

REDÉCOUVREZ EN FAMILLE CE CHEF-D'ŒUVRE ENFIN RESTAURÉ !

UN FILM DE
Jean Cocteau

SÉLECTION OFFICIELLE
CANNES CLASSICS
FESTIVAL DE CANNES

JEAN MARAIS
JOSETTE DAY

Adapté de
la BELLE et la BÊTE

HISTOIRE, PAROLLES, MISE EN SCÈNE DE JEAN COCTEAU D'APRÈS LE CORTE DE MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT
DIRECTION ARTISTIQUE CHRISTIAN BÉRARD ET MARCEL ANDRÉ

JOUEMENT
MILA PARELY, NANE GERMON, MICHÉL AUCLAIR & MARCEL ANDRÉ

MONTAGE DE GEORGES AURIC (SOUND) CONSEILLER TECHNIQUE RENÉ CLÉMENT DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE HENRI ALEXAN (SOUND) RENÉ MOULAERT COSTUMES CHRISTIAN BÉRARD ET MARCEL ESCOFFIER
ET CASTILLO, CRÉATÉES PAR LA MAISON PADOIN PHOTOGRAPHE DE PLATEAU G.R. ALDO DIRECTEUR DE PRODUCTION ÉMILE CARBON MONTAGE CLAUDE IBERIA MAQUILLAGE HAGOP ARAKELIAN

UNE SUPERPRODUCTION ANDRÉ PAULVE

La restauration a été réalisée par SNC (Groupe M6) avec La Cinémathèque française et grâce au soutien du Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPAA SAGEM WGAIF

19 20033 1212 078 © 1994 SNC (Groupe M6) / Société Générale de Distribution - Jean-Marie Bédard

DOSSIER DE PRESSE

SNC (Groupe M6)
La Cinémathèque française
avec le soutien du Fonds Culturel Franco Américain (DGA MPAA SACEM WGAW)
présentent

La version restaurée de

LA BELLE ET LA BÊTE

Un film de Jean Cocteau

Avec

Jean MARAIS
Josette DAY
Marcel ANDRE

DE NOUVEAU EN SALLES LE 23 SEPTEMBRE 2026

Distribution : SND

Durée : 1h34

Matériel téléchargeable : www.snd-films.com

Distribution :

SND

46, rue Jacques Dulud

92575 Neuilly sur Seine cedex

Tél : 01 41 92 66 66

La Belle et la Bête - 1946



« Après un an de préparatifs et d'obstacles, voilà le moment venu de prendre corps à corps un rêve. Le problème, outre les innombrables pièges creusés entre ce rêve et l'appareil, consiste à tourner un film dans les limites imposées par une époque d'économie. C'est peut-être le moyen d'exciter l'imagination qui s'endort assez vite au contact de la richesse. (...) Ma méthode est simple : ne pas me mêler de poésie. Elle doit venir d'elle-même. Son seul nom prononcé bas l'effarouche. J'essaie de construire une table. A vous, ensuite, d'y manger, de l'interroger ou de faire du feu avec. »

Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film*, Janin, 1946

La Presse de l'époque

« *La Belle et la Bête* est d'abord l'acte de fidélité d'un homme mûr qui se souvient d'un enfant de dix ans. »

François Chalais, *Carrefour*, 7 novembre 1946

« Une magistrale utilisation de la lumière a permis de transformer un grand nombre de ses vues en tableaux de maître d'une grande beauté ».

Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 31 octobre 1946

« *La Belle et la Bête* contient assez de beautés pour justifier tous les enthousiasmes. Les énumérer est inutile puisque vous verrez tous une œuvre qui ne peut se comparer à nulle autre. »

Georges Charensol, *Les Nouvelles Littéraires*, 7 novembre 1946

Fiche technique

Réalisateur	Jean Cocteau
Producteur	André Paulvé
Distributeur	Discina
Scénario et dialogues	Jean Cocteau
Auteur adapté	Jeanne-Marie Leprince de Beaumont
Directeur de la photographie	Henri Alekan
Musique	Georges Auric
Décors	Christian Bérard
Costumes	Marcel Escoffier, réalisation Pierre Cardin
Caméraman	Henri Tiquet
Conseiller technique	René Clément
Montage	Claude Ibéria
Son	Jacques Lebreton, Jacques Carrères
Laboratoire	G.M. Film
Longueur	2 553 mètres
Durée	94 mn
Format image	1 : 37



L'Interprétation



Photographie de plateau de LA BELLE ET LA BETE © 1946 SNC (Groupe M6) / Comité Jean Cocteau. Crédit photo : © G.R. Aldo (collection Cinémathèque française)

Josette Day
Jean Marais
Marcel André
Michel Auclair
Mila Parely
Nane Germon
Raoul Marco
Jean Cocteau

Belle
Avenant, La Bête, Le Prince
Le Père
Ludovic
Adélaïde
Félicie
Un marchand
La voix

« L'interprétation est excellente. Josette Day est fort jolie et parle bien. Mila Parely et Nane Germon traduisent avec esprit le rôle des deux sœurs exécrables. Marcel André est un honnête père de conte de fées. Mais c'est Jean Marais, sans conteste, qui domine la situation. Il n'a jamais été plus poignant que dans le rôle de la Bête. »

Henri Troyat, *Cavalcade*, 14 novembre 1946

Le Tournage



Photographie de tournage à Rochecorbon, LA BELLE ET LA BÊTE © 1946 SNC (Groupe M6) / Comité Jean Cocteau. Crédit Photo : © Henri Alekan (collection Cinémathèque française)

Le tournage s'est déroulé entre le 26 août 1945 et le 11 janvier 1946. Les scènes extérieures ont été filmées à Rochecorbon (Indre et Loire) et au Château de Raray (Oise). Le tournage en studio a été effectué à Epinay-sur Seine (Eclair) et à Saint-Maurice (Franstudio).

Sortie en salle

Le film sort à Paris le 29 octobre 1946 après avoir été présenté au premier Festival de Cannes en septembre.

Le Film reçoit le prix Louis Delluc en décembre 1946.

Résumé

Il était une fois, une jeune fille, Belle, qui était bonne et affectueuse. Son père étant tombé au pouvoir de la « Bête », un monstre doté d'un pouvoir magique, elle s'offrit comme otage. Et, peu à peu, elle se prit de pitié, de compréhension, puis d'amour pour le monstre qui devint le Prince Charmant.

A propos du film



A la recherche de la lumière de Vermeer, LA BELLE ET LA BÊTE © 1946 SNC (Groupe M6) / Comité Jean Cocteau. Crédit Photo : © Henri Alekan (collection Cinémathèque française)

L'approche poétique et les novations visuelles de Cocteau sont soulignées dès le générique dans un clin d'œil à l'enfance : les comédiens et autres collaborateurs l'écrivent sous nos yeux à la craie sur un tableau noir. *"L'étonnante publicité faite à l'avance autour de ce film vient certes moins de nous (je veux dire de la curiosité que suscitent nos entreprises) que de cette Bête et de cette Belle dont s'excitait notre enfance. Il reste heureusement de l'enfance dans ce public blasé. C'est cette enfance qu'il faut atteindre. C'est la réserve incrédule des grandes personnes qu'il faut vaincre."* (Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un Film*).

Au plan esthétique, il est difficile de trouver un film visuellement plus réfléchi par son réalisateur et son équipe technique. Outre les recherches poétiques de Cocteau, le réalisateur exprime son désir de transposer l'univers visuel de Vermeer et de Gustave Doré au cinéma. Cocteau dit ainsi du décor créé par Christian Bérard : *"Par miracle il est arrivé à nouer ensemble le style de Vermeer et celui des illustrations de Gustave Doré dans le grand livre à couverture rouge et or des contes de Perrault"*.

Cocteau a laissé nombre d'indices sur ses intentions artistiques et cinématographiques dans son *Journal de la Belle et la Bête* : *"Rien ne me semble plus morne que l'unité photographique d'un film, unité que les spécialistes prennent pour le style. Un film doit distraire l'œil par des contrastes, par des effets qui ne cherchent pas à copier ceux de la nature, mais à trouver cette vérité que Goethe oppose à la réalité."*

L'histoire est une opposition entre le réel (la vie dure de la famille de la Belle sous l'influence visuelle de Vermeer) et le merveilleux (le château de la Bête sous l'influence visuelle de Doré). La construction narrative souhaitée par Cocteau est appuyée par une véritable architecture d'ombres et de lumières conçue par Henri Alekan. "Comparables à une musique visuelle" qui traduit en surfaces et en volumes le jeu d'alternance des clairs et des ombres, les flux de lumière sont organisés par Alekan par axes selon les surfaces à couvrir, la réflectivité des matériaux, les effets exigés par la scène, les sources de lumière naturelle, etc. ("Des Lumières et des Ombres" d'Henri Alekan).

Alekan compose donc dans l'opposition, travaillant les séquences du quotidien familial (tournée en Indre et Loire, au manoir de Rochecorbon) sous l'influence des lumières des peintres flamands. Ainsi, les fenêtres diffusent un éclairage laiteux sur des visages de femmes tout droit sortis des tableaux de Vermeer (le foulard entourant les cheveux de la Belle rappelle *La Jeune Fille à la Perle* ou *La Laitière*).

Dans *La Belle et la Bête*, Jean Cocteau fait aussi preuve d'avant-gardisme en matière de trucages. Si Cocteau joue sur la désuétude de certains effets pour ancrer son récit dans l'univers de l'enfance (les téléportations de la Belle en forme d'hommages à Méliès et à la magie des images), d'autres restent comme de formidables innovations qui marqueront les générations de cinéphiles : Jean Marais portant le masque de la Bête (réalisé par le perruquier parisien Pontet et dont la pose prenait près de quatre heures) ; les bougeoirs animés par des bras sans corps, des statues de cheminées aux visages animés, ou l'envolée finale des deux amants dans les nuages. Un florilège d'effets spéciaux qui ont marqué l'histoire du cinéma et qui ont magnifiquement servi le dessein poétique voulu par le cinéaste.



La restauration de 2013



Le directeur de la photographie, Henri Alekan, ici sur le tournage *des Ailes du désir* (Wim Wenders), D.R.

Le précédent de 1995

En 1995, pour commémorer le centenaire de l'invention du Cinéma, *La Belle et la Bête* fit déjà l'objet d'une restauration photochimique minutieuse sous la direction du chef opérateur Henri Alekan. Un peu moins de 5 années plus tard, un master HD fut produit par VDM sur l'une des premières machines disponible en France.

Malgré l'attention portée au matériel de ce film-phare du patrimoine cinématographique, les éléments photochimiques et magnétiques issus de ces travaux comportent d'importantes lacunes. Faute de disposer des possibilités technologiques actuelles, les éléments issus de la restauration photochimique furent légèrement raccourcis par Henri Alekan qui tentait tant bien que mal de contourner les problèmes de collages et d'images manquantes. D'autre part, le master fabriqué il y a douze ans est incompatible avec les normes du DCI et ne permet pas la fabrication d'un DCP.

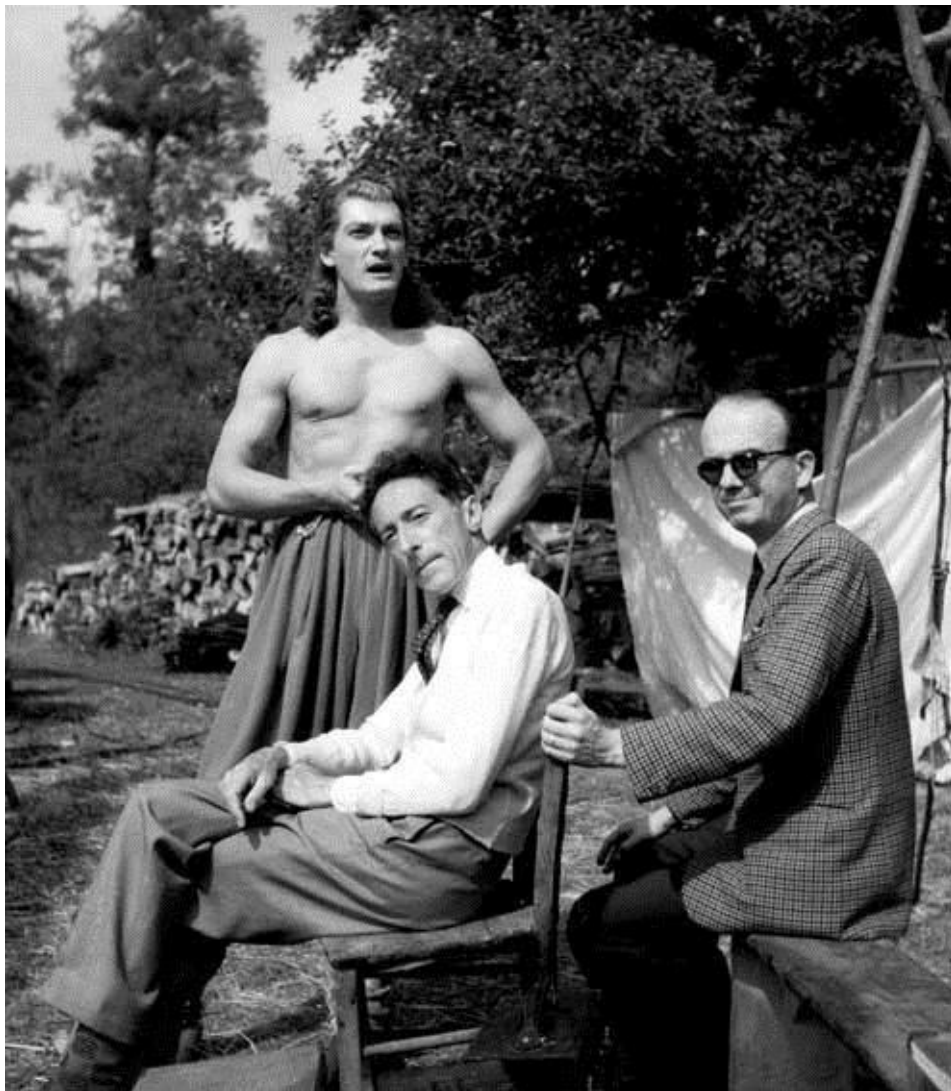
Une nouvelle restauration pour le cinquantenaire de la mort de Cocteau

Depuis l'acquisition de la société SNC par Groupe M6 en 2005, une politique active de restauration et de circulation de ses films de patrimoine a été instaurée. Des sommes considérables ont été investies afin de revitaliser son catalogue. *La Belle et la Bête* bénéficie aujourd'hui de cette politique de restauration et de préservation. Ainsi, SNC-Groupe M6, en partenariat avec la Cinémathèque française, a souhaité poursuivre l'initiative entreprise en 1995 pour mener à bien cette restauration,

par le biais de moyens techniques encore indisponibles à l'époque. L'objectif était de disposer d'une nouvelle restauration du film en 2013, année marquant les 50 ans de la disparition de Jean Cocteau.

A cet effet :

- Un appel trilingue a été lancé via la FIAF afin d'obtenir des éléments antérieurs à la restauration de 1995 afin de récupérer les images manquantes.
- Une supervision conjointe de la restauration par SNC-Groupe M6, FILMO et LA CINEMATHEQUE FRANCAISE a été mise en place.
- On a eu recours exhaustif aux notes et copies de références établies par Henri Alekan lors de la restauration 1995 car il s'est révélé primordial pour mettre les nouvelles technologies au service des ambitions artistiques de ce film. Le journal tenu par Cocteau lors du tournage du film (*La Belle et la Bête, Journal d'un Film*, Janin édit. 1946) a également fourni de précieux indices concernant la tonalité et l'orientation visuelle souhaitées par l'auteur-réalisateur.



Jean Cocteau et Jean Marais à Rochecorbon. Photo crédit : © Serge Lido

Le journal du tournage du film – des indications pour la restauration

Fait rare (unique ?) pour l'époque : le tournage et l'enregistrement sonore de LA BELLE ET LA BÊTE d'août 1945 à avril 1946 a été entièrement documenté par son réalisateur. Ce récit est non seulement merveilleusement bien écrit et fort divertissant, mais c'est aussi un guide technique exceptionnel pour la restauration du film.

La documentation des obstacles techniques rencontrés (mais pas toujours surmontés) est également très parlante. Jean Cocteau décrit des fausses teintes dues à la météo instable de la Touraine ; un objectif défectueux et vibrant ; des lots de pellicules différents (Kodak, AGFA, Rochester) avec des qualités de texture différentes et parfois défectueux ou mal développés par le laboratoire; des passages d'avions durant certaines prises sonores; des pannes d'électricité durant le tournage en studio à Epinay-sur-Seine; des résistances qui explosent et lancent des flammes...

De plus, le journal indique que l'ordre chronologique du tournage des scènes ne correspond pas à un montage linéaire du film. Autrement dit, le chef opérateur Henri Alekan comprend les souhaits de Cocteau en termes de contraste, de lumière, de texture et d'angle de prise de vues au fur et à mesure du tournage. Toutefois, cette maîtrise grandissante ne se traduit pas dans le montage final par une succession de scènes de plus en plus perfectionnées. Au contraire, des passages moins maîtrisés tournés au début suivent parfois des passages de perfection absolue tournés plus tard.

L'arrivée tardive sur le tournage du directeur technique du film, René Clément (en tournage de son propre film LA BATAILLE DU RAIL) se fait également sentir dans la maîtrise technique des scènes tournées après son apparition.

Beaucoup de règles ont été brisées au cours de la réalisation de ce film: les raccords sont parfois approximatifs (selon Jean Cocteau lui-même) ; la cinématographie d'Alekan n'est pas conventionnelle, mais précise et claire - presque comme dans un documentaire ; la musique d'Auric rompt les effets visuels plus qu'elle ne les souligne....

Les orientations visuelles



La Belle au Bois Dormant
par Gustave Doré



Peau d'Ane par Gustave Doré





La Belle au Bois Dormant par Gustave Doré



Les Fées par Gustave Doré



La Jeune fille à la perle de Vermeer



La numérisation

Le négatif original en nitrate a été réparé et soumis à de nombreux tests de projections photochimiques et numériques comparatifs. Le choix s'est arrêté sur un scan complet du négatif image nitrate en immersion sur Nitroscan chez Eclair Laboratoires. Ce choix est orienté par le rendu de définition obtenu par le scan du négatif direct et par la bonne tolérance du scanner à nous restituer l'intégralité de la plage des hautes et basses lumières du négatif.

Le scan a été effectué en 5K, afin de couvrir l'intégralité du film qui défile d'un bord à l'autre, tout en intégrant les perforations, qui, ainsi numérisées, ont rendu possible la stabilisation numérique, car elles sont les seuls repères physiques fixes qui permettent d'aligner une image par rapport à la précédente.

Il a été également nécessaire de sélectionner des éléments filmiques intermédiaires à réinsérer dans le négatif, afin de combler les 843 images manquantes.

Les choix se sont orientés assez rapidement vers deux éléments principaux : un marron nitraté à densité variable provenant du stock de la Cinémathèque française et un marron à densité fixe fabriqué en Allemagne à partir d'un contretype. Les deux éléments ne sont pour autant pas complets et trois plans qui ne sont pas sur le négatif ont été retrouvés. Ces plans ont été sauvegardés mais ne figurent pas dans la restauration finale, car ils n'appartiennent pas à la version exploitée à l'origine en France.

La reconstruction s'est faite bobine par bobine avec les rustines provenant des différents éléments, en vérifiant que l'intégration soit parfaite et ne génère pas de doublons d'image. La stabilisation et le positionnement des rustines ont été effectués lors de leur intégration au montage.

L'étalonnage

Une fois le film « reconstitué », l'étalonnage numérique a pu débuter en projection grand écran.

Le découpage technique du film, conservé à la Cinémathèque Française, ainsi que le Journal de Jean Cocteau ont été consultés pour vérifier les ambiances et orienter l'étalonnage : clair de lune, nuit américaine, contraste – tous les indices ont été exploités.

Afin de décrypter la démarche suivie par Henri Alekan, des projections ont été effectuées afin de comparer des copies 35 mm issues de la restauration de 1995 et des copies 35 mm antérieures à cette date et donc proches du résultat obtenu en 1946. Les copies tirées avant la restauration de 1995 présentent une douceur conforme à l'esthétique de l'époque ; l'équilibre est parfait et la gamme de gris complète. Cette image très cohérente ne correspond toutefois pas à ce que Jean Cocteau recherchait selon les indications dans son journal.

Les copies issues de la restauration supervisée par Alekan en 1995 montrent un tout autre aspect. L'utilisation d'un élément intermédiaire à haut contraste change considérablement l'image. Les noirs sont profonds et les blancs intenses. Ce contraste répond clairement à l'intention initiale de Jean Cocteau. Mais cette orientation ne fonctionne réellement qu'avec les ambiances « nuit château » en plans larges ne comportant pas trop de détails. Tous les plans de jour, ainsi que les plans de nuit cadrés serré, manquent de niveau de gris et de richesse dans les détails.

L'orientation d'Henri Alekan a donc été suivie avec des outils techniques plus adaptés que ceux qu'il avait à sa disposition. Ces indications permettent à la fois de maintenir ce haut contraste absent des anciens tirages, tout en conservant la gamme des gris afin d'obtenir une image équilibrée.

Mais si l'étalonnage numérique permet d'aller plus loin que l'étalonnage photochimique, il n'est pas pour autant exempt de défauts. Ainsi, lors des tests de scan effectués à partir du négatif, la remontée d'informations parasites, générées par « la bonne définition » du négatif et par l'interprétation du scan de cette définition, a été observée.

La pellicule négative de l'époque a une bonne définition mais elle est largement inférieure aux pellicules actuelles. Contrairement aux supports modernes dont le grain est parfaitement homogène en taille et en disposition, la pellicule de 1946 comporte des grains de tailles disparates, organisés de manière aléatoire.

Les scanners, réglés sur la pellicule moderne, ont du mal à interpréter les pellicules anciennes qui comportent des grains espacés de façon aléatoire et dont les tailles disparates réagissent différemment à une exposition identique. Un traitement léger du grain a donc été nécessaire.

À cette fin, des tests d'étalonnage ont été effectués pour trouver la gamme permettant d'harmoniser les intentions initiales de Jean Cocteau, le contenu de la pellicule d'origine et les orientations de la restauration supervisée par Henri Alekan.

La restauration numérique

Suite à l'étalonnage du film, le travail de restauration numérique de l'image a pu débuter. Un cahier des charges a été établi afin de définir les bonnes règles de restauration.

Il convenait en effet d'identifier clairement les origines de chaque défaut afin de déterminer s'il faut le traiter et à quel niveau de restauration. Cette démarche permet de distinguer les défauts qui sont liés au temps et à l'usage intensif du matériel photochimique, des défauts qui sont issus du tournage. Il est entendu que la restauration de l'image doit permettre au spectateur de se plonger dans le film sans ressentir de gêne visuelle. Mais elle peut conserver certains défauts mineurs et ne doit surtout pas attaquer la texture de l'image.

La première étape de la restauration numérique a consisté à filtrer l'image afin d'effectuer une sélection de toutes les poussières présentes, puis de les supprimer (les poussières apparaissant au fil du temps et des manipulations, elles ne sont pas originellement présentes sur la pellicule). Les taches plus importantes, traces de colle ou cassures, ont été traitées à la palette graphique manuellement, image par image.

Si la plupart des rustines (inserts d'images issues des éléments photochimiques intermédiaires) ont été correctement intégrées en termes de texture et de niveau de gris, lors des séances d'étalonnage, certaines présentent néanmoins des différences qui nécessitent du « compositing/matte painting » sur certaines parties du décor, en réemployant deux images issues de deux éléments différents.

Les défauts particuliers du film décrits par Cocteau dans son Journal, comme les taches noires regroupées (« pattes d'ours »), sont corrigés dans les parties de l'image où ils apparaissent comme gênants visuellement, mais sont conservés dans les parties de l'image où la gêne n'est pas ressentie.

Les points de glace (diffraction de lumière photographiée, ayant pour origine des défauts de l'objectif ou le filtre placé devant l'objectif) présents sur une bonne partie du film, n'ont été réduits que

lorsqu'ils étaient visibles sur les visages en mouvement (principalement en fin de film). Pour le reste du film, ils étaient peu perceptibles en raison de l'équilibre de l'étalonnage.

L'effet de pompage de la lumière a été étudié plan par plan car il était parfois voulu (pour imiter la lumière d'une bougie vacillante) et a été introduit en cours de tournage par René Clément. Mais parfois ce pompage était accidentel et le résultat des éclairages vacillants provoqués par des variations d'intensité liées à l'instabilité du courant électrique.

Le son

Jean Cocteau parle également du son dans son Journal, laissant des indices sur les bruitages, les difficultés d'enregistrement sonore et l'orientation (peu habituelle) de la partition musicale.

Le positif son de 1995 a été tiré de manière continue après plusieurs tests jouant sur la lumière de tirage et la qualité du développement. Les tests de numérisation chez LE Diapason ont établi que le tirage d'un nouvel élément n'était pas nécessaire. Cette piste audio a été intégralement numérisée chez LE Diapason.

Puis la conformation de la piste audio a été faite en prenant la reconstruction finale du film intégrant toutes les images manquantes comme référence.

Cette conformation laisse deux petites séquences audio sans images correspondantes. Le son de ces scènes, décrites dans le scénario original mais ne figurant pas dans le montage final du négatif, a été sauvegardé.

L'audio a été restauré en limitant les montées de souffle intempestives, tout en conservant un certain niveau de souffle tout au long du film pour garder ses qualités sonores d'origine. Les plops et les craquements ont été supprimés. Les textures de son ont été équilibrées afin que les voix et les musiques conservent un timbre riche en harmoniques, cohérent avec l'époque du film.

Un mastering spécifique a été effectué pour la projection sur grand écran, que ce soit au travers d'une copie numérique (DCP) ou d'une nouvelle copie 35mm pour que le son du film soit adapté aux systèmes d'écoutes présents dans les salles actuelles.

Prestataires

ECLAIR

DAEMS

LE DIAPASON

FILMO

LES PARTENAIRES DE LA RESTAURATION DU FILM

LE FONDS CULTUREL FRANCO AMERICAIN (DGA MPAA SACEM WGAW)



Créé en 1996 à l'initiative la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique en France (SACEM), le Fonds Culturel Franco Américain (FCFA) est une collaboration unique avec les guildes américaines de réalisateurs (Directors Guild of America - DGA), de producteurs (Motion Picture Association - MPAA) et de scénaristes (Writers Guild of America West - WGAW). Financé par les ressources issues de la copie privée, il a pour but de promouvoir et d'enseigner l'art du cinéma sur le territoire américain et français. Il est présidé par Jean-Noël Tronc, Directeur Général de la Sacem.

Aux Etats-Unis, le Fonds est le créateur et l'organisateur du Festival COL COA (City of Lights - City of Angels). En France, le Fonds soutient les Rencontres Cinématographique de l'ARP et finance, pendant le Festival du Cinéma Américain de Deauville, le Prix Michel d'Ornano qui récompense un premier film français, dans le but d'aider à sa reconnaissance, sa promotion et son exploitation.

Dans sa politique générale, le Fonds tient à présenter au plus grand nombre le patrimoine cinématographique des deux pays. Depuis 2006, le Fonds Culturel Franco Américain s'est associé avec la Cinémathèque française et *The Film Foundation* de Martin Scorsese pour mener à bien cette mission de restauration de films.

Le Fonds est heureux de poursuivre cette collaboration avec la restauration du film LA BELLE ET LA BETE de Jean Cocteau.

Avec La Cinémathèque française, présidée par Costa-Gavras, le Fonds Culturel Franco Américain a trouvé le partenaire idéal pour restaurer quelques grands films qu'il est important de préserver pour le patrimoine cinématographique français.

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE



« Les réalisateurs du monde entier connaissent La Cinémathèque française, même s'ils n'y sont jamais venus.

C'est notre demeure spirituelle. ».

C'est ainsi que Martin Scorsese qualifie ce qui est devenue l'une des archives les plus célèbres dans le monde.

Association loi 1901, La Cinémathèque française fondée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul Auguste Harlé, longtemps installée au palais de Chaillot, occupe depuis 2005 un bâtiment de l'architecte Frank Gehry au 51 rue de Bercy à Paris 12^{ème}.

Tout à la fois école et conservatoire de l'image, maison des cinémas du monde entier, bibliothèque et archive du film, La Cinémathèque française, dotée de nouveaux moyens, peut désormais poursuivre ses missions : conserver et restaurer les films et les archives de ses collections ou les titres phares du cinéma, accueillir étudiants, cinéphiles et chercheurs dans une bibliothèque et un centre de ressources, programmer les grands classiques mais également des rétrospectives complètes et hommages à des cinéastes, acteurs, producteurs et techniciens du cinéma, exposer les fabuleux objets de ses collections dans son musée du cinéma, organiser des expositions pour dévoiler la richesse de ses fonds et mettre en valeur les liens qu'entretient le cinéma avec les autres arts.

La Cinémathèque française en ligne : le catalogue des restaurations et tirages de La Cinémathèque française est désormais accessible à tous.

Qu'il soit programmateur professionnel, chercheur ou simple cinéphile, ce catalogue offre une information complète sur une sélection de 90 films restaurés par La Cinémathèque française.

Outre une fiche technique pour chaque œuvre présentée, le visiteur y trouve des informations sur la restauration elle-même, les éléments disponibles pour la projection, les séances dont la restauration a déjà fait l'objet, l'intérêt historique et esthétique du film, ainsi qu'une sélection de ressources complémentaires disponibles à La Cinémathèque française ou sur Cinematheque.fr.

ANNEXES :

Biographie de Jean Cocteau

Poète, romancier, dessinateur, peintre, dramaturge, chorégraphe, scénographe, réalisateur de cinéma, scénariste, acteur, éditeur mais aussi journaliste et homme de radio... Jean Cocteau est un artiste protéiforme qui aura abordé tous les rivages de la création. Il est l'homme d'un art total, inscrit dans un siècle foisonnant.

Jean Cocteau naît en 1889 à Maisons Lafitte dans une famille bourgeoise fortunée qui a le goût des arts.

Dès 1909, il publie ses premiers articles, dessins et poèmes.

Il monte Parade en 1917, sur une musique de Satie et des décors de Picasso, collabore avec de jeunes musiciens Le Groupe des Six et devient à partir des années 1920, une figure importante de l'avant-garde.

Il se lance dans le théâtre avec ***Les Mariés de la Tour Eiffel***, ***La Voix Humaine***, ***Œdipe Roi***, ***La Machine Infernale***... Il écrit également beaucoup de poèmes, de romans (***Le Grand Ecart***, ***Thomas l'Imposteur***, ***Les enfants terribles***) et d'essais autobiographiques (***Opium***).

En 1936, il effectue un tour du monde en quatre-vingt jours pour Paris-Soir. Dans ces mêmes années

30, il entame une prolifique carrière de cinéaste avec *Le Sang d'un poète* (1930), *La Belle et la Bête* (1946), *Les parents terribles* (1948), *Orphée* (1950), *Le Testament d'Orphée* (1960)... Pour Jean Cocteau, le cinéma, c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière mais c'est aussi un admirable véhicule de poésie.

Jean Cocteau réalise également de grandes fresques pour la Villa Santo-Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat, la chapelle Saint Pierre à Villefranche sur mer, la Salle des Mariages de la Mairie de Menton ou encore pour la Chapelle Saint Blaise des Simples à Milly la Forêt.

Il est reçu à l'Académie française en 1955.

Il meurt le 11 octobre 1963, dans sa maison, à Milly la Forêt. Il repose dans la chapelle Saint-Blaise de

Films écrits et réalisés par Jean COCTEAU

1925 JEAN COCTEAU FAIT DU CINÉMA - perdu ?

1930 LE SANG D'UN POÈTE

1946 LA BELLE ET LA BÊTE

1947 L'AIGLE À DEUX TÊTES

1948 LES PARENTS TERRIBLES

1950 ORPHÉE

1950 CORIOLAN

1952 LA VILLA SANTO-SOSPIR

1960 LE TESTAMENT D'ORPHÉE (OU NE ME DEMANDEZ PAS POURQUOI)

Films écrits mais non réalisés par Jean COCTEAU

1940 LA COMÉDIE DU BONHEUR

1942 LE BARON FANTÔME

1943 L'ÉTERNEL RETOUR

1945 LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

1947 RUY BLAS

1948 LES NOCES DE SABLE

1948 LE ROSSIGNOL ET L'EMPEREUR DE CHINE

1950 CE SIÈCLE A CINQUANTE ANS

1952 LA COURONNE NOIRE

1961 LA PRINCESSE DE CLÈVES

Biographie d'Henri Alekan

Né le 10 février 1909 à Paris, Henri Alekan étudie à l'Institut d'optique de Paris et suit les cours du soir dispensés au Conservatoire National des Arts et Métiers. Il suit également ceux des studios Pathé-Cinéma à Joinville-le-Pont.

Henri Alekan commence par être l'assistant d'Eugen Schüfftan dès 1937. Au début de la guerre, il est fait prisonnier, s'évade, et rejoint les studios de la Victorine, à Nice, en zone libre. Il y rencontre les réalisateurs Yves Allégret, Jacqueline Audry et Abel Gance pour lesquels il effectue la photographie. Son premier long métrage comme chef-opérateur est *Tobie est un ange* (1941) d'Yves Allégret dont la pellicule est entièrement détruite au cours d'un incendie. A la Libération, il est remarqué pour *La Bataille du rail* (1945) de René Clément. En 1946, il est révélé pour son travail sur *La Belle et la bête* (1946) de Jean Cocteau. Au long de sa carrière, il travaille avec des réalisateurs aussi différents que Marcel Carné sur *La Marie du port* (1949), Henri Verneuil sur *Frou-frou* (1954), Abel Gance sur *Austerlitz* (1960), Raoul Ruiz sur *The Territory* (1981) ou Wim Wenders sur *Les Ailes du désir* (1987). Alekan fait une courte apparition dans *Si loin, si proche* (1992) de Wim Wenders.

De 1966 à 1968, il est président du syndicat des techniciens de la production cinématographique. En 1975, il crée l'association Arts et techniques du cinéma et de la télévision. Au théâtre, il éclaire de nombreuses pièces. Il réalise en 1989 un moyen métrage en Imax pour le cinéma panoramique de la Géode. En 1994, il éclaire l'exposition du sculpteur Arman, *Tenues de samouraïs* et de celle de Jean-Michel Fouin, *Une locomotive pour l'avenir*. La ville de Paris lui demande d'éclairer la Butte Montmartre et la ligne de métro Météor (1995). Il est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Des lumières et des ombres* (1985).

Il participe au jury du Festival de Cannes 1983.

Henri Alekan est mort le 15 juin 2001 à Auxerre (Yonne) et inhumé au cimetière du Montparnasse. La cinémathèque de Boulogne-Billancourt, où il habitait, porte son nom.

Extraits de LA BELLE ET LA BÊTE : Journal d'un Film. Par Jean Cocteau. © 1946. L'Édition anniversaire. Editions du Rocher, 2003

Les joies du cinématographe

« Après un an de préparatifs et d'obstacles de toute sorte, voilà que je tourne demain. Il serait fou de se plaindre du genre de difficultés que soulève une pareille entreprise, car j'estime que notre travail nous oblige à dormir debout, à rêver le plus beau des rêves. En outre, il nous permet de manier à notre guise ce temps humain si pénible à vivre minute par minute et dans l'ordre. Ce temps rompu, bouleversé, interverti, est une véritable victoire sur l'inévitable. » (p.19)

« Je m'interroge. Je me demande si ces journées si rudes ne sont pas les plus douces de ma vie. Pleines d'amitié, de disputes tendres, de rires, de main mise sur le temps qui passe. » (p. 54)

Et les peines

« Mais hélas, à cinq heures, le ciel est devenu nuageux et orageux et m'oblige à cesser les plans d'ensemble et à employer les lampes pour les gros plans. Mila pose, pose, pose, se décompose. L'objectif vibre. Les électriciens, les machinistes essaient de le réparer et n'y parviennent pas. On arrête. Le procès-verbal n'arrange que la firme. Je décollais. Je retombe. Je rentre à Tours accablé de fatigue, de Vouvray et de déception. » (p. 24)

L'équipe

« J'ai retrouvé l'équipe du Baron Fantôme. Bonne humeur et bonne grâce. Le moindre machiniste de cinématographe participe au film, l'aime, s'y intéresse et collabore avec les artistes d'un bout à l'autre. On peut lui demander, obtenir de lui n'importe quoi. C'est le contraire au théâtre où les machinistes travaillent dans une coulisse d'ombre et se désintéressent de notre travail. » (p. 27)

« Rentré à huit heures. Dîné avec l'équipe et une dame journaliste. Elle cherche des anecdotes. Nous entendre parler de coupe, de perspective et de jeu la rend stupide. Elle devait s'attendre aux farces classiques des troupes de théâtre. Or, j'ai la chance que les problèmes qui me passionnent, passionnent mes artistes. » (p. 31)

« Clément est étonné par la gentillesse de notre équipe. Il sort d'un monde très grincheux et très dur...Je ne louerai jamais assez les machinistes et les électriciens qui nous assistent. C'est une merveille de les voir travailler si vite et sans l'ombre de mauvaise grâce. Ils collaborent au film. Ils l'aiment. Ils le comprennent et inventent mille gentillesse pour me faire plaisir. » (p. 65)

Rochecorbon

*« En Touraine, la Loire coulait, plate sous un ciel pâle de soleil. Rochecorbon. Je retrouve ce minuscule manoir en contre-bas que la chance m'a fait trouver à l'époque de préparatifs. Les Domaines nous l'avaient signalé entre cinquante. La barrière au bord de la route ne payait pas de mine. Nous faillîmes ne pas descendre de voiture. D'un coup d'œil, je **reconnus**, dans les moindres détails, le décor que j'avais craint d'avoir à construire. L'homme qui l'habite ressemble au marchand du conte et son fils me dit : Si vous étiez passé hier vous auriez entendu votre propre voix. Je faisais entendre vos disques de poèmes à mon père ». (p. 21)*

Les trucages

« Premier trucage direct : le collier. On penche l'appareil. Le faux collier tombe hors champ, le vrai dans le champ. Ils ont l'air de se transformer pendant la chute. » (p. 58)

Relief, contour, contrastes et quelque chose d'impondérable

« Cinéma Majestic. Minute émouvante. Notre première projection. J'en arrive. C'est très, très beau. D'une netteté, d'une richesse de détails, d'une poésie robustes. Alekan a compris mon style. Relief, contour, contrastes et quelque chose d'impondérable, comme un vent léger qui circule... » (p. 45)

« Voilà notre récompense. La projection est admirable. Etincelante, douce et précise. Alekan a trouvé. » (p. 58)

« Rien ne me semble plus morne que l'unité photographique d'un film, unité que les spécialistes prennent pour le style. Un film doit distraire l'œil par des contrastes, par des effets qui ne cherchent pas à copier la nature, mais à trouver cette vérité que Goethe opposait à la réalité (gravure des moutons de Rubens, où l'ombre se trouve du côté du soleil)... » (p. 150)

Clair de lune et crépuscule

« Il m'arrive d'éclairer plus un visage qu'un autre, d'éclairer plus une chambre qu'il ne se devrait ou moins, de donner à une chandelle la force d'une lampe... Chez la bête (parc), j'adopte une sorte de crépuscule qui correspond mal à l'heure où la Belle sort. J'enchaînerai peut-être même ce crépuscule avec du clair de lune si j'en ai besoin... » (p. 150)

« Plan funeste – Sortie de Belle au clair de lune (Ecran rouge). Alekan dispose des lampes, des écrans, des rails. Le soleil tourne. L'ombre empiète... » (p. 53)

« J'ai trouvé le début de la scène de la rose. Le marchand approche : la rose s'éclaire. Il la regarde. Et la rose éclaire tout : la porte, les arbres, etc... Ainsi je passe du gris à la lumière sans aucune gêne... » (p. 105)

Contraste au château

« L'ensemble est trop beau, trop diffusé, trop gris. Le château fait maquette. J'avais supplié Alekan de tout laisser dans le noir et de ne frapper que certains angles avec les arcs ... » (page 103)

« La pellicule n'est pas bonne, je n'arrive pas à retrouver la puissance blanche des arcs.... Quelque chose manque. Peut-être avec cette pellicule molle faut-il tripler les lumières et tirer sombre. À force de lutte, j'arriverai à rejoindre mon rêve... » (p. 107).

« Je trouve que l'éclairage d'Alekan, sur les statues vivantes, était trop vif et les humanisait. Je recommence les prises. Je charge les têtes en peinture sombre comme si le feu les avait léchées. Aussitôt les yeux brillent et les têtes se mélange aux moulures. Les essais me le prouvent à la loupe » (p. 193)



Un style épuré sans diffusion

« J'ai peu dormi. Le film se déroulait et affichait ses fautes. Alekan a de la crainte. Il hésite. Il n'ose pas travailler dans le dur. Il en résulte une certaine mollesse qu'il faut que je lui corrige. Tout cela est encore trop beau. Je le voudrais plus rude, avec plus de contrastes. Je l'embêterai jusqu'à ce qu'il y parvienne... » (p. 108)

« Après la projection, je gronde Alekan dont la manie de tramer et de diffuser me révolte. C'est le genre artiste. Rien ne vaut la sublimation du style documentaire. C'est ce style que je veux obtenir de lui » (pp. 108-109)

Sur la pellicule

« Alekan m'annonce que nous aurons six mille mètres de pellicule Agfa. Il est désespéré de se rendre compte, après des essais d'avant-hier, que tout ce nous avons fait rendait cent fois plus sur une pellicule sensible. Je garderai la bonne pellicule pour la séquence de la salle noire chez la Bête... » (p. 149)

« ...je tourne deux essais sur pellicule Kodak et sur pellicule Agfa. Le laboratoire les a développés cette nuit et nous les présente ce matin à neuf heures. Il en résulte que la pellicule Agfa donne des noirs plus souples et des blancs plus durs, que preuve est faite de la magnificence du décor pourvu qu'on n'éclaire jamais les angles... » (p 190)

« Les lumières de lune et de bougies étaient surnaturelles, mais, hélas, la projection nous prouve que notre pellicule Agfa, trop vieille, exige une surcharge de lumière... » (p. 201)

« Pour la chambre de Belle, je compte abandonner la pellicule Agfa qui mange les détails, charge en noir, mais convenait parfaitement à l'atmosphère étouffante du château de la Bête. La chambre de belle au château doit être aérienne, représenter un effort de la Bête dans le sens gracieux... » (p. 203)
« Mercredi, après les fêtes, je commence le Prince Charmant sur la pellicule Rochester, plus douce, plus précise que l'Agfa et que la Kodak... » (p. 215)

Sur le son

« Nous avons enregistré le bruit des flèches. Comme toujours le vrai bruit est faux. Il importe de le traduire, d'inventer un bruit plus exacte que le bruit lui-même. Clément trouve la badine qui fouette le vide... » (p. 63)

« La poudre rouge illumine les feuilles. Les fumées pompeuses se déroulent. Je demande le moteur. Mais hélas, c'est tantôt des pintades qui crient, un tracteur qui passe sur la route, tantôt un paysan qui excite ses bœufs. Je m'acharne. Sur neuf prises, il m'en reste deux bonnes. On tremble en pensant au nombre de chances qu'il faut réunir pour contenter le metteur en scène, le chef opérateur, les artistes et le son... » (p. 95)

« Hier, à Joinville, j'ai vu l'ensemble du film mis bout à bout par Ibéria. Il est dur de voir un pareil film sans qu'il baigne dans l'élément de la musique... (p. 226)

« Après ce montage neuf, j'attaquerai le détail, après le détail les synchronisations, après les synchronisations, le mixage et la musique. Je ne le montrerai à Georges Auric qu'une fois nettoyé de ses grosses erreurs... » (p. 227)

« Le lendemain, Saint-Maurice pour les bruits. Un métier bien fait me passionne. Rauzenat, le bruiteur, aime son métier et il s'y amuse. Certains bruiteurs produisent les bruits près du microphone avec les doigts, de la terre, une brindille, des allumettes. Rauzenat travaille avec les pieds, les mains, la bouche. Pour un cheval qui galope, il se frappe la poitrine et le ventre.... » (pp. 239-240)

« Voici le jour de la Musique. J'ai refusé d'entendre ce que Georges Auric composait... Nous enregistrons de neuf heures du matin à cinq heures dans la Maison de la Chimie... Le microphone est dressé sur une longue perche au centre de la salle. Derrière l'orchestre, l'écran recevra le film que la demi-lumière et des appareils de fortune permettent de distinguer à peine. Et voici le silence et voici les trois foudres blanches qui annoncent l'image et voici l'image et voici le prodige de ce synchronisme qui n'en est pas un puisque Georges Auric l'évite, à ma demande... » (p. 241)

« J'affirmerai la création de ces syncopes ou l'imagination bute et se réveille, en supprimant la musique sur certains passages. Ainsi la remarquera-t-on mieux, et le silence (puisque sa musique existe) ne rompra-t-il pas le moindre vide... » (p. 242)

LES CONTACTS :

Distribution Cinéma :

Contact Programmation SND :

Directrice des Ventes : Aurélie Pierre (01.41.92.79.39 / apierre@snd-films.fr)

Responsable Nord : Audrey Boschat (01.41.92.79.38 / audrey.boschat@snd-films.fr)

Programmateurs Nord : Paul Audinet (01.41.92.79.41 / paul.audinet@snd-films.fr)

Responsable Sud : Jessica Fromont (01.41.92.58.13 / jessica.fromont@snd-films.fr)

Programmatrice Sud : Charlotte Delfosse (01.41.92.79.40 / charlotte.delfosse@snd-films.fr)

Distribution Vidéo :

Contact promotion M6 Vidéo : Stéphanie Chiche (schiche@snd-films.fr; 01 41 92 65 50)