

Livres

Michel Coulombe, André Lavoie, Bernard Perron, Pierre Pageau, Michel Euvrard and Henry Welsh

Volume 13, Number 4, Fall 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

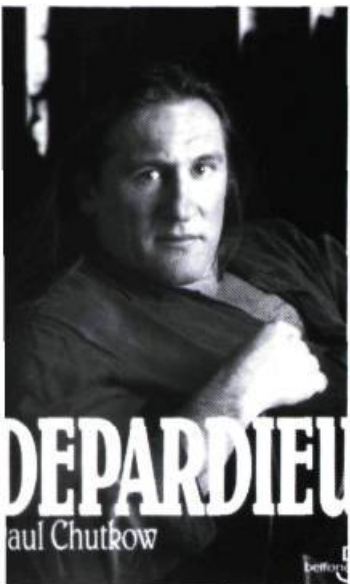
0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coulombe, M., Lavoie, A., Perron, B., Pageau, P., Euvrard, M. & Welsh, H. (1994).
Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 13(4), 60-64.



DANS L'ASSIETTE DE L'OGRE

par Michel Coulombe

— Paul CHUTKOW, *Depardieu*, Paris, Belfond, 1994, 377 p.

Gérard Depardieu est un acteur hors du commun. Figure dominante du cinéma français, sinon européen, il enchaîne les tournages depuis plus de 20 ans à une cadence qui en épuiserait plus d'un. Sa filmographie compte déjà plus de 80 titres et réconcilie Duras et Veber, Godard et Berri.

L'acteur, en parfait contrôle de son univers, a choisi son biographe comme il sélectionne ses films, à l'instinct. Est-ce un hasard si cet auteur est américain? On peut penser que ce choix en apparence instinctif permet notamment à Depardieu d'insister fort à propos sur l'influence des États-Unis sur sa vie et sa carrière et de s'assurer de la diffusion de l'ouvrage en Europe et en Amérique du Nord. Habile, dira-t-on. L'ennui toutefois, c'est que son public ne se trouve pas tant en banlieue de Détroit ou à Manhattan qu'à Paris, Toulouse ou Montréal.

Le livre de Chutkow se divise grosso modo en quatre parties. L'auteur présente d'abord l'homme qu'il a rencontré par l'intermédiaire de Bertrand Blier, un homme excessif, attachant, passionné, puis celui qui allait devenir une star, ensuite le réputé acteur européen, et enfin celui qui a fait le pari de mener une carrière américaine et y a renoncé.

Chutkow, en bon biographe, revient sur l'enfance et la jeunesse de Gérard qu'on voit se transformer entre Lilette et Dédé, entre Châteauroux et Paris, entre la délinquance et le voisinage des Américains de la base militaire castelroussaine, entre les cours de théâtre et le providentiel réapprentissage du langage orchestré par Tomatis, spécialiste de l'oreille. Il s'agit là, et de loin, de la partie la plus maîtrisée de l'ouvrage.

Par la suite, l'auteur tente, vaille que vaille, de faire son chemin dans l'abondante filmographie de Depardieu mais s'y perd complètement, parvenant tout juste à marquer les étapes. Aussi, malgré les deux années qu'il a consacrées à l'écriture de cet ouvrage, il ne fait guère mieux que résumer tant bien que mal

les scénarios, faire état des rencontres et aligner quelques témoignages. Sans recul ni connaissance approfondie du cinéma français, il trace à gros traits la carrière de Depardieu, comme s'il devait répondre à l'exigence d'un éditeur américain qui lui aurait rappelé, à tout moment, que la plupart de ces films sont inconnus du public (américain). Le résultat est très décevant. Quelques œuvres sont tout de même présentées comme des jalons: **les Valseuses** de Bertrand Blier, **le Dernier Métro** de François Truffaut et **Cyrano de Bergerac** de Jean-Paul Rappeneau.

Enfin, Chutkow s'intéresse de près, de très près, à la carrière américaine de Depardieu qui, pourtant, ne fait pas le poids en regard de ce qu'il a accompli en Europe. Voilà donc que **Green Card** de Peter Weir devient un film charnière, qu'on suit à la trace le tournage de **1492** de Ridley Scott et qu'on trouve quelque intérêt au *remake* de **Mon père, ce héros**. Mais ce qui compte par-dessus tout pour Chutkow, c'est le scandale créé par **Time** selon lequel l'acteur aurait avoué avoir participé à des viols lorsqu'il était tout jeune. Décrit comme un violeur non repent, l'interprète de **Danton**, critiqué de toutes parts, sort de cette affaire ébranlé, meurtri, démolé. Chutkow vient à sa rescousse et part en chasse, drapé dans la toge de l'avocat de la défense: «Mais il (Gérard Depardieu) ne soupçonne pas une seconde qu'en Amérique la célébrité renferme toujours les graines de la déception et de la trahison.» Emporté, le biographe entreprend donc de démontrer que **Time**, dont on croyait jusque là qu'il s'agissait d'un hebdomadaire sérieux, a fait preuve de légèreté dans le traitement de cette affaire, foulant aux pieds les règles les plus élémentaires du journalisme. Ce qu'a fait ou n'a pas fait l'acteur compte beaucoup moins à ses yeux que le respect du code de déontologie de la profession. Soit.

Le lecteur francophone peut difficilement oublier que *Depardieu* est traduit de l'anglais et écrit à l'attention du lecteur américain. L'éditeur français n'arrange pas les choses. Ainsi, il n'a pas vu que **Ménage**, qui, certes, pourrait être un titre français, est en fait le titre américain d'un film de Bertrand Blier, **Tenue de soirée**...

L'ouvrage de Chutkow démarre en lion, puis est terrassé par son sujet avant de s'égarer dans un brouillard tout américain. L'ogre Depardieu aura dévoré son biographe et l'Amérique brouillé inutilement les cartes. Quelqu'un est-il vraiment surpris? Le prochain biographe peut déjà aiguiser ses crayons... ■

L'AUTRE FICTION

par André Lavoie

— Préparé sous la responsabilité d'André GAUDREAU et de Philippe MARION, *Cinéma: le documentaire*, Montréal: Université de Montréal, Volume 4, numéro 2, 1994, 189 p.

Active depuis quelques années seulement dans le champ des publications québécoises qui se consacrent aux études cinématographiques, *Cinéma* est une revue universitaire qui propose une approche théorique rigoureuse des sujets qu'elle traite. Avec *CinémaAction*, elle partage ce désir de fouiller avec attention un seul thème par numéro, même si quelques articles, dans les dernières sections, proposent d'heureuses digressions. Par contre, et c'est là toute la différence, les collaborateurs de *Cinéma* se recrutent dans les différents départements de cinéma, de communications, de sciences humaines et sociales des universités nord-américaines et européennes. Donc, le ton général de la revue s'apparente souvent à celui des initiés et des théoriciens patentés. Le cinéma passe donc au crible parfois radical et tranchant de ces analystes; s'il est envisagé aussi comme source de plaisir artistique et d'enrichissement intellectuel, on tente également de dépasser les évidences pour soutenir un discours plus nuancé que la simple cinéphilie, même érudite, a tendance à négliger. Ce qui amènera aussi son lot de démonstrations savantes où seule la complexité des énoncés semble évidente.

Cette livraison de *Cinéma* a suscité notre intérêt avec un plaisir non dissimulé puisque l'on consacrait un bon nombre de pages au documentaire, un «genre» que nous affectionnons également. Tout au long de ce numéro, point de prédictions apocalyptiques sur la mort du documentaire ou sa contamination par la télévision. Le genre est interrogé dans ses errances et sa fragilité, certes, mais d'entrée de jeu, il est scruté et mis en rapport avec son supposé contraire, la fiction. Car selon André Gaudreault et Philippe Marion, les responsables du numéro, il faut «réinvestir l'inépuisable débat théorique soulevé par le couple documentaire/fiction, envers et endroit d'une même pièce» (p.8).

Ce réinvestissement emprunte donc différentes formes et interroge les rapports du spectateur avec l'objet documentaire et les multiples mutations que ce dernier a subies dans ses contacts de plus en plus

fréquents avec la fiction. Certains collaborateurs comme Geneviève Jacquinot, Roger Odin et Stéphane Morin analysent des exemples précis de films qui posent quelques problèmes de «catégorisation» comme *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand et *Nick's Movie* de Wim Wenders.

Tradition et expertise obligent, deux articles portent sur l'état actuel du documentaire au Québec, concentrant principalement leurs recherches sur la production des années 80. Ian Lockerbie voit se profiler, entre le documentaire de type griersonien et le cinéma direct, une nouvelle tendance, le documentaire autoréflexif, surtout incarnée dans le travail de Fernand Bélanger avec *l'Émotion dissonante* et le décapant *Passiflora*. De son côté, Gilles Marsolais dresse un état des lieux du documentaire au Québec en établissant une liste exhaustive de tous les courants et autres tics qui traversent la production depuis dix ans.

Voilà donc un ouvrage qui, malgré le caractère limitatif de son angle d'analyse, apporte d'intéressantes réflexions sur tout un pan du cinéma qui continue d'évoluer et de se transformer. De quoi faire taire les prophètes de malheur! ■

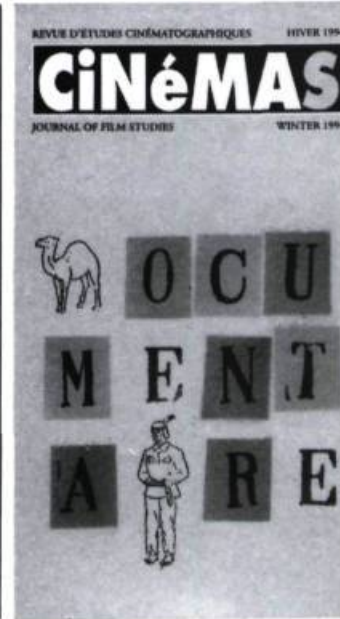
LA GRANDE DÉSILLUSION

par Bernard Perron

— Chantal PELLETIER et Brigitte PESKINE, *Un scénario nommé désir. Écrire pour le cinéma et la télévision*, Paris, Belfond, 1994, 222 p.

Le livre de Chantal Pelletier et Brigitte Peskine se situe aux antipodes des deux catégories d'ouvrages généralement consacrées au scénario. Ce n'est pas un abrégé d'écriture scénaristique dans lequel on expose un certain *art culinaire* (qui ressemble souvent à du *fast-food*), où l'on fournit les éléments et les recettes du bon scénario. Et ce n'est pas non plus un manuel didactique d'histoires déjà portées à l'écran.

Un scénario nommé désir, c'est l'histoire de Théodule Rivault, un professeur de lettres qui a quitté et le lycée et sa copine afin de se consacrer à l'écriture scénaristique. Au moment où l'on fait sa connaissance, en pleine cérémonie des Césars, Théo éprouve la première d'une série de désillusions qui le ballotteront entre l'adaptation et l'écriture originale,



Chantal Pelletier & Brigitte Peskine

UN SCÉNARIO
NOMME DESIRÉcrire pour
le cinéma
et la télévision

entre le cinéma et la télévision ainsi qu'entre divers agents, réalisateurs et producteurs. Le parti pris fictif des auteurs se prête bien à leur écriture colorée. Ainsi par exemple, le scénariste est défini comme un «auto-stoppeur avec qui on fait quelques kilomètres», la scénarisation comme une «escale à mains nues: l'important, c'est de tenir!» et le scénario comme «un paillason sur lequel tout le monde s'essuie les pieds, histoire de marquer son territoire».

Cependant, cette désinvolture ne chasse pas du livre tout le sérieux du sujet. *Un scénario nommé désir* est conçu comme une fiction documentaire: «le scénario des aventures d'un scripteur de fond raconte les mésaventures du scénario». Ainsi, chacun des chapitres est suivi d'un encadré consacré à divers sujets. On y interroge entre autres la relation «conjugale» entre réalisateur et scénariste, l'importance du scénario et les politiques de production. Chiffres, études et citations à l'appui, on y présente également le contexte actuel de l'industrie cinématographique française.

Un scénario nommé désir possède la grande qualité — rare même — de divertir tout en informant. Enfin un livre qui traite concrètement de questions, d'infortunes et de préoccupations reliées au métier de scénariste. D'autre part, Pelletier et Peskine mentionnent qu'il serait préférable d'enseigner à la fois l'écriture et la lecture du scénario. La forme, le propos et le contenu de leur livre en tracent indirectement la voie. À lire donc... comme un scénario! ■

LE NÉORÉALISME D'HIER À AUJOURD'HUI

par Pierre Pageau

— Dirigé par René PRÉDAL, *CinémAction: Le néoréalisme italien*, Paris, Éditions Corlet-Télérama, numéro 70, 1994, 235 p.

Ce numéro de *CinémAction* se présente comme un bilan, passablement complet et complexe du néoréalisme. Il nous permet, après 40 ans, sans qu'il y ait eu un seul nouvel ouvrage d'importance sur le néoréalisme, de mieux réévaluer cette «école italienne de la Libération».

Le préambule intitulé «Tous les éléments du débat» (rédigé par le coordonnateur du numéro, René Prédal) analyse la littérature française sur le néoréalisme

(quatre livres), publiés entre 1955 et 1964. Sur la littérature italienne à propos du néoréalisme, on trouve un texte d'Emmanuel Decaux, «*Cinema, Cinéma*» qui nous présente cette célèbre revue italienne. Il y a, d'autre part, un texte, revanchard et passéiste, de Guido Aristarco sur sa querelle avec André Bazin et avec presque toute la critique française qu'il accuse d'une maladie «honteuse», celle de «l'hexagonocentrisme»... Sur la critique cinématographique en Italie, Suso Cecchi d'Amico dit que: «En tout cas à l'époque, si les cinéphiles y prenaient garde, les critiques n'étaient pas importantes pour le grand public. Elles ne l'influençaient pas» (p.171). Mais qu'en était-il au juste?

Dans une perspective complémentaire, il y a un texte de Michel Serceau sur «Le néoréalisme et la littérature» qui nous resitue bien les influences du littéraire sur le filmique; qu'il s'agisse du style vériste de l'écrivain Giovanni Verga ou du roman américain des années 30. Il constate que ce rôle important est le plus souvent sous-estimé. Il y eut aussi une influence, notée partiellement par Serceau, du journalisme italien sur le néoréalisme, en particulier sur un Zavattini et un Fellini; Barthélémy Amengual, dans un article publié récemment, explicite clairement la nature de cette influence: «... la pratique et les contraintes du journalisme en Italie fasciste devaient faire de Zavattini un écrivain rare, insolite, elliptique, escamotant non seulement le détail mais jusqu'à l'ensemble, édifiant ses récits sur des fragments, des épisodes minuscules de 20 à 30 lignes, «collés» les uns aux autres davantage que «montés». Il est permis de penser que le scénariste Zavattini, ensuite le cinéaste, sont issus d'une écriture déjà cinématographique, une écriture fondée, comme le cinéma, sur le fait...» Ceci donc pour compléter la section numéro 1 du *CinémAction* nommée «Émergence du néoréalisme».

L'ouvrage comprend ensuite trois autres grandes sections qui portent sur la nature, les auteurs et films, et les héritiers... du néoréalisme. Dans la section sur la «Nature du néoréalisme» il m'apparaît que le meilleur texte est celui du «vieux» Henri Agel: «Une homogénéité: centrifuge et éclatée». Agel, dans un long texte, réexplique d'une nouvelle façon la nature mélodramatique du néoréalisme; il en vient à définir le néoréalisme comme un «humanisme lyrique»; ce qui n'est pas très différent de la définition de «néo-humanisme» qu'utilise De Santis (p.124). Et ceci est d'autant plus vrai si on accorde plus d'importance, comme le fait Agel, aux films de De Sica-Zavattini ou aux premiers films de Fellini. D'ailleurs, plus loin

CinémAction

le néoréalisme
italien



dans ce numéro, Agel nous livre un autre très bon texte sur Vittorio De Sica, où il analyse en profondeur ce film-clé, selon lui, **Umberto D**, pour mieux comprendre et définir le néoréalisme. Il a un parti pris très évident, mais il nous le communique avec doigté (comme le souhaitait Bazin). Je ne peux malheureusement pas dire autant de bien du texte de Barthélémy Amengual qui tente de répondre à la question centrale «Qu'est-ce que le néoréalisme?».

Dans la section Auteurs/Films je retiendrai, outre le texte de Henri Agel sur De Sica, les deux textes de Roland Schneider: celui consacré à une relecture du rôle fondateur d'**Ossessione** et, surtout, celui consacré à Visconti et à son travail sur une esthétique de la lumière, reflet du réel et réel du reflet (le dernier paragraphe de sa conclusion est un «must»). Il y a aussi les deux textes de René Prédal sur deux films qui établissent des ponts entre le néoréalisme et le cinéma moderne: **Chronique d'un amour** et, encore mieux, son texte sur **Les Vitelloni**.

Dans la dernière section, consacrée aux héritiers du néoréalisme, on accorde trop d'importance à Pasolini. C'est vers les Rosi, De Seta ou Olmi qu'il fallait surtout revenir, eux qui sont les vrais représentants du «second néoréalisme» (Amédée Ayfre). D'autre part, que l'on fasse une entrevue avec un cinéaste très contemporain comme Maurizio Nichetti, à propos de son film **le Voleur de savonnettes**, est certainement justifié. Mais j'aurais trouvé plus juste que l'on fasse de même pour Gianni Amelio et son film **le Voleur d'enfants** (ou **les Enfants volés**), de 1992, qui prolonge réellement le néoréalisme, dans ce qu'il a de meilleur.

À l'occasion de la lecture d'un ouvrage de ce genre, on fait toujours quelques découvertes. C'est ainsi que j'ai appris l'existence d'un film français néoréaliste peu connu: **le Point du jour** (Louis Daquin, 1946); un exemple rare mais probant, d'un cinéma français près de la vie. Le dernier article nous fait découvrir un centre de production, Ipotesi Cinema, qui, sous l'impulsion d'Ermanno Olmi, tente à sa façon de maintenir en vie les idéaux du néoréalisme. Il y a aussi deux projets de films qui sont mentionnés et qui mériteraient d'être mieux connus: il y a l'abandon du projet zavattinien de **Italia Mia** par Rossellini qui «fut un moment très grave pour le futur du cinéma italien» (Aristarco, p.102). Ou encore, le projet de **Il sole sorge ancora**, qui devait être réalisé par Aldo Vergano «en partie parce qu'il était antifasciste»; De Santis nous apprend que ce film devait répondre à **Rome, ville ouverte** parce qu'il

allait plus loin: «La contribution des différentes classes sociales y est beaucoup plus nette» (p.125).

Il y a certains manques qui m'ennuient. Ainsi, dans un ouvrage qui possède généralement une bonne iconographie, on est déçu de constater l'absence des deux photogrammes, qui, selon Roland Schneider, «autorisent un rapprochement entre Visconti et De Santis» (p.111). À moins qu'il ne m'ait échappé, on ne se réfère jamais au film à sketches **Nous... les femmes** de 1953. Très peu aussi pour **l'Amour à la ville** ou **le Toit**. Pour compléter une série d'entretiens avec des participants au néoréalisme (De Santis, Lattuada, Pinelli, Scarpelli), on aimerait voir une référence au documentaire de l'Office national du film, **Cinéma et réalité**, qui nous présente de nombreux «acteurs» du néoréalisme. J'aurais remplacé la citation aigrie de Brunius (p.146) contre **le Voleur de bicyclette** par l'article de Boris Vian «Vive le Technicolor, ou On en a marre du **Voleur de bicyclette**» (in *Saint-Cinéma-des-Prés*, numéro 1, 1949). Il n'y a pas, dans cet ouvrage de référence, de bibliographie générale. Mais, à travers les textes, le domaine francophone est bien couvert. Le champ des écrits anglophones, lui, est totalement absent — ce sera pour une prochaine publication. ■

DOUBLE EMPLOI

par Michel Euvrard

— Luc MOULLET, *Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1993, 158 p.

Le titre sonne comme une provocation aux tenants de la «politique des auteurs». On substitue l'une à l'autre parce que certains acteurs seraient autant et plus auteurs que bien des réalisateurs, et le «grand public» qui allait voir un film «de» Gary Cooper, «de» John Wayne, «de» Cary Grant ou «de» James Stewart n'était pas si loin de la vérité!

Il serait donc possible d'étudier «leurs» films avec le même sérieux que ceux de Capra, de Ford ou de Hitchcock, en y recherchant les éléments d'une thématique et d'un style liés davantage à l'acteur qu'au réalisateur et qu'on retrouverait identique dans des films de réalisateurs différents. Cependant, le choix d'acteurs de Luc Moullet ne lui permet qu'une démonstration partielle, puisqu'ils sont tous les

collection essais

L U C
MOULLET



POLITIQUE
DES ACTEURS

GARY COOPER
JOHN WAYNE
CARY GRANT
JAMES STEWART

CAHIERS DU CINÉMA

quatre associés à un ou deux réalisateurs avec lesquels ils ont tourné plusieurs films: Cooper à Capra, Stewart à Capra et Hitchcock, Grant à Hawks et Hitchcock, et Wayne à Hawks et Ford... Mais ils ont effectivement chacun créé un personnage, qu'ils trimballent de film en film: Stewart reste Stewart chez Anthony Mann comme chez Capra, Grant chez Hitchcock comme chez Hawks, Wayne chez Hawks comme chez Ford. Et justement parce qu'ils ont créé ce personnage que l'on retrouve de film en film, il devient possible d'étudier son jeu et de quoi il est fait: gestuelle, façons de parler, de se mouvoir, rapports avec les autres personnages, hommes et femmes, de repérer s'il se retrouve dans des situations-types...

Moulet réussit souvent à parler d'une façon ingénieuse, amusante et évocatrice du jeu et de la personnalité cinématographique de ses sujets: l'importance des mains chez Stewart, ou la prédominance de l'oblique dans la façon dont Grant se place dans le décor. Son humour lui évite de tomber dans le lyrisme et la mythification qui caractérisent souvent les ouvrages consacrés aux vedettes; il s'agit ici de tout autre chose, d'une tentative d'étudier l'«œuvre» des grands acteurs aussi sérieusement et sobrement que celle des grands réalisateurs, et de forger les instruments de cette étude.

Dans la mesure où Moulet défriche un territoire, il a sans doute eu raison commencer par ces quatre acteurs-là; ce n'est toutefois qu'un début, et on aimerait le voir aborder de la même façon de grandes actrices de la même période, Joan Crawford, Bette Davis, Katherine Hepburn, par exemple, ou alors un autre genre d'acteurs, ceux qui, plutôt que de «créer un personnage» qu'on retrouve de film en film, s'attachent au contraire à «se glisser dans la peau» de personnages très différents, comme Robert De Niro. ■

PERSISTE ET SIGNE

par Henry Welsh

— Serge DANEY, *Persévérance*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1994, 172 p.

Ce livre est issu d'entretiens longtemps remis et finalement conclus peu de temps avant la disparition du critique Serge Daney. L'interlocuteur était Serge Toubiana, des *Cahiers du cinéma*, ami de longue date et compagnon de route de Daney.

Toubiana avoue avoir hésité à publier ce texte dont seule la première partie fut révisée par Daney. Pour la seconde partie, il a cherché à respecter le style de l'auteur et ses propos le plus fidèlement possible. Le premier texte intitulé «Le travelling de Kapo», fut la dernière contribution de Serge Daney à sa revue *Trafic*. C'est une remarquable réflexion sur les options fondamentales de Daney, sur ces relations prescrites et interdites avec certains films. Dans un style simple et qui porte, Daney impose une vision de ce qu'il pense être la forme la plus juste — dans le sens de ajustée — du septième art. Avec un aplomb qu'il défend intelligemment, il avoue n'avoir jamais vu le film de Gillo Pontecorvo, *Kapo*, tourné en 1960 dont le sujet est les camps de concentration. «...Je n'ai pas vu *Kapo* et en même temps, je l'ai vu. Je l'ai vu parce que quelqu'un me l'a montré. Ce film, dont le titre, tel un mot de passe, accompagna ma vie de cinéma, je ne le connais qu'à travers un court texte: la critique qu'en fit Jacques Rivette en 1961 dans les *Cahiers du cinéma*.» Précisément, l'analyse de Daney à partir du texte de Rivette, tisse un réseau de références qui ne tiennent pas de l'analyse classique des critiques de cinéma, mais constitue un essai de sémiologie appliquée à la chose cinématographique.

Par la suite, le livre est un parcours de l'itinéraire personnel de Daney et les «révélation» sont le reflet de toute une génération de compagnons de route des *Cahiers* pour qui les *cahiers jaunes* avaient une valeur de livres sacrés. Et il y avait quelque chose d'exceptionnel chez ces penseurs du cinéma: quelque chose que j'ai pu sentir alors que je me trouvais en opposition sur bien des points avec eux, une sorte de ferveur. Cette ardente impatience à démonter les schémas classiques pour en exhiber d'autres, qui feraient leur temps eux aussi. L'avenir du cinéma c'était les auteurs, rien que les auteurs et des noms célèbres — Syberberg, Rohmer, Dreyer... et bien d'autres.

Avant tout je crois que ce livre — venu trop tard — est celui d'un passeur: passeur d'idées, mais passeur d'un pays à un autre aussi. Daney a eu un rapport très étonnant avec les voyages, ce dont il parle merveilleusement dans le livre. Il n'est pas indifférent que la couverture le situe au Japon. Dans ces passages, il a laissé des traces, des témoignages que nous avons encore le loisir de déchiffrer. Non que sa pensée fut difficile, mais parce que son appréhension des choses est riche et subtilement émaillée de toute une culture que le cinéma d'aujourd'hui, celui qui compte (ses dollars?) ne connaît plus. Merci de nous le rappeler avec cette *Persévérance*. ■

