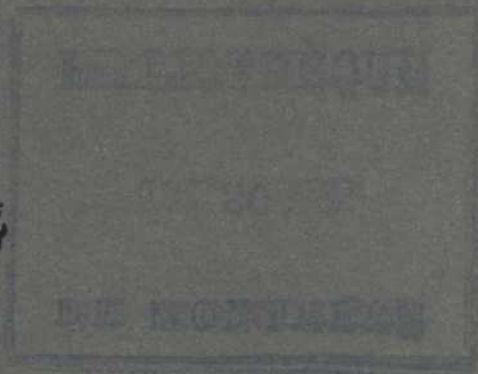


17

OCTOBRE 1962 50 cents

objectif 62



objectif 62

REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA
C.P. 64, STATION "N",
MONTRÉAL-18.

DIRECTEUR: JEAN-CLAUDE PILON

SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: JACQUES LAMOUREUX

RÉDACTEURS: ROLAND BRUNET, ROBERT DAUDELIN, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE
LEFEBVRE, CLAUDE NADON, MICHEL PATENAUDE, ANDRÉ POIRIER,
PIERRE THÉBERGE

PUBLICITÉ: FERNAND GAUTHIER

SECRÉTARIAT: FRANCINE DESBIENS

OBJECTIF 62 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et
retourner ceux qui ne sont pas utilisés.
Les articles n'engagent que leur auteur.

L'ABONNEMENT EST DE \$4.50 POUR DIX LIVRAISONS.

SOMMAIRE

VOL. II NO 7 (17)

Festival, an III	<i>Michel Patenaude</i>	3
Michelangelo Antonioni	<i>Roland Brunet</i>	8

FILMS RÉCENTS

Through a Glass Darkly, The Devil's Eye	<i>Claude Nadon</i>	27
Nahanni	<i>Jean-Claude Pilon</i>	31
Le Vieil Age	<i>Jean-Claude Pilon</i>	33
The Man Who Shot Liberty Valance	<i>Michel Patenaude</i>	35
Les Diaboliques	<i>Pierre Théberge</i>	37

NOTRE COUVERTURE:

Monica Vitti LA NOTTE de Michelangelo Antonioni
Interprétation photographique de Camille Houle, sur une maquette originale de Jean-Pierre
Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à: La Presse, l'Office National du Film, Le Festival
international du film de Montréal, United Amusements.

Le Ministère des Postes à Ottawa, a autorisé l'affranchissement en numéraire et l'envoi
comme objet de deuxième classe de la présente publication.

Festival An III

par Michel Patenaude

D'ordinaire les revues de cinéma publient des comptes rendus exhaustifs des grands festivals, s'attachant à parler de chacun des films présentés et à en dégager des tendances. Ces festivals, il faut bien le dire, existent un peu pour que les journalistes en rendent compte: le producteur qui voit son film sélectionné espère toujours que la publicité qui lui sera accordée fera tourner la roue des affaires. Il faut également faire remarquer que la critique se trouve alors en face d'oeuvres entièrement nouvelles et que le public attend impatiemment ses premières impressions sur les films qu'il verra au cours des prochains mois.

Le problème qui se pose à nous est tout différent. *Le Festival international du film de Montréal* n'a pas été créé pour la presse ou à des fins publicitaires. Il existe en fonction du public d'ici, afin de combler certaines carences dans notre vie cinématographique. Les films qui y sont montrés ont souvent déjà fait l'objet de critiques élaborées dans diverses publications: quelques lignes sur chacun — où il faudrait nécessairement se contenter d'un jugement impressionniste — n'ajouteraient donc rien à leur connaissance. De plus, et c'est là l'élément le plus important de la question,

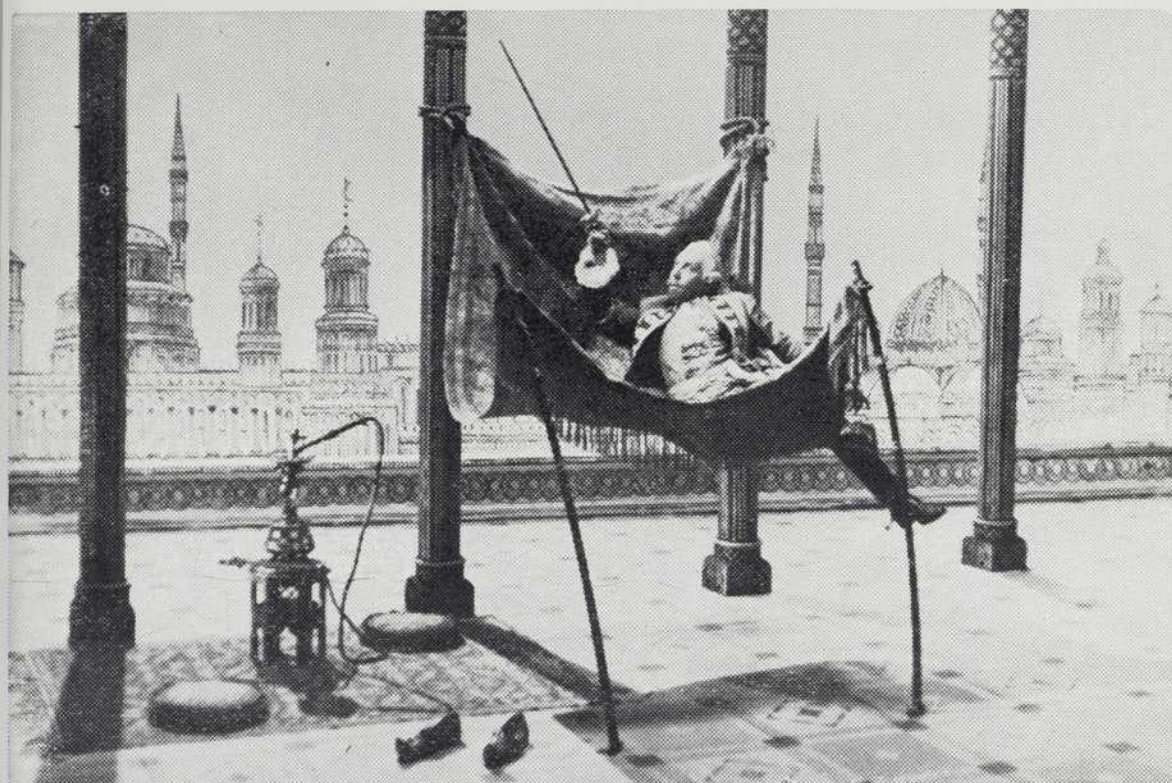
le *Festival du Film* pose cette année un problème bien particulier: après trois ans d'existence, il est forcé aujourd'hui de repenser sa formule et de prendre des options importantes. On ne sera donc pas surpris de constater que ce compte rendu prenne une forme un peu spéciale et que, laissant de côté le genre reportage, il ressemble davantage à un éditorial.

Le premier *Festival* fut en quelque sorte un acte de libération. Montréal n'était pas considérée à l'époque comme une "bonne" ville de cinéma; un grand nombre de films importants dormaient sur les tablettes des distributeurs, soit à cause de la censure, soit parce qu'on ne croyait pas qu'ils puissent faire leurs frais. Un public affamé se voyait offrir en une semaine quelques-uns des meilleurs films produits depuis deux ans. L'effet fut magique; dès la saison suivante, les grandes oeuvres du cinéma mondial commencèrent à circuler de façon un peu plus régulière. Un pas énorme était franchi.

L'effet de nouveauté, l'an dernier, était jusqu'à un certain point passé. Le *Festival* devait tenter de découvrir de nouvelles avenues, faire des efforts d'imagination pour se renouveler. L'organisation d'une rencontre de cinéas-

IL POSTO de Ermanno Olmi





LE BARON DE CRAC de Karel Zeman

tes, la présentation des derniers films de Jean Rouch ainsi que la mise sur pied d'une section scientifique étaient des initiatives heureuses propres à satisfaire des groupes restreints. Mais face au grand public, la réussite de ce deuxième festival tient au fait qu'il lui permit de prendre contact avec l'oeuvre de Michelangelo Antonioni. Encore une fois le *Festival* profitait de circonstances favorables.

Qu'en est-il du *Festival* de cette année ? Les journalistes ont tous publié leurs réflexions sur le sujet. La réaction a été presque unanime : déception, absence de surprise, aucune découverte sensationnelle. A vrai dire, la chose est tout à fait normale ; le troisième *Festival* fut beaucoup moins "brillant" que les deux premiers. Moins brillant, ou moins spectaculaire, ne signifie pas cependant moins intéressant. Car si en 1960 et 1962 Resnais et Antonioni nous étaient révélés, en 1962 nous avons pu voir les oeuvres de cinéastes moins connus, qui risquaient davantage de demeurer dans l'ombre ici.

En groupant sous quelques têtes de chapitres les films présentés, on se rend mieux compte des tendances que le *Festival* a servi à illustrer. Si l'on exclut les bandes de second ordre (*Le Chant du pigeon gris*, par exemple) que le *Festival* n'a pas encore réussi à éliminer, on peut parler de quatre catégories assez bien définies : il y a bien sûr les oeuvres solides de metteurs



VIRIDIANA de Luis Buñuel

en scène chevronnés, tels Buñuel et Kurosawa; parmi les jeunes, il faut distinguer ceux qui déjà ont trouvé leur style des autres qui en sont encore au stade de la recherche; enfin le cinéma d'animation, qui cette année apparaît particulièrement vigoureux.

La part qui revient aux cinéastes d'expérience est remarquablement mince. Outre Buñuel et Kurosawa, qui continuent à donner des oeuvres extrêmement fortes, il n'y a guère que Kobayashi qui appartienne à cette catégorie; *L'Héritage*, son dernier film, moins attachant que *La Condition humaine*, ne tient que par une exécution très solide.

Du côté des jeunes cinéastes, il semble bien y avoir une extrême diversité de styles. Olmi avec *Il Posto* applique les idées de Zavattini sur l'observation méticuleuse de la réalité quotidienne: une oeuvre simple, sans prétention, qui n'est pas sans rappeler les documentaires de Lindsay Anderson. *Un Coeur gros comme ça*, de Reichenbach, tente d'utiliser le "candid eye" pour révéler le monde intérieur d'un personnage; les résultats sont inégaux, le film est long, mais il se crée entre le spectateur et le jeune boxeur de véritables liens de sympathie. *La Toussaint*, le second film de Konwicki, emprunte la voie du cinéma introspectif; il n'y a qu'un filet d'inspiration

qui passe sur l'écran, mais l'auteur arrive à évoquer les images qui le hantent.

De Godard (*Une Femme est une femme*) à Zeman (*Le Baron de Crac*), en passant par Hubley ou Baratier, c'est une véritable mosaïque que l'on a devant soi. Et c'est sans doute le point le plus intéressant du dernier *Festival*. Le rôle d'une telle manifestation est de témoigner de la multiplicité de formes que prend le cinéma d'aujourd'hui. Un festival se doit non seulement de présenter les auteurs dont l'oeuvre est à un sommet mais aussi de faire connaître la richesse d'invention que l'on trouve chez d'autres cinéastes qui cherchent de nouvelles voies.

On sait à quelles difficultés se heurte *Le Festival du film de Montréal*. D'une part il ne peut aspirer à devenir une grande compétition internationale, d'autre part il doit, dans les circonstances actuelles, demeurer un événement destiné à un large public. Sa situation ne lui permet pas d'obtenir en primeur ce qu'il est convenu d'appeler les "grands films de festival". Pour lui deux solutions semblent se présenter: ou bien reprendre les oeuvres que d'autres festivals ont fait découvrir, ou bien alors, par des prodiges d'imagination, parvenir à trouver les oeuvres intéressantes méconnues.

Michel PATENAUDE



Le jour
qui se lève
ne sera pas
meilleur

diffic
comm
du Fe
I Vi
il y a
elles)
comm
nion
critèr
polit
talent
par t
A
en pl

MICHELANGELO ANTONIONI

par Roland Brunet

Parler de Michelangelo Antonioni, c'est se confronter à une double difficulté. L'homme, timide et modeste, est un être secret. L'oeuvre est peu connue. Deux de ses films, *L'Avventura* et *La Notte*, qui ont eu les honneurs du Festival international de Montréal de 1961, n'ont pas été montrés depuis. *I Vinti* a fait une brève apparition au cinéma Elysée, de Montréal. Enfin, il y a quelques semaines, la version française de *Le Amiche* (*Femmes entre elles*) était télédiffusée par Radio-Canada. C'est tout, et c'est très peu. Mais comme Bergman il y a à peine deux ans, et aussi paradoxalement, Antonioni est ici un inconnu célèbre. Quoi d'étonnant ! Dans un pays où les critères artistiques pèsent si peu lourds sur le plateau commercial de la politique de distribution des films, ne fallait-il pas que la réputation d'un talent aussi extraordinaire que le sien, il faudrait dire de son génie, acclamé par toute la presse spécialisée d'Europe, devançât chez nous ses films ?

A chaque nouveau film d'Antonioni, la critique souligne avec de plus en plus d'insistance le caractère autobiographique de son oeuvre. Or, ce

constat de la critique, qui s'applique souvent aussi à l'oeuvre de cinéastes aussi personnels que François Truffaut et Jean-Luc Godard, n'est-il pas, au fond, un truisme dans la mesure où toute oeuvre d'art authentique est autobiographique ? Je m'explique : dans la mesure où une création artistique ne peut être qu'exorcisme, projection ou participation au monde intérieur du créateur. Que ce soit dans l'imaginaire, le réel vécu ou la chronique, qu'importe la vérité de l'anecdote, puisque l'art est transposition, idéalisation et vision anthropocentrique. C'est toujours, en fin de compte, un reflet de lui-même que l'homme cherche à faire sourdre de la pierre, de la toile ou de l'écran : peu importe ses cheminements. Ce que *Les Quatre cents coups* doit à l'expérience vécue de François Truffaut compte peu en regard de ce que *Jules et Jim* doit à ses doutes et à ses certitudes.

Antonioni, au cours d'un colloque avec les étudiants du Centre expérimental de Rome, en 1957, a avoué la dette qu'il avait envers le milieu de son enfance : "L'expérience qui a le plus contribué à faire de moi le metteur en scène que je suis devenu (bon ou mauvais, ce n'est pas à moi de le dire), c'est celle du milieu bourgeois dans lequel j'ai été élevé et dont je suis issu. C'est ce monde-là qui a contribué à me donner une prédilection pour certains thèmes, certains problèmes, certains conflits sentimentaux ou psychologiques". Ce milieu de son enfance, c'est Ferrare, où sa fiche d'état civil atteste qu'il est né le 29 septembre 1912. Ses premiers désirs de communication artistique le poussent à s'exprimer par le dessin et la peinture ; à dix ans, raconte-t-il, "il dessinait des architectures, des portails, des chapiteaux, des plans de bâtiments absurdes, il construisait des quartiers de ville en carton et les peignait de couleurs violentes". Plus tard, il peint à l'huile surtout des portraits. Qui pourra dire ce que doit à ces expériences précoces le cinéaste d'aujourd'hui dont le goût pour l'architecture s'affirme d'une façon si souveraine dans *L'Avventura* et *La Notte* et dont l'esthétique attribue une importance si grande aux volumes qu'il s'applique dans toutes ses oeuvres à composer avec un soin infini des profondeurs de champ. Peut-être trouverons-nous aussi dans ces possibilités artistiques renoncées (quoiqu'il continue à broser quelques toiles) le secret du regard si humain qu'il jette sur ces artistes ratés que sont le peintre Lorenzo de *Le Amiche* et l'architecte Sandro de *L'Avventura* !

Ses études universitaires terminées à l'Institut technique et à la Faculté d'économie et de commerce de Bologne, il se tourne vers le théâtre où il se dépense à titre d'auteur et de metteur en scène. Devenu critique de cinéma, il participe avec les mouvements politiques de gauche à la réaction anti-fasciste. A Rome, en 1940, il fait un bref séjour de trois mois au Centre expérimental (l'I.D.H.E.C. italien), mais qui lui suffit. "Le côté technique du cinéma, en soi et pour soi, dit-il, ne m'a jamais intéressé. Une fois apprises les deux ou trois règles de la grammaire cinématographique, on peut faire ce qu'on veut, y compris contrevenir à ces règles".



CHRONIQUE D'UN AMOUR

Sa filmographie commence en 1942, avec sa collaboration au scénario de *Un Pilota ritorna* (*Un Pilote revient*). Ce film de propagande de guerre dont Georges Sadoul a souligné le caractère documentaire, est le second long métrage de Roberto Rossellini. Il collabore, la même année, en qualité de co-scénariste et d'assistant-metteur en scène à *I Due foscari*, de Enrico Fulchignoni, film dont l'action se situait à Venise au XVe siècle. Puis il est envoyé en France par sa maison de production pour servir d'assistant à Marcel Carné qui tournait alors *Les Visiteurs du soir*. L'accueil que lui fit celui qu'on considérait comme un des meilleurs réalisateurs français du moment fut plutôt froid. Il ne semble pas d'ailleurs que le réalisme poétique des *Visiteurs du soir* (factice, disent aujourd'hui les critiques soucieux de révision après l'échec des *Tricheurs* et de *Terrain vague*) ait beaucoup influencé le futur metteur en scène de *L'Avventura*. On peut croire cependant qu'en réalisant *Il Grido* et ses films suivants, Antonioni s'est souvenu, pour les faire servir, il est vrai, à la transcription des cheminements psychologiques, des recherches du metteur en scène français sur la durée, dilatant celle-ci dans un rythme d'une lenteur concertée, générateur d'une émotion intellectuelle.

Le documentariste

Rappelé en Italie par ses obligations militaires, Antonioni peut enfin se mesurer avec la caméra. Son premier film, *Gente del Pô*, est un documentaire de court métrage sur les pêcheurs et les riverains de la basse vallée du Pô. Un chaland descend le Pô. Il s'arrête dans les petits villages côtiers. On le suit jusqu'à son embouchure où, entassées dans des taudis de paille, croupissent de nombreuses familles de pêcheurs. Malheureusement, les séquences les plus réalistes et les plus violentes manquent, détruites ou perdues à dessein, semble-t-il. Quelles que soient les mutilations qu'ait subies cette bande, elle conserve aux yeux de son auteur même, à cause de son caractère révolutionnaire pour l'époque, une importance assez grande pour exiger de lui, dix-sept ans après, un commentaire que je cite in extenso parce qu'il éclaire singulièrement sa position face au mouvement néo-réaliste: "Je dois dire une chose, au risque de paraître présomptueux; pendant que je tournais mon premier documentaire, fin 42, Visconti tournait *Ossessione*. *Gente del Pô* était un documentaire sur la batellerie, les pêcheurs: des hommes, c'est-à-dire pas des choses ou des lieux. J'étais sans le savoir, sur la même ligne que Visconti; je me rappelle très bien que mon regret était de ne pouvoir donner à cette matière un développement narratif, ou bien d'en faire un film à sujet. Aujourd'hui, peut-être serais-je cité aussi, quand on parle de la naissance du néo-réalisme".

Mais la conjoncture politique (chute de Mussolini, occupation allemande, invasion alliée), en jetant l'Italie dans le chaos, paralyse l'industrie cinématographique. Antonioni, confronté à des problèmes de survie, fuit Rome, y revient, traduit, pour manger, *La Porte étroite*, de Gide, et *Atala*, de Châteaubriand. Il revient de nouveau à la critique de cinéma. Deux projets de scénario qui, s'ils ratent, lui fournissent du moins l'occasion d'être en étroit contact avec Visconti avec qui il travaille. En 1947, il signe conjointement avec Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini et quelques autres le scénario de *Chasse tragique*.

L'année suivante, il réalise son second court métrage, *N. U. (Nettezza urbana)*. Ce film décrit la journée de travail des éboueurs de Rome. Avec cette bande, le musicien Giovanni Fusco inaugure sa longue collaboration avec Antonioni. Suit en 1949, *L'Amorosa Menzogna* sur la vie des stars des bandes illustrées, qui par son sujet annonce et prépare *Le Cheik blanc* dont il écrira deux ans plus tard le scénario en collaboration avec Fellini et Tullio Pinelli. Puis, c'est *Superstizione* sur la survivance de certaines superstitions dans le petit village de Camerino. Il réalise la même année *La Funivia del Faloria*, documentaire sur le téléphérique de Cortina d'Ampezzo et enfin *Sette canne, un vestito*, documentaire sur la fabrication de la rayonne. En 1950, avec la *Villa dei nostri*, film sur les sculptures anthropomorphiques monstrueuses de la villa Orsini, à Bomarzo, se clôt la période documentaire d'Antonioni.



I VINTI

Si nous nous sommes attardés quelque peu sur ses premiers films, c'est qu'il nous est apparu important de montrer où le metteur en scène de *La Notte* avait fait ses classes et de faire un sort dès maintenant aux critiques de ceux qui voudraient ne voir en lui qu'un artiste cultivé, certes, mais indifférent à la réalité sociale qui l'entoure. Comme le note très justement Pierre Leprohon, "en abordant des sujets très différents qui vont de la condition ouvrière (*N. U.*), à la magie paysane (*Superstizione*), en passant par la critique de la presse du coeur (*L'Amorosa Menzogna*) et le documentaire classique, l'un sur un téléphérique, un autre sur la fabrication de la rayonne, Antonioni s'intéresse surtout aux hommes mis en cause" (1)

Avant de pénétrer plus avant dans une oeuvre qui plus que toute autre exige davantage qu'une attention compréhensive, une disponibilité presque totale, il importe d'interroger l'artiste qui l'a conçue. Qui est Michelangelo Antonioni ? Un rédacteur de *Cinéma 58* a tracé de lui un portrait saisissant : "Un homme pensif, réservé, habité par le doute et l'incertitude, aux yeux brumeux qui posent des questions inquiètes. Un styliste, dont la technique n'est pas faite de trucs et de procédés, pour qui un mouvement de



“aucune actrice ne m’inspire comme Monica...”

caméra, c’est un état d’âme. Un auteur qui nourrit ses sujets, ses oeuvres, de ses doutes et de ses espoirs, de son expérience et de sa culture. Un moraliste qui se penche avec amertume sur l’absurdité de la vie et, refusant à la fois la révolte et la résignation, cherche les voies d’un salut qui ne serait pas métaphysique. Tel est Michelangelo Antonioni”. (2)

Celui qui donnait à la question: “Quel est le problème qui vous tient le plus à coeur?” cette réponse: “Peut-il exister un saint sans Dieu?”, celui-là ne peut être qu’un homme inquiet, habité par le doute, hanté la fragilité du bonheur. Ne déclarait-il pas un jour, dans un interview à jusqu’à l’obsession par le problème de l’incommunicabilité des êtres et de *Positif*: “Je crois au bonheur: chaque fois qu’on m’en parle, je tiens à dire qu’il existe. Mais je ne le crois pas durable”.

En fait, l’artiste qui crée des héros amers, désenchantés, est bien un homme d’aujourd’hui, frère de Camus, Pavese, Fitzgerald, ces témoins d’une condition humaine absurde pour qui la hantise de l’auto-destruction est plus qu’un thème littéraire. Le metteur en scène de *Suicide manqué*, *Le Amiche*,

Il Grido, peut bien déclarer: "Je tiens à dire que le suicide n'est pas une préoccupation pour moi, c'est seulement une des si nombreuses solutions au problème de la vie. Certainement une solution lugubre, mais légitime comme une autre. Si la vie est un don, en est un, aussi bien, la liberté que nous avons de nous l'ôter". Les ombres anéanties de Rosetta et d'Aldo portent caution pour lui.

Ces références à une philosophie existentielle, nous amènent à poser le problème de l'athéisme d'Antonioni. De *Chronique d'un amour* à *La Notte*, toute l'oeuvre du cinéaste italien témoigne de l'absence sinon de la mort de Dieu. La notion de péché est étrangère à son univers. Et s'il est vrai, comme l'écrit Pierre Leprohon, qu'il "n'est guère d'oeuvre et surtout à l'écran, qui donne de l'être humain une idée aussi haute, qui en fasse cette individualité, composée de chair et de sang, mais exactement à l'image de Dieu, unique, indéfinissable, irremplaçable", (3) il s'agit d'un humanisme terrestre.

Peintre de la détresse humaine, il assume jusqu'à l'angoisse sa condition d'homme. Parce qu'il ne veut pas, comme son héros Sandro, dont il a connu et connaît peut-être encore les tentations, sacrifier l'art à l'argent, Antonioni vit dans une pénible insécurité. Il avouait récemment à Oriana Fallaci: "Bergman est capable de vivre hors de son propre temps, moi pas. De commun avec lui je n'ai que la mélancolie, la fidélité à mes idées, le manque d'argent. Cette maison est la première maison convenable que j'habite depuis que j'ai quitté Ferrare; je n'ai pas un sou de côté, je n'ai que le peu que je gagne. Si je tombe malade, je suis fini". (4)

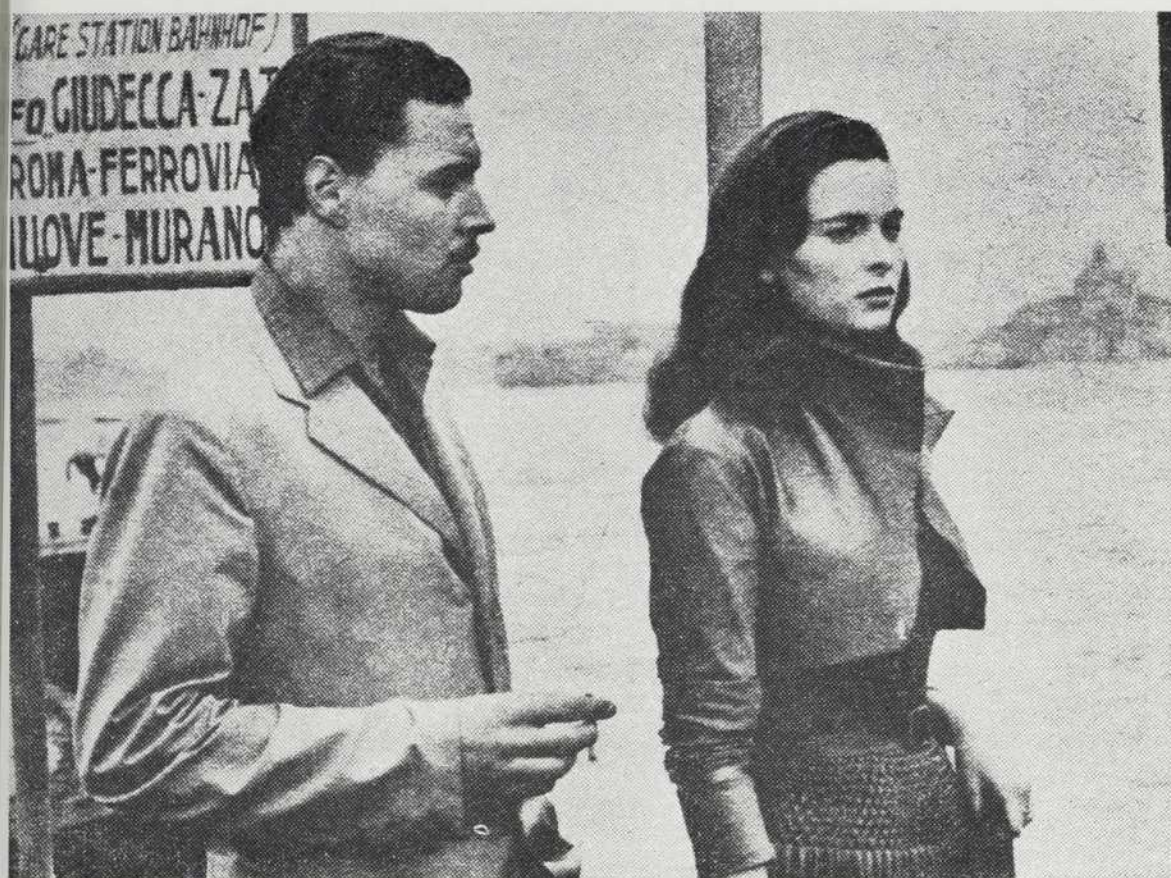
Il ne conviendrait pas de terminer cette ébauche de portrait intellectuel et moral, sans parler de la place qu'occupe la femme dans sa vie. "Je suis né et j'ai été élevé parmi les femmes", confie-t-il. Et encore: "Je comprends l'homme avec ses défauts et ses vertus, ceux de beaucoup que je connais et sans doute de moi-même, mais j'aime d'abord et surtout la femme. Peut-être parce que je la comprends mieux". Puisque la femme est le centre de l'oeuvre d'Antonioni, qu'elle y est souveraine, que c'est autour d'elle que presque toujours s'organise l'action, un nom de femme s'impose dès qu'on veut entrer plus avant dans la compréhension de l'univers du metteur en scène italien: Monica Vitti. Antonioni l'a rencontrée par hasard dans la salle où elle doublait *Il Grido*. Depuis, il y a de cela cinq ans, ils ne se sont pas quittés. Antonioni avoue, faisant allusion au rôle principal qu'il lui a confié dans *L'Eclipse*: "J'ai choisi Monica parce qu'aucune actrice ne m'inspire comme Monica et puis Monica me porte bonheur. Avant de rencontrer Monica, pas une n'était exactement ce qu'il fallait". En effet, comme le note très justement Oriana Fallaci: "Tout ce que raconte Antonioni n'est rien d'autre que sa vie avec Monica, la solitude qu'il partage avec Monica, l'éternelle tentative de combler cette solitude . . . ,

la peur de Monica que tout cela finisse chaque fois que finit un film, la renaissance de l'espoir chaque fois qu'un film recommence". (5)

Les premiers essais

Revenons maintenant à l'oeuvre d'Antonioni. Dès son premier long métrage, *Chronique d'un amour*, qu'il réalise en 1950, il se révèle un novateur tant au point de vue technique qu'au point de vue de la construction dramatique. Il fonde sur la nécessité de suivre avec la caméra, le plus longtemps possible, ses personnages, une technique de l'allongement des plans alors révolutionnaire et substitue au cinéma d'explication axé sur la parole, un cinéma de comportement fondé déjà sur une sorte de liturgie du geste, de l'attitude, des réactions des personnages quelles qu'elles soient. Le scénario de *Chronique d'un amour* s'apparente par son sujet au roman de James Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois*. Une jeune femme, Paola, soupçonnée, à bon droit, semble-t-il, d'un meurtre par son mari, presse son amant, Guido, de faire disparaître ce dernier. Le mari meurt accidentellement. Mais cette mort, par une sorte de revanche de la conscience morale, au lieu de réunir les deux amants, les sépare à jamais. On remarquera, dès ce premier film, la prédominance du personnage féminin qui organise ce sombre ballet de la mort, de l'amour et de son auto-destruction.

Antonioni met ensuite en scène un film à épisodes, *I Vinti*. Inspiré par trois faits authentiques tirés du dossier des exploits criminels de la jeunesse désaxée d'après-guerre, ce film décevant a été tourné selon les plus pures traditions du néo-réalisme, sur les lieux mêmes où se sont déroulés les événements racontés, en France, en Italie, en Angleterre. Dans l'épisode français où les éléments mélodramatiques abondent, des blousons noirs assassinent un de leurs compagnons au cours d'une promenade à la campagne. Dans une action qui languit, Antonioni parvient toutefois à créer un certain climat d'angoisse, dans les séquences du meurtre notamment. L'épisode italien axé sur une réalité sociale que le metteur en scène connaît mieux, est meilleur, l'action policière traîne moins et échappe surtout à cette maladresse dans la peinture des personnages qui transforme certains adolescents de l'épisode français en d'assez grossières caricatures. On voit dans cet épisode italien un jeune bourgeois à l'imagination malade se joindre à une bande de trafiquants. Au cours d'une poursuite, il tue un policier et est lui-même blessé mortellement. Mais l'analyse sociale même est soumise ici à une certaine schématisation qui la rend superficielle. Seul l'épisode anglais est réussi: un jeune poète, pauvre et raté, tente d'échapper à l'anonymat en tuant une prostituée. Il réussit à intéresser la presse à ce qu'il prétend être un crime parfait, mais l'affaire n'a pas de retentissement.



LA DAME SANS CAMÉLIAS

Il se résoud alors, sans plus de succès, au plus banal des procédés: l'aveu. Peter Reynolds, admirablement dirigé par Antonioni évolue dans un climat où le plus pur humour anglais sert de contrepoint à une émotion hallucinatoire. Malgré ce dernier épisode, *I Vinti* marque un temps mort dans l'oeuvre d'Antonioni et pourrait peut-être démontrer, une fois pour toutes, la part que l'expérience vécue tient dans ses réussites.

Avant de reprendre sa courbe ascendante, l'oeuvre d'Antonioni connaît sans doute, avec *La Dame sans camélias*, un second point d'arrêt. Cette constatation ne risque-t-elle pas cependant d'être vaine, puisque à chaque film nouveau, Antonioni est un artiste qui perfectionne son instrument, explore de nouvelles avenues. L'intrigue de *La Dame sans camélias* mérite d'être contée: Clara (Lucia Bose) ex-vendeuse devenue vedette de films faciles, a épousé son producteur. Mais ce dernier met fin, par jalousie, à sa carrière de vamp. A la faveur du désœuvrement et de l'ennui, Clara se découvre des talents de grande actrice. Pour arriver à ses fins, elle pousse son mari à assumer une ambitieuse production dont l'échec retentissant accule ce dernier à la ruine. Après une brève aventure avec un diplomate, elle revient à son mari qui a tenté de se suicider pour échapper à la catas-

trophe financière. Elle contribue au rétablissement de ses affaires, puis elle divorce. Elle reprend finalement ses emplois de vedette commerciale.

Réduite à son argument, cette histoire, comme le note André Labarthe à qui nous nous reportons pour l'analyse de ce film que nous n'avons pas vu, "vaut son pesant de guimauve". Elle n'a cependant, du roman-feuilleton, que les apparences. Car, ce qui compte ici pour Antonioni, comme d'ailleurs dans tous ses autres films, c'est — au-delà des faiblesses de l'intrigue — la démarche intérieure de l'héroïne qui, à travers les sinuosités des incertitudes, des révoltes ou des renoncements, se cherche en vain. Comme l'écrit Robert Benayoun: "Cette Cinecitta frileuse et hivernale qu'il nous montre dramatisé, comme l'oeuvre entière d'Antonioni, le précaire vital, l'amertume esseulée des êtres qui, par principe, échappent au temps, mais qui en fait le confrontent sans cesse". (6)

Le film suivant d'Antonioni est un sketch d'*Amore in citta*, enquête soumise aux exigences du néo-réalisme: thème à résonance sociale, recours non pas même à des acteurs non-professionnels mais aux protagonistes véritables de l'aventure racontée. Seul des cinq cinéastes qui ont prêté leur concours à cette entreprise (Dino Risi avec *Le Bal du dimanche*, Federico Fellini avec *Agence matrimoniale*, Francesco Maselli avec *Histoire*

LE AMICHE



de Catherine, Alberto Lattuada avec *Les Italiens se retournent*), Antonioni semble avoir joué le jeu complètement. *Un Suicide manqué* est donc un film-enquête : "Pourquoi avez-vous tenté de vous suicider ?" demande le metteur en scène à des femmes qui avaient réellement raté le geste définitif. Dans le décor nu d'un studio, ces témoins dérisoires de leur propre mort parlent face à la caméra. Du récit au présent, on passe à la reconstitution du passé.

Il semble toutefois que cette expérience ait revêtu pour Antonioni un caractère plus psychologique que moral. "Ces types de suicidés, déclare-t-il, à peine eussai-je compris leur exhibitionnisme complexe, ne me firent plus peine. — La plupart étaient heureux d'avoir tenté de se tuer; ils tenaient à faire croire qu'ils avaient voulu mourir, qu'ils avaient répété leurs gestes plusieurs fois, et que tout compte fait, ça avait été une guigne pour eux, de ne pas réussir. Mieux: ils étaient prêts à recommencer, s'ils se trouvaient demain dans la même situation. — Je suis sûr que ce n'est pas vrai. Je suis sûr qu'il ne disaient pas la vérité, qu'ils exagéraient, par je ne sais quelle forme de vanité et de masochisme. De tels cas regardent la psychologie, non la morale". Quoi qu'il en soit, c'est sans doute à ces pénibles confrontations que la Rosetta de *Le Amiche* et l'Aldo de *Il Grido* doivent de n'être pas, comme ces rescapés du suicide, des pantins dérisoires. *Un Suicide manqué* se situe à la limite du témoignage et plaide la cause de l'art comme mode d'exploration de l'humain.

Les oeuvres majeures

Le Amiche, tourné en 1955, ouvre le cycle des grandes oeuvres d'Antonioni, de ses thèmes majeurs: solitude, ennui, incommunicabilité des êtres, instabilité sentimentale. Toute référence, qui s'impose pourtant, à la nouvelle de l'écrivain italien, Pavese, *Entre femmes seules* dont *Le Amiche* est la libre adaptation, risque d'être décevante. L'amertume, le désespoir fondamental, le dégoût de vivre et l'inguérissable solitude de celui qui déclarait dans *Le Métier de vivre*. "Il y a une chose plus triste que de rater ses idéaux: les avoir réalisés", et qui, un an après avoir écrit le suicide de Rosetta, l'émouvante héroïne de *Entre femmes seules*, dans une chambre d'hôtel de Turin, se tue en pleine gloire, ne trouveront sans doute jamais de transcription. Mais l'ambition d'Antonioni est autre. S'il est pavésien par une irrémédiable solitude, c'est que ce sentiment fait partie de son expérience d'homme, d'homme moderne, pour qui vivre c'est chercher à nouer avec les êtres qui l'entourent un impossible dialogue.

Antonioni dessine dans *Le Amiche* une admirable galerie de portraits de femmes. Des destins qui se croisent, une poussière d'intrigues parallèles:

les flirts de Clélia, les aventures galantes de Monica, les échanges épidermiques de Mariella, l'amour tragique de Rosetta, l'amour douloureux de Nène, des êtres qui se cherchent, se déchirent, des solitudes qui s'additionnent. Avec une incroyable liberté dans la construction dramatique et un égal bonheur de la mise en scène, le cinéaste italien parvient à tisser la toile qui lie tous ces êtres les uns aux autres, tous ces destins les uns aux autres. Mais ce cinéma de l'intériorité opposé au cinéma-spectacle risque par sa nouveauté même de décourager pas mal de gens. Ceux que rebute-
ront ces recherches de nouvelles structures dramatiques seront sans doute du moins sensibles aux tentatives du cinéaste de créer une nouvelle forme, et y verront les premiers éléments d'un nouveau langage que révéleront pleinement *L'Avventura* et *La Notte*. Le va-et-vient incessant des personnages, leurs innombrables rencontres, soumis à l'insatiable curiosité d'une caméra qui les traque, confèrent au film un caractère d'étrangeté que le temps n'a pas encore complètement effacé : allongement des plans, multiplication des séquences, rejet de procédés classiques tels que le champ — contre-champ.

Je ne voudrais pas clore ces brèves réflexions sur *Le Amiche* sans dénoncer la trahison que constitue pour le film d'Antonioni cette version doublée qui nous a été présentée récemment. La diction prêtée aux personnages, leur seconde voix — si l'on peut s'exprimer ainsi — accentuent l'impression de bavardage que dégagent trop facilement les échanges qu'ils ont entre eux. Ce qui est plus grave, elles privent, à mon avis, chacun d'entre eux, de leur densité, de leur épaisseur humaine et de presque toute leur intériorité.

Avec *Il Grido* qu'il réalise en 1957, soit deux ans plus tard, nous sommes sans doute au sommet de l'art d'Antonioni. Jamais peut-être, une oeuvre du cinéma mondial n'est allée aussi loin dans la peinture du vertige amoureux, de l'aliénation sentimentale. Abandonné par Irma (Alida Valli), sa maîtresse, Aldo (Steve Cochran) part à la recherche de l'oubli, d'une nouvelle raison d'exister. Errant sur les rives du Pô, sans pouvoir jamais se fixer, "il multiplie les occasions perdues", incapable de se libérer dans les bras des femmes qui se donnent à lui, du souvenir de celle qui l'a quitté. Exilé dans cette grisaille fantômatique montant des rives du fleuve et qui prend la couleur de sa déréliction, il vient, après ce long périple où il a touché le fond de l'amertume, s'enlever la vie au lieu même de son départ. *Il Grido*, film d'amour par excellence, nous conduit aux confins de la passion amoureuse, là où la pensée de l'objet aimé n'est plus que dépossession, désintégration. Il faut citer ici, après mille autres, la phrase de Pavese qu'on pourrait placer en exergue à *Il Grido* : "On ne se tue pas par amour pour une femme. On se tue parce qu'un amour, n'importe quel amour, nous révèle dans notre nudité, dans notre misère, dans notre état désarmé, dans notre néant". Antonioni parvient dans la construction de cette tragédie totale à une pureté de style sans doute jamais égalée. La photo grise de Di Venanzo, parfaitement fondue aux brumes hivernales et à la platitude



IL GRIDO

poussiéreuse des rives du Pô, souligne, en contribuant aux caractères expressionnistes du décor, la désespérante errance du héros. La musique de Giovanni Fusco, dont il faut tout de suite dire l'exceptionnel apport, forme un admirable contrepoint aux longues plages de silence qui traversent le film. Les images du générique et celles des séquences finales sont accompagnées par un motif de xylophone et orchestre d'une tristesse infinie. Quelques notes au piano, amères et déchirées, soulignent en leitmotiv le souvenir d'Irma dans la pensée d'Aldo. L'action suit en un développement d'une simplicité linéaire la quête désespérée d'Aldo. Il faut remarquer, déjà, le rapport constant que le réalisateur tente d'établir entre les personnages et le paysage: "atmosphères mélancoliques, ciel bouché". Il reprendra, en les approfondissant, ces recherches formelles, dans *L'Avventura* et *La Notte*. Le rythme est d'une lenteur calquée sur l'évolution douloureuse des cheminement psychologiques: les mouvements de caméra sont presque imperceptibles. L'art d'Antonioni n'ira pas plus loin dans le dépouillement.

Avec *L'Avventura*, nous assistons sans doute à la naissance d'un nouveau cinéma. Cette nouveauté est en fait un accomplissement des promesses contenues dans ses oeuvres antérieures. Il rompt d'abord, définitivement, avec la convention dramatique. Antonioni a défini lui-même son



L'AVVENTURA

oeuvre comme un film policier à l'envers. Il faut pour comprendre ceci suivre les détails du récit: une croisière dans les îles siciliennes tourne court. Anna a disparu. Se mettent à sa recherche Sandro, son amant, Claudia, son amie, les autres passagers du yacht et, plus tard, son père et la police. Mais tous ces efforts restent sans résultats. Sandro s'éprend soudainement de Claudia. Elle-même tente vainement de résister à cet amour. Ils poursuivent ensemble les recherches, mais finissent par s'abandonner l'un à l'autre.

Or, ce récit, comme l'ont noté plusieurs, n'est qu'apparent. Le véritable

thème de *L'Avventura*, Antonioni l'a lui-même résumé: "Sept personnes partent sur un yacht faire une croisière aux îles Eoliennes. L'une d'elles, une jeune fille, disparaît. Commence la recherche que mènent ses compagnons et surtout l'un d'eux, son amant. Et la recherche dure tout le film. Cependant, au milieu du film, le spectateur doit souhaiter qu'on ne retrouve jamais plus la jeune fille. La jeune fille a laissé un vide. Le vide lentement se comble".

En désacralisant ainsi l'évènement au profit de la connaissance des êtres, de leurs comportements intérieurs, Antonioni opère une révolution dans les conventions dramatiques dominées par l'action signifiante. Qu'on me comprenne bien: la recherche d'Anna qui devrait être le centre d'intérêt dramatique d'une pareille histoire, pourquoi le metteur en scène nous en ferait-il souci alors que les héros ne s'en soucient plus eux-mêmes? Grâce à ce rejet de la convention dramatique, Antonioni acquiert vis-à-vis des structures temporelles traditionnelles une liberté extraordinaire. *L'Avventura* est un film qui dure 150 minutes. Or la durée, au lieu d'être comprimée, est soumise à un allongement. Cet allongement du temps permet à la connaissance des êtres de faire son chemin dans un paysage non plus seulement décor, mais point d'insertion des cheminements psychologiques. *L'Avventura* consomme ainsi la substitution d'un mouvement intérieur à une dynamique de l'évènement. Sur ces rochers où les personnages tournent en rond, à la recherche d'Anna, brouillant eux-mêmes leurs pistes, c'est au rythme de leur respiration, d'une intelligence des événements en train de se construire en eux que le spectateur est appelé à s'accorder. C'est pourquoi *L'Avventura* est un film si déroutant, qu'il requiert non pas l'intérêt, mais une disponibilité totale du spectateur, appelé à rebours de tout ce que l'éducation cinématographique tend à lui inculquer, à s'identifier aux personnages.

L'Avventura enregistre sur le plan technique beaucoup d'autres hardiesses; prépondérance accordée aux bruits naturels (les bruits de la mer composent une symphonie qu'Antonioni conserve sur une centaine de bobines de ruban magnétique), primauté donnée aux plans rapprochés au mépris même des règles classiques, etc. Nous n'en finirions plus de les inventorier. Mieux vaut nous interroger sur la signification de *L'Avventura*. Antonioni s'est expliqué là-dessus à plusieurs reprises: "L'idée du film est la constatation d'un état de fait: aujourd'hui, nous vivons dans une période d'extrême instabilité, instabilité politique, morale, sociale, physique tout simplement. Le monde est instable au dedans et au dehors de nous. J'ai fait un film sur l'instabilité des sentiments, sur le mystère des sentiments.

"Les personnages se trouvent sur une île dans une situation quelque peu dramatique: une jeune fille de la bande a disparu. Ils commencent à la rechercher. L'homme qui l'aime devrait être préoccupé, troublé, anxieux. Et, à la vérité, il l'est au début. Mais ensuite, lentement, ses sentiments s'affaiblissent parce qu'ils n'ont pas de puissance. Et lui ne veut plus trouver

la jeune fille, il ne veut plus la chercher, il ne s'en préoccupe plus désormais: il est attiré par d'autres sentiments, d'autres "aventures", d'autres expériences, tout aussi fragiles et instables".

Film donc de l'instabilité sentimentale, *L'Avventura* est une nouvelle méditation sur l'amour et sur le couple. Sandro, l'artiste humilié dans ses ambitions sacrifiées à l'argent, s'éprend de Claudia sortie lentement de l'anonymat où la confinait la présence d'Anna. Au cours de ce périple où le souvenir de la disparue s'estompe peu à peu, les deux amoureux parviennent, après s'être cherchés longtemps, à échapper quelque temps ensemble à leur commune solitude. "La catastrophe vient d'une impulsion érotique bon marché", comme le note lui-même Antonioni, et éclate lorsque Claudia surprend Sandro dans un salon d'hôtel, avec une prostituée. *L'Avventura* devient alors une réflexion critique sur la dégénérescence du sentiment amoureux: "Nous ne serions pas érotiques, note encore Antonioni, c'est-à-dire, malade d'Eros, si Eros était en bonne santé. Et en disant en bonne santé, je veux dire juste, adéquat à la mesure et à la condition de l'homme". Alors que les autres films se terminaient sur la destruction du couple, *L'Avventura* se clôt sur une aube qui laisse place à l'espoir. "La conclusion à laquelle mes personnages parviennent n'est pas l'anarchie morale. Ils parviennent, tout au plus, à une sorte de pitié réciproque". Cette pitié lucide, consciente et résignée à laquelle accède Claudia est peut-être, dans notre monde moderne, le dernier retranchement de l'amour.

La Notte débute là où se terminait *L'Avventura*, sur une crise de l'amour. Le drame du couple est cette fois saisi après un long mûrissement, une lente prise de conscience. Lidia (Jeanne Moreau) et Giovanni (Marcello Mastroianni) sont mariés depuis dix ans. Il suffira d'une nuit pour leur ouvrir les yeux sur la désintégration, la mort de leur amour. Le film s'ouvre sur une agonie, celle de Tomaso, un ami commun du couple. Le souvenir de la bouleversante résignation de ce jeune écrivain hantera tout le film. Il ne sera toutefois pas assez fort pour faire oublier la détresse d'une autre agonie, intérieure celle-là et dont l'âme de Lidia est le champ clos. Dans la clinique luxueuse où Tomaso se meurt, Lidia désespérée ouvre soudain les yeux sur une solitude effrayante: le seul homme qui l'ait vraiment aimée va disparaître. Elle a autrefois refusé cet amour trop possessif. La prise de conscience de l'échec de son amour provoque chez elle une angoisse mortelle que rien, dans cette interminable nuit, ne réussira à apaiser. A mesure que cette vérité se fait jour en elle, Lidia cesse de participer à la vie qui l'entoure. Dans l'assemblée mondaine réunie pour le lancement du dernier roman de son mari la jeune femme évolue déjà en étrangère. Quand elle aura accompli le vain périple où elle tente de revenir en arrière, de retrouver ce qui n'est plus, de s'accrocher au souvenir de rendez-vous amoureux, la boucle de l'aliénation sentimentale sera définitivement fermée. C'est dans la boîte de nuit où le numéro de l'acrobate strip-teaseuse s'éternise, qu'elle a la certitude de l'irréparable: elle n'aime plus Giovanni. A la



LA NOTTE

soirée chez les Ghérardini, elle ne recherche plus ni signe, ni gage d'un amour déjà mort et si elle semble quelquefois, comme dans la promenade nocturne dans la banlieue milanaise, épier les êtres ou les choses, c'est à la manière détachée d'un somnambule. Elle promène du parc au salon, du salon au parc, une âme désaffectée aussi inaccessible à la jalousie (elle est incapable de considérer Valentina comme une rivale) qu'impuissante à

profiter d'une aventure qui s'offre à elle. Lorsqu'elle avouera à Giovanni: "Je voudrais être déjà vieille pour t'avoir consacré toute ma vie, je voudrais être morte parce que je ne peux plus t'aimer", celui-ci se raccrochera en vain à ce désespoir même pour en appeler de l'amour de Lidia. Il ne reste plus en elle de place que pour la pitié. A l'aube, dans le parc des Ghéradini, les musiciens auront beau encore jouer et les deux époux presque sauvagement s'étreindre, le "jour qui se lève ne sera pas meilleur".

Ainsi, quelques événements à peine arrachés à la banalité auront suffi à Antonioni pour rendre sensible ce qu'il y a de plus imperceptible dans le couple: l'usure des sentiments. Plus que par un dialogue qui n'est littéraire qu'en apparence, cette révélation de la désintégration d'un amour jaillit du silence. Regards qui se cherchent ou se fuient, gestes d'affection, de prévenance, sourires aimants, reconnaissants, compréhensifs, condescendants, expressions de visage fermé, absent, inquiet, c'est, en effet, le cérémonial le plus intime du couple qu'Antonioni nous révèle avec une caméra qui ne s'est jamais approchée aussi près des personnages. Ce serait sans doute être bien aveugle que de ne pas voir dans cette patiente analyse de l'habitude et de l'ennui une des plus profondes réflexions sur le couple que le cinéma ait produite. Il faudrait enfin souligner la beauté des images de *La Notte*, dire la perfection des cadrages, parler du rôle que joue le décor et surtout le décor architectural dans le processus d'isolement des personnages et dans l'élaboration d'une métaphysique de l'éphémère, décrire le traitement de la temporalité où d'imperceptibles émiettements de la durée densifient l'ennui et la vacuité des êtres. Il nous faut pourtant, faute d'espace, nous arrêter ici. Un dernier mot en terminant: *La Notte* est une nouvelle preuve chez Antonioni de sa fidélité à la femme; c'est elle, en effet, qui par la générosité de son don et la pureté de ses exigences intérieures donnait son existence au couple, c'est elle aussi qui par l'exercice d'une lucidité sans faille en marquera la dissolution.

Roland BRUNET

NOTES

- 1) *Michelangelo Antonioni*, par Pierre Leprohon, p. 27-28
- 2) *Cinéma* 58, No 30
- 3) Michelangelo Antonioni, ouvrage cité, p. 58
- 4) *Positif*, No 44
- 5) *Positif*, No 44
- 6) *Positif*, No 30

FILMS RECENTS

En mineur et en majeur

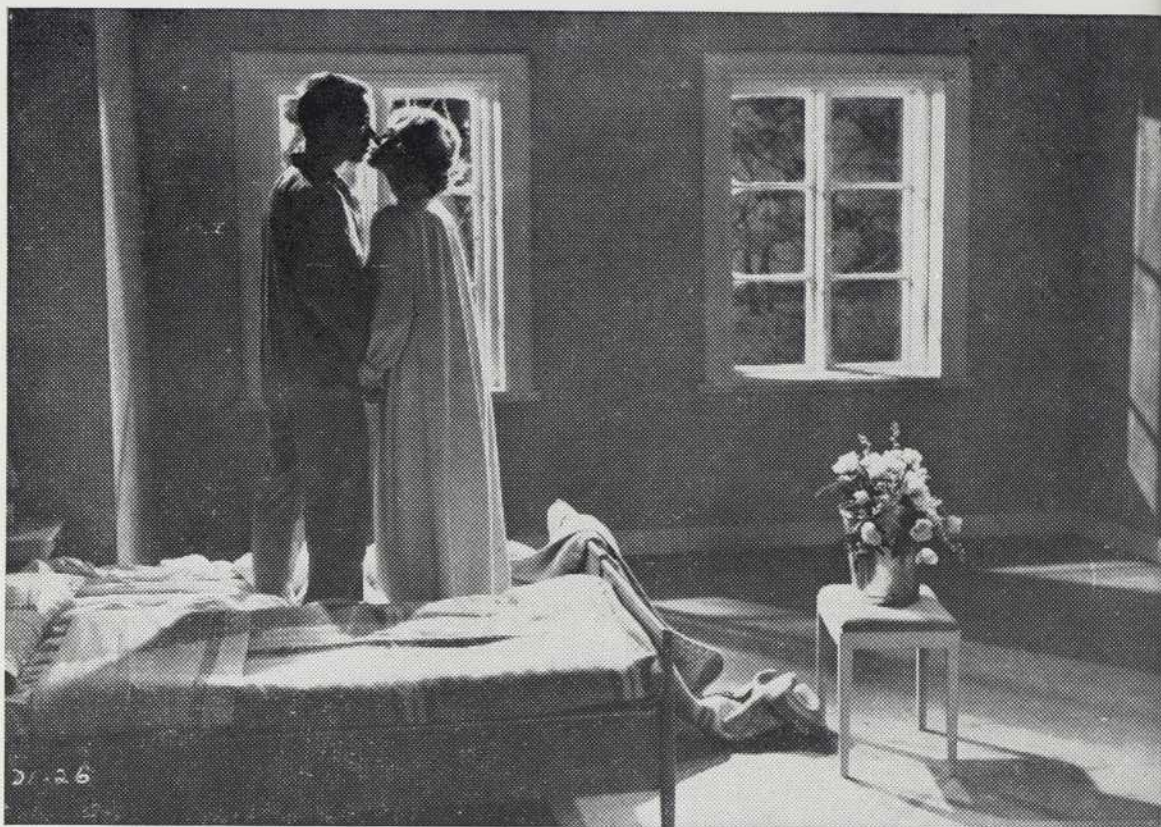
THE DEVIL'S EYE (Djävulens öga), film suédois d'Ingmar Bergman. Scénario: Ingmar Bergman. Photographie: Gunnar Fischer. Musique: Domenico Scarlatti. Interprétation: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Nils Poppe, Gertrud Fidh, Sture Lagerwall, Stig Järrel, Axel Duberg, Gunnar Björnstrand. 1960.

THROUGH A GLASS DARKLY (Sasom i en spegel), film suédois d'Ingmar Bergman. Scénario: Ingmar Bergman. Photographie: Sven Nykvist. Musique: Johan Sebastian Bach. Interprétation: Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Lars Passgard. 1961.

Décidément, Ingmar Bergman brouille les pistes. Sa soif de vérité et son inspiration intarissable l'ont mené au sommet des collines les plus diverses.

Voici maintenant *The Devil's Eye* et *Through a Glass Darkly*, nouveaux antipodes apparents dont les relations sont beaucoup plus étroites qu'on ne serait porté à le croire à première vue. En d'autres mots, voici une nouvelle preuve que ce n'est pas Bergman qui s'éparpille, mais que c'est souvent la critique qui le parsème. Le cinéaste suédois pourrait sans doute rétorquer qu'il tisse son oeuvre tel un tapis oriental orné de multiples motifs.

Bergman présente *The Devil's Eye* comme un "rondo capricioso". Ne s'agirait-il pas d'un caprice tout court ? Devant cette agréable pochade, on a en effet l'impression qu'entre deux bouffées d'angoisse, l'auteur du *Septième Sceau* a voulu se détendre un peu. Il a tissé allègrement quelques



THE DEVIL'S EYE d'Ingmar Bergman

variations sur un vieux proverbe irlandais: "La vertu d'une jeune fille est comme un orgelet dans l'oeil du diable". Le film expose les quiproquos provoqués par la décision du diable d'envoyer sur terre Don Juan (Jarl Kulle) pour séduire une jeune fille, Britt-Marie (Bibi Andersson), encore vierge et sur le point de prendre mari.

The Devil's Eye tient à la fois du burlesque et de la fantaisie la plus pure, voire de cet humour teinté de mélancolie et d'amertume qui imprègne *Une Leçon d'amour* et *Sourires d'une nuit d'été*.

Il faut mettre à l'actif du burlesque les prouesses de Pablo, le valet de Don Juan, ainsi que les interventions d'un diable habillé en moine, notamment la séquence où il se fait enfermer dans un placard par le père de Britt-Marie, un pasteur naïf.

Mais la dimension la plus séduisante du film, soit un ton de fantaisie teinté de mélancolie, provient de la présence et des relations de Britt-Marie et de Don Juan. La désinvolture ravissante et la tendre mélancolie de la jeune fiancée, la nostalgie mêlée de passion de son séducteur ne sont pas sans rappeler les héroïnes et les héros habituels de Bergman. Devant la vitalité de leurs duos, on ne peut qu'en regretter le manque de fréquence. Bergman aurait probablement eu intérêt à s'attarder davantage à ces deux personnages. Sans rien perdre en fantaisie, sa comédie y aurait sans doute gagné en unité et en poésie.

A ce reproche, j'en ajouterai un autre concernant la mise en scène. Malgré des moments étincelants, elle revêt souvent un caractère très théâtral qui provient surtout de la nature des décors et du jeu des acteurs.

Ces réserves faites, je m'en voudrais de ne pas signaler l'emploi heureux d'une musique goguenarde de Scarlatti, les interventions impromptues d'un commentateur (Gunnar Björnstrand), l'humour irrésistible de certains passages du dialogue (v.g. la définition de la femme suédoise), la grâce et la vivacité de Bibi Andersson, enfin le pittoresque de Satan et de ses valets portant perruque et vêtements style Louis XIV. Quelle ingéniosité enfin dans la séquence finale, alors qu'un lutin raconte à Satan, en les "entendant" de l'enfer, les péripéties de la nuit de noces de Britt-Marie. Voilà autant d'éléments qui ajoutent à la légèreté et à l'originalité de l'ensemble.

Un Bergman inégal, trop théâtral ? Peut-être. Mais il demeure que ce divertissement volubile et brillant d'un métaphysicien est séduisant à plus d'un point de vue.

Through a Glass Darkly (1) est le premier volet d'une trilogie qui comprendra aussi *Les Communiantes* et *Le Silence*, et que Bergman groupe sous l'étiquette "films de chambre".

Quatre membres d'une famille sont en vacances sur une petite île de la Baltique. Le drame est centré sur Karin (Harriet Andersson), une jeune femme qui se remet péniblement d'une attaque de folie. Autour d'elle gravitent et s'inquiètent son mari, médecin généreux (Max von Sydow), son père, écrivain insatisfait (Gunnar Björnstrand), enfin son jeune frère, Peter (Lars Passgard), la seule personne en qui elle a vraiment confiance.

Tout en recourant aux trois unités classiques, Bergman a choisi la voie de l'intériorité, de l'austérité, du dépouillement total. Il a éliminé tout élément spectaculaire, toute brutalité dans les mouvements de caméra et le montage, si ce n'est à de rares moments où la violence du ton est commandée par le tragique de la situation. La caméra bouge à peine; elle s'arrête longtemps sur les figures, fixe les regards, insiste sur les gestes, contemple les attitudes. Les silences sont nombreux et prolongés. Comme dans *Les Fraises sauvages*, les dialogues ne doublent pas les silences, les regards et les attitudes, mais se fusionnent avec eux pour permettre aux personnages de se révéler d'une manière avant tout visuelle. Comme décors: une petite maison aux pièces nues, des extérieurs dénudés, une grisaille presque continuelle. Comme musique: quelques mesures de la deuxième suite pour violoncelle de Bach. L'oeuvre bénéficie en outre d'une interprétation quasi liturgique. Austère, intimiste, elle se déroule à la manière d'un douloureux andante.

Ce dépouillement et cette sobriété servent de cadre à un drame psychologique dense et à une méditation à caractère métaphysique très bergmanienne.

1) L'oeuvre porte en exergue cette citation de Saint Paul: "Aujourd'hui, certes, nous voyons comme dans un miroir, d'une manière confuse, mais alors ce sera face à face". (Cor., I, 13, 12)

Auteur du scénario, Bergman a créé des personnages complexes, très portés vers l'intérieur, ce genre d'hommes qui se livrent souvent avec eux-mêmes à d'authentiques séances de psychothérapie. Préoccupés par leurs problèmes et ceux de leurs proches, Karin et ses trois partenaires cherchent et se cherchent tout à la fois. Dans leur démarche, comme les êtres solitaires d'Antonioni, ils souffrent de leur difficulté de communiquer entre eux et de s'aimer pleinement. Karin préside à la tragédie. Instable, dévorée par sa maladie et par un vif sentiment d'insécurité, brûlante de passion et d'aspirations incontrôlables, elle est souvent secouée par des crises qui se déroulent dans un climat hallucinatoire; ce sont des moments où la caméra traque entre quatre murs nus une Harriet Andersson extraordinaire, tour à tour sereine et violente, détendue et crispée, lucide et illuminée.

Admirons la méthode de Bergman; pour parvenir à révéler ses personnages tout en leur conservant leur ambiguïté et en maintenant autour d'eux un certain halo de mystère, il procède par évocations et par notations significatives. Il se contente souvent d'une allusion, d'une parole, d'un regard d'une attitude. Ainsi, cette réflexion de Peter: "Mon père m'a parlé". Ou celle-ci de Karin: "Je me sens comme un petit enfant". Ou encore

THROUGH A GLASS DARKLY d'Ingmar Bergman



cet échange entre Karin et son mari: Lui: "Tu dis et fais toujours ce qui est correct". Elle lui répond tristement: "Et c'est toujours mal". Notons, dans le même ordre d'idées, la valeur d'expression des nombreux gros plans de la figure de Karin, celle du moment où son père se retire pour sangloter, et surtout celle des caresses et des baisers furtifs adressés par Karin à son frère qu'elle ira même jusqu'à séduire. C'est le cas de le dire: nous sommes ici à l'antipode du long monologue racinien.

A travers le drame de ses personnages, Bergman poursuit sa méditation sur l'existence. Peut-être n'a-t-il jamais poussé aussi loin et intériorisé à ce point son interrogation sur Dieu et l'amour.

Quelle richesse dans cette seule phrase adressée à Peter par son père à la fin du film: "Dieu existe dans l'amour, dans n'importe quel amour. Peut-être Dieu est-il l'amour..." Ces paroles succèdent au cheminement douloureux de quatre êtres avides de bonheur et hantés par le problème de Dieu et de l'amour. De façon plus immédiate, ces paroles suivent la scène ambiguë où Karin croit apercevoir Dieu sous la forme d'une grosse araignée (2). Et la réflexion du père de Peter ouvre sur un large plan de la mer scintillante dans le crépuscule, bientôt fondue avec le regard serein et lucide du frère de Karin, tandis que s'élèvent dans le silence quelques mesures de Bach. La métaphysique se révèle à ce moment-ci à son état le plus pur, avec tout son poids de lumière et d'obscurité, d'énigmes et de certitudes, pleine de cette mystérieuse mais déterminante interaction entre l'homme et l'univers.

On parle souvent d'art total; il s'agit plutôt ici d'un art total du sacré. Comme chez Bresson, la matière artistique est devenue dans *Through a Glass Darkly* la pâte d'une esthétique du spirituel. L'oeuvre reflète fidèlement son titre: *Comme dans un miroir...* Je ne crois pas trahir Bergman en avançant que la lumière typiquement scandinave dont il illumine son drame, par son mystérieux et pénétrant rayonnement, évoque les reflets d'un univers qui déborde les frontières du nôtre, et au seuil duquel se tiennent, angoissés, les personnages de *Through a Glass Darkly*.

Claude NADON

Un personnage houstonien

NAHANNI, film canadien de Donald Wilder en collaboration avec William Weintraub. Montage: George Kaczender. Narrateur: William Weintraub. Musique: Eldon Rathburn. Effets sonores: Donald Wellington. Directeur de production: Nicholas Balla, O. N. F. 1962.

2) Après sa vision horrible, Karin a ces paroles troublantes: "J'ai vu Dieu... Il est venu vers moi. Son visage était dégoûtant et rempli de méchanceté. Il grimpait sur moi et essayait de pénétrer en moi. Mais je me défendais de toutes mes forces... Et son regard demeurait froid..."

Renouveler le "travelogue" ? D'accord. La chose est sûrement possible lorsque la région à visiter offre une certaine diversité d'éléments. L'imagination peut alors s'alimenter, restructurer une réalité tout en respectant ses valeurs fondamentales. Dans *Nahanni*, la situation se présente autrement. La Nahanni est une rivière. Ses eaux dangereuses coulent entre les flancs escarpés des montagnes de nos Territoires du Nord-Ouest pour se jeter dans la Liard, elle-même un affluent du Mackenzie. La majesté immuable de ce décor cache un accident: une chute extraordinaire — deux fois l'altitude des chutes Niagara — si imposante qu'on a peine à l'évoquer. Tout le reste n'est que grandeur sauvage, solitude immense, silence . . . habités de quelques



NAHANNI de Donald Wilder

sinistres légendes. Près de l'endroit où la Nahanni prend naissance, il y aurait une mine d'or abandonnée; plusieurs aventuriers partis y chercher fortune seraient morts ou disparus d'étrange façon. Albert Faille, 73 ans, est le dernier chercheur d'or de la Nahanni. C'est à partir de lui, dernier habitant de ces lieux, que Donald Wilder a choisi d'ordonner ce récit d'une région, d'une rivière et de sa légende. D'aucuns ont trouvé ce choix

impliste. Il m'apparaît certes sans prétention, mais surtout honnête et réaliste. Une telle nature vous écrase et décourage toute recherche; il faut avoir vécu cette expérience pour l'accepter. Tout dépendra donc d'une certaine sagesse.

La caméra a bien rendu, il me semble, le combat de cet homme avec la rivière, le visage de cette nature avec laquelle il doit s'allier pour mieux la dominer. Cette remontée de 400 milles vers la source d'un cours d'eau qui est à la fois la source de son rêve n'est pas sans quelque monotonie. Des prises de vues aériennes viennent, ici et là, redonner de l'espace à tout cela. Les chutes Virginia, vues des airs, font rêver. Mais il aurait fallu une musique moins absente pour soutenir la tension intérieure du vieil homme. Le texte volontairement sobre, devient cependant terne, par endroits. Mais grâce au montage, un rythme opinâtre s'établit, d'une séquence à l'autre, qui aboutit au plan de ce visage défait par l'effort et l'échec. Pour une huitième année d'affilée, Albert Faille doit rebrousser chemin. Les glaces du printemps ont détruit le chenal, qui s'encombre de limon. Il faudra attendre l'an prochain. Dans ce visage fatigué, seuls les yeux s'acharnent encore, dévorés par une sorte de lubie. J'en suis sûr, John Huston s'éprendrait de ce personnage.

Nahanni est un bon "travelogue". Il ne prétend pas renouveler le genre, ce n'était d'ailleurs pas son propos. C'est un film bien fait, d'une forme assez conventionnelle, qui nous apporte quand même un brin d'émerveillement.

Jean-Claude PILON

Du singulier à l'universel

LE VIEIL ÂGE, film canadien de Jacques Giraldeau. Montage: Gilles Groulx. Photographie: Georges Dufaux, Bernard Gosselin. Commentaire: Andrée Thibault. Effets sonores: Pierre Lemelin. Directeur de production: Fernand Dansereau. O. N. F. 1962.

Sur un sujet difficile, Jacques Giraldeau a réalisé un film qui contient des moments réussis, mais qui, dans l'ensemble, ajoute peu à ce que l'on sait déjà de la vieillesse et nous laisse plutôt sur notre appétit. Devant un sujet à la fois aussi vaste et aussi vague que "le vieil âge", il me semble que l'ampleur de la matière à traiter exige nécessairement qu'elle soit ramenée au particulier pour mieux atteindre au général. Dans un cadre de référence un peu différent, c'est par une telle singularisation de la matière que De Sica a pu donner au vieillard d'*Umberto D* tant d'universalité. Giraldeau, au contraire, a cherché à cerner son sujet par une série de petits tableaux



LE VIEIL ÂGE de Jacques Giraldeau

humains dont chacun serait une illustration partielle de cette réalité à multiples facettes qu'est la vieillesse. Hélas ! il y a une telle rupture de ton entre certaines de ces facettes que l'ensemble demeure peu convaincant.

Il me reste d'abord en mémoire les deux séquences du début et de la fin, d'une beauté ineffable, et qui reflètent une volonté de franchir le mur des apparences. Celle du début, remarquablement servie par le montage allégorique de Gilles Groulx, nous fait découvrir une vieille dame, seule dans un grand salon, qui joue au piano une valse chevrotante dont les harmonies vieillottes contrastent étrangement avec l'audace des images. L'impression de dépaysement est très forte. Dans la séquence finale, une femme laide que la tendresse rend belle cajole une poupée au son d'une musique envoûtante: le dépaysement est total.

Quant au reste, peu de choses. Une grand'mère qui parle de sa solitude et qui aurait pu évoquer tellement plus — sa lointaine Abitibi, ses seize enfants — si l'auteur et la caméra n'étaient restés de glace. Des vieux qui énumèrent leurs "bobos", font des petites prouesses, la bondieuserie ambiante dans les hospices où l'on reste vraiment trop longtemps, tout cela n'est qu'un aspect de la vieillesse, voire un travesti. La vieillesse, c'est autre chose

de plus intérieur que la "caméra-témoin" ne verra jamais que du dehors. Pour pénétrer une réalité comme celle-ci, on ne saurait imaginer une caméra passive. Qu'on se souvienne de l'extrême souplesse des images de *Thursday's Children* où Lindsay Anderson nous introduisait dans l'univers des enfants sourds.

Jacques Giraldeau est doué d'une sensibilité très fine qui s'exprime à son meilleur par le moyen d'une poésie visuelle parfois douteuse, parfois exquise. Nous comptons peu de tempéraments de ce genre chez nos cinéastes et il faut leur laisser la latitude voulue pour qu'ils puissent produire des choses valables. Dans *Le Vieil âge*, les séquences réussies demeurent celles où l'auteur est parvenu à recréer cette poésie qui répond à sa façon de voir. Les parties faibles sont celles où il a employé — de propos délibéré ou parce qu'une certaine mode la lui imposait — cette "caméra-témoin" qui ne lui convient pas car elle enregistre bêtement sans ressentir. A tout le moins, ce qu'il nous livre par l'emploi de cette méthode reste propre, intellectuellement honnête, et libre de toutes ces scories auxquelles d'autres s'abandonnent. Film attachant donc, un peu superficiel, où l'on souhaiterait que l'auteur fût demeuré lui-même jusqu'au bout.

Jean-Claude PILON

La force de l'âge

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, film américain de John Ford. Scénario: James Warner Bell et Willis Goldbeck, d'après une histoire de Dorothy M. Johnson. Photographie: William H. Clothier. Musique: Cyril Mockridge. Interprétation: James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin, Edmund O'Brien. 1962.

La critique procède actuellement à une réévaluation de l'oeuvre de John Ford. Ses films ambitieux comme *The Long Voyage Home* sont désormais classés "monuments d'ennui". Par contre, on sort de l'oubli certaines bandes, *The Sun Shines Bright* par exemple, qui auparavant paraissaient bien mineures. La valeur de *Stagecoach* même — longtemps considéré comme son film le plus achevé — est remise en question. On ne s'entend d'ailleurs guère quand il s'agit de distribuer un diplôme de chef-d'oeuvre à l'un des films du vieux metteur en scène américain; si l'on additionnait les avis sur ce sujet, on arriverait sans doute à une bonne douzaine d'oeuvres incomparables.

Cette revision des jugements est jusqu'à un certain point normale, quand on considère la réputation dont a joui John Ford pendant vingt-cinq

ans. Mais ses derniers films n'y ont pas non plus été pour rien. Si *Sergeant Rutledge* a paru une oeuvre solide et généreuse (le souffle cependant y est un peu court), *Two Rode Together* a été presque unanimement considéré comme le film bâclé d'un réalisateur vieillissant qui ne laissait voir sur l'écran que ses défauts. On n'a pas voulu reconnaître dans ce dernier film l'accomplissement de tout ce que Ford a fait jusqu'ici: un récit épuré à l'extrême, reposant entièrement sur la virtuosité du conteur à tirer parti des maigres ressources que lui offre l'intrigue et sur le plaisir qu'il prend à manier des personnages et des situations (il faudrait ici parler du plaisir que le réalisateur et les interprètes ont eu à improviser ce film).

Plus complexe dans ses intentions, davantage tributaire aussi d'un système de conventions classiques, *The Man Who Shot Liberty Valance* n'en est pas moins dans la même veine. L'intrigue elle-même suggère l'idée du conte. Le vieux sénateur Stoddard revient à Shinbone; le bourg maintenant est presque désert, sa vie s'écoule au rythme lent de la vieillesse. Tom Doniphon est mort dans l'oubli général; seuls les vieux se rappellent ses exploits. Stoddard en évoquant la figure de Tom fait revivre le passé. Shinbone à l'époque était encore "territoire ouvert"; les grands propriétaires s'opposaient à l'annexion à un Etat. Liberty Valance et sa bande étaient là pour défendre leurs intérêts. Rangé du côté des "petits", faisant pendant à Liberty Valance, Tom Doniphon était une sorte de bon géant qui répondait à la violence par la violence, un homme formé aux rigueurs de l'Ouest. Stoddard n'était qu'un jeune avocat récemment arrivé de l'Est qui espérait régler tous les problèmes grâce à des lois qui n'avaient jamais été faites pour l'Ouest.

Le problème politique posé n'est guère neuf, la lutte entre aventuriers qui ne voyaient dans l'Ouest qu'un terrain de pillage et pionniers qui désiraient y bâtir une société nouvelle étant un des thèmes majeurs du western. Mais cela n'a pas beaucoup d'importance dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, pas plus d'ailleurs que les idées de John Ford sur la démocratie et le racisme ou que ses connaissances historiques. Le film se compose essentiellement de cheminements, c'est une lente coulée de vie qui forme la destinée des personnages. Tom, qui normalement aurait dû prendre la tête du village, se retire lorsque le temps de la violence est passé et qu'il se rend compte que Shinbone a besoin d'un représentant instruit. Et c'est le petit avocat Stoddard qui prendra sa place — même dans le coeur d'Hallie (il est curieux de voir comment cette jeune fille semble "promise" à l'homme qui deviendra le leader du village). La légende elle-même qui fait un héros de l'homme qui eut la tête de Liberty Valance ne sera jamais corrigée: le destin veut que Ransom Stoddard ait tous les honneurs et que Tom Doniphon meure dans l'oubli. Lorsque tous les témoins auront disparu, plus personne ne saura dire qui est le vrai héros de Shinbone. Une volonté qui dépasse les hommes empêche que la vérité soit connue; seule une fleur de cactus placée sur la tombe de Tom attestera que quelqu'un s'est souvenu.

Le monde de John Ford est à l'image du souvenir, c'est-à-dire schématisé à l'extrême. Il ne nous est dit des personnages et des lieux que ce qui



THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE de John Ford

est nécessaire pour raconter l'histoire. C'est dans l'action que se fera l'analyse des sentiments. Il serait intéressant ici de comparer l'univers que crée Ford avec celui de Simenon: une même soumission aux lois simples de la narration, une utilisation analogue du folklore et de la convention sociale (les deux hommes n'ont-ils pas contribué à créer ce folklore et cette convention ?).

Michel PATENAUDE

Chéri fais-moi peur

LES DIABOLIQUES, film français de Henri-Georges Clouzot. Scénario: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Geronimi, René Masson, Frédéric Grendel, d'après le roman "Celle qui n'était plus" de Boileau-Narcejac. Photographie: A. Thirard, Juillard. Musique: Georges Van Parys. Interprétation: Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse, Charles Vanel, Pierre Larquey. 1955.

En voyant *Les Diaboliques*, on a l'impression d'assister à une reprise moins brillante de *L'Assassin habite au 21*. Les petits bourgeois médiocres du premier film de Clouzot ont été à peu près transposés dans le milieu provincial des *Diaboliques*; les personnages sont presque les mêmes, avec les mêmes défauts, les mêmes manies.

Chacun des personnages des *Diaboliques* nous paraît plus représenter un type qu'une personne ayant une identité propre et son originalité; par exemple, le mari est beaucoup plus le type du "mari odieux" qu'une personne réelle; cette schématisation devient beaucoup plus évidente chez les personnages secondaires comme les professeurs, le concierge, l'inspecteur de police, les locataires (dans ce cas on touche à la caricature).

Si on revoit le film une seconde fois, la mécanique montée par Clouzot ne marche plus, et le suspense, déjà amoindri par l'aspect involontairement comique, dans leur exagération, des deux scènes d'assassinat (la fausse et la vraie), ne tient plus parce qu'on voit les trucs employés. En fait, Clouzot n'a pas grand chose à dire; ses personnages sont des automates, des inconscients presque; ils font des gestes diaboliques mais ils ne semblent pas se vouloir réellement tels. L'intention ironique que l'on peut déceler dans le film ne suffit pas à nous faire croire à un univers profondément personnel. De plus, même si on voit le film avec sept ans de retard, ces défauts ne sauraient être dus à l'évolution du langage cinématographique; *Les Diaboliques* sont de la même année que *Femmes entre elles*, *Les Mauvaises Rencontres*, *Lola Montès*, *Pather Panchali*, tous des films profondément personnels et dont le langage n'a que peu vieilli.

En fin de compte, peut-être ne reste-t-il du film que la volonté de Clouzot d'ébranler les nerfs du spectateur, de lui faire une bonne peur avec des corridors sombres et des portes grinçantes. Ce genre de cinéma a sans doute une valeur de divertissement, mais il ne va pas plus loin.

Pierre THEBERGE

COMPLETEZ VOTRE COLLECTION

Les lecteurs qui désirent se procurer d'anciens numéros
l'Objectif peuvent le faire aux conditions suivantes:

2 à 8 — \$0.40 chacun

9-10 (numéro double) — \$.075

11 à 14 — \$0.50 chacun

15-16 (numéro double) — \$0.75

Ecrivez à:

OBJECTIF 62, C.P. 64 STATION N, MONTRÉAL

objectif 62

REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA

abonnement : \$ 4.50 pour dix livraisons

Nom:.....

Adresse:.....

adressez à : OBJECTIF 62, C.P. 64, Station "N", Montréal-18

Ciné-Perspective

présente

DE GARBO À MONROE

- Garbo, Dietrich
- Davis, Bergman
- Gardner, Charisse
- K. Hepburn, Taylor
- McLaine, Monroe
- Rossellini
- Mankiewicz
- Lubitsch, Von Sternberg
- Cukor, N. Ray
- Minelli, Huston

Première le 17 octobre à 7 hres 30 du soir

AUDITORIUM DE L'HOTEL-DIEU

Admission: \$0.50

Renseignements: WE. 5-4962

A T E L I E R

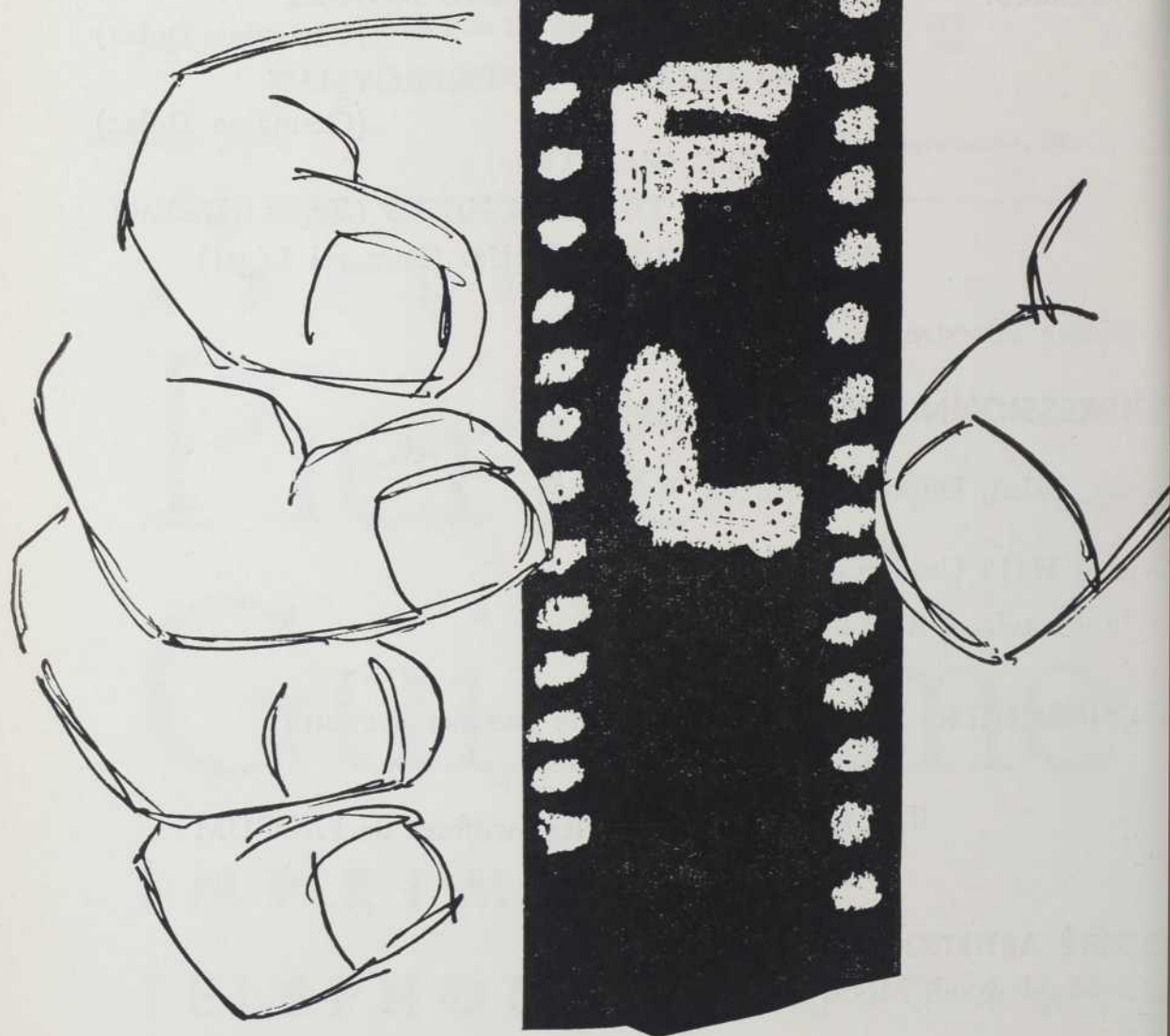
Pierre

Guillaume

I M P R I M E U R

T E L E P H O N E 2 7 3 - 7 4 6 1

UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS.



TRANS-WORLD FILM LABORATORIES LIMITED. 4824 CÔTE DES NEIGES, MONTREAL, RE 3-71