

Les Acacias présentent

Le Messenger

The Go-Between

UN FILM DE
JOSEPH LOSEY

PALME D'OR - FESTIVAL DE CANNES 1971



SORTIE LE 5 JANVIER 2022

DISTRIBUTION

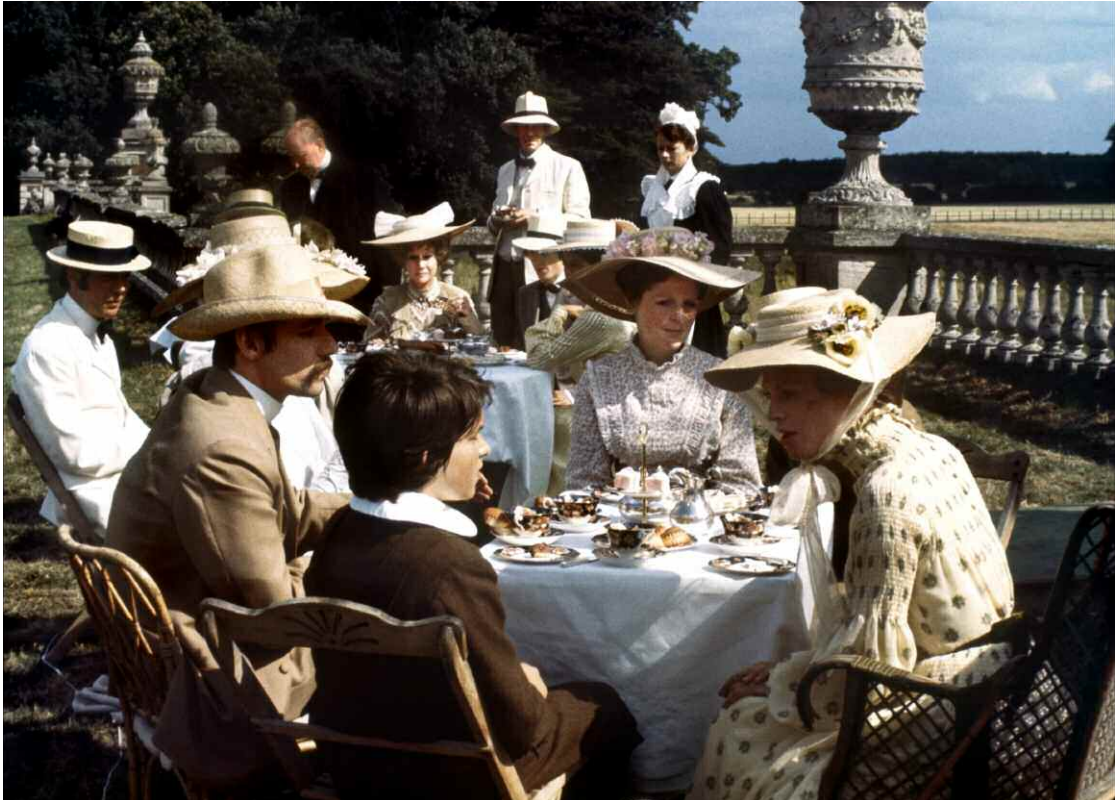
LES ACACIAS
63 rue de Ponthieu
75008 Paris
Tél. 01 56 69 29 30
acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

ETIENNE LERBRET
36 rue de Ponthieu
75008 Paris
Tél. 01 53 75 17 07
etiennelerbret@orange.fr

Matériel presse téléchargeable sur www.acaciasfilms.com

SYNOPSIS



Vers 1900, Leo, un jeune garçon issu d'un milieu modeste, est invité par son camarade d'internat à venir passer les vacances d'été chez sa famille de l'aristocratie britannique. Il devient le messenger entre la fille ainée de la maison, Marian, fiancée à un vicomte, et son amant, un fermier, Ted Burgess, tout en gardant le secret sur cette correspondance clandestine...

ENTRETIEN AVEC JOSEPH LOSEY PAR MICHEL CIMENT

Le livre *Le Messenger* date des années 1950. Pourquoi depuis lors vouliez-vous tellement en faire un film ?

Le livre m'a beaucoup ému. Il me semblait dire beaucoup de choses sans les énoncer explicitement. Mais j'étais d'abord intéressé par la possibilité de présenter 1900 avec des plans presque subliminaux et non chronologiques du présent, avec des voix du présent sur le passé et des voix du passé sur le présent, si bien que ces lignes d'abord parallèles lentement se rencontrent, et à la fin le passé et le présent ne font qu'un. Je suis, comme vous le savez, préoccupé par le temps, et par le cinéma comme révélateur soudain de la signification de toute une vie de douze ans à soixante-dix ans, et par l'effet que ces quelques semaines vécues à l'âge de douze ans auront sur l'homme fait. Il y avait donc ces raisons, plus le fait que je pense que beaucoup de vestiges de la société de cette époque subsistent dans la société actuelle. Quoique la plupart des gens ne s'en rendent pas compte, rien n'est très différent. Bien sûr, le confort, la façon de vivre et l'ennui sont différents, mais pas la position de la femme, celle des serviteurs, celle de la classe qui travaille. C'est une maison de cent vingt-six pièces qui n'est inoccupée que depuis une vingtaine d'années. Il n'y a que vingt ans que l'on ne vit plus ce genre de vie dans cette maison !

A la fin du film, Marian dit à Leo que ce qu'il a vu, c'était de la beauté et du bonheur. Jusqu'au dernier moment cette femme se sent supérieure à lui et croit qu'il a été heureux de voir le bonheur des autres, alors que pour lui c'était de la souffrance.

Il m'intéresse de voir comment on comprend cette phrase, parce qu'elle peut être prise telle quelle, ou ironiquement, ou en termes purement psychologiques, parce que Marian croit à ce qu'elle dit, mais nous avons vu tout sauf du bonheur ; et il ne s'agit pas seulement de lui, mais d'elle, et de sa mère aussi, et de Ted, qui se suicide. Le scénariste et moi y avons mis une intention ironique, mais je suis sûr que certains prendront cette phrase au sens propre et penseront que c'est vrai.

On sent ici une sorte de catharsis. Quand le film se termine, quoique nous ayons souffert avec les personnages, nous n'avons pas cette sensation d'oppression de vos films précédents.

Je n'y ai pas pensé particulièrement, mais il y a catharsis, parce que ce garçon qui est maintenant un vieil homme a finalement compris ce qu'a été sa vie et remet les choses en place. Mais il n'y est pas arrivé avant ce qui est presque la fin de sa vie. C'est une catharsis tardive. Le vieil homme refuse finalement de se laisser utiliser, et peut-être ce temps parallèle donne-t-il une impression de soulagement, comme si c'était le garçon qui le faisait. Et bien sûr, c'est le garçon qui le fait, mais cinquante-cinq ou soixante ans plus tard.

Le vert est une couleur très importante dans le film, comme dans votre premier film. Marian dit que c'est la couleur de Leo, elle lui offre un costume vert et une bicyclette verte ; est-ce le symbole de la jalousie, est-ce celui de la fidélité ?

Ou encore : « Les fruits verts donnent la colique » ! Ici, c'est le vert Lincoln, c'est le vert de Robin des Bois, le vert de la chevalerie, du romantisme, c'est le vert de la campagne. Cela a été pris directement du livre et n'a donc aucune signification particulière pour moi. Je n'ai jamais fait de rapprochement avec *Le Garçon aux cheveux verts*. Bien sûr, c'est d'une curieuse façon la même chose. Mais quand les autres garçons se moquent de lui en lui disant : « Tu es vert, ta couleur est le vert, c'est ce qu'a dit Marian », ce qu'ils disent en fait, c'est qu'il n'est pas sophistiqué, qu'il est un rustre, qu'il ne connaît pas le monde. C'est l'innocence, je crois.

Vous semblez aussi intéressé par un personnage introduit dans un monde où il se sent étranger, d'où l'importance du décor.

Évidemment, quand on amène n'importe quel personnage dans un monde qui lui est totalement étranger, ce que le monde lui fait, ce que lui fait au monde, est montré sans qu'il soit besoin de l'expliquer. Mais il y a toutes sortes de différences, des différences économiques (le garçon est d'une classe moyenne ruinée, les autres d'une classe moyenne nouveau-riche), d'autres différences encore. Les manières sont les mêmes, mais leur interprétation pas – par exemple quand Leo pose des questions sur les manières à propos d'une histoire de duel. Et sa morale est différente, parce qu'il aime à la fois Ted le fermier et le vicomte Trimmingham et la jeune fille, il les adore tous les trois, et ils sont en conflit, et il y a là une sorte d'amoralité, quelque chose de mauvais et dont il se sent responsable. Tout cela fait les différences dans cette société, ce que l'on voit à travers ses yeux et ceux du père, car ni Ted, ni Marian, ni Trimmingham ne voient ce qu'ils infligent à l'enfant ; ils l'utilisent, l'aiment bien, mais ne voient pas qu'ils peuvent le blesser, le détruire. Le père, je crois, le voit ; et le garçon voit et ne comprend pas, et finalement comprend trop bien, et garde cela en lui pour le reste de sa vie.

Le roman ne traite pas de la même façon de ces deux niveaux, celui du passé et celui du présent.

En effet. Il y a un prologue, dans lequel le vieil homme revient dans sa propre maison, ouvre le coffre, y trouve son journal et commence à se souvenir. On raconte alors son passé, puis cela l'incite à retourner à l'endroit où cela a eu lieu, et il y a alors un épilogue très formel. Toute l'histoire dans le livre est donc un flash-back. Ce n'était évidemment pas ce que je voulais faire dans le film. Mais ce que je voulais serait beaucoup plus difficile à faire dans un roman. Ce serait possible, certains l'ont fait. James l'a fait, je pense, et Faulkner. Mais c'est une sorte de chose que le cinéma peut faire, et le cinéma est rarement utilisé dans des domaines qui lui soient propres et spécifiques. Et c'est ce qui m'intéresse. Ce qui est tragique pour moi, c'est que, malgré tout l'intérêt que suscite le cinéma, il est toujours entravé par les quelques personnes qui contrôlent le financement et la distribution, si bien qu'il y a peu de progrès dans le cinéma qui soient comparables à ceux qui ont lieu dans la musique, la peinture ou même la littérature.

Vous faites quelque chose de rare, c'est d'innover dans la tradition, comme Resnais. D'autres cinéastes, comme Godard, veulent détruire toute tradition. Pensez-vous que la nouveauté doit se faire à l'intérieur d'une tradition ?

Je crois que c'est bien préférable, c'est une façon d'éduquer le public au lieu de l'aliéner. Et je crois que le public s'éduque en ce qui concerne non seulement le contenu, mais aussi la forme. Mais j'aimerais avoir la liberté d'être un peu plus impitoyable à l'égard des formes traditionnelles.

Ne croyez-vous pas que cela veut dire aussi qu'un véritable artiste ne peut pas créer sans avoir une tradition derrière lui ? À certaines périodes peut-être il y a rupture complète, mais peu à peu, d'une certaine façon, des liens renouent avec la tradition.

C'est le genre de généralisation auquel il ne faut pas se laisser aller. Je ne sais pas ; je pense que la chose la plus utile qu'a faite Godard a été de briser quelque chose, de fragmenter les choses. Je ne vois pas qu'il ait fait grand chose pour les rassembler ensuite dans un autre ordre, mais il a probablement aidé d'autres à le faire.

L'enfant est si bon acteur naturellement, et il est le plus souvent mauvais à l'écran. Vous avez déjà mis des enfants en scène. Comment concevez-vous en ce cas la direction d'acteurs et la façon de montrer l'enfant regardant les choses ?

Je ne pense pas que les enfants posent un problème différent, parce que chaque acteur adulte aussi est différent des autres, travaille différemment, a besoin d'une sorte d'aide différente, ou n'a pas besoin d'aide, mais d'une caresse. Et il faut adapter son travail aux besoins de l'acteur. J'ai échoué quelquefois, rarement, mais j'ai eu de terribles échecs. Je n'ai pas de méthode rigide pour le travail avec les acteurs en général.

Dans ce film, il y avait trois enfants, et chacun d'eux posait un problème complètement différent : Dominic Guard, qui joue Leo, était terriblement névrosé, terriblement nerveux, terriblement renfermé. Celui qui joue Marcus était très extraverti, sans aucun problème d'aucune sorte. Et l'autre, Simon, qui joue Denys, était juste au moment le plus crucial de l'adolescence. Ceux qui jouent Marcus et Simon n'avaient jamais joué auparavant. Dominic avait joué un petit rôle pendant une brève période au National Theatre, mais il n'avait aucune expérience du cinéma. C'était donc très différent ; mais deux choses m'ont énormément aidé, l'une c'est que les garçons, pour différents qu'ils soient, se sont merveilleusement entendus, ils s'aimaient vraiment bien ; il n'y a eu aucune querelle et ils se sont aidés mutuellement. L'autre, c'est que le film se passait presque entièrement dans cette maison, si bien qu'ils ne travaillaient pas vraiment. Ils pouvaient jouer au ballon, écouter des disques. C'était une famille, une communauté. Mais ce dont chaque enfant avait besoin particulièrement était différent. Il en va d'ailleurs de même avec tous les acteurs. Margaret Leighton n'avait pas besoin de la même chose que Julie Christie, par exemple.

L'enfant ici est un voyeur.

Tous les enfants sont des voyeurs. Celui-ci l'est davantage parce qu'on l'y force : personne ne lui parle, son ami est malade, cette société lui est étrangère ; les autres parlent sans gêne devant lui parce qu'ils le considèrent comme un meuble qui n'a aucun sentiment. Cela n'est pas vrai de Trimmingham, qui le traite plus en adulte, et finalement Ted aussi. Peut-être au fond le traitent-ils tous un peu en adulte. Mais pourquoi cette question ?

Ne joue-t-il pas le rôle que l'on trouve dans les romans de James ou de Conrad, celui de l'intermédiaire, d'une sorte de narrateur, de réverbérateur ?

J'ai relu récemment James, et en particulier sa préface à un roman, *La Coupe d'or* : il n'a jamais, dit-il, raconté une histoire dont il soit lui-même le narrateur, il a toujours raconté du point de vue de l'un de ses personnages, mais d'un personnage assez peu déterminé, de façon que le personnage n'ait pas lui-même de vue positive. Et il pense que cela donne – je ne crois pas qu'il utilise ce mot – une espèce de distance. Mais c'est ce qu'il veut dire. Il met quelque chose entre lui et le lecteur.

Votre film entretient des rapports avec Lawrence, dans l'idylle de la jeune bourgeoise et du fermier par exemple. Il est étrange que l'étude de cette société amène à montrer ce genre de rapports.

Chez Lawrence, dans ce film et chez beaucoup d'autres, il est clair que la femme n'avait alors – et c'est toujours en grande partie vrai – qu'une seule arme, le sexe. Si elle veut faire carrière, ou si elle veut avoir une vie stable, ou si elle veut vivre en marge, quelle que soit la vie qu'elle choisit, elle la réalise par le sexe, d'une façon ou d'une autre, qu'elle utilise sa sexualité ou qu'elle refuse de le faire. Je pense que la femme dans ce film est une révoltée. Je ne pense pas que le fermier lui paraisse attirant ou irrésistible au point de risquer sa propre sécurité : il représente une révolte. Elle se révolte d'abord je crois contre sa mère, parce que sa mère a vécu ce genre de vie et veut la forcer à faire de même. « Je n'ai pas épousé l'homme que je voulais épouser, tu épouseras un homme que tu ne veux pas épouser. »

Elle utilise aussi la sexualité pour faire de Leo son messenger.

Mais bien sûr. En fait elle le séduit, et même par un contact physique, avec des baisers, des bagarres...

Ted et Marian utilisent les lettres comme un rituel amoureux : on n'a pas l'impression qu'elles leur soient quotidiennement indispensables.

Et Leo le leur dit bien : « Que faisiez-vous avant que j'arrive ? » La lettre rend la liaison plus excitante. Et ce n'est pas tant parce que le garçon comprend ce qui se passe ou voit leur liaison, mais parce que eux ont le sentiment d'être regardés, d'amener un tiers entre eux, et c'est bien plus excitant.

Comment avez-vous travaillé avec Michel Legrand ?

Je ne lui ai pas donné d'indications précises, je ne le fais jamais. Je lui ai présenté la situation et je lui ai dit ce qu'à mon avis la musique pouvait faire, et nous avons parlé longtemps des moments où il en fallait et des moments où il n'en fallait pas ; j'ai alors travaillé avec lui, avec la Moviola et le piano, mais ce fut surtout son idée d'avoir un thème très bref et treize variations. Ce fut aussi son idée que d'employer ce style presque classique. Il y a vingt-cinq instruments, surtout des cordes, une seule percussion et deux pianos. Ici la musique est très importante stylistiquement, parce qu'elle commence et finit de façon arbitraire. Elle est aussi volontairement très forte : on ne peut pas dire que c'est de la musique de fond ; et elle crée quand elle s'arrête un silence d'une qualité spéciale. Je voulais que la musique soit obsédante, qu'elle soit une sorte d'énoncé supplémentaire des émotions de l'enfant. Mais je voulais aussi qu'elle soit clairement de la musique, pas un commentaire. Beaucoup de gens me disent qu'elle est trop forte ou trop arbitraire. Je ne le crois pas. Et j'ai essayé de ne pas l'utiliser là où tout est évident : par exemple je ne l'utilise pas quand il s'enfuit de la ferme.

Il y a quelques zooms dans ce film, mais on ne les remarque pas.

Il y a un plan dont je suis très fier, parce qu'il a été très difficile à réaliser. C'est une plongée, le soir, vers le couple sur la pelouse ; on remonte alors en haut de la maison et on voit les deux enfants au lit. C'était très important, parce que ce qui se passait en bas, les chants, les danses, les rires, l'élégance, était partie de la conscience de ce petit garçon qui est au lit avec son ami déjà endormi. Je ne pense pas que même des techniciens puissent se rendre compte qu'il y a là un zoom.

On a le sentiment que c'est un plan de la grue.

Mais aucune grue existante ne pourrait faire cela. L'autre zoom que j'aime beaucoup est celui pendant et après deux plans du garçon courant dans le parc aux cerfs. Cela est important pour moi. Là on voit que c'est un zoom, mais on n'y pense pas beaucoup, parce qu'il est important, pendant qu'il court, de le situer comme une petite silhouette tragique dans un immense paysage vide et beau. Ce qui en fait pour moi un moyen très utile est que l'on peut ainsi ajouter quelque chose aux rails ou à la grue. Dans la scène du restaurant, je montre d'abord toute la salle, puis j'approche jusqu'à n'avoir plus que les deux personnages. Il aurait été impossible d'approcher autant avec une dolly. Tout au long du plan à la dolly la caméra fait un zoom. Finalement on part d'un plan éloigné très large pour finir par un plan très rapproché des deux personnages. Cela rend le zoom très utile. Reprochez-vous à certains utilisateurs du zoom d'en faire un emploi trop arbitraire et de souligner qu'ils le font ? Vous savez, Godard, approuverait cela chez eux. De moi, il pourrait dire que j'utilise la dissimulation bourgeoise.

Certains plans dans le corps du récit sont presque subliminaux, par exemple ceux du cerf.

Le Norfolk est une étrange péninsule qui avance dans la mer du Nord. Elle ne ressemble à rien d'autre en Angleterre. C'est l'extrémité du monde. Ce fut autrefois une grande ville ferroviaire, car les trains transportaient les marchandises apportées par les bateaux. Les bateaux n'arrivent plus et les trains ne roulent plus. C'est un cul-de-sac. Cela ne mène nulle part. Autre chose m'a particulièrement frappé, c'est que même maintenant – et c'était sans doute beaucoup plus vrai alors, quand les trains roulaient, et j'ai mis quelques sifflements de trains —, c'est que c'était une région très sauvage, avec des perdrix, des grues, des oies sauvages, des cerfs. Tout cela entre dans la conscience du garçon, parce qu'il n'a jamais vu cela auparavant. J'ai essayé de ne pas le souligner, ce sont des plans très courts.

Il y a, plus encore que dans vos autres films, de la compassion pour vos personnages. Aucun n'est vraiment antipathique, même la mère.

La mère est très sympathique. À la fin du film, c'est Marian la moins sympathique, car, comme vieille femme, elle n'en sait pas plus sur elle-même qu'elle n'en savait étant jeune. Je suis heureux que vous ayez ressenti cela, car c'est ce que j'éprouve pour les gens et c'est ce que je veux montrer. Mais cela est parfois interprété comme de la froideur. Les gens ne sont pas bons ou mauvais, ils sont les deux à la fois, le fléau de la balance penche légèrement d'un côté ou de l'autre.

C'était votre deuxième film « historique » après *Gipsy*. Avez-vous eu à faire pour cela beaucoup de recherches ?

Je pense qu'il faut faire en sorte que les personnages ne portent pas des « costumes », mais les vêtements de ce jour-là qui est aujourd'hui au moment où vous regardez le film. Cela ne m'a pas posé de problème. J'ai été beaucoup aidé par le Norfolk, parce que le Norfolk n'a pas changé. La maison était là, nous n'avons eu que peu de choses à modifier. La plupart des costumes sont d'époque ; on en a fait très peu d'autres. Et nous vivions tous dans cette maison. Ils portaient toujours leurs habits et ils jouaient et ils mangeaient en costume. Carmen Dillon est brillante, elle a retrouvé beaucoup de choses authentiques, les costumes, la bicyclette, les détails des cotillons, des *fire-crackers* ; ceux-ci, nous avons dû les refaire, car on n'en fabrique plus de semblables, mais tout était exact. Il faut qu'il en soit ainsi, car quand on a exactement la maison, les accessoires, les costumes, quelque chose peut naître alors. Non, je n'ai eu aucun problème. Dans ce film-ci, le seul détail inexact, ce sont les chevaux de la ferme, qui auraient dû être plus gros ; mais peu de gens peuvent le remarquer.

Le script est très précis. Quand Pinter écrit les indications de tournage, en avez-vous déjà parlé ensemble ?

Oui. D'autre part, quand il écrit par exemple « gros plan » ou tout autre détail technique, au moment de tourner je suis d'accord avec lui ou pas. C'est très souvent que nous en avons parlé ensemble, mais quelquefois pas. Par exemple, presque toutes les indications techniques de la partie de cricket, nous en avons longuement parlé, parce que ce qui était important dans la partie de cricket, c'était de développer l'antagonisme, la jalousie et les craintes des différents personnages, joueurs et spectateurs, la mère, le père, l'ami, le frère de l'ami, Ted, Marian, les villageois d'un côté, les châtelains de l'autre. Mais, bien que tout ait été soigneusement prévu, certaines choses ont été modifiées au tournage, principalement ce qui concerne le cricket, parce que Harold avait mis trop de détails (lui joue au cricket), et c'était inutile.

Il semble y avoir un énorme travail sur le son, particulièrement remarquable pendant cette partie de cricket. Le problème du son se pose souvent dans le cinéma moderne.

C'est très difficile. Il n'y a pas d'équipement standard, ni dans les relations entre le son réel et la bande-son, ni dans les relations entre l'enregistrement et la reproduction. Par exemple, dans certaines salles, il y a trop d'aigus et pas assez de graves. Dans d'autres, c'est le contraire. On perd aussi pendant le report de la bande magnétique à la bande optique. Et parfois des choses subtiles ne passent pas de l'une à l'autre. Tant que les techniques et les appareils ne seront pas standardisés, ainsi que leur utilisation, il sera difficile d'être précis. J'ai toujours beaucoup travaillé le son ; la bande-son d'*Accident* était très détaillée, ainsi que celles de *Boom* et de *Cérémonie secrète*, et déjà celle du *Rôdeur*, mon troisième film.

Pour en revenir au cricket, aimez-vous le sport ?

Je le déteste. Il y a là un plan d'une fille qui bâille : c'est moi. Mais j'aime beaucoup la séquence du match.

On sent exactement là ce qu'est un match de cricket ; l'après-midi s'éternise, beaucoup de gens ne regardent plus... Mais le sport peut jouer un rôle dramatique très important dans les films.

J'aime filmer les sports, j'aime les séquences que j'ai tournées, mais je ne pourrais pas jouer au cricket et je n'aime pas le regarder. Dans ce film, le sport a beaucoup plus de force dramatique que dans *Accident* ou dans *The Servant*. C'est une séquence très discutée que les distributeurs voulaient me faire couper : « Les Américains ne comprennent pas le cricket. Vous avez déjà mis du cricket dans *Accident*... Qui a envie de voir un match de cricket ? » Mais je trouve que ça passe très bien. Des Américains ont beaucoup ri à cette séquence, même en ne connaissant rien au cricket.

Quel est le rôle de la sorcellerie à la fin quand Marian dit : « Vous devez le voir pour qu'il puisse se marier, parce qu'il pense avoir reçu un sort » ?

C'est difficile. Dans le livre, c'était longuement expliqué, ce que nous ne pouvions pas faire. Le garçon est un peu en marge à l'école, parce qu'il est pauvre. Il s'est replié sur lui-même et a inventé sa propre magie. Il a jeté un sort à deux garçons qui sont tombés du toit et se sont blessés. Les autres ont eu peur de lui. Je pense qu'il a été bouleversé par ce triangle de trois personnes qu'il adorait de façon différente et qu'il ne pouvait servir tous les trois sans trahir quelqu'un. Il ne peut y trouver aucune morale. Il a donc essayé « Belladonna delenda est », il essaie d'extraire la belladone pour extraire le mal, pour libérer tout le monde du mal. Quelque chose de cet incident a donc dû se transmettre par une sorte de folklore familial au petit-fils. Marian n'a pas été capable d'établir un vrai contact avec son petit-fils, et elle dit à Leo : « Vous savez comment c'est arrivé, vous savez que c'était beau, vous savez que ce n'était pas mal, vous pouvez le libérer de l'idée qu'il y a une malédiction. »

Tuer la « belladonna », c'est aussi tuer la belle femme.

Bien sûr. Mais je ne crois pas que l'enfant y pense. Le public n'y pense pas non plus. Ce qui est important dans la fin, c'est qu'il ne porte pas le message. Enfin, à l'âge de soixante-dix ans, il ne porte pas le message...

Et il devient lui-même ?

Il devient lui-même. Un peu tard. J'ai vu dans un des journaux du dimanche que quelqu'un a dit ceci : « Dieu n'a fait qu'une seule erreur : tout le monde devrait naître vieux et progressivement rajeunir. »

Michel Ciment, *Kazan, Losey - Édition définitive, Entretiens*, éditions Stock, 2009
Propos publiés à l'origine dans la revue *Positif*, n°128



FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Joseph Losey
Scénario	Harold Pinter d'après le roman de L.P. Hartley
Directeur de la photographie	Gerry Fisher
Costumes	John Furniss, Camilla Farmer
Décors	Carmen Dillon
Musique	Michel Legrand
Montage	Reginald Beck
Générique	Richard MacDonald
Producteurs	John Heyman, Norman Priggen
Sociétés de production	E.M.I. Films Productions Ltd.

FICHE ARTISTIQUE

Marian	Julie Christie
Ted Burgess	Alan Bates
Leo Colston	Dominic Guard
Mrs. Maudsley	Margareth Leighton
Leo Colston	Michael Redgrave
Mr Maudsley	Michael Gough
Hugh Trimmingham	Edward Fox
Marcus	Richard Gibson

The Go-Between – Grande-Bretagne – 1971 – 1h56

VERSION RESTAURÉE 4K



ACTUALITÉ JOSEPH LOSEY EN 2022

Deux autres grands classiques de **JOSEPH LOSEY** à retrouver en salles en 2022
avec **Les Acacias Distribution** :

THE SERVANT (1963 - Royaume-Uni) avec Dirk Bogarde, James Fox - sortie le **26 janvier** pour STUDIOCANAL

Mr. KLEIN (1976 - France / Italie) avec Alain Delon, Jeanne Moreau - sortie au printemps pour STUDIOCANAL

Rétrospective intégrale **JOSEPH LOSEY**, à la **CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE**, du 6 janvier au 7 février 2022.

Plus d'infos www.cinematheque.fr

Contact presse : Elodie Dufour / 06 86 83 65 00 / e.dufour@cinematheque.fr

Distribution **LES ACACIAS**

www.acaciasfilms.com

www.facebook.com/AcaciasDistribution/