Le son au cinéma

Dossier réalisé par le Magic Cinéma de Bobigny

Ecole et Cinéma 2013-2014

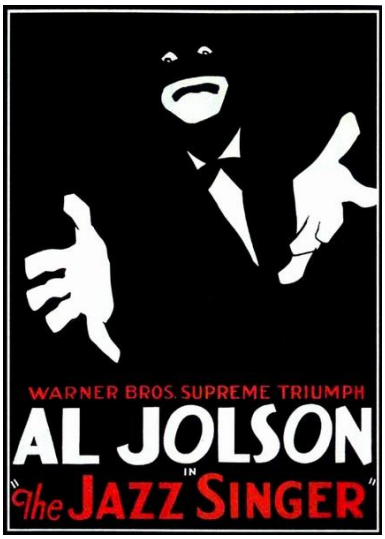
I. Histoire du son au cinéma

1. Le cinéma muet sonore

Contrairement aux idées reçues, le son est présent depuis la création du cinéma. En effet, dès 1895 Dickson fabrique le kinétophone qui permet de voir de petits films avec du son. Mais au bout de trois minutes, le phonographe et le projecteur se désynchronisaient ! Pour les longs métrages projetés au cinéma, il y avait **plusieurs possibilités : un bonimenteur, le doublage des acteurs par des comédiens, un orchestre, des bruitages.** Peu importe le choix du réalisateur ou du directeur de la salle pour sonoriser le film, **le son** créé en direct **provenait de la fosse devant l'écran**. Dans tous les cas, les films muets ne l'étaient pas vraiment. A partir de 1918, on sait inscrire le son sur une pellicule, ce qui aboutira notamment aux actualités parlantes en 1924.

A gauche, un salon de Kinétoscope à San Francisco qui permettait de passer une succession de photos qui donnaient l'illusion d'un mouvement. A droite, un kinétophone, variante sonore du Kinétoscope.

Le Chanteur de jazz, tournant dans l'histoire du cinéma



La première projection du film *Le Chanteur de Jazz* d'Alan Crossland le 6 octobre 1927 va bouleverser le cinéma. C'est le **premier film de fiction en son synchrone**. Le film raconte l'histoire de Jack Robin, joué par Al Jolson, un jeune homme qui poursuit son rêve d'être un chanteur de jazz, vocation pourtant désapprouvée par son père, le chantre Rabinowotz. Le film a très peu de dialogues sonores, on utilisait encore les intertitres mais toutes les chansons sont prises en son direct et synchrone. Ce film grâce à l'utilisation du son, va permettre de relancer l'industrie du cinéma. Il faut ensuite attendre une dizaine d'années pour que le cinéma passe au parlant.

2. Les changements techniques liés à l'arrivée du son

Pour enregistrer le son au début du parlant on est obligé de placer des caméras dans des « ice box », pour les isoler du plateau car elles étaient très bruyantes et parasitaient la prise de son.

Il existait **deux manières de prendre le son :**

- **La prise de son en direct : enregistrer le son en même temps que les prises de vues lors du tournage.**

Cette évolution dans le cinéma va entraîner le **changement de tous les studios pour la prise de son.** On doit notamment séparer les différents plateaux car on ne peut plus tourner deux films côte à côte à cause des bruitages et des dialogues.

A Hollywood, on cachait les micros dans des objets, sur les vêtements des acteurs (micros HF) ou encore au plafond des studios à l'aide d'un système de cordes. En 1929, les **caméras sont devenues silencieuses** donc le son en prise direct devient plus « propre ». Puis, en 1931, on accroche les micros à des **perches** pour pouvoir les déplacer facilement. Dès 1967, Jean-Pierre Beauviala crée le marquage en temps réel de la pellicule, ainsi il n'y a plus du tout de décalage entre le son et l'image.

Photo extraite de *Chantons sous la pluie.* Lena n'arrive pas à jouer en parlant devant le micro caché dans sa robe.

Photos de tournage d'un film d'Henri-Georges Clouzot où l'on voit une perche pour la prise de son.

- **La post-synchronisation : enregistrer le son du film en studio, les comédiens jouant les dialogues. Créer aussi les bruitages et la musique d'ambiance en direct sur les images, puis synchroniser images et son.**

Jusqu'à la Nouvelle Vague (1960) on tourne encore beaucoup en post-synchronisation, par exemple *A bout de souffle* de Jean Luc Godard (1960) n'a aucune prise de son direct. Ce choix du réalisateur de tourner des scènes en passant inaperçu dans Paris lui permettait de garder la spontanéité des passants. Après ce long métrage, presque tous les autres films de la Nouvelle Vague ne seront qu'en prise direct pour ancrer le film dans la réalité.

La post-synchronisation est obligatoire pour les films d'animation. Depuis quelques années, les voix des acteurs sont enregistrées en amont de façon à mieux synchroniser les images avec le son. Cela permet également aux animateurs d'animer les personnages à partir du jeu des comédiens.

3. Du muet au parlant, transformation et création de nouveaux genres cinématographiques

On peut voir dans *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen (1952) les différentes difficultés liées à l'arrivée du son :

- La prise de son
- La multiplicité de plateaux
- Le jeu des acteurs qui doit évoluer
- La synchronisation parfois difficile

Un énorme changement pour les acteurs

Le passage au parlant pour les acteurs issus du muet a parfois été compliqué, voire impossible. Leurs jeux devaient changer et ils devaient **travailler leurs voix** pour coller avec le personnage. On peut prendre l'exemple d'une grande star du muet : **Greta Garbo**. Idéalisée par le public, sa voix rauque ne collait pas avec l'image qu'on imaginait d'elle. Pourtant c'est une des seules actrices à ne pas voir sa carrière se briser avec l'arrivée du cinéma parlant. Ce fut le cas de **Mary Pickford**, une des actrices les plus célèbres de l'époque dont la carrière démarra avec le film de Maurice Tourneur : *Pauvre petite fille riche* en 1917. Après l'arrivée du parlant, on ne lui proposa plus beaucoup de rôles et elle décida d'arrêter sa carrière en 1933. **John Gilbert** connaîtra le même destin tragique à cause de sa voix qui était beaucoup trop aigüe sur les premiers enregistrements sonores car ils augmentaient parfois la voix d'un ton ou deux.

Greta Garbo Mary Pickford John Gilbert

➢ La Mort de Charlot

L'apparition du cinéma sonore a entrainé la transformation de certains genres. Pour combler l'absence de son, les **acteurs** étaient **très expressifs.** On le voit dans le cinéma expressionniste allemand ou encore avec le burlesque en Amérique, pour ne citer que ces deux genres. L'expressionisme a été la base du film noir dans les années 1950 et le burlesque est devenu l'ancêtre des comédies américaines où le comique de parole a remplacé celui de geste.

L'arrivée du parlant va inquiéter certains réalisateurs, qui ne voyaient pas comment le cinéma pouvait évoluer. C'est le cas de Charlie Chaplin qui décida de ne passer que tardivement au sonore, il attendra 1940 avec *Le Dictateur*. Le jeu de son personnage, Charlot, étant entièrement basé sur des gags visuels, il ne sait pas comment le faire évoluer, comment doit être sa voix etc. Il fait une première tentative avec *Les Temps modernes* en 1936 où Charlot chante mais dans une langue qui n'existe pas. L'apparition du son dans *Le Dictateur* de Chaplin fait disparaître le personnage de Charlot qui ne survit pas au cinéma parlant.

Charlot qui chante dans *Les Temps modernes* Chaplin qui fait un discours dans *Le Dictateur*

➢ La Naissance de la comédie musicale

Si certains genres cinématographiques se transforment, d'autres apparaissent comme la comédie musicale hollywoodienne. Ce genre propose un pur divertissement pour le public américain (à l'heure de la grande dépression), ces films sont destinés à un public familial. Dans un premier temps, on adapte des comédies musicales de Broadway à l'écran, par exemple *The Desert Song* de Roy Del Ruth (1929). Le premier film parlant (*Le Chanteur de Jazz*) est déjà un film musical, mais la première comédie musicale, également produit par la Warner, est *42ème rue* de Lloyd Bacon (1933). Puis des **duos célèbres** vont se créer comme celui de **Fred Astaire** et de **Ginger Rogers**, imaginé par la RKO, on le retrouve par exemple dans *Sur les ailes de la danse* de Georges Stevens réalisé en 1936.

Dans les années **1940-1950, âge d'or de la comédie musicale**, il y a deux réalisateurs incontournables :

- Stanley Donen, réalisateur de *Chantons sous la pluie* (1952)
- Vincente Minnelli qui a notamment dirigé *Tous en scène* (1953)

Dans les années 1960, le genre évolue à cause de l'émergence de la contre-culture américaine. On peut retenir un film pour cette décennie : *West Side Story* de Robert Wide (1961). Les comédies musicales se font plus rares dans les années 1970 pour disparaître complètement dans les années 1980.

La particularité du genre de la « comédie musicale » est l'alternance entre des parties parlées et des parties chantées. La plupart du temps, la danse (et/ou la chanson) marque une pause dans l'intrigue, pour développer les sentiments du personnage, par exemple, puis l'histoire reprend son cours.

On peut se poser une série de questions pour analyser une comédie musicale :

- **Comment passe-t-on du dialogue à une partie chantée et/ou dansée?**
  Mouvements de caméra, apparition de la musique, jeu des comédiens, changement de décors, etc.
- **Comment sont filmés les danseurs ? Les chorégraphies ?**
  Quelles parties du corps sont filmées, la caméra fait-elle partie de la chorégraphie ou est-elle « spectatrice », rapport groupe/individu, etc.
- **Qu'est-ce qui déclenche la musique, la chanson ? / Les instruments sont-t-ils « in » ou « off » ?**

Si l'on prend l'exemple de *Chantons sous la pluie*, le film est construit en opposition entre les scènes dialoguées et les scènes chantées et dansées. **Les scènes de danses sont un aparté vers un monde merveilleux, une sorte de version idéalisée du monde réel.** Pour illustrer cette idée dans *Chantons sous la pluie* on peut prendre la scène de la déclaration d'amour dans le studio de cinéma.

On peut aussi étudier l'exemple d'*Un Transport en commun,* comédie musicale contemporaine où la réalisatrice rend hommage aux comédies musicales américaines des années 1950 mais aussi au travail de Jacques Demy. Pour passer à une partie chantée, Diana Gaye utilise de multiples procédés : elle peut **chorégraphier les gestes d'un personnage**, son déplacement peut alors devenir un pas de danse. Elle peut **isoler un personnage du groupe en le suivant avec la caméra** ou au contraire, des **personnages secondaires peuvent prendre part à la chanson chantée** par le personnage principal. Elle se permet **l'intrusion d'un élément de décor extérieur à l'histoire ou irréel dans la situation**, par exemple, le canapé léopard du salon de coiffure apparaît dans la brousse dans la chanson de la patronne du salon.

Pour introduire une partie musicale, **un ou plusieurs personnages peuvent commencer à faire un rythme, à partir d'un bruit du quotidien**. Celui-ci évolue avec la musique jusqu'à ce que les personnages se mettent à danser et/ou chanter. Le prologue le plus connu utilisant ce procédé est celui de *West Side Story* de Robert Wise (1961) avec le célèbre claquement de doigts de George Chakiris. Le film de Lars Von Trier, *Dancer In the dark*, repose entièrement sur ce procédé, chaque partie musicale démarrant d'un bruit du quotidien : usine, passage d'un train, etc.

II. Le son dans les films

Tout comme les images, le son participe à la mise en scène du film par le cinéaste. Les perceptions visuelles et auditives du spectateur se confondent dans le visionnement d'un film. Michel Chion, spécialiste du son au cinéma, propose d'analyser le son des films en fonction de la visibilité de leur source à l'écran : les sons in, les sons off et les sons hors-champ.

1. Les sons in

Il s'agit **des sons dont on visualise la source à l'écran** :

- **Dialogues** : texte, grain de voix, timbre, accent, rythme et musicalité des parties parlées…

Le personnage qui parle prend le pouvoir dans la scène filmée, c'est lui qui attire le regard du spectateur. La mise en scène des dialogues est une question importante pour les cinéastes, le champ/contre-champ en est une règle quasi-systématique.

On peut réfléchir à la mise en scène des dialogues en se demandant :

- Qui parle ? Qui est filmé ?
- Qui peut entendre ? / Qui est exclu du dialogue ? / Qui est concerné par ce qui est dit ?

La question du secret est importante par exemple dans les films policiers. Ce qui est dit ou entendu par certains personnages constitue un pouvoir, une force ou crée une complicité entre eux.
La différence de langue parlée peut contribuer à isoler un personnage, voire à le rendre hostile.

Dans *L'Homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock, les personnages anglophones dînent dans un restaurant oriental dont ils ne connaissent pas les usages, ni ne comprennent la langue parlée par le personnel. Ils vont alors commencer à soupçonner ces « étrangers » qui les entourent. Comme Hitchcock aime jouer avec nos préjugés, les personnages hostiles ne seront pas ceux qui sont étrangers mais justement les « amis » compatriotes.

- **Bruitages de l'action** : bruitages créés ou enregistrées, dont l'intensité, l'amplitude, l'écho contribuent à donner une dimension spatiale de la scène pour le spectateur, une continuité entre les scènes ou au contraire, une rupture.

Pour placer un bruit sur une bande sonore il y a trois solutions : le capter, le bruiter ou l'acheter dans une banque de sons.

Les bruitages créés au cinéma ne correspondent souvent pas à ceux de la réalité mais ils ont étrangement l'air plus vrai. Une anecdote intéressante sur *Psychose* d'Hitchcock (1960) vient du livre *Le son au cinéma* de Laurent Jullier. Pour la célèbre scène de la douche le bruiteur a décidé de couper un melon pour créer le bruit du couteau qui transperce la chair. Hitchcok a alors fait un test à l'aveugle pour savoir quel type de melon utiliser, le melon jaune a été sélectionné !

La manière de gérer les bruitages varie pour chaque film selon le genre cinématographique ou la décision du réalisateur. Les bruitages peuvent ancrer le film dans le réel ou au contraire créer un décalage. Par exemple dans la parodie de film policier *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* (Robert Zemeckis – 1988) les bruits sont exagérés pour se rapprocher au maximum du bruitage des cartoons.

Un bruiteur va recréer des sons dans un auditorium avec des objets, c'est un métier d'inventeur, il faut trouver des idées pour faire des sons qui sonnent « vrais » : pour une gifle on utilise un gant de toilette mouillé frappé contre le sol.

2. La voix off

Elle est « off », c'est-à-dire extérieur à l'action filmée et sa source n'est pas visible à l'écran.

Elle est très utilisée dans le documentaire où elle sert malheureusement souvent à « sur-expliquer » les images.

Dans la fiction, elle **incarne le narrateur** (personnage de l'histoire ou voix neutre extérieure au récit). Elle a alors le pouvoir du « *Il était une fois* » magique des contes de fées, elle fait entrer le spectateur dans la fiction. Elle permet de commenter l'action, elle peut avoir une dimension humoristique, elle est la **complice du spectateur**. Wes Anderson aime utiliser la voix off dans ses films : *La Famille Tennenbaum, Fantastic Mr Fox* ou encore *Moonrise Kingdom.*

Fantastic Mr Fox, 2009.

3. Les sons hors-champ

Il s'agit de **sons dont la source n'est pas visible à l'écran mais que le spectateur identifie comme faisant partie de l'action filmée**. La bande son va alors **donner corps à ce hors-champ** en suggérant l'existence de ce qui est absent à l'image.

Les sons hors-champ peuvent contribuer à créer une atmosphère, entourant les images de sons dits **« d'ambiance ».** On imagine facilement des exemples de films noirs ou policiers, dans lesquels les sons d'ambiance peuvent contribuer à la mise en scène du suspense ou créer une atmosphère angoissante.

Ces sons **hors-champ vont avoir un fort pouvoir d'évocation chez le spectateur**, ils peuvent créer une continuité entre les scènes ou encore situer la scène dans un espace-temps.

Pour reprendre l'exemple d'Alfred Hitchcock, on peut citer *Fenêtre sur Cour*. Le film a été entièrement tourné en studio, l'action se situant dans l'arrière cours d'immeuble et dans l'appartement du personnage principal. L'histoire se situe pourtant en plein New-York, mais si la ville est absente à l'image, elle existe dans l'imagination du spectateur par les sons hors-champ.

III. Musique

Historiquement la musique au cinéma a d'abord eu un rôle d'accompagnement de l'action. Elle colle alors parfaitement à l'image, elle a pour rôle principal de **guider le spectateur**, elle influe sur notre manière de percevoir la scène. La musique est alors au service du récit, on utilise une chanson triste lorsqu'un personnage l'est, etc. De même un air répété plusieurs fois peut installer une prévisibilité, une routine, une certaine sécurité dans le film.

Dans les années 50, certains réalisateurs (Alfred Hitchcock notamment) ne se contentent plus d'utiliser la musique comme illustration de l'image, mais lui donne une place entière dans la mise en scène. Elle peut alors servir à créer une distance avec l'image, un regard sur l'action ou les personnages. **Elle est libérée de la narration.**

Pour la scène d'introduction de *Moonrise Kingdom* de Wes Anderson (2012) Benjamin Britten a réarrangé *The Young's person Guide* de Purcel : on y présente les instruments de l'orchestre un à un, le compositeur a décidé de faire de même avec les personnages. Cette **association entre instruments et personnages** est encore plus développée dans *Pierre et le Loup* de Suzie Templeton (2006). La musique peut être pensée dès le scénario d'un film, dans la comédie musicale évidemment.

Le réalisateur peut également se servir de **musiques connues pour la bande originale du film.** Ainsi, il peut choisir d'utiliser une musique chargée de symbolisme. C'est le cas avec Wes Anderson dans *Moonrise Kingdom* (photo ci-contre) qui fait danser les deux enfants sur *Le Temps de l'amour* de Françoise Hardy sortie en 1962. Il crée alors une complicité avec le public français.

A l'inverse certaines chansons vont être associées de manière très forte à des films. Par exemple, la chanson *Misirlou* de Dick Dale est aujourd'hui indissociable du film *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino.

La musique du générique d'un film est une porte d'entrée importante pour le spectateur, dans les génériques remarquables on citera ceux de *Vertigo* (A. Hitchcock), *Le Mépris* (JL Godard), *Rosemary's Baby* (R. Polanski), *Edward aux mains d'argent* (T. Burton), *La Panthère Rose* (B. Edwards), *Do the right thing* (S. Lee).

Le tandem réalisateur/compositeur

Après la libération de la musique au cinéma, les réalisateurs vont faire appel à des compositeurs pour des collaborations artistiques. Certains réalisateurs ont des compositeurs fétiches pour leurs films. Nous allons voir le cas de Jacques Demy et Michel Legrand, puis de Wes Anderson et Mothersbaugh.

Jacques Demy / Michel Legrand : ils ont **collaboré sur neuf films** (liste complète dans la filmographie) sur une durée de trente ans. La première collaboration fut pour le film *Lola* sortie en 1960. Amis de longues dates, ils se lancent dans un projet très ambitieux pour l'époque : *Les Parapluies de Cherbourg* en 1963. Un film complètement chanté, à la différence des comédies musicales américaines qui mêlent paroles et chansons.

Wes Anderson / Mothersbaugh : le compositeur s'est occupé de la musique orchestrale de trois des films de Wes Anderson : *Rushmore* (1998), *La Famille Tenenbaum* (2001), *La Vie aquatique* (2003). **Sa musique permet de renforcer la dimension de conte pour enfants** qu'il y a dans ces films. Par exemple, pour *La Vie aquatique* la musique ample et pompeuse rajoute du comique à l'expédition de Steve Zissou. Comme les histoires de Wes Anderson, la musique symphonique de Mothersbaugh balance toujours entre légèreté et mélancolie.

IV. Pour conclure…

La question du son au cinéma est aussi vaste que celle de l'image. Le mixage est l'art d'agencer tous les sons : dialogues, sons in, off et hors champ, bruitages, ambiances, musiques afin de créer un espace sonore signifiant pour le spectateur. Le son contribue à créer une ambiance, donne une dimension d'espace, une continuité entre les scènes ou une rupture, met en valeur un personnage, etc.

Pour étudier le son dans un film, le spectateur doit être attentif à de multiples choses :

- Quelle est la hiérarchie des différents sons dans le film, à quoi donne-t-on priorité ?
- Quel est le rapport du son avec les images et avec le récit : accord, décalage ?
- Comment le réalisateur crée-t-il une ambiance avec la musique et les bruits ? Celle ci est-elle appropriée pour le genre ? Ou crée-t-elle un décalage ?
- Le choix de la musique du film : chansons connues réutilisés ou création originale ? la musique est-elle au service du récit ou plus libre ?
- Comment sont traités les bruits du film ? Quelle est la sensation d'espace donnée par l'intensité, la variation, l'écho de certains sons ?
- Comment est incarné le lieu de l'action ? Ville, nature, etc.

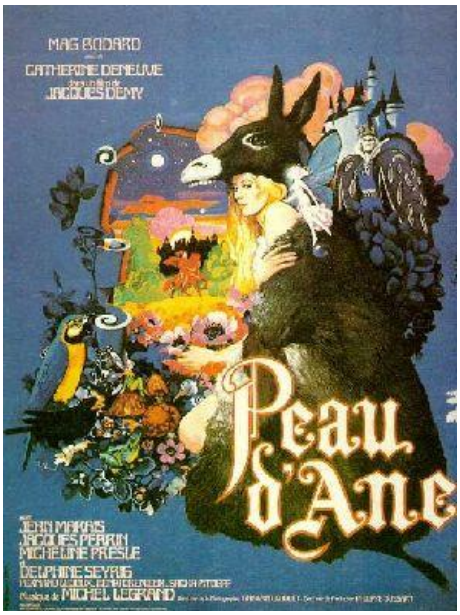
Filmographie

Stanley Donen, Gene Kelly - *Chantons sous la pluie* – 1952
A partir de 8 ans

Dans les années 1920 à Hollywood, Don Lockwood et Lina Lamont forment un couple star du cinéma muet. Lorsque le cinéma devient sonore, ils doivent s'adapter pour tourner leur premier film. On enregistre la voix de Don, seulement celle de Lina est assez désagréable et ne passe pas à l'image. On décide alors de doubler la voix de Lina avec celle de Kathy, une danseuse et chanteuse dont Don est amoureux, ce qui n'est pas du goût de Lina.

Comédie musicale culte d'Hollywood qui traite du début du cinéma parlant et de la transition, parfois difficile, pour les acteurs issus du muet. Ce film permet de voir l'aspect technique de la prise de son : des micros cachés dans des buissons pour enregistrer la voix des acteurs, les « ice box » pour que les caméras soient isolées du plateau, etc.

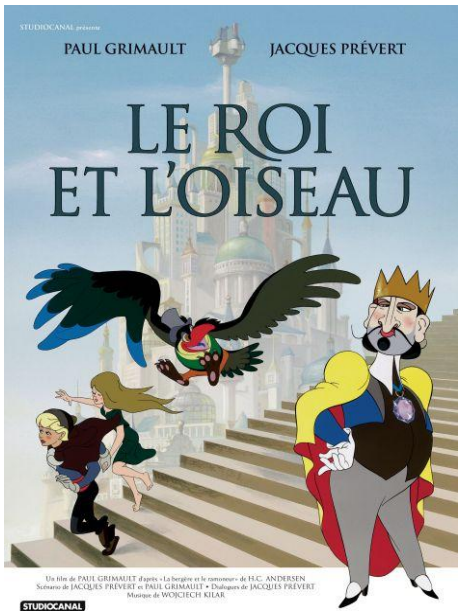
Jacques Demy – *Peau d'âne* – 1970
A partir de 6 ans



La reine meurt et elle fait jurer au roi de ne prendre pour épouse qu'une femme plus belle qu'elle. Dans le royaume, il n'y en a qu'une : sa fille. Celle-ci, désespérée, demande des choses incongrues au roi comme conditions à remplir pour l'épouser. Malheureusement celui-ci passe toutes les épreuves de la jeune fille, il va même jusqu'à lui donner la peau d'un âne qui alimente le trésor royal en laissant sur sa litière des pierres précieuses. Elle décide donc de s'enfuir avec cette même peau d'âne sur le dos pour passer inaperçue.

Jacques Demy adapte le célèbre conte de Perrault en film musical « à l'américaine ». La musique est de Michel Legrand un compositeur qui a beaucoup travaillé avec Jacques Demy : *Lola* (1960), *La Baie des anges* (1963), L*es Parapluies de Cherbourg* (1963), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), *L'Evènement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973), *Lady Oscar* (1978), *Parking* (1985) et *Trois places pour le vingt-six* (1988).

Paul Grimault – *Le roi et l'oiseau* – 1979
A partir de 6 ans



Un roi tyrannique règne sur le royaume de Takicardie. Il est amoureux d'une jeune bergère qu'il veut épouser de force car elle préfère un petit ramoneur. Aidé d'un oiseau, le couple va s'enfuir pour échapper au roi. Une folle course poursuite commence dans la ville.

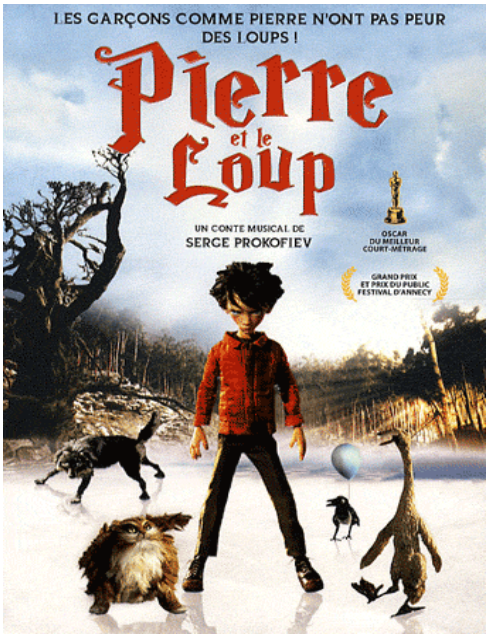
Adaptation du conte de la bergère et du ramoneur. La musique est de Woijciech Kilar et les paroles sont de Jacques Prévert.

Agnès Varda – *Jacquot de Nantes* – 1990
A partir de 8 ans

C'est l'histoire d'un jeune garçon de 8 ans en 1939, élevé dans un garage par sa maman coiffeuse et son père garagiste. Il s'agit de Jacques Demy et de ses souvenirs, portrait d'une enfance heureuse malgré la guerre.

Dans ce film les personnages chantent les chansons populaires de l'année en cours : les parents du garçon fredonnent des airs connues toute la journée, Jacques reçoit un phonographe pour sa communion où il écoute Charles Trénet, Tino Rossi etc. Agnès Varda filme cette enfance musicale, genèse des futurs films de Jacques Demy.

Suzie Templeton – *Pierre et le loup* – 2006
A partir de 7 ans



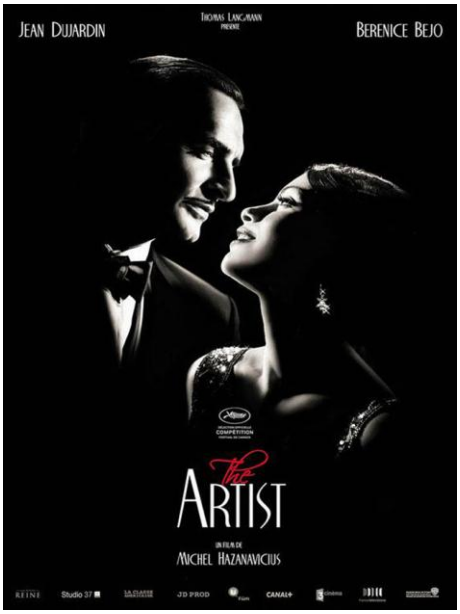
Pierre est un jeune garçon qui vit dans la campagne russe avec son grand père. Très solitaire il n'a de contact qu'avec son canard qu'il affectionne beaucoup. Malheureusement celui-ci se fait dévorer par le loup. Malgré les récriminations de son grand père, Pierre décide d'affronter le fauve.

Cette version est sans dialogue, personne ne récite l'histoire, ce sont les images qui la raconte. Chaque personnage est personnifié par un instrument : Pierre est le quatuor à cordes, l'oiseau par la flûte traversière etc. De plus, chaque personnage est associé à un thème joué dès qu'il fait une apparition.

Dyana Gaye – *Un transport en commun* – 2010
A partir de 8 ans

A la fin de l'été à Dakar au Sénégal, les passagers d'un taxi-brousse partent pour Saint Louis. Ils vont raconter leurs histoires en chansons lors de ce voyage.

Ce moyen métrage est une succession de rencontres chantées. Un mélange entre les codes des comédies américaines et la tradition orale sénégalaise. Chaque personnage possède une identité musicale : Dorine transforme son salon de coiffure en scène rock'n'roll, Madame Barry chante le Blues, etc.



Michel Hazanavicius – *The Artist* – 2011
A partir de 8 ans

Hollywood en 1927, George Valentin, star du cinéma muet, va sombrer dans l'oubli avec l'arrivée du parlant. Alors que Peppy Miller, une figurante, va être propulsée au sommet.

Ce film muet contemporain traite du passage du muet au parlant en mettant l'accent sur la difficulté de certains acteurs à s'adapter à ce nouveau procédé. Le réalisateur reprend tous les codes des films muets : les acteurs qui « surjouent », les gags visuels, une bande son musicale.

Wes Anderson – *Moonrise Kingdom* – 2012
A partir de 9 ans

En 1965 sur une île de la Nouvelle-Angleterre, Suzy et Sam, deux enfants de 12 ans tombent amoureux. Ils élaborent un plan, grâce aux lettres qu'ils s'échangent, pour s'enfuir tous les deux. Suzy fuit sa maison et Sam son camp de scout qu'il avait rejoint pour l'été. Une violente tempête doit bientôt s'abattre sur la côte ce qui va bouleverser leur voyage romantique.