

hiver 85

JEAN RENOIR

ciné-club
universitaire

tous les lundis à 19 et 21h.

UNI 2



NANA, 1926



LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES, 1928

JEAN RENOIR — ENTRETIENS

Je suis avant tout raconteur d'histoires. Constamment je suis saisi de l'envie irrésistible de raconter des histoires qui me semblent excellentes, et je voudrais faire partager ma joie à mes amis et au public. Pour raconter ces histoires, il m'a toujours semblé que la caméra était un meilleur moyen — disons, qu'une plume ou une machine à écrire. Pour moi, ma conception du cinématographe, c'est que c'est une nouvelle imprimerie ; c'est une invention qui a à peu près l'importance de l'invention de Gutenberg. Disons que l'invention de Gutenberg a absolument bouleversé le monde comme le cinématographe et la télévision bouleversent le monde. Il ne faut pas oublier qu'avant Gutenberg la transmission des histoires était purement orale. Remarquez que c'était une grande chose ; peut-être avons-nous perdu avec l'imprimerie.

N'oublions pas que la transmission orale des histoires demandait au même artiste d'être l'inventeur ou le transmetteur de l'histoire (qu'il avait à réinventer dans ce second cas — il ne fallait donc peut-être pas qu'il soit l'inventeur de la trame ou de l'intrigue, mais en tout cas le scénariste — et aussi l'acteur, le musicien (d'où le nom de trouvère et de troubadour) allant partout répandre son histoire. Le jour où l'imprimerie a été inventée, ce monsieur a disparu ; il est né une nouvelle profession qui est la profession d'auteur.

Donc, je suis un raconteur d'histoires, et le débouché qui s'offre à nous tous maintenant, auteurs de films, est le film commercial.

Or, le film commercial coûte toujours très cher, et comme il coûte très cher, il faut le préparer. A cause de cela, je commence toujours par concevoir une histoire, ou par accepter une histoire qui m'est suggérée par un producteur, et j'en fais un scénario, seul, ou avec un auteur, cela dépend (mais en général, je le fais seul). En tout cas, j'essaie de faire de ce scénario quelque chose qui me donne à moi-même la conviction qu'on peut le tourner comme cela, que l'on pourrait presque, en suivant le découpage plan par plan, obtenir un film. Ceci dit, je pars, je me lance dans la production.

Alors se produit un phénomène affreux : c'est que lorsque je suis en présence des acteurs, en présence des paysages, je m'aperçois que tout ce que j'avais fait et écrit ne vaut rien ; je m'aperçois que telle réplique qui me semblait pleine de vie, une fois dite par un acteur qui amène sa propre personnalité, ne veut plus rien dire ; je m'aperçois que je suis obligé de marier ma propre personnalité et celle de l'acteur, en réalité.

Nous sommes tous dans un métier où l'on ne fait rien tout seul. Chaque pas dans ce métier est une collaboration avec quelqu'un.

Je conçois donc un découpage que je crois parfait, et je m'aperçois que ce découpage ne correspond pas à la réalité vivante et que la réalité vivante ne peut être abordée que par ma collaboration, peut-être mes discussions, peut-être mes querelles, peut-être mes disputes effroyables, avec les acteurs, avec le cameraman, avec l'opérateur, avec tout le monde ! C'est de cette espèce de discussion que naît la matière vivante du film.

DE L'AUTEUR

Le problème de l'auteur au cinéma est un faux problème; je crois, en effet, que dans beaucoup de cas, l'auteur du sujet devrait être le metteur en scène du film; de même, il y a beaucoup de cas dans lesquels, à mon avis, le metteur en scène a tous les talents nécessaires pour écrire un scénario et, s'il le faisait, sa communication avec le public serait plus étroite, beaucoup mieux assurée... D'ailleurs, le problème de l'auteur, ce n'est pas un problème, c'est un fait. Le monde évolue, et ce que nous appelons prétentieusement l'art évolue aussi: il est évident que, moi aussi, j'aimerais bien vivre à une époque où l'auteur ne compte pas. Le très grand art, c'est l'art primitif; c'est l'art de la statuaire grecque, des centaines d'années avant Jésus-Christ, lorsque chaque statue était anonyme; c'est l'art des cathédrales: on ne sait pas qui a sculpté ce Saint-Pierre ou cet Ange Gabriel; on ne le sait pas, c'est un Ange Gabriel parmi milleANGES Gabriel; néanmoins, la personnalité de l'auteur éclate. On sent la main de l'auteur à chaque coup de ciseau; on sent la main de l'auteur, et on ne connaît pas son nom. Il y a un auteur, et il n'y en a pas. Il est évident que cette forme d'art primitif me plaît immensément; seulement, l'existence d'un tel art demande des conditions que nous ne pouvons pas remplir maintenant. Cela demande d'abord que la religion et la vie soient intimement mêlées; tous les peuples primitifs vivent religieusement: le fait de manger est un rite; le fait de faire l'amour est un rite; le fait d'aller chasser est un rite; et toute cette liaison de la religion et de la vie donne à l'expression de la vie, qui est l'art, un sens religieux qui peut être absolument grandiose. De là notre passion pour les sculptures noires, les sculptures de la Nouvelle-Guinée, pour l'art égyptien primitif, de là notre passion pour tout art primitif.

Lorsqu'on en arrive à l'auteur, on est obligé d'être beaucoup plus exigeant; on demande à cet auteur de rassembler en lui tous les éléments qui étaient rassemblés dans toute une tribu, ou dans toute une nation. Alors... il y a très peu de bons auteurs. Et si l'on se place au point de vue pratique: comment peut-on avoir beaucoup de bons films?

D'ailleurs, c'est une erreur, de nos jours, de donner tant d'importance à l'histoire. Je trouve que nous, Occidentaux, nous avons donné un coup, mais néfaste, à l'art en général, le jour où nous avons inventé l'idée de plagiat; le plagiat devrait être recommandé, le plagiat devrait être récompensé, décoré, n'est-ce pas?



LE FLEUVE, 1950

REFLEXIONS SUR LES PROGRES DE LA TECHNIQUE

J'ai fait *La Petite Marchande d'allumettes* en association avec Jean Tedesco, dans un studio minuscule que nous avons aménagé dans le grenier du Vieux-Colombier. La raison de cette entreprise reposait sur notre croyance dans la nécessité d'employer désormais la pellicule négative panchromatique, en remplacement de l'orthochromatique. Mais cette technique réclamait des moyens d'éclairage différents, et dans l'industrie du cinéma, on n'était pas convaincu de l'opportunité de ces transformations.

Avec Tedesco et d'autres camarades, nous y construisîmes un matériel qui est au fond l'ancêtre de tous les matériels actuellement pratiqués dans les studios. Sa caractéristique consistait dans l'emploi d'ampoules électriques légèrement survoltées. Ces ampoules, nous les placions soit dans des boîtes de tôle brillante, devant des surfaces peintes en blanc et moins réfléchissantes, soit devant des miroirs de projecteurs, isolées, soit en groupes, exactement comme cela se fait maintenant partout. Nous avons gardé quelques arcs qui permettaient de dessiner à grands traits des ombres sur les visages et sur les décors. Bien entendu, les techniciens des studios se fichaient de nous, mais nous avions confiance, car d'autres techniciens comme M. Raleigh, mon vieux maître, ou comme l'ingénieur Richard approuvaient nos recherches.

Nous alimentions nos appareils avec le courant d'un groupe électrogène que nous avons établi nous-mêmes et dont le moteur (un très bon Farman, reste d'une voiture accidentée) était refroidi par l'eau du robinet.

Nous fabriquions aussi nos décors, nos maquettes, nos costumes, etc. Nous développons et nous tirions. Pendant un an, nous pratiquâmes ainsi sur une très petite échelle toutes les spécialités du métier. Il en sortit un film pas plus mauvais qu'un autre, avec des parties féeriques qui intéressèrent le public, et une photographie due à l'opérateur Bachelet, qui fut jugée éblouissante.

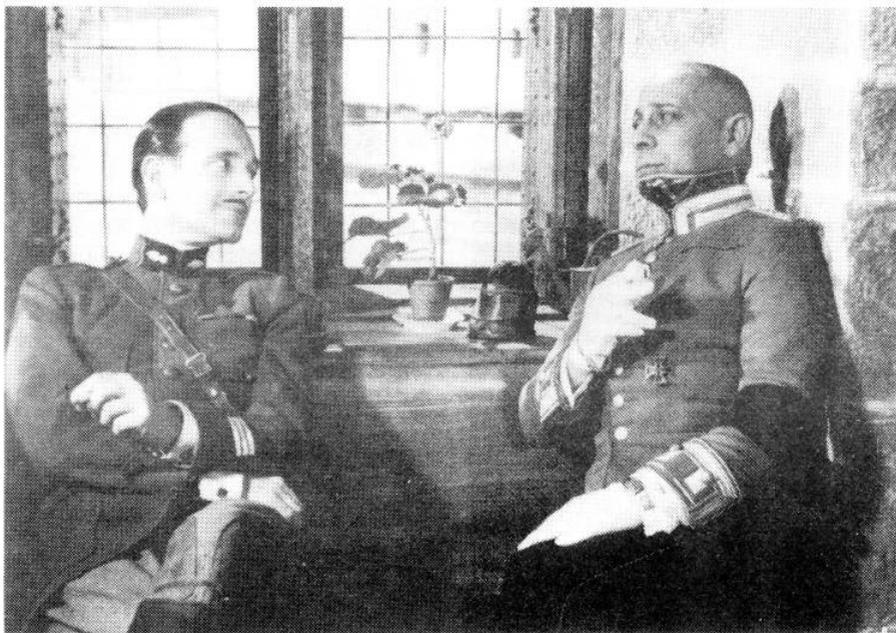


LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, 1935

On a fait tout ça ; on a fait un travail d'amateur qui était en tout cas passionnant, mais je me rends compte aujourd'hui que j'agissais contre mes convictions profondes. Je croyais au progrès, maintenant je n'y crois plus du tout et à l'heure actuelle n'est-ce pas, la photographie de beaucoup de films est très belle, est très léchée, imite très bien la nature, mais d'une banalité, d'un ennui parfait.

On arrive à subir de l'ennui photographique dans des projections de films parfaits. Je trouve que les films les plus parfaits maintenant sont précisément aussi les films les plus ennuyeux photographiquement, très souvent, parce que comment se fait-il, comment expliquer, sinon par cette règle générale que j'exprime, que le progrès travaille contre l'art, contre l'expression artistique ? Comment, sans cela, si on n'admet pas cette vérité, comment expliquer le côté passionnant de la photographie de films primitifs ?

La technique donne des solutions parfaites et logiques à tout. Le véritable cuisinier ne procède pas techniquement, il procède instinctivement, il procède avec les sens. Au fond, nous en arrivons à la grande question, la question de l'intelligence et des sens.



LA GRANDE ILLUSION, 1937

Alors, j'en arrive à me demander une chose, j'en arrive à me demander si l'homme n'est pas doué pour le beau, malgré lui, mais si son intelligence, cette faculté dévastatrice terrible, l'intelligence — on ne fait que des bêtises avec l'intelligence — si l'intelligence ne nous pousse pas vers le laid, si notre intelligence ne fait pas de nous des serviteurs, des amateurs éperdus de tout ce qui est moche, de tout ce qui est affreux, et que notre tendance à imiter la nature n'est que tout simplement notre tendance vers ce qui est laid, parce que la nature que nous imitons, ce n'est même pas ce qui est beau dans la nature.

Je me demande si le fait qu'aux époques primitives tout objet, même pas un objet d'art, était beau... car enfin il y a quand même une question troublante, quand nous regardons des poteries, je ne sais pas, étrusques, anciennes, elles sont toutes belles; tout de même on ne va pas me faire croire que tous les potiers étrusques avaient du génie, alors comment se fait-il que lorsque la technique est primitive tout est beau, et lorsque la technique est perfectionnée, presque tout est laid, sauf ce qui est le fait d'artistes suffisamment géniaux pour dominer la technique?

Alors, c'est tout de même une question, une question assez troublante.

Alors, je me demande en ce moment-ci, n'est-ce pas, si, puisque nous parlons de l'art du spectacle, c'est ça qui nous intéresse, je me demande si notre marche vers la technique n'est pas tout simplement l'annonciateur de la décadence complète.

D'abord, écoutez, la perfection technique ne peut créer que l'ennui, puisqu'elle n'est que la reproduction de la nature. Admettez que nous arrivions au cinéma à donner l'impression parfaite d'une forêt; nous aurons des arbres avec l'épaisseur de l'écorce, nous aurons des écrans encore plus grands, des écrans qui feront le tour du spectateur, et nous serons vraiment au milieu de la forêt, nous pourrions toucher les troncs d'arbres, nous respirerons l'odeur de la forêt, il y aura des machines automatiques qui dispenseront des parfums imitant l'odeur de la mousse, alors, vous savez ce qui arrivera, on prendra une vespa et on ira dans une vraie forêt et plus au cinéma. Pourquoi foutre voulez-vous aller vous embêter dans une salle de spectacle quand on peut avoir le vrai.

Donc, l'imitation de la nature ne peut créer que la fin d'un art.

PROGRAMME DU CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE

JEAN RENOIR

21 janvier

19 h LA FILLE DE L'EAU 60 min 1924

CHARLESTON 22 min 1927

21 h NANA 2 h 20 1926

28 janvier

19 h LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES 30 min 1928

21 h TIRE AU FLANC 1 h 16 1929

4 février

19 h BOUDU SAUVÉ DES EAUX 1 h 25 1932

21 h LE CRIME DE MONSIEUR LANGE 1 h 20 1935

TONI 1 h 20 1937

HIVER 1985

11 février

- 19 h **UNE PARTIE DE CAMPAGNE** 40 min 1937/46
21 h **LA GRANDE ILLUSION** 2 h 1937

18 février

- 19 h **LA BÊTE HUMAINE** 1 h 40 1938
21 h **LA RÈGLE DU JEU** 1 h 45 1939

25 février

- 19 h **LE FLEUVE** 1 h 40 1950
21 h **LE CARROSSE D'OR** 1 h 43 1952

4 mars

- 19 h **FRENCH CANCAN** 1 h 30 1954
21 h **LE DEJEUNER SUR L'HERBE** 1 h 40 1959

LE CINEMA ET LA PAROLE

Le cinéma muet était infiniment grand pour des raisons qui ne sont peut-être même pas du tout des raisons du cinéma parlant, mais je crois que le cinéma muet était basé sur l'hypnotisme; ça n'avait absolument rien à voir avec l'art dramatique; c'était uniquement une affaire d'hypnotisme, c'était une affaire de prestidigitation et d'hypnotisme. L'hypnotisme se pratiquait par le gros plan, le cinéma muet était un cinéma de gros plans. Les personnages qui ont triomphé dans le cinéma muet étaient des personnages doués d'une puissance hypnotique. Je crois que le plus fort, probablement un des plus forts, ç'a été peut-être Greta Garbo; on allait voir Greta Garbo pas du tout pour l'histoire, les histoires qu'elle jouait étaient parfaitement stupides, ça n'avait ni queue ni tête, le jeu au point de vue dramatique était grotesque, lorsqu'on ressort des vieux films de Greta Garbo, avec notre esprit actuel, qui est un esprit de spectateurs de cinéma parlant, c'est-à-dire de spectateurs d'une forme d'art qui n'a rien à voir avec le muet, nous rigolons, nous trouvons ça grotesque; ou alors, c'est que nous sommes des mordus du cinéma, comme vous et moi, et que nous y allons avec une espèce d'esprit d'étude, mais le public normal rigole, il a absolument tort, parce qu'il oublie qu'il ne s'agit pas du tout d'une forme d'expression dramatique, il s'agit d'hypnotisme, et que lorsque l'on acceptait le côté grotesque de cet extérieur, purement extérieur, parce qu'au sens profond ça n'était pas plus grotesque que ce que nous faisons maintenant...

Alors, maintenant n'est-ce pas, que le cinéma parle, eh bien il est évident que nous sommes obligés d'en arriver à la qualité du dialogue, nous sommes obligés d'arriver au lançage de réplique, à l'écran large. Pourquoi on a des écrans larges? On dit que c'est pour lutter contre la télévision, mais non, les révolutions ont des raisons beaucoup plus profondes, des raisons d'ailleurs qu'ignorent ceux qui font les révolutions, ceux qui font les révolutions ne savent pas du tout pourquoi ils les font, ils sont poussés par des quantités de forces invisibles, qui existaient, qui étaient dans l'air avant eux; eh bien, l'écran large est une espèce de révolution, et la raison profonde de cette révolution c'est tout simplement qu'on veut faire parler des gens, et quand des gens parlent il faut qu'ils soient plusieurs sur un écran, et si on veut en mettre plusieurs sur un écran, il faut avoir de la place, et de la place en largeur, à moins d'être obligé...

Avec l'écran carré il faut se reculer trop, alors si on veut plusieurs types sur l'écran, ils sont en pied, ils sont loin, et on ne voit pas les visages, on ne voit pas l'émotion sur les visages. C'est pour ça qu'il faut des écrans larges.

Rivette. Un écran large, c'est le retour à l'espace scénique.

Renoir. Exactement. Alors, que nous le voulions ou non, nous avons du cinéma qui parle, et nous avons du cinéma avec un écran large, nous nous rapprochons du théâtre, c'est évident, et pourquoi pas?



BOUDU SAUVE DES EAUX, 1932

(...) je crois que nous avons vécu — heureusement ça nous a donné de bien beaux films — l'époque du cinéma muet, mais nous en sommes sortis, nous en sortons à peine. On peut dire que la plupart des films parlants ne sont que des films muets dans lesquels on a remplacé les sous-titres par un peu de son qui sort d'une bouche.

C'est tellement évident que certaines gens admettent le doublage; si on admet le doublage, c'est que l'on admet que le dialogue n'est pas un vrai dialogue, c'est qu'on se refuse à croire enfin à cette espèce de connexion mystérieuse entre le tremblement de la voix, l'expression... enfin, c'est que l'on cesse de croire à l'unité de l'individu.

Alors, donc, j'essaierai, même dans un film qui n'est pas conçu pour ça, d'employer plusieurs caméras pour certaines scènes dans lesquelles j'aimerais que l'action soit menée par l'acteur depuis le début jusqu'à la fin de la scène.

Rivette. De toute façon, cette technique n'est que la dernière forme d'une recherche que vous avez poursuivie depuis très longtemps, finalement depuis le début du parlant, qui est d'essayer d'avoir le maximum de continuité sur l'acteur.

*Renoir. C'est ça. C'est d'essayer d'obtenir dans le film, ou tout au moins partiellement dans certaines scènes, une continuité qui vient du développement de l'expression de l'acteur, de sa progression intérieure, au lieu d'une continuité qui en général est fabriquée artificiellement dans la salle de montage. Dans *La Grande Illusion* par exemple, j'ai beaucoup de scènes et j'ai obtenu ce résultat en trimbalant la caméra, je répétais beaucoup, on savait exactement où la caméra unique devait être à tel moment, et par ces mouvements de la caméra nous arrivions à suivre la scène et à la tourner à peu près d'un coup.*

Il y a aussi une autre chose, c'est que les textes (je me suis permis de le dire en commençant notre entretien, nous sommes dans le cinéma parlant) les textes comptent, les textes sont tout de même le moyen d'atteindre à la vérité, d'atteindre à la petite découverte du monde qui constitue la tentative de toute œuvre d'art. Eh bien, donc, les textes, ça représente tout de même la base de notre métier, et les textes ne se disent qu'à la condition d'avoir été travaillés. Et s'ils ont été travaillés, eh bien, il arrive qu'on les oublie, qu'on oublie la façon de prononcer les mots, et qu'il n'y ait plus que l'esprit qui compte.

Et au moment où il n'y a plus que l'esprit qui compte, il est évident que tout devient extrêmement fragile et qu'une interruption peut devenir absolument dramatique. Or, le système de tournage plan par plan n'est fait que d'interruptions, c'est la raison pour laquelle je suis contre.

Je vous parle de cette question des textes, c'est aussi la raison pour laquelle je crois qu'il faut aborder les textes sans les jouer. Il faut commencer simplement à les absorber, exactement comme on absorberait des renseignements, par exemple comme on absorberait le renseignement d'un numéro de téléphone sur l'annuaire téléphonique, on ne joue pas le numéro de téléphone... Eh bien, il ne faut pas jouer les textes, parce qu'il y a une autre chose qui est extrêmement importante... Voyez-vous, avec le système qui consiste à couper, à faire un film par tout petits bouts, on en arrive à jouer le moment, et je crois que le bon jeu ne consiste pas à jouer le moment, ça consiste à jouer le personnage... Jouer le moment est toujours banal, nous sommes dans une scène dramatique, nous avons un monsieur qui vient d'être lâché par sa maîtresse, il a envie de se suicider, il est évident que si l'on joue le moment, on lui fera jouer ça avec des trémolos dans la voix, qui sont très faux, qui correspondront probablement à des choses qu'on a vues et entendues, qui ne correspondent pas du tout au tempérament du personnage vrai. J'insiste de nouveau, le personnage vrai, c'est le personnage joué, ce n'est pas l'acteur... l'acteur lui-même dans la vie, nous nous en fichons. Alors, je crois que la façon d'arriver à la sincérité, d'arriver à ne pas jouer le moment... par exemple, je vous demande pardon, je reprends un exemple à propos de jouer le moment, nous avons un moment très dramatique que je vous cite en prenant l'exemple le plus banal qui soit : il est possible qu'un acteur qui est entièrement dans la peau de son rôle, qui est entièrement le personnage, va avoir l'idée de jouer ce moment très triste en rigolant, peut-être il aura une crise de rire, pourquoi pas, il ne faut pas croire qu'on pleure toujours aux enterrements. Je connais des enterrements où tout le monde rigole, et ça ne veut pas dire qu'on ne pleure pas le défunt et qu'on ne le regrette pas, mais l'expression qui s'applique au moment en général est fautive, elle est en tout cas conventionnelle, elle est conventionnelle, n'est-ce pas ?

C'est pourquoi je crois à la méthode qui consiste à lire les textes d'abord, sans les jouer, et puis ces textes vous pénètrent doucement...

LE CINEMA EST-IL UN ART

«Le cinéma est-il un art?» «Qu'est-ce que ça peut vous faire» est ma réponse. Faites des films ou bien faites du jardinage. Ce sont des arts au même titre qu'un poème de Verlaine ou un tableau de Delacroix. Si vos films ou votre jardinage sont bons, c'est que vous pratiquez l'art du jardinage ou l'art du cinéma : vous êtes un artiste. Le laboureur non encore mécanisé fait œuvre d'art lorsqu'il creuse son sillon. L'art n'est pas un métier, c'est la manière dont on exerce un métier. C'est aussi la manière dont on exerce n'importe quelle activité humaine. Je vous propose ma définition de l'art : l'art, c'est le «faire». L'art poétique, c'est l'art de faire des poèmes. L'art d'aimer, c'est l'art de faire l'amour.

Je crois qu'il y a un rapport entre tous les arts. Après tout, il s'agit de s'exprimer. Dans le cinéma, la très grande différence avec un art comme la peinture c'est qu'on est beaucoup à s'exprimer. L'acteur doit s'exprimer, le metteur en scène doit s'exprimer, le technicien doit s'exprimer. Il y a aussi une autre très grande différence, c'est que les moyens donnés au metteur en scène de cinéma sont énormes, tandis que les moyens donnés au peintre sont extrêmement simples. En réalité, on peut peindre avec un morceau de charbon sur un mur blanc, ou dessiner du moins, tandis que pour faire du cinéma il faut un appareil cinématographique, il faut de la pellicule, il faut du son, il faut des tas de choses. Ceci n'est pas d'ailleurs en faveur du cinéma parce que je crois que les facilités techniques, sont contre ce qu'il est convenu d'appeler l'art. Plus on a de facilités techniques, plus il est difficile de s'exprimer. On finit par être noyé sous la richesse. Je crois que c'est un très grand avantage pour le peintre de pouvoir d'abord aller peindre n'importe où, il n'a pas besoin d'avoir un matériel immense. Deuxièmement, d'avoir les préoccupations techniques limitées à l'essentiel, cet essentiel devient beaucoup plus profond et devient d'ailleurs beaucoup plus rare. Je crois que le bon peintre, n'ayant pas une technique développée, étant limité quant aux moyens, ne peut que ruser plus profondément. Vous connaissez le proverbe : «Qui trop embrasse mal étreint.» Je crois qu'en art, ça, c'est extrêmement important. Le peintre a l'avantage de creuser dans le même petit trou et il peut aller très très très très profond, il peut aller même jusqu'à essayer de trouver les rapports entre l'éternité et le moment, entre le monde et l'esprit, entre le corps et l'esprit. Le sens de la peinture peut aller extrêmement-loin. Je crois que les peintres sont à l'heure actuelle les grands philosophes de notre temps.



FRENCH CANCAN, 1954

LES COMPLICES

Alors j'ai l'impression que, si nous pensons comme cela, si nous pensons en tant que citoyens du cinématographe, avant de penser en citoyens de telle ou telle nation, cela va modifier de plus en plus notre approche vers le cinématographe. Cela va peut-être aussi nous permettre de faire un certain cinématographe à l'usage d'un certain public, d'un public de spécialistes; et je pense que ce cinématographe sera meilleur, et sera possible parce qu'il sera montré dans plusieurs pays — donc arrivera à payer le coût du négatif — non par les grandes foules dans un endroit, mais par de petites foules dans plusieurs endroits; et je le souhaite vivement, parce que j'ai la conviction que le cinématographe est un art plus secret que les arts soi-disant secrets. On croit que la peinture c'est secret, mais le cinéma c'est beaucoup plus secret; on croit que le cinéma, c'est fait pour les 6000 personnes du Gaumont-Palace, ce n'est pas vrai; c'est fait pour trois personnes parmi ces 6000 personnes. J'avais trouvé un mot pour les amateurs de cinéma, c'était le mot *aficionados*; je me souviens d'une course de taureaux, il y a fort longtemps; je ne connaissais rien aux courses de taureaux, et j'étais là, avec les gens qui étaient tous très contents; et ces gens entraient dans les délires d'enthousiasme lorsque le toréador faisait un petit mouvement comme ça vers la droite; puis ensuite il faisait un autre petit mouvement, également vers la droite, qui me semblait le même, et tout le monde l'engueulait; c'était moi qui avais tort: j'avais tort d'aller à une course de taureaux sans connaître la règle du jeu; il faut toujours connaître la règle du jeu.

Eh bien, le cinéma, au fond, c'est comme cela. Et tous les métiers sont faits — écoutez — non seulement pour des aficionados, mais pour des complices; en réalité, il faut des complices; il faut des confrères.

D'ailleurs, vous avez entendu parler de Barnes; sa théorie était très simple: les qualités, les dons ou l'éducation qui font un peintre sont les mêmes que les dons, l'éducation et les qualités qui font l'amateur de peinture; autrement dit, pour aimer un tableau, il faut être un peintre en puissance, sinon on ne peut pas l'aimer; et en réalité, pour aimer un film, il faut être un cinéaste en puissance; il faut se dire: mais moi, j'aurais fait comme ci, j'aurais fait comme ça; il faut soi-même faire des films, peut-être seulement dans son imagination, mais il faut les faire, sinon, on n'est pas digne d'aller au cinéma.



LA REGLE DU JEU, 1939

Quelques ouvrages à consulter :

Jean Renoir, *Ecrits 1926-1971*, Belfond.

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion.

Jean Renoir, *Oeuvres de cinéma inédites*, Gallimard.

Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Editions de l'Etoile — Cahiers du Cinéma.

André Bazin, *Jean Renoir*, Editions Champ libre.

Claude Gauteur, *Jean Renoir, la double méprise*, Editeurs français réunis.

François Poulle, *Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien ?* Editions du Cerf.

Où

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

Quand

Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.

Qui

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

Comment

Nous vous proposons deux formules :

Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.

Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université
4, rue de Candolle, 1^{er} étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment
validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à
l'entrée à prix réduit (Fr. 7.—) aux cinémas **Corso** (20, rue de
Carouge) et **Classic 3** (rue des Alpes) durant la période
mentionnée au verso de l'abonnement.
