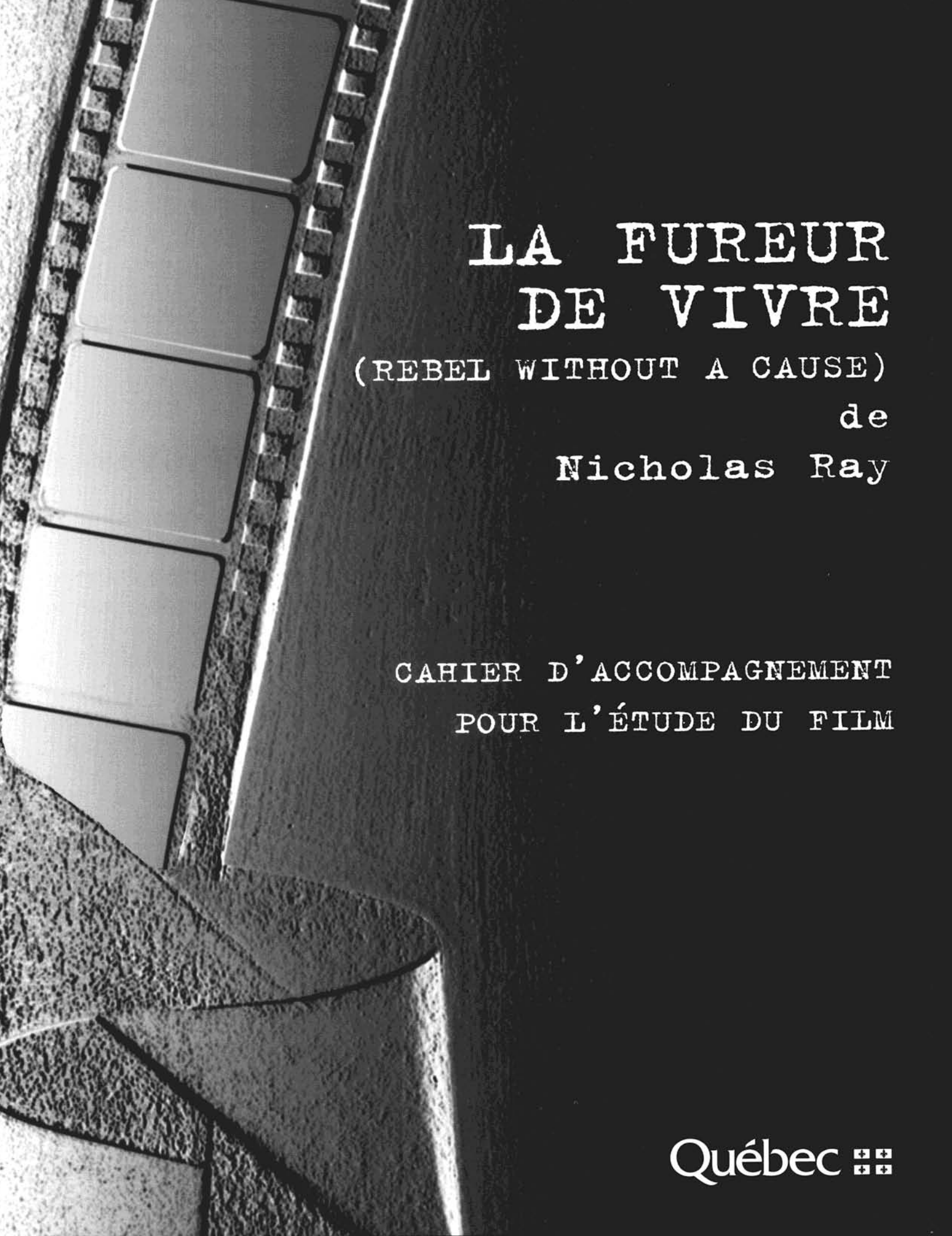




LA FUREUR DE VIVRE

(REBEL WITHOUT A CAUSE)

de
Nicholas Ray

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec 

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

LA FUREUR DE VIVRE

(Rebel without a Cause)

de NICHOLAS RAY

Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications

Août 1997

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0492

ISBN 2 - 550 - 32085-9

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *La fureur de vivre* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'accompagnement, écrit par le professeur Jacques Piette, de l'Université de Sherbrooke.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin d'assurer un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, vous devez vous assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ DE
CONCERTATION SUR
L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 Présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 Le résumé du film	1
1.3 Les artisans et les artisanes du film	2
2 Le <i>star system</i>	5
2.1 Chronologie du <i>star system</i>	6
2.2 Comment fabrique-t-on une star ?	9
2.2.1 La contamination réciproque	9
2.2.2 L'acteur ou l'actrice devient le sujet d'un mythe	10
2.2.3 La beauté	10
2.2.4 La jeunesse	10
2.2.5 La distinction	11
2.2.6 La confusion entre la vie réelle et la vie à l'écran	11
2.3 Le cas James Dean	11
2.3.1 Le héros arraché à ses parents	12
2.3.2 Le héros construit son propre destin	12
2.3.3 Le héros aspire à une vie plus riche	12
2.3.4 Le héros en quête d'absolu	12
2.3.5 Le héros affronte un monde hostile	12
2.3.6 Le héros rencontre la mort	12
2.4 James Dean, héros adolescent	13
2.4.1 L'indécision de l'adolescence	13
2.4.2 Le costume de l'adolescence	13
2.4.3 L'expression de la révolte	13
2.5 James Dean, un nouveau type de star	14
3 Le film et son public	14
3.1 La promotion et la distribution du film	14
3.2 L'accueil fait au film	15
ENCADRÉ 1 : LA DIRECTION ARTISTIQUE	17
4 Exercices	20
4.1 La représentation des mythes	20
4.2 Les décors de <i>La fureur de vivre</i>	20

DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM.....	21
1 Premier exercice : le costume des personnages	21
2 Deuxième exercice : <i>La fureur de vivre</i> et l'adolescence	21
ENCADRÉ 2 : LE COSTUME, LE MAQUILLAGE, LA COIFFURE	23
TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	25
1 Mise en commun des perceptions des élèves	25
2 La thématique du film	26
BIBLIOGRAPHIE	27
ANNEXE : PHOTOGRAPHIES ET COMPARAISON DES VALEURS ET ASPIRATIONS DE STARS	29

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 Présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	<i>La fureur de vivre</i> (Rebel without a Cause)
Pays de production :	États-Unis
Année de production :	1955
Réalisation :	Nicholas Ray
Scénario :	Stewart Stern
Image :	Ernest Haller
Musique :	Leonard Rosenman
Production :	Warner Brothers (David Weisbart)
Actrices et acteurs principaux :	James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen

1.2 Le résumé du film

Un soir, au commissariat d'une petite ville de Californie, trois jeunes se croisent : Jim Stark (James Dean) qui cuve son whisky, Plato (Sal Mineo) qui s'est fait arrêter après avoir tué des petits chiens avec son pistolet et Judy (Natalie Wood) qui, pour fuir son père, a quitté la maison familiale. Jim confie à Ray, l'officier de police, qu'il n'a plus de relations valables avec ses parents et qu'il ne sait plus quoi faire de sa vie. En voyant les parents (Jim Backus et Ann Doran) de Jim se quereller, l'officier comprend et laisse le jeune homme partir.

Jim vient d'emménager dans cette nouvelle ville, il ne connaît personne. À l'école, il retrouve Judy, qui appartient à la bande de Buzz (Corey Allen). Il revoit aussi Plato, qui déjà lui voue une admiration sans bornes : Jim devient son seul ami. Mais la bande de Buzz ne prise pas ce nouvel arrivant. À la sortie d'un cours, Buzz entraîne Jim, contre son gré, dans un duel au couteau aux pieds du Planétarium. Sans être vainqueur, Jim marque des points. Jim, qui se sent seul, décide alors de se confier à son père, lequel, lâchement, ne trouve rien à dire à son fils.

Blessé dans son orgueil, Buzz lance un nouveau défi à Jim : le soir venu, au volant de deux voitures volées, les rivaux roulent à pleine vitesse vers une falaise. Pour ne pas être une «poule mouillée», il faut être le dernier à sauter du véhicule. La manche du blouson de Buzz s'accroche dans la poignée de la portière, il n'a pas le temps de se dégager et il se tue.

Désespéré, Jim ne peut trouver de réconfort auprès de ses parents ni auprès de Ray, l'officier de police, qui est absent. Jim décide de rejoindre Judy, et au même moment, la bande de Buzz se met à sa poursuite pour le faire taire. Avec Plato, ils se réfugient tous les trois dans une vieille maison abandonnée. Plato s'endort, Jim et Judy visitent la maison tout en rêvant, jusqu'à ce que la bande surgisse, réveillant Plato qui réagit violemment : il blesse l'un des membres de la bande d'un coup de pistolet. Les policiers arrivent sur les lieux; Plato s'enfuit et se réfugie dans le Planétarium voisin.

Jim le rejoint, le console, retire toutes les balles de son pistolet et le convainc de sortir sur le perron avec lui. En sortant, Plato fait un geste qu'un policier interprète comme une menace et il tire en direction du jeune homme. Plato est tué. C'est en vain que Jim crie : «J'ai les balles!».

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Nicholas Ray : réalisateur né à Galesville, aux États-Unis, en 1911. Il débute comme acteur et metteur en scène de théâtre (avec Elia Kazan notamment), puis travaille comme animateur d'émissions de radio, avant d'entreprendre une carrière de réalisateur au cinéma. Cinéaste prolifique, du milieu des années 40 jusqu'au début des années 60, il réalise tout près d'un film par année dont *Les ruelles du malheur* (Knock on any Door, 1949) et *Le violent* (In a Lonely Place, 1950) avec Humphrey Bogart, *Les diables de Guadalcanal* (Flying Leathernecks, 1951) avec John Wayne, *Johnny Guitare* (Johnny Guitar, 1954) avec Joan Crawford et *Les 55 jours de Pékin* (55 Days at Peking, 1961) avec Ava Gardner et Charlton Heston. Durant les années 70, malade, alcoolique et oublié, il effectue un retour au métier avec un projet de cinéma expérimental. Avec des étudiants, il tourne un film énigmatique, *We Can't Go Home Again* (1973 à 1976), lequel nécessite de multiples écrans au moment de sa première projection à Cannes (N. Ray assure lui-même, à cette occasion, le rôle de projectionniste). Puis, il tient de petits rôles dans quelques films : *L'ami américain* (Wim Wenders, 1977) et *Hair* (Milos Forman, 1979) avant de réaliser son dernier film avec Wim Wenders,

Lightning over Water / Nick's Movie (1980-1981). Dans ce film où il se met lui-même en scène en compagnie de Wenders, il dévoile toute la fragilité de son état et les doutes qu'il éprouve devant son œuvre. Dans un mélange subtil de fiction et de documentaire, Ray signe son testament.

- **Dans la majorité de ses films, Nicholas Ray présente des personnages solitaires, au seuil de la marginalité :**

«Tous ses films sont traversés par la même obsession du crépuscule, de la solitude des êtres, de la difficulté des rapports humains [...] Inadaptés dans un monde hostile, troublés par les reflux de la violence aveugle originelle, ses personnages sont tous plus ou moins marqués du sceau d'un nouveau mal du siècle qu'il nous serait difficile de renier.» (Jacques Rivette, cité dans Giuliani)¹

- **Le cinéma de Nicholas Ray est ainsi traversé :**

- **par un sens de l'urgence**

«Cette urgence, on la retrouve dans les gestes de ses personnages [...] les débits [...] certains télescopages elliptiques [...] et même certaines scènes d'action [...] Ray imprimait à ses films une certaine fièvre, une fébrilité d'autant plus significative qu'il semblait se désintéresser de certains plans de complément².»

- **par un déséquilibre fondamental**

Dans les films de Nicholas Ray, rien ne se produit normalement. Chaque fois, le réalisateur déjoue la convention et surprend le spectateur; les personnages n'agissent ni ne parlent de la façon dont on s'attendrait qu'ils le fassent dans une situation donnée; la continuité de l'histoire n'est pas respectée et la séquence des péripéties est inusitée.

- **par la violence sous toutes ses formes**

La violence chez lui n'est pas un thème spécifique et ne fait pas l'objet d'un traitement particulier (il ne fait pas que des films sur des brigands et ses films ne contiennent pas plus de scènes de violence que d'autres). La violence s'exprime sous forme de climat, de tension, de pression psychologique, de débordements colériques soudains, de manque de contrôle ponctuel, etc.

1. Pierre GIULIANI. *Nicholas Ray*, Paris, Edilig, 1987, p. 36.

2. Jean WAGNER. *Nicholas Ray*, Paris, Rivages, 1987, p. 24.

– par un personnage blessé

Les héros masculins des films de Ray sont souvent fragiles, torturés mentalement, blessés physiquement ou moralement, vulnérables devant leurs ennemis ou la société. «Les personnages de Nicholas Ray ont toujours derrière eux une vie bien remplie, une vie où ils ont été blessés, heurtés, meurtris parfois. Ils croyaient sinon conquérir le monde, tout au moins l'occuper et si possible l'aimer. Ils se retrouvent moralement nus et la lassitude est le poids principal qui voûte leurs épaules³.»

James Dean : acteur, né en 1931 à Fairmount aux États-Unis. En 1949, il entreprend des études en art dramatique en Californie. Après quelques expériences de théâtre universitaire, il réussit à décrocher ses premiers rôles à la télévision, et interprète quelques personnages secondaires dans des films. En 1951, il part pour New York afin de parfaire sa formation d'acteur à la célèbre classe de Lee Strasberg de l'Actor's Studio. L'année suivante, il remporte le prix «Tony» décerné au jeune acteur le plus prometteur de l'année. C'est le réalisateur Elia Kazan qui le découvre et lui offre un premier rôle d'importance dans *À l'Est d'Eden* (1954). Le réalisateur avait été alors très impressionné par le caractère rebelle de James Dean et par la douceur qui tempérait cette fougue : «Je trouvais que James Dean avait un visage très poétique, un visage beau et douloureux. Dans les gros plans, on percevait toute cette douleur.» (Kazan, cité dans Bourget)⁴

James Dean tourne ensuite *La fureur de vivre*. Le personnage qu'il incarne à l'écran fait de lui, du jour au lendemain, le symbole de sa génération. Mais ce film est aussi pour lui l'occasion d'imposer la force de son jeu et son type de travail. Par des improvisations répétées, par une collaboration étroite avec le réalisateur, et surtout par une totale identification au personnage, James Dean réussit à développer un nouveau type de jeu où le corps devient l'outil premier (avec sa capacité de reproduire une posture, des tics, des stigmates, etc.) et non plus accessoire, après la diction ou la composition : «Jimmy avait une grâce instinctive dans le mouvement [...] la maladresse amère, lourde, incertaine de l'adolescence qu'il avait si parfaitement saisie résultait d'un contrôle étudié de son corps.» (Nicholas Ray, cité dans Bourget)⁵

Immédiatement après le tournage de *La fureur de vivre*, il reprend un autre rôle dans le film *Géant* (G. Stevens, 1956), qui sera son dernier film. Sitôt le tournage terminé, il saute dans sa voiture sport, une Porsche,

3. Jean WAGNER. *Nicholas Ray*, Paris, Rivages, 1987, p. 53.

4. Jean-Loup BOURGET. *James Dean*, Paris, Henri Veyrier, 1983, p. 124.

5. *Ibid*, p. 126.

et roule dans la nuit à 160 km/h vers la ville de Salinas où il doit disputer une course. Il ne s'y rendra jamais. James Dean est mort brutalement, avant d'avoir connu la gloire que le public lui réservait (les films *La fureur de vivre* et *Géant* ne sortiront qu'après sa mort).

Natalie Wood : Lorsqu'elle tourne *La fureur de vivre*, Natalie Wood a l'âge de son personnage, dix-sept ans. Mais elle a déjà à son actif plus d'une vingtaine de rôles au cinéma. Jusqu'à présent, elle a joué les petites filles, ce qui ne lui convient plus. La jeune femme veut maintenant des rôles à sa mesure. Quoiqu'elle ait insisté auprès du réalisateur Nicholas Ray pour avoir le rôle, ce dernier ne veut pas lui faire jouer le personnage de Judy. La jeune femme se met alors à faire mille folies jusqu'au jour où, en état d'ébriété, elle a un accident de voiture. Lorsque les policiers lui demandent le numéro de téléphone de ses parents, elle leur glisse celui du réalisateur. «[...] Nick a envoyé son médecin à l'hôpital, puis il est arrivé et je lui ai dit : "Nick, ils m'ont traité de sale petite délinquante, est-ce que j'ai le rôle, maintenant?". Et j'ai eu le rôle.» (Natalie Wood, citée dans Eisenschitz)⁶

2 Le star system

L'immense succès et l'influence considérable qu'a eu le film *La fureur de vivre* s'expliquent en partie parce qu'il s'inscrit de manière particulière à l'intérieur du *star system* hollywoodien. En 1955, les studios de production d'Hollywood étaient encore des usines à fabriquer des stars :

- **Faire un film, ce n'est pas simplement, pour ces studios, construire un objet esthétique, c'est provoquer un engouement social, une mode, et même l'adoration d'un acteur ou d'une actrice qui, par une stratégie complexe, deviendra une idole.**

C'est à ce prix qu'on atteint le succès commercial : les acteurs et les actrices sont alors des phénomènes sociaux qui provoquent des rassemblements. Des millions de spectateurs et spectatrices, qui non seulement vont voir le film, mais le prolongent dans la vie, s'identifient à ces acteurs et actrices et adoptent leurs attitudes.

À ce titre, James Dean peut être considéré comme la dernière grande star du cinéma. Il en est son apothéose : la dernière star glorieuse et mythique. Après lui, il n'y aura que des vedettes, aucun acteur ne pourra plus atteindre un tel statut mythique et susciter un culte pareil.

6. Bernard EISENSCHITZ. *Roman américain, Les vies de Nicholas Ray*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 290.

2.1 Chronologie du *star system*

- **En 1913, avec l'invention des stars, une nouvelle époque du cinéma commence : la personne de l'interprète devient plus importante que le personnage.**

L'éclosion du *star system* se situe vers 1913 ou 1914 et son développement s'étend jusqu'en 1919. Durant cette période apparaît la première grande star du cinéma, Mary Pickford. Cette femme va marquer une légère différence, un léger passage qui bouleversera toute l'industrie du cinéma : avec elle, pour la première fois et de manière décisive, la personne de l'interprète devient plus importante que le personnage.

Avant l'arrivée de Mary Pickford, le nom illuminé des maisons de production attirait les foules dans les foires ou les théâtres où une projection du cinématographe se tenait : Lumière et Pathé en France, Biograph et Bioscope aux États-Unis. Il arrivait plus rarement à cette époque que le nom d'un opérateur (ils n'avaient pas encore le titre de réalisateur) soit l'objet d'une publicité (Méliès ou Porter, par exemple).

Puis, les personnages des premiers films de fictions prennent la vedette. Fantomas et Nick Carter seront les premiers personnages à recevoir des lettres d'amour d'admiratrices du monde entier. Mais personne encore à ce moment ne connaissait le nom des interprètes. Ces derniers se cachaient alors, et se cachent encore, derrière le masque de leur personnage.

- **De 1920 à 1930, les spectateurs suivent les moindres gestes des stars, ils développent des adorations qui mènent quelquefois jusqu'à la mort.**

L'ère glorieuse du *star system* s'étend de 1920 à 1930. À partir de maintenant, toute l'industrie du cinéma est organisée autour des stars. Une armée de reporters épient leurs moindres gestes et le public suit pas à pas la vie tumultueuse des stars du muet aux noms chargés de mystère : Greta Garbo, Rudolph Valentino, Marlène Dietrich, Pola Negri, etc. L'adoration de ces interprètes est telle, l'identification atteint un degré si élevé que cela met en jeu la vie des spectateurs : «La mort de Rudolph Valentino est le moment culminant de la grande époque des stars. Deux femmes se suicident devant la clinique où Valentino vient d'expirer. Ses funérailles se déroulent dans l'hystérie collective. Sa tombe ne cessera d'être fleurie⁷.»

7. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 22.

Bien sûr, ce que les stars offrent ainsi à l'adoration ce n'est pas leur propre personne, mais leur propre personne idéalisée : chacune de ces stars incarne un archétype qui en fait un demi-dieu.

- **Les stars féminines incarnent trois figures : la vierge, la femme fatale et la divine.**

Trois grands archétypes féminins élèvent ces stars au rang d'idolles : la vierge (qui représente l'innocence inaltérable [Lilian Gish], la femme fatale (qui représente la prostituée dévoreuse des grandes mythologies méditerranéennes [Marlène Dietrich] et la divine (femme souveraine, mystérieuse et qui fait souffrir par sa propre souffrance spirituelle [Greta Garbo].

- **Les stars masculines incarnent trois figures : le comique, l'aventurier, l'amoureux.**

On peut également dégager trois grands archétypes pour les stars masculines : le héros comique (l'innocent sans malice, inadapté dans un monde trop petit pour sa bonté [Charlie Chaplin]), le héros d'aventure (sans reproche, invincible et immortel [Clark Gable] et le héros d'amour («[...] jeune premier fatal, aux traits féminisés et au regard de braise⁸» [Valentino]).

- **Les stars s'arrachent à la réalité quotidienne, elles deviennent des demi-dieux.**

Mais ce qui fait surtout de ces stars des demi-dieux, des personnes hors du commun, c'est qu'ils transcendent le monde quotidien : d'une part ces stars sont investies d'une partie de la beauté, de la richesse et du courage démesurés de leurs personnages et d'autre part, leur vie réelle a des allures de conte fantastique :

«À leur apogée sur l'écran correspond l'apogée de la vie mythique-réelle des stars d'Hollywood. Sublimes, excentriques, elles se font construire des châteaux simili-féodaux, des résidences aux formes de temples antiques, avec piscines de marbre, ménageries, chemins de fer privés. Elles vivent très loin, très au-dessus des mortels. Elles brûlent leur vie dans le caprice et dans le jeu. Elles s'entr'aident, s'entre-déchirent, et leurs amours confondues sont aussi fatales dans la vie que dans les films. Elles ignorent le mariage, sauf pour épouser des princes aristocrates [...] Une adoration exaltée les entoure⁹.»

8. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 20.

9. *Ibid*, p. 22.

- **À partir de 1930, le cinéma devient plus réaliste, les stars ne seront plus des dieux, mais elles seront des personnes exceptionnelles.**

Mais à partir de 1930, le cinéma change. On veut raconter d'autres types d'histoires et les mettre en scène autrement. Les films deviennent plus réalistes, plus complexes, et les personnages possèdent maintenant une profondeur psychologique. Fini le temps du fantastique, des personnages incarnant de grands archétypes et des récits rythmés par le hasard, la providence et la magie. L'imaginaire cinématographique se transforme. Plutôt que d'évoquer des personnages mythiques et des mondes chimériques, on propose des intrigues plus plausibles et on donne aux personnages des motivations psychologiques. C'est l'arrivée du cinéma parlant et on veut décrire des problèmes sociaux ou alors proposer des comédies légères. Cette transformation du cinéma va également modifier le statut des stars.

Le *star system* continuera d'exister, mais sous une autre forme. À présent, plutôt que se retrancher dans leur monde mythique sans commune mesure avec la réalité quotidienne, les stars vont maintenant joindre l'exceptionnel à l'ordinaire. Au lieu d'incarner des mythes et des grands archétypes, les stars ne présentent plus que des qualités exceptionnelles ou une excentricité exemplaire. Avant 1930, la star était un dieu ou une déesse; elle n'est maintenant qu'un homme ou une femme formidable :

«La star est en effet devenue familière et familiale. Avant 1930, elle ignorait le mariage bourgeois et ne se liait qu'à des étoiles du même rang. Depuis, elle peut sans déchoir épouser un acteur secondaire, un industriel, un médecin. Elle n'habite plus le château simili-féodal ou le temple pseudo-grec, mais l'appartement ou la villa, voire le ranch. Elle exhibe en toute simplicité une vie d'intérieur bourgeois : elle noue un coquet tablier autour de sa taille, prend la poêle, fait frire les œufs au bacon. Avant 1930, la star ne pouvait être enceinte. Après 1930, elle peut devenir mère, et devient mère exemplaire¹⁰.»

10. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 43.

- **À présent, le public peut prendre contact avec les stars, elles deviennent accessibles à travers les magazines et les reportages télévisés. Désormais, le public fantasme sur l'érotisme de Monroe et la candeur de Bardot.**

Cependant, la popularité grandissante de la télévision provoque une réaction dans l'industrie du cinéma. Le cinéma n'offre plus de stars mythiques, mais offre plutôt des stars accessibles mais exceptionnelles... exceptionnellement érotiques. Deux exemples : Marilyn Monroe et Brigitte Bardot. Ainsi, Monroe fait «[...] la synthèse des qualités contraires de l'idole d'écran et de la jeune fille à marier, de la créature d'amour et de la belle âme [...]»¹¹, tandis que Bardot présente «[...] un dosage admirable d'extrême innocence et d'extrême érotisme [...]»¹².

Cette transformation des stars passant de la divinité à l'exceptionnel ne met donc pas fin au régime du *star system*. Au contraire, cette transformation «[...] multiplie les points de contact entre stars et mortels. Loin de détruire le culte, elle le favorise. Plus présente, plus intime, la star est presque à la disposition de ses adorateurs : d'où la floraison des clubs, magazines, photos, courriers qui institutionnalisent la ferveur¹³».

2.2 Comment fabrique-t-on une star ?

Six grands éléments sont nécessaires à la construction d'une star du cinéma :

2.2.1 La contamination réciproque

- **Il faut d'abord qu'il y ait contamination réciproque entre le personnage et l'acteur ou l'actrice.**

Le spectateur ou la spectatrice, par une confusion bien entretenue par l'industrie du cinéma (photo retouchée, reportage romancé, mise en scène de la vie quotidienne de l'acteur ou de l'actrice), verse au compte de l'acteur ou de l'actrice les qualités et les prouesses du personnage qu'il ou elle a interprété. De même, l'acteur ou l'actrice prête son corps et son visage à un personnage qu'il ou elle prolonge de la sorte dans la vie réelle.

11. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 40-42.

12. *Ibid*, p. 38.

13. *Ibid*, p. 44.

2.2.2 *L'acteur ou l'actrice devient le sujet d'un mythe*

- **Cette personne devient aussi grande et aussi forte que les héros mythiques qu'elle incarne.**

En accordant à l'acteur ou à l'actrice les vertus et les qualités prodigieuses et fondamentales de son personnage (l'amour, le courage, la virilité, la sensualité, etc.), il devient possible d'en faire **sujet d'un mythe** : on lui accorde une conduite et on la place dans des situations exceptionnelles (l'amour idyllique, l'immortalité, l'invulnérabilité, la recherche de l'absolu) qui en font un demi-dieu.

2.2.3 *La beauté*

- **La star ne peut pas être laide, elle doit présenter la beauté inaltérable du bien et du bonheur.**

La star doit donner un corps et un visage adorables à un être idéal (il faut bien favoriser l'identification du spectateur ou de la spectatrice). La star rejoint en cela le mythe grec d'une équation entre la beauté du corps et celle de l'âme. Et à cette fin, le *star system* «[...] ne se contente pas de prospecter les beautés naturelles. Il a suscité ou renouvelé un art du maquillage, du costume, de l'allure, des manières, de la photographie et au besoin de la chirurgie, qui perfectionne, entretient ou même fabrique la beauté¹⁴».

2.2.4 *La jeunesse*

- **La star est éternelle, elle est éternellement belle.**

La jeunesse assure l'équation d'égalité entre beauté et amour. Les stars ne suscitent autant d'adoration que parce qu'elles vivent constamment dans le royaume de l'amour : un amour sans âge, sans fluctuation de la passion, toujours frais, vif, beau et charnel, bref un amour doté d'une jeunesse éternelle.

14. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 54.

2.2.5 *La distinction*

- **La star est l'exception qui fait rêver, elle a tous les talents, toutes les qualités, elle est l'originalité marginale qui devient un modèle pour tous.**

Fabriquer une star consiste à prendre un acteur ou une actrice, avec ou sans talent, dont le visage, le corps, le charme ou l'allure peuvent être exploités de telle manière que la personne apparaisse exceptionnelle, originale, distincte. C'est pourquoi la fabrique de stars qu'est Hollywood pose souvent sa griffe sur l'excentrique, le scandaleux, le marginal qu'elle place, par une stratégie publicitaire et commerciale, au rang de modèle (un modèle éphémère, qui demande à être continuellement renouvelé pour garder son caractère séduisant).

2.2.6 *La confusion entre la vie réelle et la vie à l'écran*

- **La star ne sait plus ce qui appartient à son personnage et ce qui appartient à sa vraie personne. Elle est grandie de la confusion du réel et de l'imaginaire.**

Finalement, la star sait gérer et **rentabiliser la confusion possible entre sa vie réelle et sa vie à l'écran**. Par un subtil jeu de croisement et de recouvrement, elle prolonge le drame de son personnage dans sa vie ou inversement porte à l'écran ses réussites personnelles. Résultat : d'un personnage à l'autre, le spectateur ou la spectatrice ne fait que suivre la même histoire de l'acteur ou de l'actrice, alors qu'entretemps, d'un magazine à l'autre, il en connaît un peu plus sur le film attendu et commenté comme s'il s'agissait du prochain épisode d'une vie célèbre. La star sait faire du cinéma une vie et de sa vie un film.

2.3 **Le cas James Dean**

L'immense force d'attraction du phénomène James Dean tient d'abord au fait que, «miraculeusement», sa vie redouble celle des héros des mythologies :

2.3.1 *Le héros arraché à ses parents*

Le héros mythologique est toujours arraché à ses parents, il est seul au monde devant les dieux ou l'adversité. James Dean est un orphelin élevé par son oncle.

2.3.2 *Le héros construit son propre destin*

Le héros fait son destin lui-même en luttant contre le monde et la société qui s'opposent à lui. James Dean fréquente l'université et exerce mille métiers pour survivre avant de passer au théâtre puis au cinéma, fier de toutes les expériences qui l'ont formé.

2.3.3 *Le héros aspire à une vie plus riche*

Le héros, par de multiples travaux, aspire à la vie la plus riche et la plus totale. «James Dean a traité les vaches, soigné les poussins, conduit un tracteur, élevé un taureau, s'est distingué au basket-ball, s'est entraîné au yogisme, a appris à jouer de la clarinette, s'est instruit dans tous les domaines, et enfin est devenu ce qui dans le monde moderne incarne le mythe de la vie totale : vedette de cinéma¹⁵».

2.3.4 *Le héros en quête d'absolu*

Le héros qui cherche l'absolu pense d'abord le trouver en une femme mais n'y arrive pas puisque le destin contraire s'obstine ou la trahison l'en empêche. James Dean aurait connu un amour malheureux, un échec qui motive toute sa quête.

2.3.5 *Le héros affronte un monde hostile*

Le héros affronte, de manière de plus en plus pathétique, le monde qu'il voudrait saisir tout entier. James Dean est inquiet, fiévreux, il est avide de vitesse. Il veut tout vivre tout de suite, ici et maintenant.

2.3.6 *Le héros rencontre la mort*

Le héros mythologique, finalement, dans sa recherche de l'absolu rencontre la mort. James Dean se tue en voiture.

15. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 175.

Par une série de prédispositions et de circonstances favorables, James Dean se trouvait préparé à une transfiguration que le *star system* se chargera de mettre en branle et d'exploiter. En moins de quatre ans de travail dans les studios d'Hollywood, on aura produit des centaines de photographies le montrant dans tous les aspects de son existence, de son enfance à sa maturité; on aura étayé sa biographie sur mille détails anecdotiques et permis à quelques journalistes de prétendre qu'il avait survécu à l'accident. Les héros sont immortels.

2.4 James Dean, héros adolescent

Plus encore, par la brièveté et l'intensité de sa vie (et des personnages qu'il interprète), James Dean lie pour la première fois le héros mythologique et sa quête à la révolte de l'adolescence. Il met en scène :

2.4.1 *L'indécision de l'adolescence*

La physionomie changeante de l'adolescence prise dans l'indécision entre l'enfance et l'âge adulte.

2.4.2 *Le costume de l'adolescence*

La panoplie vestimentaire de l'adolescence, «[...] cette tenue vestimentaire par laquelle elle exprime son attitude dans la société : le blue-jean, le gros chandail, le blouson, le refus de cravate, le déboutonné, le débraillé volontaire sont autant de signes ostensibles [...] d'une résistance à l'égard des conventions sociales [...]»¹⁶.

2.4.3 *L'expression de la révolte*

James Dean est en perpétuel combat contre la famille et la société dans laquelle il ne réussit pas à s'intégrer et qu'il peut encore moins transformer.

16. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 177.

2.5 James Dean, un nouveau type de star

Mais le plus important est que cette formidable conjonction entre une vie quasi mythologique, une quête d'absolu sans répit de l'homme James Dean et du personnage Jim Stark et la révolte d'une génération d'adolescents, conduit à la fois au sommet du *star system* et à sa perte.

- **James Dean incarne un nouveau type de star : le héros paumé, torturé et pessimiste.**

Contrairement au héros des mythologies anciennes, le mal que doit affronter James Dean, la star, «[...] n'est pas un mal extérieur qui le menace, ce n'est pas un ennemi reconnaissable, un traître, un méchant. Le mal est à l'intérieur, il est dans la contradiction vécue, l'impuissance, l'aspiration, la recherche errante¹⁷». Toute chose qui consolide le rapport entre la star James Dean et l'adolescence.

- **Ce nouveau type de héros paumé se manifestera surtout dans le rock.**

Et cette recherche errante, sans but et sans fin, ce héros paumé et pessimiste, le cinéma ne le mettra jamais de manière significative et populaire en scène. C'est la musique populaire qui prendra le relais. Désormais, les stars désertent le cinéma et choisiront le **rock**.

3 Le film et son public

3.1 La promotion et la distribution du film

À l'origine, deux préoccupations commerciales vont orienter la promotion du film *La fureur de vivre* par la maison de production Warner Brothers : la rivalité commerciale qu'elle entretient avec la maison Columbia, laquelle vient de produire un film qui a eu un grand succès intitulé *L'équipée sauvage*, dans lequel Marlon Brando tient le rôle principal; ensuite, la nécessité de promouvoir un nouveau système de projection, le cinémascope¹⁸, capable de rivaliser avec l'engouement nouveau pour la télévision et ramener le public en salle.

17. Edgar MORIN. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 184.

18. Le cinémascope consiste à projeter sur un écran une image horizontale très longue qui peut créer un large panorama et englober de la sorte le spectateur dans l'image. Le cinémascope est en quelque sorte l'ancêtre des projections IMAX. Cette largeur de l'image n'est malheureusement pas respectée sur les copies vidéo du film. Une part importante de l'effet de composition de l'image et des gros plans (notamment du visage de James Dean) est ainsi perdue.

Mais avec la mort prématurée et inattendue de James Dean, la Warner Brothers prévoit un échec commercial pour *La fureur de vivre* comme pour *Géant*, films qui ne sont pas encore sortis en salle. Jack Warner, un des présidents de la firme, craint même que ces films n'accablent la compagnie à la faillite : «Personne ne voudra voir un cadavre», disait-il.

3.2 L'accueil fait au film

Pourtant, contrairement à ce qu'avait prévu la Warner Brothers, la sortie du film *La fureur de vivre* fut un immense succès. L'engouement de la jeunesse pour le film est si grand qu'on craint que les thèmes abordés dans le film (violence, révolte, délinquance) n'exercent une influence négative; la vente des couteaux est prohibée en Californie et on interdit le film aux mineurs. Craignant l'influence du film sur le jeune public, plusieurs pays, notamment d'Amérique du Sud, en interdisent la sortie.

Si le public est unanime, les critiques, pour leur part, sont partagés. Pour certains, le film de Ray est un chef-d'œuvre et la prestation de James Dean remarquable :

«Entre quelques belles prestations, l'une est inoubliable dans sa subtilité et dans sa force, dans la puissance avec laquelle un haussement d'épaules, un geste maladroit ou un mot hésitant, un sourire au charme inattendu ou une fureur libérée soudain, expriment toute la solitude des jeunes, leurs rêves et leur confusion à l'agonie¹⁹.» (Campbelle Dixon, cité dans Howlett)

Pour d'autres, le film pose des problèmes de forme ou de contenu :

«[On présente] les universités américaines comme peuplées de crétins cinématographiques hébétés ou sanglants, victimes de familles où des pères à quatre pattes, tablier de nylon sur le ventre, vivent sous la coupe d'épouses dévorantes [...] un monde d'insectes américano-humains qui, dans nos contrées, seraient envoyés aussi sec les uns en maison de correction les autres à l'asile²⁰.» (Jean Cau, cité dans Bourget)

19. John HOWLETT. *James Dean*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 123.

20. Jean-Loup BOURGET. *James Dean*, Paris, Henri Veyrier, 1983, p. 58.

ENCADRÉ 1

(LA DIRECTION ARTISTIQUE)

Le directeur ou la directrice artistique assume une part importante de l'aspect visuel d'un film. Que ce soit en studio où il faut construire de toutes pièces un ou plusieurs décors, ou alors dans le cadre naturel où il faut aménager les lieux, le travail de direction artistique reste le même : d'une part, donner une cohésion et une expression à la composition plastique du film (matière, couleur, style, etc.), et d'autre part, construire une aire de jeu, une architecture capable de favoriser le travail des interprètes, la diffusion de la lumière et du son et les mouvements de la caméra.

1 Pratique

Autant pour les accessoires que pour les lieux de l'action, le directeur ou la directrice artistique passe d'abord par une étape de sélection : à partir du résumé du film, du scénario ou des directives du réalisateur ou de la réalisatrice, cette personne trouve ou conçoit les lieux et les accessoires, rapporte des photographies, dessine des croquis, construit des maquettes qui sont alors jugés et critiqués par le réalisateur ou la réalisatrice avant une approbation finale.

À partir de ces premières esquisses approuvées, le directeur ou la directrice artistique fait construire les décors ou aménager les lieux. À ce moment, cette personne devient davantage un ingénieur ou une ingénieure de chantier. L'aménagement ou la construction d'un décor doit cependant respecter deux dimensions, l'une pratique, l'autre esthétique.

1.1 Certaines règles techniques

Le décor ne doit pas limiter la liberté de mouvement de la caméra ou le choix du cadre. Il ne doit pas non plus nuire à la diffusion de la lumière et du son. Il doit au contraire les favoriser. C'est pourquoi des directeurs et directrices artistiques préfèrent construire un décor plutôt que d'aménager un espace déjà existant. Cela leur permet de prévoir des caches, des trappes, des décors démontables en plusieurs parties. Cela leur permet aussi un contrôle absolu sur le choix des matières et des couleurs.

1.2 Certains problèmes de conception

Au moment de la conception du décor et des accessoires se pose déjà un conflit entre fidélité et expression. Prenons le cas d'un film dont l'action se déroule dans notre monde contemporain. Le directeur ou la directrice artistique doit alors respecter un certain réalisme d'une part; mais d'autre part, il ou elle ne peut pas simplement reconstruire la réalité, il faut encore que ce décor «parle», qu'il «dise» quelque chose sur l'état des choses, sur les personnages, sur l'histoire. Autant que le comédien ou la comédienne, le décor exprime une émotion, une idée, un point de vue. Il ne fait pas que représenter. Bien entendu, l'équilibre entre fidélité et expression est dosé avec beaucoup de subtilité dans un film réaliste. Au contraire, un film de science-fiction ou d'horreur jouera le déséquilibre : la part d'expressivité sera plus importante que la part de fidélité. C'est à ce compte qu'un décor devient surprenant ou menaçant. Il déjoue, il dépasse le réalisme.

2 Esthétique

Dans son travail de conception et de construction des décors (ou de confection des accessoires), le directeur ou la directrice artistique utilise au moins quatre éléments afin de favoriser à la fois la fidélité et l'expression.

2.1 La matière

Elle est toujours choisie pour sa qualité de rendu à l'image et non pour sa nature même. Cela permet, bien sûr, tous les trucs : une matière plastique peut très bien servir à représenter du béton sans qu'un spectateur ou une spectatrice ne le remarque et permettre alors à un personnage de montrer sa force lorsqu'il abat le mur d'un coup de poing. Mais plus encore, le choix d'une matière crée une ambiance. Un bureau de police construit strictement de métal et de verre dégage une froideur qui paralyse le personnage que l'on interroge.

2.2 La couleur

Ici, le directeur ou la directrice artistique fait un choix en fonction des qualités de réflexion lumineuse qu'il ou elle recherche (scintillement, absorption, accent de noirceur ou au contraire éclat de brillance, etc.), mais aussi (et surtout) pour établir une cohérence

dramatique : une couleur peut être associée à un personnage; une dominante à un certain climat; une opposition entre deux couleurs à un certain lieu, etc. À chaque fois, une expressivité supplémentaire est recherchée. Ainsi, le manteau rouge vif de James Dean le place d'emblée à l'écart des autres qui portent le blouson de cuir noir. Et les tons chauds des boiseries du commissariat n'en font pas nécessairement un endroit antipathique.

2.3 La forme

Par un choix rigoureux et systématique d'un type de ligne, de volume, de surface, de géométrie et d'agencement, le directeur ou la directrice artistique peut accorder une dimension symbolique ou expressive à un lieu. Ainsi, un décor tout en angle, avec des élévations vers un point de fuite déphasé, avec des arêtes très vives et multiples, ajoutait à tout un réseau de symboles de la folie dans le cinéma expressionniste allemand des années 20.

2.4 Le style

Un décor et des accessoires sont non seulement associés à l'époque où l'histoire du film se déroule, mais ils sont aussi associés au statut social et aux goûts des personnages qui les habitent. Chaque fois, un décor est marqué par un style : art déco, kitch, Bauhaus, moderne, etc. qui donne un caractère authentique au film et une consistance historique aux personnages (le décor et les accessoires nous racontent aussi l'histoire du personnage).

4 Exercices

Pour permettre aux élèves de bien assimiler les notions présentées plus haut, nous proposons deux exercices à faire avant de visionner le film.

4.1 La représentation des mythes

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'exprimer de manière critique leur connaissance des caractéristiques propres au phénomène du *star system*.

Déroulement : Comme Marilyn Monroe et Madonna, James Dean, Elvis Presley, Jimi Hendrix et Kurt Cobain ont tous été très importants pour les jeunes de leur époque. Ils ont été des modèles auxquels les jeunes se sont identifiés. En fait, chaque génération a ses mythes. Ces derniers symbolisent et incarnent les valeurs et les aspirations de la jeunesse. À partir des photographies (voir l'annexe), les élèves doivent identifier et comparer les valeurs et les aspirations que partagent ces stars.

4.2 Les décors de *La fureur de vivre*

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser, de manière créatrice, leur connaissance des caractéristiques propres au travail de direction artistique.

Déroulement : suivant en cela le processus normal de création des décors par le directeur ou la directrice artistique, les élèves, à partir du résumé du film, sont amenés à imaginer et à créer (dessins, photographies, descriptions écrites) les principaux décors de *La fureur de vivre*, en respectant les critères normaux de ce travail (voir l'encadré 1).

Les décors principaux : le commissariat de police, le Planétarium, la maison abandonnée, la falaise où a lieu la chute mortelle.

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *La fureur de vivre* et sur le phénomène du *star system*, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices qui ont respectivement pour but d'attirer l'attention des élèves sur un élément particulier et de servir de point de départ dans les discussions que feront les élèves après le visionnement.

1 Premier exercice : le costume des personnages

Chaque personnage dans *La fureur de vivre* affiche son statut, son rang et son caractère dans le costume qu'il porte et les objets dont il dispose (voir l'encadré 2). L'élève doit, dans un premier temps, décrire en quoi le costume et les accessoires définissent chacun des personnages (Jim, Judy, Plato, Buzz et sa bande, le père et la mère, etc.). Dans un deuxième temps, les élèves peuvent imaginer par quels costumes et quels accessoires les mêmes types de personnages seraient aujourd'hui caractérisés.

2 Deuxième exercice : *La fureur de vivre* et l'adolescence

Le film développe tout au long du récit une pléiade de personnages qui vivent tous difficilement leur adolescence. Ils sont confrontés à quatre principaux éléments répressifs :

- 1) la violence;
- 2) la société;
- 3) le phénomène des bandes;
- 4) la famille.

Il s'agit de montrer comment les jeunes font face à chacun de ces éléments.

ENCADRÉ 2

(LE COSTUME, LE MAQUILLAGE, LA COIFFURE)

1 Le costume

Au cinéma, le costume indique le statut civil, économique et social d'un personnage. Il contribue aussi à définir son caractère et sa personnalité par une multitude de petits détails; la coupe, l'usure, la couleur, le style du vêtement en disent autant sur l'époque que sur la stature du personnage. Dans *La fureur de vivre*, la bande de Buzz marque sa différence par la casquette et le blouson de cuir à côté desquels le petit veston de Plato manque toute la fragilité du personnage.

Comme le directeur ou la directrice artistique (avec qui d'ailleurs elle travaille en étroite collaboration), la personne qui crée les costumes parcourt attentivement le scénario et écoute avec attention les conseils du réalisateur ou de la réalisatrice avant d'esquisser et de produire des prototypes des costumes. Du scénario, cette personne tire de l'information sur l'époque où se situe l'histoire, sur la caractérisation du personnage imaginé par le ou la scénariste, etc. La personne qui crée les costumes mesure aussi, évidemment, le physique de l'interprète, moins pour s'assurer d'un ajustement du costume que pour identifier les particularités de son corps qui pourront être exploitées en faveur du personnage. Finalement, elle conçoit les costumes en harmonie avec le décor. Ici, elle respecte la gamme des couleurs adoptée par le directeur ou la directrice artistique de façon à fondre le personnage dans son environnement, ou au contraire, de l'en détacher pour mieux marquer la marginalité.

2 Le maquillage

Au cinéma, il s'agit moins d'embellir le personnage que d'accentuer son expressivité. Le visage est le lieu premier d'expression et de communication de l'émotion et de la pensée. Le cadre, la lumière, la prise de son (voix synchrone) contribuent à faire du visage le centre d'attention privilégié du spectateur. Dans un film, il ne serait donc être question de masquer le visage, même le masque doit apparaître comme une peau.

Plus encore, le maquilleur ou la maquilleuse doit d'abord rencontrer, comme partout ailleurs, des exigences techniques : cette personne doit adapter la peau à la sensibilité de la pellicule choisie qui réagit différemment aux couleurs sous un éclairage naturel et artificiel (voilà pourquoi, nos visages ont l'air si souvent blêmes sur nos photos de famille); il ou elle doit assurer la continuité de l'apparence d'un plan à l'autre ou au contraire accentuer un changement (lors d'une bagarre filmée sur plusieurs plans, par exemple). Cela dit, la fonction principale du maquillage consiste à «[...] accentuer le caractère du personnage à partir des traits de l'interprète, de dégager son expressivité propre²¹». Les traits juvéniles de James Dean sont ici accentués par la fraîcheur de sa peau, alors que la tourmente juvénile de Plato n'est pas sans rapport avec la rondeur obscurcie de ses joues.

3 La coiffure

«Il ne s'agit pas seulement ici de couper, teindre et permanenter des cheveux comme dans un salon de coiffure, mais de dégager un personnage en enrichissant des tempes dégarnies, en créant des calvities, en colorant certaines mèches, en posant une postiche ou une perruque, voire en décoiffant habilement une chevelure dans une scène d'action²².» Plus encore, une coiffure peut devenir un modèle pour les spectateurs ou les spectatrices; la coiffure de James Dean est encore aujourd'hui imitée, accordant à celui qui la porte un peu de l'aura de l'acteur.

21. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 15.

22. *Ibid*, p. 15.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film, et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite individuellement ou par équipe les élèves.

À l'occasion de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film, et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 Mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations qu'ils et elles ont faites dans les exercices proposées aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des analyses effectuées dans les précédents exercices;
- par la comparaison critique des différents travaux de direction artistique sur le décor ou les costumes;
- par un débat autour d'extraits de critiques sur l'actualité ou non du film *La fureur de vivre* ou sur la prestation de James Dean :

«Le jeu de Dean a vieilli [...] la chose est particulièrement gênante car elle révèle les ficelles du scénario et le schématisme de la pensée²³.» (Coursedon et Tavernier, cité dans Bourget)

«James Dean joue "dans ses trucs". Il se roule par terre, gémit, pousse des cris inarticulés, donne une impression de nervosité maniaque et cabotine²⁴.» (Jean Cay, cité dans Bourget)

«Certains trouvent aujourd'hui que le film a vieilli. Celui qui prend des cicatrices pour des rides ne peut évidemment pas mesurer que *La fureur de vivre* ne peut vieillir²⁵.»

23. Jean-Loup BOURGET. *James Dean*, Paris, Henri Veyrier, 1983, p. 58.

24. *Ibid*, p. 58.

25. Pierre GIULIANI. *Nicholas Ray*, Paris, Edilig, 1987, p. 58.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves d'échanger sur la perception qu'ils ou elles ont des thématiques abordées dans le film. Les propos du réalisateur François Truffaut peuvent d'ailleurs servir de point de départ :

« Dans James Dean, la jeunesse actuelle se retrouve tout entière, moins pour les raisons que l'ont dit : violence, sadisme, frénésie, noirceur, pessimisme, cruauté, que pour d'autres infiniment plus simples et quotidiennes : pudeur des sentiments, fantaisie de tous les instants, pureté morale sans rapport avec la morale courante mais plus rigoureuse, goût éternel de l'adolescence pour l'épreuve, ivresse, orgueil et regret de se sentir en dehors de la société, refus et désir de s'y intégrer et finalement acceptation - ou refus - du monde tel qu'il est²⁶. » (Truffaut, cité dans Bourget)

26. Jean-Loup BOURGET. *James Dean*, Paris, Henri Veyrier, 1983, p. 132.

BIBLIOGRAPHIE

BOURGET, Jean-Loup. *James Dean*, Paris, Henri Veyrier, 1983.

EISENSCHITZ, Bernard. *Roman américain, Les vies de Nicholas Ray*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

FRANÇOIS, Guy-Claude et Luc BOURCIS. «Du studio à la rue», *Cités-cinés*, Paris, Ramsay / Grandes Halle-La Vilette, 1987, p. 167-172.

GUFFROY, Pierre. «Entre images et imaginaire : réalités du décor», *Cités-cinés*, Paris, Ramsay / Grandes Halle-La Vilette, 1987, p. 161-166.

GIULIANI, Pierre. *Nicholas Ray*, Paris, Édilig, 1987.

HOWLETT, John. *James Dean*, Paris, Albin Michel, 1975.

MORIN, Edgar. *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984.

PINEL, Vincent. *Les Métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996.

WAGNER, Jean. *Nicholas Ray*, Paris, Rivages, 1987.

ANNEXE

James Dean et Elvis Presley



Valeurs et aspirations en commun :



Jimi Hendrix Experience



Kurt, Jim et Jimi

Valeurs et aspirations en commun :



Madonna et Marilyn

-Marilyn Monroe-



Valeurs et aspirations en commun :

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 20 lines visible. The paper appears to be a standard notebook page.