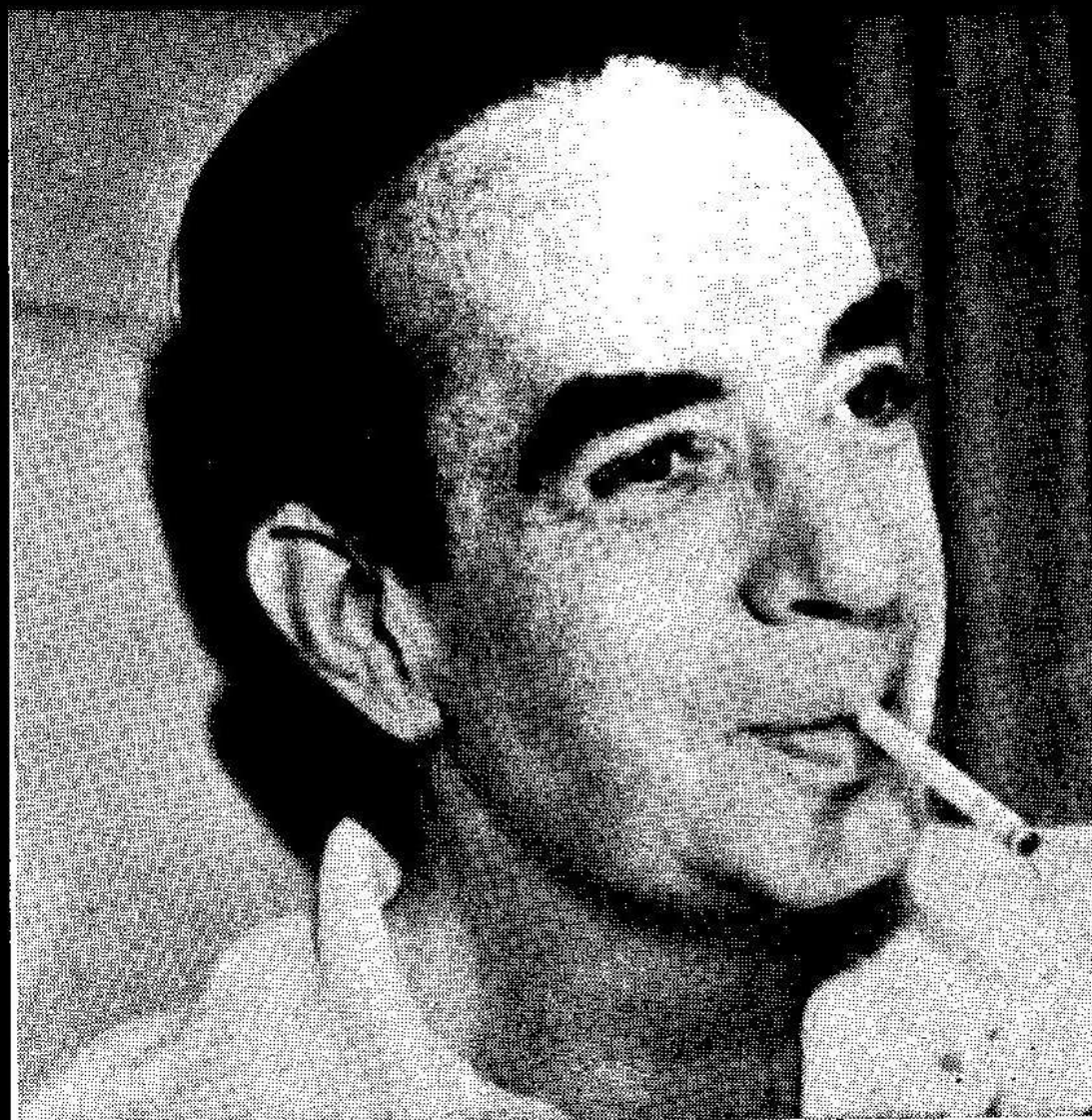
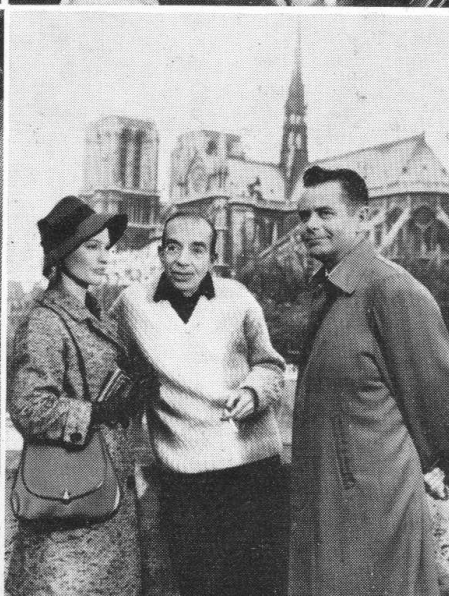
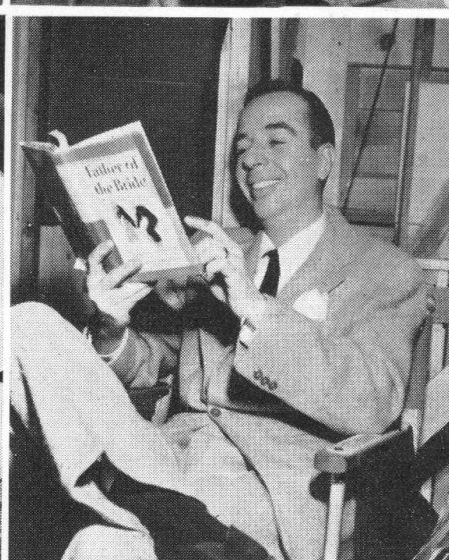


P R E M I E R P L A N

VINCENNE MINNELLI





Catherine de la Roche Vincente Minnelli

Sommaire

Illustrations

Une photo de chaque film : 3-32.

Les films

Vincente Minnelli, 33. — **Cabin in the sky** (Un petit coin aux cieux), 41. — **I dood it** (Mademoiselle ma femme), 43. — **Meet me in St Louis** (Le chant du Missouri), 44. — **The clock**, 47. — **Ziegfeld Follies**, 50. — **Yolanda and the thief** (Yolanda et le voleur), 57. — **Undercurrent** (Lame de fond), 60. — **The pirate**, 62. — **Madame Bovary**, 64. — **Father of the bride** (Le père de la mariée), 67. — **An american in Paris** (Un Américain à Paris), 69. — **Father's little dividend** (Allons donc papa), 72. — **The bad and the beautiful** (Les ensorcelés), 75. — **The band wagon** (Tous en scène), 78. — **The long, long trailer** (La roulotte du plaisir), 81. — **Brigadoon**, 82. — **The Cobweb** (La toile d'araignée), 85. — **Kismet**, 88. — **Lust for life** (La vie passionnée de Vincent Van Gogh), 89. — **Tea and sympathy** (Thé et sympathie), 92. — **Designing woman** (La femme modèle), 94. — **Gigi**, 95. — **The reluctant debutante** (Qu'est-ce que mamant comprend à l'amour), 97. — **Some came running** (Comme un torrent), 98. — **Bells are ringing** (Un numéro du tonnerre), 100. — **Home from the hill** (Celui par qui le scandale arrive), 101. — **The four horsemen of the Apocalypse** (Les quatre cavaliers de l'Apocalypse), 103. — **Two weeks in another town** (Quinze jours ailleurs), 106. — **The courtship of Eddie's father** (Il faut marier papa), 109. — **Goodbye Charlie** (Au revoir Charlie), 111. — **The Sandpiper** (Le chevalier des sables), 113.

Filmographie : 117 - 125.

Bibliographie française, par Pierre Besanger, articles généraux, 126. — Film par film, 127. — Discographie (par François Le Bour), 133.

Avec Cyd Charisse, Gene Kelly, Glenn Ford, Ingrid Thulin,
Robert Mitchum : Vincente Minnelli.

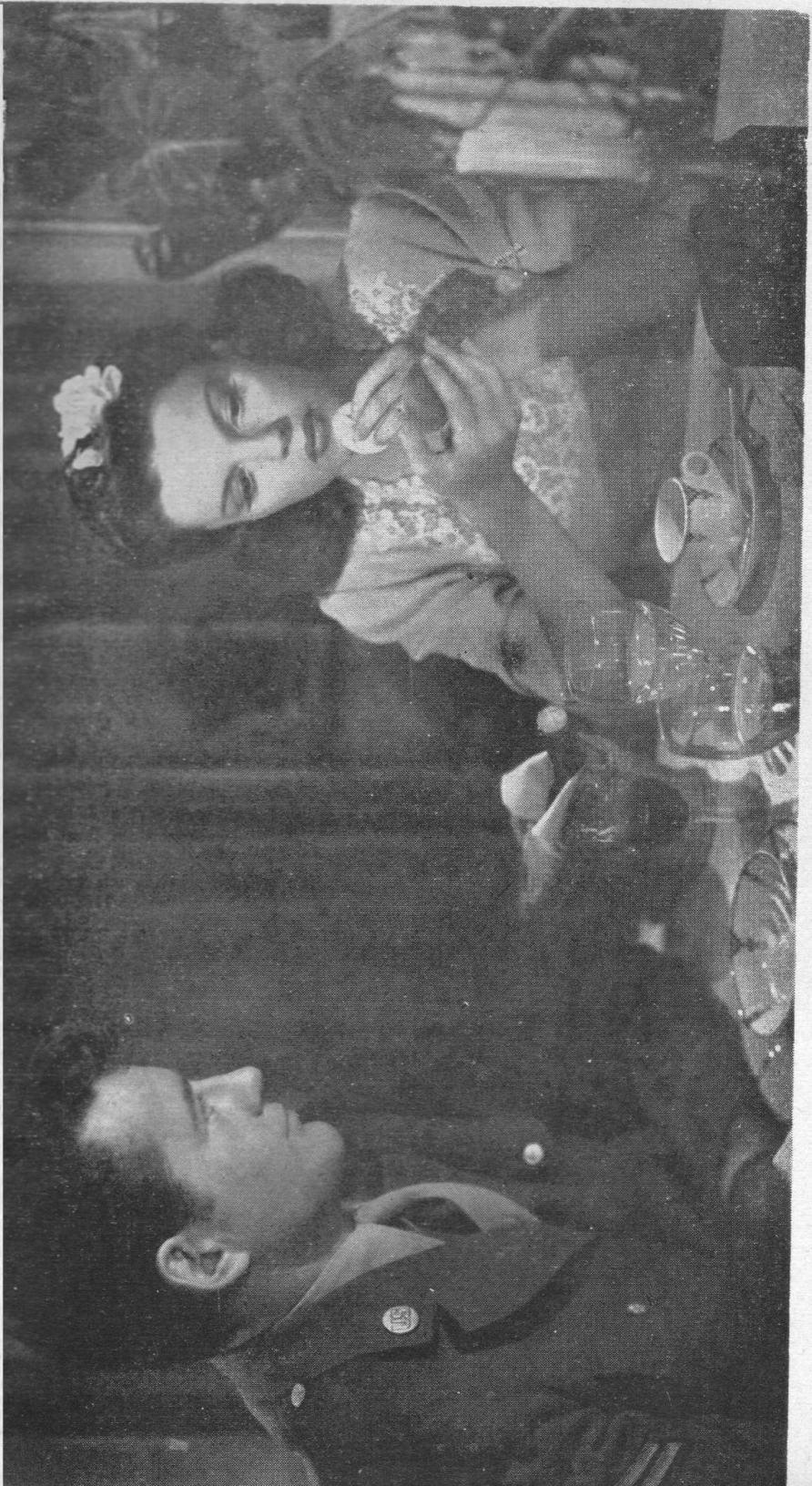
Ce numéro de PREMIER PLAN est constitué par l'adaptation — augmentée (par l'auteur des comptes rendus des films après 1959, et par l'éditeur de quelques citations de critiques français) — d'une plaquette sur VINCENTE MINNELLI publiée en Nouvelle-Zélande en 1959 par Madame Catherine de la Roche. Traduit par Louis Rochemont avec la collaboration de Roger Tailleur, ce travail a été revu et complété par l'auteur, en vue de la présente édition dans PREMIER PLAN ; les dernières traductions étant effectuées par Micheline Martin.

Nous avons plaisir à présenter une nouvelle fois une traduction, qui donne une idée de la critique de cinéma hors de France, et qui préfère aux généralités prétentieuses la révision d'une œuvre suivant notre « politique des films » sans que naturellement, nous soyons toujours d'accord (de l'enchanteur TOUS EN SCENE à l'admirable SANDPIPER). La filmographie et la bibliographie (celle-ci due à Pierre Besanger) sont détaillées, puisque ce numéro de PREMIER PLAN est la première étude d'ensemble sur Minnelli.

Les citations de Vincente Minnelli sur ses films sont extraites principalement de trois interviews : Bitsch-Domarchi en 1957 et Domarchi-Douchet en 1962 (CAHIERS DU CINEMA, N. 74 et 128), Serebrinsky-Garaycochea en 1963 (MOVIE N. 10).

Pour l'illustration, conçue de façon systématique plutôt que spectaculaire, nous remercions MM. Peter Armitage (FILM) et Eric Losfeld (POSITIF), ainsi que l'agence lyonnaise de la MGM.

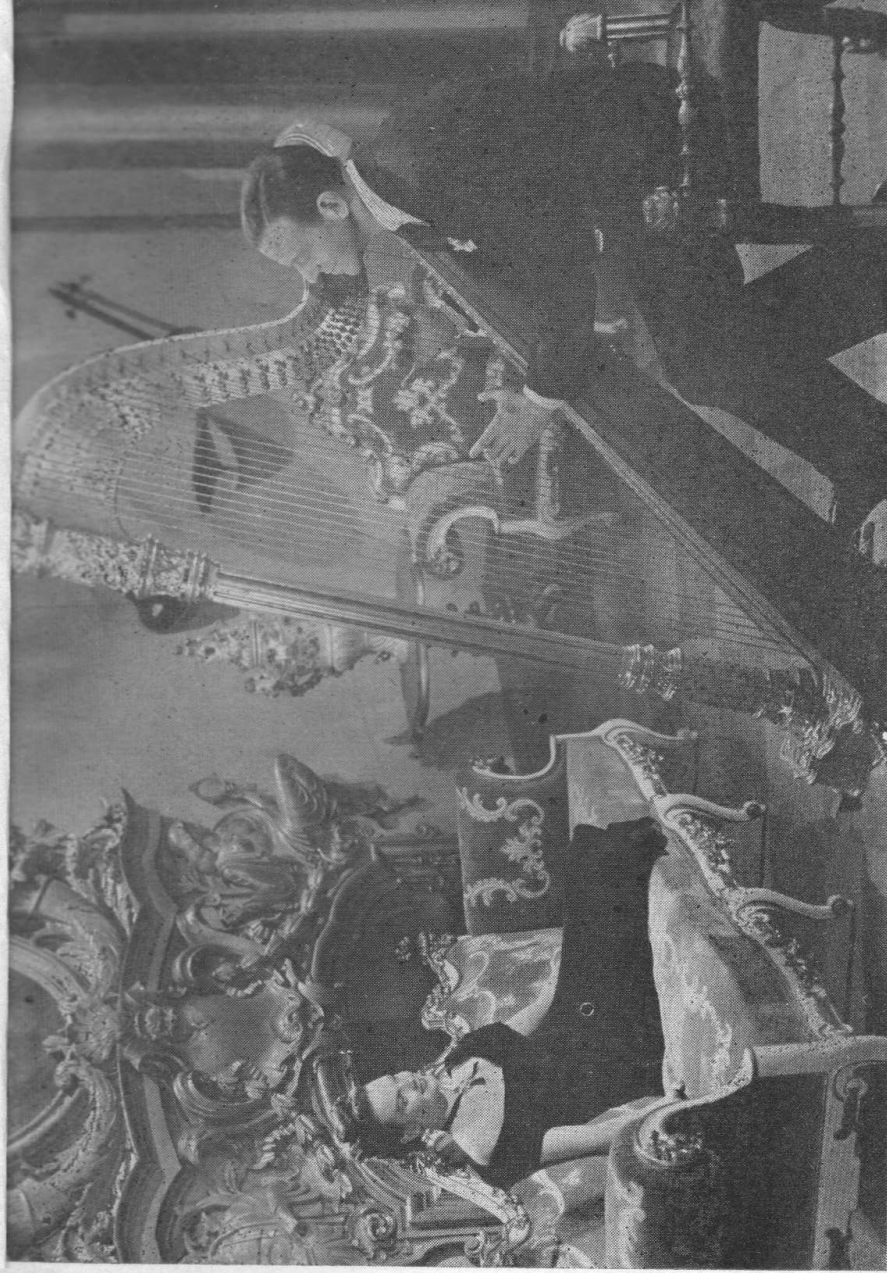
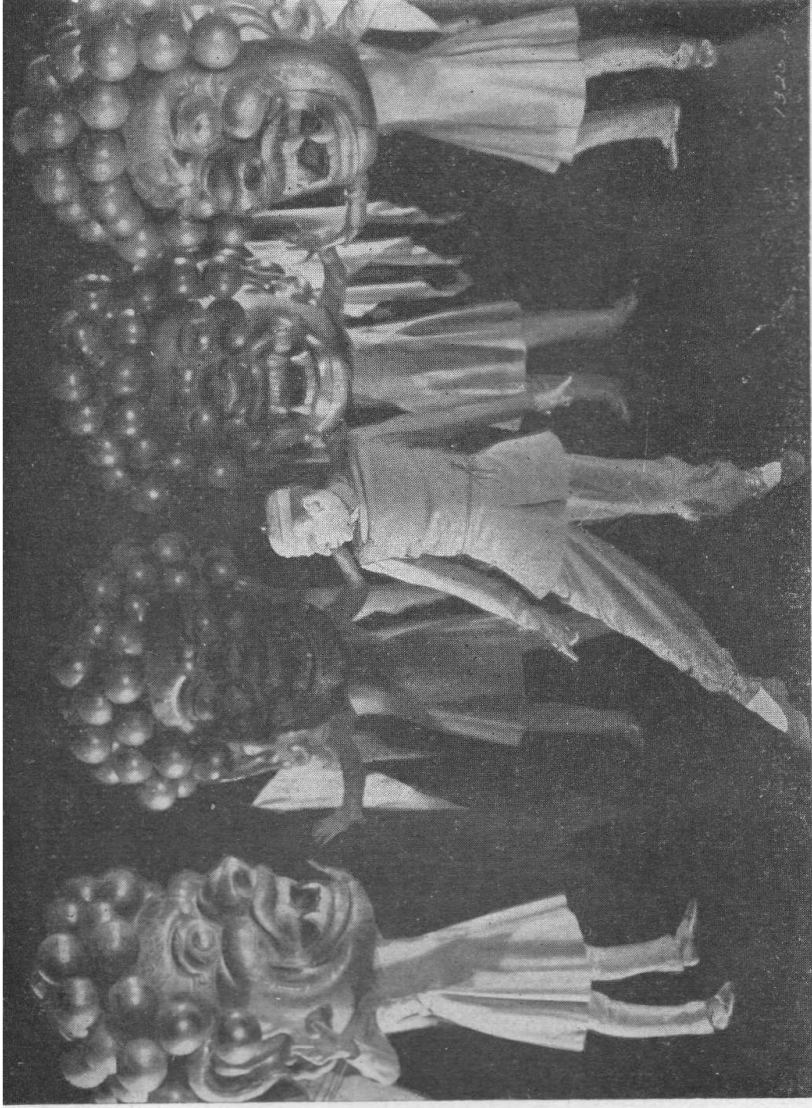




- 1 - Cabin in the Sky, 1942
Un petit coin aux cieux
- 3 - Meet me in St. Louis, 1944
Le Chant du Missouri

4 - The Clock, 1944

- 5 - Ziegfeld Follies, 1945
Ziegfeld Follies



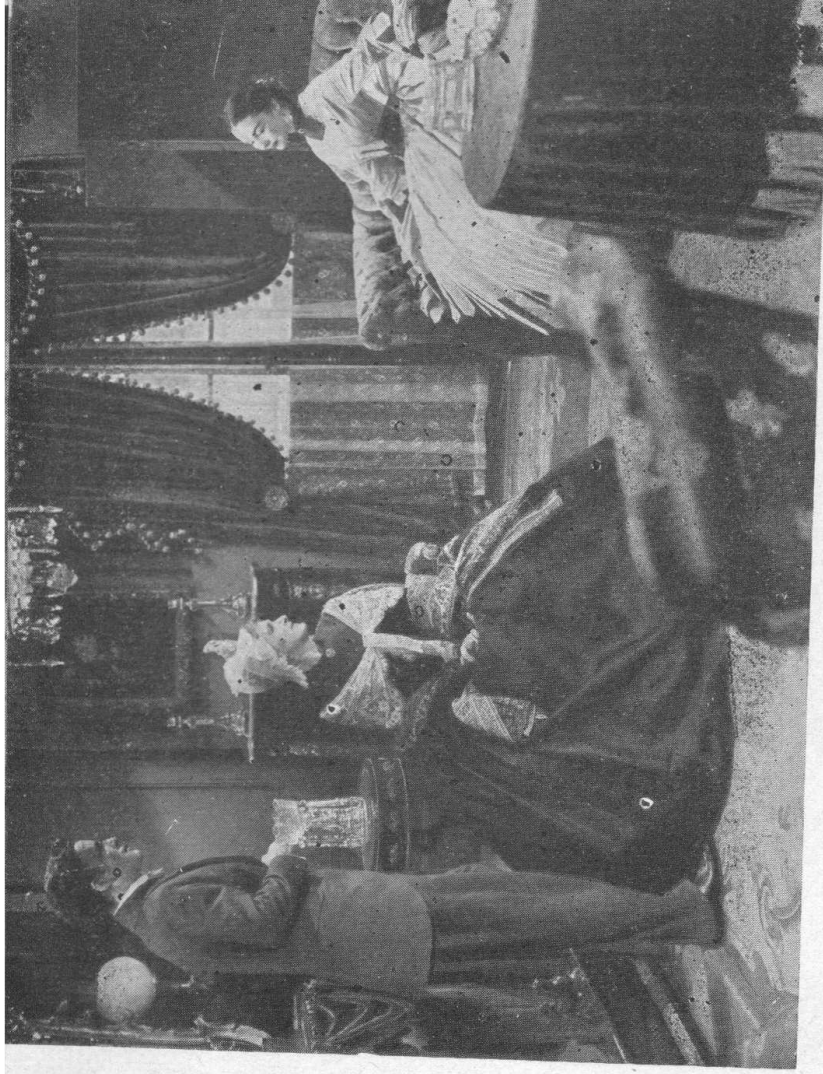
- 6 - Yolanda and the Thief, 1946



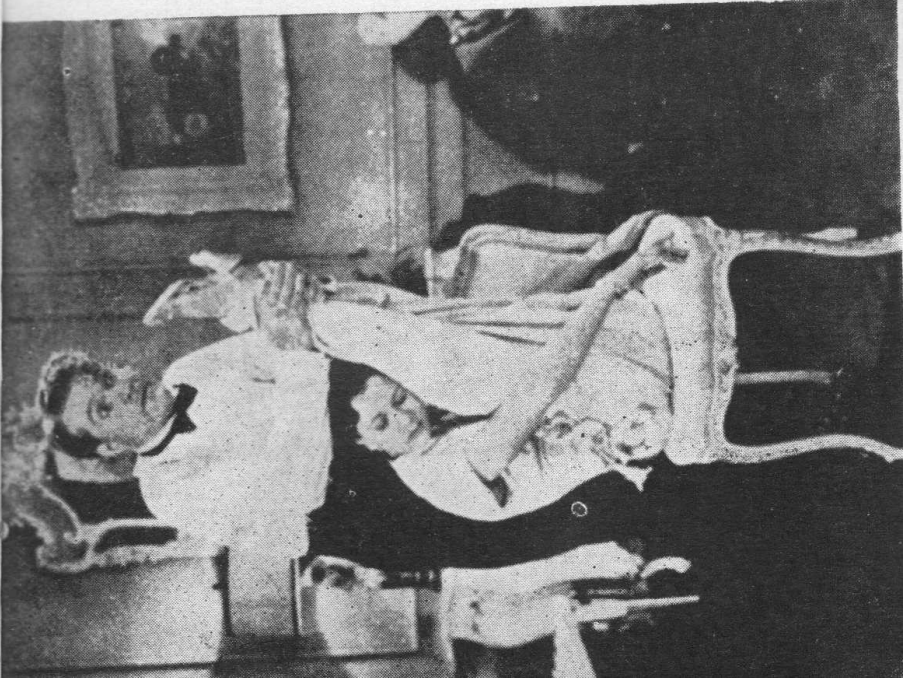
7 - Undercurrent, 1946
Lame de fond

8 - The Pirate, 1947
Le Pirate

9 - Madame Bovary, 1948
Madame Bovary



2 - I dood it, 1943
Mademoiselle
ma femme



10 - The Father of the
Bride, 1950
Le père de la mariée



11 - **An American in Paris**, 1950
Un Américain à Paris

12 - **Father's Little Dividend**, 1950
Allons donc papa

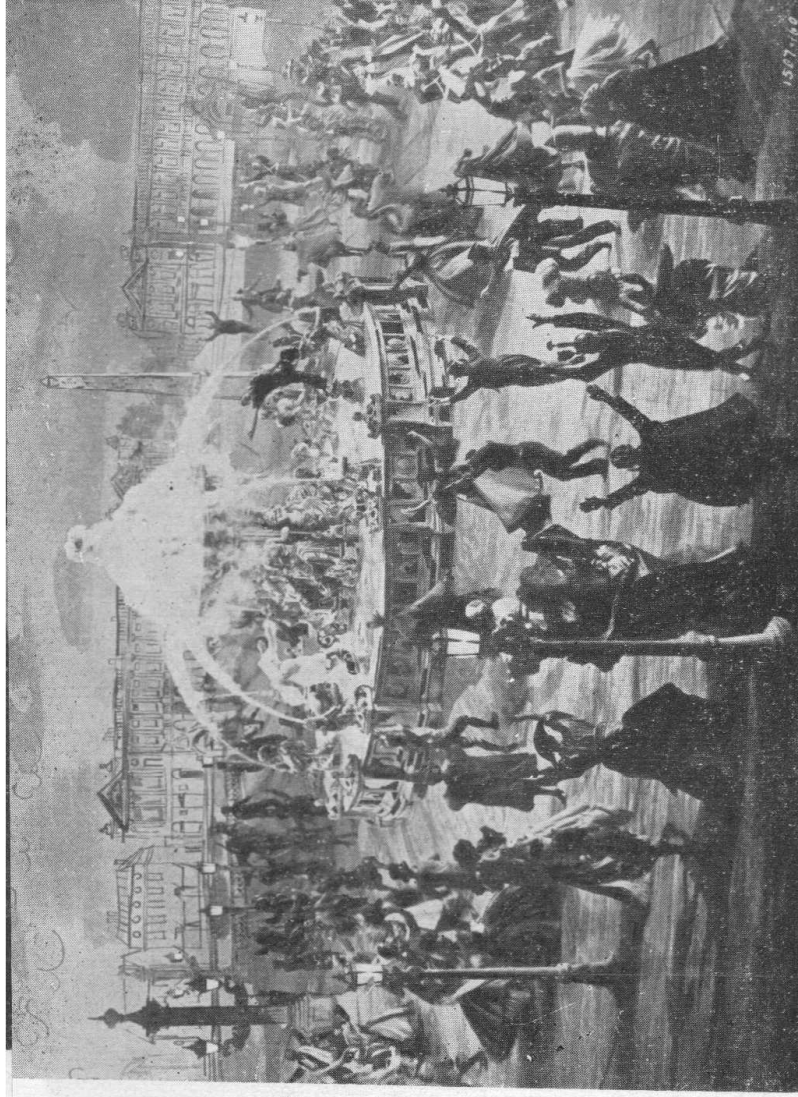
13 - **The bad and the Beautiful**, 1952
Les ensorcelés

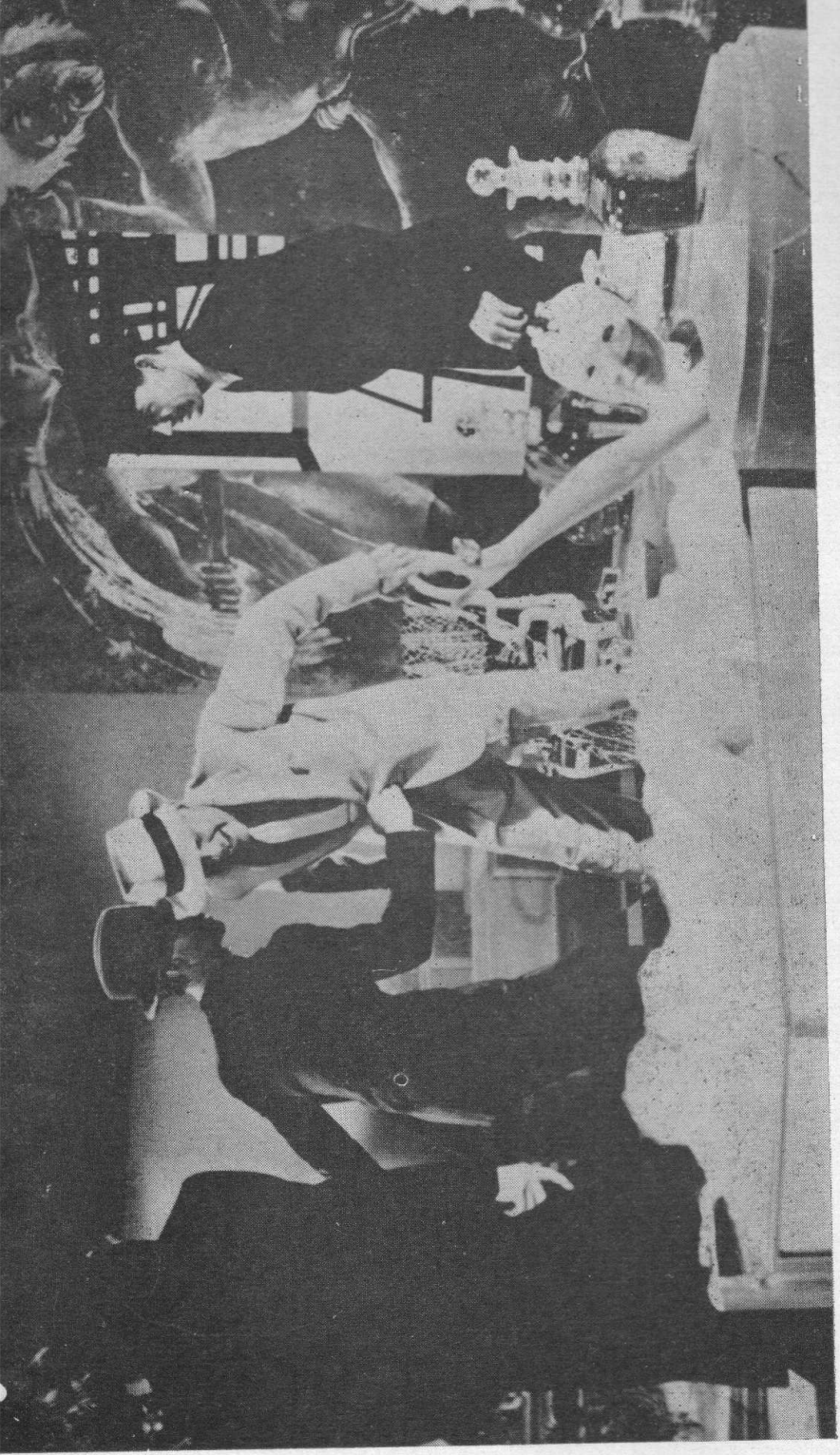
14 - **The Bandwagon**, 1952
Tous en scène

15 - **The long, long trailer**, 1953
La roulotte du plaisir

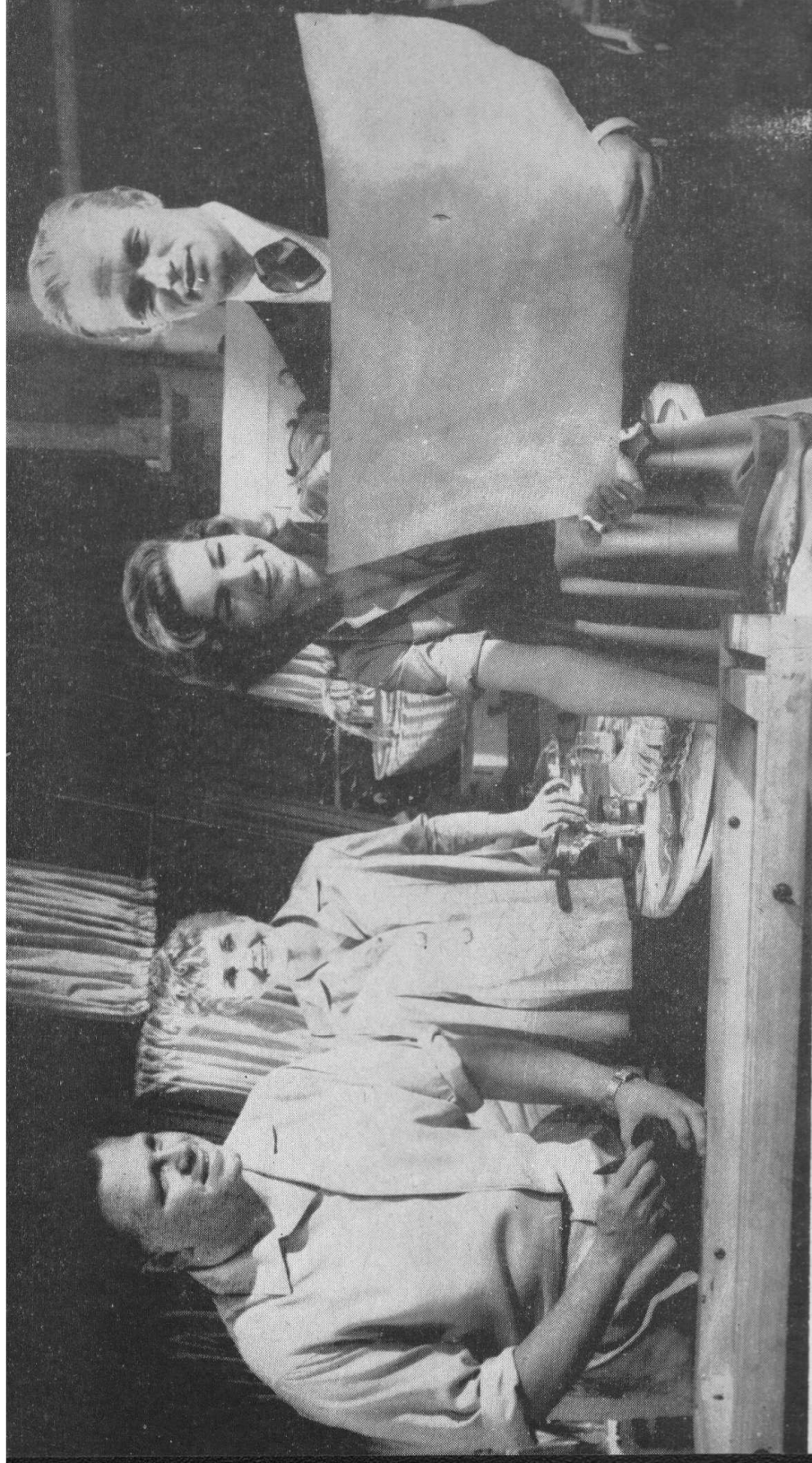
16 - **Brigadoon**, 1953
Brigadoon

17 - **The Cobweb**, 1954
La toile de l'araignée

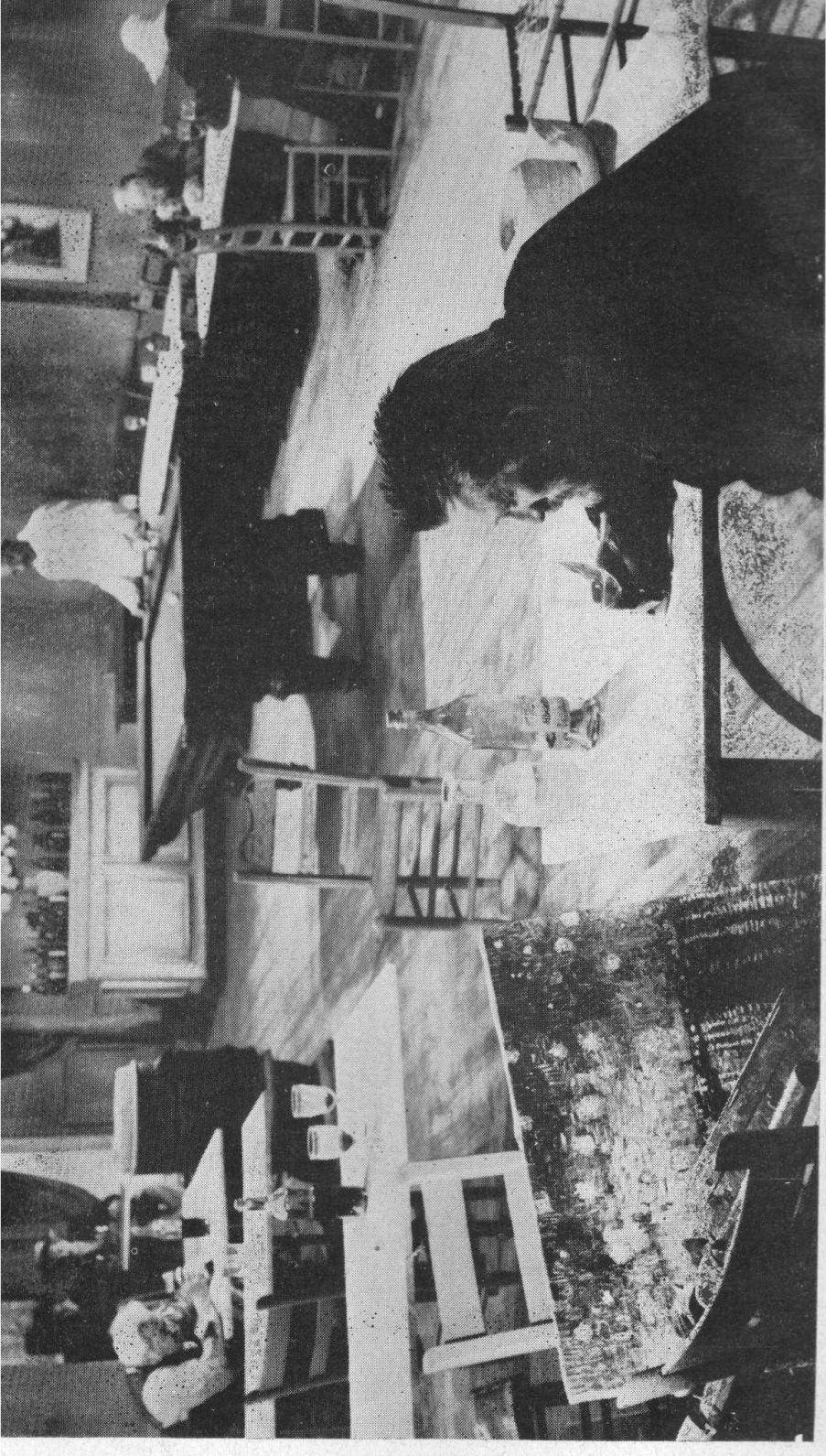
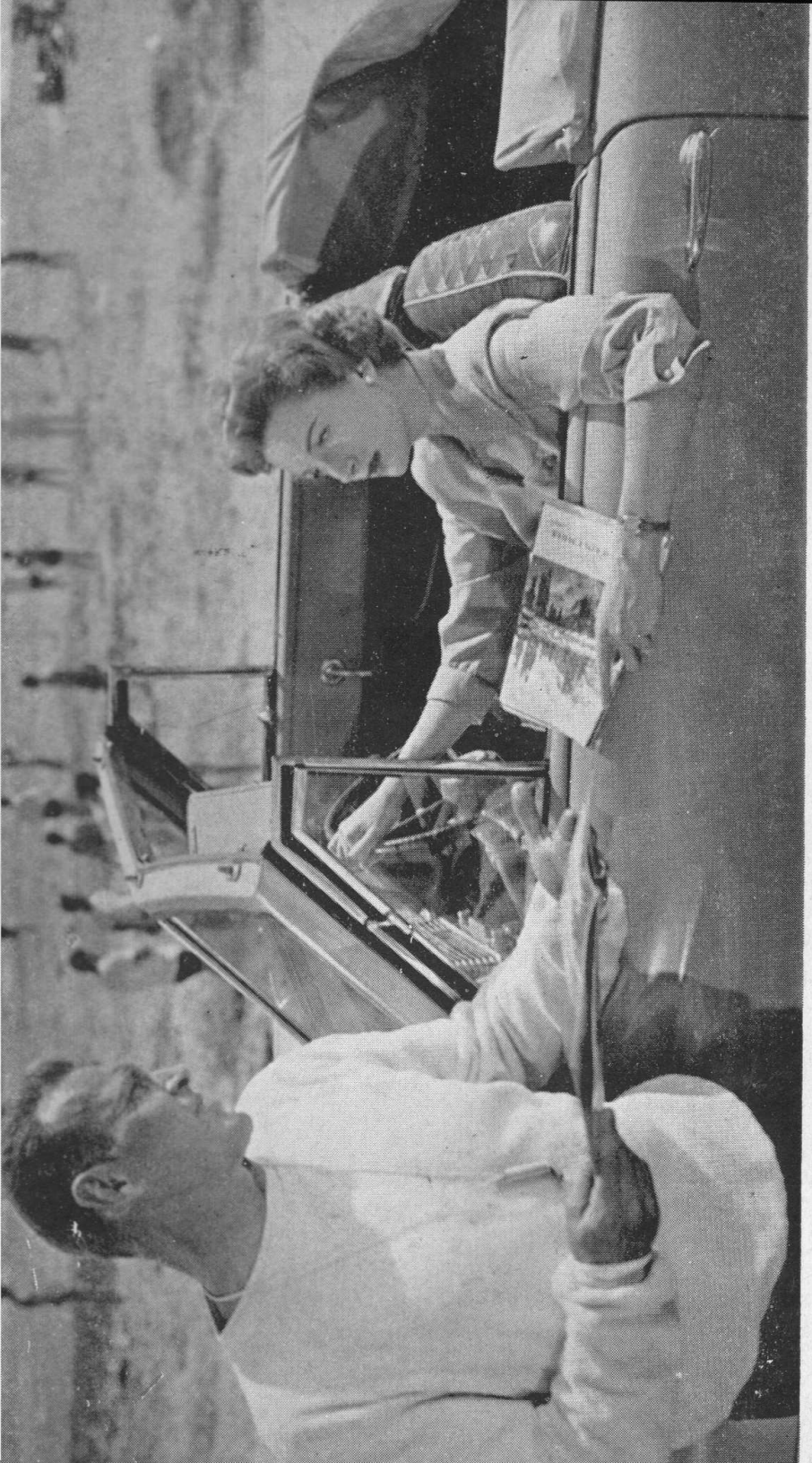








18 - Kismet, 1955
L'étranger au paradis





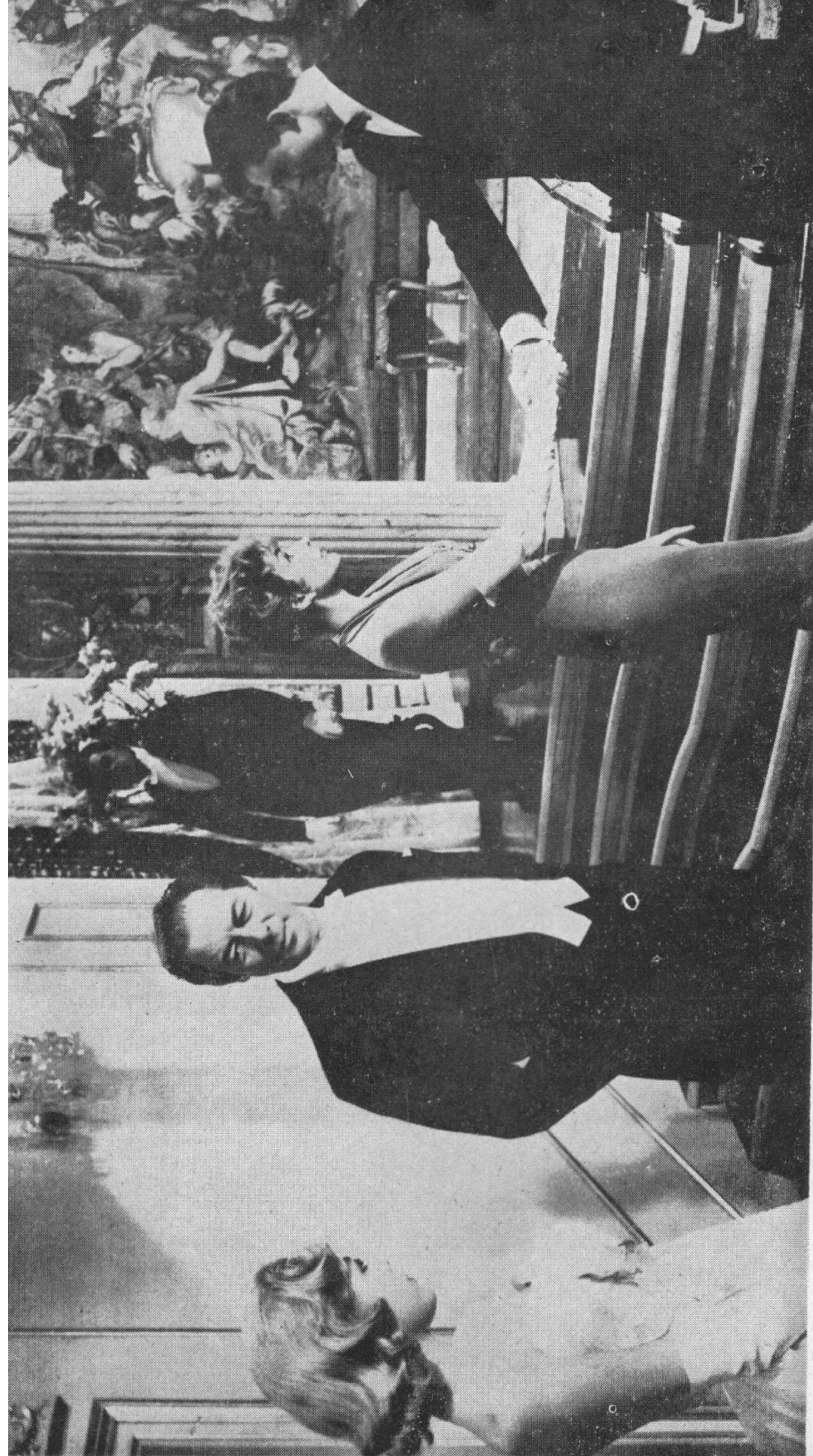
19 - Lust for Life, 1955
La vie passionnée de
Vincent Van Gogh

20 - Tea and Sympathy, 1956
Thé et sympathie

21 - Designing Woman, 1956
La femme modèle

22 - Gigi, 1957
Gigi





23 - **The reluctant debutante**, 1958
 Qu'est-ce que maman
 comprend à l'amour ?



24 - **So me came Running**, 1958
 Comme un torrent



25 - Home from the Hill, 1959
Celui par qui le scandale arriv.



26 - Bells are Ringing, 1959
Un numéro du tonnerre



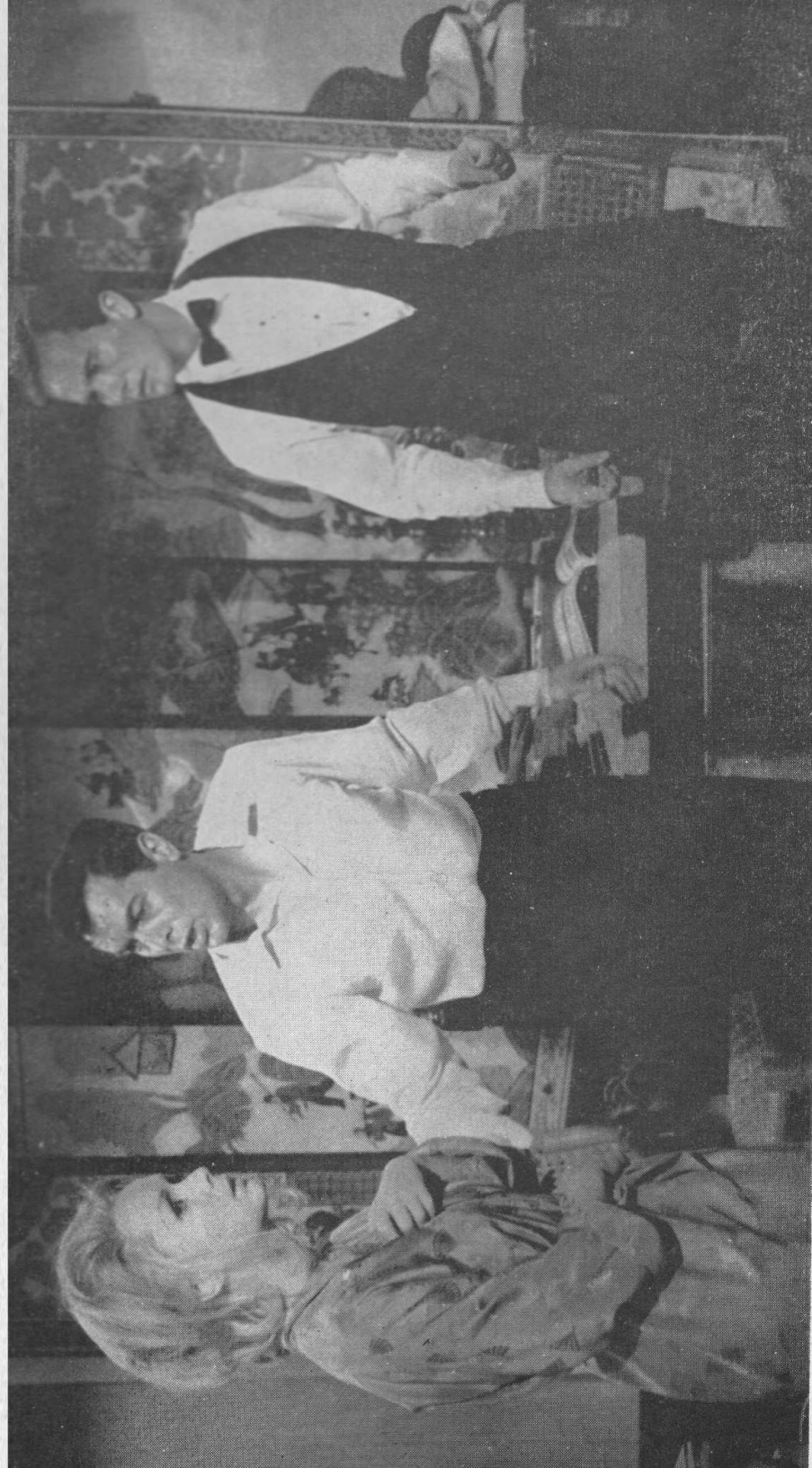
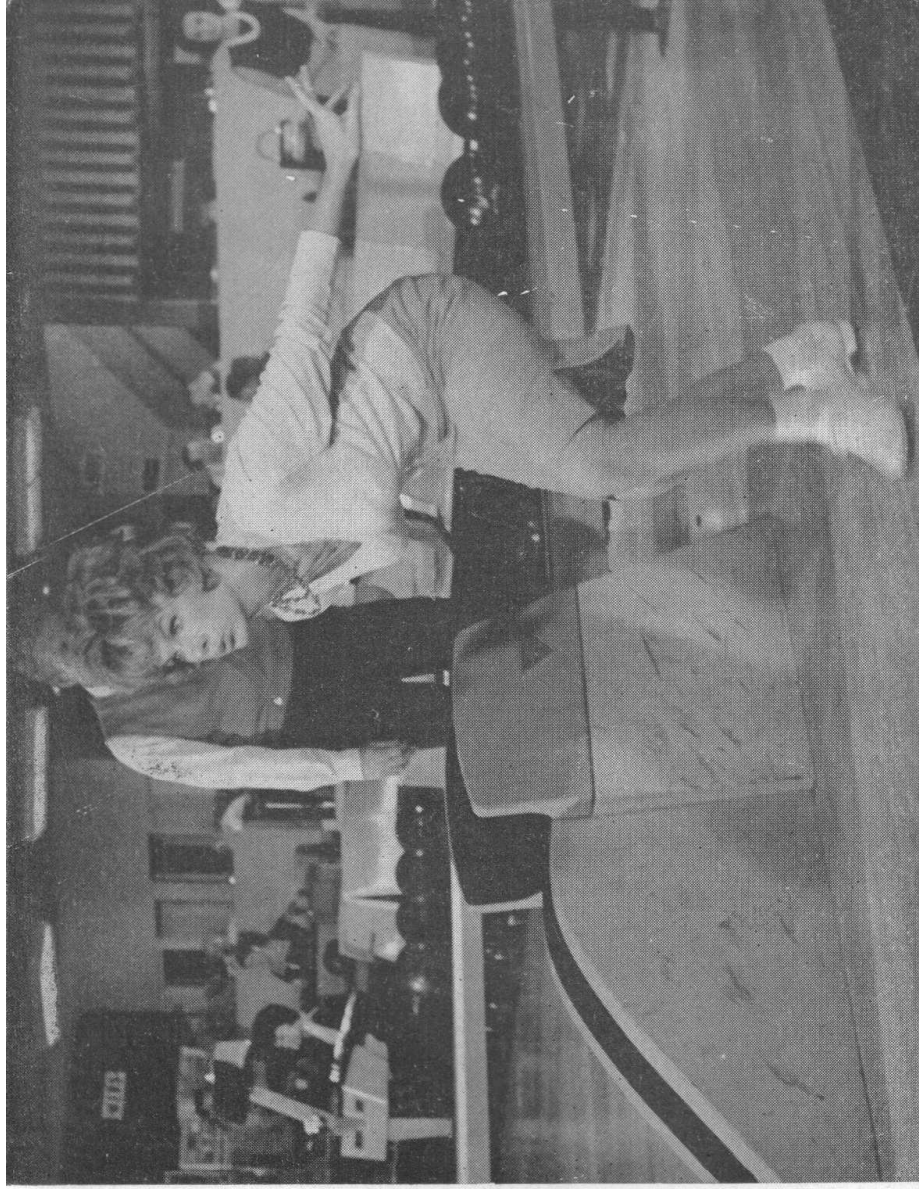
27 - The four Horsemen of the
Apocalypse, 1961
Les quatre cavaliers
de l'Apocalypse

28 - Two weeks in another
town, 1961-1962
Quinze jours ailleurs

29 - The courtship of Eddie's
Father, 1962
Il faut marier Papa

30 - Goodbye Charlie, 1964
Au revoir Charlie

i31 - The Sandpiper, 1964





Vincente Minelli

Vincente Minnelli a d'abord été considéré comme le rénovateur de la comédie musicale à l'écran, mais son œuvre comprend également plusieurs films « non musicaux ». Une certaine stylisation picturale est à travers toute son œuvre une constante caractéristique. Avec irrégularité parfois, mais avec originalité toujours, il a dégagé de film en film, à travers des sujets bien différents, un style personnel.

Son enfance et son adolescence le préparèrent à une carrière cinématographique. Né à Chicago en 1906, il passa ses premières années en tournées dans le Middle West avec le « Minnelli Brothers Dramatic and Tent Shows », théâtre ambulant familial. Son père, violoniste italien, dirigeait le petit orchestre. Sa mère, d'origine française, était vedette de la troupe.

A l'âge de trois ans, Vincente Minnelli fit sa première apparition sur scène, « interprétant » Little Willie dans **East Lynn**. Quand il eut 8 ans, la concurrence du cinéma obligea la troupe à réduire son activité et à se fixer dans le Delaware. Pendant les vacances, le jeune Vincente travailla chez un peintre d'affiches, dessinant des rideaux de scène pour le cinéma. A 16 ans, il quitta l'école, partit pour Chicago, travailla chez un photographe, puis fut engagé par la chaîne de théâtres Balaban et Katz comme régisseur et dessinateur de costumes.

Dans « Film Quaterly », Albert Johnson rappelle les débuts de Minnelli à la scène :

« C'était l'époque de **Scandals**, de George White, de **Vanities**, de Earl Carroll, et les œuvres de ces imprésas-

rios épiques faisaient preuve d'un vif esprit de compétition. Ces hommes s'entouraient de maints collaborateurs, et leurs équipes comprenaient les artistes et les décorateurs les plus ingénieux du pays. Ziegfeld, White et Carrol étaient continuellement à la recherche de nouveaux talents et on ne tarda pas à entendre parler de certains décors et costumes remarquables dans un spectacle monté à Chicago. C'est Earl Carroll qui découvrit Minnelli et il commanda au jeune homme un rideau de quatre-vingts mètres pour une édition de **Vanities** pour 1931. Ses qualités de décorateur valurent au jeune Minnelli une place au Théâtre Paramount de Broadway, où son travail se caractérisait par une précoce habileté à créer avec un maximum d'efficacité le genre de tableaux fastueux rendus populaires par Ben Ali Maggin dans les revues Ziegfeld. Il réussit à donner une valeur artistique à cette salle et il ne faut pas oublier le succès commercial dont jouirent pendant les années de la crise, les spectacles combinant la présentation d'un film et des attractions.

« En 1932, Grace Moore lui commande les décors et les costumes de **La Dubarry**, une opérette à grand spectacle sur une musique de Carl Millocker. Les critiques les plus austères furent ravis par la splendeur de l'élément visuel de cette production.

« Du jour au lendemain, Minnelli devint célèbre. En 1933, il est nommé directeur artistique du Radio City Music Hall, la plus grande salle de spectacle du monde, qui venait d'ouvrir à Rockefeller Center. Ce fut la grande époque du Radio-City et sa réputation actuelle est due au travail de Minnelli et de ses collaborateurs entre 1933 et 1935. Il eut à sa disposition plusieurs scènes entièrement équipées et une horde de chanteurs et de danseurs. Son expérience scénique à cette époque est nettement reconnaissable dans certaines séquences de ses films. »

Vincente Minnelli revint ensuite à Broadway pour

diriger revues et ballets, tel que **El Amor Brujo** dont l'originalité fut remarquée, et une série de comédies musicales : **At Home Abroad**, **The Show is on** et **Hooray for What** furent des expériences techniques et artistiques. **Very Warm for May** contenait un ballet satirique sur la psychanalyse — sujet auquel il reviendra. Sa version scénique de **Ziegfeld Follies** fit preuve de l'intérêt qu'il portait au surréalisme et à l'art moderne. Minnelli, peintre lui-même, collectionne des tableaux, et l'on sait qu'il aida au financement de films expérimentaux d'artistes tels que Man Ray et Hans Richter. Minnelli est pianiste et grand admirateur de Proust...

En 1937, il fut quelques mois sous contrat à Hollywood, chez Paramount. Mais c'est en 1940 que son goût pour le cinéma se précisa, quand le producteur Arthur Freed, qui avait remarqué son travail à Broadway, le fit venir à la M.G.M., où il travailla deux ans dans divers départements avant de devenir réalisateur. La plus grande partie de sa carrière a été faite à la M.G.M. : il faut reconnaître qu'elle lui donna sa première chance, l'avantage d'un emploi continu et que, si elle lui demanda quelques travaux peu dignes de son talent, le soutint dans certaines tentatives audacieuses.

On pourrait ranger les films de Minnelli en trois catégories, selon les trois producteurs avec lesquels il travailla le plus souvent : les musicals avec Arthur Freed, les comédies avec Pandro S. Berman, enfin les films dramatiques produits par John Houseman. Il travailla continuellement avec certains techniciens : ainsi Cedric Gibbons et Edwin B. Willis supervisèrent les décors de ses films jusqu'à **Designing Woman**, rôle qui semble dévolu depuis **Gigi** à W.-A. Horning, G.-W. Davis et Henry Grace. Irène Sharaff « la plus ingénieuse et la plus talentueuse » créatrice de costumes de scène et de cinéma, d'après Minnelli, fut pour beaucoup dans les lignes et les couleurs de maintes scènes. Le « set designer » (dessinateur-créditeur de décors) Jack Martin Smith

contribua beaucoup à la magie des backgrounds qui devint typique des films de Minnelli : il a travaillé à tous ses musicaux depuis *I Doot It* jusqu'à *The Pirate*. Depuis *Un Américain à Paris* ses décors ont été le plus souvent dessinés par Preston Ames, qui a le don des eflets impressionnistes, et depuis *Le Père de la Mariée*, la plus grande partie des décors sont de Kogh Gleason. Enfin, Charles Walters, Robert Alton et Gene Kelly ont eu plus d'une fois la responsabilité de remarquables chorégraphies dans les films de Minnelli.

Minnelli ne fait guère de différence, pour sa part, entre ses films — musicaux, comédies ou drames — chaque œuvre devant avoir un « style et une atmosphère appropriés. La recherche de ces deux éléments, dit-il, est le travail le plus intéressant, le but à atteindre ». On peut trouver que ses comédies musicales contiennent des apports plus originaux : la fantaisie et une sorte de semi-réalisme y sont mêlés avec finesse, le chant et la danse adroitement intégrés à l'intrigue. La caméra suit les danseurs et isole le détail avec virtuosité ; le style s'affirme encore dans la composition picturale des ballets. Certains films dramatiques apportent moins de nouveauté, comme *The long, long trailer*, à moins qu'une certaine stylisation n'y soit atteinte qu'aux dépens de la profondeur dans la peinture des personnages, comme dans *The Cobweb*.

Dans un programme du Museum of Modern Art de San Francisco présentant une anthologie de ses films, Minnelli cite Somerset Maugham pour résumer sa propre attitude quant à la création : « On a dit que j'étais cynique ; on m'a accusé de faire l'homme plus mauvais qu'il ne l'est. Je ne pense pas, Ce que j'ai fait, c'est mettre au jour certains traits sur lesquels d'autres écrivains ferment les yeux. Ce qui m'a le plus frappé dans l'être humain c'est, me semble-t-il, son manque de consistance, ou plutôt son défaut de continuité. Je n'ai jamais vu de gens tout d'une pièce. Cela est étonnant,

mais les traits les plus incongrus peuvent coexister dans la même personne, et lui permettre pourtant de tendre à un équilibre harmonieux ».

Une attitude semblable apparaît dans tous les films de Minnelli, notamment dans ses œuvres dramatiques depuis *The Cobweb*, dans *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* et *Two weeks in another Town* surtout. Dans le détail de la mise en scène, elle s'exprime par son goût impressionniste, par son habileté à éclairer comme obliquement les activités humaines : ainsi dans ce bar new-yorkais de *Brigadoon*, ou bien pendant la réception à Washington dans *Undercurrent*, la caméra passe, montrant brièvement des gens filmés sans qu'ils s'en rendent compte, presque comme dans la réalité.

Minnelli est observateur, un explorateur à l'esprit ouvert, plutôt qu'un philosophe. Il pense que l'art est modelé par l'opinion publique populaire plus que l'opinion populaire ne l'est par l'art. Ses films révèlent une connaissance pénétrante des mythes et des langages communs, utilisés pour la satire et la comédie comme pour la fantaisie ou la peinture approfondie, et parfois pour l'expression poétique. Malgré sa sophistication, il a toujours conservé cette touche populaire, combinée à un goût exigeant, à son amour de l'élégance et à un pouvoir indéfinissable, magique, pour créer les plus ensorcelantes visions. Ces qualités sont comme soulignées par une certaine chaleur, une humanité qui distinguent *Cabin in the Sky*, *The Clock*, certains passages de *The Cobweb* et de *The Courtship of Eddie's Father* ; elles ont peu de place dans les sujets de certains autres films.

Mais *Lust for Life*, film biographique sur Vincent Van Gogh, stimula son inspiration dans ce sens. De même que l'acteur principal Kirk Douglas, il avait longtemps désiré filmer ce sujet, avec ses implications particulières pour l'amateur d'art qu'il est.

« Notre espoir est de peindre avec nos caméras

— déclara-t-il — un portrait authentique de cet homme qui fut la proie d'intenses conflits. » Dans **Gigi**, **Home From the Hill** et **Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse**, il trouva aussi l'occasion de « peindre avec la caméra », expression qui résume bien son style.

*
**

Reprenant en 1965 cette étude publiée en 1959, il faut insister, me semble-t-il sur l'aspect d'œuvres d'art populaire des films de Vincente Minnelli. La principale tâche du critique est sans doute de reconnaître les intentions de l'artiste et de voir jusqu'à quel point il les a réalisées, de décider, en d'autres termes, si une œuvre correspond ou non à son **genre**. Toute référence aux genres soulève cependant le problème de leur valeur. Les catégories sont inévitablement arbitraires, et cela est particulièrement vrai en ce qui concerne Minnelli. D'abord parce qu'il a conscience de l'arbitraire dans la vie, ce qui se retrouve dans son art, mais aussi parce que le classement d'une revue comme « Filmculture », qui place Minnelli après Hitchcock, aux côtés de Mac Carey ou de Walsh me paraît assez erroné... Citons cependant un texte d'Andrew Sarris, dans cette même revue :

« Les films musicaux de Minnelli avec Garland-Kelly-Astaire-Charisse-Caron méritent un chapitre dans n'importe quelle Histoire du Cinéma. C'est parce qu'une grande partie de ses films ont été faits en couleurs qu'il a été adopté par l'école des critiques d'analyse visuelle. Son art étant plus visuel que personnel, plus décoratif que porteur d'un message, il est difficile de porter un jugement d'ensemble sur sa carrière. Cela ne minimise pas la valeur d'analyses brillantes comme celle de Shivas, Cameron et Perkins dans « Movie ». Minnelli a un grand talent, mais avec des hauts et des bas, et ce qu'il fera est imprévisible. La facilité avec

laquelle il joue des émotions dans **The Courtship of Eddie's Father** confirme ses dons, tout en soulevant d'autres questions quant à son jugement artistique. Au contraire, le feu d'artifice pirandellien de **Two Weeks in Another Town**, que l'on peut placer à côté de son meilleur film **The Bad and the Beautiful** fit repartir et sa propre carrière et le cinéma américain dans son ensemble. »

Certes, il est difficile de généraliser à propos de Minnelli. Cela l'était déjà en 1945, quand il fit **Ziegfeld Follies**, son cinquième film. Rappelons pourtant le portrait tracé à cette époque par la plume fantaisiste et aiguë de S.-J. Perelman, qui présentait Minnelli sur le mode moqueur, sous autant d'aspects qu'il se révélait dans ses quelques œuvres : Un camelot à l'étalage varié, où voisinent le livre d'histoire et la cocaïne ; celui qui est capable de « refiler » une oie en papier mâché à un marchand de volailles ; le dessinateur qui possède un sens infaillible de la couleur, et qui n'oublie pas, dans l'ébauche d'une scène, la place pour le coffre-fort du bureau ; un vagabond, aussi, passant une nuit dans Central Park recroquevillé dans le creux d'un arbre, contemplant les lumières étincelantes et se demandant ce que lui apportera le lendemain ; et encore, amateur de bonne chère et d'art, dandy, amateur de femmes, poète, homme ayant le goût de la vie, du travail, de la découverte, un homme important, dont on dit à Hollywood : « Lorsque Vincente Minnelli prépare un film, il vaut mieux cacher femmes et enfants à la cave et rester au lit avec son chapeau sur la tête ».

Portrait irrespectueux, mais littéralement dosé, et flatteur dans l'ensemble : il continue à être juste, surtout dans l'impression qu'il donne d'un Minnelli empli de contradictions et de versatilités — comme celles qu'il observe chez les autres. Peut-être, à la lumière de ses derniers films, faudrait-il ajouter quelque chose, ou plutôt déplacer le centre d'intérêt, et parler de nouvelles

armes dans son arsenal artistique. Mais Perelman en avait déjà tenu compte, faisant allusion à une certaine canne-épée qu'on trouverait parmi les colifichets achetés par Minnelli sur ses droits d'auteur de l'année suivante...

C'est ici en effet que l'on pourrait retoucher le portrait, pour lui donner des apparences moins frivoles, pour l'approfondir, en faisant allusion à l'adresse du tireur sur le champ de bataille de la satire, et à l'empreinte laissée par les coups que Minnelli a donnés dans sa peinture de la société, dans sa critique sociale.

Mais il faut reconnaître surtout que Vincente Minnelli, conséquent dans ses inconséquences mêmes, est un artiste qui défie toute classification.

CABIN IN THE SKY

Un petit coin aux cieux - 1942.

Je ne trouve pas beaucoup de différence entre le travail avec des acteurs pour le cinéma et le travail sur une scène de théâtre. J'ai été directeur artistique au Radio-City Music-Hall pendant des années, et j' ai appris beaucoup concernant l'éclairage par exemple : on changeait de spectacle chaque semaine, avec chaque fois un système d'éclairage particulier. J'ai utilisé ces éclairages dans les musicals.

Le premier film de Minnelli est l'un de ses meilleurs. Il combine la stylisation picturale qui distingue toutes ses comédies musicales avec un humanisme qui émerge par intermittences seulement dans son œuvre, mais la sous-tend tout entière. Le sujet — qu'il avait déjà monté sur une scène de Broadway vers le milieu des années 1930 — prend la forme d'un rêve, forme qu'il adopte souvent pour créer une atmosphère fantastique. C'est une simple histoire nègre : les visions d'un homme blessé, au seuil de la mort. Les forces du Bien et du Mal luttent pour son âme, et au cours de ce conflit, sa femme, aidée par « le Général », conquiert à la fin Lucifer Junior dont le principal allié est une ensorcelante show-girl.

Le ton « faux-naïf » pour présenter la morale, la sophistication du style comme l'artificiel des décors font de **Cabin in the sky** une variation sur le folklore, plutôt qu'un morceau de folklore. Avec un superbe dédain pour la vraisemblance, Minnelli présente mythe, fantaisie, symboles en tant que tels, évitant toute prétention de réalisme, mais révélant ainsi l'esprit de la réalité où ils ont pris source, et dont ils sont des abstractions. Ainsi les parties jouées se rapprochent-elles des chants

et des danses, et ceux-ci, composés comme compléments dramatiques et non comme interludes, se fondent dans l'ensemble pour former un tout homogène. Comme dans toutes les comédies musicales de Minnelli, le lien thématique est moins important que l'unité de vision : la touche de magie avec laquelle l'objectif semble regarder les choses, qu'elles soient réelles ou non.

L'œuvre est un peu inégale, l'auteur n'ayant pas encore acquis la complète maîtrise de l'instrument, mais les meilleurs moments sont parfaits. La spirituelle scène dans le jardin idyllique où le dialogue entre « Little Joe » et la tentatrice Georgia devient, sans que l'on s'en rende compte, le duo « Life's full o'Consequences » est jouée par Lena Horne et « Rochester » dans leur meilleur style. Ethel Waters donne un éclat continu à son rôle de Petunia. La tendresse de son chant « Happiness is a Thing Called Joe » (chanson de H. Arlen), son angoisse lorsqu'elle regarde son mari au terme de son combat avec la mort, le panache de son apparition au Dance Hall où elle éclipse sa rivale Georgia plus jeune et plus jolie : toutes ses scènes sont mémorables. Aux U.S.A., ce fut le « rêve de mort » surnaturel, séquence très brillante, qui attira le plus l'attention et acquit au film une célébrité immédiate. Il passa plus de neuf ans dans un cinéma d'Accra.

Plus remarquable est l'authenticité, derrière la stylisation. Minnelli, écrit Albert Johnson, est capable de créer le maximum de beauté imaginative avec des motifs aussi peu « esthétiques » que les cases du Deep South. « Son *Cabin in the sky* teignit les barrières noires et blanches de cette région d'une chaude couleur de sepia brun-rose, créant une pastorale afro-américaine inoubliable. Le réalisateur tira d'Ethel Waters une performance musicale et dramatique accomplie. Dans la séquence « Honey in the Honeycomb », la taverne nègre est pleine d'un étincellement de pacotille totalement rêvé. La magie de Harlem atteint ici son zénith le plus sédui-

sant de chant et d'allégresse, mais avec un environnement tel que l'on ne pense pas qu'une telle chose soit possible dans la réalité... ».

I DOOD IT

Mademoiselle ma femme - 1943.

La partie visuelle a toujours été très importante pour moi : s'il s'agit d'un musical, l'imagination vient s'ajouter à la réalité. Mais chaque fois c'est l'histoire qui dicte un certain style, une certaine impression visuelle... Je travaille avec le directeur artistique, ce que je fus moi-même. Je fais beaucoup de recherches, j'essaie de trouver un style à chaque fois différent.

Le second film de Minnelli n'est pas aussi original que le premier, du moins quant à son contenu. Cependant, certains numéros chantés et dansés, ainsi que quelques scènes de comédie, sont plus audacieux. Pour le grand public — et donc pour le producteur — les innovations formelles sont toujours plus acceptables quand elles sont offertes avec des sujets clairs... Minnelli, et beaucoup de ses collègues hollywoodiens, en sont conscients, et ne progressent que d'un pas à la fois.

I Dood it, « véhicule » pour Red Shelton, tient du burlesque : l'histoire d'un propriétaire de pressing qui porte les vêtements de ses clients pour impressionner la vedette de cinéma qu'il aime ; il y réussit si bien qu'elle l'épouse, croyant qu'il est millionnaire. C'est une comédie de quiproquos comprenant toute sorte d'aventures : les exploits assez désopilants de Skelton utilisant une bombe à retardement, une fantastique poursuite dans le style slapstick, d'un comique un peu lourd et aussi, bien agencés, des prétextes intéressants pour le chant

et la danse. Le numéro « Jéricho », « appuyé sur une époustouflante performance de Hazel Scott au piano, est l'un des moments les plus étonnants du film... Lena Horne, splendidement vêtue, est accompagnée par un chœur de jeunes noirs en hauts de forme et queues pie blanches, qui apparaissent brusquement à l'arrière-plan pour répéter un numéro — êtres de rêve plutôt, car d'où viennent-ils ? Le numéro est photographié en cadrages penchés, et monté de manière rapide. Les hommes se dandinent et crient autour de l'effervescente star, dans un monde d'ombres traversé de réminiscences quasi surréalistes, tout à fait dans la tradition du jazz qui faisait fureur dans les premiers parlants, à la fin des années 1920. Tout à fait fascinant, c'est probablement le film qui évoque le mieux la période théâtrale de Florence Mills. **I Doot It** est la meilleure comédie musicale de Skelton à l'écran, les deux hilarantes pantomimes qu'il présente ici valent le meilleur Chaplin depuis **City Lights**. De son côté, Eleanor Powell montre, sous la direction de Minnelli, une aptitude à la comédie qui laisse entrevoir un talent d'actrice complètement négligé pendant presque toute sa mémorable carrière de danseuse » (Albert Johnson).

MEET ME IN ST. LOUIS

Le chant du Missouri - 1944.

Pour la musique, le compositeur travaille rarement avec vous pendant le tournage. En général, après, on passe des jours à lui montrer le film, à discuter, à essayer de trouver les motifs pendant qu'il crée quelque chose. Puis il suggère des thèmes, soumet des idées, et se met enfin au travail de composition proprement dit.

Dans un cadre ouvragé, une vue fixe de la maison des Smith à Saint-Louis, par une radieuse journée d'été

de 1903, ouvre le film. Chaque changement de saison sera présenté de la même manière par une photo typique tirée d'un album de famille ; colorisée, idéalisée et ranimée comme par le souvenir. Plusieurs autres scènes débutent de manière statique, comme des tableaux qui s'animent, procédé souvent employé par Minnelli, surtout dans les séquences de danse, mais on part ici d'un plan d'ensemble montrant le groupe familial dans le style pictural de l'époque. **Meet me in Saint-Louis** fut le premier film à intégrer avec grand succès une nouvelle conception du théâtre lyrique américain : le culte du folklore et du temps d'autrefois.

L'histoire commence par le bouleversement d'une famille quand le père annonce qu'il faudra, après Noël, déménager pour New York où il a trouvé un meilleur travail. Il s'agit de montrer les événements quotidiens qui illustrent l'heureuse vie que cette famille ne désire pas changer. Chaque saison a ses grands moments. Les séquences de l'été s'ouvrent en rythme : chacun, de grand-papa à Tootie, 6 ans, chantonne des bribes de « Meet Me in Saint-Louis » en allant au travail. Quand Esther, sous un arceau de bois, chante « The Boy Next Door » le mouvement donne naissance à une succession de tableaux — groupe romantique de jeunes filles sous le porche, garçons de l'autre côté de la haie — typique du charme du « old-world ». A nouveau le tempo s'accélère lors d'une réception chorégraphiquement stylisée qui amène habilement au gai numéro « Skip to My Lou » et à l'inoubliable cake-walk d'Esther et Tootie, qui regardaient en chemise de nuit à travers les barreaux de l'escalier. « The Trolley Song » chanté avec l'exubérance de la jeunesse dans « The Special to the Grounds », photographié sous des angles bizarres dans un montage rapide, porte à son sommet cette chronique d'été. Ce fut un succès immédiat : les troupes britanniques le chantaient en entrant dans Berlin...

Dans la séquence de « Hallowe'en » (la veillée de la

Toussaint), Minnelli touche à la magie selon la formule infaillible de l'enfance : réalisme pratique et croyance irrésistible en l'imagination. Déguisés sous des masques grotesques et des haillons, les enfants fomentent leurs exploits autour d'un feu de Bengale illuminant une nuit d'automne hantée de lutins imaginaires et réels à la fois. Le retour de Tootie près de ses amis, puis dans sa famille forme une séquence « d'horreur désirée » qui décida Minnelli à faire le film, malgré certaines inconsistances de l'intrigue.

Dans la séquence de Noël, on peut citer la scène qui vient après le solo sentimental d'Esther « Have Yourself a Merry Christmas ». Tootie attend le Père Noël. Les larmes ruissellent sur son visage, elle regarde fixement par la fenêtre les bonshommes de neige, qui ne peuvent être emmenés à New York. Soudain, dans un paroxysme de désespoir, elle se précipite au dehors pour les démolir. L'interprétation que Minnelli obtint de Margaret O'Brien est remarquable par sa diversité et sa qualité. Les moments de gaité et d'angoisse, de méchanceté et de tendresse, sont contrebalancés par d'autres qui montrent à quel point le macabre même peut être fascinant pour un enfant : quelque part dans le jardin Tootie a un cimetière de poupées... Le portrait complet ainsi dessiné d'elle est d'une vérité rarement atteinte dans la comédie musicale.

Judy Garland apporte au rôle d'Esther sa pétillante vitalité. « La sévérité et la grâce dans la personnification de la mère par Mary Astor montre un modèle idéalisé des vertus domestiques. Quant à Marjorie Main, rompant pour une fois avec les excentricités exigées d'elle dans d'autres films, elle contribue agréablement au sentiment de simplicité familiale. La critique se réfère souvent à ce film comme à l'un des premiers où chant et danse furent effectivement intégrés à l'intrigue. « Times » écrivit : « ... La véritable histoire d'amour est celle d'une famille

heureuse, et d'une manière de vivre. Le technicolor a été rarement utilisé avec plus de moelleux dans le rendu des sobres boiseries, des tendres mousselines et de la douce lumière du gaz à l'époque. De place en place, le film va bien au-delà du charme des tableaux véritables pour quelques envolées vers la véritable poésie du pays natal ». Richard Winnington critique la longueur du film, eu égard à la minceur du sujet, mais résume : « La danse dans la grange, une demande en mariage au téléphone et l'aventure dans l'horreur de Margaret O'Brien rendue valable miraculeusement, grâce à son art d'enfant et à sa fraîcheur, sont des séquences marquantes ». Albert Johnson est très laudatif : « Le film déborde d'un enthousiasme qui semble avoir animé les studios M.G.M. pendant toute la guerre. Le metteur en scène, les acteurs et les techniciens lui ont donné un humour et un charme qui ne peuvent résulter que d'un travail fait avec amour. Judy Garland devint soudain adulte pour un public qui n'était nullement préparé à l'accepter comme telle et les chansons de Hugh Martin et Ralph Blane furent de merveilleux cadeaux mis à sa disposition en respectueux hommage. Personne n'a pu depuis chanter ces chansons aussi bien. J. Garland créa un portrait stylisé de l'adolescence américaine qui reste un modèle d'interprétation dans le domaine de la comédie musicale, un savant dosage de réel et d'idéalisme. »

THE CLOCK

1944.

J'aime beaucoup THE CLOCK... J'adore ce genre de comédie où les gens ne parlent que par clichés mais veulent dire tout

autre chose. J'ai tourné ce film sans aucune préparation, en faisant appel à mes souvenirs de l'époque où je vivais à New York. Oui, je crois que c'est mon film préféré.

Il importe peu, rétrospectivement, que l'intrigue de **The Clock** repose sur des coïncidences et des improbabilités. Les personnages, comme la rapidité de leur romance en pleine confusion de la guerre, sont plutôt symboliques. Comprimer, en une permission de 48 heures, les moments cruciaux de l'histoire d'amour d'un soldat sous le signe de la fuite du temps, semble légitime : une horloge en est le symbole parfait. En 1944, cela n'était pas aussi simple. La réalité même des épisodes, souvent observés en profondeur, semblait appeler le réalisme dans la narration des événements, et la valeur symbolique n'apparaissait pas au point de compenser le télescopage artificiel des incidents. Sans cette lacune, **The Clock** aurait pris rang comme l'un des films majeurs du temps de la guerre.

Comme bien d'autres, le soldat et sa compagne sont victimes du destin. Ils se rencontrent par hasard à la gare de Pennsylvania, et sur une impulsion passent la journée à goûter au plaisir simple de déambuler dans les rues, dans le parc, le musée. Peu désireux de se quitter, ils prennent un rendez-vous pour le soir, qui se terminera à l'aube chez un sympathique laitier dont la femme leur donne abri, petit déjeuner, et conseils. Au matin, se perdant dans le métro, ils réalisent tous deux qu'ils s'aiment. Quand ils se retrouvent à nouveau, par hasard, leur seule idée sera de se marier sans délai. Après une journée passée à courir de formalités en formalités, un mariage hâtif et une nuit à l'hôtel, le couple se retrouve sous l'horloge de la gare, cette fois pour se séparer.

Sur cette trame commune à bien des récits de guerre, la réussite de Minnelli est d'avoir saisi le pathétique des amants ballottés entre le tourbillon d'un monde familial déjà transformé, et un imprévisible avenir. Le pre-

mier jour, ils jouissent de la vie, s'attardent dans l'instant, et connaîtront leur aventure dans un milieu familial : l'entourage du laitier. Le jour suivant, la découverte de leur amour les presse, et leur course à travers la routine de la procédure d'un mariage prend un caractère fantastique. Le « grand jour » traditionnel est en fait ponctué par de mesquines tracasseries, dans une métropole qui devient de plus en plus anonyme, à chaque pas fait par le couple pour légaliser son intimité. Lors de la cérémonie dans le triste bureau du magistrat, avec deux femmes de ménage pour témoin, ils deviennent le couple symbolique, au cœur d'une évocation constamment vivante — mais symbolique elle-même — du New York de la guerre.

Dix ans plus tard, Minnelli déclarait de ce film : « J'ai voulu faire de New York même un personnage, avec une galerie de gens qui n'auraient pu vivre nulle part ailleurs. J'y ai mis tout ce dont j'ai pu me souvenir : cela signifiait une constante improvisation. La longue scène à l'hôtel après le mariage fut la plus difficile, et nous l'avons terminée en pantomime ». Cette « galerie de gens » est une spécialité minnellienne, où les portraits sont utilisés comme s'ils étaient filmés à l'improviste, en vue d'un commentaire ironique et de la création d'une ambiance. Dans **The Clock**, on trouve l'homme indiscret qui écoute la conversation des jeunes mariés dans la cafeteria décrépite où ils prennent leur premier repas : ils ont alors conscience de leur manque d'intimité. On y voit Keenan Wynn passer par les différentes phases de l'ivresse, de la gaité à la mélancolie ; chacun de ces sketches donnant une identité momentanée à la foule anonyme.

Outre cette brillante recreation par Minnelli de la vie de New York, la direction de Judy Garland et du regretté Robert Walker est une brillante réussite. Il a saisi le charme et la fascination de leurs personnalités dans les moments dépourvus de réalisme, comme la répétition

par le couple de leur serment de mariage dans l'église Saint-Thomas où vient de se terminer un mariage élégant. Ou encore la scène délicate de la pantomime quand ils s'éveillent à l'hôtel, rendue plausible et touchante par la grâce naturelle des acteurs.

The Clock fut reçu favorablement par la presse. « Times » écrivit : « Le talent de Vincente Minnelli a tant de facettes et est si généreux qu'il transforme même le romantisme le plus désuet en quelque chose de mémorable ».

ZIEGFELD FOLLIES

Ziegfeld Follies - 1945.

Je me suis servi autant que possible de mon expérience du théâtre, car c'était un spectacle essentiellement théâtral, Ziegfeld ayant essayé de faire des spectacles truculents, extravagants et plein de beautés féminines. Ce que j'aime le mieux, c'est « Limehouse Blues », une « chinoiserie » qu'il fallait faire en quelques jours... Il fallait créer une atmosphère... Ce fut très amusant, improvisé...

Dans les années 1930, Minnelli avait monté **Ziegfeld Follies** à Broadway : ce fut une expérience et, dit-on « la première présentation populaire d'un ballet surréaliste ». Quelque dix ans plus tard, la version filmée fut aussi une aventure, très en avance sur les comédies musicales contemporaines. Le prétexte d'une revue sans aucun thème de liaison le laissa libre d'agencer à sa guise les différents numéros ; malgré leur diversité, tous — sauf les trois qu'il ne dirigea pas — sont liés par ce qui est propre à Minnelli : l'élégance, la sophistication, le style enfin.

1° Ziegfeld passe en revue ses triomphes passés. Follies de 1907, Jardins de Paris, William Powell et les poupées de Bunin.

« Un nouveau jour paradisiaque » point noir pour le

grand Ziegfeld, qui habite un luxueux appartement posé sur un nuage nacré et ouvert sur un splendide panorama d'étoiles. Ses souvenirs les plus chers revivent, à l'aide de poupées ; puis, ramenant ses pensées au présent et à la terre au-dessous de lui, il s'entretient avec la seule de ses anciennes étoiles (humaines) encore vivante — Fred Astaire — au sujet d'un nouveau show dans la tradition Ziegfeld. Celui-ci pourrait débiter, suggère-t-il, par un numéro en rose. Ainsi, avec un gracieux humour nostalgique, le sketch d'ouverture donne le ton et conduit au second épisode.

2° « Amenez les jolies filles ». Fred Astaire, Lucille Ball, Virginia O'Brien.

Dans un décor éclatant de noir et rose, un manège tendu de mousseline, avec des chevaux vivants et un tempo allègre pendant tout le numéro, fait surgir effectivement l'éclatante extravagance des productions Ziegfeld. Le sketch, et en particulier le petit ballet sadique où Lucille Ball à l'aide d'un fouet met au pas sa troupe de danseuses costumées en chattes, est en fait une légère parodie de la vulgarité du cirque. Il se termine sur une note satirique avec la chanson de Virginia O'Brien dans laquelle une femme, lasse d'entendre toujours « glorifier les femmes », décide de « glorifier l'homme américain ».

3° Esther Williams dans un ballet nautique.

Les décors bizarres et parfois grotesques autour desquels Esther Williams exécute ses gracieuses évolutions, mettent cette fantaisiste sous-marine dans le ton général de la revue : finesse, humour.

4° James Melton et Mairon Bell chantent la Traviata. Chorégraphe Eugène Loring. Costumes Irène Sharaff.

Se mouvant devant des draperies de gaze, dans une salle de bal étincelante de l'éclat des chandeliers de cristal, la caméra révèle un tableau de danseurs immobiles, figés dans l'attente de la valse. L'instant d'après ils glissent dans le mouvement, dessinant des arabes-

ques blanches et noires autour du centre pourpre que forme la robe de la prima donna. C'est une brillante séquence de réjouissance des années 1830, reflétant le style orné de l'époque et faisant écho à son rythme authentique, mais vue d'un point idéal, quelque part au-delà de la réalité moderne. Ainsi les curieux motifs en forme de cœur sur le costume des femmes, les arcs de soie noire, dessinés comme de gigantesques papillons à la Dali, qui n'appartiennent pas tout à fait à la réalité d'autrefois ni au surréalisme, mais à une conception semi-fantastique du ballet d'opéra dans son ensemble, qui intègre sur une base historique les associations de formes.

5° Victor Moore veut qu'Edward Arnold « paye les deux dollars ».

Dans cette petite comédie des horreurs, un homme, pénalisé de deux dollars pour avoir craché un mégot de cigare dans le métro, passe en jugement, est emprisonné et ruiné : conséquence de l'obstination pédante et vaniteuse de son avocat qui refuse de payer l'amende. Le vigoureux traitement visuel de Minnelli renforce l'impact de ce sketch, qui consiste presque entièrement en dialogues. Il fait usage d'angles marqués, souvenirs des premiers films soviétiques, filmant en contre-plongée pour amplifier le pouvoir écrasant de l'autorité dans la scène du Palais de Justice, puis en plongée pour exprimer la terrible impuissance du condamné en prison. L'ensemble se déroule à la vitesse hallucinante d'un cauchemar, mais qui serait juste assez absurde pour amuser autant qu'effrayer.

6° Fred Astaire et Lucille Bremer dans une histoire dansée « Ce cœur qui m'appartient », musique de Harry Warren. Paroles de Arthur Freed.

Dans cette fantaisie assez surréalisante, Fred Astaire en voleur de bijoux se trouve dans une réception grandiose. Des valets en livrée annoncent les invités : une musique discordante sort de leur bouche au lieu de

mots. La salle de bal est ornée de draperies écarlates et de statues scintillantes. Un énorme collier de diamants posé sur le coussin d'une large poitrine de matrone attire ses yeux, et au-delà, brillant de tout son éclat, apparaît Lucille Bremer en diadème. Il la conduit hors du pavillon de bal, qui se referme derrière eux, prenant l'apparence d'une cassette de bijoux, décorée extérieurement par des figurines couleur parchemin. Ils s'en vont dans le bleu, dans un paysage froid et blafard où les arbres aux cimes blanches n'ont pas de feuillage. Ils exécutent une danse fluide et éthérée sur des parquets tournants, accompagnés d'un cercle de gais lurons : les filles habillées de vermillon et les garçons avec des branches en forme de corne incrustées de gemmes. Revenant au pavillon, qui s'ouvre comme une boîte magique, Fred Astaire reprend son métier et empoche, au moment de leur baiser d'adieux, le bracelet de la jeune fille. Souriant énigmatiquement, elle lui offre un autre bijou, mais l'ironie de cette offre ne le fait hésiter qu'un court instant : il accepte, et l'épisode se termine avec son départ, sur un haussement d'épaules. L'humour sec des motifs, le décor général et son centre opulent isolé dans un environnement dénudé, et aussi une espèce de moquerie, dans un ton cynique : tous ces éléments évoquent l'essence même d'une sophistication purement cérébrale.

7° Keenan Wynn dans « Number Please ». Dirigé par Robert Lewis.

8° « Love » avec Lena Horne. Écrit par Hugh Martin et Ralph Blane. Dirigé par Lemuel Ayers.

9° Red Skelton dans « When Television Comes ». Dirigé par George Sidney.

10° « Limehouse Blues » pantomime dramatique. Fred Astaire et Lucille Bremer. Lyrics de Douglas Furber. Musique par Philip Braham. Costumes de Irène Sharaff.

Quand on assigna à Minnelli la direction de ce sketch, il trouva que la chorégraphie (déjà composée par Eugène

Loring) du ballet principal n'exprimait pas l'ambiance du thème de la chanson « Limehouse Blues ». Pour intégrer les deux éléments et donner à l'ensemble l'effet « daté » désiré, il adopta la vieille méthode du cinéma muet : ajouter un prologue et un épilogue, et monta cela sur la scène d'un théâtre londonien, entre deux représentations du **Portrait de Dorian Gray**. C'est là un exemple typique de Minnelli atteignant le meilleur de lui-même par l'improvisation... Car « Limehouse Blues » est un petit chef-d'œuvre.

Limitant le registre de la couleur au noir, au brun et au jaune il crée un Limehouse Blues mythique, peuplé par des marins, des prostituées emplumées, des marchands des quatre saisons, de dandies edwardiens, d'un cycliste solitaire et d'un vieux Chinois fumant sa pipe d'opium. Des bruits confus sortent de tous les coins des rues sales qui longent les quais ; on danse au son d'un chœur joyeux. Tandis que de plus loin parvient le rythme étouffé du blues, chanté par un contralto plaintif (Pamela Britton). Contemplant tout cela avec une envie teintée d'espoir, un personnage en noir : Fred Astaire, vagabond chinois. Puis, émergeant du brouillard telle une apparition, vêtue de jaune pâle, Lucille Bremer avance sur le rythme, pour dominer la scène à la fin. Suivie par les yeux admiratifs d'Astaire et d'un riche et gras Chinois, elle s'arrête à la vitrine d'un antiquaire, regarde un éventail, s'en va... Tandis qu'Astaire contemple fixement la vitrine, il est tué par hasard par des bandits que poursuivent la police ; s'évanouissant, il tend les mains vers l'éventail qu'elle avait désirée.

La vision fugitive de l'éventail et le rythme soutenu conduisent à la vision enchantée d'un coin de paradis chinois, où d'innombrables éventails et la jeune fille elle-même sont à portée de la main. Moment prolongé de beauté extatique et pourtant illusoire... Triomphalement habillé de pourpre et jouant avec de magnifiques

éventails qui expriment la richesse des changements d'ambiance, le couple évolue à travers une harmonieuse ordonnance de couleurs, de lumière et de mélodie. Ils sont entourés de danseurs en turbans bleus et or qui, vus d'en haut tout d'abord, commencent un mouvement qui se développe dans le plan d'ensemble suivant. Leur danse les amène dans un jardin chinois avec ses ponts en arcs, ses vieux dragons orgueilleux, ses dieux du temple, et des myriades de motifs fabuleux dans la tradition chinoise ; tout cela coloré et élaboré par une imagination libre, en prise directe sur la délicatesse d'un style artificiel. Le ciel jaunit de plus en plus, la vision s'évanouit et dans le court épilogue le vagabond meurt, tandis que la jeune fille s'en va en riant avec le riche Chinois.

11° « Une grande dame donne une interview », avec Judy Garland. Paroles et musiques de Kay Thompson et Roger Edens. Danses dirigées par Charles Walters.

Dans la luxueuse antichambre blanche et rose d'une grande star grouillent des journalistes, avec caméras et bloc-notes. Ils attendent, devant une série de portes : l'une d'elles livre soudain passage à Judy Garland, la star, qui fait son entrée, tout de blanc vêtue. Blasée, ennuyée mais parfaitement à l'aise, elle évolue à travers la routine de l'amabilité professionnelle, simulant la surprise, reconnaissant certains, faisant étalage des marques de familiarité et de la vivacité spontanées que tous attendent. Dans une chanson, elle confesse son désir de « faire ce que j'aime tellement : jouer avec mon torse ». Elle leur jette les miettes d'informations qu'ils désirent : un avant-goût du sujet inédit et stupéfiant de son prochain film : « La naissance de l'épingle de sûreté ». Ce burlesque léger sur l'interview d'une star se compose de brefs dialogues, de chants et de danses alternés, et se distingue par les lyrics pleins d'esprit de Kay Thompson.

12° Fred Astaire rencontre Gene Kelly dans « The

Babbit and the Bromide », par George et Ira Gershwin.

Dès l'ouverture, Astaire et Kelly font des allusions aux préparatifs qui se déroulent derrière la caméra dans le studio, suggérant qu'il est temps de commencer les danses « répétées depuis deux semaines ». Tout cela après s'être salués avec surprise, etc. C'est un exemple typique de la technique du clin d'œil alors particulièrement à la mode à Hollywood. Ils se rencontrent dans un parc auprès d'une absurde statue équestre, d'abord sur terre, puis dans l'au-delà ; recommençant chaque fois les mêmes gestes de cordialité excessive échangés entre connaissances qui n'ont rien à se dire, tandis qu'ils exécutent sur terre une danse de claquettes qui change de style au cours de leur vie, pour finir au paradis en valse somptueuse. Ils miment une certaine rivalité, mais sans grande hostilité, prenant à témoin le public : l'ensemble est de ton badin : un jeu de salon stylisé.

13° « La beauté est partout », avec Kathryn Grayson. Paroles et musique de Harry Warren et Arthur Freed.

A l'arrière-plan, derrière le chant de Kathryn Grayson, un panorama fantastique d'éléments divers, aux couleurs et aux combinaisons changeantes. Elle marche à travers un paysage rocailleux se découpant sur un ciel et des nuages dorés qui se transforment en bulles et en écume écarlate. Elle continue d'avancer dans une sphère de formes et de lumière verte qui se change en gris et bleu, puis en pourpre et argent. Plus avant sur sa route, elle rencontre des femmes aux poses de statues, vêtues de robes flottantes, puis elle arrive dans un espace aux lignes parallèles, vaste désert aux sols modernes. Les décors sont sans doute les plus prétentieux et les moins réussis du film : certaines images sont pourtant très belles.

Ziegfeld Follies et particulièrement quatre de ses sketches — *Traviata*, *This Heart of Mine*, *Limehouse Blues*, *The Babbit and the Bromide* — demeure unique

parmi les comédies musicales de Hollywood pour son originalité et son élégance. La critique de Joan Lester après la première londonienne reste pertinente : « M. Minnelli... a pris le monde moderne, le monde du tout à 100 francs et de la production de masse, de Coney Island et de M. Butlin, des villes industrielles pleines de clameurs, d'ostentation, de flamboiements, de couleurs et de vitalité, et il a créé tout autour quelque chose comme un poème moderne. Les couleurs sont vibrantes : rouge, pourpre et rose suprenants. Les arrière-plans ne visent pas à la ressemblance : ces nuages et arbres argentés ne prétendent pas être une forêt. Une veine d'un humour aimable et satirique soutient le tout ».

YOLANDA AND THE THIEF

Yolanda et le voleur - 1946.

Le ballet de YOLANDA a été fait bien avant celui d'UN AMERICAIN A PARIS. L'histoire a été écrite par Bemelmans, vous connaissez ? J'ai essayé de faire un film qui utilise des couleurs semblables à celles d'une boîte de peinture pour enfants. Finalement cela fit un genre de ballet surréaliste...

« Une histoire idiote, un scénario de fou » a dit Minnelli, qui tira cependant parti au mieux de cette occasion pour situer des décors intéressants et insérer quelques ballets accessoires. La première séquence, dans une école libre à la campagne, montre les petites filles qui s'amusent, en uniforme écarlate, telles que coquelicots dans un champ ; elle donne le ton « boîte à couleurs pour enfants » que l'auteur désirait créer.

L'histoire se passe dans un Etat imaginaire d'Amérique du Sud. Le héros, Johnny, un joueur-escroc, ayant entendu dire que la jolie héritière Yolanda croit avoir

un ange gardien, se fait passer pour cet ange incarné, afin de la voler : en fait, il s'éprendra d'elle. Certaines situations comiques sont réussies, comme celle où la tante excentrique de Yolanda fait son entrée dans la magnifique demeure familiale en glissant sur la rampe d'escalier. Mais les moments de douce fantaisie ont dû embarrasser le réalisateur et les acteurs qui semblent mieux se retrouver dans les interludes-ballets.

La demeure de Yolanda est une sorte de château de légende, inspirée du traditionnel baroque colonial espagnol, auquel s'incorporent des motifs catholiques et que parent d'extravagants gadgets modernes. Sa salle de bains est remplie de fontaines, cascades et jets de vapeurs. Sa table de toilette est une châsse réservée au culte de la beauté et à la méditation romantique. Caprice, fantaisie, symbolisme se dissimulent partout. Sur cet arrière-plan, le premier ballet exprime le cauchemar de Johnny, et la transition est imperceptible. Comme il se promène dans les jardins, il s'arrête un instant pour donner du feu à un étranger ; celui-ci, tel un poteau indicateur devenu fou, lève des mains de plus en plus nombreuses qui tendent à droite, à gauche, une cigarette non allumée.

Abandonné dans un monde irréaliste — des pièces d'or pleuvent du ciel, de jolies lavandières lavent leur linge dans un bassin avec un clapotis métallique — Johnny est d'abord entraîné dans le rythme, puis dans un filet de drap tendu, d'où il s'échappe pour se retrouver dans un désert inquiétant de salles, de rochers gris, de nuages. La silhouette voilée de Yolanda surgit d'un lagon ; tandis qu'ils dansent ensemble le rythme s'intensifie, l'atmosphère devient plus lourde ; puis, en lui offrant des pièces d'or, elle chante « Veux-tu m'épouser » et le charme est rompu. Aussitôt le paysage est envahi de belles jeunes femmes sophistiquées qui conduisent Johnny dans un monde qui lui est plus familier, froid et fiévreux à la fois, peuplé de jockeys,

d'indicateurs, de parieurs, l'œil collé à leurs lunettes, immobiles et attentifs. L'apparition de l'héroïne déclenche une farouche bagarre et, confusément enroulé dans le nuage des voiles blancs de Yolanda, le héros se réveille dans son lit où règne aussi un désordre total.

Le ballet du « Carnaval » débute à la façon flamboyante d'une fiesta, avec une procession de villageois en costumes, d'animaux de cirque, et l'effigie d'un ange que l'on promène à travers les rues joyeusement décorées. La scène devient alors une piazza fantastique, dont les pavés semblent ondulés, tandis que des statues émergent à peine des ombres sous les arcades d'un brun rouge sombre qui entourent la place, Johnny et Yolanda, entourés d'un chœur de dix-huit couples, exécutent une danse serpentine sur l'air de « Coffee Time » qui débute brillamment par un accompagnement de claquements de mains en staccato. L'agencement des couleurs est d'une exceptionnelle beauté. Les robes « café au lait », les bas, les coiffes mettent en valeur par leur ton vif le jaune pâle de la jupe de Yolanda. C'est le ballet le plus élégant de ce film.

Yolanda et le Voleur eut une critique divisée. Certains y virent de la propagande catholique, d'autres une satire des films religieux, des comédies mexicaines ou des décors surréalistes. Richard Winnington écrivit : « V. Minnelli est maintenant un spécialiste des comédies musicales prétentieuses, du spectacle prétendument élégant et laborieusement raffiné, qui parvient à duper les intellectuels et à frapper les autres de stupeur. **Yolanda and the Thief** est sa dernière farce en couleurs, à laquelle Fred Astaire apporte un rien de pathétique par ses efforts méritotiers à vouloir lui prêter du brillant ». La critique de « Tribune » lui reconnaissait plus de mérites : « L'histoire est idiote... Mais quant aux décors d'intérieurs, ce film est un plaisir visuel ; l'on s'y sert le plus intelligemment du monde de la couleur, à la manière de Bérard, Miro, Tanguy

et de toute l'école des surréalistes français ». Johnson est plus élogieux : « Minnelli s'intéressa aux possibilités offertes par le comte de Ludwig Bemelmans... Il définit lui-même le style du film comme une sorte de « baroque sud-américain ». Malheureusement, ce fut un échec commercial : trop subtil pour le spectateur moyen, *Yolanda* était sans doute en avance sur son époque. En tant que pure fantaisie, le film possède un charme que nulle comédie musicale n'a jamais égalé ».

UNDERCURRENT

Lame de fond - 1946.

Donner l'apparence de la réalité est affaire d'improvisation. Au stade préparatoire, il se peut que vous ne sachiez pas la raison qui vous pousse à choisir certains détails. Pour moi, l'aspect réaliste est surtout dicté par les décors et les costumes, puis, pendant le tournage, par la manière dont vous choisissez les détails, les assemblez, et par l'impression de réalité que cette composition vous suggère. Il est difficile d'en parler, car j'ai fait autant de drames, de films réalistes que de musicals et de fantaisies, et il n'y a pas tellement de différence dans ma manière de procéder. L'apparence de réalité est en fait très proche de la réalité, mais suivant mon procédé, il reste quelque chose d'irréel...

Avec le recul du temps, si *The Clock* semble avoir gagné en intérêt, *Undercurrent* au contraire s'est peut-être démodé, les conventions de la psychologie vue de Hollywood s'ajoutant aux traditions du mélodrame. Ann, l'héroïne, est une brillante intellectuelle de province. Son manque de charme s'accompagne d'une timidité peu ordinaire, inévitablement dépeinte comme un complexe d'infériorité. Elle épouse Allan, élégant millionnaire, rencontre ses agréables amis de Washington et fait connaissance de la demeure ancestrale, étrange, déserte... Elle découvre l'existence d'un tragique mys-

tère dans le passé de son mari : un frère peu recommandable et semble-t-il disparu. Cette découverte — inévitablement, encore — est pour elle un triomphe personnel. Elle sent que son mari « a besoin d'elle », comme elle-même a besoin de son appui : ils se retrouvent de ce fait sur un pied d'égalité. Les clés du mystère sont plus psychologiques que matérielles, mais restent au niveau d'un certain conventionnel post-freudien, qui empêche de prendre l'intrigue au sérieux. L'attention reste cependant tenue en éveil grâce à la direction habile d'une distribution excellente, un sens de Minnelli pour suggérer l'angoisse mentale, à l'intelligence de ses observations.

Plusieurs scènes valent ses meilleures réussites. La réception à Washington, où Ann rencontre pour la première fois ces personnages, en réalité plus amusants qu'intimidants. Ses bavardages de femme à femme avec Sylvia, qui est pleine de sagesse, lasse de ce monde, et qu'interprète avec élégance Jayne Meadows. Le spectateur est sensible à l'horreur de la scène qui se déroule dans les écuries, lorsque Ann voit pour la première fois un étalon terrifié par la simple présence de son mari, comme à celle de la séquence finale quand, chevauchant à son côté près d'un ravin, elle s'aperçoit qu'il veut la tuer. Mais quelques scènes, trop conventionnelles ne « passent » guère. Ainsi la furieuse scène de jalousie d'Allan sent le feuilleton et parfois, la perplexité angoissée d'Ann s'accorde mal à l'intelligent visage de Katherine Hepburn. Cependant, dans l'ensemble, Katherine Hepburn est remarquable ainsi que Robert Mitchum dans le rôle du frère mystérieux qui se révèle être un inoffensif amateur d'art.

La presse ne parla guère de *Undercurrent*, et les opinions furent partagées. Le « Times » écrivit : « Il y a une solution possible au mystère fondamental de *Undercurrent* : trop de cuisiniers de studios. Dans les grandes

usines à films, les riches, les géniaux producteurs sont parfois trop empressés à vouloir indiquer aux vrais créateurs de films comment un film doit être fait... ».

THE PIRATE

Le pirate - 1947.

LE PIRATE est une fantaisie, un film haut en couleurs, théâtral au possible, flamboyant, pirouettant, plus grand que nature.

Le *Pirate*, l'un des films les plus flamboyants de Minnelli, est en même temps une réussite dans l'équilibre interne entre l'intrigue, le chant et le ballet. On pourrait même penser qu'avec un peu moins de baroque dans les décors et plus de finesse dans l'interprétation, le film aurait été une manière de petit chef-d'œuvre. La pièce originale de S.-N. Behrmann, que Lynn Fontanne et Alfred Lunt firent triompher à Broadway a été intelligemment adaptée. L'histoire est simple : dans une île des Caraïbes, une romantique jeune fille du XIX^e siècle rêve d'un pirate légendaire. Pour la conquérir, un acteur ambulant devient ce « pirate » au risque de perdre la vie : c'est là une belle occasion offerte à la danse et au chant comme compléments dramatiques. La partition musicale, merveilleusement évocatrice, l'une des rares écrites spécialement pour un film par Cole Porter, est déjà un solide facteur d'unité. Mais c'est bien le sens, véritablement génial chez Minnelli, de l'unité d'action et de l'image qui donne au film son élan, son impétuosité. Les décors sont spacieux, le mouvement large, la liberté des danseurs comme de la caméra paraît totale, les principaux acteurs, Garland

et Kelly, sont tout au long à l'aise, apportant la magie de leur personnalité à ce conte tiré d'un livre d'images dont on feuillette les pages dès la séquence d'ouverture.

Le « ballet du pirate », qui débute par des roulements de tambour, évoque l'image que Manuela, l'héroïne, se fait de Macoco, le hors-la-loi de légende... Il est là sur sa corvette, à la tête de marins féroces, repoussant l'attaque des soldats, défiant le danger par une danse du feu et célébrant la victoire en brandissant des lances autour d'un monceau de bijoux. Il ressemble à Gene Kelly, de même que Sérafin, l'acteur ambulant rencontré par Manuela sur les docks. Dans la séquence « Nina », chantée et dansée, Sérafin est le grand séducteur, qui pose son regard moqueur, en passant, sur trois beautés, qui se lancent dans un boléro exubérant, près d'un kiosque : les gens de la ville le regardent, et sa performance atteint son sommet devant un énorme panneau qui le représente annonçant la séance du soir. Au spectacle, il aperçoit dans le public Manuela, et l'hypnotise. Elle chante « Mack the Black », louanges enthousiastes de Macoco, le pirate qu'elle n'a jamais vu, révélant ainsi le rêve d'une jeune fille émerveillée. C'est là une éblouissante gageure de Judy Garland, qui joue ses aventures imaginaires comme si le monde entier était une scène. Les complications qui font suite à l'emprunt de la personnalité de Macoco par Sérafin conduisent avec aisance à la représentation d'adieux de sa troupe sur la place où le gibet dressé pour son exécution sert seulement de défi, pour le tour de force final. Le film se termine avec le délicieux numéro « Be a clown » qu'interprètent avec brio Judy Garland, Gene Kelly et The Nicholas Brothers : happy end.

En Grande-Bretagne, les critiques prêtèrent peu d'attention au *Pirate*, hormis David Vaughan, qui écrivit dans « Séquence » : « L'interprétation de Kelly dans

The Pirate est un tour de force dans lequel, à côté de quelques-unes de ses danses les plus originales, il s'essaie à la corde raide, au jiu-jitsu... Dans les films de Minnelli, la distinction — toujours arbitraire — entre ballets et autres formes de danse devient de plus en plus difficile à définir : c'est bien un signe de santé. Ici l'idéal est presque atteint : c'est un film qui danse tout le temps, et non seulement dans ses parties spectaculaires. Minnelli fait souvent un usage hardi de mouvements stylisés qui s'accordent à la perfection avec la fantaisie pleine de goût et de couleurs de l'intrigue et du décor ».

MADAME BOVARY

Madame Bovary - 1948.

Je l'aime bien, j'en suis très content. C'est un personnage qui m'a fasciné... Au studio, on me déconseillait de tourner le film, parce qu'on trouvait justement que ce n'était qu'une « mauvaise femme ». Et je m'évertuais à leur expliquer que ce n'était pas vrai... Jennifer Jones était l'idéal pour incarner Emma Bovary parce qu'elle est... étrange, et qu'Emma est un personnage nerveux jusqu'au déséquilibre. Elle a beaucoup travaillé.

Le roman de Gustave Flaubert est une sorte d'exposé : son héroïne succombe à son entourage non point parce qu'elle est davantage victime que pécheresse, mais parce qu'elle est conduite à un terrible péché dont l'expiation aura la gravité correspondante. Dans sa plaidoirie, Marie-Antoine-Jules Senard, l'avocat de Flaubert, se référa au chapitre où sont décrits l'agonie d'Emma empoisonnée à l'arsenic, puis le rituel de l'extrême-onction : « L'expiation est hors de proportion avec le crime... Vous êtes allé trop loin ». Flaubert en effet est « allé loin », écrivant avec indignation sur les fausses valeurs et les

conventions étroites de la bourgeoisie. Avec une honnêteté intransigeante, il décrit l'éducation au couvent, la littérature pourvoyeuse d'illusions dans la tradition romantique, puis les ambitions mesquines qui moulent l'esprit des jeunes filles de cette classe, en rendant certaines incapables d'être non seulement des épouses mais encore des mères : la sordide visite d'Emma à sa nourrice n'est pas un hasard. Il écrit, hardiment, sur diverses manifestations de l'hypocrisie, de l'opportunisme, des superstitions et de la complaisance dans la religion qui contribuait au maintien des affaires.

Inclure toutes ces motivations dans un film n'aurait été ni possible ni d'ailleurs admettons-le, souhaitable. Cependant, l'esprit de critique sociale, l'antiromantisme passionné de Flaubert auraient pu être préservés. Dans le film il semble que d'une manière sans doute inconsciente et peut-être inévitable, l'histoire de Flaubert fut remodelée pour concorder avec la formule de critique de la vie habituellement en usage à Hollywood, qui consiste à mettre l'accent non sur le général mais sur le particulier. Emma devient victime de ses amants — dont on augmente l'importance — plus que d'elle-même ; elle est poussée au péché plus qu'elle ne pèche ; cela pour éviter la controverse, pour « glamoriser » les rôles principaux : Rudolphe, propriétaire grossier et suffisant, devient par exemple un cavalier raffiné. Il fallait donner beaucoup de place aux circonstances atténuantes...

Cela dit, il faut admettre que dans le cadre d'une telle formule, **Madame Bovary** est un film de qualité, avec de très bons moments. Emma qui attend pour s'échapper un vent de tempête, et voit passer à toute allure la diligence familière, avec Rodolphe à l'intérieur ; le pavillon délabré où elle a l'habitude de rêver et de languir ; la splendeur tapageuse et provinciale de l'Opéra de Rouen et son attrait magique sur elle : de telles scènes demeurent dans le souvenir. Plus réussi encore, et remarqué par la plupart des critiques, fut le bal au

château ; bien différent pourtant de la description de Flaubert. Mais il fera naître la vision romantique qui finalement tournera la tête d'Emma et augmentera son mécontentement informulé. Elle apparaît, en haut d'un escalier, suprêmement belle dans une robe d'un blanc éthéré ; on la remarque, et quand l'orchestre attaque une valse, elle s'abandonne au rythme, dansant dans une sorte d'exaltation : à la fois ivre et enivrante, elle est la reine du bal.

Jennifer Jones joue très intelligemment son rôle et Van Heflin, son mari, plus attirant que le personnage dépeint par Flaubert, donne l'émouvant portrait d'un homme à la bonté inépuisable. James Mason, dans le rôle d'un Flaubert avocat de sa propre défense — ou dans celui de Senard — est assez monotone dans le prologue et l'épilogue. La presse fut réservée. Citons cependant ces lignes du « Manchester Guardian » :

« L'Emma Bovary de Jennifer Jones suggère sans aucun doute une magnifique créature aux aspirations insatisfaites, mal dirigées... Dans la direction de M. Minnelli, toujours sûre et sensible, un passage mémorable : la scène du bal, dont il a fait un tourbillon délirant de musique et de mouvement — un miroir, s'il en est, de l'âme versatile et pleine d'appétits de **Madame Bovary**... C'est une version hollywoodienne du roman aussi bonne qu'on pouvait l'espérer. Il serait cependant absurde de dire que M. Minnelli a amené à Flaubert un plus large public de langue anglaise ; disons qu'il a seulement utilisé un matériau d'une exceptionnelle qualité pour ajouter un bon film de plus au nombreux bons films américains que l'on tire avec une égale aisance d'œuvres littéraires de moindre valeur. »

Parmi la critique française, Etienne Chaumeton, qui ne semble pas aimer le roman de Flaubert, loue la finesse psychologique du film, et signale « la première arrivée de Charles dans la maison d'Emma ; la noce villageoise qui se termine en orgie de cauchemar, et

surtout la magnifique réception chez le marquis de la Vaubeyssard, où les valets fracassent les vitres avec des chaises, pour donner de l'air. Comme d'habitude, le décor, ou, pour être plus précis, le petit détail du décor revêt ici une grande importance. En voici quelques exemples : le bizarre calorifère de la salle du tribunal, que nous retrouvons légèrement simplifié dans le studio du peintre d'**Un Américain à Paris** ; le bric-à-brac du chalet de Rodolphe ; les gravures de mode et les keepsakes romantiques de la chambre d'Emma déchirés artistiquement ; les planches anatomiques, à l'allure surréaliste, du cabinet du Dr Bovary ; dans la chambre d'un hôtel de Rouen, un lit ressemblant à une épave de chaloupe mordorée abandonnée sur un parquet ciré fin de siècle. (Il n'est pas douteux que Minnelli sache fort bien que les chambres d'hôtel du temps de Flaubert ne comportaient pas de lits français de ce style) ».

THE FATHER OF THE BRIDE

Le père de la mariée - 1950.

J'ai une grande faiblesse pour les scènes de réception ; j'adore les faire lorsqu'elles apportent beaucoup à la compréhension de l'histoire. Dans **BELLS ARE RINGING** la party montre combien Judy Holliday se sent en dehors des gens qu'elle côtoie. Dans **BRIGADOON** il y a une scène que j'appellerais scène de réception : celle du restaurant. Dans **THE BAD AND THE BEAUTIFUL**, il y a une réception à Hollywood, et **FATHER OF THE BRIDE** tout entier est une histoire de réception.

Au box-office mondial, **Le Père de la Mariée** est le second des succès de Minnelli. On peut tenir qu'il s'agit de son œuvre la mieux interprétée, avec Spencer Tracy dans le grand rôle. La réussite est notable, car le sujet, bien qu'il fût tiré d'un spirituel best-seller, était plein

de dangers. Les malheurs domestiques à partir desquels le rire naît, auraient pu rester au stade de malheurs... De la première à la dernière image, le film est une anthologie des absurdités qui accompagnent un mariage dans la classe moyenne. Et ces absurdités sont montrées du point de vue de l'unique personne de la maison qui en connaisse le prix exact en dollars et cents : à savoir le père de la mariée.

En travelling latéral, le long d'une table couverte des reliefs du festin de mariage, la caméra s'arrête sur la silhouette solitaire de Tracy, affaissé sur une chaise, qui commence à raconter, avec ses inimitables inflexions de voix, comment tout cela est arrivé. Comment de terribles doutes à propos du fiancé et de sa famille se révélèrent, à son grand désappointement, sans fondements. Comment le gentil petit mariage prévu à l'origine se développa, sous l'impulsion obligatoire de la famille et avec les tactiques intimidantes des commerçants, en une affaire aussi grandiose que ruineuse. Comment la cérémonie à l'église le poussa, au contraire de la mariée à une véritable panique, et comment la réception échappa à tout contrôle, à l'apparente satisfaction de chacun.

Parce que le dialogue est spirituel et l'action brillamment mise en scène, Minnelli a pu faire jouer ses acteurs avec un minimum d'emphase et un maximum de naturel — une espèce de désinvolture qui fit d'Elisabeth Taylor et de Don Taylor l'un des jeunes couples « modernes » les plus convaincants de l'écran. La scène d'homme à homme, redoutée par le père, où le fiancé sort calmement de sa serviette les preuves de sa sécurité financière est un exemple de comédie détendue, antiparoxystique. Leo-G. Carroll, dans le rôle du fournisseur snob qui réussit en prenant l'air dédaigneux, joue avec un réalisme... alarmant. Mais c'est l'interprétation tout au long contrôlée, ainsi que les détails enrichissant l'action, qui donnent au film sa rare qualité. Ainsi au moment

où le père de la mariée réalise soudain qu'il a payé toutes les dépenses du mariage et le père du marié rien, ses yeux se tournent vers son jeune fils et son regard s'allume d'une sympathie d'un nouveau genre.

La presse fut unanimement enthousiaste, excessive même dans la louange. On remarqua particulièrement le cauchemar comique du père ; les désastres pendant la cérémonie : il perd son pantalon, ses pieds se collent au plancher, il va jusqu'à faire pleurer sa fille... Il faut pourtant reconnaître qu'au regard de la fantaisie des musicals de Minnelli, **Father of the Bride** n'est pas remarquable à tel point. Sans excès laudatifs, la critique du « Spectator » remarquait : « Le film est extrêmement bien dirigé par Vincente Minnelli, qui garde constamment ouvert, sur tous les détails de ce rituel, un œil passionné et sarcastique, ne laissant jamais le burlesque tourner à la farce, faisant ressortir les absurdités de manière nette, mais aimable. Avec M. Tracy, qui joue aussi bien dans la comédie que dans des histoires plus sérieuses, nous tenons là un morceau de bonne humeur comme il ne nous a pas été donné d'en voir depuis quelque temps sur un écran ».

AN AMERICAN IN PARIS

Un américain à Paris - 1950.

Je déteste les effets qu'on fabrique en laboratoire. On doit les obtenir sur le plateau... Dans le ballet final, lumières et décors ne présentaient aucune difficulté pour moi : j'avais déjà fait ce genre de chose au théâtre. Kelly et moi nous sommes donc concentrés sur le seul contenu émotif de la scène. Nous nous complétons très bien et il m'a beaucoup aidé.

Dans **Cabin in the sky**, **Meet me in Saint-Louis** et **The Pirate**, le mélange de l'intrigue avec le chant et la danse était parfaitement réussi : **An American in Paris** n'atteint

pas une telle unité. Telle qu'elle est, l'histoire prend prétexte de la romance entre Jerry, peintre américain et Lise, jolie parisienne — interprétés et dansés par Gene Kelly et Leslie Caron — avec un pianiste — Oscar Levant — un chanteur — Georges Guétary — et une riche Américaine — Nina Foch — qui fournit l'argent et aussi quelques rebondissements à l'action. L'ensemble est possible, et de bonnes occasions ont été trouvées pour le chant et la danse, mais les interludes manquent de véracité, l'exécution est parfois quelconque : comme dans certaines parties de *Yolanda et le Voleur*, Minnelli semble avoir perdu le contrôle du film. Il faut ajouter aussitôt que les numéros sont excellents, prenants pour l'imagination, et qu'ils représentent la plus grande partie du film.

Sur cinq numéros, un Oscar Levant en pleine forme déploie son esprit mordant et sa virtuosité musicale. Il exécute à lui seul le Concerto en fa, joue et chante avec Kelly l'exubérant numéro « Tra-la-la ». Plusieurs autres morceaux enchantent par leur verve : ainsi « I Got Rythm » chanté par Kelly et un groupe d'écoliers, et toutes les danses de Leslie Caron. Mais c'est peut-être seulement lors des dix-sept minutes du ballet final, d'après le célèbre « Un Américain à Paris » de Gershwin que l'œuvre touche à la magie.

Ce livret fut écrit conjointement par Minnelli et Kelly, qui est aussi l'auteur de la chorégraphie. Il s'agit des pensées, visions et associations d'idées issues du cerveau de Jerry, au Bal des Beaux-Arts, lorsqu'il apprend que Lise est liée à un autre homme. Debout sur une terrasse déserte, alors qu'à l'intérieur la fête bat son plein, il regarde un panorama nocturne de Paris. Le ballet comprend neuf tableaux, avec partout l'image de Lise, dont les décors, costumes et mouvements sont dessinés successivement dans le style de Dufy, Renoir, Utrillo, Rousseau, Van Gogh et Toulouse-Lautrec. Le noir et blanc du Bal des Beaux-Arts prépare à la

richesse en couleurs du ballet qui débute sur le bleu d'une Concorde vue par Dufy, avec au centre les jeux d'eau de fontaines roses et bleues. Jerry, à la recherche de Lise, est confronté là avec quatre furies dont les robes de tulle blanches sont éclairées de menaçantes lumières rouges... La scène s'accélère et s'évanouit.

Le marché aux fleurs éclairé de soleil près de la Madeleine est une scène aux couleurs vives et délicates dans le ton d'Auguste Renoir. Après une danse au rythme languissant, la vision s'évanouit et Jerry reste là, un bouquet de fleurs dans les bras. Il traverse une foire pleine de lumière et de bruits où Maurice Utrillo aurait pu faire quelques esquisses, puis se retrouve au Jardin des Plantes entouré de feuillages tropicaux, dans la gaité éclatante qui plaisait au Douanier Rousseau. Il exécute une danse de claquettes à la manière Yankee-Doodle, tandis que Lise et ses amis — la scène est véritablement exquise — font des pointes autour de lui. La tombée de la nuit le retrouve auprès des fontaines illuminées pour un moment langoureux : Lise est habillée d'un vert-jade. Puis c'est la place de l'Opéra, la foule, dans les teintes rouges et or de Van Gogh ; et finalement le Montmartre de Toulouse-Lautrec, la plus brillante séquence du ballet. Evoquant le fameux dessin « Chocolat dansant dans le bar d'Achille » et quelques autres esquisses de la série du Moulin Rouge, on montre des filles du can-can en bas rouges et l'allégresse portée à son plus haut point de frivolité.

Dans un article pour « Dance Magazine », à propos de la difficulté de combiner motifs picturaux et musique, Gene Kelly écrivait : « Nous avons essayé de déterminer la tonalité dominante, l'ambiance de chaque artiste, et de « sentir » une ambiance similaire dans certains passages de la partition de Gershwin. Ainsi, ce passage de cuivres n'aurait pu signifier rien d'autre pour nous que « Chocolat » de Lautrec, et nous sommes tous tombés d'accord immédiatement pour penser que le

« Thème de la marche » s'accordait à la perfection au style léger de Raoul Dufy. Notre plus grand souci fut le douanier Rousseau, dont le côté « primitif » semblait aller à l'encontre de la partition. Mais il nous a semblé que l'omettre aurait été une manière de trahison ; alors nous avons fait, sur le thème de la musique, une danse « américaine » à la manière de Cohan, dans un 14 juillet dont l'allégresse parisienne se déroule autour de sa silhouette ».

An American in Paris obtint une série de récompenses ; la presse ne fut pas unanime mais bonne. Dans un article de la revue française « Positif », Etienne Chaumeton écrit du ballet : « On a le souffle coupé devant cette succession vertigineuse de tableaux où tout est à la fois inattendu et impeccable... Intégrer sans choquer, dans une toile de maître, des personnages d'opérette, tient du prodige. On peut regretter malgré tout l'absence d'une certaine bouffonnerie délirante et colorée qui éclatait avec tant d'innocence dans **Ziegfeld Folies...** ».

FATHER'S LITTLE DIVIDEND

Allons donc papa - 1950.

Je voulais absolument Spencer Tracy : sans lui, j'étais sûr que ce serait une comédie stupide, tandis que Tracy donnait au personnage un poids, une réalité indispensable. Il est encore plus important de rester en contact étroit avec la réalité dans une comédie que partout ailleurs.

Suite de **Father of the Bride**, réalisé avec la même équipe technique et la même distribution, **Father's Little Dividend** n'est ni aussi intelligent ni aussi original. En 1954, Chaumeton trouvait même le premier « charmant », mais le second « écoeurant ». Il faut convenir que, se proposant de faire rire avec les aléas et

l'énervement familial causé par l'attente de la naissance d'un enfant, le film se conforme à la mode hollywoodienne d'après guerre : glorifier les sentiments familiaux et vouer aux gémonies quiconque, sur l'écran ou ailleurs, n'aimerait pas à la folie les bébés.

Au début de l'histoire Stanley (Spencer Tracy) est choqué par l'idée d'être grand-père, à la fin — prévisible — il est devenu l'esclave de son petit-fils. Quelques passages sont amusants. Comme on peut l'attendre d'un film de Minnelli, une séquence fantastique : la vision par Stanley de « L'art d'être grand-père » : une sombre galerie de portraits de vieux radoteurs. La réception de la « cigogne » avec tous les invités roucoulant à qui mieux mieux et leurs cadeaux de layettes et lainages est une merveille d'absurdité. La sortie du dimanche dans le parc, où le grand-père arrive à perdre le bébé et son landau, est très amusante. Quant au reste, une sorte de « nous ne voulons pas réellement dire ça » sous-entendu dans le film enlève tout son tranchant à la comédie : comment rire des roucoulements quand on roucoule soi-même ?

La plupart des critiques firent remarquer que les « suites » sont rarement bonnes. Le « Manchester Guardian » écrivit : « M. Minnelli et sa distribution — particulièrement cet excellent acteur qu'est Spencer Tracy — se sont attachés une nouvelle fois, avec plaisir, à un thème toujours vert. Mais l'enfance et la maternité américaines sont des sujets tellement protégés par les précautions sentimentales, surtout à Hollywood, que même MM. Minnelli et Tracy ne peuvent empêcher cette masse de guimauve traditionnelle d'alourdir leur sens de la comédie ».

En France, pourtant, G. Salachas « Téléciné », comme G. Allombert « Image et Son » soulignèrent un certain aspect de la description sociale, à partir du titre même : « **Father's little dividend** signifie : le petit dividende de papa. En effet, en venant au monde, l'enfant constitue

une petite rente pour les grands-parents, rente dont ils ont la jouissance sans en avoir eu, si l'on ose dire, le travail. Il y a un certain humour... Le mode de vie américain est montré dans la réception et les cadeaux du baptême ; le goût du confort, de l'aisance ; les méthodes de puériculture ; la facilité avec laquelle on parle de divorce ; la place prépondérante de l'enfant dans la société américaine ; le fait que l'enfant est un peu un jouet ; le rôle de la femme dans la société américaine... ».

MADemoisELLE

Sketch de « L'Histoire de trois amours » - 1952

La recherche d'un style adéquat est aussi vraie pour les films musicaux que pour les drames. Il faut raconter une histoire de façon aussi variée que possible, pour créer un certain effet magique. Chaque scène exige son style particulier... Les différents moments d'un film sont autant de petits films différents. La caméra vous aide à trouver le tempo juste.

Minnelli dirigea ici le second des trois sketches, souvenirs de trois passagers d'un paquebot. Une jeune femme « se souvient » d'une agréable soirée à Rome où elle travailla comme gouvernante d'un jeune Américain de 12 ans. Cette soirée est filmée du point de vue du garçon. Las d'être importuné par les remontrances de Mademoiselle, il lui tarde de grandir. Son souhait est exaucé pour un soir grâce au pouvoir magique d'une vieille femme mystérieuse. Brun, élancé, élégant, il se retrouve sur une terrasse romantique, devant un splendide panorama. Là, sans la reconnaître, il rencontre Mademoiselle : ils passent ensemble quelques heures merveilleuses à visiter Rome la nuit. A minuit, tel Cendrillon, il se hâte de rentrer. L'enchantement est terminé

et le jeune homme élégant n'est plus qu'un petit garçon en pyjama qui monte quatre à quatre l'escalier pour grimper dans son lit.

Ce film anodin n'atteint jamais la puissance magique des grandes fantaisies de Minnelli. Il y a pourtant une idée pleine d'humour dans les restes d'enfantalités que le jeune homme trop vite grandi conserve au cours de sa brève excursion dans la maturité. Il transporte dans une boîte l'un de ses jouets favoris, essaiera d'en donner la raison et de se trouver des excuses ; il donne les ordres les plus curieux au barman, ne comprend rien aux appels déguisés d'une ravissante blonde, et ainsi de suite.

Le film fut accueilli favorablement, sans plus. « Le Daily Mail » de Londres écrivit : « Dans **Mademoiselle**, Ethel Barrymore en sorcière d'une gentillesse peu commune permet à un petit garçon empoisonnant de devenir pendant quelques heures féériques un Farley Granger grande personne. Le charme, la fraîcheur de M. Granger et de Miss Caron font d'une histoire bien invraisemblable un récit qui se rapproche de la réalité ». « Un film mineur — dit J.-P. Torok — où se manifeste fortement une certaine tendance de Minnelli au maniérisme. L'extrême joliesse de la mise en scène en fait une sorte de sonnet précieux ».

THE BAD AND THE BEAUTIFUL

Les ensorcelés - 1952.

Faire découvrir les mobiles de cet homme apparemment implacable était un problème psychologique intéressant à résoudre... C'était amusant de montrer Hollywood sous un angle un peu différent de ceux adoptés jusqu'alors.

Torök poursuit, à propos de **The bad and the beautiful** : « Un film d'une importance capitale dans l'œuvre de Minnelli, peut-être pas le plus accompli, mais le plus complexe, en tous cas le plus déconcertant... Un film de moraliste... ». En effet, derrière l'apparence d'une histoire qui dépeint des gens à la recherche du succès, **The bad and the beautiful** est probablement plus proche de la réalité qu'il ne semble. Ce n'est pas une histoire sur le grand art, le génie gaspillé ou les idéaux frustrés, mais bien sur les gens qui font carrière dans le cinéma, et qui, comme ceux des milieux du journalisme, sont rarement des figures tragiques ou héroïques. Le procédé employé, aussi bien que les personnages dépeints, manque de profondeur, mais il faut lui reconnaître de la vigueur, de l'intelligence dans sa description de la vanité. Composé dans un langage typiquement hollywoodien, le film montre Hollywood tel que Hollywood se voit.

L'action est fondée sur un paradoxe semblable à ceux de la ville : en s'élevant au pouvoir, un producteur génial mais sans pitié (Kirk Douglas) trahit ses plus proches associés, dont chacun a néanmoins bénéficié suffisamment de l'association pour connaître le succès personnel et pour être en mesure de lui apporter de l'aide, quand à son tour il en a besoin. Son premier protégé et bouc émissaire est un aspirant-metteur en scène (Barry Sullivan) qu'il abandonne sans hésitation, lorsque ses commanditaires insistent pour avoir un réalisateur inconnu. Ensuite vient une actrice dont il a fait une star (Lana Turner), mais qu'il trompa dans leurs relations personnelles. Le troisième est un écrivain (Dick Powell) dont il envoya la femme en voyage, accompagnée d'un admirateur, pour que sa présence ne soit pas une gêne dans l'élaboration d'un script ; elle mourra, à cette occasion, dans un accident d'avion. Tous les trois, bien qu'ils soient victimes de l'ambition du producteur, se rendent compte, quand la chance ne lui

sourit plus, que l'influence de sa personnalité les a aidés à poursuivre aussi leur propre ambition. Le film se termine tandis qu'ils l'écoutent à nouveau ensorcelés, décrire un nouveau projet.

Les qualités d'observation de Minnelli sont visibles tout au long du film, notamment dans la petite conversation blasée et pleine de tics à la mode au cours du cocktail. On se souvient aussi de la dramatique séquence où la star, revenant chez elle en voiture après avoir été bafouée, prend une crise de nerfs au volant, tandis que l'auto, abandonnée à elle-même, continue à rouler, éclairée par intervalles par les phares des autres voitures passant à toute allure. L'interprétation est idéale : l'intensité mélodramatique de Kirk Douglas et, chez Lana Turner, une certaine détresse derrière l'éclat superficiel qui accompagne le mythe de la vedette, sont parfaitement en accord avec le monde artificiel qu'ils représentent. La sagesse de Walter Pidgeon, l'enthousiasme de Barry Sullivan réalisateur et l'intellectualisme de l'écrivain Dick Powell font partie d'un genre plus conventionnel, traité avec moins de finesse. L'interprétation de Gloria Grahame en frivole beauté du Sud est brillante : elle reçut un Oscar mérité.

Les commentaires de presse sur **The bad and the beautiful** furent très divers, mais l'authenticité de l'œuvre fut à juste titre remarquée. Jympson Harman écrivit : « Intentionnellement ou non, la monotonie de certaines parties du trop long **The bad and the beautiful** font de lui le film le plus révélateur que nous ayons vu de la vie hollywoodienne... Il semble n'être qu'une succession de scènes montrant le montage d'un film et les mœurs des studios : mais cet aspect même nous fait comprendre pourquoi les gens de Hollywood deviennent ce qu'ils sont. Allez le voir ». Richard Winnington alla plus loin : « Le personnage central, ce Kirk Douglas discrédité et haï, offre des ressemblances évidentes avec le héros du dernier roman — inachevé, le plus remarquable peut-

être — de Scott Fitzgerald : **The last Tycoon**. C'est le chef de production fanatique et sans pitié, mais inspiré, qui utilisera et trahira sans remords ses associés... ».

THE BANDWAGON

Tous en scène - 1952.

Nous n'avions pas l'intention de faire un ballet surréaliste, mais il donne l'impression de l'être dans la mesure où nous faisons la parodie d'un genre littéraire un peu surréaliste... C'était un bon rôle pour Astaire ; il est épatant... Et Cyd Charisse était merveilleuse... C'était amusant de montrer toutes les petites histoires que nous connaissons sur le spectacle.

Le scénario de **The band wagon** frise la prétention. Il côtoie constamment deux écueils : les conventions de la littérature et du théâtre, le jeu à propos de choses sérieuses et la confusion des problèmes : par moments, il tombe même dans l'un et l'autre. Mais — et ce n'est pas la première fois dans un film de Minnelli — ce sont les acteurs, la danse et sa mise en scène qui font la réussite. Tant de choses sont entassées dans l'histoire d'un danseur vieillissant revenant à Broadway, qu'inévitablement, une grande partie du film pâlit auprès de certains passages brillants. Ainsi, au début, quand Fred Astaire, étoile oubliée, retourne à New York, avec les bruits familiers de la grande ville il danse joyeusement « A Shine ou Yours Shoes » (un rayon de soleil sur vos souliers) en plein Times Square. Quelques scènes d'arrière-plans sont également réussies : Jack Buchanan, dans le rôle d'un arrogant acteur-producteur - chanteur - danseur, martelant de manière absurde un extrait d'**Œdipe Roi** ; Oscar Levant et Nanette Fabray, auteurs qui lui décrivent avec enthousiasme leur « moralité », leur soie musicale, qu'à leur grande horreur il transforme aussitôt en une version de **Faust Up to date**. Contrastant avec les couleurs et les bruits violents de certaines scènes théâtrales ou avec la chanson « Triplets » plutôt déplaisante, « Dancing in the Dark » qu'exécutent Cyd Charisse et Fred Astaire dans un parc est un numéro plein de charme harmonieux. Plus impressionnant encore et réputé à juste titre est le final « Girl hunt ballet » satire du style Mickey Spillane et de toute l'école du roman criminel. Le commentaire caractéristique que dit à la première personnel le détective privé fut une excellente idée : écrit par Minnelli, il est parlé en voix off, avec des phrases hachées, par Fred Astaire qui danse en même temps. Cyd Charisse personnifie les deux types dominants de femme de cette histoire policière : la blonde, à l'aspect si faible, qui se révélera être la criminelle, et la brune qui semble dangereuse et qui finalement sera l'héroïne. Dans ce numéro, une fois encore, jazz, bop, danse et rythme allant du classique à des styles différents sont intelligemment mêlés. Le mouvement est rapide, morcelé — comme la littérature parodiée — les couleurs, tranchantes et dures comme une lame, sont harmonieusement groupées par deux ou trois. L'un des meilleurs moments est la scène délirante dans le « Dem-Bones Café » lorsque gangsters, poupées, victimes sont pris dans un tourbillon de rythme, tandis que Cyd Charisse, véritable sirène, danse voluptueusement avec Fred Astaire.

The band wagon, malgré tout, est un film inégal, où même les parties musicales (douze anciennes et deux nouvelles) de Dietz et Schwartz sont de qualité très variable. Jack Buchanan, se plaisant visiblement dans son rôle, fait ici un splendide retour à l'écran. Astaire, Charisse et Nanette Fabray tirent parti au mieux des possibilités offertes par les passages de chants et de danses ; Oscar Levant est mal utilisé. Il semble que

l'erreur fondamentale réside dans l'inconsistance d'un scénario qui contenait pourtant beaucoup d'idées excitantes. « Le Times » soulignait cette incontestable équivoque : « Si l'on accusait **The band wagon** de militer en faveur des mauvais films, de ceux que l'on réalise pour encourager ce que le box-office considère comme le plus petit commun dénominateur du goût, le film pourrait se défendre lui-même en soutenant qu'un amusement populaire, pas du tout intellectuel, vaut mieux qu'un divertissement prétentieux pour intellectuels blasés. Il ajouterait que sa chanson la mieux réussie montre justement qu'Hamlet rencontrant le fantôme peut être ni plus ni moins amusant qu'un clown glissant sur une peau de banane... **The band wagon**, bien sûr n'est pas plus sérieux que ses satires des Œdipe-Roi ou des Faust modernes ; c'est une affaire « song-and-dance » bâtie avec des éléments que l'on recommande plus qu'on ne les critique ».

« Film populaire, pas du tout intellectuel » — Ado Kyrrou pourtant s'inscrit en faux dans « Cinéma 58 » : « Minnelli a fait un musical type. C'est ce que pense le spectateur, à la première vision ; mais en revoyant le film, on s'aperçoit qu'il s'agit de beaucoup plus : il s'agit de l'analyse, de la défense passionnée du musical type. L'intellectuel Minnelli fait l'apologie d'un genre décrié sans essayer d'en changer le sujet, ou de donner des alibis intellectuels à ses défenseurs. En passant, il profite de l'occasion pour affirmer que le spectacle est un et indivisible, qu'il s'agisse du cirque, de la comédie musicale ou de la tragédie grecque... D'autre part, la solitude et les joies du comédien sont analysées avec beaucoup de finesse et une fois de plus, il parle de la prédominance de la culture et de l'intelligence sur la prétention. Avec **The band wagon**, la comédie musicale s'interroge sur elle-même et s'offre à elle-même des palmes pas du tout académiques ».

THE LONG, LONG TRAILER

La roulotte du plaisir - 1953.

Personnellement, je pense que malgré certaines qualités, **THE LONG TRAILER** reste une comédie très ordinaire.

Vincente Minnelli avait là un scénario d'excellente qualité et de bons dialogues. Il avait Lucille Ball et Desi Arnaz dans des rôles écrits spécialement pour ressembler à ceux de leur feuilleton « I love Lucy » de la TV américaine, et il avait aussi un sujet qui lui donnait l'occasion d'aligner les remarques discrètement satiriques bien dans sa manière. Cet alliage allait lui permettre son troisième grand succès commercial, et bien que ce film ne prenne pas une grande place dans l'Histoire du cinéma, il reste un bon exemple du style de distraction légère de ces années 1950.

The long, long trailer, comédie de situations plus que de caractères, fait la chronique d'une lune de miel en caravane qui détruit presque l'union d'un jeune couple amoureux mais sans grande expérience. Achetée pour des raisons d'économie, l'énorme caravane se révèle ruineuse, impossible à manœuvrer, jetant les nouveaux mariés dans tous les désastres imaginables au long de leur voyage dans un Colorado merveilleux. Parmi les scènes les plus drôles, celle où la future épouse découvrant le somptueux et gigantesque véhicule invente les arguments plausibles qui persuaderont son futur mari de l'acheter, et aussi celle où l'on voit la caravane remplie à craquer par les hôtes de ce qui avait été prévu comme une petite réception. Comme dans toutes les scènes de réception chez Minnelli, on trouve là deux

ou trois personnages de femmes légèrement caricaturées — la snob, la mondaine très habillée, la mauvaise langue, etc.... — chacune d'elle esquissée avec brio, jusqu'au type. Il y a pourtant trop de gags, de gros comique, assez lourds surtout dans le genre sale et désordre, montrant le couple dans la boue, ou parmi des aliments éparpillés (il est vrai que ce genre est paraît-il apprécié par les hommes, certes moins par les femmes qui savent trop bien ce qu'est le nettoyage !). Ces scènes elles-mêmes sont pourtant toujours motivées et servent au développement de l'histoire. Un excellent morceau de suspense comique est la séquence où la caravane surchargée, malgré les avertissements du mari, par la collection de pierres-souvenirs de sa femme, monte la pente périlleuse d'une montagne, tandis que pour faire baisser la tension l'épouse dit des lieux communs pris dans un livre de lieux communs.

La presse fut enthousiaste. Citons encore « Le Times » : « M.G.M. a produit une joyeuse farce en élargissant la formule du jeune couple moyen qui a fait du show télévisé **I love Lucy** un grand succès depuis deux ans... Le réalisateur V. Minnelli a une façon bien personnelle de laisser l'histoire divaguer entre les solides berges du sens commun jusqu'à ce que le public se laisse doucement amener à sourire... Puis heureusement le bateau est ballotté sauvagement sur l'eau blanche de la Farce ».

BRIGADOON

Brigadoon - 1953.

Mon emploi de la couleur dans **BRIGADOON** vient pour une bonne part des peintures anglaises que j'ai pu étudier, représentant des paysages écossais... C'est passionnant de travailler

avec le décorateur, et surtout avec Joseph Ruttenberg, un très grand chef opérateur.

Adapté de la scène, avec maints changements, **Brigadoon** s'inspire de la légende d'un village miraculeux. En vertu de la prière d'un pasteur, le village est protégé des malheurs du monde, en s'éveillant à la vie seulement un jour par siècle ; mais à la condition qu'aucun des habitants ne le quitte, sinon le village s'évanouirait pour toujours. Un matin de 1953 quand il émerge du brouillard des Highlands, exactement semblable à ce qu'il était deux siècles plus tôt, deux touristes américains émerveillés y sont pris dans un jeu quelque peu démodé (« Down on Macconachy square ») Mais avant que le jour s'achève, l'un d'eux tombe amoureux d'une beauté locale, à tel point que plus tard, il reviendra de New York dans cette vallée écossaise, que Brigadoon sera ramené à la vie par la puissance de son amour et réapparaîtra afin qu'il puisse s'y marier et y rester pour toujours.

Le style personnel de Minnelli est aussi peu évident ici que dans **Yolanda and the Thief**. De telles fantaisies, à cause de leurs implications religieuses, de leur côté léger et sentimental — très différent du symbolisme primitif et poétique de **Cabin in the Sky** — ne se prêtent guère à son approche directe de la fantaisie en tant que fantaisie, comme dans **Le Pirate** par exemple. Lucile Bremer dans **Yolanda** et Barry Jones dans **Brigadoon** donnent une impression d'application et de croyance au surnaturel qui a dû les embarrasser autant que leur metteur en scène. Dans ses œuvres précédentes Minnelli semblait être surtout dans son élément avec un certain aspect surréaliste des ballets. Dans **Brigadoon**, son style se révèle parfait dans le réalisme satirique et brillamment observé de la séquence du Bar New Yorkais. On peut y saisir toute la fraîcheur et l'originalité d'une improvisation composée pourtant avec

le matériel humain et technique rassemblé sur le plateau, avec ses souvenirs et l'invention de son génie.

Brigadoon, premier Cinémascope de Minnelli, représente un sérieux effort pour utiliser au maximum le nouvel espace. Preston Ames créa un gigantesque décor pastoral donnant l'impression d'un panorama s'étendant sur des kilomètres, et la gamme atténuée des couleurs photographiées en Ansicolor donne la perspective. Les grandes scènes mises en place sur ce fond, avec la chorégraphie de Gene Kelly, ont souvent une plaisante allure de liberté. La cérémonie du mariage, suivie de la spectaculaire « danse des clans » (Buchanan, Chisholm, Douglas, Lindsay, MacBeth, Mactavish) amène à la chasse d'un fuyard, à travers la bruyère, aux lueurs des torches : séquence tout à fait réussie picturalement. Mais il faut reconnaître que parfois, la liberté de mouvement laisse la place à l'obligation de certains mouvements, pour remplir l'espace du Scope. D'autre part, les effets mineurs mais mis en évidence avec subtilité, qui caractérisent la technique « sans avoir l'air d'y toucher » de Minnelli, semblent ici parcimonieusement comptés.

Brigadoon fut diversement reçu, par la presse comme par le public, sans laisser grande impression. Un commentaire favorable fut celui de Lee Rogow dans « Saturday Review » : « En dépit d'un certain nombre de balivernes sur la puissance de l'amour, ou sur le point de vue assez ennuyeux qu'une ferme dans les Highlands est le meilleur des mondes possibles, **Brigadoon** reste un film remarquable. En étudiant la partition originale, on pourrait noter que « Come to me, bend to me » ainsi que la remarquable danse du sabre de Harry Beaton ont été éliminés... L'apport de Minnelli dans la création est particulièrement évident dans la scène du restaurant new-korkais, dans laquelle Kelly comprend que cet univers particulier est bien et bel perdu : le

réaliasteur a enregistré les murmures des voix en les décalant légèrement de l'image, pour augmenter l'effet de folie et d'irritation... ». En 1963, J.-P. Torok sera plus enthousiaste : « **Brigadoon** développe jusqu'à sa perfection ce thème fondamental — le héros ne peut pas vivre dans l'univers qui est le sien, il ne peut vivre que dans l'univers de son rêve — dont Minnelli fait le ressort même de l'action. C'est une œuvre admirable et exaltante, un des rares films absolument oniriques de l'histoire du cinéma, le triomphe de la pensée romantique. Disons-le, il est pour notre génération l'équivalent de ce que fut **Peter Ibbetson** pour les générations précédentes ».

THE COBWEB

La toile de l'araignée - 1954.

J'étais très emballé par **THE COBWEB**. Le public s'intéresse de plus en plus aux films ayant un arrière-plan psychiatrique.

Le sens du **Cobweb** est implicite au moins autant qu'explicite. Si l'on extrait de leur contexte certains détails isolés, ils sembleront laisser croire que les descriptions de l'œuvre sont fondées sur les clichés psychologiques les plus superficiels du roman populaire, alors qu'en réalité, elles les exposent justement. Anciennes et nouvelles, les idées reçues sont ici personnifiées par l'un ou l'autre des hôtes d'une clinique psychiatrique. Le problème de Gloria Grahame dans le rôle de la femme d'un docteur peut être qualifié de « classique » : elle se croit négligée. L'un des principaux malades, interprété par John Kerr, a un complexe d'Œdipe ; un

autre, Oscar Levant, une fixation à la mère, tandis que Lauren Bacall parle d'une femme enceinte dans des termes se conformant à la mode courante d'idéalisation de la parenté. L'impression générale est celle d'un microcosme de gens pitoyables et prisonniers d'eux-mêmes, qui ne peuvent exprimer qu'eux-mêmes, et n'extérioriser leurs phobies et leurs névroses qu'avec les phrases toutes faites de la littérature et du journalisme contemporains, qui sont devenues le jargon type de notre époque.

Ce n'est pas à dire que **The Cobweb** soit une très profonde interprétation de son thème, ou qu'il développe un argument philosophique sérieux. Le film n'explore pas les causes de la maladie mentale et ne propose aucun remède particulier. Son propos se limite à l'observation minutieuse d'une communauté neuro-psychiatrique dans laquelle, comme le remarque un patient avec amertume et justesse « on ne peut distinguer les malades du docteur » — communauté où la tension des relations personnelles est constante, où les choses sans importance sont constamment exagérées, et les motivations, obscurcies. En tant que portrait composite du « stress » mental, **The Cobweb** possède une grande puissance d'évocation, avec ses silhouettes stylisées suggestives.

Lilian Gish en intendante est une vieille fille domnatrice obsédée par son passé, qui se crée une image avec des surimpressions : l'intendante vue par les autres, plutôt que par elle-même. A des degrés différents, il en est de même pour les autres personnages. Gloria Grahame la femme insatisfaite, vaniteuse, à l'affût des ragots, experte à faire des scènes pour des motifs futiles, joue très tendu, ce qui est contrebalancé avec bonheur par le naturalisme tranquille de l'interprétation de Lauren Bacall, la personne la plus équilibrée de la clinique. Charles Boyer en médecin qui

échoue à cause de sa faiblesse de caractère, Richard Widmark son supérieur souffrant lui-même de tension nerveuse, et l'ensemble d'une admirable distribution sont les images plus vraies que nature d'une communauté préoccupée par les seuls symptômes psychologiques.

A côté d'eux, même les activités routinières — le jardinage vu par la fenêtre, le travail manuel dans une salle parfaitement équipée, les réunions animées par les patients créent une atmosphère tendue sous une apparence pacifique. Les larges décors architecturaux de Preston Ames et les combinaisons de couleurs sont d'une froideur remarquable. Dans un endroit comme celui-ci, il est compréhensible que des banalités telles que le choix de rideaux deviennent un problème majeur. Les dessins de David Stone Martin pour ces rideaux ajoutent un intérêt pictural, mais rien dans le film ne vient détourner l'attention des êtres humains, qui ne sont pourtant ni particulièrement sympathiques, ni intéressants, mais à proprement parler fascinants par leur comportement et leurs relations. Plusieurs scènes sont particulièrement dignes d'être retenues, comme les tête-à-tête entre John Kerr et Susan Strasberg, la jeune malade que son amitié aide à guérir, ou entre Lauren Bacall et Richard Widmark, chez qui naissent une intimité, une compréhension muettes.

The Cobweb, dès lors, devient un exemple d'observation, présenté en termes si caractéristiques de son époque, qu'il a une considérable valeur documentaire. Il est aussi une démonstration d'art cinématographique quant à la mise en scène de Minnelli, à l'interprétation à la fois stylisée et nuancée. « Je le tiens pour l'un des films les plus remarquables sortis récemment de Hollywood — écrivit Lee Rogow dans « Saturday Review ». C'est une histoire adulte de l'espèce la plus captivante, où le drame intérieur des individus est présenté à travers des événements extérieurs ».

KISMET

L'étranger au paradis - 1955.

Je n'avais pas tellement envie de faire ce film et je crois qu'il est très ennuyeux.

Kismet est un mélodrame de Knoblock — l'histoire d'un poète-mendiant et de sa fille, dans l'ancienne Bagdad — qui fut filmée une première fois en 1920. D'autres remakes suivirent : un parlant, un en couleurs avec Ronald Colman et Marlène Dietrich, enfin cette comédie musicale.

Quelques-uns des meilleurs moments du film de Vincente Minnelli sont directement issus de la merveilleuse production de Broadway ; les lyrics spirituels, la musique, une chorégraphie pleine de vie. D'autres sont des apports nouveaux, notamment les opulents décors de Preston Ames, la décoration de Keogh Gleason dont on dit qu'elle comporta 100.000 accessoires, et les éblouissants costumes de Tony Duquette. Nul ne sait mieux que Minnelli faire « jouer » des objets inanimés, et il a créé quelques variations sophistiquées qui donnent presque un nouvel aspect au thème des nuits arabes. Plus remarquable encore peut-être est la procession du mariage du calife, vue depuis le bord lointain d'un lac ornemental, précédée de porteurs de torches, suivie d'autres porteurs chargés d'objets fascinants que l'on ne peut décrire que comme des mobiles au-delà du réel, qu'ils soient de M. Calder ou de l'Antiquité.

Malgré tout **Kismet** n'apporte pas grand chose de nouveaux réussites de Minnelli dans ce genre. Quel-

ques séquences sont un peu lourdes. Howard Keel dans le rôle principal ne suggère rien du tempérament d'un poète oriental, et les autres acteurs ne réussissent pas non plus tout à fait à donner vie à leur rôle, excepté pourtant le splendide trio de danseuses qui personnifie les princesses de Aababu, et l'inimitable Dolorès Gray en Favorite du Vizir.

LUST FOR LIFE

La vie passionnée de Vincent Van Gogh - 1955

Il y avait très longtemps que j'avais envie de le faire... Peut-être aurait-il pu être plus réussi, mais je ne saurais modifier ma conception du personnage. Van Gogh est un tissu de contradictions... Le scénario n'était même pas achevé, et encore loin de me satisfaire, qu'il fallait commencer, parce que nous devions tourner avant que les blés ne soient fauchés... Nous avons retravaillé le scénario au fur et à mesure du tournage, suivant ce que nous inspiraient les extérieurs.

Filmer la biographie de Van Gogh fut un rêve longtemps caressé par Vincente Minnelli, John Houseman et Kirk Douglas, dont le sérieux apparaît clairement dans chaque séquence de **Lust for life**. Pourtant, ce sont bien les toiles du peintre, magnifiquement photographiées par un procédé spécial, qui laissent finalement la plus grande impression. Bien que les épisodes de sa vie soient dramatisés correctement, ils n'atteignent pas à l'intensité des sentiments contenus dans ses peintures. Comme dans plusieurs autres films où Hollywood se penche sur le passé, il vaut mieux voir qu'entendre ; il y a une dichotomie entre la précision de l'accord des images avec l'histoire et certains anachronismes et

vulgarités des dialogues, particulièrement apparente ici à cause de leur contraste avec les extraits bien choisis des lettres du peintre à son frère Theo (joué par James Donald, qui les lit admirablement). L'esprit ardent, tourmenté de Van Gogh n'a pas été très bien rendu par le film, mais par contre les scènes qui, l'une après l'autre, évoquent les fragments de la réalité qui inspira son art. Dans l'ensemble, *Lust for life*, au dire de critiques d'art comme Michael Middleton et Basil Taylor, reste la meilleure biographie filmée d'un peintre réalisée jusqu'ici.

« L'œuvre de Van Gogh, a dit Minnelli, suit les étapes de sa vie. Les premiers dessins au fusain, assez grossiers, ont été faits au Borinage, pays du charbon : sa palette est alors en noir et blanc. Puis il va en Hollande, et prend les verts et les noirs des peintres hollandais. A Paris, il est frappé par la libre utilisation de la couleur chez les impressionnistes, et sa palette devient sauvage. Puis c'est la période d'Arles, avec tous les jaunes et le soleil, sa période la plus libre ; personne n'a peint le soleil comme lui ».

La majeure partie du film fut tournée en Hollande, où Van Gogh passa sa jeunesse ; dans les mines du Borinage en Belgique, où il travailla avec les mineurs ; à Arles où après avoir rencontré les impressionnistes de Paris il partagea la « maison jaune » avec Paul Gauguin ; dans les champs de blé de Auvers-sur-Oise où il peignit ses dernières toiles ; et dans d'autres lieux encore où il vécut. Parfois, différents aspects d'un paysage ou de l'ensemble d'une scène, sont montrés avant la composition choisie par l'artiste, pour être ensuite éclipsés triomphalement par la couleur et la vie de la reproduction sur l'écran du tableau lui-même. Ainsi « les mangeurs de pomme de terre » précédé de nombreuses images ensoleillées du paysage d'Arles ou d'ailleurs. Parfois un tableau est montré avant la

scène qu'il représente et sa magie semble illustrer les paroles de Van Gogh : « Les images viennent à moi comme dans un rêve, avec une terrible lucidité ». Le traitement pictural des tableaux et de leur contenu est rendu avec l'imagination et la sensibilité mêmes du peintre. Admirables aussi sont la séquence magnifiquement éclairée et photographiée des environs austères du Borinage, et la tragique scène finale dans les champs onduleux d'Auvers, où l'écran large est si bien utilisé.

Quoique Kirk Douglas et Van Gogh n'ait pas tout à fait le style exact, son tempérament puissant, allié ici à une gravité qui n'apparaît pas toujours dans ses autres rôles, lui permettent de créer un portrait qui a de l'autorité, de la vérité et des moments de véritable tragédie : une magnifique interprétation. Anthony Quinn, qui reçut un Oscar bien mérité pour son rôle de Gauguin, joue avec un humour sombre, suggérant à la perfection l'égotiste tyrannique. Plusieurs autres interprétations sont excellentes, notamment le Dr Gachet d'Everett Sloane et le facteur Roulin de MacGinnis, encore que l'ensemble de la distribution internationale manque d'unité. Il y a plusieurs scènes de foule auxquelles Minnelli a donné, comme toujours, une vérité frappante, leur faisant refléter momentanément certains aspects de la condition humaine : ainsi l'excitation morbide de la foule qui lance de cruelles injures devant la chambre de malade de Van Gogh, après qu'il se soit tranché l'oreille.

Henry Donald écrivit dans « The Living Cinema » : « Tout le propos a été mené avec une intégrité, une profondeur assez étrangères au sentimentalisme facile de tant de films américains. Les malheurs du génie sont montrés sans tricherie, dans toute leur aride et amère solitude. Le film se termine simplement, sur le claquement d'un coup de pistolet dans le champ de blé, le lit d'hôpital et le frère en deuil ».

TEA AND SYMPATHY

Thé et sympathie - 1956.

Vous pensez que mon thème principal est peut-être le conflit entre une conception personnelle du monde et l'obligation d'y vivre ? C'est vrai, je crois. C'est l'éternel conflit : essayer de réconcilier le rêve et la réalité.

L'interdiction de la pièce au grand public, en Angleterre (où elle ne fut présentée qu'en privé) et la publicité à sensation faite pour le film, ont sans doute contribué à donner au titre même de **Thé et Sympathie** une réputation de hardiesse bien exagérée ; en tous cas, en Grande-Bretagne du moins, cela contribua à faire juger le film sur de fausses bases. Après tout, le sujet de la pièce n'est pas seulement l'homosexualité, qui n'est guère étudiée généreusement, et il y avait peu à couper pour la censure cinématographique... L'aspect le plus intéressant de la pièce originale est de montrer la divergence des idées sur la virilité. Ce point a été développé dans la version filmée, l'action étant élargie pour inclure plusieurs épisodes dont on ne parlait d'abord que dans les dialogues. Moins de choses sont dites sur l'homosexualité, mais on suggère davantage sur l'une de ses causes possibles : une trop rude conception de la masculinité, prédominant dans certaines communautés, peut amener un garçon délicat au doute, à la négation de sa propre virilité.

La communauté, ici, est une école de garçons en Nouvelle-Angleterre. Les principaux personnages sont bien dessinés et bien interprétés par des acteurs qui jouèrent dans la pièce de Robert Anderson créée par la Playwright Company : le jeune homme délicat et artiste

que méprisent ses athlétiques compagnons (John Kerr) ; la femme du directeur (Deborah Kerr) qui, à un moment critique de sa vie, le prendra comme amant, lui redonnant ainsi confiance en lui-même ; le directeur Zogomme dont l'hostilité envers le jeune homme est aggravée par le trouble de ses propres émotions (Leif Erickson). Tout à fait remarquable est le portrait que donne Edward Andrews du frère du garçon : un écolier de 50 ans, trop vite grandi, aussi conformiste dans son goût de la virilité chez l'homme et de la féminité chez la femme qu'il est méfiant devant de plus subtiles qualités humaines.

Cependant, les relations entre les personnages ne sont pas nettement établies, et le fossé grandissant entre le directeur et sa femme est insuffisamment motivé. C'est grâce à un jeu tout en finesse que le changement de nature dans l'amitié entre le jeune garçon et la femme du directeur sait être convaincant ; de même que ses relations avec son camarade de chambre qui, dans la salle de musique, essaie de lui faire comprendre que ses côtés efféminés choquent leurs camarades. Ou encore, sa brève rencontre avec une prostituée à laquelle il rend visite, dans une ultime tentative pour affirmer sa virilité : le traitement de la scène, en gros plans, souligne ce qui répugne au garçon dans une intimité de passage. Plus révélatrices néanmoins sont les grandes scènes que Minnelli a dirigées avec dextérité pour indiquer la place tenue par les divers individus au milieu de leurs camarades, et pour suggérer la signification des codes de comportement. Ainsi la scène du court de tennis, quand le héros, sous le regard incompréhensif de son père, n'arrive pas à se montrer brillant ; la scène de nuit sur les pelouses de l'école, lorsque face aux élèves et au personnel assemblés, on l'exclut de la cérémonie traditionnelle.

Etait-il possible d'en dire plus sur l'homosexualité, à l'écran, que dans ce **The et Sympathie** ? On peut en

douter. Son réalisateur n'apparaît certes pas sous le jour nouveau d'un polémiste ; mais il reste le scrupuleux observateur qui sait choisir et sympathiser non seulement avec la catégorie scrutée dans le film, mais avec toutes.

DESIGNING WOMAN

La femme modèle - 1956

J'ai presque toujours l'occasion de travailler avec le scénariste dès le début du film. Lorsque le script n'a pas été terminé, je travaille généralement avec lui pendant au moins cinq ou six semaines. Il m'est arrivé de ne pas avoir tout ce temps-là pour donner mes directives : dans ce cas nous complétons au fur et à mesure du tournage.

L'idée de cette élégante comédie fut suggérée par la décoratrice Helen Rose, amie de longue date de Minnelli. Le résultat possède bien cette sorte d'humour new-yorkais qui s'accorde aux dons du réalisateur. Le scénario à tiroirs concerne un critique de sport et une modéliste qui se marient sans rien connaître de leurs univers différents, et qui n'apprécient guère ce qu'ils en apprennent peu à peu. Avec un tel point de départ, les occasions fourmillent pour la « Minnelli touch » de présenter des contrastes en faisant jouer un plan social sur l'autre.

Parmi les meilleures séquences, celles où l'épouse évolue dans son monde élégant, au milieu des bohèmes de son entourage que son mari regarde d'un œil aigre-doux, voire outré, tandis que ses vieux copains à lui, joueurs de poker qui n'ont jamais eu de contacts hors de leur propre cercle, restent tout à fait à part. Le domaine du mari n'est pas observé et dessiné avec autant de finesse : l'idée que la violence et ses consé-

quences peuvent être amusantes en elles-mêmes n'est en fait jamais très plaisante. Ainsi l'ancien boxeur à demi-idiot, transformé en personnage grotesque, est plus inutile que drôle. Vers la fin, le héros se trouve impliqué dans une histoire de gangsters bien démodée, trop incroyable pour servir de transition valable à la séquence suivante. Celle-ci, par contre, est brillamment réussie, et compense les quelques défauts : c'est une entraînant parodie des ballets, dans laquelle Jack Cole tient brillamment le rôle d'un chorégraphe à la mode qui met knock-out avec ses pieds et ses pas, un gang entier.

Gregory Peck (le mari) est assez à l'aise dans la comédie, tandis que Lauren Bacall en pleine possession de son talent, et sa rivale imaginaire Dolorès Gray, semblent toutes deux se surpasser sous la direction raffinée de Minnelli. Le film ne gagne peut-être pas à vouloir, semble-t-il, plaire à tout le monde, mais dans l'ensemble il est très amusant. Les expériences du mari un lendemain d'ivresse donnent lieu à d'excellents effets comiques sur la bande-son, quand la chute d'une épingle dans la salle de bains résonne comme un marteau sur une enclume, et pour l'image, quand l'arrière-plan du paysage, qu'il soit faussement jaune, se révèle être un large pan d'un ciel couleur puce. Ce n'est pas à tort que l'on fit remarquer que le script de **Designing Woman**, mis en scène absolument comme un film et non comme une pièce, apparaissait aussi comme « un équivalent moderne des élégances et des artifices de Congreve ou de Sheridan ».

GIGI

Gigi - 1957.

KISMET et BRIGADOON, faits presque à la même époque, viennent du théâtre. Ils diffèrent de GIGI par l'écriture. J'aime la liberté d'un film comme UN AMERICAIN A PARIS, mais j'aime aussi la discipline et le contrôle de GIGI, qui est presque une pièce avec un accompagnement musical.

La version musicale de **Gigi** par Minnelli est aussi quelque chose comme « un équivalent moderne », mais elle est néanmoins gâtée dans les lyrics par des anachronismes de style outre-Atlantique qui auraient pu être évités. L'histoire de Colette, — l'apprentissage d'une cocotte — est typiquement parisienne. La vivacité et la simplicité gamine de **Gigi** sont adroitement utilisées, et bien mises en contraste avec la frivolité à la fois artificielle et calculée de son entourage. Mais les dernières scènes de son éveil à la féminité, touchantes par moment, manquent parfois de finesse. On ne peut donc pas dire que l'esprit de l'original ait été réellement saisi : le film de Minnelli est davantage une variation personnelle sur ce thème, qui met l'accent sur la sophistication, l'ironie et la présentation visuelle.

Ainsi le numéro « gossip » (papotage) et la séquence qui suit, de pantomime entre Gaston et Gigi chez Maxim's s'ajoutent valablement à la galerie des scènes de réception chez Minnelli. Les scènes où Gigi apprend les leçons extravagantes de sa tante sont polies avec finesse. Mais le réalisateur était plus que jamais détaché de son sujet. « Son esthétisme pouvait l'amener à être un Oscar Wilde de la caméra » dit Louis Marcorelles.

Plus élogieux, Torok pense pour sa part qu'il s'agit d'une réussite parfaite, une extraordinaire démonstration de l'intelligence des relations établies entre l'acteur et son milieu... La victoire du milieu n'est qu'apparente, la conclusion est moins pessimiste qu'elle n'en a l'air, puisque les deux amants ont su prendre conscience de leur situation, prendre la mesure du décor avant d'accepter d'une façon concertée d'y vivre et d'y trouver le bonheur. L'essentiel était cette acceptation consciente d'un mode de vie, car le bonheur ne dépend plus du décor, mais des sentiments. La constante utilisation que fait Minnelli du décor sur ses vertus dramatiques commande jusqu'au style de sa mise en scène. Celle-ci développe de préférence le plan d'ensemble, le plan-séquence, au détri-

ment du champ, contre-champ et du montage court. Le découpage de la séquence sera commandé par un style de disposition des objets et des personnages dans le décor ».

THE RELUCTANT DEBUTANTE

Qu'est-ce que maman comprend à l'amour
1958.

Le décor émane spontanément du sujet, il est très anglais. Les cafés, les salles de bal, sont si... anglais. Kay Kendall était la partie vivante, la partie mouvante du décor.

« Le schéma de **The Reluctant Debutante**, délicieuse comédie à l'anglaise — poursuit-il — est encore plus simple, puisqu'il décrit l'intrusion dans le décor et dans les coutumes de la société britannique du mode de vie américain. Tout le film est fait sur des pointes d'aiguilles et sur des détails d'étiquette, et c'est finalement la société la plus sophistiquée (l'anglaise) qui l'emportera sur la spontanéité du Nouveau-Monde. » Il s'agit en effet d'une comédie légère sur la « saison » à Londres. **The Reluctant Debutante** place l'héroïne dans le tourbillon des engagements sociaux qui emprisonnent son père, sa belle-mère, une frivole gouvernante, un charmant batteur de jazz, une débutante rivale et sa mère modéliste. Le film les laisse plus ou moins abrutis de fatigue, et le spectateur amusé. En écrivant sa pièce pour le cinéma William Douglas Home a étoffé le rôle du père en l'ajustant au style léger de Rex Harisson, de même que celui de la mère fut adapté pour Kay Kendall. L'œuvre n'a pas le tranchant satirique qui fit le mérite de **Father of the Bride**. Minnelli a cependant su donner à l'ensemble un rythme bondissant, élégant, donnant à merveille l'image de la frivolité même de son sujet.

En tête de la distribution, Rex Harisson et Kay Kendall sont très à l'aise, dans des rôles stylisés. Plusieurs critiques remarquèrent que le film était meilleur que la pièce.

SOME CAME RUNNING

Comme un torrent - 1958.

Prenons **COMME UN TORRENT**. J'aime beaucoup l'histoire, ainsi que les acteurs... Je commence à penser aux personnages... Le film prend forme. Les détails se précisent... Le film se colore, acquiert une saveur particulière. Tout votre travail se trouve influencé par cette vision... Le déclic s'est produit. Vous savez exactement où vous allez.

Avec **Some Came Running**, Vincente Minnelli abordait un sujet tout à fait différent de ceux de ses précédents films dramatiques, et plus sérieux. Tiré d'un livre de 1.200 pages, sur le retour dans sa ville natale d'un écrivain ayant perdu ses illusions, et sur les mœurs des insulaires, des deux côtés de la voie ferrée, le film, comme bien d'autres que l'on adapte de romans aussi volumineux est « épisodique », et d'une écriture extraordinairement inégale. Le rôle de Gwenn, professeur de littérature, qui tente d'encourager l'auteur, et son dialogue, sont à la fois terre à terre et prétentieux, de façon peu supportable. Ginny, par contre, la petite prostituée au cœur d'or qui est amoureuse du héros, est finement observée et remarquablement interprétée par Shirley Mac Laine. La longue scène entre elle et Sinatra où, incapable de jouer le rôle de critique littéraire et d'expliquer pourquoi elle aime son histoire, elle s'écrie : « Je ne peux pas mieux te comprendre, mais je t'aime » est aussi valable, intelligente et émouvante que les meilleurs passages dirigés par Minnelli.

Pour le reste, c'est aux personnages « grotesques »

qui fréquentent le bar de Mitty et qui deviennent les porte-parole de l'auteur que le soin est laissé de donner épisodiquement vie à ce film lent, dont les grands moments se trouvent dans une séquence finale admirablement conçue. Assez détaché une fois encore de la conception d'ensemble de son sujet, Minnelli s'est attaché à l'illustration, à la création d'impressions visuelles sur le comportement d'une petite ville, de ses personnages et de leurs relations. Bien des choses sont à retenir : les brefs éclairs sur le cheminement rapide d'un meurtrier à travers un champ de foire, ou le rôle du joueur blasé incarné par Dean Martin, qui, pour retenir la chance, garde son chapeau même à la maison. Nous pouvons citer ici le portrait psychologique de Ginny que trace Michel Mardore dans **Cinéma 59** :

« Au fait, qui est Ginny ? Dès qu'elle paraît, attifée à la diable, barbouillée d'un fard insolent, tenant à la main son sac-lapin du plus comique effet, elle plaide déjà en faveur de cette dignité humaine qu'elle reproche à Dave de ne pas respecter, lorsqu'il la rabroue et l'humilie... Ce film s'apparente à l'aventure de Melissa, la petite putain qui était tout amour, et dont Lawrence Durrell nous a conté le triste sort. Lorsque Ginny parut, avec son maquillage qui suscitait les rires dans la salle, je crus deviner qu'elle possédait la vraie noblesse. Casanova l'aurait affirmé sans ambages : « Cela me plut parce qu'elle avait mis son fard à la façon des dames de Versailles. L'agrément de cette peinture consiste dans la négligence avec laquelle on l'applique sur les joues. On ne veut pas que ce rouge paraisse naturel... » C'est l'inverse de la doctrine Max Factor. Et Roger Vailland d'ajouter : « L'art ne se dissimule pas sous un faux naturel. » Gageons que l'opinion de Minnelli n'est pas très éloignée de cette formule. Dans le tournoiement des lumières et le délire zébré de coups de feu, Ginny est morte, environnée de fleurs rococo ».

BELLS ARE RINGING

Un numéro du tonnerre - 1959.

C'est un des films de moi que je préfère. Le script est admirable... Judy Holliday est aussi géniale que Judy Garland dans *A STAR IS BORN*. La partition est délicieuse, Dean Martin est parfait. Je crois que ce film est ce que j'ai fait de mieux dans le genre.

C'est peut-être l'un des moins ambitieux musicals de Minnelli, que cette histoire d'une jeune fille qui dirige « Susansverphone », un S.V.P. téléphonique, sans les qualités de discrétion qu'exige un tel travail. Timide dans sa vie privée, elle ne peut résister au désir d'aider ceux de ses clients dont elle a l'impression de comprendre les problèmes : en particulier un dentiste qui préférerait être un auteur de chansons, un acteur beatnik et un auteur dramatique en germe, dont elle tombera amoureuse. Tandis qu'elle prête trop d'attention à ces trois personnages, son bureau est envahi par des bookmakers et des escrocs. A la fin, l'imbroglia se résout, la jeune femme et l'auteur dramatique s'apercevant que leur problème personnel lui-même a trouvé une solution.

L'intérêt majeur du film est Judy Holliday dans le rôle de la standardiste au cœur d'or. Rien de ce qu'elle fait n'est jamais plat, car elle a l'intelligence de tirer parti au maximum d'un minimum de matériaux. Elle est ici captivante, avec au moins deux excellentes chansons, qui célèbrent l'union parfaite entre un homme et une femme « I can't see him, he can't see me », l'autre à propos de la « Bonjour Tristesse Brassière Company ». Elle a d'excellents partenaires en Dean Martin, l'auteur dramatique, Frank Gorshin le beatnik et Bernie West le dentiste. Peu de danses, comme dans toutes les dernières productions musicales de Hollywood : le script

et la direction étant surtout des variations sur des thèmes connus. Le mélange est dilué, mais encore plaisamment efficace comme divertissement.

Dans un remarquable article de *Positif* N° 38, Roger Tailleur rappelle que la comédie musicale *Bells are Ringing* eut près de 1.000 représentations à la scène avec Judy Holliday ; il retrace la carrière du compositeur Jules Styne, des auteurs-paroliers-scénaristes Betty Comben et Adolph Green ; il chante les louanges du jeu de Judy Holliday et de la mise en scène de Vincente Minnelli : « Certes, on peut regretter l'absence de ballets... Mais Minnelli, comme Cukor, comme Welles, est le réalisateur chorégraphe par excellence, puisqu'épris jusqu'à la folie du mouvement, mouvement de la caméra devant les interprètes, mouvement des interprètes devant la caméra, mouvements contrariés, combinés, rythmes, mélodie. Dans *Bells are Ringing*, comme dans *The Reluctant debutant*, c'est le cinéma qui danse. »

HOME FROM THE HILL

Celui par qui le scandale arrive - 1959.

Le rôle du décor est capital. Il découle du sujet, il restitue en termes dramatiques le temps et l'espace où évolueront vos personnages. Il est typique d'un milieu qui reflète le caractère... Vous ne pouvez pas séparer le personnage de son milieu, l'isoler arbitrairement par des gros plans.

Tirant plusieurs thèmes classiques d'un scénario mélodramatique, *Home from the hill* est plus ambitieux que *Some came running*, mais presque aussi inégal. Comme dans le roman, le fil directeur de l'intrigue réside dans les conséquences sur un jeune garçon de 18 ans, Theron, de la mésentente entre ses parents. Wade, le père, puissant propriétaire texan, s'est aliéné sa femme par de

continuelles infidélités, laissant Theron soumis à son influence trop protectrice. Lorsqu'il se rend compte que son fils va devenir un triste désaxé, il tente de l'endurcir, en en faisant un chasseur aussi endurant que lui-même. Le scénario introduit ici un nouveau personnage, Rafe, fils illégitime de Wade, rude adolescent possédant toutes les qualités viriles qui font défaut à Theron.

L'amitié des deux garçons devient l'aspect le plus important du film. Rafe, l'outsider sûr de lui, aide son demi-frère, socialement privilégié mais instable, à surmonter ses doutes ; Theron, de son côté, ayant découvert l'identité de Rafe, fait son possible pour lui faire oublier une jeunesse sans foyer. Ces rôles sont joués aussi bien qu'ils ont été écrits, notamment par Peppart qui compose un Rafe plein de sagesse et d'humour.

L'élément le plus faible du scénario est Hannah, que joue Eleanor Parker : elle résume en quelque sorte toutes les frustrations assumées par les mères et les épouses d'innombrables mélos hollywoodiens. Dans leurs scènes avec elle, aussi bien Wade (interprété pourtant avec une fine autorité par Mitchum) que Theron perdent quelque chose de leur crédibilité. Minnelli, le styliste, n'a pas réussi à donner à cette œuvre dramatique l'unité qui distingue la plupart de ses musicals et de ses comédies. Mais il a au moins apporté une certaine fraîcheur à l'interprétation d'un thème et d'une situation — querelles de famille dans le Deep South — étouffés sous les conventions. Les scènes de chasse ont un excellent mouvement, où l'on suit chasseurs et proies à travers les impressions changeantes des sous-bois. Elles ont le modelé qui fait justement défaut à l'ensemble du film. Michel Mardore pourtant, dans *Cinéma 61*, justifie le sujet et le style : « Il convient d'admettre que Minnelli joue le jeu. Il ne triche pas sur la nature de ce qu'il filme, et cela constitue aussi sa grandeur. Au contraire, il s'empresse de renchérir, il entoure le thème de tous ses soins, et c'est pourquoi ici l'interprétation est outra-

geusement mélodramatique dans le ton de l'ouvrage. Minnelli, accumulant les moyens dans une même direction, parvient ainsi à créer un style, ce qui l'intéresse avant tout quand il entreprend la mise en scène d'une œuvre quelconque... En dépit de ses détours mélodramatiques, le film traite un sujet cher à Minnelli : formation d'un être, heurt entre la délicatesse des goûts et la nécessité d'un comportement viril dans la société. La présence de ce thème de l'éducation et des rapports sociaux explique le soin apporté par l'auteur à la réalisation d'un film apparemment bien éloigné de nos préoccupations. Contrairement à ce que l'on affirme trop souvent, Minnelli n'est jamais un formaliste, un esthète pur. Au contraire, c'est un des rares moralistes du 7^e art. »

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE

Les quatre cavaliers de l'Apocalypse - 1961.

Le tournage a duré un peu plus d'un an. J'ai tourné tout mon film avec le montage en tête. Le film est pratiquement monté au moment même du tournage... Il y a tant de personnages dans chaque scène que les gros plans seraient malvenus. La profondeur du champ s'imposait.

Malgré le changement d'époque — la première guerre mondiale est devenue la seconde — l'essentiel du roman subsiste dans cette nouvelle adaptation filmée, comme elle subsista dans la première version. Il aurait difficilement pu en être autrement, car le conflit dramatique est basé sur une division presque symétrique des éléments qui sont la source des variations de l'intrigue comme de son symbolisme.

Un vieil homme, fondateur d'un vaste domaine en Argentine, a pour gendres un français et un allemand,

et des petits enfants dont l'un, Julio, le héros, rejoindra la Résistance, tandis que l'autre est nazi.

Le conflit qui disjoindra la loyauté même de la famille apparaît pour la première fois dans une discussion politique, avant la guerre. Le patriarche furieux a la vision des quatre cavaliers de l'Apocalypse (Conquête, Guerre, Peste, Mort), prophétie qui les concernera tous. Les deux plus jeunes générations de la famille se rencontrent à Paris pendant l'occupation allemande. Ils font entre eux l'expérience de la plupart des motivations, ou des passions, qui rendent les gens actifs ou passifs, dans des périodes critiques. L'individualisme survit pendant quelque temps. Julio, d'abord pacifiste comme son père, reste détaché, cherchant son propre accomplissement dans l'amour d'une femme, jusqu'à ce qu'il soit inexorablement conduit par sa conscience à prendre part au fatal conflit de l'Apocalypse. Au commencement, d'ailleurs, les liens du sang amènent la branche allemande de la famille à protéger les cousins français, mais à la fin, directement ou indirectement, ils deviennent tous leurs propres victimes. L'oncle allemand ne sauve pas de la Gestapo la sœur de Julio, quand elle rejoint aussi la Résistance ; les signaux radio de Julio guident les bombardiers anglais lors d'un raid sur un P.C. allemand : il y trouve la mort ainsi que son cousin.

Nonobstant les variations, la dichotomie sur laquelle le sujet est bâti doit se réfléchir dans le traitement. Ceci ne pouvait que plaire à Minnelli, attentif comme il est aux différents niveaux de l'expérience vécue entre la fantaisie et le réel : **Les quatre cavaliers de l'Apocalypse** aurait pu être traité sur plusieurs plans. Dans la pratique, Minnelli en a souligné trois : la saga familiale, les arrière-plans de la guerre et les abstractions, tels les cavaliers symboliques dans les nuages. Mais plus profondément, en découvrirait-on point deux seulement, le réel et l'imaginaire ? On a parlé d'une vision schizophrénique de la vie, où la réalité est rêvée poétiquement plus que

vécue. On a pu aussi faire remarquer que la couleur et la beauté même du décor nuisaient à leurs propres fins : le thème n'en ressort pas plus sombre, par contraste, comme l'auteur le voulait sans doute. Mais il est probable que Minnelli, toujours soucieux de l'origine métaphysique de son sujet, s'intéressa davantage à la dégradation morale qu'aux horreurs physiques de la guerre. Il ne ressuscita de façon naturaliste que ce qui lui sembla pouvoir suggérer le conflit : le défilé des allemands sur les Champs-Élysées, montrés auparavant dans une paix radieuse ; le français qui pleure parmi les spectateurs, etc. Pour le reste, les quelques bandes d'actualité de l'époque, celles des raids aériens par exemple, teintées de rouge, sont cauchemaresques. Elles ont été choisies parce qu'elles trouvent place dans une conception d'ensemble visuelle du thème.

Cette gageure est-elle tenue ? En partie seulement. Par endroit, la capitale conquise est décrite de façon poignante : la séquence à Versailles, par exemple, les quais de la Seine et le pont ; parfois quelques-uns des personnages (en particulier Charles Boyer, le père de Julio) s'élèvent au-dessus du formalisme et parviennent à communiquer un sentiment de vivante chaleur. Mais à mon sens, l'œuvre est affaiblie par l'interprétation des deux rôles principaux : Glenn Ford-Julio et Ingrid Thulin, la française qui l'aime. Ni l'un ni l'autre n'étaient capables d'incarner des gens d'origine latine, et il manque la passion, le magnétisme qu'il aurait fallu dans cette tragédie de l'amour en temps de guerre. C'est le principal défaut.

L'accueil fut fort divers, depuis l'admiration sans réserve de Jean Douchet : « le plus important film de Minnelli », jusqu'à la sévérité de Peter John Dyer du **Monthly Film Bulletin** : « très en dessous de tout ce que Minnelli a fait auparavant ». Tous les critiques ont pourtant parlé de la richesse visuelle et de la force des grandes scènes d'antagonismes. Dans **Positif**, Jean-Paul

Torok tient pour sa part que « **Les quatre cavaliers de l'Apocalypse** nous paraît être à ce jour la somme anthologique de l'œuvre de Minnelli... Le monde qui nous est présenté au commencement sous les apparences du réel est en fait déjà imaginaire, c'est-à-dire qu'il est une émanation de l'imagination des personnages... La vie à Paris sous l'occupation (n'est montrée) que sous l'angle de visions subjectives des personnages qui la vivent et la travestissent. C'est que la théorie de Minnelli correspond à la même nostalgie qui habite tous ses héros : vivre absolument dans le rêve, faire vivre le spectateur dans l'illusion, disperser autour de lui la réalité terrestre dans un mouvement proprement magique... »

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN

Quinze jours ailleurs - 1962.

Il y a peu de rapport avec **THE BAD AND THE BEAUTIFUL**, sauf qu'il s'agit de la faune hollywoodienne. C'est un sujet d'une grande force dramatique. John Houseman et moi aimions beaucoup le film terminé, mais quelqu'un de New York (il n'est plus dans la Compagnie) le monta de façon arbitraire, de telle manière que tout ce qui expliquait l'action des personnages principaux fut coupé. A mon avis, ce film n'a plus aucun sens. C'est le seul de mes films auxquels ce soit arrivé. Le montage n'a jamais été un problème parce que j'ai toujours travaillé en accord avec le producteur et le studio. Il y a des compromis bien sûr, mais j'ai toujours été satisfait du montage final. **TWO WEEKS** est une exception.

« Le public s'intéresse de plus en plus aux films à arrière-plans psychiatriques », a dit Minnelli, qui aborda déjà un sujet de cet ordre avec **The Cobweb**. Dans **Two weeks in another town**, l'un de ses meilleurs films, il expose un sujet pour spécialistes en termes compréhensibles par tous, qui trouvent une large résonance, mais attirent l'hostilité des critiques, qui ne veulent pas mettre

les figures de la « mass-mythologie » à égalité avec les stylisations de mythologies antérieures : ils acceptent les monstres de corruption chez Stroheim, les symboles blancs et noirs du Wild West, de l'Irlande, de la période victorienne transposés chez Ford, mais non les archétypes « mass-media » de Minnelli.

Ils ont pourtant valeur de symboles, et **Two weeks in another Town** rassemble quelques-uns de ces archétypes, mythes mourants de Hollywood de **The bad and the Beautiful**, scandales romains de **La dolce vita**, jeunesse désaxée de **Rebel Without a cause**, et y ajoute quelques références à la Nouvelle Vague dans la sensualité exhibitionniste de Cyd Charisse, dernière version de l'éternelle femme fatale.

Seul le héros, ancienne gloire de Hollywood, a « un arrière-plan psychiatrique » direct, puisqu'il a subi un traitement clinique, mais l'ensemble des personnages, plus ou moins, est observé sous cet angle. Quittant l'hôpital, il accepte à Rome un modeste emploi dans la production super-commerciale de son ancien producer, travail qui est une déchéance pour tous deux. Le héros est poursuivi et momentanément pris au piège par la tentatrice qui fut autrefois sa femme, irrité par une actrice hystérique, « contré » par l'autoritaire producer, lequel sera finalement détruit par sa femme, hargneusement dominatrice. La jeune génération a aussi sa part de problèmes psychologiques : le jeune premier, qui, comme le héros, a connu un rapide succès, évite les responsabilités de sa nouvelle situation et décharge son ressentiment sur sa petite amie. Celle-ci, la seule personne équilibrée, finira par aider les deux personnages masculins à trouver un point d'équilibre entre les tensions déchirantes de leurs vies.

Le film en effet décrit essentiellement des personnages en état de crise : tensions banales entre personnalité et carrière, qui confèrent une sorte d'urgence à ceux qui travaillent dans les mass-media aussi bien qu'à

ceux qui y sont dépeints. Des descriptions plus vraies que la vie sont offertes à des gens qui sont à peine aussi vrais que la vie. C'est là un domaine où Minnelli excelle : la récréation d'une ambiance particulière, des gens pris dans un certain environnement, et leur aspect sous différents points de vue. Les séquences du studio, montrant le héros déchu, le réalisateur cynique, l'extravagante diva, son partenaire déconcerté, etc... sont exactes dans leur exagération même, comme l'utilisation par Cyd Charisse, charmeuse et fatale, d'un embouteillage nocturne pour attirer son ancien mari. L'ostentation ajoute du poids à ces crises provoquées par des problèmes assez communs. Il faut également admirer les scènes de ménage entre le réalisateur sur le déclin et sa femme effrontément tyrannique (parfaitement interprétés par Edward G. Robinson et Claire Trevor) qui le poursuit d'une pièce à l'autre avec des torrents de mots, ou usurpe impudemment son autorité lorsqu'il est sur son lit de malade.

Cependant, l'œuvre n'atteint pas constamment à ce niveau élevé. Georges Hamilton semble mal à l'aise dans son rôle de désaxé hyper-nerveux, Kirk Douglas tend à répéter quelques-unes de ses anciennes interprétations et aussi, il faut bien l'admettre, Minnelli. Dans une interview avec Penelope Houston, John Houseman parle de « l'éclectisme » de Minnelli, et sans doute **Two weeks in another town** est-il bien l'un des films auquel ce terme peut s'appliquer. Houseman dit aussi qu'à son avis, « le clair-obscur poussé à l'extrême et les mouvements de caméra trop élaborés » pour lesquels Minnelli avait été critiqué récemment sont « une forme de compensation technique à un manque d'engagement émotionnel dans ses films récents. »

Le nœud de l'affaire est probablement là. Trop de choses, dans **Two weeks in another town**, ne sont que virtuosité technique, ainsi la folie frénétique, mais presque chorégraphique de la course en voiture, qui n'en

a pas été moins admirée. Après avoir relevé l'élégance de l'ensemble, Fred A. Jones écrit que « malgré son désir d'accéder à la signification, le film tire surtout sa vérité, semble-t-il, du mouvement et de l'action ». Il fut cependant beaucoup loué.

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER

Il faut marier papa - 1962.

L'histoire vient d'une courte nouvelle, très belle : une comédie avec des passages mélancoliques... Une histoire vraie, le petit garçon a existé : j'aime faire ce genre de comédie à propos de gens qui existent vraiment. Et j'admire beaucoup Stella Stevens.

Le générique apparaît sur un fond de ciel new-yorkais, tandis que les lumières étincelantes de la nuit prennent la couleur rosée de l'aurore : le jour se lève. Après cette note romantique, le luxueux appartement de Tom et de son jeune fils Eddie devient la scène ingénieusement imaginée pour que les caméras y trouvent aussi leur place et que les allées et venues soient simulées avec réalisme. Dans le salon, les chambres, les couloirs, la petite cuisine, les caméras paraissent avoir la même liberté de mouvement que les personnages. La simple façon, rapide et efficace, avec laquelle Tom prépare le petit déjeuner et fait lever Eddie donne une idée de la situation : nous sommes dans l'intérieur maniéré d'un veuf charmant qui raffole de son enfant, et n'a pas d'autre attachement.

La situation se développe en une intrigue à trois éléments : le premier pourrait s'appeler l'esprit d'intérieur, le second, l'esprit réaliste et mondain, le troisième l'esprit gai et frivole. Ces trois éléments empiètent les uns sur les autres, mais chacun correspond à un type de femme. On pourrait les comparer à trois fils de

texture très différente, tressés ensemble, dont le plus long et le plus ordinaire finit par avoir la préférence... Ce dernier, en l'occurrence une jolie voisine, infirmière, qui garde l'enfant lorsque Tom passe la nuit en ville, s'entend parfaitement avec Eddie, mais elle est un peu trop bonne pour plaire immédiatement au père. Le fil de la texture la plus riche nous conduit dans l'entourage brillant d'une belle dessinatrice de mode, qui ravit Tom, mais intimide le petit garçon. Le fil le plus coloré est celui qui mêle brièvement à l'intrigue une jeune provinciale qui désire connaître la vie des grandes villes.

Eddie, de son côté, fait des plans pour marier son père, qui n'ont pas mauvaise tournure, mais lui vit avant tout sa propre histoire, comme le suggère le titre : « Le père d'Eddie fait sa cour ». Entre père et fils, l'équilibre est maintenu, et les scènes équitablement réparties. Par contre, la différence de texture entre les fils qui tissent l'histoire est peut-être trop marquée. A d'autres moments, les problèmes de Tom en tant que père, et le conflit entre ses problèmes et une romance amorcée sont rendus trop mélodramatiques. Certaines scènes sont d'une intensité artificielle : ainsi après la crise de nerfs d'Eddie, lorsque la jeune infirmière fait à Tom un cours de psychologie assez élémentaire, ou plus tard lorsqu'il se dispute et qu'elle lui reproche son orgueil parce qu'il ne veut pas de son aide pour s'occuper d'Eddie. En suivant les fils plus légers, Minnelli ne fait jamais un faux pas. Les scènes qui se passent dans les boîtes de nuit, dans les voitures, avec la dessinatrice sûre d'elle-même, sont autant d'occasions offertes au goût de Minnelli pour les images, et pour l'élégance. La sortie de Tom et Eddie dans une salle de jeux, où ils font la rencontre de la jeune provinciale, est mise en relief avec humour par les acrobaties de la caméra. Presque tous les passages de comédie avec Stella Stevens sont réussis, surtout celles du nigh-club où, essayant, comme elle le fait sans cesse, d'acquiescer de l'assurance en faisant justement ce

qui l'effraie, elle interprète un solo de batterie sur l'air du « Carnaval de Venise ».

Ronny Howard exprime avec talent les sentiments divers d'Eddie, Glenn Ford est admirable dans son rôle de père affectueux, mais parfois embarrassé ; cependant, dans une ou deux scènes, il exagère l'effet émotionnel. Les actrices féminines sont bien distribuées, et il faut noter le dialogue de John Gay, dont le ton satirique est parfois acerbe.

Ce film correspond-il réellement à ce que Minnelli souhaite faire ? Pas entièrement, sans doute. Il reflète sa conception de l'inconséquence humaine, il remplit les exigences d'un divertissement populaire, et le réalisateur lui-même peut y satisfaire son goût de la mode et du chic. Le film reçut une critique aimable, sans enthousiasme ; le « Times » par exemple écrivit : « C'est seulement une autre de ces comédies sentimentales du type hollywoodien habituel. Mais par moment, le sentiment frise le pathétique, et à d'autres, le pathétique se brise en gros rires ; à ces moments-là, Ronny est l'étincelle qui illumine le spectacle. »

GOODBYE CHARLIE

Au revoir Charlie - 1964.

Un film qui a besoin de dialogues creustillants qu'il faut récrire cent fois.

Il donnerait à lui seul une piètre idée de l'œuvre de Minnelli, ce film qui adapte platement une pièce de théâtre, hésitant entre la farce et la fantaisie, et ne s'animant qu'à de rares intervalles, dans des séquences trop longues, tantôt manquées, tantôt désagréables. Le personnage du titre est un « joli cœur » qui, après avoir été tué par un mari furieux, renaît sous la forme d'une ravissante jeune femme, Debbie Reynolds.

Dans la somptueuse villa qu'il habitait lorsqu'il était homme, Charlie-femme retrouve Georges, son meilleur ami d'autrefois, devenu son exécuteur testamentaire. A la fois ahuri et attiré, Georges, qui se souvient des mauvais tours joués aux femmes par Charlie, ne peut s'empêcher de jouir de l'ironie du destin qui place Charlie dans la position de ses nombreuses victimes. Cependant Charlie-femme décide de tirer le meilleur parti des deux possibilités qui lui sont offertes, n'oubliant pas qu'elle peut faire chanter facilement celles des anciennes maîtresses de Charlie qui ont des maris séduisants. Mais les épouses peuvent être aussi jalouses que les maris et Charlie-femme subit le même sort que Charlie-homme.

Dans le long dialogue, quelques bonnes réparties, mais un nombre bien plus grand de remarques sans grand intérêt, sinon prétentieuses comme celles qui veulent ridiculiser les gens du cinéma. D'une certaine manière, les personnages et leur histoire restent inférieurs à leur cadre. Le décor splendide, presque féérique, au bord de la falaise, est un lieu rêvé par quelque édoniste doué de goût et de distinction. Si une telle demeure avait été habitée par des personnages présentés avec autant d'élégance, le film aurait pu être une agréable fantaisie ; mais il aurait fallu un autre scénario.

Sans doute Minnelli a-t-il accepté un sujet médiocre, sans parvenir à l'améliorer en cours de tournage ? On peut souscrire à la critique de Graham Tind dans **The NZ Listener** « malgré de somptueux décors et la mise en scène de Vincente Minnelli, **Goodbye Charlie** manque à un point navrant, de substance et de finesse... La brève apparition de Roger Carmel en inspecteur de police est une excellente trouvaille comique, une vraie perle. Il n'y a pas, je pense, de raisons pour que le thème de la réincarnation ne puisse fournir les éléments d'une farce. Mais il est mal exploité ici. S'il y avait quelques passages valables dans le dialogue de la pièce, ils ne sont pas dans le film. Vers la fin, entre un énorme

chien danois qui, grâce à l'effet produit par une bouteille de vodka, se révèle être encore Charlie, sous une nouvelle forme. Après avoir jeté un coup d'œil lugubre sur les hommes et leur comportement, l'animal frissonne doucement et enfouit sa tête dans ses pattes. Ce n'est pas, me semble-t-il, ce que M. Curtis et Miss Reynolds avaient désiré faire dès la première bobine... »

THE SANDPIPER

Le chevalier des sables - 1964.

C'est une histoire rivée à Big Sur, à cette communauté artistique établie à la suite du séjour de Henry Miller. Sans ce décor, sans cet univers barbare, l'histoire s'effondrerait... C'est vraiment un film très neuf pour le cinéma américain, en ce qui concerne le personnage central surtout, cette femme si moderne.

Montrant des idéaux en conflit avec les conventions, **The Sandpiper** lui-même obéit à plusieurs conventions. La situation initiale est assez plausible. Laura, peintre, est la mère — non mariée — d'un garçon de neuf ans, avec qui elle vit dans un bungalow au bord de l'Océan, à Monterey, Californie.

Elle est en rébellion permanente contre les conventions sociales, ayant adopté la thèse généreuse, mais vague, de la supériorité des lois de la nature sur celles créées par l'homme. Bien que le garçon soit éduqué avec soin par sa mère, à la maison, il est indiscipliné au point que les autorités doivent intervenir, pour l'envoyer dans une école dirigée par un ministre marié de l'église épiscopaliennne. En dépit de leurs opinions opposées, celui-ci et Laura tomberont amoureux l'un de l'autre. Mais pour lui, leurs relations ne peuvent trouver de justi-

fication, et il partira recommencer ailleurs une nouvelle vie.

La faute majeure de l'œuvre réside dans un mauvais équilibre : trop d'importance est donnée au rôle de Laura. Dans le sujet lui-même, l'essentiel du drame est plutôt celui du religieux. Son aventure avec Laura met en échec son sens du bien et sa loyauté, menace son mariage et sa carrière. Le film eut été renforcé par un meilleur développement de son rôle. En outre, les deux caractères principaux sont assez mal dessinés. Laura, symbolisée par l'oiseau des sables blessé qui, sauvé, ne peut réapprendre à voler qu'en liberté, Laura doit être sans doute l'innocence même, puisqu'elle lance un défi aux conventions dans l'art et la morale, non par cynisme mais par conviction. Cependant Elisabeth Taylor, sans doute peu faite pour ce rôle, mal habillée (trop légèrement parfois), affadit la qualité de cette innocence. En outre, son rôle, comme celui de Burton, est parfois sapé par un dialogue plutôt prétentieux qui (pour le religieux à la conscience torturée après une visite à Laura) aboutit même au monologue.

Jusqu'à un certain point, ceci fait partie des conventions de Hollywood : mettre l'accent sur « l'intérêt pour la femme » et sur le sex-appeal, présenter artificiellement artistes modernes et penseurs d'avant-garde en insistant sur leurs côtés bizarres. Dans les films de Minnelli cependant, l'artificiel et le prétentieux sont souvent partie intégrante du fond. Le petit bungalow de Laura, meublé avec surcharge, paraît ainsi typique du genre artiste qui est le sien, et la plus grande partie de son dialogue, qu'il soit tantôt assez littéraire, tantôt plutôt vulgaire, est également typique. Minnelli ne réussit pas à sauver entièrement le film ou à l'élever bien au-dessus du niveau d'une œuvre mineure comme **Goodbye Charlie**. Mais, comme toujours, il lui a donné certaines qualités. Il y a une sincérité véritable, maladroite, dans les scènes d'émotion et de sentiment, où les

situations semblent échapper au réalisateur. La scène, par exemple, dans laquelle Laura apprend que son amant a mis sa femme au courant de leur liaison : elle se sent trahie et impuissante, et proteste que l'intimité entre hommes et femmes devrait être au moins aussi secrète que les relations entre docteurs et malades, hommes de loi et clients. Il y a une délicieuse séquence sur la plage, qui commence au bord de l'eau, sur des plans brefs des vagues, et continue avec une scène de barbecue pleine de trouvailles, dans les lumières dansantes... Quelques séquences sont observées avec acuité : ainsi celle des vestiaires de golf pour hommes, où l'on bavarde dangereusement, et celle de la réunion des donateurs. Décors et lieux sont superbes, et il y a beaucoup de choses merveilleuses à voir dans **Sandpiper** ; pourtant Minnelli aurait besoin de mieux pour se remettre en forme.

Néanmoins, Marcel Martin par exemple (dans « Cinéma 65 N. 100 ») a vu l'œuvre sous un jour plus favorable : « Le scénario de **The sandpiper** est d'un courage exceptionnel, dû à deux hommes qui furent naguère sur la « liste noire » de Hollywood, Dalton Trumbo et Michael Wilson. C'est essentiellement l'histoire d'une femme libre : elle a quitté délibérément un homme qu'elle n'aimait pas et vit seule, avec son garçonnet, dans une maison perchée au bord de l'Océan, dans la sauvage région de Big Sur. La voici amenée à rencontrer un pasteur, directeur de l'école où son fils est envoyé par un juge pour enfants : c'est le coup de foudre entre eux, une passion dévorante et tragique qui finit par une rupture commandée sans doute par la morale hollywoodienne, mais aussi par une impossibilité réelle pour deux êtres si différents (la femme libre, l'homme prisonnier de ses croyances), de vivre à l'unisson. Le personnage incarné par Elisabeth Taylor est d'une exceptionnelle richesse psychologique et morale : on pourra regretter la présence dans sa personnalité de certains

aspects « beatnik » et « artiste » qui sont peut-être une concession à la mode, mais il faut bien admettre que cette évasion dans l'art semble être l'une des seules voies de refus, sinon de révolte, devant le traditionnel mode de vie américain carapaçonné de conformisme. Richard Burton, comme acteur, est supérieur à sa partenaire et épouse, et son personnage n'est pas moins intéressant : peut-être moins original, mais avec des aspects inattendus dans un film hollywoodien, comme cette tentative de concilier deux sentiments apparemment contradictoires, l'amour conjugal et la passion adultère. Cela n'est déjà pas banal, mais la fin du film, sous des dehors conformistes (le pasteur rompt, mais en réalité c'est elle qui l'a chassé), cache une morale plus audacieuse : c'est ce drame qui ouvre les yeux du pasteur sur l'embourgeoisement de la vie qu'il menait jusqu'alors, prisonnier des mondanités et des aspects commerciaux de son métier, et qui le décide à solliciter un nouveau poste dans un lieu deshérité ». Et quand « les Cahiers du cinéma » écrivent : « Le sujet, œuvre de producteur borné, est l'un des plus bêtes que le cinéma ait osé traiter », et « Positif » : « Constat et donc dénonciation... Affirmation des valeurs... La critique va loin », on peut conclure que, loin d'être seulement un metteur en scène de ballets divertissants, Minnelli aborde des problèmes qui touchent au vif. D'un pareil talent, la rareté fait le prix.

Catherine de la Roche

Wellington (NZ) 1966

Filmographie

CABIN IN THE SKY - UN PETIT COIN AUX CIEUX - 1942

Prod. Arthur Freed pour Loew Inc. - Prod. assoc. : Albert Lewis - Sc. : Joseph Schrank, d'après la comédie musicale, de Lynn Root (livret), John Latouche (Lyrics) et Vernon Duke (music). - Op. : Sidney Wagner, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Leonid Vassian. — Déc. : Edwin B. Willis et Hugh Hunt. - Mont. : Harold F. Kress. - Dir. mus. : Georgie Stoll - Chansons : « Happiness is a Thing Called Joe », « Life's Full o' Consequence » et « Li'l Black Sheep », par E.Y. Harburg (lyrics) et Harold Arlen (mus.), « Going 'Up » by Duke Ellington. Inter. : Ethel Waters (Petunia Jackson), Eddie « Rochester » Anderson (Little Joe Jackson), Lena Horne (Georgia Brown), Louis Armstrong (The Trumpeter), Rex Ingram (Lucius et Lucifer, Jr.), Kenneth Spencer (Rev. Green et The General), John W. Bulett (Domino Johnson), Oscar Polk (The Deacon et Fleetfoot), Mantan Moreland (First Idea Man), Willie Best (Second Idea Man), Duke Ellington et son orchestre, The Hall Johnson Choir. Durée : 99 min.

I DOOD IT - MADEMOISELLE MA FEMME - 1943

Prod. : Jack Cummings pour Loew's Inco - Sc. : Sig Herzig et Fred Saily - Op. : Ray June, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis et Helen Conway - Cost. : Irène Sharaff et Gile Steele - Mont. : Robert J. Kern - Présentation mus. : Merrill Pye - Chansons : « Star Eyes », « So long Sarah Jane », « One O'clock Jump », « Swin-gin'the Jinx Away » et « Taking a chance on love » par Vernon Duke (mus.), John Latouche et Ted Fetter (lyrics). Le ballet « Jericho » : Leo Robin (paroles), Richard Myers (mus), Kay Thompson (arrang.), Georgie Stoll (dir. mus.), Bobby Connelly (dir. danses) - Inter. : Red Skelton (Joseph Rivington Reynolds), Eleanor Powell (Constance), Richard Ainley (Larry), Patricia Dane (Suretta), Sam Levene (Ed. Jackson), Thurston Hall (Kenneth), Lena Horne et Hazel Scott (elles-mêmes), John Hodiak, Butterfly McQueen, Marjorie Gateson et Andrew Tombes. Jimmy Dorsey et son orchestre. Durée : 102 min.

MEET ME IN ST LOUIS - LE CHANT DU MISSOURI - 1944

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Irving Brecher et Fred F. Finklehoffe d'après le livre de Sally Benson - Op. : Georges Folsey, A.S.C. et Henri Jaffa - Dir. art. : Cedric Gibbons, Lemuel Ayers, Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis et Paul Holdschinsky - Cost. : Irène Sharaff - Mont. : Albert Akst - Dir. mus. : Georgie Stoll - Dir. danses : Charles Walters - Chansons : « The Trolley

Song », « The Boy Next Door », « Skip to My Lou », « Have Yourself a Merry Little Christmas », par Hugh Martin et Ralph Blane. Inter. : Judy Garland (Esther Smith), Margaret O'Brien, Lucille Bremer, Joan Carcoll (ses sœur), Mary Astor (Mrs. Smith), Leon Ames (Mr. Smith), Tom Drake (John Truett - le garçon près de la porte), Marjorie Main (Katie), Harry Davenport (Grandpa), June Lockhart (Lucille Ballard), H.H. Daniels, Jr. (Lon Smith, Jr.), Hugh Marlowe, Robert Sully, Chill Wills. Durée : 113 min.

THE CLOCK - 1944

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Robert Nathan et Joseph Schrank d'après un sujet de Paul et Pauline Gallico - Op. : George Folsey, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et William Ferrari - Déc. : Edwin B. Willis et Mac Alper - Cost. : Irène et Marion Herwood Keyes - Mont. : Georges White - Mus. : George Bassman - Inter. : Judy Garland (Alice Maybery), Robert Walker (caporal Joe Allen), James Gleason (Al Henry, laitier), Lucile Gleason (Mrs Al Henry), Keenan Wynn (l'ivrogne), Marshall Thompson (Bill), Ruth Brady (Helen). Durée : 90 min.

ZIEGFELD FOLLIES - 1945

Prod. : Arthur Freed pour Loew's Inc. - Op. : George Folsey, A.S.C. et Charles Rosher, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons, Merrill Pye, Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis, Mac Alper - Cost. : Irène et Helene Rose - Séquence des poupées : William Ferrari - Dir. danses : Robert Alton - Dir. mus. : Lennie Hayton - Arrang. vocaux : Kay Thompson - Chansons par : Harry Warren et Arthur Freed ; George et Ira Gershwin ; Ralph Blane et Hugh Martin ; Kay Thompson et Roger Edens. Inter. : Fred Astaire, Lucille Ball, Lucille Bremer, Judy Garland, Kathryn Grayson, Lena Horne, Gene Kelly, James Melton, Victor Moore, Red Skelton, Esther Williams, William Powell (Le Grand Ziegfeld), Edward Arnold, Marion Bell, Cyd Charisse, Robert Lewis, Virginia O'Brien, Keenan Wynn. Durée : 100 min.

YOLANDA AND THE THIEF - YOLANDA ET LE VOLEUR - 1946

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Irwing Brecher, d'après le livre de Jacques Thery et Ludwig Bemelmens - Op. : Charles Rosher, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons, Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis, Richard Pefferle - Cost. : Irène Sharaff - Dir. mus. : Lennie Hayton - Chansons : « Yolanda », « Angel », « Coffee Time », « This is a Day For Love », « Will you Marry Me ? » par Arthur Freed et Harry Warren. Dir. danses : Eugene Loring. Inter. : Fred Astaire (Johnny), Lucille Bremer (Yolanda), Frank Morgan (Victor), Mildred Natwick (Tante Armarilla), Mary Nash (Duenna), Leon Ames (Mr. Candle), Ludwig Stossel (le maître d'école), Remo Bufano, Jane Green, Francis Pierlot, Leon Belasco, Ghislaine Perreau, Charles La Torre, Michel Visaroff. Durée : 107 min.

UNDERCURRENT - LAME DE FOND - 1946

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Edward Chodorov, d'après un sujet de Thelma Strabel - Op. : Karl Freund, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons, Randall Duell - Déc. : Edwin B. Willis, Jack D. Moore - Mus. : Hernbert Stothart - Mont. : Ferris Wezster - Inter. : Katharine Hepburn (Ann), Robert Taylor (Alan), Robert

Mitchum (Michael), Edmund Gwenn (Prof. Hamilton), Marjorie Main (Lucy), Jayne Meadows (Sylvia), Clinton Sundberg (Mr. Warmesley), Dan Tobin (Prof. Bangs), Kathryn Card, Leigh Whipper, Charles Trowbridge, James Westerfield, Billy McLain. Durée : 116 min.

THE PIRATE - LE PIRATE - 1947

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après la pièce de S.N. Behrman - Op. : Harry Stradling, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis et Arthur Krams - Mus. et chansons par Cole Porter : « Pirate Ballet », « Nina », « Mack the Black », « You can do no Wrong », « Love of my life », « Be a clown » - Dir. danses : Robert Alton et Gene Kelly - Mont. : Blanche Sewell - Inter. : Judy Garland (Manuela), Gene Kelly (Serafin), Walter Slezak (Don Pedro), Gladys Cooper (Aunt Inez), Reginald Owen (L'Avocat), George Zucco (le Vice-Roi), Nicholas Brothers (numéro : « Be a Clown »), Lester Allen (Oncle Capucho), Lola Deem (Isabella), Ellen Ross (Mercedes), Mary Jo Ellis, Jean Dean, Marion Murray, Ben Lessy, Jerry Bergen, Val Stez, Gaudsmith Brothers, Cully Richards. Durée : 102 min.

MADAME BOVARY - 1949

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Robert Ardrey, d'après le roman de Gustave Flaubert - Op. : Robert Planck, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Jack Martin Smith - Déc. : Edwin B. Willis et Richard A. Pefferle - Cost. : Walter Plunkett (femmes) et Valles (hommes) - Chorégraphie : Jack Donohue - Mont. : Ferris Webster - Inter. : Jennifer Jones (Emma Bovary), James Mason (Gustave Flaubert), Van Heflin (Charles Bovary), Louis Jourdan (Rudolphe), Christopher Kent (Léon Dupuis), Gene Lockhart (M. Homais), Frank Allenby (L'Heureux), Gladys Cooper (Mme Dupuis), John Albot (Major Tuvache), Henry Morgan (Hippolyte), George Zucco (Dubocage), Ellen Corby (Félicité), Eduard Franz (Roualt), Henri Letondal (Guillaumin), Esther Somers (Mme Lefrançois), Frederic Tozere (Pinard), Paul Cavanagh (Marquis d'Andervilliers), Larry Sims (Justin), Dawn Kinney (Berthe), Vernon Steele (le Prêtre). Durée : 114 min.

FATHER OF THE BRIDE - LE PERE DE LA MARIEE - 1950

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Frances Goodrich, Albert Hackett, d'après le roman de Edward Streeter - Op. : John Alton, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Leonid Vasia - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Costumes : Helen Rose (femmes) et Walter Plunket (hommes) - Mus. : Adolph Deutsch - Mont. : Ferris Webster - Inter. : Spencer Tracy (Stanley T. Banks), Joan Bennett (Ellie Banks), Elizabeth Taylor (Kay Banks), Don Taylor (Buckley Dunstan), Billie Burke (Doris Dunstan), Leo G. Carroll (Mr. Massoula), Maroni Olsen (Herbert Dunstan), Melville Cooper (Mr. Tringle), Taylor Holmes (Warner), Paul Harvey (Rev. Galsworthy), Frank Orth (Joe), Rusty Tamblyn (Tommy Banks), Tom Irish (Ben Banks), Marietta Canty (Delilah). Durée : 92 min.

AN AMERICAN IN PARIS - UN AMERICAIN A PARIS - 1950

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Alan Jay Lerner - Op. : Alfred Gilks, A.S.C. - Op. du ballet : John Alton, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Preston Ames - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh

Gleason - Cost. : Orry-Kelly - Cost. du Bal des Beaux-Arts : Walter Plunkett - Cost. du ballet : Irene Sharaff - Mus. : Johnny Green et Saul Chaplin, d'après George Gershwin - Lyrics : Ira Gershwin - Chorégraphie : Gene Kelly - Mont. : Adrienne Fazan - Inter. : Gene Kelly (Jerry), Leslie Caron (Lise), Oscar Levant (Adam), Georges Guétary (Henri), Nina Foch (Milo), Eugene Borden, Martha Bamattre, Mary Young - Durée : 113 min.

FATHER LITTLE DIVIDEND - ALLONS DONC PAPA I - 1950

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après les personnages imaginés par Edward Streeter - Op. : John Alton A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Leonid Vasian - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Robes de Helen Rose - Mus. : Albert Sendrey - Mont. : Ferris Webster - Inter. : Spencer Tracy (Stanley Banks), Joan Bennett (Ellie Banks), Elizabeth Taylor (Kay Dunstan), Don Taylor (Buckley Dunstan), Billie Burke (Doris Dunstan), Moroni Olson (Herbert Dunstan), Richard Rober (Police Sergeant), Marietta Canty (Delilah), Rusty Tamblyn (Tommy Banks), Tom Irish (Ben Banks), Hayden Rorke (Dr. Andrew Nordell), Paul Harvey (Rev. Galsworthy). Durée : 81 min.

MADEMOISELLE,

sketch de THE STORY OF THREE LOVES - 1952

Prod. : Sidney Franklin - Sc. : Jan Lustig et George Froeschel, d'après une histoire d'Arnold Phillips - Op. : Charles Rosher, A.S.C., Harold Rosson, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons - Cost. : Helen Rose - Mus. : Miklos Rozsa - Mont. : Ralph E. Vinters - Inter. : Ethel Barrymore (Mrs. Pennicott), Leslie Caron (Mademoiselle), Farley Granfer (Tommy), Ricky Nelson (Tommy à 12 ans), Zsa Zsa Gabor (une fille au bar).

THE AND THE BEAUTIFUL - LES ENSORCELES - 1952

Prod. : John Houseman - Sc. : Charles Schinee, d'après un sujet de Georges Bradshaw - Op. : Robert Surtees, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Edward Carfagno - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Robes : Helen Rose - Mus. : David Raksin - Mont. : Conrad A. Nervig - Inter. : Lana Turner (Georgia Lorri-son), Kirk Douglas (Jonathan Shields), Walter Pidgeon (Harry Pebbel), Dick Powell (James Lee Bartlow), Barry Sullivan (Fred Amiel), Gloria Grahame (Rosemary Bartlow), Gilbert Roland (Victor « Gaucho » Ribera), Leo G. Carroll (Henry Whitefield), Vanessa Brown (Kay Amiel), Paul Stewart (Syd Murphy), Sammy White (Gus), Elaine Stewart (Lila), Jonathan Cott (L'Assistant metteur en scène), Ivan Triesault, Kathleen Freeman, Marietta Canty, Lucille Knoch, Steve Forrest, Perry Sheenan. Durée : 118 min.

THE BAND WAGON - TOUS EN SCENE - 1952

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Betty Comden et Adolph Green - Prod. ass. : Roger Edens - Op. : Harry Jackson, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Preston Ames - Numéros musicaux réglés par : Oliver Smith - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Cost : Mary Ann Nyberg - Dir. mus. : Adolph Deutsch - Chansons : « By Myself », « Dancing in the Dark », « I Love Louisa », « A Shine on your Shoes », « That's Entertainment », « I Guess I'll Have to Change my Plan », « Triplets », « New Sun in the Sky », « Louisiana Hayride », « Beggar's Waltz », « High and Low »,

« You and the Night and The Music », « Something to Remember you By », « Girl Hunt Ballet », composées par Arthur Schwartz, lyrics par Howard Dietz - Danses et numéros musicaux réglés par Michael Kidd - Mont. : Albert Akst - Inter. : Fred Astaire (Tony Hunter), Cyd Charisse (Gaby), Jack Buchanan (Jeffrey Cordova), Oscar Levant (Lester Marton), Nanette Fabray (Lily Marton), James Mitchell (Paul Byrd), Robert Gist (Hal Benton). Durée : 112 min.

THE LONG LONG TRAILER - LA ROULOTTE DU PLAISIR - 1953

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Albert Hackett et Frances Goodrich, d'après le roman de Clinton Twiss - Op. : Robert Surtees, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Edward Carfagno - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Robes de Helen Rose - Mus. : Adolph Deutsch - Mélodie « Breezin' Along with the Breeze », par Haven Gillepsie, Seymour Simons et Richard A. Whitting - Mont. : Ferris Webster - Inter. : Lucille Ball (Tacy Collini), Desi Arnaz (Nicholas Carlos Collini), Marjorie Main (Mrs Hittaway), Keenan Wynn (policier), Gladys Hurlbut (Mrs Bolton), Moroni Olsen (Mr. Tewitt), Bert Freed (contremaître), Madge Blake (tante Anastasia), Walter Baldwin (oncle Edgar), Oliver Blake (Mr Judlow), Perry Sheenan (demoiselle d'honneur). Durée : 96 min.

BRIGADOON - 1953

Prod. : Arthur Freed - Sc. : Alan Jay Lerner, d'après sa comédie musicale, livret et lyrics - Op. : Joseph Ruttenberg (Scope), A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Preston Ames - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Cos. : Irene Sharaff - Mus. : Frederick Loewe - Chansons : « Once in the Highlands », « Brigadoon », « Waitin' For My Dearie », « I'll Go Home With Bonnie Jean », « Almost Like Being in Love », composés par Frederick Loewe, Lyrics par Alan Jay Lerner - Chorégraphie : Gene Kelly - Mont. : Albert Akst - Inter. : Gene Kelly (Tommy Albright), Van Johnson (Jeff Douglas), Cyd Charisse (Fiona Campbell), Elaine Stewart (Jane Ashton), Barry Jone (Mr. Lundie), Hugh Laing (Harry Beaton), Albert Sharpe (Andrew Campbell), Virginia Bosler (Jean Campbell), Jimmy Thompson (Charlie Chisholm Dalrymple), Tudor Owen (Archie Beaton), Owen McGivney (Angus), Dee Turnell (Ann), Dody Heat (Meg Brockie), Eddie Quillan (Sandy). Durée : 102 min.

THE COBWEB - LA TOILE D'ARAINÉE - 1954

Prod. : John Houseman - Sc. : John Paxton, d'après le roman de William Gibson (auteur de dial. additionnels) - Op. : George Folsey, A.S.C. - Dir. art. : Cedric Gibbons et Preston Ames - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Esquisses de David Stone Martin - Mont. : Harold F. Kress - Mus. : Leonard Rosenman - Inter. : Richard Widmark (Dr Stewart McIver), Gloria Grahame (Karen McIver), Lauren Bacall (Meg Faversen), Charles Boyer (Dr Davanal), Lillian Gish (Victoria Inch), John Ker (Steven Holte), Susan Strasberg (Sue Brett), Oscar Levant (Mr. Capp) et Tommy Rettig, Paul Stewart, Jarma Lewis, Adele Jergens, Edgar Stehli, Sandra Descher, Bert Freed, Mabel Albertson, Fay Wray, Oliver Blake, Olive Carey, Eve McVeagh, Virginia Christine, Jan Arvan, Ruth Clifford, Myra Marsh, James Westerfield, Marjorie Bennett, Stuart Holmes. Durée : 124 min.

KISMET - L'ETRANGER AU PARADIS - 1955

Prod. : Arthur Freed - Sc. et livret : Charles Lederer et Luther Davis, d'après leur comédie musicale, inspirée de la pièce de Edward Knoblock - Lyrics et musique, d'après des thèmes de Borodine, par Robert Wright et George Forrest - Titres des chansons : « And This Is my Beloved », « Baubles, Bangles and Beads », « Bored », « Fate », « Gesticulate », « Night of My Nights », « Not Since Nineveh », « Rahadlakum », « Rhymes Have I », « Sands of Time », « Stranger in Paradise », « The Olive Tree ». - Op. : Joseph Ruttenberg, A.S.C. (Scope, Eastman-color) - Dir. art. : Cedric Gibbons et Preston Ames - Déc. : Edwin B. Willis et Keogh Gleason - Cost. : Tony Duquette - Chorégraphie : Jack Cole - Inter. : Howard Keel (le poète), Ann Blyth (Mar-sinah), Dolorès Gray (Lalume), Vic Damone (le Calife), Monty Woolley (Omar), Sebastian Cabot (le grand Vizir), Reiko Sato, Patricia Dunn et Wonci Lui (les Princesses d'Ababu) - Durée : 113 min.

LUST FORT LIFE**LA VIE PASSIONNEE DE VINCENT VAN GOGH - 1956**

Prod. : John Houssman - Sc. : Norman Corwin, d'après le roman de Irving Stone - Op. : Frederick A. Young et Russel Harlan (Scope-Metrocolor) - Dir. Art. : Cedric Gibbons, Preston Ames et Hans Peters - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Cos. : Walter Plunkett - Mus. : Miklos Rozsa - Inter. : Kirh Douglas (Vincent Van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Theo Van Gogh), Pamela Brown (Christine), Everett Sloane (Dr Gachet), Niall MacGuinnis (Roulin), Noel Purcell (Anton Mauve), Henri Daniell (Theodorus Van Gogh), Madge Kennedy (Anna C. Van Gogh), Jill Bennett (Willemine), Lionel Jeffries (Dr. Peyron), Laurence Naismith (Dr Bosman), Eric Pohlmann (Colbert), Jeannette Sterke (Kay), Toni Gerry (Johanna), Wilton Graff (Rev. Strickler), David Horne (Rev. Peeters). Durée : 122 min.

TEA AND SYMPATHY - THE ET SYMPATHIE - 1956

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : Robert Anderson, d'après sa pièce - Op. : John Alton (Scope-Metrocolor) - Dir. Art. : William A. Honing et Edward Carfagno - Déc. : Edwin B. Willis, Keogh Gleason - Robes de Miss Kerr, Helen Rose - Mus. : Adolph Deutsch - Inter. : Deborah Kerr (Laura Reynolds), John Kerr (Tom Lee), Leif Erickson (Bill Reynolds), Edward Andrews (Herb Lee), Darry Hickman (Al), Norma Crane (Ellie Martin), Dean Jones (Ollie), Jacqueline de Wit (Lilly Sears), Tom Laughlin (Ralph), Ralph Votrain (Steve), Steven Terell (Phil), Kip King (Ted), Jimmy Hays (Henry). Durée : 122 min.

DESIGNING WOMAN - LA FEMME MODELE - 1957

Prod. : Dore Schary - Sc. : George Wells, d'après une idée de Helen Rose - Op. : John Alton (Scope, Metrocolor) - Dir. Art. : William A. Honing, Preston Ames - Déc. : Edwin B. Willis, Henry Grace - Cost. : Helen Rose - Mus. : André Previn - Chorégraphie : Jack Cole - Chansons : « There Il Be Some Changes Made » par Overstreet, Higgins et Edwards - Inter. : Gregory Peck (Mike Hagen), Lauren Bacall (Marilla Hagen), Dolorès Gray (Lori Shannon), Sam Levene (Ned Hammerstein), Tom Helmore (Zachary Wilde), Mickey Shaughnessy (Maxie Stulz), Jesse White

(Charles Arneg), Chuck Connors (Johnnie « O »), Jack Cole (Randy Owen). Durée : 118 min.

GIGI - 1957

Prod. : Arthur Freed - Sc. et lyrics : Alan Jay Lerner, d'après le roman de Colette - Op. : Joseph Ruttenberg (Scope-Metrocolor) - Cost. et conception artist. : Cecil Beaton - Dir. Art. : William A. Honing et Preston Ames - Déc. : Henry Grace, Keogh Gleason - Mus. : Frederick Loewe - Chansons, Lerner Loewe : « Thank Heaven for Little Girls », « It's a Bore », « Gossip », « The Parisians », « She's Not Thinking of Me » (valse), « The Night They Invented Champagne », « I Remember It Well », « Say a Prayer for Me Tonight », « I'm Glad I'm Not Young Anymore », « Gigi » - Inter. : Leslie Caron (Gigi), Maurice Chevalier (Honoré Lachaille), Louis Jourdan (Gaston Lachaille), Hermione Gingold (Mme Alvarez), Eva Gabor (Liane d'Exelmans), Jacques Bergerac (Sandomir), Isabel Jeans (tante Alicia), John Abbott (Manuel). Durée : 116 min.

THE RELUCTANT DEBUTANTE**QU'EST-CE QUE MAMAN COMPREND A L'AMOUR - 1958**

Prod. : Pandro S. Berman - Sc. : William Douglas Home, d'après sa pièce - Arrang. musicaux : Eddie Warner - Op. : Joseph Ruttenberg (Scope-Metrocolor) - Dir. Art. : Jean d'Eaubonne - Déc. : Robert Christides - Inter. : Rex Harisson (Jimmy Broadbent), Sandra Dee (Jane Broadbent), Kay Kendall (Sheila Broadbent), John Saxton (David Parkson), Angela Lansbury (Mabel Claremont), Peter Myers (David Fenner), Diane Clare (Clarissa Claremont). Durée : 95 min.

SOME CAME RUNNING - COMME UN TORRENT - 1959

Prod. : Sol C. Siegel - Sc. : John Patrick et Arthur Sheekman, d'après le roman de James Jones - Op. : William H. Daniels (Scope-Metrocolor) - Dir. Art. : William A. Honing, Urie McCleary - Déc. : Henry Grace et Robert Priestley - Mus. : Elmer Bernstein - Chansons : « To Love and Be loved », lyrics de Sammy Cahn, mus. de James Van Heusen - Inter. : Frank Sinatra (Dave Hirsh), Dean Martin (Bama Dillert), Shirley MacLaine (Ginny Moorhead), Martha Hyer (Gwen French), Arthur Kennedy (Frank Hirsh), Nancy Gates (Edith Barclay), Leora Dana (Agnès Hirsh), Betty Lou Keim (Dawn Hirsh). Durée : 136 min.

HOME FROM THE HILL**CELUI PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE - 1959**

Prod. : Edmund Grainger pour Sol C. Siegel - Sc. : Herriet Frank, Jnr, Irving Ravetch, d'après le roman de William Humphrey - Op. : Milton Krasner (Scope Metrocolor) - Effets spéciaux : Robert H. Hoag - Dir. art. : George W. Davis, Preston Ames - Mus. : Bronislau Kaper - Mont. : Harold F. Kress - Inter. : George Hamilton (Theron), George Peppard (Rafe Copley), Eleanor Parker (Hannah Hunnicutt), Robert Mitchum (Captain Wade Hunnicutt), Luana Patten (Libby), Everett Sloane (Albert Halstead), Constance Ford (Opal Bixby), Ray Teal (Dr Reuben Carson), Ken Renard (Chauncey), Anne Seymour (Sarah Halstead). Durée : 148 min.

BELLS ARE RINGING - UN NUMERO DU TONNERRE - 1960

Prod. : Arthur Freed - Sc. et lyrics : Betty Comden et Adolph

Green, d'après leur comédie musicale - Op. : Milton Krasner (Scope-Metrocolor) - Dir. art. : George W. Davis, Preston Ames - Mus. : Jule Styne - Direction mus. : Andre Previn - Chorégraphie : Charles O'Curran - Mont. : Adrienne Fazan - Inter. : Judy Holliday (Ella Peterson), Dean Martin (Jeffrey Moss), Fred Clark (Larry Hastings), Eddie Foy, Jr (J. Otto Franz), Jean Stapleton (Sue), Ruth Storey (Gwynne), Dort Clark (Inspecteur Barnes), Frank Gorshin (Blake Barton), Ralph Roberts (Francis), Valerie Allen (Olga), Bernie West (Dr Joe Kitchell). Durée : 125 min.

**THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE
LES 4 CAVALIERS DE L'APOCALYPSE - 1961**

Prod. : Julian Blaustein - Prod. Asso. : Olallo Rubio, Jr - Sc. : Robert Ardrey, John Gay, d'après le roman de Vicente Blasco Ibanez - Assist. : Eric Von Stroheim, Jr - Op. : Milton Krasner (Scope, Metrocolor) - Dir. art. : George W. Davis, Urie McCleary, Elliot Scott - Déc. : Henry Grace, Keogh Gleason - Effets spéciaux : A. Arnold Gillespie, Lee LeBlanc, Robert R. Hoag - Cost. : Rene Hubert, Walter Plunkett, Orry-Kelly - Figurines : Tony Duquette - Mus. : Andre Previn - Chorégraphie : Alex Romero - Mont. : Adrienne Fazon, Ben Lewis - Inter. : Glenn Ford (Julio Desnoyers), Ingrid Thulin (Marguerite Laurier), Charles Boyer (Marcel Desnoyers), Paul Lukas (Karl Von Hartrott), Yvette Mimieux (Chi-Chi Desnoyers), Paul Henreid (Etienne Laurier), Karl-Heinz Vohm (Heinrich Von Hartrott), Lee J. Cobb (Julio Madariaga), George Dolenz (Général Von Kleig), Harriett MacGibbon (Dona Luisa), Kathryn Givney (Elena), Alfert Remy (François), Marcel Hillaire (Armand Dibier), Stephen Bekassy (Col. Kleinsdorf), Nestor Paiva (Miguel), Brian Avery (Franz), Richard Franchot (Gustav). Durée : 153 min.

**TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN
QUINZE JOURS AILLEURS - 1962**

Prod. : John Houseman - Sc. : Charles Schnee, d'après le roman de Irwin Shaw - Op. : Milton Krasner (Scope, Metrocolor) - Dir. Artist. : George W. Davis, Urie McCleary - Déc. : Keogh Gleason, Henry Grace - Conseiller couleurs : Charles K. Hagedon - Effets spéciaux : Robert R. Hoag - Robes de Cyd Charisse : Pierre Balmain - Mus. : David Raksin - Inter. : Kirk Douglas (Jack Andrus), Edward G. Robinson (Maurice Kruger), Dahlia Lavi (Veronica), George Hamilton (Davie Drew), Claire Trevor (Clara), Rosanna Schiaffino (Barzelli), Cyd Charisse (Carlotta), James Gregory (Tom Byrd), Mino Doro (Tucino), Stefan Schnabel (Zeno), George Macready et Eric Von Stroheim Jr. Durée : 107 min.

**THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER
IL FAUT MARIER PAPA - 1962**

Prod. : Joe Pasternak - Sc. : John Gay, d'après le roman de Mark Toby - Assist. : William McGarry - Op. : Milton Krasner (Panavision-Metrocolor) - Dir. Artist. : George W. Davis, Urie McCleary - Déc. : Henry Grace, Keogh Gleason - Cost. : Helen Rose - Mus. : George Stoll - Inter. : Glenn Ford (Tom Corbett), Ronny Howard (Eddie), Shirley Jones (Elisabeth Marten), Stella Stevens (Dolliye Daly), Dina Merrill (Rita Behrens), Roberta Sherwood (Mrs Livingston), Jerry Van Dyke (Norman Jones). Durée : 118 min.

GOODBYE CHARLIE - AU REVOIR CHARLIE - 1964

Prod. : Venice Productions - Producer : David Wei Sbart - Sc. : Harry Kurnitz, d'après la pièce de Georges Axelrod - Op. : Milton Krasner (scope-couleurs) - Déc. : Jack Martin Smith, Richard Day - Cost. : Helen Rose - Mus. : Andre Previn, chanson de Dory Langdon et Andre Previn - Mont. : John W. Holmes - Inter. : Tony Curtis (George), Debbie Reynolds (Charlie, femme), Pat Boone (Bruce Minton), Walter Matthau (Sir Leopold Sartori), Joanna Barnes (Janie), Laura Devon (Rusty), Ellen McRae (Franny), Martin Gabel (Morton Craft), Roger Carmel (L'Inspecteur), Harry Madden (Charlie, homme), Myrna Jansen (Starlet), Michael Romanof (Patron), Michael Jackson (lui-même). Durée : 116 min.

THE SANDPIPER - LE CHEVALIER DES SABLES - 1964

Prod. : M.G.M.-Filmways - Producer : Martin Ransohoff - Sc. : Dalton Trumbo, Michael Wilson, d'après un sujet de Martin Ransohoff - Op. : Milton Krasner (panavision, métrocolor), pour les scènes de forêt : Richard Borden - Dir. art. : George W. Davis, Urie McCleary - Déc. : Henry Grace, Keog Gleason - Cost. : Irène Sharaff - Mus. : Johnny Mandel - Chanson : Paul Francis Webster - Mont. : David Bretherton - Inter. : Elisabeth Taylor (Laura Reynolds), Richard Burton (Rev. Edward Hewitt), Eva Marie Saint (Claire Hewitt), Charlons Bronson (Cos), Robert Webber (Ward Hendricks), Morgan Mason (Danny Reynolds), Tom Drake (Walter Robinson), James Edwards (Larry Brant), Torin Thatcher (Judge Thompson), Doug Henderson (Phil Sutcliff). Durée : 117 min.

*
**

Par ailleurs, Minnelli a collaboré à la mise en scène de plusieurs séquences (notamment musicales) d'autres films, parmi lesquels :

1942 - PANAMA HATTIE (inédit en France), de Norman Mac Leod, avec Red Skelton. Minnelli réglé les séquences de Lena Horne.

1947 - TILL THE CLOUDS ROLL BY (LA PLUIE QUI CHANTE) de Richard Whorf, avec June Allyson, Lucile Bremer et Judy Garland - à l'époque femme de Minnelli, il dirigea ses séquences.

1952 - LOVELY TO LOOK AT (LES ROIS DE LA COUTURE), de Mervyn Le Roy, avec Red Skelton. Minnelli règle les 20 minutes du show.

1957 - THE SEVENTH SIN (LA PASSE DANGEREUSE), de Ronard Neame, avec Eleanor Parker. Minnelli remplaça plus plusieurs scènes le réalisateur malade.

Signalons enfin que les studios MGM de Culver City ont récemment annoncé la mise en scène par Minnelli de SAY IT WITH MUSIC, vie romancée du compositeur Irving Berling, scénario d'Arthur Laurent, pour lequel étaient prévus Sophia Loren et Robert Goulet.

Bibliographie française

Les deux principales études sur Minnelli ont paru dans **Positif** en 1954 par E. Chaumeton (N° 12) et en 1963 par J.P. Torok (N° 50). Dans **Les Cahiers du Cinéma**, après les articles de Domarchi, notons ceux de Douchet, auteur également d'une plaquette sur Minnelli pour les ciné-clubs. Un entretien de **Sight and Sound** avec J. Houseman a été traduit dans **Les Cahiers** N° 142. En anglais, il faut signaler essentiellement l'étude de Albert Johnson publiée en 1958-59 par l'Université de Californie, dans **Film Quarterly**; en espagnol le N° de Noël 1962 de **Documentos Cinematograficos**.

Signalons enfin le n° 4-5 de **Inter-Ciné**, 50 pages publiées à Toulouse en 1964, comprenant une traduction de l'interview de Minnelli parue dans **Movie**, quelques critiques (**Brigadoon**, **Lust for Life**, **Two Weeks...**), une analyse des deux tendances de la critique française face à Minnelli, qui poursuivent chacune l'alternative éthique et esthétique de l'auteur, développée par deux études : « L'artiste dans la communauté » et « L'artiste dans son univers imaginaire ».

Pierre Besanger a établi ici une bibliographie des articles de langue française jusqu'en 1964, classés suivant l'ordre chronologique de leur parution. Chaque titre de film est suivi de la date de sa sortie parisienne, permettant de retrouver les comptes rendus dans les quotidiens non répertoriés.

ARTICLES GENERAUX SUR VINCENTE MINNELLI

20 ans de cinéma américain, p. 104 - H. Colpi, **La Musique dans le film**, p. 178 - **Positif** 12 (décembre 54), p. 37 - **Cahiers** 54 (Noël 55), p. 37 et 57 - **Cahiers** 58 (avril 56), p. 29 - **Cinéma** 56 N. 11 (mai), p. 33 - **Lettres françaises**, 31-1-57 - **Cahiers** 74 (septembre 57), pp. 4 à 18 - **Image et son** 108 (janvier 58), p. 7 - **France Observateur**, 17-7-58 - **France Observateur**, 19-2-59 - **R.C.T.** 476 (1-3-59) - **Cinéma** 59, n° 39 (septembre 59), p. 39 et 127 - **Image et son** 134 (octobre 60), p. 5 - **Arts** 800 (14-12-60) - **Image et son** 143 bis (été 61), p. 22 - **Contre champ** 2 (janvier 62) - **Cahiers** 128 (février 62), p. 3 - **Cahiers** 129 (mars 62), p. 44 - **Image et Son** 149 (mars 62) - **Positif** 50 (mars 63), p. 56 - **Cahiers** 142 (avril 63), p. 26 - **Cahiers** 150 (janvier 64), p. 150 - **Télérama** 747 (10-5-64), p. 59 - **Inter-Ciné** n° 4-5 - **Objectif** 64 (février).

UN PETIT COIN AUX CIEUX (CABIN IN THE SKY) 9 avril 47.

Agel : **Le Cinéma a-t-il une âme**, p. 61 - Colpi : **Musique dans le film**, pp. 171, 186 - Kyrou : **Amour érotisme**, pp. 241, 270 - Kyrou : **Surréalisme**, p. 85 - Gilson : **Cinémagic**, p. 90 - **Premier Plan**, N. 11, p. 10 - **Index** 47 - **Fiches FFCC - Ecran Français** 95 (22-4-47) - **Positif** 12 (décembre 54), pp. 36 et 38 - **Cinéma** 56, N. 11 (mai 56), p. 33 - **Image et Son** 108 (janvier 58), p. 8 - **R.C.T.** 476 (1-3-59), p. 51 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), pp. 12, 41, 102 - **Cinéma** 60, N. 47 (juin 60), p. 62 - **Cinéma** 62, N. 65 (avril 62), p. 124 - **Cahiers** 132 (juin 62), p. 20.

MADEMOISELLE MA FEMME (I DOOD IT) 21 mars 51.

Colpi : **Musique dans le film**, p. 179 - **Index** 52 - **Ecran Français** 299 (4-4-51) - **R.C.T.** 64 (8-4-51) - **Positif** 12 (décembre 54), p. 39 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), pp. 42, 102.

LE CHANT DU MISSOURI (MEET ME IN ST LOUIS) 30 mai 47.

20 ans de cinéma américain, p. 104 - **Index** 47 - **Ecran Français** 102 (10-6-47) - **Positif** 12 (décembre 54), p. 39 - **Cinéma** 56, N. 11 (mai 56) p. 33 - **Cahiers** 74 (septembre 57), p. 5 - **Cahiers** 85 (juillet 59), p. 31 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), pp. 12, 39, 42, 107 - **Image et son** 128 (février 60), p. 28 - **Cahiers** 113 (novembre 60), p. 17 - **Positif** 50 (mars 63), p. 56.

THE CLOCK

Positif 12 (décembre 54), p. 39 - **Cahiers** 74 (septembre 57), p. 5 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), p. 42 - **France Observateur** 649 (11-10-62) - **Positif** 50 (mars 63), p. 56.

YOLANDA ET LE VOLEUR

(YOLANDA AND THE THIEF) 27 octobre 48

Colpi : **Musique dans le film**, pp. 176, 179 - Kyrou : **Amour érotisme**, pp. 242, 269 - **20 ans de cinéma américain**, p. 104 - **Index** 49-50 - **Revue du cinéma** 14 (juin 48), p. 27 - **Ecran Français** 175 (2-11-48) - **Cinémade** (9-11-48) - **Positif** 12 (décembre 54), pp. 35, 40 - **Cinéma** 56, N. 11 (mai 56), p. 33 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), pp. 14, 43, 59, 88 - **Cinéma** 61, N. 55 (avril 61), p. 95 - **Positif** 50 (mars 63), p. 56.

ZIEGFELD FOLLIES - 1^{er} décembre 47.

Borde et Chaumeton : **Film noir américain**, pp. 29, 138 - Colpi : **Musique dans le film**, pp. 176, 177, 179, 245 - Kyrou : **Amour érotisme**, pp. 269, 503 - **Index** 48-49 - **Ecran Français** 118 (30-9-47) - **Ecran Français** 218 (5-9-49) - **Cinémade** (12-9-49) - **Positif** 12 (décembre 54), pp. 35, 40 - **Cahiers** 54 (Noël 55), p. 37 - **Cinéma** 56, N. 11 (mai 56), p. 33 - **Image et Son** 108 (janvier 58), p. 7 - **R.C.T.** 476 (1-3-59) - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre 59), pp. 14, 21, 44, 63, 83, 102, 107, 108 - **Cahiers** 105 (mars 60), p. 41 - **Cinéma** 61, N. 55 (avril), p. 93 - **Positif** 50 (mars 63), p. 56.

LAME DE FOND (UNDERCURRENT) 14 janvier 48.

Borde et Chaumeton : **Film noir américain**, p. 88 - Kyrou : **Amour érotisme**, p. 223 - **Index** 48-49 - **Ecran Français** 134 (20-1-48) - **Positif** 12 (décembre 54), p. 43 - **Cinéma** 59, N. 39 (septembre), p. 46 - **Cinéma** 63, N. 74 (mars), p. 103.

LE PIRATE - 3 novembre 50

Colpi : **Musique dans le film**, pp. 177, 179 - Kyrou : **Amour érotisme**, p. 269 - **20 ans de cinéma américain**, p. 104 - **Index** 51 -

Ecran Français 281 (30-11-50) - **Positif 12** (décembre 54), pp. 35, 41 - **Cahiers 54** (Noël 55) p. 38 - **Cinéma 56**, N. 11 (mai) p. 34 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 10 - **Image et son 108** (janvier 58), p. 6 - **Cahiers 85** (juillet 58), p. 26 - **R.C.T. 476** (1-3-59), p. 51 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 14, 46, 59, 63, 88, 103 - **Cahiers 128** (février 62), p. 8 - **La Méthode 8** (mars 62), p. 4 - **Positif 50** (mars 63), p. 56 - **Cahiers 143** (mai 63), p. 10 - **Combat** (8-3-64).

Reprise à la Pagode le 4-3-64 - cf **Arts 953** (11-3-64) - **Lettres Françaises 1020** (12-3-64) - **Télérama 740** (22-3-64) - **Cinéma 64**, N. 85 (avril), p. 125.

MADAME BOVARY - 10 octobre 50.

Mauriac : **Amour du cinéma**, p. 193 - Collection Encyclopédie du cinéma (Bruxelles), N. 19-20 - **Index 51** - **R.C.T. 45** (26-11-50) - **Lettres Françaises** (30-11-50) - **Positif 12** (décembre 54), p. 43 - **Cahiers 54** (Noël 55), p. 38 - **Cahiers 74** (septembre 57), pp. 5, 10 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), p. 47 - **Positif 50** (mars 63), pp. 58, 66 - **Mon film** (récit), 20-12-50.

LE PERE DE LA MARIEE

(**FATHER OF THE BRIDE**) 26 janvier 51

Index 52 - **Ecran Français 291** (7-2-51) - **Mon film 238** (14-3-51) - **Téléciné 31** (fiche) - **Positif 12** (décembre 54), p. 43 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 7 - **Cinéma 62**, N. 63 (février), p. 110 - **Télérama 655** (5-8-62) - **Positif 50** (mars 63), p. 69.

UN AMERICAIN A PARIS

(**AN AMERICAN IN PARIS**) Cannes 52 - 30 juillet 52.

Borde et Chaumeton : **Film noir américain**, p. 122 - Colpi : **Musique dans le film**, pp. 179, 182, 201, 244 - Kyrrou : **Surréalisme**, p. 15 - Martin : **Langage cinématographique**, p. 65 - Mauriac : **Amour du cinéma**, p. 186 - Siclier : **Mythe de la femme**, p. 160 - **20 ans de cinéma américain**, p. 104 - **Index 53** - **Cahiers 5** (septembre 51), p. 45 - **L'Observateur 103** (30-4-52) - **R.C.T. 120** - **Cahiers 13** (juin 52), p. 20 - **Cahiers 14** (août 52), p. 51 - **Ecran Français 360** - **R.C.T. (10-2-52)** - **Mon film 341** (4-3-53) - **Positif 12** (décembre 54), pp. 37, 41, 43, 48 - **Cahiers 54** (Noël 55), p. 34, 37 - **Cinéma 6**, N. 11 (mai), p. 34 - **Positif 21** (février 57), p. 49 - **Image et son 101** (avril 57), p. 14 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 10 - **Image et son 108** (janvier 58), p. 6 - **Cahiers 85** (juillet 58), p. 30 - **R.C.T. 476** (1-3-59) - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 12, 15, 23, 43, 47, 49, 63, 85, 86, 91, 92, 115, 119 et 120-124 - **Image et son 128** (février 60), p. 28 - **R.C.T. 527** (21-2-60), p. 47 - **Esprit 6** (juin 60), p. 1119 - **Cinéma 60**, N. 50 (octobre), p. 24 - **Arts et lettres 4** (mai 61), p. 21 - **Cahiers 127** (janvier 62), p. 13 - **Contre champ 2** (janvier 62) - **Cahiers 128** (février 62), p. 5 - **Cinéma 62**, N. 67 (juin), p. 66 - **Cahiers 132** (juin 62), p. 58 - **Arts 891** (15-11-62) - **Informations et documents 176** (15-2-63), p. 32 - **Positif 50** (mars 63), p. 71 - **Cahiers 141** (mars 63), p. 20 - **Télérama 703** (7-7-63) - **Arts 923** (3-7-63) - **Mon film** (récit), 4-3-53.

ALLONS DONC PAPA

(**FATHER'S LITTLE DIVIDEND**) 1^{er} juin 51.

Index 52 - **Ecran Français 377** (26-12-51) - **R.C.T. 103** - **Télé Ciné 31** (1952), fiche n° 187 - **Positif 12** (décembre 54), p. 43 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 10 - **Image et son 114** (juillet 58), p. 6 - **Télé-**

rama 655 (5-8-62) - **Positif 50** (mars 63), p. 69 - **Cinérevue n° 41**. Reprise à Paris en février 1966.

MADEMOISELLE

(**sketch de HISTOIRE DE TROIS AMOURS**) 25 septembre 53.

Index 54 - **Figaro** (26-1-54) - **Le Monde** (30-1-54) - **R.C.T. (7-2-54)** - **Lettres Françaises 502** (11-2-54) - **Positif 12** (décembre 54) p. 45 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre) p. 48 - **Positif 50** (mars 63), p. 62.

LES ENSORCELES (THE BAD AND BEAUTIFUL) 19 juin 53.

Kyrrou : **Amour érotisme**, note p. 380 - Siclier : **Mythe de la femme**, p. 151 - Mauriac : **Amour du cinéma**, p. 280 - **Cinéma 53 à travers le monde**, p. 44 - **20 ans de cinéma américain**, pp. 35, 104 - **Index 54** - **Le Monde** (26-6-53) - **Ecran Français** (2-7-53) - **Lettres Françaises** (2-7-53) - **France Observateur 164** (2-7-53) - **Cinémonde** (3-7-53) - **R.C.T. (5-7-53)** - **Cahiers 26** (septembre 53) p. 52 - **Cahiers 27** (octobre 53), p. 10 (repris dans **Cahiers 121**, p. 47) - **Positif 12** (décembre 54), p. 44 - **Cahiers 54** (Noël 55), p. 38 - **Cahiers 63** (octobre 56), p. 26 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 6 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 48, 115 - **Cahiers 103** (janvier 60), p. 55 - **Téléciné 38** - **Image et son 143 bis** (été 61), fiche p. 31 - **Les films pour vous 247** (4-9-61), roman-photo intitulé « **Je te hais ô mon amour** » - **Contre champ 2** (janvier 62) - **Cahiers 128** (février 62), p. 10 - **Positif 45** (mai 62), pp. 31, 64 - **Cahiers 132** (juin 62), p. 58 - **Positif 50** (mars 63), pp. 65, 71, 73 - **Cahiers 142** (avril 63), p. 27.

TOUS EN SCENE (THE BAND WAGON) 23 juillet 54.

Borde et Chaumeton : **Film noir américain**, p. 137 - Colpi : **Musique dans le film**, p. 177 - Kyrrou : **Amour érotisme**, pp. 212, 269, 503 - Martin : **Langage cinématographique**, p. 65 - **20 ans de cinéma américain**, pp. 37, 104 - **Index 55** - **Cahiers 28** (novembre 53), p. 38 - **Parisien Libéré** (22-7-54) - **Le Monde** (20-7-54) - **R.C.T. (8-8-54)** - **Cahiers 38** (septembre 54), p. 54 - **Positif 12** (décembre 54), pp. 35, 42 - **Cahiers 54** (Noël 55), pp. 34, 37 sq. - **Temps modernes 109** (février 55), p. 1147 - **Cinéma 56**, N. 11 (mai), p. 33 - **Cahiers 68** (février 57), p. 34 - **Positif 21** (février 57), p. 49 - **Cinéma 57**, N. 16 (mars), p. 68 - **Cahiers 70** (avril 57), p. 33 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 10 - **Image et son 108** (janvier 58), pp. 5, sq. - **R.C.T. 476** (1-3-59), p. 51 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), passim et fiche, p. 114 - **Image et son 128** (février 60), p. 28 - **Cinéma 61**, N. 53 (février), p. 82 - **Cinéma 61**, N. 55 (avril), p. 143 - **Cinéma 62**, N. 65 (avril), p. 101 - **Cinéma 62**, N. 66 (mai), p. 110 - **Arts 891** (15-11-62) - **Positif 50** (mars 63), p. 70.

LA ROULOTTE DU PLAISIR

(**THE LONG LONGTRAILER**) 1^{er} septembre 54.

Index 55 - **Parisien Libéré** (9-9-54) - **R.C.T. (9-9-54)** - **Figaro** (9-9-54) - **La Croix** (10-9-54) - **Lettres Françaises** (16-9-64) - **Positif 12** (décembre 54), p. 45 - **Cinéma 55**, N. 1 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 7 - **Contre Champ 2** (janvier 62) - **Positif 50** (mars 63), p. 69 - **F.F.C.C.** (fiche), 1963.

BRIGADOON - 24 août 56.

Colpi : **Musique dans le film**, p. 179 - **Index 57** - **Cahiers 54** (Noël 55), p. 38 - **Temps Modernes 125** (juin 56), p. 1911 - **R.C.T. (21-9-56)** - **Lettres Françaises** (30-8-56) - **Cahiers 63** (octobre 56),

pp. 33, 44 sq - **Cinéma 56**, N. 12 (novembre), p. 78 - **Positif 19** (décembre 56), p. 44 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 10 - **Image et Son 108** (janvier 58), p. 5 - **Cahiers 85** (juillet 58), p. 29 - **R.C.T. 476** (1-3-59), p. 51 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 49, 63 - **Image et son 128** (février 60), p. 28 - **Arts et Lettres 4** (mai 61), p. 21 - **Contre champ 2** (janvier 62) - **Cahiers 129** (mars 62), p. 60 - **La Méthode 8** (mars 62), p. 4 - **Positif 50** (mars 63), p. 62 sq.

LA TOILE D'ARAINÉE (THE COBWEB) 7 juillet 58.

20 ans de cinéma américain, p. 104 - **Index 59** - **Saison 58**, p. 211 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 6 - **Arts** (16-7-58) - **France Observateur 428** (17-7-58) - **R.C.T.** (20-7-58) - **Cahiers 87** (septembre 58), p. 52 - **Cinéma 58**, N. 31 (novembre), p. 109 - **Ecrans Lyonnais 54** (8-4-59) - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 46, 49 - **Cahiers 128** (février 62), p. 11 - **Cahiers 132** (juin 62), p. 58 - **Positif 50** (mars 63), p. 71.

L'ETRANGER AU PARADIS (KISMET) 22 février 61.

Colpi : **Musique dans le film**, p. 177 - **Index 62** - **Saison 61**, p. 107 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 8 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), p. 49 - **Arts 810** (22-2-61) - **Lettres Françaises 865** (2-3-61) - **France Observateur** (9-3-61) - **Télérama 582** (12-3-61), p. 65 - **Télé Revue 323** (12-3-61), p. 11 - **Cinéma 61**, N. 55 (avril), p. 111 - **Cahiers 118** (avril 61), p. 74 - **Cahiers 119** (mai 61), p. 60 - **Positif 50** (mars 63), pp. 63, 65.

LA VIE PASSIONNÉE DE VINCENT VAN GOGH

(LUST FOR LIFE) 23 janvier 57 (repris en avril 60).

Colpi : **Musique dans le film**, pp. 179, 294 - **Mauriac : Petite Littérature**, pp. 172, 175 - **20 ans de cinéma américain**, p. 34 - **Index 57 B** - **Saison 57**, p. 136 - **La Croix** (5-8-55) - **Franc Tireur** (29-9-55) - **Cahiers 64** (novembre 56), p. 57 - **France Film International** (20-1-57) - **Le Monde** (26-1-57) - **Arts** (30-1-57) - **Canard Enchaîné** (31-1-57) - **France Observateur 351** (31-1-57) - **Lettres Françaises** (31-1-57) - **Arts** (30-1-57) - **Cahiers 68** (février 57), p. 27 - **La Croix** (5-2-57) - **R.C.T.** (10-2-57) - **Education Nationale** (6-57) - **Cinéma 57**, N. 16 (mars), p. 78 - **Elle** (25-3-57) - **Echo de la Mode** (31-3-57) - **Image et son 101** (avril 57), p. 17 - **Cahiers 74** (septembre 57), p. 8 - **Image et son 108** (janvier 58), p. 6 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre 59), pp. 49, 115 - **Paris Jour** (15-4-60) - **Arts 771** (20-4-60) - **Arts et Lettres 4** (mai 61) - **Express 538** (5-10-61) - **Cahiers 128** (février 62), p. 4 - **Positif 50** (mars 63), pp. 63, 70 - **Temps Modernes 135** (mai 57), pp. 1806, 1825 - **Téléciné**, n° 66.

THE ET SYMPATHIE (TEA AND SYMPATHY) 9 juillet 58.

20 ans de cinéma américain, p. 104 - **Index 59** - **Saison 58**, p. 210 - **Arts** (16-7-58) - **France Observateur 428** (17-7-58) - **Canard Enchaîné** (18-6-58) - **Aux Ecoutes** (18-7-58) - **Témoignage Chrétien** (25-7-58) - **R.C.T.** (27-7-58) - **Cahiers 86** (août 58), p. 53 - **Cinéma 58**, N. 30 (octobre), p. 112 - **Image et son 115** (octobre 58), p. 16 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), p. 49 - **Ecrans Lyonnais 62** (4-11-59) - **Télérama 658** (26-8-62) - **Positif 50** (mars 63), p. 66.

LA FEMME MODELE (DESIGNING WOMAN) 22 novembre 1957.

Martin : **Langage cinématographique**, pp. 65, 117, 189 - **20 ans de cinéma américain**, p. 105 - **Index 58** - **Saison 57**, p. 53 - **Parisien Libéré** (20-11-57) - **Aurore** (22-11-57) - **L. Humanité**

(23-11-57) - **Figaro** (23-11-57) - **Lettres Françaises** (28-11-57) - **Express** (28-11-57) - **Image et son 107** (décembre 57), p. 18 - **Le Monde** (4-12-57) - **France Observateur 395** (5-12-57) - **R.C.T.** (8-12-57) - **Noir et Blanc** (Noël 57) - **Cahiers 79** (janvier 58), p. 49 - **Téléciné 73** - **Positif 27** (février 58), p. 43 - **Cinéma 58**, N. 24 (février), p. 105 - **Dauphiné Libéré** (16-4-58) - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre pp. 3, 36, 49 - **Cinéma 62**, N. 64 (mars) - **Lettres Françaises 930** (7-6-62) - **Positif 50** (mars 63), p. 68.

GIGI - Cannes 58 - 13 février 59.

Colpi : **Musique dans le film**, p. 1769 - **20 ans de cinéma américain**, p. 105 - **Index 59 B** - **Saison 58**, p. 332 - **Figaro** (16-2-59) - **Cahier 84** (juin 58), p. 35 - **Image et son 113** (juin 58), p. 17 - **Cahiers 86** (août 58), p. 58 - **Aurore** (14-2-59) - **Ecrans Lyonnais 47** (18-2-59) - **Figaro** (16-2-59) - **France Observateur 459** (19-2-59) - **Cinémonde** (19-2-59) - **Libération** (19-2-59) - **Dauphiné Libéré** (19-2-59) - **Express** (19-2-59) - **Figaro Littéraire** (21-2-59) - **Le Monde** (22-2-59) - **Ecrans Lyonnais 48** (25-2-59) - **Canard Enchaîné** (25-2-59) - **Lettres Françaises** (26-2-59) - **La Croix** (27-2-59) - **Cinéma 59**, N. 33 (février), p. 79 - **R.C.T. 476** (1-3-59), p. 53 - **Lettres Nouvelles** (4-3-59) - **France Observateur 461** (5-3-59) - **Combat** (7-3-59) - **Cahiers 94** (avril), p. 54 - **Image et son 121** (avril), p. 16 - **Cinéma 59**, N. 35 (avril), p. 103 - **Canard Enchaîné** (15-4-59) - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 40, 50, 86, 87 - **Image et son 128** (février 60), p. 28 - **Cinéma 60**, N. 50 (octobre 60), p. 24 - **Cahiers 115** (janvier 61), p. 8 - **Arts et Lettres 4** (mai 61) - **Cinéma 61**, N. 60 (octobre), p. 64 - **Cahiers 128** (février 62), p. 4 - **Image et son 149** (mars 62), p. 13 - **Lettres Françaises 922** (12-4-62) - **Informations et Documents 176** (15-2-63), p. 32 - **Positif 50** (mars 63), pp. 63 sq.

COMME UN TORRENT (SOME CAME RUNNING) 15 mai 59.

20 ans de cinéma américain, p. 105 - **Index 59 B** - **Saison 59**, p. 60 - **Combat** (20-5-59) - **Canard Enchaîné** (20-5-59) - **Parisien Libéré** (20-5-59) - **Humanité** (20-5-59) - **Ecrans Lyonnais 60-61** (20-5-59) - **France-Soir** (23-5-59) - **La Croix** (26-5-59) - **Arts** (27-5-59) - **France-Observateur 473** (28-5-59) - **Noir et Blanc** (29-5-59) - **R.C.T. 489** (31-5-59) - **Lettres Françaises** (4-6-59) - **Télé-Revue 252** (7-6-59), p. 11 - **Cinéma 58**, N. 38 (juillet), p. 98 - **Cahiers 97** (juillet 59), p. 49 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), pp. 50, 98 - **Esprit 6** (juin 60), p. 983 - **Cinéma 61** N. 60 (octobre), p. 64 - **Cahiers 126** (décembre 61), p. 44 - **Cahiers 128** (février 62), p. 8 - **Télérama 638** (8-4-62), p. 63 - **Positif 45** (mai 62), p. 51 - **Positif 50** (mars 63), p. 66.

QU'EST-CE QUE MAMAN COMPREND A L'AMOUR ?

(THE RELECTANTE DEBUTANTE) 5 août 59.

20 ans de cinéma américain, p. 104 - **Index 40** - **Saison 60**, p. 247 - **Cahiers 88** (octobre 58), p. 55 - **Cahiers 93** (mars 59), p. 49 - **Cinéma 59**, N. 39 (septembre), p. 50 - **France-Soir** (8-8-59) - **Paris-Presse** (8-8-59) - **Figaro** (11-8-59) - **Arts** (18-8-59) - **Parisien Libéré** (14-8-59) - **Lettres Françaises** (20-8-59) - **R.C.T. 501** (23-8-59), p. 45 - **Cahiers 99** (septembre 59), p. 60 - **Noir et Blanc** (25-9-59) - **Cinéma 59**, N. 41 (décembre), p. 140 - **Ecrans Lyonnais 62** (4-11-59) - **Cahiers 128** (février 62), p. 9 - **Positif 50** (mars 63), p. 69.

UN NUMERO DU TONNERRE**(BELLS ARE RINGING)** 21 décembre 60.

20 ans de cinéma américain, p. 105 - Index 62 - Saison 61, p. 194 - Cahiers 111 (septembre 60), p. 46 - Arts 800 (14-12-60) - Arts 801 (21-12-60) - France-Observateur 556 (29-12-60) - Libération (30-12-60) - Le Monde (1-1-61) - Figaro (3-1-61) - Téléràma 573 (8-1-61), p. 62 - Télé-Revue 314 (8-1-61), p. 11 - Cahiers 116 (février 61), p. 49 - Positif 38 (mars 61), pp. 53-60 - Cinéma 61, N. 54 (mars), p. 104 - Arts et LETTRES 4 (mai 61) - Cahiers 128 (février 62), p. 7 - Positif 50 (mars 63), p. 63.

CELUI PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE**(HOME FROM THE HILL)** Cannes 60 - 5 mai 61.

Index 62 - Saison 60, p. 403 - Figaro (13-5-60) - Le Monde (14-5-60) - Combat (14-5-60) - Libération (14-5-60) - France-Soir (14-5-60) - Ecrans Lyonnais 77 (18-5-60), p. 12 - France-Observateur 524 (19-5-60) - R.C.T. 541 (29-5-60), p. 48 - Cahiers 108 (juin 60), p. 39 - Cinéma 60, N. 47 (juin 60), p. 3 - Noir et Blanc (9-6-60) - Positif 35 (août 60), p. 31 - Téléciné 91 (octobre 60) - Image et Son 134 (octobre 60), p. 5 - Arts 820 (3-5-61) - Aurore (9-5-61) - France-Observateur 575 (11-5-61) - Combat (12-5-61) - Lettres Françaises 876 (18-5-61) - Téléràma 592 (21-5-61), p. 62 - Figaro (27-5-61) - Cinéma 61, N. 57 (juin), p. 112 - Télé-Revue 335 (4-6-61), p. 11 - Cahiers 121 (juillet), p. 52 - N.R.F. 104 (août 61), p. 316 - Cinéma 61, N. 60 (octobre), p. 64 - Contre Champ 2 (janvier 62) - Cahiers 128 (février 62), p. 6 - Cahiers 132 (juin 62), p. 58 - Positif 50 (mars 63), p. 64 sq.

LES 4 CAVALIERS DE L'APOCALYPSE - 18 janvier 62.

20 ans de cinéma américain, p. 104 - Index 63 - Saison 63, p. 265 - Arts 800 (14-12-60) - Arts 832 (août 61) - Express (24-8-61) - Libération (23-9-61) - Express 537 (28-9-61) - Aurore (19-1-62) - Cinématographie Française (20-1-62) - Libération (20-1-62) - Figaro (20-1-62) - Le Monde (20-1-62) - Arts 853 (24-1-62) - Express 554 (25-1-62) - France Observateur 612 (25-1-62) - Lettres Françaises 911 (25-1-62) - Combat (31-1-62) - Cahiers 128 (février 62), p. 3 sq. - Cinéma 62, N. 63 (février), p. 34 - Télé-Ciné 102 (mars 62) - Téléràma 629 (4-2-62), p. 64 - Cahiers 129 (mars 62), p. 44 - Cinéma 62, N. 64 (mars), p. 111 - Image et Son 149 (mars 62), p. 12 - Cinéma chez soi 39 (avril 62), p. 53 - Cahiers 132 (juin 62) - Positif 50 (mars 63), pp. 59, 63, 66, 68 - L'Ecran, N° 1.

15 JOURS AILLEURS**(TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN)** 26 juin 63.

Téléràma 610 (24-9-61) - Express 537 (28-9-61), p. 44 - Express 541 (26-10-61) - Téléràma 622 (17-12-61), p. 61 - Cahiers 128 (février 62), p. 8 - Positif 50 (mars 63), p. 59 - Aurore (26-6-63) - Combat (28-6-63) - Paris-Presse (28-6-63) - Canard Enchaîné (3-7-63) - France-Soir (3-7-63) - Humanité (3-7-63) - Le Monde (3-7-63) - Parisien Libéré (3-7-63) - Express 629 (4-7-63) - France-Observateur 687 (4-7-63) - Cinématographie Française 2023 (6-7-63) - Lettres Françaises 986 (11-7-63) - Libération (12-7-63) - Téléràma 704 (14-7-63) - Tribune Socialiste 157 - Nouvelles Littéraires 1870 - Démocratie 63, N. 194 - Cahiers 148 (octobre 63), p. 49 - Cinéma 63, N. 81 (décembre), p. 107 - Cahiers 154 (avril 64), p. 65

COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER**IL FAUT MARIER PAPA** - 1963.

Saison 1966 - Image et Son 192 - Arts, N. 21 (16-2-66) - Canard Enchaîné (16-2-66) - Combat (11-2-66) - Le Parisien Libéré (12-2-66) - Le Monde (12-2-66) - Le Figaro (14-2-66) - France-Soir (15-2-66) - Nouvelles Littéraires (17-2-66) - La Croix (18-2-66) - Lettres Françaises (17-2-66) - La Nation (18-2-66) - Les Echos (18-2-66) - Aux Ecoutes (17-2-66) - 24 Heures (17-2-66).

GOODBYE, CHARLIE (AU REVOIR, CHARLIE) 1964.

Saison 65 - Cinématographie Française (3-4-65) - Cahiers du Cinéma 165 - Cinéma 65, N. 95 - Positif, N. 71 - Express (22-3-65) - Nouvel Observateur (25-3-65) - Lettres Françaises (31-2-65) - Arts 997 - Téléràma 793 (28-3-65) - La Croix (20-3-65) - France-Soir (18-3-65) - Le Monde (16-3-65) - Le Figaro (15-3-65) - Combat (15-3-65) - Canard Enchaîné (17-3-65) - Parisien Libéré (24-3-65) - Figaro Littéraire (18-3-65) - Nouvelles Littéraires (18-3-65) - Carrefour (24-3-65) - Paris-Presse (18-3-65) - Candide (26-3-65).

THE SANDPIPER (LE CHEVALIER DES SABLES) 1964

Cinématographie Française (9-10-65) - Cahiers du Cinéma, N. 160 et 171 - Cinéma 65, N. 92 et N. 100 - Saison Cinématographique 65 - Téléràma 821 - Canard Enchaîné (6-10-65) - Nouvel Observateur (29-9-65) - Arts, N. 987 et N. 1 et 2 - Aurore (29-5-65) - France-Soir (27-9-65) - Combat (27-9-65) - Figaro (28-9-65) - Combat (2-10-65) - Le Monde (28-9-65) - Lettres Françaises (19-11-64 et 30-9-65) - Nouvelles Littéraires (20-9-65) - Positif N. 73.

Discographie

(BSO : Bande sonore originale).

Meet me in St Louis : 2 extraits de la BSO dans le disque : The Judy Garland Story. MGM 33 t. F 2144.

An American in Paris - Original cast S.T. album. MGM E 3252, 33 t.

Kismet : BSO MGM C. 755.

Gigi : MGM 33 t., C 770 (BSO anglaise) - Philips 33 t., B 70.961 R (BSO française).

Thème du film **Home from the Hill** by The Kingston Trio - Capitol 45 t., FAP 1.200.44.

Bells are Ringing : BSO 33 t. - Capitol W 1935.**The four horsemen of the Apocalypse** : 33 t., MGM C 832 BSO.**Good bye Charlie** : 45 t., Fox B. 50.730.002.**Flight of the Sandpiper** : 45 t. Mercury BSO 126.203 MCE.

Le Minotaure

La Librairie
du Cinéma

CATALOGUE (80 PAGES) SUR DEMANDE

2, Rue des Beaux-Arts, Paris 6^e

Le Terrain Vague

Edite

POSITIF et MIDI-MINUIT
FANTASTIQUE

SES CATALOGUES SUR DEMANDE

23-25 rue du Cherche Midi, Paris 6

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

L'abonnement à **Premier Plan** correspond à une
souscription pour **12 numéros** (et non 12 mois).
France : 48 F, soit 4 F le N° - Etranger : 56 F

Nom et adresse complète

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros		
France	48 F	_____
Etranger	56 F	_____

PREMIER PLAN

N°s 1 à 30, reliures pleine toile		
1 ^{re} série (1 à 12)		épuisé
2 ^e série	1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,--
	2 ^e volume (19 à 24) ..	36,--
	3 ^e volume (25 à 30) ..	36,--
Tous les numéros de la 2 ^e série		
(du N° 13 au 30) brochés		
54,--		
N° 14	Prévert	
16	Welles	
17	Visconti	
19	Vigo	
20	Bogart	l'unité 4,50
21	Bardem	Etr. l'unité 5,50
25	Eisenstein	
26	Torre Nilsson	
28	Chaplin	
29	Stroheim	
27	Polonais	l'unité 5,40
30	Italien	
31	Keaton	
32	Lubitsch	
33	Bunuel	l'unité 6,--
34	Bergman	Etr. l'unité 7,--
35	Dziga Vertov	
36	Jerry Lewis	
37	Lattuada	
38	Laurel et Hardy	
39	G.W. Pabst	
N° spécial	Renoir 22-23-24	18,--
Nouvelle Vague	(volume cartonné)	7,50

PANORAMIQUE

Henri Colpi	Défense et illustration de la musique dans le film	48,--
(Abonnés)		36,--
Gilles Jacob	Le cinéma moderne ..	18,--
(Abonnés)		12,--
Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade	Le cinéma réaliste allemand	27,--
(Abonnés)		21,--

Date Total

CI-joint la somme de
F sous la forme de
(chèque bancaire)
(chèque postal)
(mandat)

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° 6 F



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, Revue Mensuelle et Panoramique
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 40 Mars 1966

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA