Identity* et, depuis, nous sommes amis.

True Identity, réalisé à Hollywood, n'est pas qu'une simple comédie, puisqu'en « blanchissant » un noir, vous donnez une réponse cinglante à tous ces films, qui figuraient des noirs en passant au cirage des acteurs blancs.

Exact. Disons que c'est ma manière de travailler. Souvenez-vous de mon goût pour le drame : il ne m'a pas quitté, il s'est simplement modifié. Quand je fais une comédie, il y a toujours plusieurs niveaux, c'est-à-dire que je ne travaille pas uniquement pour le niveau superficiel. Mes films sont aussi politiques – je n'aime pas l'admettre, mais c'est vrai : ils relèvent tous de la satire sociale. Je ne veux pas taper brutalement sur la tête des spectateurs, mais au travers du plaisir que peut apporter la comédie, il y a toujours, bien présent, un problème social. *True Identity*, naturellement, est un film sur le racisme. J'aurais voulu que la satire soit encore plus, non pas appuyée, mais affûtée dans ce film, en termes de racisme, mais Disney voulait une comédie acceptable pour le grand public.

Sidewalk Stories, en revanche, est un film sur les sans-abri : il commence comme une comédie, mais le problème politique est toujours présent et, lorsqu'on arrive à la fin du film, on n'a plus envie de rire du tout. C'est ce côté ironique, satirique, qui découle aussi de mon goût profond pour le drame.

3. Voir CinémAction n° 46, Le Cinéma noir américain, Cerf, 1998.

4. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Melvin Van Peebles, 1971.

Et c'est pourquoi, brutalement, je fais parler les gens à la fin. Il y a un roman, appelé *L'Homme Invisible*, à propos d'un homme qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas. Eh bien, les sans-abri sont dans notre société des hommes invisibles. Alors, dans *Sidewalk Stories*, il y a de la comédie, du sentiment, une petite fille, un problème social et politique. Je me suis dit : personne ne parle dans ce film, puisqu'il est muet ; mais si quelqu'un a droit à la parole, ce sont justement ceux que, dans notre société, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas. Et ce sont les seuls qui parlent dans ce film.

Vous avez filmé de vrais sans-abri dans cette dernière séquence ?

Disons, pour cinquante pour cent, oui. Les autres étaient des acteurs. Mais je n'ai utilisé des acteurs qu'à cause du froid et des conditions particulières de tournage. Les plans de cette séquence, je devais les faire rapidement, avant que les sans-abri ne perdent leurs places dans les refuges pour la nuit.

Le personnage de L'Artiste ne peint pas des paysages, mais des portraits. Vous définiriez-vous vous-même comme un « peintre portraitiste » ?

En un sens. Si par « portraitiste » vous entendez le fait de recréer une certaine réalité sur une toile, alors oui.

Par quels yeux faut-il enfin voir le monde, pour le rendre comme vous le faites ?

Grande question ! Disons, pour être précis, que je suis un cynique, plein d'espoir et très romantique. J'ai l'espoir, la croyance que les choses peuvent changer, mais il y a aussi un côté très sombre chez moi : beaucoup d'entre nous, les meilleurs, se sont souvent fait baiser ! Mais j'ai quand même l'espoir, et c'est pourquoi la satire me convient si bien. Mon nouveau projet, pour Sony Pictures, est également une satire : le film s'appelle *Lady be good*, comme la chanson d'Ella Fitzgerald, et raconte ce qui pourrait se passer en 2011. A cette époque, le monde a sombré dans la violence, dans le chaos et, comme dans la mythologie grecque, une sirène vient pour tuer 2011 hommes ! Ce sera une satire sur les relations hommes-femmes, mais ce sera aussi une grande histoire d'amour !

7 décembre 2003 ⁵



photo : Rose-Miric Godier

5. Merci à Michèle Bergot, enseignante à l'ENS Louis-Lumière, d'avoir bien voulu nous aider à la retranscription de cette interview.

E. 'WALL STREET' [01:25 - 02:44] [1:9]

$\text{♩} = 144$ (STRUCT)

Sans-blow

Sans-gint cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

f

f pizz

sim.

mf

cresc.

Marc Marder



photo : Rose-Marie Coetier

Né à Long Island en 1955, il poursuit des études de contrebasse à l'Université Purchase. Puis, à partir du festival de Marlboro en 1975 sous la direction de Rudolf Serkin, il commence une carrière d'interprète internationale, avec pour partenaires Paul Tortelier et Sandor Vegh. En 1978, il choisit de s'installer en France pour jouer dans l'Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez, retourne aux Etats-Unis comme soliste de l'orchestre du festival Mozart à New York, puis revient à Paris comme membre de l'Orchestre National de France, sous la direction de Leonard Bernstein et Lorin Maazel. Il fait également équipe en musique de chambre avec (entre autres) Alain Planès, Yo Yo Ma, Janos Starker, Gidon Kremer et les quatuors Arditti, Hagen et Rosamund. Interprète de musique baroque, de jazz et de tango argentin, il compose également des pièces de concert, des musiques de scène pour le théâtre, des comédies musicales et, depuis sa rencontre avec Charles Lane, de nombreuses musiques de film. *Sidewalk Stories* a remporté en 1990 le grand prix de la critique de disques en Allemagne. Sa collaboration à tous les films de

Rithy Panh l'a conduit trois fois en sélection officielle au festival de Cannes. Il habite aujourd'hui une vieille rue pleine de charme du 13ème arrondissement de Paris.

« J'ai rencontré Charles dans les sous-sols de l'université. C'était en 1975, il étudiait le cinéma, j'étudiais la contrebasse et on m'avait affecté une salle de travail au sous-sol du bâtiment cinéma. Un jour, je travaillais un morceau contemporain avec beaucoup de frappes sur la contrebasse, des cris et tout ça. Alors Charles est venu me voir et m'a demandé de lui transcrire quelques mélodies, parce qu'il était en train de faire un film muet. Il m'a dit qu'il n'aimait pas les films muets, il voulait savoir pourquoi justement en faisant un film muet. Plutôt que de faire une transcription, je lui ai proposé d'écrire une musique originale. On a commencé à travailler, il m'a fait regarder des films comme *La Mort aux trousses*, jusqu'à cinquante fois sur la table de montage. J'ai vraiment étudié avec lui ce qu'était la musique de cinéma. Et puis, pendant six mois on a travaillé ensemble sur le film, *A Place in Time*. Il n'y

avait pas de vidéo à cette époque, on travaillait sur la table de montage : je prenais des timings et puis j'allais au piano, et retour. On a fait ce film et c'est à partir de ce moment qu'on est devenu de vrais amis.

Il est resté encore quelques années à l'université, moi j'ai commencé à jouer et on ne s'est plus revus. En décembre 1988, il m'a appelé à Paris et il m'a dit : "Marc, j'ai un enfant, je sais que toi aussi tu as un enfant : on fait un deuxième film." Treize ans plus tard, j'ai tout de suite accepté. Il a ajouté : "Est-ce que je t'ai dit que *A Place in Time* avait gagné l'Oscar du film étudiant ?" Il ne me l'avait jamais dit. Je crois que ça aurait changé ma vie, parce que je suis devenu contrebassiste, je suis venu à Paris pour cela, et je n'ai pas écrit une seule note de musique entre les deux films. Charles a insisté, affirmant que j'étais le seul qui pouvait composer la musique de *Sidewalk Stories*. Ma première expérience avec Charles était restée gravée en moi, c'était mon rêve de faire de la musique de film : on se connaissait très bien, il m'a fait confiance complètement. C'est étrange cette complicité. Elle dure toujours.

Quand Island a acheté le film, Chris Blackwell a fortement conseillé à Charles de changer la musique, à n'importe quel prix. En cinq semaines de travail très intense, j'ai composé la musique. Je venais de faire la musique du film de Rithy Panh, *Site II*, mais il s'agissait uniquement d'une contrebasse en enregistrements multiples. D'ailleurs il y a un morceau de ce film dans *Sidewalk Stories*, lors du meurtre dans la ruelle : ce sont des percussions sur la contrebasse. Le problème, c'est que j'avais environ cent minutes de musique à écrire, alors j'ai écrit dans beaucoup de styles différents – en fait, tout ce que je savais. L'idée était d'être quelqu'un dans la rue à New York, qui passe devant des magasins, des appartements, et qui capte tout ce que l'on peut entendre, les radios chez les gens, dans la rue : un mélange sonore, des quatuors, du tango, du jazz. Avec ce mélange, on entre dans des mondes à chaque fois différents.

Il y avait beaucoup de jeu aussi dans tout ça. Il y a des citations musicales, comme "Do, do, l'enfant, do" au Burger

King, l'hymne américain dans le square avec les enfants, la pièce célèbre de Mendelssohn sur les amoureux de la calèche. Il y a des souvenirs de Mozart, de Beethoven ; les morceaux tristes, c'est plutôt du Schubert. J'ai composé entre 72 et 80 séquences de musique, c'était un travail énorme. Sur la scène du kidnapping, il y a un seul morceau de musique, qui change de style à l'intérieur même du morceau. Cette musique de



poursuite nécessitait l'orchestre au grand complet, la plus grande formation, quelque chose comme 22 musiciens. Si j'ai insisté pour qu'on entende sur le générique du début l'orchestre qui s'accorde, c'était à cause de la version précédente au synthétiseur : je voulais qu'on sache que, dans ce film-là, il n'y avait pas un seul synthétiseur. Sur le générique de fin, on a même enregistré les pas de l'accordéoniste qui, le morceau fini, s'éloigne du studio.

Avec le clavecin et le violoncelle sur la première apparition des Kidnappeurs, j'ai voulu imiter les récitatifs des opéras baroques. L'idée était que le spectateur s'interroge : qu'est-ce qui se passe maintenant ? Un peu à la manière d'un coup de théâtre – plutôt d'un "coup d'opéra". Sinon, les autres instruments épousent les sentiments ou les caractéristiques des personnages. Pour l'Artiste, c'est plutôt le piano. Comme Charles joue à peu près le même personnage du portraitiste dans *A Place in Time*, j'ai gardé le ragtime déjà présent dans ce premier film : treize ans plus tard, je ne pouvais pas trou-

ver mieux. Le tango, qui intervient quand l'Artiste se fait refouler par le Portier, est très systématique : quand Charles apparaît, c'est la clarinette ; le Portier, c'est le basson et, quand la Jeune Femme est au téléphone ou qu'elle descend, c'est le violon. Dans cette scène, ce sont les instruments qui jouent le rôle des personnages, mais je n'ai pas fait cela partout dans le film. Disons que, dans *Sidewalk Stories*, la musique est écrite à l'image près, seulement pour 60 ou 70 pour cent. Quand Charles mime son adoption de la fillette pour son copain, là où il y a une basse électrique et des guitares, je crois que ça tombe vraiment bien. J'étais fier de cette scène-là parce que la musique fait voir des choses absentes.

Pour composer la musique, j'ai peut-être regardé cent fois le film de Charles, dans ses moindres détails, parce qu'avec la musique on peut tout chambouler : c'est aussi une interprétation du film. Il y a une scène, dans l'appartement de la Jeune Femme, où, après avoir pris un bain, l'Artiste se voit brusquement dans un miroir. Là j'ai mis un morceau assez triste, nostalgique. Et Charles a dit : "Ah, c'est intéressant ça !" parce que ça change complètement le sens de la scène, qui n'est plus comique. Cette distance subite par rapport aux objets, à cet appartement, cette brusque prise de conscience – et cela

explique aussi qu'il ait pris les chandeliers. Inversement, composer pour le cinéma, sur une suite d'images, est très motivant, parce que cette suite d'images te donne un support – elle te donne quelque chose qui n'existe plus fin XXème, début XXIème siècle : la forme musicale. Bien sûr, il y a d'anciennes formes, mais pour chaque morceau de musique contemporaine, le compositeur aujourd'hui doit inventer sa propre forme. Tout est éclaté. Alors, avec la musique de cinéma, tu choisis un endroit dans le film, de deux ou quatre minutes, et tu dis : "C'est ça ma forme !" L'image te donne une contrainte, mais à l'intérieur de cette contrainte, tu es libre d'écrire dans n'importe quel style.

Un ami violoniste m'a dit un jour : "Au cinéma, les spectateurs veulent pouvoir se souvenir de la musique, parce que c'est la musique qui va leur rappeler telle scène du film." Alors, le rêve d'un compositeur, c'est d'écrire des mélodies, de trouver des couleurs – Nino Rota, Chaplin, ce sont des petites mélodies – qui vont rappeler tout de suite les images. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Sidewalk Stories*, et aussi par contraste avec la dernière séquence, où il n'y a plus aucune mélodie : sur cette séquence, j'ai mis des contrebasses, des sons très étranges, comme un disque qui tourne au ralenti, une atmosphère de terrain vague, quelque chose qui se dissout – il n'y a plus de mélodie et les paroles des sans-abri deviennent des mélodies à la fin.

L'idée de Charles était de faire un film muet sur les sans-abri, parce que ce sont des gens sans voix. C'est la musique dans ce film qui est leur voix. Les quinze premières minutes, on a du mal à entrer dans le film, parce qu'il est muet, puis on s'attache aux personnages et on est vraiment dans le film, et à la fin on se dit : Ah ! le sol est tombé ! où est-ce qu'on est ? ... on est dans la rue. »





séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 2



séquence 3

Déroulant

(00.00.00) Générique

En lettres blanches sur fond noir s'inscrit le générique, tandis que peu à peu l'orchestre s'accorde. Le chef tape de la baguette pour signifier le début du concert. Silence soudain.

1. (00.01.23) Prologue : les deux visages de la ville

La musique éclate de tous ses cuivres, tandis que sous le regard hautain des buildings du quartier des affaires et la bénédiction de George Washington, les rues de New York soutiennent le flux continu de leurs passants pressés. Dans Wall Street on s'affaire, on s'ignore – pire, on se bat pour un taxi. L'hiver se marque à la buée des respirations, aux arbres dénudés, aux larges manteaux des passants.

Sans transition, la musique s'arrête brusquement, pour reprendre, ironique, au rythme lent de la marche d'un vieux chiffonnier qui pousse sa carriole, et nous fait découvrir les artistes de rue dans Greenwich Village : le jongleur, le magicien, les badauds attroupés devant le ventriloque, le danseur au bâton, enfin l'Artiste assis devant son chevalet – jusqu'à découvrir son voisin immédiat : un autre Portraitiste.

2. (00.05.48) David et Goliath

Ce dernier, menaçant, s'approche de l'Artiste, du haut de ses deux mètres, quand arrive opportunément un client. L'Artiste, malgré son mètre soixante, n'est pas en reste pour proposer également ses services, et entraîne, victorieux, le client vers son propre chevalet. Le Portraitiste attrape l'Artiste par les épaules, le fait tourner sans ménagement, avant de le jeter à terre. Puis il se saisit du client, lorsque survient fort à propos une superbe créature qui l'aguiche ouvertement : comme pour parfaire l'effet, l'Artiste met le feu au chevalet. Le géant quitte la place, et l'Artiste récupère le client.

3. (00.09.32) La débrouille

Le soir venu, l'Artiste se glisse, avec son attirail de peintre, dans l'entresol d'un immeuble condamné : son logis de fortune. Il remonte son réveil et s'endort épuisé sur les chiffons qui lui servent de lit.

4. (00.11.48) La Jeune Femme

Sur le trottoir, le Danseur exécute quelques figures qui lui attirent la sympathie des passants, et quelques pièces. L'Artiste lui raconte son altercation de la veille, lorsque arrive une cliente : une Jeune Femme qui s'installe près du chevalet. L'Artiste lui fait prendre la pose, scrute avec quelque émotion son visage, et commence à dessiner son œil gauche. Mais déjà elle regarde sa montre et part précipitamment. Refusant l'argent qu'elle lui tend, il se contente d'un billet comme gage de son retour.



séquence 4



séquence 5

5. (00.14.50) Un couple surprenant

Le soir est tombé, lorsqu'un couple, précédé d'une poussette, et visiblement en train de se disputer, apparaît sur le trottoir. La Mère décide de faire exécuter le portrait de sa fillette. Le Père, joueur invétéré, en profite pour s'essayer au bonneteau d'à côté, où il se fait rapidement plumer. Entre l'Artiste et la Petite Fille s'échangent des sourires. La Mère ramène sans ménagement son mari, paye le portrait, remballage sa fillette, et tous trois s'éloignent. Après seulement quelques pas, le Père s'empare du portefeuille de sa femme et, sous la menace, la contraint à lui laisser la poussette. Elle reste seule, tandis qu'il disparaît dans la nuit, poussant devant lui la fillette.



séquence 5

6. (00.19.55) La nuit dans la ruelle

La nuit, au détour d'une ruelle, l'Artiste assiste à un règlement de compte : trois Gangsters secouent rudement le Père. Soudain, sans autre forme de procès, l'un d'eux le poignarde dans le dos. Et les Gangsters s'enfuient en bousculant l'Artiste. Il s'approche du corps, retire le couteau, puis ramasse une photo : le portrait de la Mère et de sa Petite Fille. Il va cacher la poussette derrière des poubelles, tout en recommandant le silence à la fillette. Le Père, qui n'est pas encore mort, fait tirer à pile ou face un renseignement essentiel : l'adresse de sa fille. L'Artiste visiblement a perdu – lorsque arrivent des policiers, qui recueillent avec soin l'arme du crime : l'Artiste, qui y a laissé ses empreintes, préfère filer avec la poussette. Il tente de laisser la fillette aux bons soins des passants, mais aucun ne s'arrête. Il décide alors de la ramener dans son logis de fortune et l'installe sur son propre lit.



séquence 6



séquence 6

7. (00.27.09) La vie commune

Au matin, la Petite Fille, installée à table, attend son petit déjeuner : des corn-flakes, puis du lait qu'elle réclame à l'Artiste, mais aussi une cuillère. Plus tard, muni de la photo, l'Artiste parcourt les rues, avec la poussette, à la recherche bien improbable de la Mère. La vie commune suppose d'entreprendre nombre de tâches ménagères très nouvelles, comme, par exemple, la lessive des petits vêtements.



séquence 7



séquence 7



séquence 8



séquence 8



séquence 9



séquence 10



séquence 11

8. (00.30.24) Une rencontre inattendue

Parcourant toujours les rues à la recherche de la Mère, l'Artiste est devenu plus habile au maniement de la poussette. Devant un magasin d'habits pour enfants, il tâte ses poches vides et décide d'entrer tout de même. Fourrant sans façon quelques vêtements dans des sacs plastique, et sûr de n'être pas vu de la caissière, il s'enhardit et remplit son blouson et ses poches de sous-vêtements pris à la hâte. Mais la patronne a vite fait de repérer le voleur maladroit. Surprise : la patronne n'est autre que la Jeune Femme au portrait. A présent ce sont des piles entières de brassières que l'Artiste tente de mettre dans ses poches débordantes. La Jeune Femme comprend aussitôt la situation : non seulement elle fait semblant de ne rien voir, mais ajoute encore une peluche qu'elle offre à la fillette.

9. (00.34.43) Brèves de vie

Sur le trottoir, l'Artiste retrouve son voisin le Danseur et raconte avec force détails son adoption de la fillette.

Au coin d'une rue, la Mère demande à un policier l'adresse du poste de police, et tandis qu'elle s'éloigne vers la droite, l'Artiste venant de gauche s'approche, tenant la Petite Fille par la main. A la vue du policier il s'arrête net et tente lestement de rebrousser chemin.

Dans le logis de fortune l'Artiste apprend à la Petite Fille à danser.

Dans la rue, il faut la porter pour traverser : une vraie complicité s'est installée.

Fondu enchaîné

10. (01.37.57) Sur le trottoir

L'Artiste a repris son métier et croque le portrait d'une dame, tandis que la Petite Fille reste sagement à s'amuser. Avec les quelques billets gagnés, il part acheter à manger. La Jeune Femme surgit alors et couvre de nouveaux cadeaux la fillette enchantée. Puis elle s'assied près du chevalet, afin que l'Artiste finisse son portrait. Il revient, surpris, ravi à la fois, et termine le dessin commencé. Au lieu de la laisser payer, il glisse dans sa poche quelques billets.

11. (01.41.25) Le bac à sable

Quelques mères de famille, assises sur les bancs d'un square, surveillent les jeux de leurs enfants. Sur les bancs, il y a aussi des clochards solitaires. L'Artiste s'assoit auprès d'une pimbêche à lunettes et envoie la Petite Fille s'amuser. Arrive Bully, un garçonnet très décidé, la terreur du bac à sable. Sa mère, la pimbêche, trouve fort plaisant qu'il s'en prenne aux petits. Mais, lorsque la Petite Fille se défend, Bully éclate en sanglots et sa mère, épouvantée, ameute les autres mères, afin de chasser immédiatement l'Artiste et la fillette du square.

12. (01.44.52) Au poste de police

La Mère désespérée demande des nouvelles de sa fille disparue. Les inspecteurs l'ignorent, puis s'en débarrassent rapidement, après qu'elle leur ait donné une photo de l'enfant.

13. (00.47.11) Une artiste de génie

Sur le trottoir, l'Artiste a du mal à trouver des clients. Pour amuser la Petite Fille, il la prend sur ses genoux et l'autorise à dessiner. Bientôt une dame s'arrête et achète le dessin de l'enfant. Plus avant, dès que la fillette dessine, tout le monde s'arrache ses productions : une queue se forme rapidement devant le chevalet. Ce que ne manquent pas de remarquer deux malfrats à la mine patibulaire, qui échafaudent aussitôt un plan.

14. (00.50.30) Une douce soirée

Le soir, au logis, l'Artiste accroche au mur quelques dessins.

Dans la rue, une mendiante en haillons vérifie qu'aucune pièce n'a été oubliée dans les téléphones publics, et comme elle demande quelques sous à l'Artiste, il peut enfin à son tour se montrer généreux : il est riche, ce soir, et a décidé d'emmener la Petite Fille au Burger King du coin. Au travers de la vitre du restaurant, il aperçoit la Jeune Femme, accompagnée de deux amies. Elle décide d'entrer et choisit d'abandonner ses amies afin de dîner avec l'Artiste et la fillette. Tous trois rentrent par les rues sombres et mouillées de la ville, s'arrêtent pour écouter un jazz quartet, et raccompagnent la Jeune Femme à son domicile. L'immeuble, luxueux, où elle habite, possède une porte à tambour et un Portier. Elle insiste pour les faire monter, mais la Petite Fille s'est endormie dans les bras de l'Artiste, lorsque celui-ci échange avec la Jeune Femme un baiser. Le Portier vient enfin s'assurer que l'Artiste s'est bien éloigné.

15. (00.57.34) Sans logis

Arrivé devant son propre logis, l'Artiste découvre que l'immeuble a été aux trois-quarts démoli. Des gravats et des planches en défendent l'accès. Parmi les décombres, il trouve une roue de la poussette, puis, sans éveiller la fillette, se met en quête d'un endroit où passer la nuit : un refuge les accueille.

16. (01.00.08) L'asile de nuit

Deux lits sont libres dans le dortoir commun. Pour éviter toute surprise, l'Artiste attache un cordon, relié au pied de la fillette, autour de son propre cou. Si bien que, dès qu'elle fait le moindre geste, il est réveillé en sursaut.



séquence 12



séquence 13



séquence 14



séquence 14



séquence 15



séquence 16



séquence 17



séquence 18



séquence 19



séquence 19



séquence 19



séquence 20

17. [01.01.35] La bibliothèque

Mis dehors de bon matin, ils se réfugient dans une bibliothèque publique. D'autres clochards y finissent leur nuit, devant des livres qu'ils tiennent, au mieux, à l'envers. Mais la discipline est stricte. La Bibliothécaire revêche s'agace au bruit de la fillette, puis entre dans une colère noire, avant de les flanquer définitivement à la porte.

18. [01.03.39] Une invitation

Sur le trottoir, l'Artiste a repris sa place. Lorsque arrive la Jeune Femme qui l'embrasse sans plus de façon. Bien sûr, il n'a plus son attirail de peintre, resté sous les décombres de l'immeuble. Elle les invite tous deux à venir ce soir-même dîner chez elle.

19. [01.04.03] Soir de fête

Le soir venu, ils se présentent à la porte de l'immeuble, mais le Portier refuse de les laisser entrer. Il consent à téléphoner à la Jeune Femme, qui confirme son invitation, mais il décide de refouler derechef les deux vagabonds. Elle surgit tout à coup, tire l'oreille du Portier et l'envoie au plancher d'un direct bien assuré. L'Artiste, plutôt impressionné, la suit vers l'ascenseur.

Dans l'appartement, la table est déjà dressée. Comme la Petite Fille demande à aller aux toilettes, l'Artiste découvre une étonnante salle de bain, et s'empresse de donner un bon bain à la fillette. Le repas commence pour les deux affamés. Pendant la vaisselle, l'Artiste s'enferme dans la salle de bain et, vite, profite lui-même de la splendide baignoire. Puis, bien propre, il explore le salon, découvre son propre dessin encadré, et s'arrête à soupeser deux beaux chandeliers en argent.

Déjà il faut partir, lorsque la Jeune Femme leur demande soudain de rester. L'Artiste hésite, redoutant une nuit bien agitée avec cette jeune lionne adepte du culturisme, et décline l'invitation. Il l'embrasse tendrement et, tout compte fait, lui rend les deux chandeliers.

20. [01.16.54] Nuit d'errance

Mais il faut à nouveau trouver un endroit pour la nuit : tous les refuges sont pleins. Le métro n'est pas sûr.

Fondu au noir

21. [01.18.03] Kidnapping

Au matin nos héros se réveillent dans la rue, au milieu des cartons et des journaux. Les deux malfrats les ont repérés et mettent leur plan en action : ils enlèvent la Petite Fille

et tentent dans le taxi de la forcer à dessiner. L'Artiste aussitôt s'empare des rênes d'une calèche et se lance à la poursuite des Kidnappeurs. Après une course-poursuite héroïque dans les rues désertes de New York, il met en fuite les deux malfaiteurs et récupère la fillette en pleurs. Les amoureux dans la calèche ne se sont aperçus de rien, et le Cocher récupère son engin.

22. [01.23.26] Retrouvée

Tous deux assis sur un banc prennent un petit déjeuner, quand la fillette remarque sa propre photo sur la boîte de lait. L'errance prend fin : à présent l'Artiste peut ramener sa protégée à sa mère véritable.

Emue, celle-ci serre très fort son enfant dans ses bras et, reconnaissante, fait entrer l'Artiste dans son appartement. C'est déjà la fin de leur histoire : désormais la fillette n'a plus besoin de lui. Au mur, il découvre le portrait, qu'il y a maintenant bien longtemps, il dessina sur le trottoir.

23. [01.28.23] Seul

Dans les rues vides, il erre désœuvré. L'immeuble qui l'abritait n'est plus qu'un tas de ruines.

La Jeune Femme le cherche encore sur le trottoir de Greenwich Village, où le Danseur, à présent seul, n'attire plus aucun passant.

24. [01.30.08] Quelque chose !

Le soir venu, sur une place, des clochards restent assis avec leurs sacs plastique. Quelques-uns sont réunis autour d'un feu. L'Artiste s'est posé sur un banc, parmi eux. Il y a un Indien, une Vieille Femme transie – tandis que, plus haut, sur le trottoir, des passants emmitoufflés se hâtent. La Jeune Femme descend, s'approche de l'Artiste et lui propose de partager les sandwiches qu'elle a apportés. Peu à peu on perçoit le bruit de la circulation, les pas pressés des passants et les paroles des sans-logis : « Avez-vous un peu d'argent, je dois nourrir ma famille ! » ; « Excusez-moi, avez-vous une cigarette ? Une pièce ? » ; « Fils de pute ! » ; « Un petit quelque chose, une petite pièce, un centime ? ... Quelque chose ! ... ». Sur cette place en contrebas, au centre, se tiennent immobiles la Jeune Femme et l'Artiste.

Fondu au noir

« Vous savez ce que c'est que d'être à la rue ? ... »

[01.34.07] Générique.

En lettres blanches sur fond noir, alors qu'un accordéon reprend quelques-uns des thèmes du film. Il s'achève sur une dédicace : « Dédié à la mémoire de mon père, avec tout mon amour ».

[01.37.00.]



séquence 21



séquence 21



séquence 21



séquence 22



séquence 23



séquence 24



Le retrait, le voile et l'énigme

par Rose-Marie Godier

"Au début d'un chant nous ne pouvons savoir ce qui va suivre, mais en entendant le dernier son, nous comprenons tout ce qui a précédé."

Guido d'Arezzo, *Micrologus*, 1025.

C'est à la mort de Charlot que nous convia en 1952, dans *Les Feux de la rampe*, Charlie Chaplin : Charlot meurt, non pas sur scène, mais en coulisse et face au spectacle de la beauté du monde, face au corps en mouvement d'une ballerine, qui prolonge encore le souvenir du Petit Vagabond. Mais Charlot jamais ne fut un personnage ; comme Arlequin, et sous l'effet d'un curieux évhémérisme, il fut d'emblée un mythe. Chaplin le sait bien. Les mythes ne meurent pas, point n'est besoin de les ressusciter. Et si on les convoque, ce n'est pas à la manière dont on convoque les spectres, les doubles, ou les fantômes, mais à seule fin de révéler dans le tissu de notre modernité d'anciennes forces oubliées.

Jean Renoir s'enthousiasmait pour les tragiques grecs, que le recours aux mythes, c'est-à-dire à des histoires que tout le monde connaissait, préservait de tout *racontage* d'histoires : « Dans une structure qui est toujours la même, on est libre d'améliorer ce qui est seul valable, le détail de l'expression humaine »¹. De la même manière envisageait-il la commedia dell'arte : jouer « à la cane », c'est-à-dire improviser sur des canevas, permettait l'expression la plus pure du « réalisme intérieur », qui faisait à ses yeux tout le prix de l'art cinématographique. Ainsi, en recourant au mythe du Petit Vagabond – celui qui dans *Le Kid* entreprenait d'adopter un enfant –, Charles Lane n'entreprend pas un film nostalgique, encore moins archaïsant ; si l'on ne peut s'empêcher de voir, derrière la silhouette de l'Artiste, celle de l'homme à la canne, c'est que dans *Sidewalk Stories* le présent se fait *réminiscent*.



1. Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, Plon, 1998, p. 247.

Les deux films ne sont pas superposables, et dans le « bougé » qui s'opère entre l'Autrefois et le Maintenant, *Sidewalk Stories* propose aussi une figure rédimée de l'artiste : dans *Le Kid*, le mauvais père qui abandonne la femme et l'enfant, était peintre ; pour Lane, le peintre est figure de l'altruisme. Dans ce film, que le spectateur d'aujourd'hui ne peut envisager d'un regard innocent, et où, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »², une évidence s'impose : dès la rencontre entre l'Artiste et la fillette, dès l'adoption, est nécessairement inscrite pour nous leur finale séparation. Car, semblables aux spectateurs du théâtre grec, nous connaissons la fin. Et, de même que cette fin pesait sur la perception entière de la tragédie attique dès son commencement, de même la fin de la fable pèse-t-elle sur les images légères de *Sidewalk Stories* – non pas l'épilogue, qui reste une totale surprise, mais la fin de l'histoire d'amour entre les deux personnages.



Sidewalk Stories se joue dans l'éphémère, dans un temps précieux, fragile : dans un temps orienté. Aussi le film échappait-il au burlesque, au temps accéléré et au « présent du ressenti, perpétuellement renouvelé », qui dans les films du genre autorise tout juste une « lecture à court terme »³ et provoque le rire. Dans *Sidewalk Stories* le réel n'est jamais loin, celui des rues, des commissariats, des asiles de nuit : le film, loin d'abstraire ses personnages de la réalité, entreprend de construire autour d'eux l'impalpable enclave du rêve et de la liberté. Assez loin du réel pour éviter l'émotion, et de l'irréel pour écarter le rire, la comédie progresse sur une ligne de crête – du moins jusqu'à sa toute fin. Et l'on peut se demander si Charles Lane ne s'est pas précisément servi de certaines formes établies, afin de donner du sens à certaines propriétés du cinéma





Car *Sidewalk Stories* n'est pas un film muet : la montée sonore de la dernière séquence est là pour attester, non pas de l'absence du son dans toutes celles qui l'ont précédée, mais de son retrait. Et c'est bien de silence qu'il faut parler ici. Quelles forces anciennes Charles Lane entendait-il capter, quelles étaient les qualités du silence dont s'entouraient les films, jusqu'à ce qu'avec l'avènement du parlant, nous les nommions « muets » ? Ou, plus précisément, revenons à la question ouverte par Stanley Cavell : « A quoi a-t-on renoncé en renonçant au silence du cinéma ? »⁴

Le cinéma est né dans un temps où le silence avait ses qualités, et Alain Masson rappelle ces mots de Maeterlinck : « Dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des

portes divines se ferment quelque part »⁵ ; c'est son silence qui, en ce temps-là, a fait du cinéma un art et non pas une simple copie de la réalité.

Ce cinéma ne produisait pas d'emblée des personnages, mais construisait des « types », avec une propension étonnante à la proverbialité : l'Artiste, la Petite Fille ne manquent pas d'individualité, mais échappent – pour un temps du moins –

2. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le Livre des passages*, Cerf, 1989, p. 478-479.

3. Carole Desbarats, *Cahier de notes sur ... 5 Burlesques*, p. 7.

4. Stanley Cavell, *La Projection du monde*, Belin, 1999, p. 197.

5. Alain Masson, *L'Image et la parole. L'Avènement du cinéma parlant*, La Différence, 1989, p. 36.

à l'identité, à la détermination historique. Ils génèrent, dans *Sidewalk Stories*, un temps raréfié, une sorte d'éternel présent. La musique, qui soutient chacun de leurs gestes, chacun de leurs mouvements instaure une durée imaginaire, où chaque geste, chaque mouvement semble dégagé des pesanteurs terrestres. Le temps entier du film est construit d'une succession d'instant : chaque scène apporte sa couleur affective, à l'écart d'une trop raide logique narrative. Et Marc Marder évoque à juste titre l'aspect « récitatif » du clavecin introduit à un moment du film : toutes les scènes de *Sidewalk Stories* ont la structure suspendue des arias de l'opéra baroque ⁶. Si bien que, lorsque le type se change en personnage, lorsque la dernière séquence inscrit l'Artiste dans le déterminisme de la durée historique – et au sein d'une réalité quasi documentaire –, avec l'apparition du son, le synchronisme, qui brutalement s'opère entre les images et les sons, prend à la lettre valeur d'*asservissement*.



A l'intérieur du temps contemplatif et affectif du cinéma muet, le mythe, qui est chargé de mobiliser nos affects, trouve sa pleine efficacité. L'absence totale d'intertitres empêche que les « personnages » de *Sidewalk Stories* ne se constituent de l'intérieur, c'est-à-dire par le détour d'une réflexion, d'une psychologie. Mais, grâce à cette omission, grâce à ce retrait, chacun de leurs sentiments, chacune de leurs pensées, qui se traduisent si directement en actions, prennent alors sur l'écran un relief étonnant. Car ces figures légères sont animées des pensées, des sentiments que le spectateur leur prête : c'est en nous-mêmes que ces pensées, ces sentiments – extraits du quotidien et de l'individuel – trouvent un prolongement immense.



Qu'entendait-on – qu'entendons-nous toujours – dans le son du silence ? Peut-être aussi cette voix intérieure qui, dans le noir de la salle, balbutie le récit : précisément la nôtre. Chaque spectateur pourvoie en son for intérieur, avec ses propres mots, à l'absence des paroles et du son. Le cinéma parlant se projette, son pouvoir est centrifuge, quand le cinéma du silence est centripète, qui laisse vacante la place que le spectateur doit occuper dans le film. Si le film se construit au travers du regard de ses spectateurs, son sens n'est plus univoque, puisque chaque spectateur construit à chaque fois un film singulier. En 1989, le choix du noir et blanc, aux dires mêmes de Charles Lane, constituait un frein puissant à l'identification ; l'absence de gros plans prévient de même notre fascination. A aucun moment dans ce film Charles Lane ne plaque l'émotion sur l'écran, il l'attend.

Si, aux dires du réalisateur, c'est le problème des sans-abri qui est au centre du film, il faut supposer que la dernière séquence constitue le plan de référence de *Sidewalk Stories*. Envisagé sous cet aspect, le mouvement du film, avec la subite montée sonore, est celui d'un dévoilement. C'est dire également que la comédie souriante constituait un voile, jeté jusque-là aussi bien devant les yeux de l'Artiste, que devant le regard des spectateurs. Mais peut-être est-ce précisément grâce à ce voile que Charles Lane construit l'image finale, le vrai portrait des sans-abri.

Aussi bien, il faut faire un détour, Jean-Jacques Mayoux nous y invitant, qui affirmait qu'une « tradition fortement symboliste domine la culture américaine : la Bible »⁷.

Marie-José Mondzain, au travers d'une réflexion sur la doctrine de l'icône, définit jusque dans notre modernité laïque ce qu'est une image : elle est avant tout « construction du regard sur le visible »⁸. A condition cependant de contenir quelque part d'invisible, car l'image ne se confond pas avec la simple visibilité. Dans un passage de la Genèse, rappelle-t-elle, il est dit que Noé s'enivra et resta nu à l'intérieur de sa tente⁹. Cham, son plus jeune fils, vit la nudité du père et avertit ses deux frères,

Sem et Japhet. Mais ceux-ci prirent un manteau et « marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père ». Comme ils étaient tournés en arrière, précise le texte, ils ne purent voir la nudité du père. Lorsque Noé s'éveilla, il maudit le regard de son plus jeune fils. Celui-ci, en effet, n'a pas construit l'image du père¹⁰ ; son regard a ceci d'indécemment qu'il n'a rapporté à ses frères que la vision d'une chose, d'un corps abandonné, dénudé. Nul au-delà dans le regard de Cham, qui s'arrête à la seule visibilité. Et dénie, par ce fait, toute humanité en Noé – et toute possibilité que ce dernier ne le regarde à son tour. Car conférer quelque humanité à un corps déchu, c'est aussi lui conférer le pouvoir de lever les yeux. Bien différente reste l'attitude des deux frères qui, en reculant, s'approchent du père et instaurent, grâce au voile qui couvre sa nudité, un regard, et non pas un objet.

La production d'un voile reste l'économie de *Sidewalk Stories*. Par le recours au mythe et à la comédie, par le silence aussi – par le retrait de l'explicite –, Charles Lane construit notre regard sur chacun des sans-abri de la dernière séquence. Mieux même : le plan de recouvrement que constitue la comédie du film vise à la construction de leur regard sur nous, car dans cette dernière séquence, c'est nous qui sommes vus, dans notre nudité, dans notre indifférence – nous qui sommes apostrophés.

Le travail de l'artiste, écrivait Paul Valéry, consiste à nous montrer que nous n'avions pas vu ce que nous voyions. Cependant, après la vision de *Sidewalk Stories*, dans notre quotidien reste encore une énigme, celle posée par saint Augustin : « Et voici la grande énigme : que nous ne voyons pas ce que nous ne pouvons pas ne pas voir »¹¹.

6. Voir Alain Masson, *op. cit.*, p. 60 : « Les arias échappent à l'organisation narrative dont le parlant fera sa seule grammaire. »

7. Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers*, cité par Alain Masson, *op. cit.*, p. 115.

8. Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Seuil, 2003, p. 9.

9. Genèse, chapitre 9, versets 20-27.

10. Voir Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 32.

11. Cité par Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, p. 44.

Analyse de séquence

Séquence 24. Quelque chose ! (20 plans, 4 minutes)



plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



plan 5

Description

Plan 1

Plan général en plongée sur la place en contrebas.

Sur un banc, l'Artiste se tient immobile. L'ombre d'un passant s'inscrit brièvement sur la place. Deux silhouettes de passants traversent le champ de gauche à droite et descendent sur la place.

Plan fixe. Musique qui se délite.

Raccord dans l'axe avant.

Plan 2

Plan américain en plongée sur l'Artiste.

Plan fixe.

Musique.

Plan 3

Plan poitrine d'un Indien, en plongée. Petite profondeur de champ.

Plan fixe.

Musique

Plan 4

Gros plan sur L'Artiste, en plongée. Petite profondeur de champ.

Plan fixe.

Musique.

Plan 5

Plan poitrine en plongée sur une Femme, emmitouflée dans une couverture.

Plan fixe.

Musique.

Plan 6

Plan moyen en contre-plongée sur des hommes autour du brasero.
Plan fixe. Musique.



plan 6

Plan 7

Contre-plongée sur le trottoir et ses passants. La Jeune Femme arrive en plan moyen, et scrute la place en contrebas, de l'autre côté de la barrière.
Petit panoramique d'accompagnement.
Musique.
Champ – contrechamp (raccord dans son regard).



plan 7

Plan 8

Plan subjectif : plan d'ensemble de la place en plongée.
Plan fixe.
Musique.
Champ – contrechamp.



plan 8

Plan 9

Retour plan 7. La Jeune Femme descend sur la place. Elle sort du champ à droite.
Petit panoramique d'accompagnement.
Musique.
Sortie – entrée de champ.



plan 9

Plan 10

Retour au plan 2, plan américain sur l'Artiste en plongée. Elle entre dans le champ par la gauche, lui tend un sandwich qu'il accepte sans un mot et, tandis qu'il se met à manger, on commence à percevoir les bruits de la circulation, le klaxon d'une voiture.
Plan fixe.
Champ – contrechamp.



plan 10



Plan 11



Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 15

Plan 11

Contre-plongée sur la rue où passent une jeune femme emmitouflée et quelques passants pressés. Au premier plan, la chaîne de la barrière.

Petit panoramique gauche droite.

Ambiance qui se poursuivra tout le long de la séquence.

Plan 12

Retour plan 5, sur la Femme à la couverture :

« *Can you give me a little change ? I need to feed my family.* »

(Pouvez-vous me donner une petite pièce ? Je dois nourrir ma famille)

Plan fixe.

Plan 13

Au premier plan, un passant traverse le champ en volet, de droite à gauche. Plan poitrine sur un jeune homme qui suit des yeux, hors champ, le passage d'un piéton.

Petite profondeur de champ.

« *Excuse me, do you have a cigarette ? Some change ? Cigarette ?* »

(Excusez-moi, avez-vous une cigarette ? Une pièce ? Une cigarette ?)

Plan fixe.

Plan 14

Retour au plan 6 : contre-plongée sur deux hommes autour du feu.

« *Son of a bitch !* » (Merde !), s'écrie le plus âgé en lançant son gobelet vide dans le feu.

Plan fixe.

Plan 15

Un passant traverse le champ en volet, de gauche à droite.

Plan poitrine sur un Latino, plutôt âgé.

Petite profondeur de champ et légère plongée.

« *Tienen moneda suelta ? Pueden dar una peseta ?* »

(Vous avez de la petite monnaie ? Vous pouvez me donner une pièce ?)

Un homme (hors du champ) : « *I knew that ! ...* » (Je le savais ! ...)

Plan fixe.

Plan 16

Plan taille d'un homme aux épaules recouvertes d'une couverture claire, qui déambule et semble soliloquer. Petite profondeur de champ.

« ... *Abraham Lincoln told me. It's fast food ! It's the space program ! It's bullshit ! It's bullshit ! I knew that ! ...* » (...Abraham Lincoln me l'a bien dit. C'est de la nourriture pour les cochons ! C'est le programme spatial ! C'est de la merde ! Je le savais ! ...) Panoramique d'accompagnement sur ses mouvements compulsifs.



Plan 16

Plan 17

Retour au plan 10 : la Jeune Femme et l'Artiste continuent de manger.

L'homme (hors du champ) : « ...*I knew that ! Bullshit ! Indoctrination ! It's a conspiracy, a fucking conspiracy ! I knew it ! I knew it ! I knew it !* »

(...Je le savais ! De la merde ! De l'endoctrinement ! C'est une conspiration, une foutue conspiration ! Je le savais, je le savais !...). L'Indien (hors du champ) : « *Spare a little something? Quarter, nickel, dime ? Something ?...* » (Un petit quelque chose ? 25 cents, 10 cents, 5 cents ? Quelque chose ?...)

Plan fixe.



Plan 17

Plan 18

Retour plan 3 : plan poitrine sur l'Indien en plongée. Au premier plan, des passants traversent le champ en volet... L'Indien : « *Hey ! How about you ? Wanna drink a beer ? Hey ! A quarter, a nickel, a dime ? ...* » (Hé ! Et vous ? Vous voulez une bière ? Hé ! 25 cents, 10 cents, 5 cents ?...)

Plan fixe. Champ – contrechamp.



Plan 18

Plan 19

Contre-plongée sur les passants du trottoir, avec la chaîne au premier plan.

L'Indien (hors du champ) : « ...*Anything !Hey ! You know what it's like to be homeless ?* » (... n'importe quoi ! ... Hé ! Vous savez ce que c'est que d'être à la rue ?)

Plan fixe.



Plan 19

Plan 20

Retour au plan 8. L'Indien s'est avancé près de la chaîne et tend la main vers les passants : « *Hey ! A little something ? Quarter ?* » (Hé ! Une petite pièce ? 25 cents ?) Le Latino s'approche de deux passants : « *Pueden dar me algo ?* » (Vous pouvez me donner quelque chose ?). Bientôt on entend un mélange de paroles répétées qui s'entrecroisent : ... « *Quarter, nickel, dime ? ... Excuse me, have you a cigarette ? ... All I want is a quarter !... Spare a little something ? ... I knew that ! ... Have some change please ?...* »

Plan fixe.

Fondu au noir.

... *know what it's like to be homeless ?* » (Vous savez ce que c'est que d'être à la rue ?).



Plan 20



Une interprétation

Comme ils étaient en pleine campagne, Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua. Yahvé dit à Caïn : « Où est ton frère Abel ? » Il répondit : « Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère ? »

Genèse, 4, 8-9.

Si la montée sonore, qui intervient au plan 10, souligne l'hétérogénéité de cette dernière séquence par rapport à l'ensemble du film, bien d'autres éléments viennent encore parfaire et creuser cet écart. Dans un film comme *Sidewalk Stories*, dont la construction repose sur une extrême précision, il est logique de supposer que cette dernière séquence – qui reproduit sur l'écran une réalité quasi documentaire – est composée tout entière avec la même rigueur. Reste à interroger cette succession de plans (3, 4, 13, 15, 16 et 18) qui isolent en plans serrés des sans-abri, proposant de chacun d'eux, comme détachés du film et du décor, une collection de portraits.

Le film dans son entier est traversé du mouvement léger des silhouettes de l'Artiste et de la Petite Fille. Par contraste, un temps pesant ici se marque à l'absence de mouvement et à la répétition. Aussi bien tous les plans sur les sans-abri sont-ils parfaitement immobiles¹ ; la reprise à l'identique de la plupart des plans à l'intérieur de cette séquence contribue encore à figer cet instant en une temporalité vague – soutenue, amplifiée par une musique qui se délite.

Alors que la ville, dans son ensemble, est filmée à hauteur de trottoir, la position particulière de la place, en contrebas, autorise une vue plongeante, et renvoie à l'impression singulière d'enfermement qui s'attache généralement à cette figure du discours cinématographique. Plus irrémédiable encore est la chaîne qui contient cette humanité en déshérence : barrière d'acier qu'aucun d'entre eux, dans le film, ne franchira. Deux espaces s'opposent : celui des vivants dont la caméra accompagne les mouvements (plans 7, 9, 11) ; celui des morts, fixe et répétitif. Et lorsque la Jeune Femme entreprend une descente aux Enfers, la caméra ne l'accompagne pas : le raccord des plans 9 à 10, loin de faire communiquer les deux espaces, les disjoint.

L'opposition haut bas traduit aussi les différences sociales : le choix singulier de ce lieu est à l'image d'une société, où les pauvres, mis plus bas que terre, deviennent la lie de l'humanité. Cependant, par son ubiquité, la caméra autorise également un croisement des regards, un renversement des points de vue. Deux mondes distincts se regardent – ce que traduisent les nombreux raccords en champ-contre-champ (plans 7 à 8, 8 à 9, 10 à 11, 18 à 19). Cependant, alors que les sans-abri ont un visage, les passants entrevus sont des ombres en mouvement. Notre sympathie pour le personnage nous fait partager sa vision, alors que le dernier plan nous remet à notre juste place : sommes-nous, serons-nous encore, semblables à ces passants ?

A l'intérieur d'un film entièrement tourné avec une grande profondeur de champ², les plans qui isolent des sans-abri possèdent, quant à eux, une mince profondeur : ces images « aplaties » semblent tout à coup renier le dispositif perspectif qui structure le film. En peinture, rappelle Louis Marin, depuis le XVI^e siècle, la construction perspective est intimement liée à la représentation d'histoire : la mobilisation de l'œil du spectateur dans l'espace profond illusoire du tableau crée un lien nécessaire entre récit et dispositif perspectif³. Dans certains portraits, en revanche, une image « aplatie » se donne d'emblée comme surface, et remplit une tout autre fonction : échappant au narratif, au figuratif, elle se rapporte à la pure sensation. C'est dire qu'elle possède une puissance de réalité, d'immédiateté, une évidence de présence si irrésistible, qu'elle devient inscription d'un regard⁴. Et c'est nous qui sommes regardés dans chacun des « portraits » que construit Charles Lane dans ce film.

1. Le plan 16 accompagne les mouvements compulsifs de l'homme à la couverture : son effet, pourtant, est aussi de figer, de contenir cette vaine agitation.

2. Voir supra, p. 7 et note 2.

3. Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la Présence cachée*, Hazan, 1995, p. 243-245.

4. Voir *Idem*, p. 98.



Lithographie de Marc Marder,
tirée de *While You Were Out*
(Pendant que tu étais sorti),
Michael Woolworth Publication,
Paris, 1986.

When he was
growing up, he
couldn't imagine
what it would
be like.

Promenades pédagogiques

La fin de l'histoire

L'histoire racontée dans ce film n'est peut-être pas fermée. Peut-on envisager que l'histoire d'amour, à peine ébauchée, entre l'Artiste et la Jeune Femme ait un prolongement possible ?



L'effet de réalité

Ce n'est qu'à la dernière séquence, autour du brasero, que l'on commence à ressentir le froid dans ce film. La revue *O de Conduite* n°33 relate une partie des Entretiens de l'UFFEJ et du Ministère de la Jeunesse et des Sports, qui se sont tenus en décembre 1998, et notamment l'intervention de Anne-Sophie Zuber sur le regard des jeunes spectateurs. Après la vision de *Sidewalk Stories*, un nombre impressionnant d'enfants, affirme-t-elle, ont vu la dernière séquence en couleur. Peut-être pas toutes les images de cette séquence, mais ils ont clairement perçu le rouge du feu. La montée du son, l'arrêt de l'histoire construisent un monde de pures sensations : l'effet de réalité est aussi affaire de construction.





La ville

Le film découvre des aspects de New York bien différents des clichés habituels. Si New York est LA ville moderne par excellence, comment, plus généralement, se structure une ville ? Comment peut-on « lire » sa propre ville ?

Bibliographie

Jérôme Charyn, *New York : chronique d'une ville sauvage*, Découvertes Gallimard, Mémoire des lieux, 1994.

Catherine Pouzoulet, *New York, New York : espace, pouvoir, citoyenneté dans une ville-monde*, Belin, 2000.

Leonardo Benevolo, *Histoire de la ville*, Parenthèses, 2000.

Paul Blanquart, *Une histoire de la ville : pour repenser la société*, La Découverte, 1998.

Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage City*, Infolio, 2002.

Vous savez ce que c'est que d'être à la rue ?

Ce n'est pas seulement à New York que vivent des sans-abri. Un film de Nicolas Klotz, *Paria* (2001), tourné à Paris, prolonge, sur un registre plus documentaire, le film de Charles Lane. La cloison est tout aussi mince qui sépare la précarité, de l'enfer de l'exclusion. *Paria*, sous couvert d'une fiction, nous plonge sans concession dans le monde clos des cars de ramassage de la Bapsa, du centre d'hébergement de Nanterre – au cœur de l'extrême lassitude, de l'extrême abandon, au cœur de ténèbres d'où l'on ne revient pas indemne.

Le film *Paria* est distribué par Thomas Ordonneau « Shellac ».

Bibliographie

Patrick Declerk, *Les Naufragés*, coll. Terre Humaine, Plon, 2001.

Djemila Zeneidi-Henry, *Les SDF et la ville : géographie du savoir-survivre*, Bréal, 2002.



Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : D'un trait.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Photographies lithographie et partition : Sylva Villerot.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Sidewalk Stories* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions le réalisateur Charles Lane, le musicien et compositeur Marc Marder, Vincent Paul-Boncour et Carlotta Films ainsi que les Grands Films Classiques.

© *Les enfants de cinéma*, février 2004.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*.

36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.