

C I N É M A

MARLÈNE DIETRICH
JACQUES RIVETTE
SATYAJIT RAY



MARLENE DIETRICH

Hommage

Il y a eu la mythique Lola en jarretelles et chapeau claque, et auparavant la fille des années folles, ensuite la glamouruse de Hollywood, puis la scandaleuse de Berlin, et encore la vamp ironique autant que désabusée. Il y a eu, il y a, Il y aura toujours Marlène, la femme selon Sternberg, à qui le festival rend hommage.

Sur les photos des films qu'elle tourna, en Allemagne, de 1923 à 1929 — il y en eut seize, mais qui peut se vanter d'avoir vu la Tragédie de l'amour, Manon Lescaut, Une Du Barry moderne, Tête haute, Charlie, Café Elektric, Princesse Olala, Ce n'est que votre main madame, la Femme que l'on désire, le Navire des hommes perdus, pour ne citer que ceux-là? — Marlène Dietrich a des cheveux châtain foncé, crantés ou bouclés au fer à friser, un visage rond qui tend à s'allonger du côté du menton, des sourcils épilés, une bouche fardée à la diable et un nez retroussé. Elle fait très «petite femme» émancipée des années folles. Cette jeune actrice née dans une bonne famille prussienne, élevée selon des principes de rigueur morale dont elle se souviendra toujours, avait cherché à percer au théâtre, était devenue, après avoir épousé un assistant réalisateur, Rudolf Sieber. Demi-étoile de music-hall et de cinéma, elle se livrait volontiers à des extravagances vestimentaires, aimait les folies nocturnes de Berlin enfiévré.

Mais elle travaillait, elle voulait réussir. Si l'on en revient à ces photos de films banals, on peut la voir parfois, ironique et distante, avec une lueur de mélancolie dans le regard. Elle semble attendre celui qui saura tirer d'elle ce qu'elle est capable de donner. Ce visage rond, ce corps potelé plus ou moins bien mis en valeur par les robes du soir flottantes, les jupes courtes, les vestes-sacs et les manteaux aux épaules tombantes, ne demandent qu'à se transformer. En 1929, Marlène Dietrich est déjà une comédienne affirmée, et une vedette berlinoise de la chanson. C'est aussi une femme endormie dans une sorte de statut social et artistique propre à la Babylone de la République de Weimar. Le temps passe. Bientôt, peut-être, il sera trop tard.

Mais non. Un homme, un artiste, un esthète arrive des Etats-Unis, où il est considéré comme un grand cinéaste du

Du 4 au 17 Décembre 1991
au Cinéma ACTION ECOLES
Renseignements : 43.25.72.07

Ange et Impératrice

Il y a eu la mythique Lola en jarretelles et chapeau claque, et auparavant la fille des années folles, ensuite la glamouruse de Hollywood, puis la scandaleuse de Berlin, et encore la vamp ironique autant que désabusée. Il y a eu, il y a, Il y aura toujours Marlène, la femme selon Sternberg, à qui le festival rend hommage.

Sur les photos des films qu'elle tourna, en Allemagne, de 1923 à 1929 — il y en eut seize, mais qui peut se vanter d'avoir vu la Tragédie de l'amour, Manon Lescaut, Une Du Barry moderne, Tête haute, Charlie, Café Elektric, Princesse Olala, Ce n'est que votre main madame, la Femme que l'on désire, le Navire des hommes perdus, pour ne citer que ceux-là? — Marlène Dietrich a des cheveux châtain foncé, crantés ou bouclés au fer à friser, un visage rond qui tend à s'allonger du côté du menton, des sourcils épilés, une bouche fardée à la diable et un nez retroussé. Elle fait très «petite femme» émancipée des années folles. Cette jeune actrice née dans une bonne famille prussienne, élevée selon des principes de rigueur morale dont elle se souviendra toujours, avait cherché à percer au théâtre, était devenue, après avoir épousé un assistant réalisateur, Rudolf Sieber. Demi-étoile de music-hall et de cinéma, elle se livrait volontiers à des extravagances vestimentaires, aimait les folies nocturnes de Berlin enfiévré.

Mais elle travaillait, elle voulait réussir. Si l'on en revient à ces photos de films banals, on peut la voir parfois, ironique et distante, avec une lueur de mélancolie dans le regard. Elle semble attendre celui qui saura tirer d'elle ce qu'elle est capable de donner. Ce visage rond, ce corps potelé plus ou moins bien mis en valeur par les robes du soir flottantes, les jupes courtes, les vestes-sacs et les manteaux aux épaules tombantes, ne demandent qu'à se transformer. En 1929, Marlène Dietrich est déjà une comédienne affirmée, et une vedette berlinoise de la chanson. C'est aussi une femme endormie dans une sorte de statut social et artistique propre à la Babylone de la République de Weimar. Le temps passe. Bientôt, peut-être, il sera trop tard.

Mais non. Un homme, un artiste, un esthète arrive des Etats-Unis, où il est considéré comme un grand cinéaste du



muet, pour tourner, à Berlin, le premier film parlant d'Emil Jannings, d'après un roman d'Heinrich Mann. Josef Von Sternberg, juif viennois aux allures de dandy, cherche l'interprète féminine du film. Marlène Dietrich est sur les rangs. Il semble que le producteur Erich Pommer n'ait pas voulu d'elle. C'est sur scène, en allant voir une comédie musicale où jouent Hans Albers et Rosa Valetti, pressentis pour des rôles secondaires, que Sternberg «découvre» Marlène Dietrich, indifférente, insolente, avec le physique d'«un modèle de Félicien Rops ou de Toulouse Lautrec», exactement ce qu'il cherchait pour Lola Frölich, la chanteuse de beuglant qui, dans *l'Ange bleu*, va conduire l'honorable professeur Rath à la déchéance.

L'histoire est connue. Du moins, sous son aspect anecdotique. A confronter les derniers films allemands de Marlène Dietrich avec ceux qui la transformeraient en «Marlène», on comprend ce que Sternberg, grand maître de la mise en scène, de la lumière, et du décor, a pressenti chez l'actrice dont il allait faire un mythe. Et, d'ailleurs, les images de *l'Ange bleu* sont là pour raconter la métamorphose. Une petite poule de bastringue à la voix pointue, offrant des cuisses laiteuses sur lesquelles se tendent des jarretelles noires, et portant les dessous à volant des filles de petite vertu, est entourée de lourdes pouffiasse sur la scène du cabaret L'Ange bleu. Son corps rayonne de séduction charnelle au milieu des chairs avachies et des chopos de bière. Dans la partie, Lola-Lola seule en scène, affinée, devenue femme fatale, est «faite pour l'amour, de la tête aux pieds».



C'est ici que se fixe le destin de Marlène. Et quant à ce qui est arrivé au vieux professeur, amoureux masochiste, on s'en soucie comme d'une guigne. *l'Ange bleu* est le film d'une création, unique dans l'histoire du cinéma mondial (même Greta Garbo n'est pas née à l'écran de cette façon-là). Que les références à Rops et à Toulouse-Lautrec s'effacent par la suite n'y change rien. Même quand elle ne tournera pas avec lui, Marlène Dietrich sera et restera la femme selon Sternberg. A celui qui a donné au monde entier la plus fascinante des déesses, le mythe incomparable, on aurait dû élever des statues. Après *l'Ange bleu*, il y a eu six films à Hollywood, mais non hollywoodiens malgré les sujets romanesques, la sophistication de la glorieuse Marlène. Des visions, des rê-

ves, des atmosphères imaginées, des personnages de femmes faites pour l'aventure, la passion et la mort, à qui il arrive même (*Morocco*, où la séduction du légionnaire Gary Cooper lui impose un sacrifice, *Agent X 27 ou Blonde Venus*) d'être victime des hommes. C'est avec sa science des éclairages que Sternberg a remodelé son visage, avec son goût des costumes et des parures (exécutés sous sa direction par le couturier de Paramount, Travis Banton) qu'il a changé sa silhouette et son corps. Des décors de ses films, il a façonné des écrans pour sa beauté révélée, pour son talent enfin épanoui. De Catherine de Russie, Sternberg a fait *l'Impératrice rouge*, qui se sert de son pouvoir érotique pour s'emparer du trône. De la petite garce espagnole de Pierre Louÿs dans *la Femme et le pantin*, il a fait une vamp sortie d'une toile de Gustav Klimt. Hollywood n'a jamais vraiment compris ce qui s'était passé là, et l'association du cinéaste et de son interprète s'est dé faite.

Marlène, elle, ne devait rien oublier. Elle tint comme il fallait son rôle de star sophistiquée, mais tout ce que lui avait appris Sternberg, elle l'imposa, la plupart du temps, aux réalisateurs avec lesquels elle dut accepter de travailler. C'est particulièrement frappant dans *le Cantique des cantiques*, de Rouben Mamoulian, tourné pendant une pause entre *Blonde Venus* et *l'Impératrice rouge*, dans *Désir*, de Frank Borzage, qui sont de beaux films, dans l'effarant *Jardin d'Allah*, de Richard Boleslawski, et dans le méconnu *Chevalier sans armure* que Jacques Feyder réalisa en Angleterre en 1937, pour Alexandre Korda. Même chez Ernst Lubitsch, pour la comédie allusive *Ange*, Marlène fit passer ce que l'on peut appeler le «look Sternberg».

A la veille de la guerre en Europe, elle était dans tout l'éclat de sa célébrité, et, pourtant, sa cote avait baissé au box-office. Ce fut un western de George Marshall, *Destry rides again* (elle avait pris conseil de Sternberg avant de l'accepter), qui relança sa carrière. On y vit Marlène se crêper le chignon dans un saloon avec Una Merkel, et mourir en protégeant James Stewart. C'était en 1939, et l'on a souvent dit que, à partir de ce film, une nouvelle Dietrich beaucoup plus conforme à l'hollywoodisme venait de prendre un tournant. C'est vrai qu'elle s'est montrée, à partir de là, plus fantaisiste: *la Maison des sept péchés*,



de Tay Garnett, *la Belle ensorceleuse*, comédie de René Clair émigré aux Etats-Unis, *Madame veut un bébé*, de Mitchell Leisen. C'est vrai aussi qu'elle fut une vamp classique dans *l'Entraîneuse fatale*, de Raoul Walsh, et *les Écumeurs*, de Ray Enright. Mais sans doute son Pygmalion l'inspirait-il encore de loin, autant que sa propre finesse et son intelligence. Cette femme extraordinaire fit semblant de rentrer dans le sérail et donna, à Hollywood, avant de s'en aller sur les champs de bataille de la seconde guerre mondiale, des interprétations parodiques d'elle-même.

On regrettera toujours qu'en 1946 elle n'ait pu tourner avec Jean Gabin *les Portes de la nuit*, de Marcel Carné. Leur film de «remplacement», *Martin Roumagnac*, de Georges Lacombe, est tout juste une curiosité. Lorsqu'elle regagna Hollywood, ce fut pour se montrer en gitane résistant au nazisme dans *les Anneaux d'or*, de Mitchell Leisen, et, surtout, en chanteuse de cabaret dans *la Scandaleuse de Berlin*. Billy Wilder ressentait pour elle une admiration sans borne et un profond respect - «C'est une vraie Allemande», a dit d'elle ce juif

autrichien émigré en 1933 et devenu à Hollywood le disciple de Lubitsch. Complice avec Marlène, il en fait, dans *la Scandaleuse*, l'ancienne maîtresse d'un dignitaire nazi à laquelle, dans une fausse bande d'actualités, un Hitler nain vient baiser la main. La Marlène de Sternberg et celle de Billy Wilder étaient faites pour s'entendre. On retrouve la complicité de l'actrice et du cinéaste dans «*Témoin à charge*, où, dix ans après *la Scandaleuse*, elle offre à nouveau un numéro ambigu et éblouissant.

Qu'à partir des années 50 Marlène se soit consacrée à des tours de chant admirablement «mis en scène» plutôt qu'au cinéma ne tient pas à son âge. Elle était immuablement belle, élégante, racée, ironique, intelligente. Mais Hollywood lui-même se banalisait et, s'il y avait encore des stars, les mythes n'avaient plus qu'une durée éphémère. Marlène préserve le sien sans faiblir, tout simplement parce qu'en dehors du cinéma elle reste, comme depuis les années 20, une femme de son temps. Hitchcock ne sut pas la comprendre dans *le Grand Alibi*, mais elle y est géniale malgré lui, et c'est peut-être pour cela qu'il n'aimait

pas le film. Dans *l'Ange des maudits*, elle ne s'entendit pas avec Fritz Lang, trop autoritaire, mais apporta à son rôle d'aventurière de western la présence fascinante de la femme-Sternberg. A elle revient le mot de la fin de *la Soif du mal*, d'Orson Welles, avant son dernier grand rôle de *Jugement à Nuremberg*. C'était en 1961. De toute façon, on le sait, elle ne nous quittera jamais.

JACQUES SICLIER
Le Monde - Arts et Spectacles
Septembre 1991



AGENT X 27 (1931)*Dishonored**de Josef Von Sternberg.**Photo : Lee Garmes.**Avec Marlène Dietrich, Victor McLaglen, Lew Cody, Gustav von Seyffertitz.*

USA.

Il brille comme un diamant noir. Il est le plus beau et de tous les films de Sternberg et de tous ceux interprétés par Marlène. Car jamais Marlène ne fut à ce point insolente, détachée, souveraine. Car jamais metteur en scène n'osa, avec cette superbe, magnifier le genre feuilletonnesque.

Vienne, 1917. L'armée autrichienne es-suie revers sur revers. Un traître fait partie de l'état-major. Le chef des Services secrets engage la jeune veuve d'un capitaine (Marlène Dietrich), que la mort de son mari a réduite à la prostitution. Elle n'a plus rien à perdre, "Ni la mort, ni la vie ne me font peur", dit-elle, et elle est prête à tout risquer pour son pays. "Un pays qui se moque bien de vous", lui avait pourtant dit, de façon prémonitoire, le chef des Services secrets. Peu lui importe : elle devient l'agent X 27.

Chaque séquence est un tableau superbe dont Marlène est le centre, chaque fois différente, toujours éblouissante, chaque fois vêtue, coiffée différemment, toujours superbe d'arrogance et d'ironie, d'orgueil et d'humour, de courage...

CLAUDE-MARIE TREMOIS
Télérama, Janvier 83

SHANGHAI EXPRESS (1932)*Shanghai Express**de Josef von Sternberg.**Photo : Lee Garmes.**Avec Marlène Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland, Eugène Palette.*

USA.

Le style de Sternberg devient de plus en plus concis, de plus en plus recherché. L'histoire est un peu confuse, mais la reconstitution de la Chine en studio est extraordinaire, et les personnages secondaires, quoique caricaturaux, très bien étudiés. Mais surtout, la photographie est d'une beauté incroyable. Le directeur de la photographie Lee Garmes, dont c'est le quatrième et dernier film avec Sternberg, a véritablement réalisé des prodiges.

Certains plans sont de véritables estampes, et Marlène, naturellement, est la première à en bénéficier. Jamais, sans doute, elle n'a été si belle que dans Shanghai Express.

THIERRY DE NAVACELLE
"Sublime Marlène"

BLONDE VÉNUS (1932)*Blonde Venus**de Josef Von Sternberg.**Photo : Bert Glennon.**Avec Marlène Dietrich, Herbert Marshall, Cary Grant, Dickie Moore, Gene Morgan. USA.*

"On peut bien raconter l'argument. Il n'est pas l'essentiel du film, encore que par son caractère mélodramatique il ait été un élément de son succès. Tout repose sur la transformation de Marlène Dietrich, cette extraordinaire femme fatale du cinéma, en épouse déchirée et mère sublime. Sternberg ne ramène pas sa vedette au réalisme sentimental. Il lui donne une idéalisation supplémentaire..."

...Naiade virginale et touchante ménagère à l'Allemande dans sa maison New-Yorkaise, où elle baigne son enfant et repasse le linge, elle nous donne l'idée de Vénus au foyer.

...Quant à l'attraction d'où le film tire son titre, c'est bien le moment le plus surprenant, celui qui donne le plus puissant choc émotionnel. Dans un décor de jungle surgit un gorille velu, enchaîné, hideux, qui se balance lourdement. Une de ses mains tombe et c'est l'apparition d'une main de femme, longue, troublante. Le gorille enlève sa tête et le visage de Marlène, coiffée d'une perruque blonde surgit. La bête donne naissance à la belle. Vénus se cachait sous la défroque animale. De cette vision surréaliste, la suite de Blonde Venus garde constamment l'empreinte...

...Tout ce que l'on peut tirer d'une actrice, à partir de sa beauté, Sternberg l'a montré dans **Blonde Venus**".

JACQUES SICLIER
Télérama, avril 1966

LA FEMME ET LE PANTIN (1935)*The Devil is a woman**de Josef Von Sternberg.**Photo : Josef Von Sternberg, Lucien Baillard.**Avec Marlène Dietrich, Lionel Atwill, Cesar Romero, Edward Everett Horton. USA.*

C'est le film préféré à tous deux. Cette fois, Sternberg nous emmène donc en Espagne. La photographie est d'une beauté incroyable. Le film tourne autour de Dietrich, toujours plus ravissante, époustouflante de vie et d'insouciance. Derrière l'histoire de cette femme fatale, mystérieuse, qui provoque et disparaît, et de cet homme qui se laisse faire comme un pantin presque jusqu'à la mort, on a le sentiment en sortant du film que quelque chose d'insaisissable nous échappe.

THIERRY DE NAVACELLE
"Sublime Marlène"

LA BELLE ENSORCELEUSE (1941)*The Flame of New Orleans**de René Clair.**Photo : Rudolph Mate.**Avec Marlène Dietrich, Bruce Cabot, Roland Young, Mischa Auer, Andy Devine. USA.*

Le film est une "comédie américaine" marquée de l'empreinte de René Clair.

Ce subtil divertissement fut qualifié par de nombreux critiques de "brillant, gracieux, cocasse et impertinent" et comme le film américain le plus caractéristique de son auteur.

Ce sera l'unique rencontre entre René Clair et Marlène Dietrich. Pour elle, il composera sur mesure le personnage de femme fatale et séductrice, à qui rien ni personne ne résiste.

La finesse des effets, les gags et la remarquable interprétation d'un double rôle pour Marlène Dietrich, plus Marlène que jamais, se fondent en un ensemble à la fois harmonieux et insolent.

La Belle ensorceleuse en plus d'une comédie, est un vrai film d'aventures (le seul film d'aventures de René Clair).

L'ENTRAÎNEUSE FATALE (1941)*Manpower**de Raoul Walsh.**Photo : Ernst Haller.**Avec Marlène Dietrich, George Raft, Alan Hale, Franck McHugh.*

USA.

Manpower est une merveille unique en son genre. D'un côté, Raoul Walsh, ses troupes de réparateurs de lignes à haute tension, son opérateur (Ernest Haller) habile à maîtriser les éclairages durs et contrastés, son spécialiste des effets spéciaux (Byron Haskin, le futur metteur en scène), capable de commander aux pluies torrentielles, aux bourrasques et aux tourmentes de neige. De l'autre, Marlène. Le miracle est que tout se passe bien. Que la star parvienne à demeurer la star et à conserver les ingrédients nécessaires au bon fonctionnement de son système de séduction tout en donnant une image plausible de la sirène de motels et de night-clubs de troisième ordre qu'elle est censée incarner.

Manpower, c'est, non pas Lola-Lola, mais Shanghai Lily, Concha Pérez, l'impératrice rouge, le grand mythe sternbergien d'Hollywood et non pas la petite comédienne berlinoise, jetée dans le monde des masses laborieuses et se tirant à son honneur de l'aventure non sans avoir essuyé quelques horions.

MICHEL PÉREZ
Le Matin, février 1979

LA SCANDALEUSE DE BERLIN (1948)

A Foreign Affair

de Billy Wilder.

Photo : Charles B. Lang Jr.

Avec Jean Arthur, Marlène Dietrich,

John Lund, Millard Mitchell.

USA.

Le plus grand mérite de "La Scandaleuse de Berlin" consiste à nous avoir laissé des images de Marlène aussi inoubliables que celles des films de Josef von Sternberg. Des mérites, il est entendu que cette comédie brillantissime en a d'autres, et d'incombrables. Mais c'est indubitablement l'imagerie marléenne qui vient à l'esprit lorsqu'on se prend à l'évoquer. Marlène, boudeuse, reprochant à son officier américain de soupçonner qu'elle ait pu entretenir des relations de quelque intimité avec une personnalité en vue de III^e Reich et l'instant d'après rayonnante, éblouissante de grâce et de charme mondain dans les bandes d'actualités que se fait projeter le militaire déconfit, documents où il a la surprise de la découvrir dans un aparté des plus compromettants en compagnie d'Adolf Hitler. Marlène, lançant la clé de sa chambre, de sa fenêtre, à l'Américain qui l'attend dans la rue. Ce qui n'a l'air de rien raconté aussi bêtement, mais il faut voir l'élégance de ce geste de courtisane, son efficacité discrète et son effronterie romanesque : ce sont des siècles de raffinement européen et de science du commerce galant qui aboutissent là, dans cette ineffable trajectoire de l'objet freudien venant choir aux pieds de l'originaire du Minnesota ébaubi.

MICHEL PÉREZ

Le Nouvel Observateur, février 1988

L'ANGE DES MAUDITS (1952)

Rancho Notorious

de Fritz Lang.

Photo : Hal Mohr.

Avec Marlène Dietrich, Arthur Kennedy,

Mel Ferrer, Lloyd Gough, Gloria Henry.

USA.

"Le film fut conçu pour Marlène Dietrich que j'aimais beaucoup... Je voulais faire un film sur une chanteuse de saloon vieillissante mais toujours désirable et sur un vieux tireur qui commençait à perdre de son habileté(...). Nous avions un budget très limité et décidâmes de tout faire en studio : les scènes de rue furent tournées dans la "Western Street" de la Republic. Par contre nous n'avions pas assez d'argent pour construire un décor de montagne. Mon directeur artistique, Wiard Ihnen, s'y

entendait en matière de toiles peintes et de perspectives mais ce ne fut pas une réussite, la scène étant par ailleurs mal éclairée (...). J'eus l'idée d'utiliser un chant pour lier les épisodes et j'en parlai avec le scénariste Dan Taradash (un homme que j'admire beaucoup). Personnellement, j'aime beaucoup ce chant".

FRITZ LANG

(in Fritz Lang in America, Londres, 1967)

TÉMOIN À CHARGE (1958)

Witness for the Prosecution

de Billy Wilder.

Photo : Russel Harlan.

Avec Tyrone Power, Marlène Dietrich,

Charles Laughton, Elsa Lanchester.

GB.

C'est d'abord Billy Wilder qui la met en scène avec pour partenaires Charles Laughton et Tyrone Power. Le film, Témoin à charge, est tiré de la pièce d'Agatha Christie qui a déjà été un grand succès théâtral.

Charles Laughton est comme toujours excellent, Tyrone Power aussi, mais depuis longtemps Marlène n'avait pas aussi bien joué. Elle interprète encore une fois le rôle d'une chanteuse de cabaret, une Allemande mariée à un Anglais. Dès sa première apparition, elle est parfaite. On comprend la fascination qu'elle exerce sur l'avocat (Charles Laughton).

Jusqu'au dénouement on est intrigué par son personnage ; elle réussit à lui donner toute la dureté, la froideur et l'équivoque nécessaires, tout en restant mystérieusement troublante.

Et lorsqu'à la fin du film, après un complet retournement du personnage, elle éclate en sanglots en plein tribunal, la scène est particulièrement bouleversante.

Wilder réussit à lui faire créer un personnage et non plus à mettre uniquement en valeur sa propre personnalité.

Ce qui est très nouveau pour Marlène. Le film le prouve en tous cas, à qui en douterait encore, que Marlène est une remarquable comédienne.

THIERRY DE NAVACELLE

"Sublime Marlène"

LA SOIF DU MAL (1958)

Touch of Evil

de Orson Welles.

Photo : Russel Metty.

Avec Charlton Heston, Janet Leigh,

Orson Welles et la participation de

Marlène Dietrich et Zsa Zsa Gabor.

USA.

C'est en 1958 que, par amitié et par admiration pour Orson Welles, Marlène interprète un petit rôle dans la Soif du mal. On la voit quand même dans quatre ou cinq séquences, toujours avec Orson Welles. Malgré ce qu'en disent certains critiques, le film est extraordinaire : l'atmosphère d'une ville de la frontière mexicaine (le tout a été tourné dans le décor naturel de Santa Monica à Los Angeles), des plans époustouflants (surtout celui qui ouvre le film, un des plus longs de toute l'histoire du cinéma), et bien sûr, la présence d'Orson Welles. Ce qui est aussi extraordinaire, c'est sa rencontre avec Dietrich ; deux "monstres" du cinéma face à face ; l'un énorme, sale, pas rasé, en policier véreux et elle en gitane, brune à nouveau, incroyablement de jeunesse pour 57 ans.

Ils ont été amants autrefois, lui se comporte un peu comme un enfant avec elle, ce qui contraste totalement avec son personnage dans le reste du film. On a l'impression que pendant chacune des quatre séquences où ils se retrouvent l'un en face de l'autre, l'histoire (le film) s'arrête. Il semble vraiment éprouver un respect incroyable pour elle et à la fin du film, lorsque Marlène prononce ces paroles devant le corps d'Orson Welles : "What does it matter what you say about people" (Qu'est-ce que ça peut bien faire ce qu'on dit sur les gens), on sent dans sa voix une immense affection et un profond respect pour le personnage.

Th. de Navacelle "Sublime Marlène"

La Cinémathèque Française présente au Palais de Tokyo, du 4 au 21 déc. 1991,

DAS SCHIFF DER VERLORENEN

MENSCHEN, de Maurice Tourneur.

CŒURS BRÛLÉS (Morocco)

de Josef Von Sternberg

LE CANTIQUE DES CANTIQUES

de R. Mamoulian.

L'IMPÉRATRICE ROUGE (Scarlett Empress)

de Josef Von Sternberg.

LE GRAND ALIBI de A. Hitchcock.

LE JARDIN D'ALLAH de R. Bodeslawski.

LE VOYAGE FANTASTIQUE de H. Koster.

LE CHEVALIER SANS ARMURE

de Jacques Feyder.

L'ANGE BLEU de Josef Von Sternberg.

DÉSIR de Frank Borzage.

ANGE de E. Lubitsch.

FEMMES OU DÉMONS de G. Marshall.

LA MAISON DES 7 PÉCHÉS de T. Garnett.

MADAME VEUT UN BÉBÉ de M. Leisen.

KISMET de W. Dieterle.

et au Goethe-Institut, Iéna

MARLENE de Maximilian Schell.

DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHNT

de Kurt Bernhardt.

L'ANGE BLEU de Josef Von Sternberg.



JACQUES RIVETTE Intégrale

à partir du 20 Novembre
au Cinéma LES TROIS BALZAC
Renseignements : 45.61.10.60

A ses débuts, Jacques Rivette a pris part à une aventure collective, celle du groupe Cahiers du Cinéma-Nouvelle Vague. Puis, il a suivi un itinéraire qui a fait de lui un auteur singulier, au sens littéral du terme : il ne s'est jamais inséré dans une structure de production, et aujourd'hui encore son cinéma demeure "en marge". Son œuvre incarne et exemplifie les aventures du cinéma moderne, mais loin de commencer par le résultat, Rivette a suivi un parcours : après avoir été un des "enfants de la Cinémathèque" et exercé la critique, c'est à partir de son troisième film, L'Amour fou, qu'il se lance dans son propre système de cinéma, dans lequel les films ne sont pas basés sur des scénarios et des découpages détaillés, mais sur des simples canevas qui rendent possible l'aventure de la mise en scène. Rivette a poursuivi de façon quasi obsessionnelle deux thèmes principaux : le travail des acteurs et le temps cinématographique. Mais loin de les aborder de façon abstraite, il le fait par le biais de deux motifs (au sens où ce mot est employé en peinture) : le théâtre et le complot, qui parcourent tous ses films de façon plus ou moins directe. Le motif du théâtre, montré tou-

jours au stade des répétitions, jamais des représentations (sauf dans L'Amour par terre, mais il s'agit là de "théâtre d'appartement"), lui permet d'explorer son rapport aux comédiens, transférant vers eux une partie des responsabilités du film, les poussant à abandonner tout jeu "psychologique" pour investir un comportement, ce qui les fait "jouer à jouer", selon le témoignage d'une comédienne. Le motif du théâtre lui permet également de mettre en place un autre élément de son cinéma : la troupe, ou plus exactement, les groupes de personnages. Le motif du complot lui permet d'abolir l'intrigue, la logique de la causalité (le plus souvent, les complots qui se nouent dans ses films sont imaginaires), tout en conservant la tension procurée par le déroulement d'une narration et en multipliant la fascination qu'elle exerce. Le mot anglais "plot", que Rivette utilise volontiers, signifie à la fois "complot" et "trame narrative". A travers un vaste réseau de personnages et de situations mis en jeu le complot rend nécessaire la durée dilatée de ces films : au bout de trois, quatre, voire douze heures de projection, le spectateur n'a pas assisté à un grand spectacle, mais à une chronologie.

Ainsi, si les véritables sujets des films de Rivette sont les acteurs et la durée, c'est par le biais des motifs du théâtre et du complot qu'il les a matérialisés dans son œuvre.

Du point de vue de l'organisation de l'espace, ses films peuvent être divisés, sommairement, en deux grands groupes : les films d'intérieur, où presque toute l'action a lieu entre quatre murs, films de l'enfermement, du lieu assiégé ; et les films d'extérieur, sans décors fixes, où l'action n'a pas de point de chute et qui sont organisés comme des périples. Cela permet à Rivette, à chaque fois, de redéfinir Paris en tant qu'espace cinématographique, tour à tour ville d'hiver ou d'été, montré en référence aux décors du cinéma américain ou comme une ville familière dans laquelle se déroulent des événements insolites.

Entre *Paris nous appartient* et *La Belle noiseuse*, la carrière de Rivette s'étend sur une trentaine d'années. Après une période de définition et d'expansion, qui va de *Paris nous appartient* à *Céline et Julie vont en bateau*, son travail a été marqué, dans la deuxième moitié des années 70, par toutes sortes de difficultés (tournages interrompus, films non distribués, échecs commerciaux), jusqu'à ce qu'il parvienne à émerger à nouveau, au début des années 80. Avec *La Bande des quatre* et *La Belle noiseuse*, Rivette a atteint un public plus jeune et plus vaste, qui ne connaissait peut-être par ses chefs-d'œuvre du passé, tels que *L'Amour fou* et *Out 1/Spectre*. Et pourtant, son nom restera sans doute lié à l'idée d'un réalisateur isolé et indépendant, d'un auteur de films, "marginal" mais couvert d'une secrète gloire.

ANTONIO RODRIG



JACQUES RIVETTE LE VEILLEUR

Cinéma de notre temps

Un film de Claire Denis, avec la collaboration de Serge Daney.

1^{re} partie 75 mn.

2^e partie 57 mn.

Avec Serge Daney, Jacques Rivette, Bulle Ogier, Jean Babilie, Jean-François Stevenin.

Production : LA SEPT - AMIP. en association avec Channel Four - Janine Bazin - André Labarthe - Alain Plague

Il s'agit avant tout d'un portrait. D'un homme avant tout discret. Jacques Rivette n'est ni une gloire du passé ni une star des médias. Il est en réserve, sur la réserve, non comme un homme retiré du monde mais qui aurait choisi de lui être parallèle. Passionnément parallèle, son œuvre où d'autres liront plus tard les signes du temps qui passe, des décennies qui se succèdent et de Paris qui change.

Rivette est l'homme qui voit tous les films et tout dans les films. Solitaire, il ne vit que pour peupler chaque film d'un entrelacs de personnages, dans la phobie du mot et de tout ce qui se renferme. Il est pour ce qui persiste, pas pour ce qui signe. C'est l'idée que nous avons de lui, Claire Denis et moi, lorsque, afin d'entreprendre ce portrait d'un inconnu si familier, nous

avons commencé par revoir tous ses films et par adopter quelques principes.

Il y avait ce que nous savions de lui, l'importance qu'il avait depuis longtemps pour nous et il y avait le reste, que nous ignorions. Il y avait aussi l'image "officielle" de Jacques Rivette, joueur virtuose et nervalien, commentateur espiègle des mœurs du théâtre et de celles de la ville. Ce n'est pas cette image que nous voulions mettre en avant. Non qu'elle soit fautive mais nous pensons qu'il y a un autre Rivette, plus dur, plus physique, un cinéaste qui, en d'autres temps et en d'autres lieux, n'aurait laissé à personne le soin de fabriquer des polars ou des comédies musicales. Un cinéaste de l'alternance du jour et de la nuit, du chien et du loup : un veilleur de nuit en plein jour, veillant sur le temps alloué à tous et sur l'espace — Paris — qui n'appartient à personne.

C'est à ce Rivette là que Jacques Rivette a prêté avec bonne volonté son concours. Beaucoup de réponses aux questions sont à lire sur son visage, beaucoup de questions aussi. Plus nous avançons, plus nous sentions confusément qu'il faudrait renoncer à tout ce qui n'était pas le portrait lui-même. Normal, puisque l'homme que nous voulions peindre tourne lui-même depuis longtemps autour du thème du peintre face à son modèle. C'est sans doute pourquoi il accepta de si bonne grâce de commencer par jouer le rôle du modèle.

SERGE DANÉY

PARIS NOUS APPARTIENT (1958/60)

Avec Anne Goupil, Gianni Esposito, Jean-Claude Brialy, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Jacques Rivette.

N. et B. - 2 h 02

"Paris nous appartient" est entrepris aux lendemains de l'écrasement de la révolte hongroise de 1956. Rivette fait deux sortes de films : ceux où il a envie de mettre une date au début, et ceux pas. Celui-ci fait partie des films qui imposent qu'il y ait au début la date correspondant à la date de tournage.

Le film part de quartiers conventionnels, et même franchement touristiques, puisqu'il y a l'Arc de Triomphe et des endroits comme ça, puis se dirige peu à peu vers des quartiers plus périphériques ou en voie de disparition : voilà en gros l'itinéraire !... Mais c'est plutôt un film dans Paris qu'un film sur Paris ! Ou on peut dire peut-être que Paris est le cinquième personnage, avec lui aussi son évolution et ses moments d'humeur.

(Entretien avec Jacques Rivette, "Cahiers du cinéma", Septembre 1981).

L'AMOUR FOU (1967/ 68)

Avec Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, José Destoop, Yves Beneyton.

N. et B. - 4 h 12

De ce film la seule version que Jacques Rivette reconnaît pour authentique est la version de quatre heures douze minutes. L'autre version, abrégée, condensée, ramenée à une durée "normale", ne lui paraît qu'une approche plus ou moins défigurée de son œuvre.

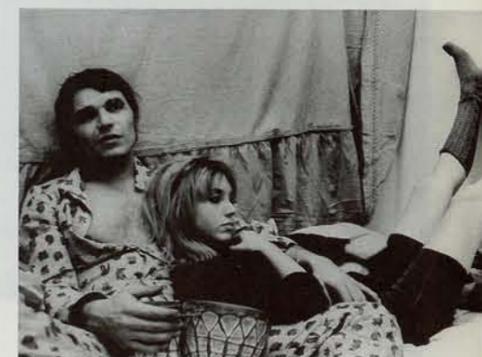
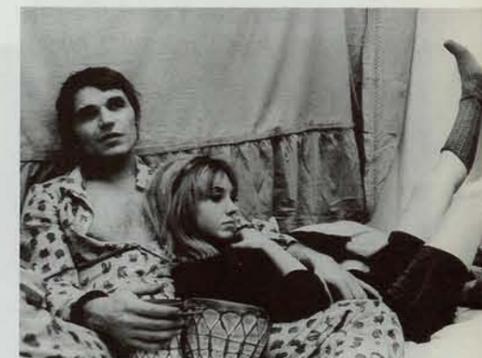
A tous les points de vue, je pense que Jacques Rivette a raison de défendre cette position. D'abord, parce qu'étant l'auteur il importe qu'il soit libre de donner à son film la forme (et le format) qu'il juge la meilleure. En second lieu, parce que le temps réel joue un tel rôle dans ce récit qu'en l'ébréchant on enlève à l'Amour fou une part importante de sa substance et de sa signification.

Que décrit, en effet, le film de Jacques Rivette ? Il décrit concurrentement la lente, la patiente, la tâtonnante, la balbutiante progression d'un travail artistique et la fulgurante explosion d'une crise sentimentale. Ce qui semble long dans le film — et ce qui l'est effectivement — ce sont les répétitions (jamais mot ne parut plus justement employé !) de l'Andromaque de Racine par une troupe théâtrale que dirige un jeune animateur têtu et sourcilieux. Jean-Pierre Kalfon, qui incarne ce jeune animateur, met véritablement la pièce en scène devant nous, Jacques Rivette filmant imperturbablement les redites, les accrochages, les bafouillages, les moments d'exaltation ou de découragement, bref les multiples incidents propres à ce genre d'entreprise. Comme si la genèse difficile et languissante de cette expérience théâtrale ne suffisait pas (mais son intérêt et sa noblesse résident justement dans ses incertitudes), Jacques Rivette imagine qu'une petite équipe de télévision suit et enregistre ces répétitions d'Andromaque, ce qui lui permet d'intégrer à son film des prises de vue en 16 millimètres et de nuancer l'orchestration de cette héroïque symphonie du travail.

Tout en s'efforçant avec ses camarades d'animer les fureurs raciniennes, Jean-Pierre Kalfon vit sur un plan personnel un autre drame.

L'héroïne de ce drame est sa femme (Bulle Ogier), qui devait jouer dans la pièce le personnage d'Hermione, mais qui a rendu son rôle et qui semble depuis littéralement "perdue". Murée dans sa solitude nouvelle, incapable de supporter une disponibilité qui pour elle n'a pas de sens, s'acharnant puérilement à "tuer" le temps, jalouse de tout et de tous, elle en arrive très vite, par un réflexe classique, à mettre en cause son amour et celui de son mari.

JEAN DE BARONCELLI
Le Monde 1969



LE COUP DU BERGER (1965)

Avec Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Claude Brialy, François Truffaut, Jean-Luc Godard.

N. et B. - 28 mm

Le premier court-métrage en 35 mm de Jacques Rivette, réalisé grâce à l'aide de Claude Chabrol et de Pierre Braunberger. Ce dernier le distribue en même temps que "Trois jours à vivre" de Gilles Grangier. Le sujet est tiré d'un article de presse sur un jugement de divorce. Le film est tourné en deux semaines dans l'appartement de Chabrol et dans celui d'un ami de Chabrol.

SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DIDEROT (1966)

Avec Anna Karina, Liselotte Polver, Micheline Presle, Francisco Rabal, Wolfgang Reichmann.

Couleur - 2 h 20

Ce qui frappe, lorsque l'on voit le film de Jacques Rivette, c'est sa rigueur, son ordonnance austère, le classicisme avec lequel il a été construit et réalisé.

De "La Religieuse", le cinéaste aurait pu faire un film plein de cris, de pleurs, de revendications, d'effusions émouvantes. Il aurait pu céder aux tentations du lyrisme, chercher à briller par une mise en scène décorative. Il a préféré faire un film pur et dur. La grille qu'il a posée sur le récit de Diderot est celle de la simplicité et de la lucidité. De la fidélité aussi. Car, en allant à l'essentiel, il a souligné la vérité profonde de l'ouvrage. Au-delà de toute polémique anti-religieuse, Suzanne Simonin est l'histoire tragique du combat livré par une âme pour préserver sa liberté.

JEAN DE BARONCELLI
Le Monde - 9 mai 1966

JEAN RENOIR LE PATRON (1967)

1^{re} partie : LA RECHERCHE DU RELATIF

Avec Pierre Braunberger, Charles Blavette, Pierre Gaut, Catherine Rouvel, Jean Renoir.

Extraits : "Nana", "La chienne", "Toni", "Le crime de M. Lange", "La partie de campagne", "Les bas fonds", "La bête humaine".

N. et B. - 1 h 34



Entretien avec Jean Renoir : le cinéma muet, le culte du cinéma américain, l'emprise de l'habitude sur les goûts, les voix et l'intonation, les plans longs, Michel Simon, les décors, la technique, la supériorité de la peinture sur le cinéma.

JEAN RENOIR LE PATRON (1967)

2^e partie : LA RÈGLE ET L'EXCEPTION

Avec Marcel Dalio, Jean Renoir
Extraits : "La règle du jeu", "La Marseillaise".

N. et B. - 1 h 35

Suite de l'entretien avec Jean Renoir, en compagnie de Marcel Dalio, axé principalement sur "La règle du jeu" : découpage, analyse des personnages, rôle de l'improvisation, les critiques.

Avec la participation de l'Institut National de l'Audiovisuel.

OUT 1 : NOLI ME TANGERE (1971/72)

Avec Juliet Berto, Pierre Baillot, Michel Berto, Jean Bouise, Jacques Doniol-Valcroze, Françoise Fabian, Bernadette Lafont, Bulle Ogier, Jean-Pierre Léaud, Eric Rohmer, Michaël Lonsdale.

Couleur - 12 h 40

Il ne faut pas se laisser intimider par la durée de ce film, ni par son éparpillement désarçonnant. Une fois identifiés les têtes fortes des différents groupes et les complotiers, l'ensemble est plutôt simple. Une série de séquences brèves pose les pièces du puzzle : puis, passant du jeu de patience au tricot, Rivette — un point à l'endroit deux point à l'envers — bâtit un réseau de mailles faussement lâches, en réalité fort serrées. De groupe en groupe circule l'idée de conspiration créatrice pour que s'en dégage enfin l'idée du véritable complot, dans le sens balzacien du terme. Plus que l'itinéraire de fortes individualités créatrices, Rivette entreprend de peindre, avec une tendresse complice et beaucoup d'humour (mais oui, une vie de bohème à Paris en 970. Il réussit à en montrer la palpitation groupusculaire. On pense à un unanimité à la Jules Romains. Non seulement le montage emboîte les séquences les unes dans les autres mais il insère, dans le déroulement du film en couleur, des images fixes en noir et blanc comme autant de "documents" photographiques sur les personnages ou sur certaines phases de l'action.

Sans doute, ce sont là les matériaux hors desquels le film se déroule ; mais c'est là surtout une ponctuation dramatique, d'abord annonciatrice, puis récapitulative : elle renoue sans cesse le fil de l'intrigue : elle juxtapose les différents personnages

et les groupes en un développement quasi simultané. Agressif, douloureux, inquiétant, écorché vif, tragique, bouffon, Jean-Pierre Léaud, faux sourd-muet et prophète des Treize est sensationnel.

JEAN-LOUIS BORY

OUT 1 : SPECTRE (1972)

tourné avec les mêmes interprètes que Out 1 : Noli me tangere.

Couleur - 4 h 15

"Out 1" est deux films. Une version plus courte existe, et non seulement un digest de la version longue (comme ce fut le cas du condensé de "L'Amour fou", renié par Rivette) mais littéralement une réorganisation totale à partir de sources complètement transformées.

C'est un autre film, un reflet éclaté du premier, une illumination, un défi. Il déconcerte en suggérant d'autres avenues, d'autres angles d'approche pour tout spectateur ayant vu les deux versions. Il se révèle parfaite expérience autonome.

Un cas aussi systématique : deux films tout à fait différents émergeant du même matériel de base — est, autant que je sache — unique.

La Nouvelle Critique n° 63 avril 1973.

CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974)

Avec Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Barbet Schraeder, Jean Douchet, Jean Eustache, Jean-Claude Rohmer.

Couleur - 3 h 12

"Il était une fois, raconte Juliet Berto, Paris, à la fin du printemps, et Jacques Rivette qui voyait Juliet Berto, et qui disait, et qui rêvait de tourner un film, Phénix, et qui connaissait un producteur, Claude Berri, qui voulait bien l'aider.

Mais Phénix était un trop gros projet, et alors Berri disait à Rivette : "Si vous avez un projet..." Et Rivette répondait : "Oui, demain". Et il apercevait, dans la rue, la Berto avec Dominique Labourier, et il se disait : "Si on faisait un film avec deux filles, ça changerait un peu." Et nous nous sommes réunis.

"Nous savions qu'il fallait tourner dans un minimum de temps, avec un minimum d'argent, avec un minimum de gens. Un film pour l'été, quoi."

"Donc, nous nous assimes, nous discutâmes et nous rêvâmes."

"Ce jour là, nous étions quatre, deux garçons et deux filles. Labourier et moi, Rivette et son assistant. Ce film, cela pouvait être *Persona*, cela pouvait être *Baby Jane*, mais, en même temps, nous avions résolu que ce devait être quelque chose de léger, quelque chose entre Lubitsch et Hitchcock."

"Que faire, donc, de ces deux filles? Nous avions l'idée de raconter une aventure dans l'imaginaire, de faire du spectacle, quoi, de s'amuser, de jouer."

DUELLE (1976)

Avec Juliet Berto, Bulle Ogier, Nicole Garcia, Elizabeth Wiener, Jean Wiener, Jean Babillee.

Couleur - 1 h 58

"Le rêve, c'est l'aquarium de la nuit", dit un des personnages de "Duelle".

Et le film de Jacques Rivette est effectivement un film de rêve et de nuit. Un film d'ombres mystérieuses, où durant un long moment nul n'est capable de dire ce qui est humain ou irréel, matériel ou rêvé. Un film où l'on doit donc pénétrer à yeux feutrés, à oreilles comptées, comme dans l'univers ouaté d'une réalité en suspens. Qui sont ces êtres féminins qui s'affrontent, et pour quoi ou pour qui? La première apparition de Juliet Berto, brune et vêtue comme une veuve de la nuit, et celle de Bulle Ogier, blonde et habillée d'un vêtement d'or comme une épouse du jour, devrait pourtant mettre sur la piste. Ces frères créatures sont au-delà de l'humain : fille de la Lune contre fille du Soleil, ténèbres contre éclat, l'une perd ses pouvoirs à la lumière et l'autre dans l'ombre...

Duel — au féminin : "duelle" donc! — fantastique, symbolique, ésotérique et millénaire : l'histoire de la vie est en représentation à travers la trame et la démarche d'un suspens policier.

Deux êtres luttent pour s'emparer d'un diamant. Mais l'enjeu est tout autre que la fortune : il est la possession même du monde. Et les humains n'y sont que les pions déplacés, manipulés par des forces qui les dépassent."

NOROIT — NOR'WEST (1976)

Avec Bernadette Lafont, Géraldine Chaplin, Kika Markhan, Babette Lamy.

Couleur - 2 heures

Giulia, fille du soleil, règne sur une cour éclatante dans un château romantique au bord de l'océan.

Se présente Morag, venue venger son frère Shane, tué par des amis de Giulia.

Morag va gagner peu à peu la confiance de l'entourage de la fille du soleil et réussir à séparer la cour en deux clans.

Duels et guet-apens se multiplient. Finalement, Morag se retrouve seule face à Giulia pour exercer sa vengeance.

MERRY GO ROUND (1977/78)

Avec Maria Schneider, Jøe Dallessandro, Françoise Prevost, Maurice Garrel, Jean-François Stevenin.

Couleur - 2 h 40

Le grand charme de Merry-go-round vient de ce que l'on suit des personnages, sans s'inquiéter d'eux, parce que nous traversons en aveugles la même aventure, de ce que l'on observe des comportements d'acteurs sans avoir à se référer au livret ou à



la partition. Parce que le propos du cinéma de Rivette ici, c'est la fuite à côté, la traversée titubante d'un labyrinthe à ciel ouvert, l'arpentage de déserts qui sont des déserts. Mais le no man's land dont Rivette est le secret Capitaine Nemo est en fait peuplé d'acteurs. Maria Schneider, Jøe Dallessandro et les autres sont des corps fous-fous lâchés dans une préhistoire. Enigme policière désancrée, Merry-go-round est aussi un chant d'amour-fleuve adressé aux acteurs.

Ils courent ici un pied dans le rôle, un pied dans le chaos de la vie.

JEAN-CLAUDE BIETTE

LE PONT DU NORD (1980)

Avec Bulle Ogier, Pascale Ogier, Pierre Clémenti, Jean-François Stevenin, Benjamin Baltimore.

Couleur - 2 h 07

Ici, la fiction se donnerait d'abord trois règles, ou plutôt trois contraintes : — ne pas utiliser d'autres méthodes que celles du film dit "de reportage", comme si

nous ne faisons que surprendre, et suivre plus ou moins aisément nos comédiennes (et donc : ne jamais éclairer, obliger la fiction à courir les rues, lui refuser le refuge de tout lieu clos);

— ne jamais sortir des limites des vingt arrondissements de Paris (et, sans doute, restreindre encore davantage le champ licite des divagations);

— ne jamais quitter d'une semelle l'une ou l'autre de nos deux héroïnes (ne pas sortir de leur point de vue : tout voir, tout entendre, tout rencontrer par elles et à travers elles).

Donc, deux personnages féminins, et leur errance quelques jours dans Paris : mais ceci n'est que le "cadre" de notre fiction, nullement son principe moteur : il ne s'agit pas pour nous de tenter un Signe du Lion au féminin, ou une version parisienne de Messidor; le "réalisme" des méthodes n'a d'autre but que de contredire — et mettre en jeu — l'abstraction de la donnée de départ. Car tout le projet se résume à l'envie de mélanger, à un film sur le Paris de l'automne 1980, le souvenir des héros et de certaines situations du Quichotte de Cervantès.

J. RIVETTE

L'AMOUR PAR TERRE (1983/84)

Avec Jane Birkin, Géraldine Chaplin, Jean-Pierre Kalfon, André Dussolier, Lazlo Tzabo.

Couleur - 2 h 05

Le plaisir éprouvé devant un film de Rivette est celui du jeu.

L'Amour par terre est magnifique parce qu'il prend pour objet ce plaisir et ce jeu (comme *Céline et Julie*), et surtout qu'il

va jusqu'au bout de leur logique, aussi théâtrale que ludique, comme un écheveau inextricable. Il y a d'abord la formule magique : "Parfois, le dimanche soir...". Puis, dans un Paris à double fond, entre chien et loup, comme seul Rivette sait le filmer, des gens se retrouvent tels des conspirateurs pour assister à une pièce labichienne dans un grand appartement silencieux.

Le film n'est pas gai, il est joyeux : traversé par la joie d'être surpris à chaque instant par ce qui se joue et surgit d'imprévu, la joie de jouer, de faire et de regarder jouer, de "faire du cinéma". Et peu de films comme *L'Amour par terre* associent metteur en scène, personnages et spectateur dans la même jubilation, le même bonheur de cinéma.

MARC CHEVRIE

HURLEVENT (1984/85)

Avec Fabienne Babe, Lucas Belvaux, Olivier Torres, Alice de Poncheville, Sandra Montaigu.

Couleur - 2 h 10

"Hurlement", un film tourné livre en main. Certains jeunes ont la beauté du diable ? Peut-être, mais je n'ai pas vraiment cherché la beauté, même si dans son roman Emily Brontë fait dire à Hélène que Heathcliff a une beauté de prince oriental. Beaucoup de gens, au contraire, le trouvent affreux à travers le roman. Davantage qu'une idée de beauté, j'ai essayé de rendre à ces personnages surchargés par les clichés leur adolescence, tellement importante dans le livre. J'ai cherché des garçons et des filles qui puissent donner, sans enfantillage, cette notion d'absolu, qui est le noyau de l'histoire, et



qui est souvent l'apanage des jeunes de dix-huit ou dix-neuf ans. Ensuite on acquiert le sens du relatif. Les personnages de "Hurlement" n'y parviennent pas. Ils préfèrent mourir ou se sauver.

La beauté n'était pas un souci, si j'ai pris, après avoir rencontré d'assez nombreux jeunes comédiens, Fabienne Babe et Lucas Belvaux, c'est qu'ils accrochaient l'un à l'autre. Plutôt que la beauté, c'était la réalité que je cherchais. J'ai pensé que l'un et l'autre devaient être à l'aise dans cette ferme de l'Ardèche perdue dans les rocailles, tout en conservant leur côté fermé. Fermés comme de poings qui s'ouvrent de façon très brève et se referment aussitôt.

J. RIVETTE

LA BANDE DES QUATRE (1989)

Avec Bulle Ogier, Benoît Regent, Laurence Cote, Fejria Deliba, Bernadette Giraud.

Couleur - 2 h 40

On sait assez — et depuis "Paris nous appartient" son premier film, où un jeune metteur en scène tentait de monter "Periclès" sur fond de conspiration internationale — que le cinéma de Jacques Rivette tourne obsessionnellement autour des deux figures du théâtre et du complot, que "La bande des quatre" cristallise en une structure quasi-musicale, aller-retour et contrepoints entre les deux espaces de la scène et de la maison. Comme une joyeuse remise en jeu de tout ce qui, depuis le début, a fait son univers de cinéaste, comme si, de son propre univers, Rivette, ici, cherchait à dessiner le chiffre.

"Au théâtre, disait Louis Jouvet, on joue ; au cinéma, on a joué". Tout Rivette est là. Le cinéma, c'est la sécurité du produit fini, c'est l'enregistrement, la trace de ce qui n'est déjà plus, le cinéma c'est le monde des fantômes. Dans les films de Rivette, il n'y aura donc que des disparus et des revenants (souvent masculins) avec, entre les deux, des médiums (plutôt féminins). Le théâtre, à l'inverse, c'est le péril de l'instant, le présent du geste et de la parole, la présence des corps. Voilà pourquoi Rivette fait du cinéma avec du théâtre. Pour mettre le "il était une fois" au présent.

"Si on prend un sujet qui traite du théâtre, de près ou de loin, on est dans la vérité du cinéma... parce que c'est le sujet de la vérité et du mensonge, et qu'il n'y en a pas d'autre au cinéma : c'est forcément une interrogation sur la vérité avec des moyens qui sont forcément mensongers".

Ainsi, Claude, dans "La bande des quatre" : "jouer, c'est pas mentir, c'est chercher la vérité".

MARC CHEVRIE

LA BELLE NOISEUSE (1991)

Avec Michel Piccoli, Jane Birkin, Emmanuelle Béart, Marianne Denicourt, David Bursztein, Gilles Arbona Balthazar Porbus et la main du peintre Bernard Dufour.

Scénario librement adapté d'une nouvelle de Balzac "Le Chef-d'œuvre inconnu" par Pascal Bonitzer, Christine Laurent et Jacques Rivette

Image William Lubtchansky
Son Florian Eidenbenz
Décors Manu de Chauvigny
Montage Nicole Lubtchansky
Mixage Bernard Leroux
Production Martine Maignac pour Pierre Grise Productions

L'action se passe de nos jours, dans la propriété du peintre Edouard Frenhofer, sise dans le midi de la France.

Frenhofer vient d'inviter, avec son vieil ami (et ex-rival en amour) le chimiste Porbus, un jeune peintre, Nicolas, et sa compagne, Marianne. Nicolas admire l'œuvre de Frenhofer, et Frenhofer a de l'intérêt pour le jeune peintre.

Cependant, Frenhofer est rongé par un secret et ne peint plus guère. Il se révèle très vite que ce qui l'obsède est l'abandon, par lui, il y a une dizaine d'années, d'un grand tableau qui devait être son chef-d'œuvre, "La Belle Noiseuse", et dont la femme Liz devait alors être le modèle.

A l'instigation de Porbus, Frenhofer est tenté, au cours de la rencontre avec Nicolas et Marianne, de reprendre l'expérience "dangereuse" croit-il, de ce tableau, de cet opus maximum. Mais cette fois, ce sera la jeune Marianne qui servira de modèle.

Cinq journées de pose vont scander les différentes étapes vers l'achèvement de l'œuvre. Il va en résulter une tension croissante entre les différents protagonistes, entre Frenhofer et sa femme Liz, entre Nicolas et Marianne, tandis que les raisons qui ont conduit Frenhofer à abandonner jadis la réalisation du tableau, et presque la peinture, vont peu à peu se révéler.

L'élaboration d'une œuvre n'est jamais sans danger : le modèle lui-même, Marianne, va en faire l'expérience. Le drame du peintre est aussi celui de l'artiste, qui a trop longtemps sacrifié son œuvre à sa tranquillité d'esprit, à son "bonheur". Lorsqu'il se prend à vouloir rattraper le temps perdu, l'œuvre trop longtemps négligée se venge, et c'est l'illusion du bonheur qu'elle va dès lors déchirer, avec les invités de l'histoire : Nicolas et Marianne.

Quant au tableau, enfin achevé, il gardera son secret.



Intégrale Jacques Rivette présentée en copies neuves avec le concours du Groupement National des Salles de Recherche

SATYAJIT RAY

Rétrospective



Portrait de l'artiste en spectateur

L'inachèvement de la trilogie d'Apu, qui bute sur cet énigmatique gros plan aux deux visages (Apu adulte et son fils sur ses épaules), désignant prémonitoirement les deux temps de la vie à jamais non-réconciliés au sein du même (l'homme), est ce qui programme souterrainement l'œuvre de Ray jusqu'à nos jours. Rites de passage, méticuleusement observés, soit vers l'âge adulte (le monde du travail dans *l'Intermédiaire*), soit sur le mode régressif (le retour à la nature, enfantin et tragique dans *Jours et nuits dans la forêt*), à l'intérieur duquel le sujet oscille entre tentation artistique de nature égotiste (le roman autobiographique qu'écrivit Apu) et souci d'altruisme débarrassé de toute affectation d'artiste (le personnage de Bhupati dans

Charulata, le héros de *Ganashatru*). La volonté de provoquer la fusion de l'altruisme (comment assumer la réalité et les valeurs du monde) au sein d'une même expression artistique étant l'achèvement secret du cinéma de Ray, par opposition à cette unité qui fait défaut à ses personnages et constitue leur drame intérieur.

En voyant le documentaire, *Rabindranath Tagore* (1961), on a le sentiment, sous le choc de ce film admirable, que Satyajit Ray livre là la pierre d'angle de toute son œuvre, la carte cachée de son cinéma. Réminiscences biographiques (la famille Ray et Tagore) et surtout portrait d'une figure exemplaire, d'un homme entre prose (l'engagement politique) et poésie, au carrefour de tous les arts (peinture, musique, roman). Entre les documents d'archives, Ray intercale quelques scènes jouées, parmi les

plus belles du film, reconstituant quelques moments de l'enfance de Tagore. On y retrouve Apu ou, plus précisément, Smaran Ghosal, celui qui était Apu adolescent dans *Aparajito*. Étonnante rencontre. Le personnage d'Apu est le passeur qui nous conduit très loin à l'intérieur de l'œuvre de Ray et le corps de l'acteur Smaran Ghosal est ici cet autre passeur qui permet à Ray de figurer cinématographiquement le personnage de Tagore. Qu'Apu soit, dans l'éclatante coïncidence de quelques plans, quelque chose de Tagore et de Ray, quelque chose de son œuvre, de sa vie et de son art, coulés dans un même présent, une unique présence, achève de troubler à jamais une œuvre dense, limpide et complexe.

C'est longtemps après avoir vu *Le Salon de musique* que j'ai eu le sentiment que le portrait de cet homme, magistralement interprété par Chhabi Biswas, avait à voir profondément avec Satyajit Ray. Comme si, au-delà des apparences, au-delà du portrait visible d'un ancêtre (Ray est issu d'une très lointaine famille de riches propriétaires terriens), Ray peignait en silence son portrait en tant qu'artiste. Portrait paradoxal dans la mesure où le zamindar du *Salon de musique* n'est pas un artiste mais un simple spectateur, qui regarde et écoute, œil et oreille toujours tendus vers la moindre manifestation du monde, qu'elle soit fascinante (bruit, musique, feu d'artifice) ou dissonante (groupe électrogène, camion, fanfare), sans qu'on ne le voit à aucun moment écrire, peindre ou jouer de la musique (1). Et pourtant, à travers son comportement faussement passif, au regard de l'action, et véritablement actif, en tant que corps percevant, Ray dessine une véritable morale du spectateur qui est aussi une réflexion sur l'art de mettre en scène. Le cinéma n'est pas pour lui la stricte remise en scène du monde mais la transcription d'un acte de perception, l'art de restituer des sensations invisibles, médiation primordiale par laquelle des images arrivent à la surface de l'écran. Voir en retrait de la scène, être un témoin silencieux et attentif, est ce qui caractérise le plus souvent le héros rayen, d'Apu à celui du *Salon de musique*. Chez Ray, la représentation est indissociable de sa perception qui est même, à travers ses personnages, à travers l'agencement subjectif de la narration, ce qui est toujours mis en avant. C'est l'acuité de la perception qui guide, qui nourrit esthétiquement la nature de la représentation au point que la conscience de la représentation s'efface devant l'acte de perception qui la construit. *Le Salon de musique*, plus que tout autre film de Ray, est le théâtre de cet effacement, de cette absorption de toute représentation artistique par la perception.

Qu'est-ce que percevoir, comme être spectateur chez Ray? La longue scène de danse du *Salon de musique* qui s'achève par le geste du zamindar qui interdit à son hôte de récompenser la danseuse le dit admirablement. Si l'attention du spectateur est captivée hypnotiquement par le spectacle de danse, Ray nous montre en quelques plans brefs le public d'où émergent deux spectateurs : le maître de maison et son voisin encombrant. Au-

delà de la différence sociale, il y a pour Ray un écart incommensurable entre deux comportements de spectateur. Le visage du voisin, Ray le désigne comme un miroir. Pas besoin de contre-champ car son attitude mime jusqu'à l'excès ce qu'il voit et entend. C'est un visage surface, de pure extériorité, un masque de signes qui nous renvoie par son attitude, ses rictus, la caricature de ce qu'il voit mais qui ne laisse rien passer en lui de ce qu'il perçoit. Visage buté, véritable mur sur lequel le spectacle rebondit auquel Ray oppose celui du zamindar, visage ouvert, visage tamis qui, par toutes les pores de la peau, laisse entrer en lui le secret de cette musique et de cette danse dont le plaisir manifeste qu'elles lui procurent demeure impénétrable.

Tous les grands cinéastes du portrait, du visage-paysage, sont fascinés par le moment de l'impression d'une expression, à même la peau, et ont en horreur le visage rivé à son expression, toujours déjà là, jamais advenue au visage. Chez quelqu'un comme Dreyer, il est frappant de voir que le visage-paysage, page blanche du plan où se donne à lire le texte du sujet, est habité et programmé par l'intérieur du sujet, le visage étant à ce point d'émergence, cette surface traversée d'un mouvement qui part du dedans et va vers le dehors, mouvement tendu en dernier lieu vers le cinéaste et le spectateur qui regardent et reçoivent ce visage. Satyajit Ray est probablement le seul cinéaste du visage-paysage à avoir filmé le mouvement inverse, du dehors vers le dedans. Le visage est un paysage dont le monde est sa profondeur. C'est de lui qu'il la reçoit et à fortiori quand, dans *Le Salon de musique*, ce monde est celui de l'art. C'est par là que le cinéma de Ray achève et complète le dispositif renouveau car, entre la sensualité de la perception et la pleine jouissance du monde, le visage est un filtre, un paysage moral (voir, c'est recevoir), non le lieu d'une quelconque révélation mais celui de l'involution du monde. C'est ainsi qu'être le visage du zamindar, c'est déjà pour Satyajit Ray, être cinéaste.

CHARLES TESSON

(Extrait d'un ouvrage à paraître aux Cahiers du cinéma sur Satyajit Ray, collection "Auteurs").

(1) : Une seule exception, la scène où le zamindar initie son fils au chant et l'accompagne d'un instrument. Figure du passeur (transmettre, faire partager ce que l'on aime) qui rejoint implicitement sa conception de l'art.

A partir du 20 novembre 1991
au Cinéma l'ENTREPÔT
Renseignements : 45.43.41.63

L'artiste au travail

Présenter Satyajit Ray réalisateur est inutile. Des films comme *Le salon de musique*, *La maison et le monde*, ceux de la trilogie d'Apu, parmi d'autres, ont assis sa réputation. Ray novelliste commence aussi à être connu, plusieurs de ses nouvelles ayant été notamment publiées en français. Pour enfin découvrir d'autres aspects rayens, une exposition de photographies et une *photo-biographie* — préfacée par Henri Cartier-Bresson et parue aux éditions Eiffel à Bruxelles — ont pour but de montrer l'éclectisme de l'Artiste au travail.

Satyajit Ray écrit, dirige, réalise, mais aussi dessine. Et surprise! On le découvre derrière la caméra, au montage et même en train de composer de la musique. Nemaï Ghosh, son photographe de plateau depuis 1968, se partage entre cinéma et théâtre. Il possède dans ses tiroirs plus de 100.000 photographies de Ray et de son équipe. La photo-biographie met en rapport ces portraits, dressés par quelqu'un devenu intime, avec des "Contributions" de diverses personnes, personnalités même, qui, à travers le monde, ont eu un rapport avec Ray ou son œuvre.

Pour essayer d'appréhender les multiples facettes de l'artiste, il faudrait retourner dans l'histoire de sa famille, de son enfance, de ses lectures. Musique, littérature, dessins n'avaient pas de secrets pour son grand-père et son père, proches de Tagore. Fils unique, Ray a perdu son père alors qu'il était âgé de deux ans et a vécu une enfance heureuse mais solitaire. Enfant, il allait déjà au cinéma (Il avait déjà vu des Lubitsch vers l'âge de dix ans). Adolescent, il découvre ce qui va devenir une obsession : la musique classique occidentale. A un âge où les jeunes Bengalis écrivaient des poèmes, Satyajit collectionnait des disques et prenait l'étude de la musique à cœur. Enfin, ses lectures étaient fictions en anglais — Jules Verne, Conan Doyle... Bref, il n'avait point conscience de ses racines bengalies.

Après avoir terminé un graduat en économie à Calcutta, il décida d'aller étudier à Santiniketan, l'université de Tagore, pour répondre surtout à un souhait de sa mère. Il s'inscrivit en section peinture, sans aucun souhait de devenir peintre, mais parce qu'il était doué pour le dessin déjà dès le plus jeune âge — don certainement hérité de son père. Etudes qu'il abandonna après deux ans et demi. Mais ce passage obligé lui avait non seulement permis de retrouver une tradition indienne, mais surtout appris à regarder peinture et nature.

De retour à Calcutta, Ray qui adore la ville dans toutes ses agitations et turbulences, enfin retrouvera ses cinémas et ses rues grouillantes. Il travaillera comme artiste dans une agence de publicité. La seconde guerre mondiale avait fait venir des soldats étrangers et leurs films — Chaplin, Keaton mais aussi Capra, Ford, Wyler... Et la corrélation entre musique classique et cinéma s'affirmera auprès de lui : rythme, contraste, tempo, état d'esprit... Musique occidentale et non indienne, qui elle est improvisée, la structure en étant décorative et non dramatique. Il remarqua aussi que tous les pionniers du cinéma, ceux qui en ont créé le langage et la grammaire, étaient sensibles à la musique : Griffith, Abel Gance, Eisenstein. L'intérêt qu'il portait au cinéma l'emmena à créer la Calcutta Film Society en 1947, mais aussi à écrire des scénarios. Pendant ce temps-là, il illustrait aussi des histoires et préparait des couvertures de livres pour une jeune maison d'édition. C'est d'ailleurs en illustrant *Pather Panchali* qu'il eut l'idée d'en faire un film.

Deux événements feront basculer sa carrière de directeur artistique d'une agence de publicité vers le cinéma à temps plein : la rencontre avec Jean Renoir, venu à Calcutta pour le tournage de *Fleuve* (1949-50) et, un an plus tard, *Le voleur de bicyclette* de De Sica, qu'il voyait pour la première fois à Londres. Une révélation qui allait confirmer son désir de devenir réalisateur.

Après plusieurs films, c'est seulement en 1961 qu'il relance *Sandesh*, la revue pour enfants créée par son père en 1913 (magazine qui après 13 années d'existence allait être réédité en 31-32 pour quelques années et ensuite disparaître). Rédacteur en chef, Ray y écrit aussi des nouvelles qu'il illustre.

Et ainsi, ces trente dernières années, Ray a consacré et consacre toujours son temps à ses films, à ses nouvelles, à ses dessins et à la musique qu'il compose pour ses films.

Alok b. Nandi.

Brussels
28/10/91
Satyajit Ray " 70 ans "

Exposition
des Portraits de SATYAJIT RAY
par NEMAÏ GOSH
au Cinéma l'ENTREPÔT
du 20 Novembre au 10 Décembre

Satyajit Ray " 70 ans "
en vente à la Librairie Atmosphère

Satyajit Ray 70

PHOTOGRAPHIES DE NEMAI GHOSH
PRÉFACE DE HENRI CARTIER-BRESSON
CONTRIBUTIONS RÉUNIES PAR ALOK B. NANDI

PHOTOGRAPHS BY NEMAI GHOSH
FOREWORD BY HENRI CARTIER-BRESSON
CONTRIBUTIONS COLLECTED BY ALOK B. NANDI

LINDSAY ANDERSON
MICHELANGELO ANTONIONI
GOVIND ARAVINDAN
ALEX ARONSON
DAME PEGGY ASHCROFT
SIR RICHARD ATTENBOROUGH
MELVYN BRAGG
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE
HENRI CARTIER-BRESSON
SOUMITRA CHATTERJEE
ARTHUR C. CLARKE
FRANCIS FORD COPPOLA
PETER COWIE
LOUIS DANVERS
CHIDANANDA DASGUPTA
ANITA DESAI
KRISHNA DUTTA
RONITA DUTTA
SIR DENIS HEWITT
PHILIP FRENCH
ROBI GHOSH
ADDOOR GOPALAKRISHNAN
R. P. GUPTA
DEREK HILL
JULIAN CRANDALL HOLLICK
DIPANKAR HOME
M. F. HUSAIN
JOHN HUSTON
JAMES IVORY
PICO IYER
AMARNATH JAYATILAKA
NASREEN MUNNI KABIR
PAULINE KAEF
SHAJI N. KARUN
KASHIRO KAWAKITA
DAVLAT KHUDANAZAROV
BEN KINGSLEY
AKIRA KUROSAWA
MIKE LEIGH
LILA MAJUMDAR
IQBAL MASUD
RAKESH MATHUR
SIR YEHUDI MENUHIN
ISMAIL MERCHANT
PARTHA MITTER
LAURA MORRIS
MADHABI MUKHERJEE
V. S. NAIPAUL
MURIEL PETERS
ROMAN POLANSKI
DILYS POWELL
JAMES QUINN
WILLIAM RADICE
MARC RIBOUD
GASTON ROBERGE
ANDREW ROBINSON
MSTISLAV ROSTROPOVITCH
INDRAPRAMIT ROY
SALMAN RUSHDIE
MARTIN SCORSESE
MRINAL SEN
CHARLES TESSON
E. P. THOMPSON
HADELIN TRINON
ANDRÉ VANDENBUNDER
FRED ZINNEMANN

Mai 1991. Satyajit Ray a fêté ses 70 ans. Point of View a organisé, au 4^{ème} Festival international du Film, à Cannes, une exposition — première mondiale — des photographies de Nemaï Ghosh qui montrent Ray aux différents moments et différentes étapes de la réalisation.
Automne 1991. Des contributions, sollicitées par Alok b. Nandi pour rendre hommage au réalisateur indien, et les photographies donnent une *photo-biographie* préfacée par Henri Cartier-Bresson et publiée aux Editions EIFFEL.





LA TRILOGIE D'APU

PATHER PANCHALI (1955)

(La complainte du sentier)

Avec

Kanu Bannerjee (Harihar Ray), Karuna Bannerjee (Sarbojaya), Subir Bannerjee (Apu), Runki Bannerjee (Durga - à 6 ans), Uma Das Gupta (Durga - à 12 ans), Chunibala Devi (Indir)

N. et B. - 115 mn.

Prix du document humain
au Festival de Cannes, 1956.

La trilogie de Ray s'ouvre sur l'intimité de la vie d'un village bengali observé et ressenti à travers le regard d'un petit garçon de sept ans, Apu. Il n'y a pas d'intrigue, pas de drame à proprement parler si ce n'est que la vie d'une famille pauvre avec ses petites joies et ses grandes misères, ses deuils et ses fêtes, constitue à elle seule un drame humain universel.

Apu a un père insouciant et une mère accablée par les difficultés à nourrir sa famille. Il joue avec Durga, sa sœur, découvre avec émerveillement le passage des trains, assiste aux querelles familiales et voit mourir sa grand-mère.

Après la mort de Durga, la famille quitte la campagne pour la ville.

APARAJITO (1956)

(L'invaincu)

Avec

Kanu Bannerjee (Harihar Ray), Karuna Bannerjee (Sarbojaya), Pinaki Sen Gupta (Apu - enfant), Smaran Ghosal (Apu - adolescent), Subodh Ganguly (Le directeur d'école), Charuprakash Ghosh (Nandabadu), Kali Charan Ray (L'imprimeur), Ramani Sen Gupta (L'oncle), K.S. Pandey (Pandely)

N. et B. - 113 mn.

Lion d'or au Festival de Venise, 1957

Le second volet de la trilogie nous montre le père d'Apu devenu récitant de textes sacrés sur les ghâts de Bénarès. Il meurt et la mère emmène Apu dans le village d'un oncle. Le jeune garçon, élève brillant devenu boursier, part étudier à Calcutta, quittant sa mère déchirée par le chagrin. Un jour, prévenu à la hâte que sa mère est mourante, Apu revient au village. Trop tard. Apu est miné par les remords, mais la vie doit continuer et il repart étudier à Calcutta.



APUR SANSAR

(Le monde d'Apu)

Avec

Soumitra Chatterjee (Apu), Sharmila Tagore (Aparna), Swapan Mukherjee (Pulu), Alope Chakravarty (Kajal) et
Dhiresh Mazumdar, Shefalika Devi, Belarani Devi.

N. et B. - 106 mn.



Apu affronte avec peine le dur monde du travail; il n'a pas d'argent, pas de relations, ses diplômes rebutent les employeurs. Un ami l'emmène au mariage de sa cousine dans un village éloigné. C'est alors qu'Apu se voit moralement contraint d'épouser la jeune fille pour lui éviter le déshonneur et la malédiction, car son prétendant est subitement devenu fou. Ce mariage précipité et inattendu se transforme en un profond amour. Mais la jeune fille meurt en accouchant d'un fils qu'Apu rejette de tout son être, le tenant responsable de la mort de sa femme. Ce n'est que plusieurs années plus tard

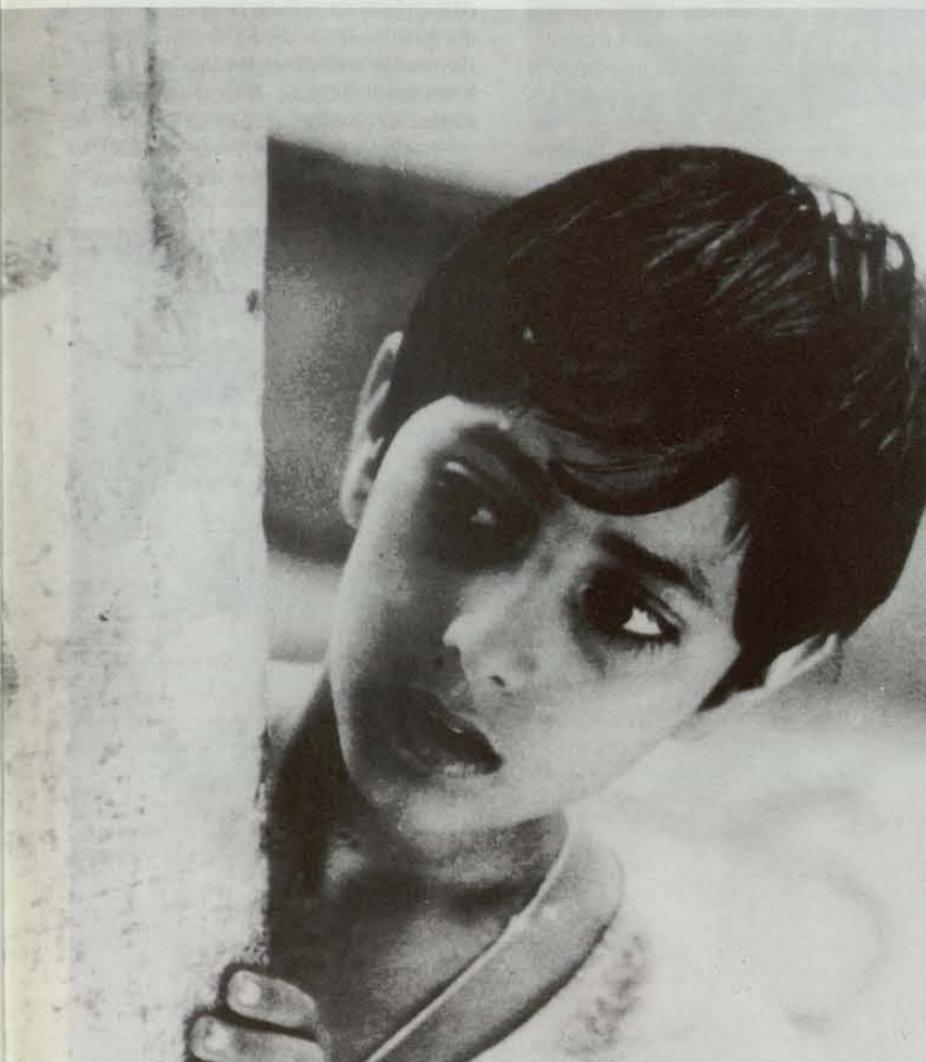
qu'Apu se fera reconnaître de l'enfant pour l'emmener avec lui.

JALSAGHAR (1958)

(Le salon de musique)

Avec

Chabbi Biswas (Roy), Ganda Pada Basu (Ganguli), Kali Sarkar (Serviteur), Tulsi Lahari (Intendant), Padma Devi (Femme de Roy), Pinaki Sen Gupta (Khoka le fils) et



Begum Akhtar, Roshan Kymari, Ustad Waheed Khan, Bismalla Khan, les musiciens et les danseurs.
Musique de Ustad Villayet Khan

N. et B. - 100 mn.

Le déclin par étapes d'un mécène, aristocrate de la caste des "Zamindar", propriétaire terrien oisif, protecteur des arts, et passionné de musique; imbu de la noblesse de sa caste, de ses droits, et de ses vertus. A sa passion pour la musique et la danse, illustrée par les réceptions toujours plus ruineuses données dans le salon de musi-

que, le Maharajah sacrifiera la fortune de sa maison et, indirectement, la vie de son fils unique, et celle de sa femme.

Traqué à la fin de sa vie par la rivalité sourde et tacite, qui l'oppose à un usurier enrichi, représentant de la classe bourgeoise grossière et inculte, il donnera un ultime concert qui précipitera sa ruine. A l'aube, ivre et désespéré, il partira au galop de son cheval. Le domestique qui le contemple mort sur la plage, sera étonné de voir couler un sang qui ressemble au sien...

Dans le Bengal rural, à Chandipur, au début du XIX^e siècle, Kalikinkar Roy, propriétaire terrien, est un homme profondément religieux, dévoué à la déesse Kali. Il a deux fils. L'aîné, Taraprasad, velleitaire, soumis à son père, anxieux de perdre son héritage, est marié à Harasundari. Ils ont un fils, Khoka.

Le fils cadet, Umapasrad, étudiant à l'université de Calcutta, désapprouve la ferveur religieuse de son père qu'il estime superstitieuse et rétrograde. Sa jeune épouse, Doya, est la favorite du vieux Kalikinkar et la complice joyeuse du petit Khoka qui lui est très attaché.

Une nuit Kalikinkar rêve que la belle et douce Doya est une réincarnation de la déesse Kali. Il proclame en public sa révélation. Doya, sans défense, se trouve insaturée comme la nouvelle incarnation de la déesse.

Umapasrad, ayant reçu une lettre de son frère, revient de Calcutta avec la ferme intention de mettre fin à cette situation. Il est déconcerté par la nouvelle qu'un enfant du village, malade, a été miraculeusement guéri par la "grâce" de la Déesse. Umapasrad veut s'enfuir avec sa femme, mais Doya, paniquée, — "et si j'étais vraiment la déesse!" — insiste pour rester, bien qu'elle eût préféré vivre en simple femme. Khoka tombe gravement malade et sa mère qui n'a jamais cru dans la divinité de sa belle-sœur, appelle le docteur. Kalikinkar, pourtant, espère un miracle et présente l'enfant à la Déesse. Khoka meurt dans les bras de Doya et cette tragédie en engendre une autre: Doya perd l'esprit.

TEEN KANYA (1961)

(Les trois filles)

INÉDIT

d'après trois nouvelles de Rabindranath Tagore.

Episode 1. Postmaster. Le Directeur de la poste.

Avec

Anil Chatterjee (Nandalal), Chandana Bannerjee (Ratan), Nripati Chatterjee, Khagen Pathak, Gopal Roy.

Episode 2. Monihara. Les Bijoux perdus.

Avec

Kali Bannerjee (Phanibhusan Shaha), Kanika Mazumdar (Monimalika), Kumar Roy (Madhusudan), Govinda Chakravarty (l'instituteur).

Episode 3. Samapti. La Conclusion.

Avec

Soumitra Chatterjee (Amulya), Aparna Das Gupta (Mrinmoyee), Santosh Dutta, Sita Devi, Gita Devi.

N. et B. - 56 mn / 54 mn / 61 mn.

Ce film à sketches adapte trois nouvelles célèbres de Tagore. L'époque semble être la fin du XIX^e siècle. Plus que de films à sketches, expression qui implique une succession de films courts, il faudrait parler ici de réunion de trois moyens métrages, l'ensemble atteignant près de trois heures de projection. C'est la raison pour laquelle il existe une version abrégée de ce film, distribuée hors de l'Inde sous le titre de Deux femmes, et qui ne comprend que le premier et le troisième des moyens métrages.

Avec Trois femmes, Ray met en pratique ce qu'il avait théoriquement fondé dans son film sur Tagore, c'est-à-dire le droit de porter à l'écran les œuvres de l'écrivain. Trois nouvelles, de ton très différent, pour ce film, réalisé, aussi, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur de la Gitanjali. Ce qui frappe d'abord, c'est que le lien qui relie ces trois récits si dissemblables n'existe que dans la personne de leur auteur, Tagore, et, dans le film, Ray lui-même. Celui-ci, intronisé héritier du poète, investit totalement sa création (pour la première fois Ray signe ici la musique de son film — ce qui deviendra ensuite la règle pour tous ses films —, manière plus profonde encore d'apparaître comme le continuateur de Tagore qui, comme on sait, fut aussi un grand compositeur) et, puisqu'il s'agit de passer d'une création littéraire à une création cinématographique, adapte les nouvelles de Tagore en procédant à toutes les modifications qui lui paraissent indispensables. La presse indienne, toute pénétrée de vénération à l'égard de l'écrivain, s'est montrée offusquée des libertés prises par Ray dans ses adaptations (il y eut de violentes polémiques dans les journaux), oubliant que Ray ne se proposait évidemment pas de donner un équivalent des textes de Tagore, mais de manifester à son égard le vrai respect qui consiste, tout en faisant revivre l'œuvre littéraire, à bâtir une création originale.

HENRI MICCIOLO

MAHANAGAR (1963)

La grande cité

avec

Madhabi Mukherjee (Arati Mazumdar), Anil Chatterjee (Subrata), Haren Chatterjee (Priyogopal), Harandhan Bannerjee (M. Mukherjee)

N. et B. - 131 mn

Subrata Mazumdar est employé à la New Bharat Bank de Calcutta. Il lui est bien difficile de faire vivre sa famille. Son salaire n'est que de 250 roupies par mois. Mais, dans une famille hindoue traditionnelle, il n'est pas question que l'épouse travaille...

CHARULATA (1964)

d'après la nouvelle de Rabindranath Tagore.

Avec

Madhabi Mukherjee (Charulata), Sumitra Chatterjee (Amal), Saileu Mukherjee (Bhupati Dutt), Shyamal Ghosal (Umapada), Geetali Roy (Mandakini), Subrata Seu, Bankin Ghosh.

N. et B. - 117 mn.

Vers 1880, au sein d'une famille bourgeoise, Charulata vit à sa manière la Renaissance bengalienne. Délaissée par son époux Bhupati, qui se consacre entièrement au journal qu'il a créé, "La Sentinelle", elle se prend d'affection — intellectuelle au début — pour Amal, le jeune cousin de son mari. Bhupati est un homme éclairé et s'efforce d'encou-

rager Charulata à cultiver certains dons littéraires qu'il a cru déceler chez la jeune femme : Amal, l'hôte de la maison, sera son initiateur. La joute entre les jeunes gens se situera d'abord au niveau des belles-lettres : Amal et Charulata publient chacun une nouvelle dans son journal. Umapada, le frère de Charulata, chargé de la gestion de l'entreprise, finit par ruiner son parent et s'enfuit. Pour ne pas être une charge supplémentaire, et parce qu'il a du mal à maîtriser ses sentiments pour la jeune femme, Amal quitte la demeure. Devant le désespoir de Charulata, Bhupati, comprendra qu'elle est amoureuse de son cousin. A l'avenir, le mari devra associer son épouse à ses activités, afin de pouvoir, dans la mesure du possible, reconstruire son foyer.

HENRI MICCIOLO

"Satyajit Ray, L'Age d'Homme"



ASHANI SANKET (1973)

(Tonnerres lointains)

Avec

Soumitra Chatterjee (Gangacharam), Babita (Ananga), Sandhya Roy (Chuki), Ramesh Mukherjee (Biswas), Chitra Bannerjee (Moti), Nony Ganguly (Jadu), Govinda Chakravarty (Dinu), Sheli Pal, Suchita Roy, Debatosh Ghosh, Sumil Sarkar.

Couleur - 101 mn.

L'action se passe pendant la seconde guerre mondiale, en 1942-43, dans un village perdu du Bengale. Gangacharan et sa femme Ananga sont les seuls brahmanes parmi les paysans de basse caste : leur subsistance est assurée par les villageois. Gangacharan est à la fois prêtre, médecin et instituteur. Mais ses privilèges sont mis en question lorsque la pénurie de riz, due à la guerre, s'installe. Les prix montent de façon vertigineuse. Au village les liens sociaux s'altèrent, la violence s'installe. Ananga manque d'être violée. Une de ses amies se donne pour un peu de riz. La situation empire encore et la famine s'installe. Une jeune intouchable, Moti, meurt de faim devant Ananga. Celle-ci annonce à son mari qu'elle est enceinte.

SHATRANJ KE KHILARI (1977)

(Les joueurs d'échecs)

Avec

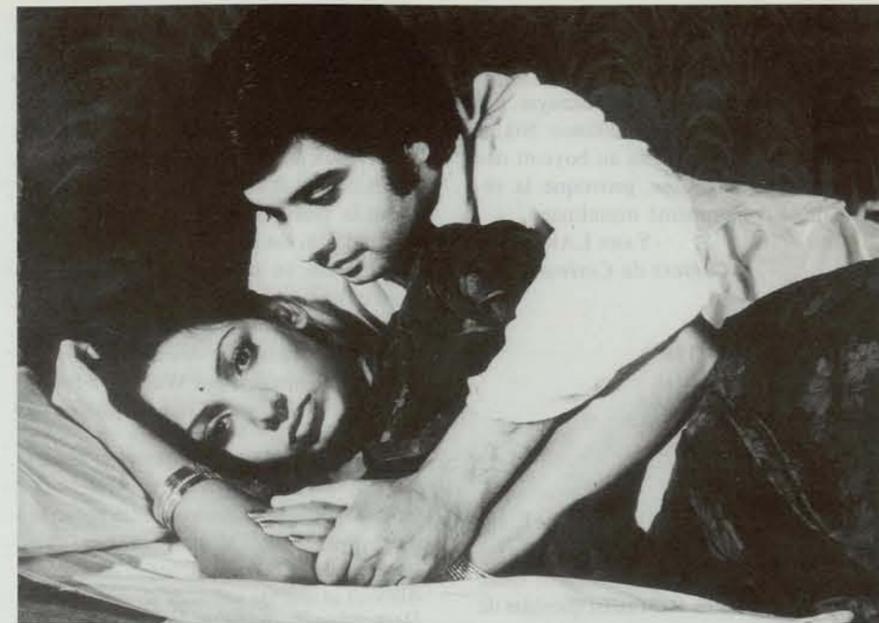
Amjad Khan (Wajid Ali Shah), Sanjeev Kumar (Mirza), Saeed Jaffrey (Mir), Richard Attenborough (Général Outram), Shabana Azmi (Epouse de Mirza), Farida Jalal (Epouse de Mir), Victor Bannerjee (Premier ministre), Tom Alter (Aide au camp du général) et

David Abraham, Faroque Shaikh, Leela Mishra, Barry John, Samarth Narain.

Couleur - 113 mn.

Lucknow 1856. Dans une Inde peu à peu envahie et dominée par la Grande-Bretagne, le royaume d'Oudh est à la veille de passer sous le contrôle de la Compagnie des Indes : un gouverneur général, conscient de l'hypocrisie de sa mission dictée par la raison d'Etat du victorianisme triomphant, mais trop marqué par sa supériorité pour la contester, exige l'abdication du nabab que le raffinement a lentement conduit à l'amollissement et à la décadence.

A l'ombre du palais, deux aristocrates, Mir et Mirza, indifférents à la colonisation et inconscients du destin qui est en train de flétrir leur splendeur et leur culture dépassées, se livrent à des passe-temps légers, à de petites mesquineries et à leur grande passion, le jeu d'échecs.



Mais la bataille est perdue d'avance : le nabab abdicque dans une amertume pathétique tandis que les deux joueurs, adonnés à une ultime et dramatique partie, assistent à l'entrée des troupes d'occupation. Acceptant la domination, ces deux passionnés d'échecs en viennent à adopter les nouvelles règles du jeu inventées par les Anglais.

PIKOO (1980)

Production Henri Fraise — pour FR3.

Avec

Arjun Guha tha Kurta (Pikoo), Aparna Sen (La mère), Victor Bannerjee (L'amant), Soven Lahiri, Promode Ganguly.

Couleur - 23 mn.

Calcutta, une vaste demeure, résidence de la famille de Pikoo, le héros du film, un enfant de six ans environ. Il vit avec ses parents et un grand-père grabataire.

Pikoo vit dans un univers préservé, celui d'une luxueuse résidence pourvue d'un vaste jardin, et donc séparée complètement du monde extérieur. De la terrasse de la maison, Pikoo peut apercevoir la rue : non pas l'agitation et la cohue des quartiers pauvres mais le calme et le silence d'une zone hautement résidentielle (on voit passer notamment des gens portant un piano et un homme accompagné d'un gros chien). Pikoo dispose d'autre part de jouets de prix, auxquels la plupart des enfants indiens n'oseraient même pas rêver, et en particulier d'une jolie bicyclette.

Mais Pikoo est un enfant délaissé. Enfant unique, semble-t-il, ce qui connote à nouveau le milieu social dans lequel il vit. Son père est un absent : Pikoo ne peut que se précipiter pour le regarder partir à son tra-

vail. Sa mère a un amant, et vit dans l'attente de celui-ci. Pikoo manque énormément de tendresse...

Pour tenter de sortir de cette solitude, il dispose d'une machine, le téléphone. C'est toujours lui qui court pour décrocher quand le téléphone sonne, et c'est aussi lui qui appelle divers numéros pour entendre une voix humaine (par un effet de contraste très souligné, les endroits qu'il appelle sont des lieux publics, remplis d'hommes et de femmes : un salon de beauté, un restaurant). Mais le téléphone prend une valeur très ambiguë : quand il sonne, c'est toujours pour la mère de Pikoo. C'est son amant, et le téléphone contribue donc à arracher davantage sa mère à cet enfant.

HENRI MICCIOLO

"Satyajit Ray, L'Age d'Homme"

GHARE BAÏRE (1984)

(La maison et le monde)

d'après le roman de Rabindranath Tagore.

Avec

Sumitra Chatterjee, Victor Bannerjee, Swatilekha Chatterjee.

Couleur - 141 mn.

Depuis toujours Satyajit Ray rêvait d'adapter au cinéma Ghare Baïre (La maison et le monde) de Rabindranath Tagore, Prix Nobel de littérature 1913. C'est à présent chose faite, le film est bouleversant. Et sans doute le plus beau du festival, le seul en couleur.

En 1915, appliquant le vieux principe politique, "diviser pour mieux régner", Lord Curzon propose de couper le Bengale en deux entités administratives, de séparer et de dresser l'une contre l'autre les deux communautés musulmane et indienne.

La politique de Curzon est violemment contestée par le mouvement nationaliste. Sandip Mukherji, un leader du mouvement nationaliste arrive à Suksayar, sur les terres de son ami d'enfance Nikhit Ghondhury. Sanip appelle au boycott des marchandises anglaises, provoque la révolte de la communauté musulmane.

YANN LARDEAU
Cahiers du Cinéma, 1984

GANASHATRU (1989)

(Un ennemi du peuple)

Avec Sumitra Chatterjee

1 h 40

Comment décrivez-vous le thème de L'ennemi du peuple ?

Satyajit Ray : "Il s'agit du conflit entre croyance et moralité. Il est aussi question de pollution. Bien qu'Ibsen ait écrit "An Enemy of the people" il y a cent ans, c'est toujours très actuel. En ce moment, dans les journaux, on lit encore des articles sur la jaunisse, la typhoïde et le choléra qui sévissent dans différentes parties de Calcutta, et sont dus à l'eau polluée. J'ai modernisé la pièce d'Ibsen et l'ai adaptée pour que l'action se passe au Bengale-ouest. Et maintenant c'est tout à fait l'histoire du Bengale.

Le film raconte l'histoire d'un docteur idéaliste qui se bat, pour des raisons d'hygiène, pour faire réparer des conduites d'eau situées en dessous d'un temple, mais qui se heurte à un mur. Il est en conflit avec tous les niveaux de la communauté, à cause des droits acquis et de la bureaucratie. Dans la pièce d'Ibsen, c'est une station thermale qui est polluée. Et, à la fin, le Dr Stockmann se bat tout seul, personne d'autre ne partageant ses croyances. Moi, je termine le film sur une vue optimiste, mon Dr Gupta trouve des adeptes".

Entretien par WILLIAM FISHER
Cahiers du Cinéma, Mars 1989

AGANTUK (1991)

(Les visiteurs)

INEDIT

Avec

Deepankar De (Sundhinda Bose), Mamata Shankar (Anila Bose), Bikram Bhattacharya (Satyaki Bablu), Utpal Dutt (Manomohan Mitra), Dhritiman Chatterji (Prithwish Sen gupta), Rabi Ghosh (Ranjan Rakshit), Subrata Chatterji (Chhanda Rakshit), Promode Ganguly (Tridib Mukherji), Ajit Bannerji (Sital Sarkar)

Co-production National Film Development Corporation of India de ERATO Films

Anila, l'épouse de Sunhinda Bose, reçoit une lettre de son oncle maternel, Manomohan Mitra. Celui-ci avait quitté la famille 35 ans auparavant et apparemment il revenait au pays pour la première fois. Il venait en Inde pour y préparer un voyage en Australie. Ayant appris de Sital Sarkar, un vieil ami de la famille, que Anila était la seule personne de sa proche parenté encore en vie, il désirait vivement passer une semaine à Calcutta auprès d'elle. Sudhinda n'est pas trop content, mais il se laisse persuader par Anila de recevoir le vieillard.

Manomohan arrive et, grâce à son humeur joviale, est accepté presque aussitôt comme "mon oncle" par le fils d'Anila, Satyaki âgé de 11 ans.

C'est alors que Anila se souvient du testament de son grand-père. Sudhinda immédiatement comprend : "Ton oncle n'est ici que pour réclamer sa part de l'héritage et toutes ces manifestations d'amour ne sont qu'une supercherie."

Sudhinda apprend qu'en effet le testament prévoit une part d'héritage pour Manomohan et que l'argent est entre les mains de l'exécuteur testamentaire, Sital Sarkar, qui réside à Santiniketan.

Sudhinda se rend compte qu'une confrontation avec Manomohan est nécessaire et il retient les services de son avocat, Sen

Gupta. C'est au cours de la confrontation que la personnalité de Manomohan, ses préoccupations et sa philosophie sont révélées. Il a passé presque toutes ces 35 années en compagnie d'aborigènes en Inde et surtout dans les Amériques.

Parlons de votre dernier film, *Le Visiteur*, qui est présenté au Festival de Venise, hors compétition.

Satyajit Ray : "Un homme a quitté sa maison à dix-huit ans. Il revient trente-cinq ans plus tard. Il est anthropologue et passe huit jours chez sa nièce qu'il n'a jamais vue. La nièce lui fait confiance, mais le mari de la nièce se méfie : ne serait-ce pas un imposteur ?

Durant cette semaine, nous allons apprendre à connaître cet homme, à découvrir sa philosophie. Elle peut se résumer ainsi : un cannibale qui se nourrit de chair humaine est plus humain qu'un homme qui presse un bouton pour lâcher une bombe atomique. Ce film est né de la lecture de deux livres de Lévi-Strauss. Comme toujours, j'essaie de surprendre le public. Je lui pose un problème, il attend une réponse. Je la lui donne, je lui pose une autre question. Et ainsi de suite..."

Vous savez, je ne suis qu'un conteur..."
Propos recueillis par
CLAUDE-MARIE TREMOIS

RABINDRANATH TAGORE (1961)

INÉDIT

Documentaire

Avec

Smaran Ghosal (Tagore adolescent), Raya Chatterjee, Shovanlal Gan Gopadhyaya, Pornendo Nukherjee, Kalol Bose, Subir Bose, Phani Nan.

N. et B. - 54 mn.

V.O. sans sous-titre français.

Il ne s'agit pas simplement d'un essai biographique utilisant divers documents filmés, mais d'une tentative plus ambitieuse de reconstitution de certains épisodes de la vie du grand artiste, comportant des scènes entièrement jouées.

Rabindranath Tagore, est un hommage fervent rendu au plus célèbre écrivain bengali par un cinéaste dont la dette à l'égard de ce grand artiste n'est pas mince. Cet essai, commandité par le gouvernement indien, ne doit pas être relégué à une place inférieure dans la filmographie de Ray : il constitue, au contraire, un témoignage privilégié sur l'univers intellectuel du cinéaste. Tagore est la figure la plus connue du mouvement intellectuel appelé "reconnaissance Bengali".

HENRI MICCIOLO
"Satyajit Ray, L'Age d'Homme"

THE INNER EYE (1972)

INEDIT

Documentaire

Produit par Films Division, Government of India. Photo : Soumendu Roy. Music : Satyajit Ray.

1 heure.

Chef d'œuvre que ce documentaire sur le peintre bengali Binode Bihari Mukherjee, professeur et peut-être même "mentor" de Ray à l'université de Tagore, à Santiniketan. Une mauvaise vue depuis la naissance ne l'avait pas empêché de réaliser de nombreuses œuvres. Mais en 1957, à l'âge de 54 ans, il la perd complètement suite à une opération malheureuse. Tragédie pour tout un chacun sauf pour le stoïque peintre qui continue à créer, à peindre sans voir. Ce film montre de manière subtile la fascination de Ray pour un des plus grands peintres indiens contemporains.

BALA (1976)

INEDIT

Documentaire

Produit par for the Performing Arts, Bombay and Government of Tamil Nadu. Photo : Soumendu Roy. Music : Satyajit Ray.

33 mn.

La plus grande danseuse de Bharata Natyan, selon Ray qui ajoute que cette forme de danse — riche d'un système de codes et gestes vieux de 1500 ans — donne la plus belle expression d'une femme, de ses qualités féminines, ce surtout grâce aux expressions du visage. Ray qui l'a vu sur scène en 1935 (il n'avait que 14 ans) a depuis toujours voulu réaliser ce film, mais ne l'a pu faire qu'en 1976. Il lui donne la valeur "d'archives", préservant ainsi les fascinantes interprétations d'une grande artiste.

LA MUSIQUE DE SATYAJIT RAY (1984)

de Utpalendu Chakravarti.

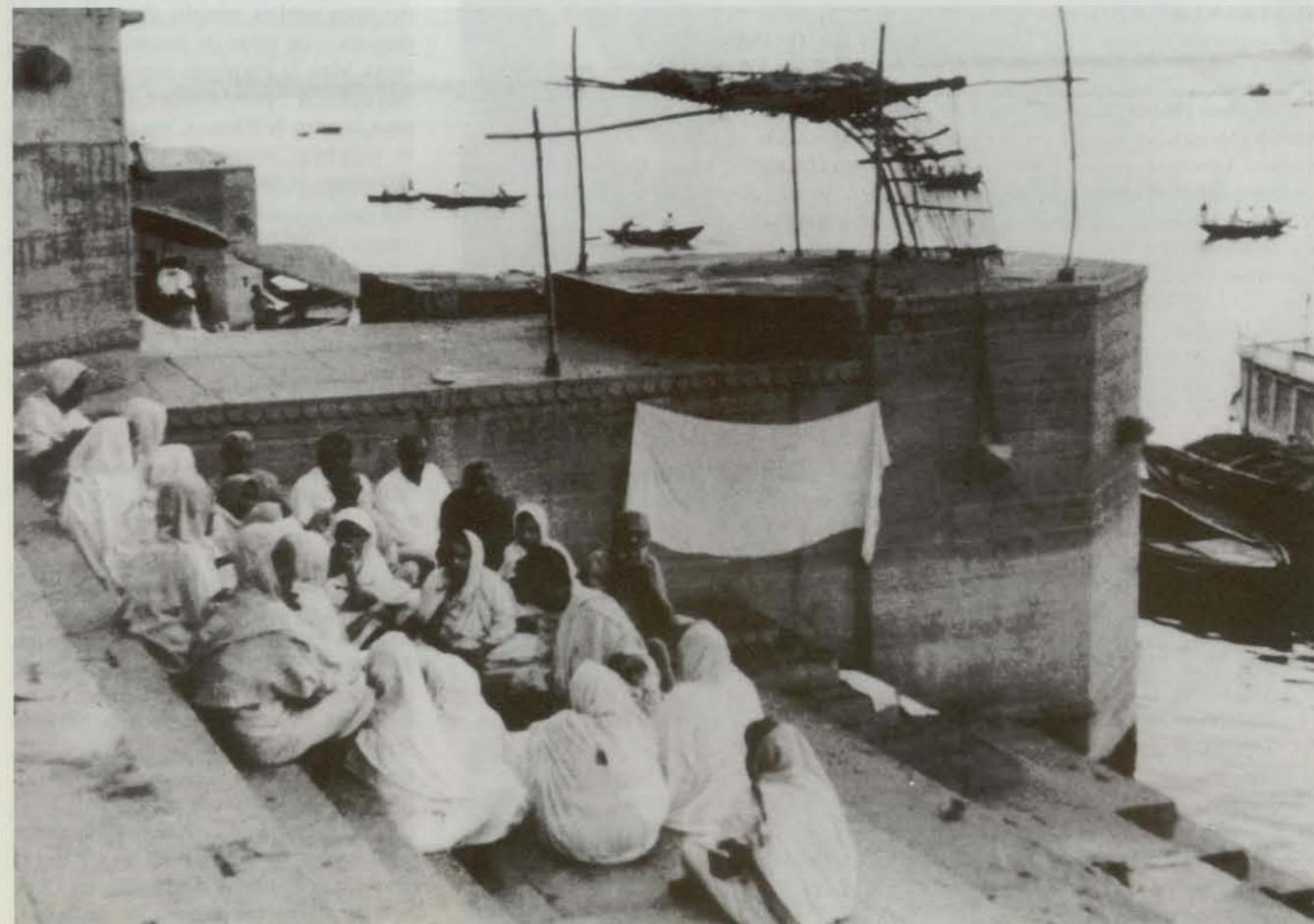
INEDIT

Documentaire

30 mn.

Film sur le tournage de *La Maison et le Monde*. Satyajit Ray en train de composer et d'enregistrer la musique du film.

PHOTOS : DROITS RÉSERVÉS



MARLÈNE DIETRICH

Hommage

Du 4 au 17 Décembre 1991
Au cinéma ACTION-ECOLES
Renseignements : 43.25.72.07

Mercredi 4	La scandaleuse de Berlin
Jeudi 5	La femme et le pantin
Vendredi 6	Manpower
Samedi 7	Témoignage à charge
Dimanche 8	La soif du Mal
Lundi 9	Témoignage à charge
Mardi 10	Agent X 27
Mercredi 11	La belle ensorceleuse
Jeudi 12	Shanghai express
Vendredi 13	La soif du Mal
Samedi 14	Agent X 27
Dimanche 15	L'ange des maudits
Lundi 16	Blonde Vénus
Mardi 17	L'ange des maudits

JACQUES RIVETTE

Intégrale

à partir du 20 novembre 1991
au cinéma LES 3 BALZAC
Renseignements : 45.61.10.60

Le coup du Berger	Duelle
Paris nous appartient	Noroit
La religieuse	Merry go round
L'amour fou	Le Pont du Nord
Jean Renoir le Patron	L'amour par terre
out 1 : noli me tangere	Hurlevent
out 1 : spectre	La bande des quatre
Céline et Julie vont en bateau	La belle noiseuse

Rivette le veilleur de Claire Denis

SATYAJIT RAY

Rétrospective

à partir du 20 Novembre 1991
au cinéma L'ENTREPÔT
Renseignements : 45.43.41.63

Pather Panchali	Charulata
Aparajito	Ashani Sanket
Apur Sansar	Shatranj ke khulari
Jalsaghar	Pikoo
Devi	Ghare Baïre
Teen Kanya	Ganashatru
Mahanagar	Agantuk

Documentaires : Rabindranath Tagore, the inner eye, Bala et la musique de Satyajit Ray de Urpalendri Chakravarti.

(Des modifications de titres indépendantes de notre volonté peuvent intervenir)

LE FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

Présidente Janine Alexandre DEBRAY

programmation cinéma Richard MAGNIEN
Marie-Jo MALVOISIN

avec la collaboration technique d' Amorces Diffusion

relations publiques Marie-Jo MALVOISIN

avec le concours du Centre National de la Cinématographie

en collaboration avec La Cinémathèque Française
Le Palais de Tokyo
Le Groupement National des Salles de recherche
Le Goethe Institut de Paris
L'Institut National de l'Audio-visuel
L'Ambassade de l'Inde
National Film Development of India

Remerciements

PIERRE GRISE - Martine MARIGNAC, Maurice TINCHANT,
LES FILM DE LA PLEIADE - Florence BRAUNBERGER,
AAA DISTRIBUTION,
CINÉ-CLASSIC - Alexandra et Jean HENOSCHBERG,
FILM DE L'ATALANTE - Gérard VAUGEOIS,
AIMIP,
LA SEPT,
FILMS SANS FRONTIÈRES - G. MORAVIOFF,
GAUMONT,
MK2 DIFFUSION - J.M GEVAUDAN,
ERATO FILMS - Daniel TOSCAN DU PLANTIER
LE FESTIVAL DES 3 CONTINENTS - Alain JALLADEAU,
LES GRANDS FILMS CLASSIQUES - Jacques MARÉCHAL,
LE THÉÂTRE DU TEMPLE - Jean-Marie RODON, Jean-Max CAUSSE,
ARCHÉO PICTURES - Marc DIOT,
Alain MARCHAND, Françoise BEVERINI, Jacques LEGLOU,
Henri FRAISE, Alok B. NANDI, Martine ARMAND, Charles TESSON,
Anne-Marie FOUCHER, Antonio RODRIG, Jacques SICLIER,
LES CINÉMAS Action Ecoles, les Trois Balzac, l'Entrepôt,
La librairie ATMOSPHERE,
Les laboratoires LTC, GTC et TELCIPRO.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS - 156, rue de Rivoli, 75001 PARIS
Tél. (1) 42.96.12.27 - Télécopie (1) 40.15.92.88

Contact Presse : Tél. 48.05.70.61 - 42.21.46.23

LE FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

Association Alexandre DEBRAY

Programme des films
Maison MALVOISIN

Agence Diffusion

Maison MALVOISIN

Centre National de la Cinématographie

La Cinémaèque Française

Le Palais de Tokyo

Le Mouvement National des Salles de Recherche

Le Centre National de Paris

L'Institut National de l'Audio-Visuel

L'Ambassade de l'Inde

National Film Development of India

JACQUES RIVETTE

Intégrale

PIERRE GRIZE - Maurice MAILLONAC, Maurice TINCANT

LES FILMS DE LA PLIAGE - PIERRE BRAUNBERGER

AAA DISTRIBUTION

CINE CLASSIC - Alexandre et Jean HENOSCHBERG

FILM DE L'ATLANTE - GREGG YUDOFF

Le film de l'AMIR

LA SEPTIEME

FILMS SANS FRONTIERES - G. MORAVJON

GAUMONT

MIKRO DISTRIBUTION - JIM GYRUDAN

ERATO FILMS - Daniel TORCAN DU PLATIER

LE FESTIVAL DE CANNES - JIM GYRUDAN

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES - Jacques MARCHAIS

LE THEATRE DU TEMPS - Jean-Marie ROLLON, Jean-Marie ROLLON

ARCHES VIEURES - Jean DIOT

Alain MARCHAND - Jacques Rivette, Jacques LÉON

Helen PRYOR, Aïkka RÄNÖ, Mauds ARNOLD, Claude LÉON

Ann-Mari FOLKING, Kaino RÖNN, Jacques SIEBER

LES CINEMAS ASSOCIÉS - Les Films de France

La Bibliothèque ATMOSPHERE

Les Informations L.C. CUE et LE CIRQUE

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS - 150, rue de Rivoli - 75001 PARIS

Tel. (1) 42 06 1237 - Télécopie (1) 40 13 02 88

Comptes Chèques Postaux - 45 31 44 37

IMP. J. SOTTO - PARIS