

FEVRIER-MARS - 50 CENTS

PER

C-177

cen 15

objectif 64



objectif 64

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

DIRECTEUR-GERANT : ANDRE POIRIER

REDACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE A LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

REDACTEURS : ROLAND BRUNET, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE NADON,
CHRISTIAN RASSELET, PIERRE THEBERGE

SECRETAIRE: FRANCINE DESBIENS

MAQUETTISTE : CAMILLE HOULE

OBJECTIF 64 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

L'ABONNEMENT EST DE \$4.50 POUR DIX LIVRAISONS.

SOMMAIRE

FEVRIER-MARS 1964, No 26

Louise Brooks par elle-même ou quand s'ouvre la boîte de Pandore	3
Vincente Minnelli : la tentation du rêve	Jean Douchet 17

FILMS RECENTS

Le Doulos	Michel Patenaude 23
Who's Minding the Store	Robert Daudelin 25
Vivre sa vie	Robert Poitras 27
La Fille à la valise	Christian Rasselet 29
Le Guépard	Pierre Théberge 31
The Hutterites	Jean-Pierre Lefebvre 33
L'Amour à vingt ans	Jean-Pierre Lefebvre, Jacques Leduc 35
Sparrows Can't Sing	Michel Patenaude 37

LIVRES SUR LE CINEMA

Nouveau Cinéma italien	Claude Nadon 40
Alexandre Astruc	Robert Daudelin 41

EN PAGE COUVERTURE :

Claudia Cardinale et Burt Lancaster dans LE GUEPARD de Luchino Visconti. Montage de Camille Houle sur une maquette originale Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à : Madame Louise Brooks, Consolidated Theatres, Télé-Art Films, United Amusement, F.I.F.M., O.N.F. La photo de madame Brooks en page 3 est d'Edward Steichen.

Le Ministère des Postes à Ottawa a autorisé l'affranchissement en numéraire et l'envoi comme objet de deuxième classe de la présente publication.

Imprimerie Saint-Joseph

MADON

retourner

No 26

3

et 17

le 23

in 25

is 27

ut 29

ge 31

re 33

uc 35

le 37

in 40

in 41

Camille

Télé-Arr

Edward

ne objet



**LOUISE BROOKS
PAR ELLE-MEME OU
QUAND S'OUVRE LA
BOITE DE PANDORE**

La mémoire des faits passés se conserve aujourd'hui avec une précision mathématique qui donne à l'Histoire l'aspect d'une mécanique complexe et sans défaillance. Pourtant, c'est au cœur humain que l'on doit le sens de la vie passée, présente et future.

Louise Brooks demeure non seulement *charnellement* la même, grâce à la mémoire parfaite du 7^{ième} art, mais encore a-t-elle gardé sa rare — et tragique — spontanéité, que Pabst, en 1929, exploitait sans qu'elle s'en rendît compte. Nous n'avons qu'un seul regret : qu'il ne soit pas possible pour le lecteur d'entendre sa voix, qui a la même vivacité instinctive que ses gestes, la même sonorité fragile que son regard. Rarement une femme fut aussi intégralement elle-même à l'écran.

Il ne faut pas chercher dans les propos de Louise Brooks une quelconque unité rationnelle. Elle fut et sera toujours un personnage essentiellement sentimental. C'est là son génie propre qui va de pair avec sa beauté. Ses paroles et ses souvenirs ont la même allure vive que les acrobaties d'un chat — mais d'un chat qui possède l'art de retomber sur ses pattes.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Filmographie positive et négative ⁽¹⁾

1. — 1925 — New York — Paramount — *Street of Forgotten Men*.
Herbert Brennon². Percy Marmont, Neil Hamilton.

Mon premier film. J'avais dix-huit ans et allais devenir une grande danseuse comme Martha Graham. Le cinéma ne me disait rien, mais comme à toute *girl* des Ziegfeld on me fit faire un essai au studio de la Paramount de Long-Island. Et c'est ainsi qu'un bon matin, je me retrouvai dans le bran de scie d'un décor de bar à matelots, drôlement rudoyée. Herbert Brennon, le réalisateur, se vengeait sur tous les acteurs des humiliations qu'il avait subies à Dublin, alors qu'il était lui-même acteur. Mais dans la scène de bagarre du bar, j'endurai peu de bleus et d'insultes avant de lui laisser savoir que je n'étais aucunement intéressée à devenir actrice de cinéma et qu'il pouvait garder son talent pour une fille plus ambitieuse. Je n'aurais sans doute pas dû m'étonner, après cet incident, qu'il me demande de l'accompagner au Kentucky Derby de Louisville — lui en tout cas s'étonna certainement que j'accepte.

2. — 1925 — New York — Paramount — *American Venus*.
Frank Tuttle³. Esther Ralston, Ford Sterling.

Le scénariste Townsend Martin me persuada d'accepter un rôle de *bathing beauty* aux côtés de Ford Sterling dans une séquence d'un film comique. Sterling était l'un des promoteurs, et lui-même le plus parfait exemple, du style de jeu



AMERICAN VENUS

grimaçant à la Sennett ⁴. Il ne ressentait rien. Ses expressions étaient automatiques et commandées par les mots. Si je lui avais demandé ce qu'il ressentait, il aurait été incapable de le dire.

A la sortie de ce film, je signai un contrat de cinq ans avec la Paramount.

3. — 1926 — New York — Paramount — *A Social Celebrity*.

Mal St Clair ⁵. Adolphe Menjou, Chester Conklin.

Et le réalisateur, Mal St Clair, et la vedette, Menjou, étaient partisans du jeu grimaçant. Mal avait travaillé pour Sennett, Menjou était un grand admirateur de Lubitsch. Il possédait même un petit recueil de mimiques qu'il nommait : Lubitsch no 1, Lubitsch no 2, ainsi de suite. C'est étrange, mais après que Chaplin eut fait son succès dans *A Woman of Paris*, Menjou ne mentionna jamais plus son nom ⁶.

A Social Celebrity et *Love'Em and Leave'Em* furent montrés à la Cinémathèque française, en 1958, lors de l'hommage qu'on me fit. On les aima beaucoup à cause de leur « simplicité » et de leur « naturel ».

6. — 1926 — New York — First National — *Just Another Blonde*.

Alfred Santell⁷. Dorothy Mackaill, Jack Mulhall, William Collier Jr..

Film de série représentatif de l'époque, je m'en souviens particulièrement parce que je me rendais à mon travail à bord d'un Cris-Craft. Chaque matin, on me prenait au Rodman Wannamaker House à Sands Point, Long-Island, et on me débarquait à un quai près du studio, sur l'East River.

Toujours en retard, mais trop épatante pour qu'on se débarrasse de moi.

7. — 1926 — New York — Paramount — *Love'Em and Leave'Em*.

Frank Tuttle. Evelyn Brent, Osgood Perkins.

Le meilleur acteur avec qui j'ai joué, Osgood Perkins⁸, le père de Tony, jouait le rôle d'un misérable preneur au livre dans ce film. Bien que très estimé au théâtre, peu de gens reconnaissaient sa maîtrise particulière de la technique cinématographique. Dans les moments d'immobilité, ses yeux noirs au-dessus de ses longues joues creuses pouvaient exprimer la moindre nuance de la pensée et de l'émotion. Plutôt que d'essayer de cacher ses longs bras de singe, il les laissait pendre, paresseusement lourds et menaçants ; mais lorsqu'il lui fallait être alerte, des épaules il les balançait vers l'avant avec une force quasi pensante.

12. — 1928 — Hollywood — Fox — *A Girl in Every Port*.

Howard Hawks. Victor McLaglen, Robert Armstrong.

Film digne de peut-être plus d'attention que les autres, parce que G.W. Pabst m'y vit en plongeuse de haute altitude (épisode français) et décida qu'il devait me confier le rôle de Loulou.

Ce qu'il me reste de ce film, c'est l'image du réalisateur, Howard Hawks, grand, élégant, muet, avec un visage de satyre conservateur. Il se faisait un devoir d'être chaque matin sur le plateau, même si le film ne valait pas la peine d'être fait et même si Victor McLaglen avait sa part égale de travail. Ah ! cet Howard, reconnu, ainsi que l'hôte d'une grande soirée, pour être gentil et effacé !

Chaque fois que j'arrivais sur le plateau, j'avais le goût de dire : « Je suis Louise Brooks, vous m'avez donné un rôle dans votre film, vous vous rappelez ? »

Côté atmosphère, cette production était tout simplement la continuation du mois que je venais de passer au Hearst Ranch à San Simeon. Là, quarante-huit personnes s'atablaient pour dîner, dans la vaste salle à manger Renaissance. Et huit d'entre nous, qui n'avions pas vingt et un ans, étions exilés à l'extrémité de

la longue table de réfectoire, où nos bouffonneries ne pouvaient déranger les personnes bien qui entouraient M. Hearst et Marion Davies⁹. Comme il n'était permis de boire qu'au dîner, nous avions une seule idée en tête : voler de la boisson. Un après-midi, nous étions à la piscine lorsque nous apprîmes que les directeurs de journaux de Hearst avaient été réunis pour une conférence et se trouvaient alors dans la salle à manger de l'une des villas, autour d'une table jonchée de douzaines de bouteilles. On me désigna pour faire un raid chez eux. Harry Crocker dit qu'après mon apparition en maillot trempé dans la pièce et ma fuite avec deux bouteilles de scotch, un des hommes, ahuri, fixa la mare d'eau sur le tapis et se dit à lui-même sur un ton amusé : « M. Hearst, sait-il que cette fille est ici ? »

13. — 1928 — Hollywood — Paramount — *Beggars of Life*.
William Wellman¹⁰. Wallace Berry, Richard Arlen.

Je n'ai connu aucun réalisateur ayant un amour aussi sincère et satanique de la brutalité que Billy Wellman. Dans ce film, seul Wallace Berry était assez important pour refuser les invitations de Wellman à la mutilation et au suicide. Moi, habillée comme un voyou, dans des vêtements de garçon, on me battit à coups de pied, me fit trébucher, m'assomma, et même on me précipita de l'arrière d'un wagon et je tombai sur le dos dans une rue pavée. Une autre fois, au risque d'être entraînée sous les roues d'acier, je sautai sur un train de marchandise en marche. Et enfin, Wellman nous jucha, Arlen et moi, sur le dessus d'un locomotive s'engouffrant dans un tunnel ; nous nous en tirâmes avec beaucoup de cheveux arrachés et d'égratignures.

14. — 1929 — Hollywood — Paramount — *The Canary Murder Case*.
Mal St Clair. William Powell, Jean Arthur.

Mon contrat prit fin pendant le tournage de ce film et le grand patron du studio, B.P. Schulberg, se servant de l'incertitude du parlant comme prétexte, m'offrit de me rengager au même salaire ou de m'en aller. Il était furieux quand je lui dis que je m'en allais et me prédit que je reviendrais travailler pour des miettes.

15. — 1929 — Berlin — Nero Film — *The Pandora's Box*.
G.W. Pabst. Fritz Kortner, Franz Lederer.

N'ayant jamais entendu parler de Wedekind, de Loulou ou de M. Pabst, j'entrepris le film avec mon calme habituel. Je ne savais pas que M. Pabst avait fait faire des essais à toutes les actrices européennes susceptibles de jouer Loulou, Marlene Dietrich y compris. Et je demeurai calme lorsqu'à la sortie du film les critiques dirent que je ne valais rien. Mais après avoir travaillé avec un grand réalisateur qui m'avait traité comme une personne digne de respect, je décidai de ne pas retourner à Hollywood.



Louise Brooks et G. W. Pabst

Le jour même où j'arrivai à New York, la Paramount me rappela pour faire le remake parlant de *The Canary Murder Case*. Ni pour des miettes, ni pour 50,000 dollars je n'aurais accepté. On fut furieux et c'est au prix d'une fortune qu'on dut doubler ma voix par celle de Margaret Livingston ; on dut même faire tourner à cette dernière quelques plans de raccord.

16. — 1929 — Berlin — Hom Film — *The Diary of a Lost Girl*.
G.W. Pabst. Valeska Gert, Fritz Rasp.

Je venais tout juste de me retirer du cinéma quand Pabst me câbla d'aller à Paris tourner *Prix de beauté* avec René Clair. A mon arrivée à Paris, Clair me dit qu'il laissait tout tomber à cause de problèmes financiers. Pendant que les producteurs cherchaient un autre réalisateur, je me rendis à Berlin et jouai dans *The Diary of a Lost Girl*, le dernier film muet de M. Pabst.

La plupart des réalisateurs ont la ferme conviction que seuls les acteurs non-professionnels peuvent jouer avec naturel. Comprenant que les acteurs sont aussi des êtres humains, M. Pabst fouillait leur cœur pour y trouver l'essence de ses personnages, puis les défaisant de leurs tendances à l'imitation et de leur peur (ce que beaucoup d'acteurs nomment l'art dramatique), il obtenait et la vérité foncière de son personnage et l'efficacité professionnelle. La vedette, l'acteur de soutien et le simple figurant, tous étaient parfaitement à l'aise. Ils étaient chez eux. Dans la séquence qui se déroule au pénitencier, j'étais vêtue du même uniforme de coton gris que la bande d'actrices berlinoises à demi-mortes de faim, et seule la caméra m'isolait, me différenciait des autres.

17. — 1930 — Paris — Sofar Film — *Prix de beauté*.

Augusto Genina¹¹. Georges Charlia, Jean Bradin.

Ce très bon film fut nécessairement handicapé parce que René Clair l'abandonna. Le pauvre Genina travailla courageusement, malgré les difficultés et le mépris que lui valait d'être le remplaçant de Clair. Trop sensible, il prit mon calme pour de l'indifférence ; et comme il ne parlait pas l'anglais et moi pas le français, mon interprète, un garçon qui ne laissa pas d'être sarcastique depuis notre première rencontre, empira la situation. Je lui disais : « Demande à Genina si je dois fermer la porte dans cette scène » ; il disait à Genina : « Brooks dit que c'est idiot de fermer la porte dans cette scène. »

Mais deux choses sauvèrent le film. L'interprète tomba amoureux et commença à s'éclipser avec sa petite amie. D'autre part, le caméraman, un Hongrois, Rudy Maté, qui ne disait pas un mot d'anglais au début du tournage, apprit en deux semaines et fit retrouver à l'équipe un amical esprit de travail.

19. — 1931 — Hollywood — Warner Brothers — *God's Gift to Women*.

Michael Curtiz¹². Laura La Plante, Frank Fay.

A court d'argent, je dus signer un contrat avec la Columbia qui fut toutefois rompu avec l'accord de Harry Cohn et le mien, avant même qu'aucun film ne fût fait.

Au moment où je tournais *God's Gift to Women*, Billy Wellman travaillait pour la Warner et m'offrit un rôle dans un film de gangsters dont on n'avait pas encore trouvé le titre. A la dernière minute je laissai tomber le rôle afin de me rendre à New York et il le confia à Jean Harlow. Mon nom, toutefois, avait été imprimé sur les tracts publicitaires. Et aujourd'hui, je rencontre des détectives de cinéma qui, me regardant droit dans les yeux, disent : « Mais vous jouez dans *Public Enemy*. Nous vous avons vue ! »

24. — 1938 — Hollywood — Republic — *Overland Stage Raiders*.

George Sherman. John Wayne.

Entre 1932 et 1936, j'étais retournée à la danse et travaillais avec Dario, le danseur mondain. Puis la Republic me proposa un film, *Dancing Feet*. Mais on ne fut pas satisfait des essais et on engagea une blonde qui ne savait pas danser.

Le sort de Loulou, que M. Pabst m'avait prédit parce que je ne restais pas en Europe pour travailler sérieusement, le sort de Loulou frappait de plus en plus fort à ma porte. Ce film (*Overland Stage Riders*) fut mon dernier.

The end was in the beginning.

Louise BROOKS

Entretien avec Louise Brooks, 1^{ière} partie

Voici une histoire assez amusante.

Après avoir travaillé avec Pabst, je retournai à New York. J'étais détestée à Hollywood et ne voulais plus travailler. Mais finalement, n'ayant plus le sou, j'essayai de me trouver du boulot. Personne ne voulait de moi. C'était en 1935.

Un grand ami à moi, Travis Banton¹³, me rapporta qu'un jour, dans une salle d'attente où se trouvait Dietrich, mon nom vint sur le tapis. « Oh ! dit Dietrich, Louise Brooks ! On sait bien, c'est à elle que Pabst a confié le rôle de Loulou dans *La Boîte de Pandore* ! » Mon ami de s'étonner, n'ayant jamais entendu parler du film en question. « C'était le plus beau rôle de tout le cinéma allemand, continua Dietrich. Mais bien sûr, il le lui a donné à elle, alors que j'aurais pu, moi aussi, l'obtenir. »

Jamais Pabst ne m'avait parlé de Dietrich, je ne savais même pas qui elle était. Je ne connus la vérité qu'à la suite de la visite que James Card¹⁴ fit à monsieur Pabst lors de son voyage en Europe en 1959-60. Vous savez, c'est très difficile de voir Pabst, il vit très reclus dans son magnifique château d'Autriche. Je m'arrangeai toutefois pour qu'ils se rencontrent à Munich. Pabst souffre terriblement d'une main et parle avec beaucoup de difficulté, mais il n'a pas changé, dit-on.

Voici ce qu'il raconta à James Card :

Quand il décida de tourner *Loulou*, il fit faire des recherches du genre de celles que l'on fit en Amérique pour trouver les interprètes de *Gone with the Wind*. Après des centaines d'essais, aucune actrice n'avait encore été choisie. C'est alors qu'il vit *A Girl in Every Port* d'Howard Hawks et décida que c'était moi qu'il voulait dans le rôle de Loulou. J'étais alors sous contrat avec la Paramount, qui refusa de me laisser partir parce que je jouais dans *Beggars of Life* et devais ensuite avoir un rôle dans *Red Skin*. Pabst insista et insista. Entre temps, Dietrich avait fait des essais pour le rôle de Loulou et Pabst n'attendait plus, pour l'engager ou non, que la réponse promise par la Paramount pour une date précise.

Il paraît que Dietrich était dans le bureau de Pabst, prête à signer son contrat, le jour même où un câble de la Paramount annonça que je pouvais jouer Loulou.

Pabst ajouta que Dietrich était formidable mais qu'un seul de ses regards langoureux aurait pu transformer *Loulou* en comédie et même en burlesque.

Red Skin

Après *Beggars of Life*, on m'avait dit : « C'est votre meilleur film, nous allons maintenant vous donner la chance de votre vie. Vous jouerez le rôle d'une Indienne aux côtés de Richard Dix¹⁵, dans un film vraiment spectaculaire inti-

tulé *Red Skin*. » Je ne voulais pas de ce rôle. Je me maquillai d'une façon affreuse, mis ma perruque de travers, me peignis en rouge, bleu, vert, bref j'eus l'air si parfaitement atroce et jouai si mal qu'on me nomma finalement une remplaçante. Et pour me punir, on me donna un petit rôle dans *The Canary Murder Case*. Puis mon contrat prit fin. On ne me rengagea pas, parce que je voulais plus d'argent.

Et c'est ainsi que je me rendis à Berlin.

De retour

Si je n'ai pas voulu travailler en revenant d'Allemagne, c'est que je n'avais plus de goût pour les méthodes de tournage d'Hollywood.

A Hollywood, on arrivait sur le plateau sans savoir si on tournerait le jour même, le lendemain ou le surlendemain. Parce qu'on avait un scénario volumineux, on croyait savoir où l'on allait. Mais c'était tout le contraire. Je crois que les choses n'ont pas beaucoup changé depuis.

En Allemagne, c'était merveilleux. On n'avait pas autant d'argent à dépenser qu'à Hollywood et les gens connaissaient mieux leur métier qu'aux États-Unis, surtout le caméraman et l'assistant-réalisateur. Ce dernier, à Hollywood, était un homme à tout faire, et l'une de ses principales fonctions consistait à conserver le nom de jolies filles « supplémentaires » pour répondre aux appels du producteur ou du réalisateur quand ils donnaient des *parties*.

Louise Brooks et John Wayne dans *OVERLAND STAGE RAIDERS*



Les acteurs et le timing

Je me demande si j'ai travaillé avec de très grands réalisateurs, autres que Pabst. Howard Hawks est lui aussi très intelligent, c'est vrai. Sa méthode de travail se rapproche beaucoup de celle de Pabst. Il choisit les acteurs qui conviennent, il leur dit ce qu'il veut et leur laisse la bride sur le cou. Quand ils sont mauvais, c'est que Hawks a mal choisi, c'est tout.

Mais bientôt les gens du cinéma, de la télé et du théâtre vont tous être formés dans des écoles, les écrivains et les réalisateurs aussi bien que les comédiens. C'est particulièrement terrible pour les comédiens. Pourquoi ? Catherine Hepburn est l'exemple parfait de la comédienne qui a appris à jouer. C'est la meilleure actrice amateur du monde entier. Mais si jouer consiste essentiellement dans le *timing*¹⁶, il faut que celui-là vienne de l'intérieur, que ce soit un mouvement de l'âme. Chaque fois que je vois Catherine Hepburn, j'ai l'impression qu'elle joue quelque chose qu'elle a uniquement mémorisé. C'est une chose presque inévitable lorsqu'on enseigne aux comédiens l'art de jouer.

Lors de mon premier film, j'avais dit au producteur : « Je suis danseuse, comment doit-on jouer au cinéma ? » Et il m'avait répondu : « N'importe qui peut jouer. » C'est vrai, mais à condition qu'on reste soi-même, qu'on joue selon ce qu'on est.

Joan Crawford est un autre parfait exemple d'interprète insupportable. Elle semble avoir les yeux rivés sur son texte. Quand on voit ses films, on doit les étudier point par point : on ne *sent* rien. Dans la vie réelle, une forte émotion rappelle une musique et une odeur, entendue et sentie des années auparavant. Duse¹⁷ a écrit qu'elle ne pensait absolument pas aux rôles qu'elle n'aimait pas. La fille d'Arnold Daly¹⁸ racontait cette anecdote amusante au sujet de son père, que l'on avait félicité de sa performance de la veille et qui avait répondu : « J'étais si saoul que je ne m'en souviens même pas. » C'est un peu cela, jouer. Ce n'est pas cet effrayant et dramatique Heueeeeeeeee du texte.

De grandes actrices comme Garbo et Duse, toutefois, avaient toutes deux la même technique. Elles apprenaient si parfaitement leur rôle, mûrissaient tout si parfaitement, qu'elles pouvaient arriver à penser ce rôle à un autre niveau, celui de la vie réelle. Leur pensée n'était plus liée aux gestes « appris » qu'elles posaient. Il en est ainsi dans la vie de tous les jours.

Le *timing* du jeu des grandes actrices est donc le même que celui qui marque le rythme de leur vie réelle. On ne peut ni enseigner ni apprendre à jouer selon un autre *timing* que le sien propre. Personne, par exemple, ne m'a appris les pauses que je fais en vous parlant.

Un acteur de cinéma doit se donner totalement et spontanément. Garbo, après le travail, retournait chez elle et se couchait. Tous ceux qui la côtoyaient disaient qu'une sorte de fluide électrique et une énergie extraordinaire se dégageaient de sa personne.



Eleonora Duse

Marilyn

Un réalisateur, un caméraman et une équipe de techniciens constituent l'auditoire le plus exigeant. Leur seule respiration vous dit si vous jouez bien ou mal.

Le plateau est le seul endroit où l'on puisse apprendre à jouer. Car qui dirige les écoles d'art dramatique ? Habituellement des ratés. Et pourquoi apprendrait-on à être aussi mauvais qu'eux ?

Quand j'ai tourné mon premier film, le chef-opérateur (je ne me souviens plus de son nom, mais c'est celui qui allait marier Jean Harlow¹⁹, me dit : « Bon Brooksie, tu dois savoir ceci, tu dois savoir cela, tu dois faire ceci, tu ne dois pas faire cela. » Et ce fut tout. Il me donna quelques trucs bien simples, me parla brièvement des angles de prises de vues, de mon visage. Et ce fut assez.

Marilyn Monroe aurait pu apprendre à jouer, mais elle ne l'a jamais voulu. Elle ressemblait à Anna Karenine, qui ne voulait pas vraiment être une épouse,

qui ne voulait pas avoir d'enfant, qui voulait être uniquement une « femme fatale ». Marilyn a cru que son temps était fini, qu'Elisabeth Taylor l'avait éclipsée (et c'est vrai puisqu'Elisabeth Taylor est maintenant la femme adultère la plus célèbre du monde). Elle avait par ailleurs trente-six ans et ne rajeunissait pas. C'est ce qui l'a tué. Elle n'était plus *the sex queen*. Je crois qu'elle se moquait de bien ou mal jouer. Elle était médiocre : vingt prises de vues pour une seule de bonne. Elle aurait pu apprendre, mais elle ne faisait aucun effort, parce qu'elle avait peur. Et elle n'a jamais essayé de vaincre sa peur. Ce qui ne l'a pas empêché d'être formidable telle qu'elle était.

(A suivre)

Propos recueillis au magnétophone par Jacques Leduc, André Poirier et Pierre Théberge. Traduction de l'anglais : Jean-Pierre Lefebvre. Documentation : Pierre Théberge.

Nous publierons bientôt la suite de la très longue interview que nous a accordée madame Louise Brooks, de même qu'un texte qu'elle a écrit et qui s'intitule : *Word and Movement in Films.* (N.D.L.R.)

Greta Garbo et John Gilbert dans WILD ORCHIDS



NOTES

1. Ce texte, qui est de la plume de Louise Brooks, ne constitue pas une filmographie exhaustive. Nous en publierons une dans un numéro ultérieur. Pour l'instant, nous croyons que ces quelques notes donnent une idée assez juste de la carrière de Louise Brooks.

Le numéro avant chaque commentaire indique l'ordre chronologique des films interprétés par Louise Brooks. Cette dernière donne ensuite la date et le lieu de tournage, la compagnie de production, le titre du film, le nom du réalisateur et celui des acteurs principaux.

2. Herbert Brennon. Né en 1880. Débute comme cinéaste en 1913 ; fit plus de 60 films jusqu'en 1940. En 1926, 27, 28 et 30, il fut sur la liste des dix meilleurs réalisateurs du « Film Daily Director's Ballot ». *Peter Pan* (1925) et *Beau Geste* (1926) lui valurent une grande popularité.

3. Frank Tuttle. Né en 1892. Débute comme scénariste à la Paramount, puis devient réalisateur. En 1926 : *American Venus* et *Love'Em and Leave'Em* avec Louise Brooks. Fit 68 films entre 1922 et 1959.

4. En anglais : « *The Sennett brand of acting-mugging.* »

5. Malcolm St Clair. 1897-1952. Débute chez Sennett comme comédien, puis devient scénariste et réalisateur. Collabore avec Keaton pour *The Goat* (1921) et *The Blacksmith* (1923) comme scénariste et assistant. Premier long métrage en 1923. En 1926, la critique des quotidiens le place parmi les dix meilleurs réalisateurs, troisième après Lubitsch et von Stroheim. En 1926 : *Social Celebrity* et *The Show Off* avec Louise Brooks. Son dernier film date de 1948. Spécialiste des comédies mondaines.

6. Adolphe Menjou. 1890-1963. Il avait tenu des rôles secondaires dans plus de vingt films avant de faire en 1923 *A Woman of Paris*. Ce film, produit et dirigé par Chaplin, le lança comme vedette de premier plan et orienta définitivement sa carrière de personnage « élégant et désinvolte ».

7. Alfred Santell. Né en 1895. Débute comme assistant réalisateur chez Pathé en 1914. Passe chez Sennett en 1915, puis à la Universal. Dirige des comédies chez Hal Roach en 1921. Fit plus de 70 courts et longs métrages entre 1915 et 1946.

8. Osgood Perkins. 1892-1937. Acteur de théâtre et de cinéma. Débute sur Broadway en 1924. Devient rapidement populaire et célèbre. Joue dans une vingtaine de films, dont *Love'Em and Leave'Em* (1926) et *Scarface* (1932). Père de Tony Perkins.

9. William Randolph Hearst. 1863-1951. Riche propriétaire de journaux américains, il fonda une compagnie de production pour les films de Marion Davies, la star la mieux payée d'Hollywood en 1926. Sa villa comprenait 120 pièces.

10. William Wellman. Né en 1896. Débute en 1920 chez Goldwyn comme acteur. Devient metteur en scène en 1923 avec *The Man Who Won*. Très longue carrière. Son dernier film date de 1959 (?).

11. Augusto Genina. 1892-1957. Débute en Italie en 1913 où il réalisa plusieurs films. A Berlin pour l'UFA en 1927, à Paris en 1929 pour tourner *Prix de Beauté*. Travaille ensuite en Autriche, en Allemagne, puis revient en Italie. En 1949 : *Cielo sulla Palude* (*La Fille des marais, ou Maria Goretti*), primé à Venise.

12. Michael Curtiz. Né en 1888. Débute en 1912 en Hongrie. Travaille en Autriche et en Allemagne avant de s'installer à Hollywood en 1926. Environ 90 films à son actif.

13. Travis Banton. Né en 1894. Costumier. Dessina les costumes d'Evelyn Brent dans *Underworld* de von Sternberg et créa tous les costumes de Marlene Dietrich dans les films américains qu'elle fit avec Sternberg. C'est lui qui créa le costume d'oiseau que Louise Brooks portait dans *The Canary Murder Case*.

14. James Card est le conservateur de la cinémathèque de Rochester. Il est l'auteur du texte : *Itinéraire d'une recluse : Louise Brooks, Objectif no 13*, mai 1962.

15. Richard Dix. 1898-1949. Un des « ten Box Office Champions » de 1927. Joua dans plus de deux cents films muets et parlants.

16. Le mot *timing* tel qu'employé par Louise Brooks est difficile à traduire. Il s'agit d'une mesure vitale, ou rythme vital, qui est la marque profonde de tout acteur. Les exemples qu'elle donne par la suite permettent de comprendre que le seul *timing* véritable découle de la personnalité propre de l'acteur et non d'une personnalité empruntée, apprise à partir d'un texte. Mais elle dit cependant, en citant Duse et Garbo en exemples, que parfois une personnalité empruntée peut s'intégrer à la personnalité réelle d'un acteur.

17. Eleonora Duse. 1858-1924. Sadoul dit : « La seule actrice dont la gloire put se comparer à celle de Sarah Bernhardt avait triomphé dans le monde entier en interprétant Dumas et Ibsen. En 1909, sa rupture avec d'Annuzio, dont elle avait créé les grands succès dramatiques, l'affecta profondément et elle resta éloignée de la scène pendant plus de dix années. Elle consentit à sortir de sa retraite pour un film où elle joua un rôle de très vieille femme, accentuant encore ses rides, et le boursoufflement de son visage. (...) Le génie de Duse continue de nous frapper directement par sa simplicité et son incroyable perfection. »

Cenere (*Cendres*) est le seul film qu'elle interpréta, en 1916, dirigée par Gustavo Serena.

18. Arnold Daly. 1875-1927. Acteur de théâtre et de cinéma. Producteur et metteur en scène de théâtre. Était l'interprète favori de George Bernard Shaw.

19. « Celui qui allait marier Jean Harlow » : Harold Rosson, son troisième mari. Était, en 1925, caméraman pour *The Street of Forgotten Men*, le premier film de Louise Brooks.

Vincente Minnelli : la tentation du rêve

par Jean Douchet

Il y a un cas Minnelli que ses derniers films — *Home from the Hill*, *Bells Are Ringing*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, *Two Weeks in Another Town* et *The Courtship of Eddie's Father* — n'ont point aidé, bien au contraire, à simplifier. Car, s'il n'est pas douteux que notre cinéaste ne manque pas d'un savoir-faire, il paraît insensé à nombre d'esprits distingués de le considérer comme un véritable et grand auteur.

A cela, une raison bien connue : Minnelli touche à tout, il se consacre à des genres aussi différents que la comédie musicale, la comédie et le drame. Or il est convenu qu'un auteur, poursuivi par une obsession, ne peut s'exprimer que dans un genre défini : Mizogushi dans le mélodrame historique ou moderne, Fritz Lang dans la tragédie, Hitchcock dans le suspense, etc. De même que Racine ou Molière ne pouvaient briller que dans un seul genre (Racine se lançant avec *Les Plaideurs* dans la comédie : erreur ; Molière jouant la tragédie : catastrophe ; et l'on sait quel anathème continue encore de nos jours à peser sur Corneille qui osa quitter la tragédie classique pour le baroque, ou bien sur les comédies de Shakespeare). Voilà pour Minnelli un handicap difficile à surmonter. Pour beaucoup, il demeure un bon faiseur à la disposition de la Metro-Goldwyn-Mayer. Ses films valent ce que valent ses scripts (opinion encore tout récemment émise dans *Sight and Sound* et reprise dans les *Cahiers du Cinéma* par un producteur de Minnelli, John Houseman).

Or il se trouve que malgré l'extrême diversité des histoires abordées par Minnelli et la qualité de ses scénarios il existe, pour qui sait voir, donc ressentir un film, un sujet unique qui obsède jusqu'à l'angoisse notre cinéaste : celui d'une conscience hypersensible, à la fois inquiète et malade, qui est celle de l'artiste face à son œuvre, c'est-à-dire à son rêve devenant réalité. L'artiste est donc toujours au centre de l'œuvre de Minnelli. Soit directement : Van Gogh, le futur romancier de *Tea and Sympathy*, l'écrivain Sinatra dans *Some Came Running*, la modéliste dans *The Designing Woman*, Julio (Glenn Ford) qui s'adonne à la peinture dans *The Four Horsemen of the Apocalypse*, le cinéaste dans *Two Weeks in Another Town*, etc. Soit simplement par le fait que tout héros minnellien, qui cherche à colorer affectivement le monde qui l'environne pour le transformer en son univers, se comporte comme un artiste. D'où le conflit.

Chaque personnage en effet est atteint d'une blessure secrète que lui a occasionnée le monde extérieur et n'a de cesse de vouloir se réfugier en lui-même. La réalité est son ennemie qui le contraint de vivre dans son rêve. Mais pour que ce rêve soit efficacement protecteur il faut qu'il devienne une réalité. Toute l'activité de chaque individu est ainsi mise en branle pour *réaliser* puis défendre le *décor* de son univers. Or, ce faisant, chacun empiète sur le domaine de son voisin, veut s'en emparer pour le faire sien et par là déclenche une réaction de défense, donc d'attaque des autres. Le processus même de la construction d'un refuge entraîne fatalement l'intrusion de cette réalité extérieure que l'on cherchait à fuir.

Mais il y a plus, et plus grave. Un rêve est quelque chose d'impalpable, de fluide et de mouvant qui exprime le tout de la sensibilité d'un individu. Le rendre réel, faute de quoi il n'a pas d'existence, c'est transformer le monde en ce rêve en l'implantant dans un décor. Ce décor peut consister en une simple pièce, une chambre dans laquelle l'agencement des objets et des couleurs, étant l'expression visible de ce qu'il y a de plus intime en chaque être, procure le sentiment de chaleur, de repos, de douceur. Mais ce décor comme les rêves peut posséder de plus vastes dimensions : celles d'une maison, d'une ville, d'un pays et finalement du monde. Dès lors l'individu est animé d'un esprit de conquête qui ne le laissera jamais en repos.

Sauf lorsque le rêve est totalement réalisé, qu'il s'est *figé* dans le décor. Alors, le rêve devenu déalité ne vit plus. Et l'être se trouve soudain pris dans le corps de son rêve comme dans un tombeau, plus menacé dans son existence qu'il ne le fut jamais. Chez Minnelli, il n'y a pas de pire danger que soi-même : malheur à ceux qui s'aliènent en s'attachant affectivement à ce qui les entoure.

Nous pouvons trouver un exemple presque systématique de ce qui précède dans *The Long, Long Trailer* avec ce couple horrible qui fit longtemps les délices des U.S.A. : Lucille Ball et Desi Arnaz. Avec une cruauté qui s'exerce non sur les personnages eux-mêmes (comme tous les grands artistes, jamais Minnelli ne méprise ou condamne un personnage) mais sur leur mentalité, notre cinéaste dénonce le petit rêve de médiocres bourgeois américains intoxiqués par la pernicieuse publicité du bonheur qui a formé justement leur mentalité. Donc nos héros réalisent leur rêve de félicité conjugale en achetant un « foyer » roulant, une immense roulotte d'un jaune agressif. Comment cette tache jaune ambulante jure dans le décor des paysages ; comment le monde extérieur va pénétrer dans ce foyer en ravageant tout (la scène du mariage, puis celle du camping) ; comment ensuite ce « décor de rêve » va ravager et détruire le décor des autres (la scène inénarrable où la roulotte détruit la maison et le jardin de la « pauvre cousine Grace ») ; enfin comment la roulotte surchargée de pierres — volonté de s'approprier affectivement le monde — recueillies comme souvenirs du « merveilleux voyage » par Lucille Ball, devient au sommet d'une montagne une menace qui risque d'écraser le couple, telle est, résumée succinctement, l'histoire de ce film, l'une des plus terribles satires de l'*American way of life*.

Car chez Minnelli le décor n'est pas seulement physique mais encore humain. Il peut être général et se confondre avec une société donnée. Les individus oublient ce qu'ils sont pour se plier aux us, coutumes et règles d'une société et n'être qu'un

élément d'un décor vivant. Ils n'existent qu'en fonction de leur apparence. Ce qui explique pourquoi Minnelli est le plus grand peintre de réceptions de tout le cinéma. Ce décor est étouffant, envahissant et représente la menace la plus grave qui soit puisqu'il impose un rêve collectif qui tue tout rêve intime.

Aussi aux antipodes se situe le rêve d'intimité qui se concrétise non plus seulement dans une chambre mais dans un être humain, de préférence une femme, qui réalise toutes les aspirations les plus secrètes, les plus profondes, les plus essentielles. Elle est le refuge idéal, la consolatrice, la protectrice. Elle réconcilie avec le monde extérieur. Que l'on songe par exemple aux personnages de Deborah Kerr dans *Tea and Sympathy* ou d'Ingrid Thulin dans *The Four Horsemen of the Apocalypse*, ou inversement, lorsque ces femmes ont trahi ce rêve intime, à Deborah Kerr dans *Home from the Hill* ou à Cyd Charisse dans *Two Weeks in Another Town*. La recherche de cet être unique devient le sujet principal de *The Courtship of Eddie's Father*, le rêve de l'enfant l'emportant finalement sur celui du père.

Mais en général tout film de Minnelli met en scène le conflit entre ces deux rêves, ces deux décors humains : la société et l'être intime. Voyez, entre autres, *Gigi* : d'un être spontané, quasi animal, on veut faire une demi-mondaine qui puisse s'intégrer dans la société fin de siècle parisienne jusqu'au moment où

Glenn Ford et Yvette Mimieux dans THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE





GIGI

l'homme auquel on la destine la préfère telle qu'elle est : naturelle. Mais il est déjà trop tard. Gigi a été intégrée à la société. Le film s'achève par sa promenade en calèche au Bois de Boulogne. Elle obéit désormais à la mode, comme les autres. De même dans *Some Came Running*, Sinatra, héros révolté, croit trouver sa paix intérieure en la personne de Martha Hyer. Mais celle-ci, trop enfermée dans sa société provinciale, prend peur de son amour fou. (Scène typiquement minnellienne : Sinatra pénètre dans le décor intime de la jeune bourgeoise, sa chambre de jeune fille sagement romantique et sans grande personnalité. Cette intrusion brutale est ressentie par nous et par la fille comme un viol. D'où sa rupture avec Sinatra.) Notre héros épouse alors une fille perdue (Shirley MacLaine) parce que, comme lui rejetée par la société, elle n'obéit qu'à sa pure affectivité. Elle réalise alors son vœu intime : en lui donnant sa vie pour le protéger elle lui accorde la plus grande preuve d'amour et lui apporte enfin la paix intérieure (scène finale au cimetière).

Tout se passe en effet comme si la fixité du rêve collectif de société cherchait à étouffer et même à tuer le mouvant toujours renouvelé du rêve intime de l'individu. Chez Minnelli le jeu cinématographique du mouvement et de l'immobilité devient une question de vie et de mort. Car même l'être le plus attaché au

rêve collectif se crée une agitation incessante qui lui donne l'illusion d'une vie individuelle, puisqu'incapable de posséder un rêve intérieur, il cherche dans la société un refuge. Se comprend de cette façon le personnage de Kay Kendall dans *The Reluctant Debutante* : pour obéir au décorum et à l'étiquette de la *gentry* londonienne, elle mène une danse effrénée qui lui procure la sensation d'exister. C'est pourquoi encore toutes les réceptions de Minnelli donnent l'impression (qui correspond à la vérité) d'une perpétuelle et vaine agitation où chaque individu se plie à un mouvement qui n'est pas le sien (il s'y plie même à ce point que cela débouche parfois sur un ballet comme dans la fameuse réception snob de *Bells Are Ringing*) et s'accepte en conséquence comme élément vivant d'un décor (on sait combien Minnelli soigne chaque détail, jusqu'à diriger ses figurants un à un).

Mais la fixité, comme la mort, est toujours là qui guette. Aussi apparaît-elle à nous ainsi qu'aux personnages, comme terrifiante (voir par exemple la façon dont s'immobilise Kay Kendall à la fin des séquences où elle paraît dans *The Reluctant Debutante* et la sorte de surprise angoissée qu'elle manifeste alors). C'est le cas exemplaire du jeune Eddie dans *The Courtship of Eddie's Father*.

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER



On se souvient que l'enfant, qui vient d'apprendre la mort de sa mère, découvre dans son bocal un poisson mort. Glacé d'épouvante, il reste d'une immobilité cataleptique. Son père pour le sauver applique une thérapeutique physique (secousses et gifles) mais en vain ; en revanche la douceur, la tendresse, la protection de la jeune fille qui est leur voisine de palier et qu'Eddie forcera finalement son père à épouser, le raniment. C'est que seule l'affectivité de l'âme et de la sensibilité compte chez Minnelli. Qu'elle soit atteinte, que le rêve intérieur soit détruit, le corps n'est plus qu'un automate qui n'obéit qu'à des idées fixes par l'intermédiaire de sentiments atrophiés (voir par exemple le personnage du mari d'Ingrid Thulin dans *The Four Horsemen of the Apocalypse*). Or c'est ce processus qui menace le père d'Eddie. Car le vrai sujet de *The Courtship* n'est pas celui d'un père qui se sacrifie à la sensibilité profonde de son fils, mais l'inverse. En effet, avec la disparition de sa femme, le père a perdu son bien le plus précieux, son idéal d'intimité dans la quiétude d'un foyer. Aussi a-t-il tendance à le fuir et à chercher un nouveau refuge dans le rêve collectif de la haute société new-yorkaise. Il tombera donc amoureux de sa plus typique représentante, une femme ultramondaine, sophistiquée et égoïste. Ce qui serait sa perte. Le besoin vital pour l'enfant de retrouver une mère qui rassure son hypersensibilité et lui offre un vrai foyer, le forcera à se ressaisir et à préserver ainsi dans sa vie adulte la vie affective de l'enfant qui permet seule le véritable accomplissement de l'homme. A la fin du film, *visuellement*, le décor de l'appartement du père et celui de sa voisine de palier s'unissent en un seul décor, un seul foyer dont Eddie est le centre. Si nous transposons ce propos sur le terrain esthétique, le film peut se lire ainsi : l'œuvre (Eddie) qui est la manifestation de tout ce qu'il y a de plus profond dans la sensibilité de l'artiste (le père) le réconcilie avec lui-même et le sauve de tous les dangers mondains, concessions ou compromis qui le menacent. En se laissant dévorer par la vie propre de son œuvre l'artiste trouve son salut.

Car il faudrait montrer — mais cela serait trop long dans le cadre de ce simple aperçu — comment chez Minnelli le décor et les couleurs vivent et se dévorent les uns les autres — puisqu'ils sont la projection matérialisée d'une affectivité et d'une sensibilité perpétuellement en quête d'aliments — et que l'univers de ce cinéaste a ce côté à la fois fascinant et terrifiant de ces fleurs d'autant plus somptueuses qu'elles sont vénéneuses et carnivores. Si l'affectivité chez notre cinéaste est la source profonde de son art et le sujet fondamental de toute son œuvre, c'est qu'au delà de son apport elle se révèle sous son vrai jour : un danger menaçant capable de mener au bord de la folie (voir, entre autres, *Two Weeks in Another Town*). C'est pourquoi, de plus en plus, depuis *Tea and Sympathy*, Minnelli nous livre son vrai conflit intime : tenter de renoncer, de s'arracher à ses rêves, à ses décors physiques et humains, à tout ce qui attache, par et dans la souffrance. Alors peut-être surgit au bout de ce déchirement une possibilité de bonheur. Il faut empêcher sa sensibilité de vouloir s'emparer affectivement du monde. C'est la seule possibilité de se réconcilier avec lui et, tel le père d'Eddie, se retrouver finalement soi-même dans ce que l'on possède de plus précieux.

Jean DOUCHET

FILMS RECENTS

La bande à Silien

LE DOULOS, film franco-italien de Jean-Pierre Melville. Scénario : Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Pierre Lesou. Photographie : Nicolas Hayer. Musique : Paul Misraki. Interprétation : Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly, Fabienne Dali, Michel Piccoli. 1962.

Affirmer au départ que *Le Doulos* repose sur le thème du doute, du mouvement qui fait passer les êtres de la confiance à la méfiance (et vice versa) dans leurs relations les uns avec les autres, c'est sans doute rendre justice au schéma du film, mais c'est aussi grossièrement déformer l'œuvre de Melville. En effet, une fois cette idée de base abstraite de chacune des articulations de l'intrigue, on se rend compte qu'il reste encore quelque chose, qu'une réalité importante n'a pas été réduite. Toute une épaisseur de sentiments est demeurée intouchée. Et bien vite il faut admettre que le mouvement chez Melville n'est pas dialectique mais humain. Les êtres n'agissent pas selon les règles d'un quelconque jeu de l'esprit, ils obéissent à leur nature, ils dégagent une chaleur qui détermine les points de conflit et ceux de communion.

Cette remarque a l'air d'une lapalissade. Et pourtant elle s'avère essentielle pour situer l'optique de l'auteur de *Bob le flambeur*. *Le Doulos* a reçu des critiques de deux ordres. D'abord, on a loué l'habileté de Melville, son métier très sûr qui lui permet de mettre en boîte une bonne petite histoire de gangsters ; comme s'il n'était qu'un Gilles Grangier de plus. Par contre, d'autres lui ont justement reproché cette habileté et l'ont accusé de s'être donné la partie facile en choisissant une histoire qui fait un peu trop bien son affaire. Ces deux positions tendent à schématiser le problème et à faire perdre de vue le plus important.

Paradoxalement, c'est en regardant de très près, en scrutant chaque détail, que les valeurs essentielles du film apparaissent. Pour comprendre un personnage, il faut saisir des dizaines de notations très souvent cachées dans l'enveloppe du plus banal quotidien. Qu'on prenne seulement la séquence du meurtre de Gilbert. Au début, respect total des conventions du genre : Maurice va chercher le revolver dans le chiffonnier et charge l'arme. Puis on perd de vue l'action, jusqu'au moment où la caméra saisit Gilbert de dos, qui presque aussitôt se retourne ; ici,



LE DOULOS de Jean-Pierre Melville

admirable point de coupe, la caméra revient sur Maurice et le coup de feu est tiré. Beaucoup plus tard, Maurice dira qu'il n'aurait jamais pu tirer si Gilbert ne s'était pas retourné. Tout le meurtre est ainsi expliqué dans ses motivations ultimes par un simple champ-contrechamp, une action et une réaction.

Cette économie et cette efficacité, qui se fondent uniquement sur la connaissance des êtres par l'intérieur et sur l'intuition de ce qu'ils peuvent faire dans des circonstances précises, sont la plus belle leçon de mise en scène qui soit. Melville burine chaque geste comme s'il s'agissait d'une cellule vitale. Jouer avec de la monnaie dans sa main, mettre son chapeau, ajuster la ceinture de son imperméable : tout est important, parce que tout appartient au personnage, le meuble, lui donne une vie et nous permet de nous identifier à lui.

Les relations des personnages entre eux ne sont pas autrement déterminées. Il ne faut pas chercher le « grand thème » du doute dans une quelconque vue d'ensemble ou dans une ligne générale de pensée. Il s'inscrit au contraire dans la vie quotidienne de chacun. Tout le monde doit vivre avec le doute ; l'activité normale des personnages est fondée sur des relations de confiance ou de méfiance. Dépassant le stade du simple jeu de l'esprit, Maurice se trouve constamment confronté avec le problème du choix, c'est-à-dire du risque : peut-il s'abandonner, se reposer ; ou doit-il calculer, négocier, se mettre à l'abri.

Le tragique chez Melville est toujours la solitude : Celle de Bob, celle de Barny, celle de Maurice et de Silien. Ses personnages prennent une direction de vie, pour s'apercevoir qu'ils sont bientôt seuls, que personne ne communique plus très bien avec eux, que les distances sont infranchissables : et alors ils sont vieux, ils veulent abandonner. Leur vieillesse n'a pas d'âge, elle n'est qu'un essoufflement. Pourtant ils ne sont pas des êtres veules ou abrutis ; même le photographe de

Deux Hommes dans Manhattan est un homme d'une extraordinaire richesse. Mais ils sont usés, d'une usure que chaque geste accentue et qui touche tout le monde. Et Melville est tendre et attentif envers eux.

Michel PATENAUDE

La résistible ascension de Jerry

WHO'S MINDING THE STORE ?, film américain en Technicolor de Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin et Harry Tugend. Photographie : Wallace Kelley. Musique : Joseph J. Lilley. Interprétation : Jerry Lewis, Jill St. John, Agnes Moorehead, John McGiver, Ray Walston, Francesca Bellini. 1963.

On a pu croire durant quelque temps que Frank Tashlin était la conscience de Jerry Lewis. Robert Benayoun n'hésite pas à penser pour sa part que, même avant de passer à la mise en scène, Jerry était l'auteur véritable des films où il figurait : *Who's Minding the Store* pourrait sans doute être la preuve à posteriori de cette proposition.

Affirmer ceci n'implique pas pour autant que Frank Tashlin soit un tâcheron — n'aurions-nous à la mémoire que *Will Success Spoil Rock Hunter* que cela suffirait à faire la preuve du contraire — mais c'est une façon de souligner le côté bâtard du par ailleurs excellent *Who's Minding the Store*.

On peut difficilement après *The Ladies' Man* et *The Nutty Professor* accepter que Jerry ne soit qu'un très bon clown. Derrière tel gag, telle situation, telle séquence, on est contraint de penser que c'est Lewis plus que Tashlin qui est là. Si désormais un film sur deux est signé par Tashlin, sans doute est-ce pour permettre à la Paramount de mettre en marché deux Jerry Lewis par année. Car Jerry n'a plus besoin de metteur en scène.

Mais rendons d'abord à Tashlin ce qui lui revient en propre. Trois personnages d'abord : Quimbly, le gérant du super-magasin et Mr. et Mrs. Tuttle, le couple quinquagénaire — sans parler de certains personnages épisodiques, telle la vieille dame de l'ascenseur. Quimbly n'est de fait qu'une nouvelle version du héros de *Will Success Spoil Rock Hunter*, l'avers de la médaille pour ainsi dire. Mrs. Tuttle était déjà la tante acariâtre de *Cinderfella* ; quant à son mari, c'est un peu le Lewis des premiers Tashlin, avec tout ce que le personnage avait de sympathique gaucherie à côté du trop parfait Dean Martin. Des décors ensuite : le bureau de Quimbly assurément, où l'amateur de secrétaires plantureuses s'entoure de nus de toute sorte, fort bien choisis d'ailleurs, et le bureau de Tuttle, avec les cadres pivotants. Des scènes enfin : l'émission de télévision du début où Tashlin continue sa critique du petit écran, toutes les scènes avec Quimbly et plusieurs autres encore où la marque de Tashlin est là par le rythme, la perfection ou encore le côté *cartoon* (le repas de Jerry en noir et blanc). Tashlin est donc bien présent, avec ses qualités habituelles et son monde bien à lui, mais il n'est plus seul.

Ce qui vraiment n'appartient plus à Tashlin, c'est le personnage de Jerry. Qu'il s'appelle Raymond Phiffier (*Who's Minding the Store*), ou Morton S. Tashman (*The Errand Boy*), ou Joseph Levitch (son vrai nom), Jerry sera Jerry pour toujours. Nous sommes désormais familiers avec le personnage, ses goûts, ses habitudes ; nous ne nous scandalisons plus de ses grimaces ou de sa démarche ; nous savons que sa normalité est là. Nous savons d'avance qu'il sera amoureux de la *girl next door*, que son imbécillité cache une grande habileté et une persévérance à toute épreuve, que les femmes le trouvent *sexy*, etc.

Dès le début de *Who's Minding the Store* on nous éclaire d'ailleurs à ce sujet : les deux détectives sophistiqués de Mrs. Tuttle, lui décrivant l'amoureux de sa fille, en deux mots les trois ou quatre derniers films de Jerry. Nous sommes donc en pays de connaissance et nous pouvons en gros prévoir l'activité de notre homme, son petit numéro de virtuose par exemple. Depuis *The Bellboy* en effet Jerry a toujours en réserve, et pour notre plus grand plaisir, un numéro de mime pour lequel un orchestre (Count Basie, Harry James) est de service. Ici, c'est *The Typewriter* de Leroy Anderson qui soutient notre héros qui, assis devant un pupitre désert, imite une rapide secrétaire au travail. Mais Jerry, plutôt que de s'en tenir à une imitation précise autant que drôle du travail, transforme peu à peu son numéro en une sorte de ballet jonglé avec les doigts pour finir dans le non-sens le plus pur en retirant une feuille de la machine imaginaire, la lisant d'un regard consterné pour ensuite la plier et la glisser furtivement dans la poche intérieure de sa veste. Ne nous y trompons pas, ce numéro contient tous les éléments de l'art de Jerry : l'habileté d'abord, puis la caricature, puis la poésie et enfin la pirouette dans le non-sens. Il n'en faut pas plus pour faire un grand comique.

Ici comme ailleurs, Jerry subit les mêmes supplices : comme dans *The Ladies' Man* et *The Nutty Professor*, il est poursuivi par les femmes ; comme dans *The Ladies' Man* (scène de la chaise haute), on le force à manger, ici des fourmis noires grillées. Comme toujours Jerry a peur de l'autre sexe et, s'il semble consentir aux avances d'une fiancée trop pressante, ce n'est que pour mieux s'esquiver.

Mais si *Who's Minding the Store* se rattache par plus d'un point aux films précédents, il pousse cependant plus avant certains éléments nouveaux, le plus important étant cette volonté non dissimulée de faire triompher le non-sens. Déjà dans *It's Only Money* (gag du train) et *The Nutty Professor* (gag du perroquet) le non-sens était présent, mais ici sa place est primordiale. Les grands morceaux d'abord en témoignent : la course de la balle de golf, le repas de l'aspirateur, ces merveilleux déchainements de folie qui font renaître le génie des frères Marx. C'est aux Marx que nous pensons aussi à l'écoute de certains dialogues, tel ce répétitif qui s'empare de Jerry et de Quimbly à la fin de leur première rencontre, telles les remarques de Jerry à la catcheuse du rayon des chaussures.

Non-sens, poésie, ballet, etc. On a déjà utilisé ce vocabulaire pour parler de certains hommes qui avaient nom Chaplin, Keaton, Langdon, Marx... Et pourquoi pas ?

Robert DAUDELIN



VIVRE SA VIE de Jean-Luc Godard

De l'extérieur à l'intérieur

VIVRE SA VIE, film français de Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard. Photographie : Raoul Coutard. Musique : Michel Legrand. Interprétation : Anna Karina, Saddy Rebbot, André-S. Labarthe, Guylaine Schlumberger, Brice Parain. 1962.

Un tour de force de Godard dans *A bout de souffle* était de joindre à la spontanéité du récit ses exigences de cinéma et de recherche. L'auteur suivait à merveille les prouesses morales et physiques de son héros par les pirouettes jamais vues qu'il imposait à sa caméra. On n'a qu'à se rappeler ce meurtre du motard. Dans *Vivre sa vie*, le personnage d'Anna a hypnotisé la caméra. Il ne fallait plus sauter sur les événements, les faire rebondir ; mais les attendre, attendre que le projet se révèle, que la trame se déroule, que la tragédie s'emboîte. Godard manifeste encore là son talent, par cette facilité de s'adapter aux genres qu'il projette, de faire coller sa caméra aux actions de ses personnages, tout extérieures ou tout intérieures qu'elles soient.

Ce ne serait trahir ni la fougue ni la vivacité de *Vivre sa vie* que d'y voir le film le plus construit de Godard. N'était-ce pas aussi sa volonté de nous donner l'impression d'un long tête-à-tête avec les cheminements intérieurs de Nana ? Et cette division en plusieurs courts tableaux ne fait qu'accentuer au fond les aller sans retour de Nana qui s'enfonce en elle-même comme elle s'enfonce dans sa vie. Elle devient d'une présence d'autant plus attachante et intérieure qu'elle est compromise davantage.

Chacun des événements de sa vie et chacun de ses actes, qui scellent jusqu'à un certain point son destin, prennent une densité particulière dans cette formule, qui loin de diversifier le drame intérieur fait au contraire ressortir sous différentes facettes l'essentiel. Pourtant une foule de détails et de scènes pittoresques viennent s'y mêler, soit pour situer l'action, soit pour renforcer une opposition ou glisser tout simplement une idée — je pense au déplacement sur les Champs-Élysées, aux amoureux dans le café, à la description de la poule, etc. Parfois le rythme tourne à l'exubérance et nous avons cette danse incomparable de spontanéité et de désir.

Mais la nécessité de l'action vient du dedans des choses ; dans un mouvement lent, le film va de l'extérieur vers l'intérieur. De la scène d'exclusion par la concierge, à la rencontre avec Paul, à la salle de cinéma, à l'offre de poser pour le photographe, à l'interrogatoire de l'inspecteur, à la première chambre, passe toute une suite d'événements où culmine le dépouillement matériel et moral de Nana. Et ceci sans emphase, sans prétention et sans trop de faux sérieux. La simplicité de la description de cet engrenage dans lequel Nana perd et retrouve sa liberté donne force au récit et plonge au creux même de sa personne. C'est une poésie : l'ellipse ramène au cœur des choses, les séquences sans raccord tiennent lieu de vers libres.

Au fond, c'est la vie qui s'empare de Nana. Mais comme il faut bien risquer, pour vivre Nana se compromet de plus en plus. Ce qui ne l'empêche pas de garder son secret. Mais le sort est sinistre et Godard ne le fait pas mentir. Nana est assassinée sans raison alors qu'elle retrouvait un bonheur.

Toute l'œuvre de Godard d'ailleurs s'inspire de cette gratuité absurde de l'existence à laquelle s'oppose sans cesse cette volonté au bonheur. Mais si Michel était l'assassin désabusé qui mourait avec cette mimique de demi-sourire, si les paysans des *Carabiniers* mouraient aveuglément comme ils avaient vécu, si Bruno tuait sans conviction, Nana de son côté meurt pour avoir entrevu et exigé sa part de bonheur. C'est à mon avis la tentative la plus belle et la plus désespérante de tous ses films. L'œuvre d'art n'est-elle pas au fond cette recherche pour arracher à la souffrance et à la difficulté d'être au monde la beauté et la vérité de la vie ?

Et le style du film rejoint son propos. On a déjà souligné le côté classique de cette œuvre. Mais s'il s'approche de Bresson par la facture, il s'inspire aussi de Dreyer par l'esthétique des images. Ce n'est pas par hasard que cette séquence de *La Passion de Jeanne d'Arc* s'insère si bien dans le rythme du film. Car ces profils de Nana, à contre-jour, dans la pénombre et le mystère de cette chambre, dans la scène finale, où elle se retrouve, où elle se redonne vraiment à elle-même après s'être prêtée aux autres, évoquent ces intérieurs profonds de *Dies Irae*. Contemplation de ce visage plus significatif que tout, au moment où reprend naissance cette part secrète de Nana qui aspire de nouveau à l'amour. Le dénouement de cette scène entre dans une parenté spirituelle avec ce Guido de *8½* invitant les personnes à redescendre de la station balnéaire sur la terre. Nana trouve son salut après l'erreur, mais c'est pour le perdre dans la mort.

D'ailleurs, n'est-ce pas l'esprit de la nouvelle de Poe que lit le jeune homme. Quand le peintre eut mis les dernières touches au portrait de sa femme, « le charme de la peinture était une expression vitale, absolument adéquate à la vie elle-même. » Mais son effroi n'en fut que plus considérable, car sa femme était morte. Serait-ce le destin des personnages de Godard de mourir sur les sommets heureux ou désespérés où les conduisait leur intériorité ? Michel s'achève au sommet de son nihilisme ; Nana trouve la mort au bout de son aspiration à l'amour.

Evidemment, cette interprétation ne coïncide peut-être pas avec l'idée de l'auteur, mais une œuvre qui rend plus vrais et plus essentiels certains aspects de la vie ne se prête-t-elle pas à des vues qui dépassent les éléments qui la composent ? Car Godard montre avec tant de beauté les choses qu'il aime, que ce serait quand même vrai si Nana n'était morte que pour que *Vivre sa vie* vive.

Robert POITRAS

Aida et les hommes

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA (La Fille à la valise), film franco-italien de Valerio Zurlini. Scénario : Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni et Valerio Zurlini. Photographie : Tino Santoni. Musique : Mario Nascimbene. Interprétation : Claudia Cardinale, Jacques Perrin, Romolo Valli, Corrado Pani, Luciana Angelillo, Renato Baldini. 1960.

Zurlini n'est peut-être pas l'auteur le plus génial de la jeune génération italienne, sa maturité n'égale pas encore en profondeur celle de ses illustres prédécesseurs. Cependant, son film possède déjà les qualités et les vertus qui en font une œuvre très personnelle et laissent entrevoir un avenir prometteur. Il est des auteurs dont la pensée ne se révèle pas totalement dès les premières œuvres, qui ont besoin d'abord de se libérer de conflits et d'obsessions jamais résolus avant. Cet acheminement dans la création, vers la réalisation du moi artistique, ne va pas sans une certaine lenteur qui, d'ailleurs, n'enlève rien à la valeur interne des premières réalisations. Zurlini me semble être de ceux-là.

Tout comme la mise en scène d'Antonioni, celle de Zurlini dilate le temps dans le but de nous faire sentir davantage la durée existentielle du moment vécu. Il ne s'agit là que d'une comparaison de forme. L'un s'interroge avec angoisse sur les raisons qui font la ruine de l'amour tandis que l'autre se limite à la description de la naissance de l'amour dans l'âme de deux adolescents.

Zurlini s'intéresse avant tout aux états psychologiques de ses personnages à l'intérieur d'une situation déterminée, et c'est à partir d'une description minutieuse, étendue, de leurs actes, de leurs démarches, et en général de leur manière

de vivre que naissent en nous le sentiment et l'émotion. A première vue, les raccords brusques des différentes scènes entre elles peuvent nous porter à conclure au manque de rythme et d'articulation du film. Il n'en est rien. Zurlini bâtit son film par une série de scènes individuelles, complètes en elles-mêmes, comme un peintre ancien réunissait en une même œuvre plusieurs tableaux. Quand il entreprend une scène, il la développe jusque dans le menu détail où rien n'est inutile ; à preuve cette scène de danse sur la terrasse de l'hôtel où l'on sent naître graduellement avec une intensité croissante le désarroi et la jalousie de Lorenzo à la vue d'Aïda dans les bras d'un autre.

A l'intérieur même d'une scène, Zurlini introduit une seconde dimension, qui accentue la première, par l'emploi systématique de plans rapprochés très longs où le personnage livre tout entier son intérieur. Dans cette même scène, la caméra de Zurlini s'attache avec une longueur déconcertante sur le visage anxieux de Lorenzo dont les yeux fixent désespérément Aïda.

Mais l'on se demande, à juste titre, si cette talentueuse mise en scène aurait toute sa portée sans le pouvoir extrêmement séduisant de la trame sonore à laquelle Zurlini semble avoir attaché beaucoup d'importance. Composée de deux éléments sonores principaux : d'une part, une musique d'atmosphère, surtout la chanson populaire, qui donne à certaines scènes le lien essentiel, nécessaire pour matérialiser l'intensité dramatique, d'autre part, un leitmotiv (joué à la guitare ou au clavecin) qui correspond aux différents temps de repos et de tendresse, d'où se dégage le lyrisme amoureux.

L'art de Zurlini dans *La Fille à la valise* ne se limite pas à ces seules qualités formelles, il se double de ce que j'appellerais une poétique du regard, du geste, de l'attitude, qui tient à la fois du génie créateur de Zurlini et à la très grande qualité de l'interprétation des deux protagonistes. Ainsi s'ajoute une seconde dimension corporelle, physique, qui épaissit davantage la matière humaine de l'œuvre. Dans ces moments où la parole est accessoire ou simplement inutile, les regards se prolongent, les gestes s'esquivent pour retomber aussitôt sans jamais se saisir tout à fait, les visages se joignent pour être aussitôt séparés. Ainsi se traduit l'érotisme de Zurlini, très différent de l'érotisme morbide et maladif d'un Fellini ; celui-là est tendre et pur, fait du désir naturel de deux êtres qui se découvrent l'un l'autre au seuil d'un amour véritable, basé sur le besoin réciproque d'une présence réelle. Aussi chez Zurlini, si les destins se croisent, ils divergent tellement qu'ils rendent impossible l'espoir d'un amour total et accompli. Le calme d'un soir sur la plage a réuni Lorenzo et Aïda, mais l'atmosphère sinistre et lugubre d'une gare les éloigne pour toujours.

Christian RASSELET

Multiple splendeur

IL GATTOGARDO (Le Guépard ; The Leopard), film italien en Supertech-ni-rama et en Technicolor de Luchino Visconti. Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli et Luchino Visconti, d'après le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Photographie : Giuseppe Rotunno. Musique : Nino Rota. Interprétation : Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Romolo Valli, Lucilla Morlacchi, Serge Reggiani. 1962.

Le Guépard, c'est tout un monde, celui de l'aristocratie sicilienne face aux bouleversements politiques de 1860, qui prend vie à travers une minutieuse reconstitution.

L'écriture viscontienne, aux mouvements d'une lenteur ample, s'accorde à la splendeur décorative du milieu décrit et confère à son récit un rythme qui est celui de la vie même. Le nombre des plans d'ensemble, ce goût des vastes mises en scène, allié à cette passion de réalisme qui pousse l'auteur à vouloir que chaque détail soit authentique, ne sont que l'expression de son souci de rendre

LE GUEPARD de Luchino Visconti



présent un monde dans sa totalité. Cette lenteur accentue aussi ce climat d'amertume qui s'infiltré dans l'atmosphère et qui imprègne jusqu'à la brillante soirée de bal ; un malaise diffus s'y manifeste, souligné par ces couleurs voilées du repas et ces bruns assombris des derniers moments du film. L'allongement temporel des séquences rend palpable l'inexorabilité de la disparition des Salina.

La richesse visuelle de la mise en scène du *Guépard*, après les éclats lyriques de *Senso* et les raffinements d'*Il Lavoro* confirme l'immense talent de coloriste de Visconti (manifeste aussi dans les admirables grisailles de *Rocco et ses Frères* dont le sommet plastique était l'extraordinaire séquence tournée sur le toit de la cathédrale).

Pour s'en rendre compte, il suffit de rappeler, entre autres, la première apparition de Claudia Cardinale chez les Salina et la séquence du bal : la première est une incessante harmonisation de tons chauds, jaunes, ocres, oranges, qui se fait et se refait au gré des mouvements de la caméra, culminant sur cette suite d'exquises natures mortes du repas, dignes de Chardin ; la seconde est un merveilleux jeu de couleurs, une fête visuelle proche des grands éclats des feux d'artifices d'un Riopelle, où le metteur en scène place ses figurants comme autant de taches de couleurs dans un ordre très défini. Ces deux exemples, particulièrement frappants, ne sont pourtant pas les seuls moments exceptionnels de ce film où tout est plastiquement d'un raffinement extrême.

Cependant, si Visconti est coloriste, jamais le pictural n'élimine le mouvement cinématographique. S'il est constamment sollicité par la beauté de tel plan, jamais il ne s'y arrête au point de nuire à l'efficacité du récit. Peintre il l'est, mais comme cinéaste il sait avant tout profiter de l'avantage évident que possède le cinéma sur la peinture, celui d'*animer* le mouvement dans l'espace avec la couleur, et non plus de *suggérer* ces deux éléments par la couleur seule.

La parenté picturale du *Guépard* avec *Senso* et *Il Lavoro*, loin d'être une répétition, marque une continuité dans l'expression formelle. Les références directes à tel ou tel peintre cessent, car il se révèle que l'auteur se réfère plastiquement à lui-même, reprenant telle tonalité ou telle harmonisation qui lui appartient en propre.

La fonction dramatique de la couleur procède de sa fonction esthétique en la complétant. Présente tout au long du film, cette fonction dramatique prend une importance particulière dans certaines scènes significatives, comme cette fin de bal où l'assombrissement des couleurs marque la fin d'un monde, ou encore ce long travelling latéral sur les visages de la famille Salina dans l'église de Donna fugata, visages poussiéreux, d'un brun terreux qui fait immédiatement comprendre que l'aristocratie est prête à disparaître.

Si la critique sociale dans *Le Guépard* occupe une place moins manifeste en apparence que dans *Senso* ou *Rocco et ses Frères*, elle n'est pas moins présente. L'auteur nous fait comprendre à travers cette patiente reconstitution, que le souci qu'a une aristocratie de conserver des habitudes de vie qui ne sont plus en accord avec l'époque, contient les germes de sa décadence. Son statisme, tel qu'il nous

est montré, est près de la mort et une bourgeoisie n'a qu'à bouger un peu pour prendre le pouvoir à sa place.

La déchéance des Salina et de ceux de leur classe est lente, peu dramatique, perceptible surtout dans l'activité qui se déploie autour d'eux, sans leur concours. Leur inaction a un caractère fatal, ils ne sont plus des forces vivantes dans la Sicile de 1860. Le prince Salina n'est pas un personnage réellement actif ; il se contente de diriger les mouvements de sa famille comme il l'a toujours fait, comme si rien de ce qui se passe autour d'elle la concernait. Il n'est qu'un témoin lucide. Il ne peut que faciliter le passage à la bourgeoisie de son neveu Tancredi, qui par goût de l'action en fait déjà partie. Il n'y a donc pas de personnage principal qui porte en lui tout le poids de l'action (comme Lyvia), mais tous les protagonistes sont dramatiquement et plastiquement les éléments d'un vaste tableau ; telle ou telle partie peut à un moment prendre une importance particulière mais jamais les autres parties ne sont véritablement estompées.

Pierre THEBERGE

Les sociétés secrètes

THE HUTTERITES, film canadien de Colin Low. Photographie et montage : John Spotton. Commentaire : Stanley Jackson. O.N.F. 1963.

Faut-il nous préoccuper essentiellement du document social et laisser dans l'ombre le travail appliqué et respectueux de Colin Low ? C'est la question que chacun de ses nouveaux films soulève. *The Hutterites*, toutefois, qui est une pièce incroyablement vivante d'anthropologie, confirme définitivement les hypothèses que nous émettions jusqu'ici, en même temps qu'il cristallise à merveille les intentions et la manière de son auteur. Il marque un sommet dans la discipline morale et technique dont Low s'est toujours fait le champion à l'O.N.F.. Il pourrait, cependant, être par le fait même un point limite, au delà duquel le réalisateur risquerait de tomber dans le piège d'un mysticisme passif et d'une contemplation faite en marge des objets contemplés. Pure supposition. Car le sujet de *The Hutterites* ne peut être qu'une exception, dans le monde cinématographique aussi bien que dans le monde humain, religieux et social. Colin Low, d'autre part, ne pouvait se défaire de l'engagement qu'il avait pris avec ces gens¹.

Les Hutterites forment des sectes essentiellement religieuses qui, depuis plus de trois siècles, ont su conserver les mêmes traditions et le même régime de vie. Ils profitent toutefois des progrès de la technique moderne et utilisent volontiers des tracteurs pour cultiver leurs champs. Ils vivent de la terre et de ses produits. Un chef, qu'ils élisent, les guide dans leurs devoirs religieux qui se confondent avec tous leurs autres devoirs. Ils ne possèdent ni radio ni télévision. Tous leurs biens sont mis en commun. Ils vivent dans des maisons aux murs nus. Ils pren-

1. Cf. Colin Low, *poète de la survivance*, dans *Objectif 63*, octobre-novembre 1963, pp. 34-35.

nent leurs repas ensemble, les femmes mangeant avec les femmes, les hommes avec les hommes, les enfants à part. La moindre de leur activité est communautaire. Leur habillement est sévère, semblable à celui des rabbins et des Quakers. La colonie où Low a tourné son film vit dans l'Ouest du Canada et compte une centaine de membres.

Produit pour la télévision et d'une durée d'une demi-heure, le film dresse simplement le bilan objectif des activités et des mœurs des Hutterites. La rapidité avec laquelle cette société parfaitement close nous est montrée, ou décrite par le commentaire, nous laisse à peine le temps de réfléchir pendant la projection ; elle étonne tout simplement. Ce n'est que plus tard qu'on réagit, et non sans violence, selon ses propres idées sur la société et le monde modernes.

C'est la première fois qu'un film de Low est aussi volontairement dru, froid et réduit à des données strictement essentielles. Aucune poésie, aucun attendrissement, et non plus aucun jugement de valeur. *The Hutterites* est une épave qui monte en surface et coule aussitôt après, ne nous ayant laissé le temps que d'en apercevoir les contours. Mais seul Low pouvait s'intéresser à cette épave du Temps. Seul Low, merveilleusement secondé par Stanley Jackson et John Spotton, pouvait s'astreindre à tant de rigueur et tant d'objectivité, aussi bien parce que ses préoccupations morales comme son incontestable talent de cinéaste l'y favorisaient.

Jean-Pierre LEFEBVRE

THE HUTTERITES de Colin Low



L'amour en deux temps

L'AMOUR A VINGT ANS, film franco-italo-germano-nippo-polonais en Cinémascope. 1961.

Histoire française. — Scénario et réalisation : François Truffaut. Photographie : Raoul Coutard. Interprétation : Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, François Darbon, Rosy Varte.

Histoire polonaise. — Réalisation : Andrzej Wajda. Scénario : Jerzy Lipman. Musique : Jersy Matuskiewicz. Interprétation : Zbigniew Cybulski, Barbara Lass, Wladylas Kowalski.

Le sketch de François Truffaut dans *L'Amour à vingt ans* est essentiellement français, et c'est à partir de son profond réalisme, psychologique, social et cinématographique, qu'il faut l'analyser.

Il s'agit cependant d'un « sketch » qui, comme la courte nouvelle ou le *short story* est la cristallisation, ou mieux le schéma poétique d'un sujet qui pourrait être élaboré plus longuement. Si donc on peut parler de réalisme à propos de *L'Amour à vingt ans* de Truffaut, ce ne peut être que d'un réalisme primaire, constitué par un ensemble d'observations fragmentées du fait qu'elles doivent tenir à l'intérieur de cadres physiques et spirituels très limités.

Jean-Pierre Léaud et Marie-France Pisier ne jouent pas, ils sont de simples « figurants », et Truffaut ne révèle aucune particularité de leur psychologie individuelle. Ils sont monsieur X et mademoiselle Y, le premier travaille, la seconde étudie, ils se rencontrent, ils font comme tous les adolescents, X imagine qu'il aime Y, Y ne s'imagine rien du tout, et finalement éclate le petit drame habituel, qui n'a de tragique que de se produire infailliblement. La psychologie de l'adolescent est ici considérée on ne peut moins intellectuellement ; elle est au contraire reconstituée anecdotiquement et selon le vague impulsif de l'âge ingrat (que l'on nomme « le bel âge » quand il se continue à l'âge adulte).

Ce sketch a évidemment des limites très visibles, qui sont intrinsèques au genre. Il n'en reste pas moins que Truffaut, qui, on le sait, a toujours tempêté contre le sketch cinématographique, a remporté la double gageure, tout d'abord d'aller contre ses opinions antérieures, en second lieu de donner au genre la possibilité de se renouveler.

Si l'essai d'unification des cinq sketches a presque raté, malgré le truc des photos de Cartier-Bresson et celui de la chanson reprise en cinq langues, le fait qu'au moins deux de ces sketches, le français et le polonais (pour le japonais, on ne peut dire précisément), soient de véritables films d'auteur suffit à justifier l'entreprise de même qu'à lui donner une valeur certaine. On sent cependant que Truffaut a dit à peu près tout ce qu'il avait à dire de l'amour à vingt ans et que le sujet ne l'intéresse pas en lui-même, sinon en tant que transition logique entre le monde de l'enfance (*Les 400 Coups*) et la « première » vie adulte (*Tirez sur le pianiste*)

faite de tragédies cruelles qui proviennent précisément du drame ambigu ou, pourrions-nous dire, du jeu faussement tragique de l'adolescence. Du reste, c'est la première fois qu'il met en scène des adolescents (*Les Mistons* étaient des pré-adolescents). Le drame des personnages de Truffaut ne serait-il pas le suivant, à savoir qu'enfants ils essaient de devenir trop vite adultes (Antoine a été obligé de le faire) et qu'adultes ils voudraient vivre comme des enfants (*Jules et Jim* est une ronde enfantine qui, jusque dans la mort, garde un air de profonde nostalgie, très proustienne d'ailleurs).



L'AMOUR A VINGT ANS, épisode français

Le sketch de *L'Amour à vingt ans*, dans l'œuvre de Truffaut, est aussi essentiel que celui de la paresse (*Les Sept Péchés capitaux*) dans l'œuvre de Godard, parce qu'il révèle un aspect vrai et incarné du tempérament de son auteur, même si ce n'est pas un aspect premier. Et les cinéastes doivent pouvoir s'exprimer à volonté sur un mode mineur, je veux dire par là qu'ils doivent « s'essayer » dans des domaines qui ne sont pas tout à fait les leurs. Le film à sketches a peut-être cet avantage.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Confronter deux attitudes, deux générations, c'est nécessairement confronter deux mises en scène. L'une plus jeune, plus désinvolte et toute en surface se traduit par un constant va-et-vient et surtout par des rapports énigmatiques entre les personnages : tel geste, telle attitude ou telle attente, ces adolescents ont leur langage qu'on dirait primitif, mais qui n'est rien d'autre finalement que l'expression d'un vide qui s'extériorise en vaines dispositions.

Nous frappe d'autant plus à partir de ce moment-là l'autre pôle de cette confrontation : celui qui a connu la guerre et la mort et qu'un rien de souffrance transporte aux années difficiles. A ce point, l'admirable sketch de Wajda peut servir de traité sur les distinctions à faire entre le vide et le dépouillé, entre le mal d'aimer et le mal-aimé.

Une grande économie de gestes contre des murs blancs, un regard parfois tendre, parfois farouche, le vide — en profondeur — s'oppose ici à une trop grande exubérance, à des regards furtifs, moqueurs ou complices, au vide en surface.

Deux générations, deux modes d'aimer, et surtout — c'est là tout le propos de Wajda — deux modes de souffrance. Et c'est à ce niveau que nous touche le plus amèrement ce sketch. Parce qu'en substance Wajda nous dit qu'à vingt ans on souffre dans la proportion même où l'on aime : *mal*. Et que face à des hommes qui ont connu la vraie souffrance, et probablement le vrai amour, mal souffrir — comme mal aimer — est aussi impardonnable que la légèreté ou la frivolité.

D'où le cynisme. Mais Wajda lui-même a dû trop souffrir pour que son cynisme aille jusqu'au bout : aussi l'humecte-t-il d'une tendresse réelle. Car le vrai amour, finalement, c'est Wajda lui-même qui en témoigne tout en ne manquant pas de montrer, cependant, que vingt ans après la guerre, les tranchées existent toujours.

Jacques LEDUC

Oh what a lovely film!

SPARROWS CAN'T SING, film britannique de Joan Littlewood. Scénario : Joan Littlewood et Stephen Lewis, d'après la pièce de ce dernier. Photographie : Max Greene, Desmond Dickinson. Musique : Stanley Black. Interprétation : James Booth, Barbara Windsor, Roy Kinnear, Georges Sewell. 1962.

Joan Littlewood a choisi un petit coin d'un quartier ouvrier de Londres, une rue étroite avec ses quelques maisons vieillotées, un « plan Dozois » tout semblable au nôtre, des boutiques et des bars. Dans ce simple décor, réduit dans l'espace et parfaitement situé sur le plan social, elle a fait descendre ses merveilleux personnages de théâtre. Et le miracle de nouveau s'est produit. Elle a réussi à faire

grouiller ce petit monde, à le faire jouer pour le pur plaisir du jeu et à lui donner cette saveur qui rappelle le vaudeville. En passant du théâtre au cinéma, Joan Littlewood n'a pas modifié son objectif : la recherche d'une forme d'art populaire, d'un spectacle global où se côtoient le vulgaire et le grandiose, d'un mode de réflexion sociale dont la moquerie et l'humour gras sont les ressorts. L'expérience qu'elle poursuit au Théâtre Workshop de Londres révolutionne le théâtre anglais : la littérature est bannie de l'art dramatique, mais en même temps d'autres formes d'art dites inférieures, sans doute parce qu'elles adhèrent à la vie de tous les jours, y font leur entrée.

Sparrows Can't Sing n'est rien d'autre qu'une transposition littérale au cinéma de la dramaturgie de Joan Littlewood. L'espace est la seule donnée qui a été substantiellement modifiée : l'action, tantôt enfermée dans un décor de théâtre, appartient maintenant à la rue. Joan Littlewood a bien vu que le cinéma est affaire de décor, qu'il suffit de créer l'illusion d'un cadre réaliste pour amener la participation, à partir de quoi il est possible de choisir dans une gamme infinie de tons, de l'imitation de l'action quotidienne qu'on trouve chez les véristes italiens aux effets de distanciation de Godard.

Le décor dans *Sparrows Can't Sing* sert en quelque sorte de repoussoir à l'action. Les comédiens, comme au théâtre, semblent complètement libres. Cette fête mi-joyeuse, mi-amère qu'est le retour de Charlie à la maison, risque à tout moment de tourner à la bouffonnerie. Chacun peut « en remettre », faire des clin d'œil au spectateur ou se payer la tête des autres personnages ; le style ici se mesure au plaisir de jouer. La seule ligne directrice réside dans le décalque de la vie quotidienne, en exagérant les tics, en caricaturant parfois, mais sans jamais couper des racines populaires du spectacle. La caméra pour ne rien manquer doit suivre (et avec quelle souplesse elle le fait !) les mouvements d'humeur de chacun.

Le film compte une bonne douzaine de personnages importants ; tout le monde joue pour soi et veut prendre la vedette. Et pourtant le spectateur a l'impression d'un fourmillement humain extraordinaire. Jamais cette saveur bien particulière du concret n'est perdue. Du début à la fin tous les éléments demeurent unifiés. Le génie de Joan Littlewood est justement de pouvoir constamment inventer des situations qui permettent à ses personnages de s'affronter, mettant en évidence tantôt l'un et tantôt l'autre. Et lorsqu'il n'y a rien à dire, ils ont toujours la ressource de chanter et de danser. Les notations accumulées sur chacun finissent par donner un portrait. Toutes les scènes mises bout à bout forment un organisme vivant qui n'a rien de l'équilibre mathématique.

Avec *Sparrows Can't Sing*, ce n'est pas seulement la comédie britannique qui descend dans la rue et prend goût à la vie. C'est la comédie tout court qui redécouvre la truculence. Joan Littlewood refuse l'humour « bien pensant » ; elle ne se fie qu'à sa verve populiste. Tant pis si le mauvais goût galope avec le naturel.

Michel PATENAUDE



SPARROWS CAN'T SING de Joan Littlewood

objectif 64

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

Adresse :

Nom

ADRESSEZ A : OBJECTIF 64, C.P. 64, STATION « N », MONTREAL-18

Livres sur le cinéma

Nouveau cinéma italien

NOUVEAU CINEMA ITALIEN par Raymond Borde et André Bouissy (avec la collaboration de Mario Borillo). Lyon, SERDOC, novembre 1963. Collection « Premier Plan » — numéro 30, 120 p.

Le cinéma réaliste sera social ou il ne sera pas, et le cinéma social sera marxiste ou il ne sera pas ! On le sait depuis *Le Néo-réalisme italien* (Lausanne, 1961), écrit par le même tandem. Les positions de MM. Borde et Bouissy n'ont guère changé. Les miennes non plus.

En guise d'introduction, une analyse rapide des causes du *boum* des années 1960-63. Les principales : le fléchissement d'autres cinémas concurrents, la polarisation rapide de la production, le phénomène Antonioni, la Nouvelle Vague française (« ... un certain nombre d'incapables ont tourné et vendu des films d'amateurs (...) qui cinq ans avant, n'auraient pas eu la moindre chance d'accéder aux circuits commerciaux. »), *La Dolce Vita* (« cette entreprise ambiguë, qui met du fiel dans l'eau bénite », mais aussi « le film-charnière sans lequel le nouveau cinéma italien ne serait pas ce qu'il est »), enfin l'évolution sociale, économique et politique en Italie. Pour dresser un bilan provisoire de cette sorte de relance du néo-réalisme, les auteurs ont choisi la méthode thématique et ont groupé les films dans sept chapitres ainsi intitulés : *D'Antonioni à la Nouvelle Vague* ; *Le misérabilisme romain* ; *De l'analyse des sentiments à la conscience de l'aliénation* ; *A la recherche de l'Italie* ; *Le banditisme méridional* ; *Le fascisme et la guerre* ; *L'humour vengeur*. Les dernières pages offrent une sélection des films des années 60, des réflexions brèves de quelques jeunes cinéastes et de Carlo Lizzani, enfin une liste des meilleures recettes (\$) du cinéma italien des dix dernières années.

En 1961, Rossellini et Fellini s'étaient fait rosser sous prétexte que le spiritualisme et le surnaturel n'avaient rien à voir avec le néo-

réalisme, essentiellement social et marxiste selon MM. Borde et Bouissy. Cette fois-ci, c'est au tour d'Antonioni et de ses jeunes épigones de passer au bâton : ces « cinéastes de l'enlèvement » dont les personnages osent vivre bourgeoisement leur angoisse existentielle loin des problèmes sociaux. Même coup de matraque aux misérabilistes du clan romain, spécialement à Pasolini, « ce faux martyr de la gauche, (qui) élude avec beaucoup de flair des exigences qui nous paraissent fondamentales. Décrire les *borgate* de l'intérieur des âmes et se complaire dans quelque huis-clos, relève — si les mots ont un sens — du spiritualisme. » Quant à Baldi, il a bien quelque mérite, mais « il ne paraît nullement soucieux d'offrir au spectateur les éléments d'une réflexion dialectique. » Heureuse *Adua et ses Compagnes* (d'Antonio Pietrangeli) où certes « on peut regretter telle anecdote parasitaire », mais « du moins le film n'est-il jamais métaphysique, jamais encanaillé dans la difficulté d'être. »

La suite se déroule généralement sur le même ton. Force louanges sont déversées sur tous ceux — ou presque — qui, de près ou de loin, manifestent dans leurs films une préoccupation « intelligente » des questions sociales et des problèmes de classes. De sorte qu'on retrouve au pinacle des cinéastes aussi comparables que Bolognini (période 1961-63), Visconti, Lattuada, Fellini (*Huit et demi*) et Lizzani (quel chef-d'œuvre que ce *Bossu de Rome* !). Il y a bien ici et là des nuances, et l'on veille tant bien que mal à ne pas négliger l'esthétique. Sans doute aussi plusieurs réflexions sur certains aspects sociaux ou historiques et sur le problème de l'aliénation dans l'Italie actuelle, offrent-elles de l'intérêt. Je ne nie d'ailleurs pas l'importance possible du social ou de quelque autre dimension de « fond » au cinéma ; ainsi, il me semblerait aberrant d'analyser *Rocco et ses frères* sans mettre en relief la dialectique marxiste du film. Mais pourquoi juger un artiste principalement selon la « valeur » de sa philosophie, évidemment plus ou moins « vraie » et « bonne » selon qu'on est d'accord ou pas ? Pourquoi rabais-

ser *Salvatore Giuliano* parce que Rosi n'a rien « indiqué des racines sociales de la Mafia, rien des objectifs réactionnaires du M.I.S. » ? Pourquoi, à côté de considérations apparemment justes — je n'ai pas vu les films en question —, encore que très idéologiques, sur Elio Petri et Giuseppe Fina, jeter de la boue sur Olmi, Zurlini et De Seta en raison d'un manque d'« engagement », d'une prétendue lâcheté morale, ou encore d'un pseudo-esthétisme ? Comment, enfin, peut-on consacrer des pages aux derniers films d'un Lizzani ou d'un Lattuada et passer sous silence les quatre derniers longs métrages de fiction de Rossellini, en se contentant de porter au passage deux coups bas à l'auteur de *Vanina Vanini* ? MM. Borde et Bouissy en font état, le marxisme évolue. Il serait temps qu'une certaine critique marxiste revise son optique et écarte ses œillères. Entre être honnêtement subjectif devant une œuvre, et l'affronter en apôtre ou en militant d'une cause sacrée, il y a la marge de l'art et celle de la liberté de l'artiste. Pour qu'une œuvre mérite un minimum de respect, il devrait suffire, comme le souligne l'écrivain communiste Roger Garaudy, que l'auteur ait exprimé avec force et un réel sens créateur « une forme de la présence de l'homme au monde ».

Une autre remarque s'impose. S'il est vrai qu'en Italie « il n'y a plus rien désormais — que la télévision — entre *Les Nuits du Monde* ou les films en péplum et les grandes œuvres réalistes », n'aurait-il pas fallu accorder au moins quelques lignes aux premiers et tenter par ailleurs de dégager les coordonnées esthétiques du nouveau *réalisme* italien ? Cette dernière lacune, François Weyergans l'avait remarquée en 1961 dans l'essai des mêmes auteurs sur le néo-réalisme : « Le problème du réalisme est ignoré purement et simplement au profit de l'examen du « message ». Le néo-réalisme, tous comptes faits, n'est guère concerné » (*Cahiers du Cinéma*, No 121, p. 60). Le bilan est donc concluant : jusqu'à nouvel ordre, le numéro spécial (131, mai 1962) des *Cahiers* sur le cinéma italien récent demeure la publication la plus valable sur le sujet. Il s'y trouve certes moins de réflexions sur les problèmes sociaux, mais au moins, en plus d'offrir un dictionnaire considérable des cinéastes italiens (anciens et nouveaux), on parle de nouveau *réalisme*, de films en péplum et de Rossellini ; en d'autres mots, il y est vraiment question de cinéma.

Claude NADON

Alexandre Astruc

ALEXANDRE ASTRUC par Raymond Belour. Paris, Editions Seghers, 1963. Collection « Cinéma d'aujourd'hui », 220 p.

Depuis novembre 1961, Pierre Seghers a décidé de nous présenter, à raison d'un par deux mois environ, les artisans du « Cinéma d'aujourd'hui ». Bénéficiant d'une présentation agréable et du voisinage rassurant des « Poètes d'aujourd'hui » et des « Savants du monde entier », les essais de la petite collection Seghers ont ceci de particulier qu'ils sont nombreux et qu'ils sont brefs.

Qu'en deux ans un éditeur ait publié plus de quinze monographies consacrées à des cinéastes n'est évidemment pas un tort — la pénurie d'ouvrages sur les auteurs de cinéma étant ce qu'elle est ! Mais qu'on ait tenté d'appliquer aux cinéastes une formule qui a eu quelque bonheur avec les poètes, sans grand

souci d'adaptation, compte tenu des différences évidentes entre les deux médiums et de leurs éléments « publiables », voilà qui est moins satisfaisant.

De cette formule trop rigide et trop limitée, la plupart des textes publiés à ce jour ont eu à souffrir. Laissons de côté le choix des auteurs étudiés — qui sera toujours discutable — et les essayistes que l'éditeur a pêché, semble-t-il, aussi bien dans les rangs des éternels « écrivains » ennuyants (Leprohon, Bessy) que dans le clan des exaltés, érotomanes (Kyrou) ou autres (Moulet).

Si le texte de Kyrou sur Bunuel ne nous épargnait aucune de ses obsessions, il avait pourtant le mérite de la passion et l'on n'oubliera pas de sitôt sa très belle analyse de *Viridiana*. Le *Orson Welles* de Bessy était de lecture facile, mais il en restait bien peu une fois le livre refermé — ce qui reste, ce sont

les textes percutants de Welles. Michel Estève pour sa part avait eu la main plus heureuse pour nous parler de Bresson, mais notre satisfaction n'était toujours que partielle.

Mais vint le dixième volume et le nom d'Astruc. Disons d'abord que l'on a eu bonne inspiration en confiant à un très jeune critique, Raymond Bellour, le soin de nous parler de l'étonnant auteur de *Une Vie* et de *La Proie pour l'ombre*.

L'œuvre d'Astruc tenant en cinq titres, Bellour a pu s'offrir la liberté de rompre avec les limites habituelles de la collection. Il a cru bon, et nous lui en sommes gré, de situer les films d'Astruc dans une perspective esthétique bien définie. La justesse du parallèle avec la littérature (Balzac plus précisément) et la longue définition du cinéma-roman apportent à la compréhension d'Astruc des repaires aussi utiles que nécessaires.

L'un des mérites de Bellour est de savoir parler d'Astruc-cinéaste sans jamais oublier Astruc-théoricien et, pour ce faire, de s'attacher d'abord aux œuvres qu'il aime le plus : *Une Vie* surtout.

Là où les auteurs des titres précédents cherchaient des clés, Bellour tente d'abord de retrouver les formes, de les ouvrir et de montrer leur fascinante beauté.

La clarté de l'analyse, la justesse du regard, permettent à Bellour de nous découvrir la qualité de nostalgie des films d'Astruc, mais surtout leurs multiples richesses humaines.

Les textes d'Astruc lui-même qui viennent en fin de volume sont là pour nous rappeler que ce grand cinéaste « romanesque », selon le mot de Raymond Bellour, demeure aussi l'un des plus authentiques théoriciens du cinéma moderne.

Robert DAUDELIN

PROGRAMMATION FUTURE des CINEMAS

AHUNTSIC DU 8-4700
EMPIRE 274-4521

- « LES ENRAGES »
film espagnol d'Alfredo Alaria
- « LE JOUR ET L'HEURE »
film franco-américain de René Clément
- « RIFIFI A TOKYO »
film français de Jacques Deray
- « L'ILE DES AMOURS INTERDITES »
film italien de Damiano Damiani
- « LES BONNES FEMMES »
film français de Claude Chabrol
- « L'ETE AVEC MONIKA »
film suédois d'Ingmar Bergman
- « PLEINS FEUX SUR L'ASSASSIN »
film français de Georges Franju
- « LA BATAILLE DE NAPLES »
film italien de Nanni Loy
- « LE CRI » (« IL GRIDO ») EN FRANÇAIS
film italien de Michelangelo Antonioni



.....
petit train va loin...



...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI

OUVREZ UN COMPTE À LA

BANQUE CANADIENNE NATIONALE

606 BUREAUX AU CANADA
.....

TOUS

d'accord pour savourer

les succulents

Gâteaux

STUART



43 millions de personnes ont assisté aux représentations communautaires de l'ONF, l'an dernier.

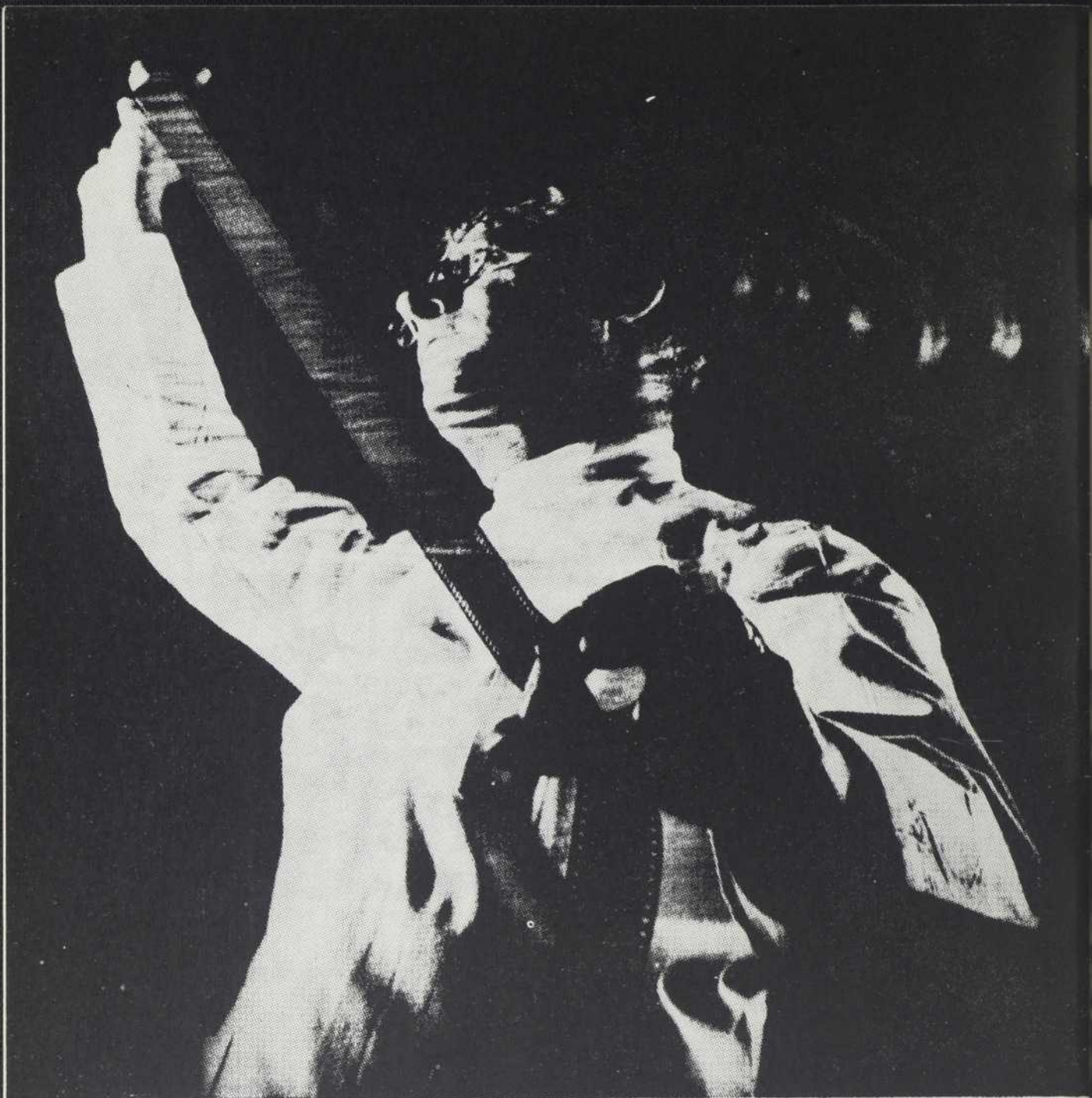
La diffusion des films de l'Office national du film a atteint une ampleur remarquable qui affermit la présence du Canada auprès des Canadiens et des étrangers. L'an dernier, les auditoires canadiens se sont élevés à 17 millions, et les auditoires étrangers à 26 millions, et ce, hors des circuits commerciaux.

Ce rayonnement des films de l'ONF, c'est celui des visages multiples du Canada, de ses réalités culturelles, économiques et géographiques, de toutes les expressions particulières de sa vie et de son peuple. Pour maintenir la continuité de cette diffusion, l'ONF a réalisé l'an dernier pas moins de 400 ouvrages dont deux longs métrages, . . . *Pour la suite du monde et Un autre pays.*

Il y a, à l'heure actuelle, de par le monde, des dizaines de milliers de copies de films de l'ONF traduits dans une foule de langues, qui servent dans les cinémas, à la télévision, ou qui sont à la disposition des universités et des associations.

OFFICE NATIONAL DU FILM — CANADA





TWFL

UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS

NOUVELLE ADRESSE

TRANS-WORLD FILM LABORATORIES LIMITED, 240 BATES ROAD, MONTREAL 26, 733-7181

MON NOM EST JACKY
JE SUIS UNE FILLE À LA DÉRIVE



..... bientôt à Montréal

ciné-week-end



3860 rue st-urbain, montréal, tél.: 274-7534

ciné-week-end présentera le vendredi à 8.00 h.
le samedi et le dimanche à 2.00 h. et 8.00 h. précises
des films de haute qualité. Ces films resteront à
l'affiche plusieurs fins de semaine afin de permettre
à tous ceux qui aiment le beau cinéma de profiter
des programmes de choix de ciné-week-end

★ ★ ★

À L'AFFICHE DÈS VENDREDI LE 31 JANVIER
LES NOUVELLES
VACANCES DE
MONSIEUR HULOT
de Jacques Tati

Prix Louis Delluc ★ *Prix de la critique internationale*

EN AVANT-PROGRAMME:

LA PETITE CUILLÈRE

Palme d'or au Festival de Cannes
et
un film retrouvé de Max Linder

centre de culture cinématographique