

AOUT-SEPTEMBRE - 50 CENTS

# objectif 64

BIBLIOTHEQUE COLLEGIALE

66 ... P.Q.

17 AOU 1964

# objectif 64

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

DIRECTEUR-GERANT : ANDRE POIRIER

REDACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE A LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

REDACTEURS : ROLAND BRUNET, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE NADON  
CHRISTIAN RASSELET, PIERRE THEBERGE

MAQUETTISTE : CAMILLE HOULE

OBJECTIF 64 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

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

---

## SOMMAIRE

AOUT-SEPTEMBRE 1964, No 2

Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film .....	Jean-Pierre Lefebvre	
« 22 décembre » : cinéma indépendant en Italie .....	Tullio Kezich	1
Hilary Harris, 1964 .....	Jacques Bensimon	3
3 mémoires, 5 textes .....	Michel Patenaude	4

## FILMS RECENTS

Man's Favorite Sport ? .....	Jacques Leduc	2
La Baie des Anges .....	Pierre Théberge	2
Lola .....	Jean-Pierre Lefebvre	3
Dr. Strangelove .....	Stéphane Venne	3
America America .....	Michel Patenaude	3
Trouble-fête .....	Robert Daudelin et Michel Patenaude	3

---

## EN PAGE COUVERTURE :

Barbara Ulrich dans LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx. Montage de Camille Houle sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à : l'Office national du film, Tullio Kezich, F.I.F.M., Télé-A Films, United Amusement, France Film.

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

Imprimerie Saint-Joseph

# petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'OFFICE NATIONAL DU FILM

---

par Jean-Pierre Lefebvre

## Prémisses

1. — L'O.N.F. vient d'avoir 25 ans. A l'étranger, l'O.N.F. se résume à Norman McLaren (qui lui vient d'avoir 50 ans), Colin Low, Michel Brault, Claude Jutra, de même qu'à quelques films bien polis, sans personnalité, parfois un peu ridicules ou simplement naïfs. Pour nous, Canadiens, l'O.N.F. est la seule maison de production importante au Canada (la seconde étant Crawley Films). Mais malgré tous les capitaux engloutis chaque année dans la fabrication massive de courts métrages à caractère documentaire, dont l'objectif principal est de faire connaître le Canada et les Canadiens aux étrangers et aux Canadiens eux-mêmes, et malgré la bonne volonté de certains cinéastes à vouloir faire éclater les cadres traditionnels et étroits dans lesquels ils tra-

vaillent, on doit constater que l'objectif n'est pas atteint, que l'image donnée du Canada et des Canadiens est fautive et incomplète, étant limitée par des intentions politiques, donc des intentions de propagande, et étant privée du dynamisme fondamental que lui assurerait la liberté d'expression la plus absolue des créateurs qui y travaillent. On doit aussi constater que ceux qui tentent de révolutionner les modes de production de l'O.N.F. non seulement se battent contre des moulins à vent et voient leurs efforts réduits à néant (sauf de très rares exceptions), mais encore épuisent vainement leur pouvoir de création et doivent vivre en marge de presque toutes leurs aspirations profondes. (Nous pouvons constater le même phénomène chez quelques-uns de nos écrivains qui ont été vidés en peu de temps par les exigences de la télévision.)

2. — A *Objectif*, nous avons toujours tenté de nommer le cinéma que nous aimons le mieux, canadien ou autre, et cherché à définir le cinéma qui serait celui de l'homme libre, indépendamment des circonstances politiques, morales, religieuses, sociales ou autres conditionnant sa liberté. Nous croyons en effet que la seule chose que l'artiste doit assumer entièrement c'est son *intégrité personnelle*.

Nous avons toujours essayé de percevoir, pour le bénéfice de nos lecteurs et le nôtre, le degré d'intégrité personnelle auquel un cinéaste, canadien ou autre, a pu atteindre dans l'une ou l'ensemble de ses œuvres, une œuvre de création étant le point culminant d'expression humaine.

Le problème que nous cherchons à cerner est celui de la création cinématographique en tant qu'expression d'une liberté individuelle, la liberté individuelle commandant toutes les autres.

3. — Depuis l'article paru dans cette même revue au mois d'août 1962 et s'intitulant *L'Équipe française souffre-t-elle de « Roucheole » ?*, nous nous sommes contentés d'analyser les films de l'équipe française qui nous semblaient les plus marquants sans chercher à retrouver entre eux des liens existant trop souvent dans la seule bouche de leur réalisateur. Si, à l'époque, *Québec-U.S.A.* marquait en quelque sorte la décadence du *candid eye* à la façon de l'équipe française (car la même année, Wolf Koenig et Roman Kroitor donnaient le meilleur film canadien du genre : *Lonely Boy*), il était trop tôt pour savoir si *Jour après jour* de Clément Perron allait avoir des suites considérables. Car *Jour après jour* apportait quelque chose de nouveau : c'était un essai de personnalisation au niveau formel et spirituel d'une matière essentiellement humaine et sociale. Le film brisait par ailleurs avec les méthodes du *candid eye*. De nouvelles idées étaient dans l'air.

C'est toutefois *Bûcherons de la Manouane* d'Arthur Lamothe qui devait confirmer le mieux la tendance amorcée par *Jour après jour* et orienter du même coup tout un secteur de la production de l'équipe française. Le premier film



**LES ENFANTS DU SILENCE de Michel Brault et Claude Jutra**

d'Arthur Lamothe répétait la prouesse, pour ne pas dire le miracle, des *laquetteurs*.

1963 vit naître un projet sans pareil à l'O.N.F. : la production de quatre films dramatiques sur la femme au travail. Ces deux genres (le genre dramatique et le genre féminin) avaient toujours été tabous à l'O.N.F. Mais la concrétisation de ce projet devait apporter au début de 1964 une amère déception. Les films de Jacques Godbout, Gilles Carle, Pierre Patry et Clément Perron-Georges Dufaux concrétisent en effet d'une exceptionnelle façon l'absurdité du système de production de l'O.N.F. et démontrent le double suicide qui menace les cinéastes qui y travaillent : le suicide suscité par la commande, la censure, les règlements, etc., et le suicide qu'est l'assèchement progressif des créateurs qui sont victimes à la fois des gros budgets dont ils disposent et de la facilité qui les tente.

4. — Quant aux nomades de l'équipe, ils continuèrent de collaborer avec leurs anciens collègues tout en s'adaptant aux idées des nouveaux et tout en s'attaquant à des projets de plus grande envergure, Michel Brault pour le compte de l'O.N.F., Claude Jutra et Pierre Patry pour leur propre compte.

C'est ainsi que furent réalisés *Pour la suite du monde*, *A tout prendre* et *Trouble-fête*, que nous pouvons considérer comme les trois premiers longs métrages canadiens-français (*Séraphin*, *Le Petite Aurore*, *l'enfant martyr* et compagnie n'avaient rien à voir avec le cinéma; quant à *Seul ou avec d'autres*, il s'agissait d'une blague d'étudiants qui fit tomber Michel Brault et Gilles Groulx dans le pire amateurisme).

Gilles Groulx, pour sa part, ne tourna qu'un film, *Voir Miami*<sup>1</sup>. Et Jacques Godbout fit quelques petites bricoles.

Je vous propose maintenant de suivre film par film le travail de presque tous les cinéastes mentionnés plus haut, afin de percevoir si, parmi la somme de talent qui se dépense à l'O.N.F., une partie est récupérable et de quelle façon elle peut l'être.

Je laisse délibérément dans l'ombre certains noms moins en vedette (Arthur Lipsett, Anne-Claire Poirier, Guy Borremans, Jacques Giraldeau, Léonard Forest, Jean Dansereau), ou d'autres qui n'ont rien à voir avec le sujet de cet article parce qu'ils sont parfaitement intégrés au système de production de l'O.N.F. (Colin Low, Wolf Kœnig, Raymond Garceau). Norman McLaren constitue une exception.

Je procéderai selon l'ordre alphabétique suivant : Michel Brault, Gilles Carle, Jacques Godbout, Gilles Groulx, Claude Jutra, Arthur Lamothe, Pierre Patry, Clément Perron.

## Michel Brault

J'aimerais parler longuement des caméramans de l'équipe française, de Guy Borremans, Jean-Claude Labrecque, Georges Dufaux et Bernard Gosselin; malheureusement, plusieurs d'entre eux signant parfois la photo d'un même film, je ne saurais les apprécier à leur juste valeur. Je ne retiens donc que le nom de Michel Brault, déjà très connu et mal connu, et qui a révélé au cours de sa carrière déjà longue et épique une personnalité remarquable.

Il y a une douceur, une tendresse, une respiration exclusives à la photo de Brault, qui, cependant, travaille trop et d'une façon trop disparate. Il se lance à corps perdu dans la plus banale comme la plus exaltante aventure et il n'est rien qu'il n'ait essayé. Ce dont il aurait besoin : quelqu'un pour l'inspirer et le maîtriser définitivement (que serait Raoul Coutard sans Truffaut, Godard et Demy ?). De plus, je ne crois pas qu'il soit ou puisse devenir metteur en

---

1. *Hockey*, en chantier depuis fort longtemps, n'est pas encore terminé. Groulx vient toutefois d'achever un long métrage, *Le Chat dans le sac*.

scène, à moins d'être pendant quelques années sous la tutelle de quelqu'un qui soit plus exigeant et plus volontaire que lui, et à moins que par la suite on lui donne des sujets comme celui de *Nanook* ou celui de *Louisiana Story*. Il est trop souvent victime de son art, de son habileté et de sa facilité et tend malgré lui à réduire les dimensions de la mise en scène à la plastique de l'image ou à la dynamique propre à l'appareil de prise de vues.

La démonstration de sa grande maîtrise, il la fait beaucoup mieux dans des petits films comme *Les Enfants du silence* que dans *Pour la suite du monde*, et la virtuosité n'est pas son côté le plus attachant; c'est au contraire la grande simplicité et la grande pureté de certaines de ses images qui le caractérisent le mieux. Il semble avoir adopté la longue focale comme œil et l'absence de profondeur de champ (ou les possibilités offertes par la profondeur de champ) comme langage. Étrange, puisque l'emploi de la longue focale porte naturellement vers l'impersonnalité, les difficultés techniques étant nombreuses à surmonter et les possibilités de les surmonter infiniment réduites.

**SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES : Gilles Carle et Patricia Nolin**



L'atout principal de Brault est de réussir ce qu'il aime et d'aimer ce qu'il fait. Pourtant, nul sujet et nul metteur en scène ne lui ont encore apporté la matière substantielle qui lui permettrait d'avoir une place de choix aux côtés de Coutard, Lassally ou Shuftan. Les *commandes* qu'il remplit pour l'O.N.F. lui font perdre un temps précieux et l'incitent à trop de prouesses sans queue ni tête. Et Brault n'a pas le droit de décevoir, il n'a pas le droit d'être médiocre ou tout simplement « doué ».

## Gilles Carle

*Dimanche d'Amérique* souffrait avant tout d'un très mauvais travail de caméra, mais c'était tout de même un film sans prétention, dans le meilleur ton du *candid eye*. *Patinoire*, c'était mignon sans plus. *Patte mouillée* était un film tellement nul que nous avons évité d'en parler. Avec *Solange dans nos campagnes*, cependant, le meilleur des quatre films sur la femme au travail, Gilles Carle devient enfin lui-même, si j'en juge par la maîtrise dont il fait preuve et principalement par le rythme vital qu'il donne à son film. Il y a en effet, dans *Solange dans nos campagnes*, une respiration que seul un créateur qui sait et aime ce qu'il fait peut donner à une œuvre, en plus d'un ton exquis d'humour et d'un sens très juste de la comédie.

Les Britanniques ont déjà démontré que le sens de l'humour est l'élément le plus efficace pour l'étude et même la transformation d'un milieu. On assiste même à un retour du cinéma à la comédie, mais à la comédie noire cherchant à faire par l'absurde la preuve de la folie des hommes : *Tom Jones* et *Dr. Strangelove* en sont des exemples patents. Et Gilles Carle n'échappe pas à ce courant de jour en jour grandissant. Il a choisi de rire de ce qui fait pleurer; mais on sent qu'il aime vraiment à la fois ce qui le fait rire et ce qui le fait pleurer, la société canadienne-française, Radio-Canada, l'O.N.F. lui-même et toute la bastringue. Il aime son « chez nous » et *Solange dans nos campagnes* est peut-être le premier film canadien-français digne de ce titre et n'en portant pas les préjugés qu'habituellement on y rattache (il y a aussi *Les Désœuvrés* de René Bail).

Domage toutefois que Gilles Carle ait eu à subir la fatale demi-heure. Et dommage qu'à l'O.N.F. l'administration n'aime pas le film de Gilles Carle et qu'on ne veuille pas le doubler en anglais, contrairement aux trois autres. Car Gilles Carle est un authentique metteur en scène, le premier de l'équipe française.

(Je n'ai malheureusement pas vu *Un Air de famille*, saboté par l'O.N.F., parce qu'il donnait une soi-disant fausse image de la famille canadienne-française. Carle vient par ailleurs de terminer *Percé on the Rocks*.)



LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx

## Jacques Godbout

M. Godbout aime la salade, les bibelots, les arts (et le cinéma), la politique, la révolution, la comédie, la poésie, les voyages, Chris Marker et Jean-Luc Godard. Ayant acheté sur les quais de la Seine les notions de prolétariat pour cinq sous, il nous les expose à sa façon dans *A Saint-Henri le 5 septembre*, superposant à la sécheresse des créateurs-onf, la sécheresse des intellectuels « français » qui parlent de la révolution et des problèmes de leur temps dans un fauteuil de cuir bien rembourré comme eux; l'extraordinaire commentaire « engagé » de *A Saint-Henri le 5 septembre* rejoint au reste l'extraordinaire « poésie de vache » qu'il composa pour l'inoubliable *Têtes blanches* de Guy L. Coté. Quant aux *Dieux*, ils valent pour leur exemplaire superficialité et rendent bien l'idée que beaucoup d'artistes d'ici se font d'eux-mêmes. Il y a aussi *Rose et Landry*, en collaboration avec Jean Rouch : du travail honnête et propre qui toutefois n'ajoute ni ne retranche rien au prestige ambigu du cinéma-vérité, et reste une gentille initiation pour enfants de dix ans (ou pour la masse) aux problèmes de l'Afrique contemporaine. *Borduas*, pour sa part, est peut-être le meilleur et le pire film de Godbout : il ne saurait être nuisible à *Borduas*, mais il ne saurait, non plus, continuer ou seulement transmettre cette révolte, cet amour de cette liberté que *Borduas* a assumés jusqu'à la fin de ses jours.

Il y a aussi *Fabienne sans son Jules*. Je ne peux pas trouver les mots pour en exprimer la platitude, la nullité et la prétention. Je ne reproche pas à Godbout de s'être inspiré de Godard, mais bien de faire insulte à Godard, de le tourner en ridicule. Et c'est en fin de compte Godbout lui-même qui se tourne en ridicule.

En d'autres temps, on aurait pardonné à Jacques Godbout de composer des sonnets ridicules et de les lire dans les salons; mais aujourd'hui, les mauvais poètes et les poètes prétentieux doivent être bottés au derrière, surtout s'ils gaspillent des sommes folles d'argent et de talent à confectionner leurs « petits morceaux choisis ». Godbout n'aurait jamais lui-même déboursé un sou pour produire un film tel que *Fabienne sans son Jules*.

Dites-moi, monsieur Godbout, que vient faire *L'Aquarium* dans vos œuvres ? C'était pourtant un merveilleux roman, d'une extrême sincérité, qualité qui me semble faire défaut à tous vos films. Ne seriez-vous qu'un enfant gâté qui aime bien être le premier en classe, à l'O.N.F. et dans la « rrrrévolution » ??? Seriez-vous un inconséquent ??? Le titre de votre dernier film dit : « Le monde va nous prendre pour des sauvages. » Avec des films comme les vôtres, c'est déjà fait.

## Gilles Groulx

Des *Raquetteurs* à *Voir Miami*, peu de chemin parcouru, sinon celui de l'indécision. Groulx ne s'est pas encore trouvé, même pas avec *Golden Gloves*, son meilleur film. Mais ses tentatives sont à tout le moins sincères et sérieuses. *Voir Miami* lui aura peut-être servi de leçon et fait comprendre que la poésie est la chose la plus difficile qui soit et requiert plus de liberté d'expression que celle dont l'O.N.F. lui permet de jouir. La démarche de Groulx, dans *Voir Miami*, poussée à bout comme elle l'a été, enlèvera peut-être à d'autres le goût de se lancer dans le documentaire au-dessus du documentaire proprement dit et au-dessous de la vraie poésie. D'ailleurs, il aurait fallu, pour que le film soit une réussite, que Groulx assume intégralement son sujet et rédige lui-même le commentaire, qui, malgré l'habileté non dépourvue de profondeur de Paul-Marie Lapointe, n'arrive pas à s'intégrer à la vision de Gilles Groulx.

## Claude Jutra

*Objectif* écrivait, au mois d'octobre 1961 : « Claude Jutra a beaucoup de talent, personne ne le niera; mais qu'il ait trop de facilité, personne ne le niera non plus. » Voilà toutefois plus de quinze ans (*Mouvement perpétuel* a été tourné en 1949) que Jutra fait la preuve de sa virtuosité et de son talent sans

avoir réalisé une œuvre majeure<sup>1</sup>. Parler du commentaire et du montage qu'il a fait pour le *Petit Discours de la méthode* (film de Pierre Patry) m'inciterait à répéter ce qui a déjà été dit dans l'article *L'équipe française souffre-t-elle de « Roucheole »*? Parler du bon commentaire et du bon montage qu'il a donnés aux *Enfants du silence* (film de Michel Brault) ne m'inspire rien de neuf ou de révélateur à ajouter au compte de Jutra.

Quant à *A tout prendre*, ma déception vient avant tout du fait que ce qui aurait pu être un film extraordinaire demeure une œuvre bâclée, paresseuse, molle et d'une prétention qui n'est pas assez marquée par le cynisme de Jutra pour faire choc, pour dépasser le morbide dans lequel elle s'enferme. Jutra n'est pas capable de se détester jusqu'au bout ou de se faire saigner comme il l'aurait voulu : le sang (pas celui d'un poète) d'*A tout prendre* n'est qu'une tomate pourrie écrasée sur l'écran. Ne sachant jamais sur quel pied danser, Jutra se lance dans un numéro de cirque qui exigerait une stabilité, une habileté et une maturité infinies. C'est l'idée qui est confuse chez lui, c'est l'idée qui n'arrive pas à trouver sa plénitude et par le fait même emprunte des formes et des techniques bâtardes, superficielles, et aussi revêt un aspect expérimental qui n'est qu'une excuse, un prétexte pour voiler une impuissance à maîtriser la pensée. Jutra est peut-être très intelligent; mais il manque de sensibilité.

## Arthur Lamothe

Arthur Lamothe est avant tout un homme d'action et ses films (deux de terminés) sont des pamphlets à la fois pour et contre l'homme américain. Trois thèmes : les grands espaces, l'homme solitaire et l'homme exploité par le régime, l'homme rongé par l'injustice politique et sociale.

Lamothe sait parfaitement ce qu'il veut et fait des films pour dire quelque chose. Il possède en outre une immense tendresse envers le genre humain.

Il amorce une très nette scission avec le *candid eye* et tente de redonner au documentariste le droit de regard sur la réalité qui doit être retransmise plus riche et pleine qu'avant le moment où l'artiste s'est intéressé à elle. *Bûcherons de la Manouane* est le contrepoint des *Raquetteurs*. L'erreur fondamentale du *candid eye* était d'abolir une des dimensions de la création artistique en ne faisant pas profiter le cinéaste de l'élément de communication et de communion qui existe normalement entre l'artiste et son sujet : le cinéaste se superposait alors à la réalité sans s'y intégrer. Le cinéaste demeurait un être « en marge ». Il y avait, d'une part la Vie, d'autre part l'Art. Il semble que Lamothe tente de refondre les deux.

1. *Anna la bonne*, toutefois, nous avait à nouveau inspiré confiance; sans être un grand film, c'était pourtant une œuvre plus structurée, plus accomplie et maîtrisée que les autres films de Jutra depuis *Pierrot des bois*.

*Bûcherons de la Manouane* a principalement une importance spirituelle. Qu'il ne soit pas tout à fait « achevé » et poli ne découle toutefois pas uniquement des censures imposées à Lamothe par l'O.N.F.; cela provient aussi de la profusion d'idées, de gestes et de faits que l'auteur a voulu y mettre. Mais loin d'être un signe de faiblesse, ce dernier indice démontre la santé morale de Lamothe. S'il avait débordé à tort les cadres de son sujet, on pourrait lui en faire le reproche; mais le film possède malgré tout une forte unité, parce qu'il est axé sur la description d'un individu bien particulier qui s'appelle un bûcheron, parce qu'il est axé sur *l'humain*. Nous avons vu jusqu'à ce jour de nombreux films sur la coupe du bois et sur la drave, mais tous étaient de mauvais documentaires mettant en relief les seules valeurs folkloriques du sujet.

*De Montréal à Manicouagan*, deuxième film de Lamothe, porte déjà l'empreinte des griffes-onf, même si celle de l'auteur y est quand même visible et très profonde malgré le dédale d'images que constitue le film.

Il est impossible de faire des prédictions au sujet d'Arthur Lamothe. Il pourrait aussi bien nous décevoir que nous ravir; il s'oriente en effet vers un cinéma trop social (et même socialisant) et trop fortement engagé pour que nous sachions précisément quel parti il prendra. Mais, chose certaine, s'il continue à travailler à l'O.N.F., dans des cadres qui le gênent trop, il risque de devenir comme tant de Canadiens qui ont ménagé la chèvre et le chou et ont troqué leurs illusions (belles), leur *amour* du cinéma, de l'Art et de la liberté contre une position d'avenir (\$\$\$\$) et un travail « compensateur » (comme si c'était possible de se satisfaire en création d'une demi-liberté !).

## Pierre Patry

Premièrement : Pierre Patry a une longue expérience du théâtre et du cinéma. Deuxièmement : il a réalisé un film excellent, *Les Petites Soeurs*. Troisièmement : il a trois courts métrages pourris à son actif : *Collège contemporain*, *Petit Discours de la méthode* et *Il y eut un soir, il y eut un matin*<sup>1</sup>. Quatrièmement : il déçoit magistralement avec son premier long métrage, *Trouble-fête*.

Patry a été l'un des premiers, à l'O.N.F. et dans les milieux du cinéma canadien, à partir ouvertement en guerre contre le manque de scénarios et de scénaristes. Partisan du cinéma dramatique, il n'a jamais laissé de se battre afin d'obtenir quelque chose et de *faire* quelque chose. Et il a effectivement fait du cinéma dramatique. Bravo !

---

1. Quant à *Louis-Hippolyte Lafontaine*, il s'agit avant tout d'une pièce de bravoure dont j'aime mieux m'abstenir de parler.

Mais voilà ce qui m'inquiète un peu : ses deux films les plus faibles (pour ne pas dire affreux) sont précisément ses deux dramatiques d'envergure, le premier d'une demi-heure, *Il y eut un soir, il y eut un matin*, réalisé dans les cadres de la série « La femme au travail », et l'autre d'une durée d'une heure et demie, *Trouble-fête*, réalisé pour son propre compte.

Je me demande a) si Patry a rencontré les mauvais scénaristes et tourné les mauvais scénarios, ou b) s'il n'a aucun talent.

Comment apprécier et nommer les travellings foudroyants, laids et sans signification, la direction d'acteurs aussi fausse qu'exubérante et le manque le plus élémentaire d'unité dramatique de *Il y eut un soir, il y eut un matin* ? Faut-il appeler cela lyrisme ? avant-garde ? Comment apprécier et nommer ce goût froid, sans tendresse et sans amour, des enfantillages spirituels et techniques de *Trouble-fête* ? Cette totale indifférence vis-à-vis de la beauté, de la simplicité et de la vie ?

#### BUCHERONS DE LA MANOUANE d'Arthur Lamothe



Patry avait déjà synthétisé dans *Petit Discours de la méthode* toute la prétention, la sécheresse et la grossièreté de *Trouble-fête* et de *Il y eut un soir, il y eut un matin*. Esthétisme outré et naturalisme borné, voilà les deux éléments majeurs qui situent ses films à cheval entre le régionalisme le plus simpliste et le cinéma le plus ridicule. Patry est sur le point de devenir le Claude-Henri Grignon du « grand » Montréal, avec cette différence que Grignon connaît mieux son métier et ses limites que Patry.

Plusieurs, dont M. Jean Lemoyne lui-même (dans le texte de présentation de *Trouble-fête*, vendu à la porte du cinéma pour la modique somme de cinquante cents), ont salué avec enthousiasme le côté populaire du film; mais le peuple peut-il vraiment se reconnaître dans une œuvre qui lui ressemble trop, et qui, au reste, lui donne entièrement raison puisque le film mène à un échec radical de tous les protagonistes et confirme la bêtise par la bêtise? D'autre part, le peuple qui a acheté et tenté de lire l'article de M. Lemoyne a-t-il pu comprendre un seul mot à tout ça? Personne ne niera l'exactitude des paroles de M. Lemoyne et la réalité que nous présente Patry dans son film. Mais personne ne niera non plus que M. Lemoyne s'épanche trop sur le passé littéraire du Canada et se fourvoie carrément en n'accordant d'importance qu'à l'aspect sociologique de l'œuvre, en plus de tomber lui-même dans un maniérisme de littérateur<sup>2</sup>. Et personne ne niera non plus la vulgarité, pas tant des faits que nous montre Patry, mais de la manière dont il nous les montre. Il n'y a dans *Trouble-fête* aucune unité dramatique, psychologique, plastique et spirituelle; il n'y a aucun visage vrai et humain; il n'y a aucune présence du metteur en scène. Il n'y a aucune âme, pour tout dire, aucun élément qui puisse nous révéler un homme derrière la caméra.

Je suis persuadé que Pierre Patry n'a pas fini de nous décevoir. S'il a du talent, c'est un talent sans aucune profondeur, un talent d'artifices et de bonnes, trop bonnes paroles.

## Clément Perron

*Jour après jour* révélait un homme ayant quelque chose à dire, même s'il n'était pas en pleine possession de ses moyens et si on eut souhaité qu'il fasse un emploi aussi heureux des mots que des images. Il n'en fut pas de même du *Fr. Marie-Victorin*, film qui ressemble trop à certains récits pâlots de notre grand homme et qui s'embourbe dans une poésie pleine d'enfantillages

2. « Par exemple, la scène où Lucien conspire à la taverne avec ses amis et où la caméra tourne autour de leur table comme une étoile de malheur : elle est très gênante, cette scène, et en effet il est très gênant d'être cerné. Ailleurs, l'intervention symbolique est laissée à la trame sonore, mais quel que soit le moyen, le symbole sera présent. Puis, à mesure que le film rencontre et propose plus de réalité et que ses prises lumineuses s'étendent jusqu'au flou équivoque des choses cachées, le symbole se développe pour finalement devenir toute l'expression. » (Voilà une excellente critique de *Hiroshima mon amour* !)

au lieu d'être une poésie enfantine. Quant aux *Bacheliers de la 5ième*, il s'agit d'un record. Je ne me souviens pas avoir jamais vu un film aussi catastrophique, aussi pénible à voir et donnant l'impression que son auteur doit être un homme bien misérable. Clément Perron ne déclamera sans doute les mêmes arguments que ceux qu'il décline dans le numéro 7 de *Parti pris*; mais si le gouvernement l'emmerde tant, pourquoi continue-t-il à travailler pour lui? Qu'il ait jusqu'au bout le courage de ses paroles. Quant à tout autre argument de tout autre ordre, je serais prêt à le réfuter. Perron aurait pu se battre à tout le moins pour que son nom soit retiré du générique.

*Caroline*, un sujet plus libre et plus étendu, allait peut-être lui donner l'occasion de se réchapper. Car on peut comprendre que la femme et l'amour soient des sujets plus intéressants que la vie (bien exemplaire, je n'en doute pas) du frère Marie-Victorin ou le chômage sur la Côte-Nord.

Je ne sais pas quelle a été la nature de la collaboration de Clément Perron et de Georges Dufaux. Le générique dit simplement qu'ils sont également responsables du scénario, de la réalisation et du montage. Quoi qu'il en soit, Perron y a mis certainement beaucoup de lui-même, puisque *Caroline* est la transposition « sentimentale » de *Jour après jour*.

Perron et Dufaux n'ont rien négligé afin d'enjoliver et de compliquer inutilement le film. Il y en a trop, toujours trop. Et tout est essentiellement superficiel. Il y a bien sûr un côté décoratif et charmant (à la *Ballon rouge*) qu'on est libre d'aimer ou pas; mais il y a un tas de belles inutilités qui font très Dames de la Congrégation, des petits anges en papier doré par ci par là, des petits bouts de poèmes (de Ronsard), une chanson jolie, des plans remarquables au mauvais sens du mot, des extrapolations dans le commentaire dont on se serait volontiers passé, un goût du mélodrame et des lieux communs. En somme, *Caroline* est le plus sympathique désastre des quatre films sur la femme au travail.

Clément Perron, sans doute heureux de se retrouver devant un sujet plus vaste, en a profité pour se vider le cœur et tout dire. Il a oublié qu'on ne peut bien dire qu'une seule chose à la fois, et que la vraie liberté du créateur est celle qui lui permet de constater ce qu'il peut faire et ne pas faire, ce qu'il vaut et ne vaut pas, ce qu'il doit ajouter et retrancher.

## Morale

Ceux qui acceptent un emploi de cinéaste à l'O.N.F., à plein temps ou sous la forme d'un contrat limité à la réalisation d'un, de deux ou de plusieurs films, le font pour des motifs qui les concernent. La liberté d'expression concerne toutefois TOUT LE MONDE, et les cinéastes qui acceptent de trop nombreuses demi-mesures et pendant un temps trop long font reculer indéfiniment



Clément Perron et Georges Dufaux

le moment où le mot liberté d'expression cinématographique pourra devenir une réalité au Canada.

Qu'on me comprenne bien : je ne refuse pas l'O.N.F. en bloc ; je prétends tout simplement qu'on ne peut rien demander de plus au système que ce qu'il donne, et à mon avis il ne donne pas l'essentiel. Une poule ne pondra toujours que des œufs. L'Office donnera sans doute toujours des Colin Low, Wolf Kœnig, Roman Kroitor, Raymond Garceau, Jean Dansereau et Guy L. Coté : nous en sommes fiers et heureux. Mais soyons lucides quant à l'autre côté du problème et que les cinéastes mal à l'aise dans les cadres de l'O.N.F. soient encore plus lucides que la majorité. Un Jacques Godbout, qui refuse la politique fédérale et ne se gêne pas pour le dire, travaille pourtant pour une institution on ne peut plus fédéralisée et dont les buts ne rejoindront jamais les siens.

Depuis une dizaine d'années, on entend dire que tout va changer d'un moment à l'autre, qu'enfin ça y est, que les cinéastes vont enfin pouvoir travailler à leur guise. Mais depuis une dizaine d'années, personne n'a encore réussi à percer les murs de l'O.N.F., quelles que soient la persévérance et l'intelligence qu'on ait employées à les assiéger.

Que sert en effet de vouloir renflouer un bateau complètement pourri, qui ne peut tenir la mer que l'espace d'un film, l'espace des *Raquetteurs* ou de *Bûcherons de la Manouane* ! Que sert de vouloir faire une révolution en gau-chissant la droite ? La situation des créateurs de l'O.N.F. n'est-elle pas para-doxale ? et même absurde ? Ils vivent dans des ruines en espérant y ériger les fondations de l'édifice cinématographique canadien. Qu'ils démolissent, qu'ils démolissent ! Bien sûr, il est plus facile de démolir que de construire ; mais n'est-il pas nécessaire d'adopter vis-à-vis de l'institution qui brime la liberté d'expression une attitude d'intransigeance radicale ? N'est-il surtout pas nécessaire d'être intransigeant face à soi-même et de *refuser les compromis qui n'ont rien apporté à ceux qui les ont acceptés ?*

Que Michel Brault, Gilles Carle, Jacques Godbout, Gilles Groulx, Claude Jutra, Arhtur Lamothe, Pierre Patry, Clément Perron et tous les autres aillent travailler à l'étranger, qu'ils se groupent en compagnie indépendante, qu'ils manifestent tangiblement leur volonté de changer quelque chose à la situa-tion, comme Gilles Groulx vient de le faire en réalisant (clandestinement !?) un long métrage avec un budget de l'O.N.F. ! Que les cinéastes qui se sentent brimés s'opposent énergiquement à l'O.N.F., non seulement en paroles, mais en agissant, en faisant la grève, en démissionnant en groupe ! Est-ce trop leur demander que de mettre en jeu leur sécurité matérielle afin de faire profiter la liberté d'expression ! Il faut risquer le tout pour le tout, au point où nous en sommes, et non plus alimenter le fauve qui nous dévore, le régime qui nous diminue. Et vous, messieurs les cinéastes qui prétendez être des hommes de très bonne volonté, ne venez plus nous faire vos petites confes-sions. On n'a toujours que ce qu'on veut avoir par dessus tout, si on le veut jusqu'au bout. Soyez logiques avec vous-mêmes et essayez d'être conséquents. Si vous désirez travailler à l'O.N.F., faites-le ; mais si vous voulez être libres à l'O.N.F. et si vous ne l'êtes pas, agissez en conséquence. Nous savons très bien, à *Objectif*, ce que nous voulons. Et nous ne voulons rien d'autre qu'un cinéma canadien libre. Nous voulons que les cinéastes d'ici soient purement et simplement des *hommes* qui disent ce qu'ils ont à dire. Et nous croyons que l'O.N.F. ne permet pas à tous les cinéastes de devenir des hommes. Des vrais. Des hommes libres.

Jean-Pierre LEFEBVRE

# "22 dicembre": cinéma indépendant en ITALIE

---

par Tullio Kezich

Passer de la critique à la pratique du cinéma est chose assez normale pour un journaliste qui aspire à faire de la mise en scène ; beaucoup moins fréquent, me semble-t-il, est l'itinéraire qui mène de la critique à la production. Ces deux personnages, le critique et le producteur, on les considère généralement aux antipodes l'un de l'autre. Mais seulement parce que les structures du cinéma sont paradoxales et fausses ; autrement, à mon avis, pour un critique qui veut mettre en pratique ses théories, il serait tout à fait légitime de devenir producteur de films.

Au départ, une telle conception suppose qu'un producteur de cinéma est un bonhomme qui a des idées, bonnes ou mauvaises, idées qu'il désire vérifier dans le concret. Mais ce cas en réalité ne se rencontre guère. En général la classe de producteurs rassemble des gens qui n'ont ni disposition, ni intérêt pour l'art, mais seulement (et pas toujours) un certain talent pour brasser des affaires. Le goût moyen des producteurs, cependant, est supérieur à celui des distributeurs et des exploitants ; le goût moyen du public peut être parfois aussi bas, mais certainement moins prévisible et moins conformiste.



Tullio Kezich et Ermanno Olmi

Dans de telles conditions, il n'est donc pas étonnant qu'entre le producteur et le critique se soit creusé un véritable abîme. L'incompréhension entre le journalisme spécialisé et le cinéma est absolue. J'ai eu la chance de m'en rendre compte à temps, car le cinéma est venu me chercher au moment où je faisais mes premières armes dans le camp de la critique. Un heureux hasard — l'arrivée d'une équipe de Rome qui devait tourner un film dans les villages autour de Trieste — m'a valu cent jours d'expérience utile comme secrétaire de production. J'ai appris que le cinéma, à tout le moins celui de l'école italienne, se fait en se levant avant l'aube, en pénétrant dans les maisons des gens, en violant la propriété privée, qu'il faut jouer d'astuce, discuter, se fatiguer et courir. J'ai appris à sentir le souffle d'un film au moment même du tournage, à accepter les difficultés et les imprévus comme faisant partie d'un métier moins ennuyeux que les autres ; et j'ai attrapé aussi, je le crains pour toujours, cette maladie bien particulière qui fait des cinéastes une race à part, comme les gens du cirque ou les chercheurs d'or. Du dehors, on pense volontiers que le cinéma enrichit son homme, mais presque toujours ceux qui y travaillent par passion meurent sans avoir accumulé de grande fortune.

Pour devenir un bon secrétaire, il ne me manquait que la bosse de l'administration : j'aurais peut-être pu l'acquérir, mais après avoir collaboré à ce film (c'était *Cuori senza frontiere* de Luigi Zampa, avec Gina Lollobrigida et

Raf Vallone, tourné en 1949) et à quelques documentaires, je suis retourné sur les sentiers beaucoup plus faciles de la critique et du journalisme spécialisé. Au cours des années qui suivirent, j'ai tâché de ne pas oublier que le critique juge dans son fauteuil un produit fini, fort de l'esprit de l'escalier ; tandis que le cinéaste joue debout, souvent dans des conditions presque impossibles, sa partie contre l'inconnu. J'ai eu la chance également de suivre, en tant que journaliste ou en tant qu'ami, le tournage de plusieurs films. Sur *La Dolce Vita* de Federico Fellini et sur *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, j'ai écrit deux livres, une formule d'édition qui en Italie a obtenu un succès raisonnable. Et encore une fois, en suivant Federico dans ses incursions magiques à travers la Rome de '59 ou Franco sur les âpres sentiers montagneux des hors-la-loi de Montelepre, j'ai ressenti l'émotion bien particulière de vivre dans un univers exclusif, fascinant, absorbant. En somme, dans un film. Dans une de mes nouvelles, *L'uomo di sfiducia*, un jeune réalisateur dit : « ... Du dehors, on ne peut pas comprendre... C'est quelque chose d'étrange qui t'absorbe complètement. Je ne sais pas si je m'explique bien, mais pour un homme de cinéma la vie et le travail ne font qu'une seule et même chose. Je crois vraiment qu'on vit pour faire des films, plus, entre un film et un autre, on pourrait se terrer comme des marmottes... Il y a quelque chose de différent d'un travail quelconque, comme un lien sanguin. Si tu me dis : « Est-ce que le cinéma te plaît ? », c'est comme si tu me demandais : « Est-ce que tu aimes ton père ? » Je le hais, naturellement, comme toute personne normale... » Devant la réaction scandalisée de la jeune fille à laquelle il dit cela, mon réalisateur poursuit : « Je te citerai Freud, Jung, Adler, tous les psychanalystes que tu voudras. Mais je voulais dire exactement le contraire. On aime son père, tout en le détestant, et ainsi on aime le cinéma. C'est une sorte de complexe d'Oedipe. »

Je serais probablement resté un simple témoin, un chroniqueur du monde cinématographique comme j'ai essayé de l'être dans mon recueil de nouvelles, *L'uomo di sfiducia*, si je n'avais pas rencontré Ermanno Olmi. A part quelques tentatives isolées, dans des villes comme Naples, Turin, Livourne ou Venise, le cinéma en Italie est toujours demeuré romain. A Milan, qui est devenu le centre du film publicitaire, il y a eu depuis l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui une production de troisième ordre, petits films de cap et d'épée ou bandes construites autour de comiques mineurs de music-hall. Avec son travail de documentariste à la section cinéma d'Edisonvolta (une grande entreprise industrielle du Nord de l'Italie), Olmi fut le premier à imposer un cinéma milanais de qualité. Son premier long métrage, *Il tempo si è fermato*, réalisé entre deux documentaires, imposait déjà une personnalité originale de narrateur. Entouré d'un groupe d'amis, employant des techniciens qu'il avait lui-même formés et promus en les choisissant dans le personnel des bureaux d'Edisonvolta, Olmi réalisa en moins de quatre semaines son deuxième film, *Il posto*. Nous sommes partis pour Venise en 1961, le cœur battant : le comité de sélection avait rejeté le film pour la Mostra (comme du reste *Salvatore Giuliano* et *Accattone* de Pasolini), mais *Il posto* avait réussi à se faire admettre dans la Section information. Ce fut un véritable triomphe, une révélation : la simple histoire, tirée de toute évidence d'un fait vécu, d'un petit employé milanais qui fait l'apprentissage de la vie de bureau, plaçait Olmi au nombre des réalisateurs les plus intéressants du moment.

Les prix se sont succédé, en Italie et à l'étranger, et l'enthousiasme du groupe a crû en proportion. La compagnie « The 24 Horses », qui avait produit *Il posto*, ne possédait pas de ressources suffisantes, mais bientôt notre équipe fondait une nouvelle compagnie : la « 22 dicembre » (parce qu'elle est née le 22 décembre de la même année). Moins d'un mois plus tard, nous entreprenions le tournage d'*Una storia milanese* d'Eriprando Visconti, un sous-contrat que nous avait accordé une firme de Rome. C'était la période de *boom* du cinéma italien, tous les grands réalisateurs (et même plusieurs parmi les pires) travaillaient à plein régime. Il n'y avait rien de nouveau à vouloir établir une politique des auteurs (Goffredo Lombardo de la Titanus et d'autres producteurs importants le faisaient sur une grande échelle, avec des cinéastes très célèbres et des budgets énormes) ; mais il nous semblait que nous pouvions faire œuvre originale dans le contexte d'une production quasi expérimentale, à coût réduit, sans viser directement à la recette.

Avec un recul de deux ans et demi, à la lumière de notre expérience, nous pouvons aussi dire que nous avons péché par don-quichottisme. Le cinéma est

#### I BASILISCHI de Lina Wertmüller





#### LES FIANCES d'Ermanno Olmi

un fait industriel, qui détermine un produit commercial, soumis à la loi de l'offre et de la demande. Ignorer ou sous-estimer cette loi, choisir des voies plus humbles ou plus ambitieuses, n'est pas payant et n'est peut-être même pas juste. Dans le monde moderne, les réseaux de vente sont plus importants que la qualité du produit : inutile d'avoir réalisé des films intéressants si, pour les vendre, on prend des moyens d'amateur ou si l'on part du mauvais pied.

Dans une brochure intitulée *Six Films*, qui représente un peu le bilan de nos premières activités, j'écrivais : « Six metteurs en scène pour six films. Débuts dans le long métrage pour quatre d'entre eux (il s'agissait de Visconti, d'Alberto Caldana, de Lina Wertmüller et de Gianfranco De Bosio ; les deux autres étaient Olmi et Damiano Damiani). Age moyen : un peu plus de trente ans, donc ni des cinéastes très chevronnés, ni non plus de tout jeunes gens. Chacun de ces réalisateurs a quelque chose de personnel à dire et ressent la nécessité de s'exprimer : Tous, avec les moyens les plus divers, ont fait une option face à l'art et face à la vie, face à l'individu et face à la société. Les sujets traités dans leurs films sont nombreux, de la psychologie à l'histoire, du folklore à la sociologie, de la fantaisie à l'autobiographie. Aucune contrainte

ne leur fut imposée, sinon pour éviter l'esthétisme, les divagations inutiles, les exercices de style. L'Italie tout entière a été couverte, du miracle milanais aux efforts d'industrialisation en Sicile, de la Rome de la *dolce vita* à la Venise des jours de colère et à une petite ville perdue de la Basilicate où le temps s'est arrêté. »

Le risque majeur, naturellement, nous le courions avec les débutants, mais après coup on peut dire que chacun de leurs films avait au moins une bonne raison d'être réalisé. L'élément le plus intéressant, à mon avis, dans *Una storia milanese*, est le naturel avec lequel ce monde de riches nous est présenté, alors que d'ordinaire il n'est vu que de l'extérieur, de façon bien approximative ; de ce monde, qui est en fait sa jeunesse, le neveu Visconti donne, sans rancune ou partialité, une image lucidement critique, scandée élégamment par une splendide partition musicale de John Lewis.

*I ragazzi che si amano* (le titre est tiré de la chanson de Prévert) avait été tourné par Caldana à ses propres frais, suivant la technique du cinéma-vérité. Nous avons acheté la pellicule impressionnée et ensuite nous avons collaboré au montage d'un film qui certes n'a pas grande ambition artistique, mais qui se présente comme un document honnête et sans préjugé où quatre jeunes se confessent sans fausse pudeur.

Lina Wertmüller, la réalisatrice de *I basilischi*, travaillait depuis plusieurs années dans le domaine du théâtre musical. Sa curieuse ascendance suisse-lucanienne lui avait inspiré une histoire qui se passait dans un monde immobile, la partie de l'Italie qui est encore figée dans une économie et une organisation sociale de type médiéval. Le film fut entièrement tourné en décors naturels, sans même déplacer les meubles dans les maisons où pénétrait la caméra de Gianni Di Venanzo ; les interprètes sont tous ou bien des parents, ou bien des amis de Lina Wertmüller.

*Il terrorista* est né à vrai dire d'une vieille amitié avec Gianfranco De Bosio (qui est un des meilleurs metteurs en scène de théâtre en Italie) et du désir de faire venir au cinéma quelques-unes des forces vives de notre théâtre : outre le réalisateur, le scénariste, Luigi Squarzina, et plusieurs comédiens. Dans notre pays, malgré le gouvernement de centre-gauche, la Résistance est toujours un motif de discorde : d'un côté on abuse des fleurs de rhétorique en la célébrant, de l'autre on voudrait oublier son apport irremplaçable à la renaissance nationale. Nous avons tenté de faire un film à thèse, dialectique comme les débats politiques à la télévision, agressif comme une assemblée électorale. Nous avons des idées arrêtées et nous avons voulu les exprimer de la manière la plus ouverte et la plus directe ; dans ce sens, peut-être, *Il terrorista* est le film le plus clair produit par la « 22 dicembre » et aussi celui autour duquel la discussion, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du groupe, a été la plus révélatrice.

A l'opposé d'un cinéma milanais médiocre et régionaliste, nous n'avons fait que des films de calibre de festival. *Una storia milanese* s'est signalé à

Venise et à Las Palmas ; *I ragazzi che si amano* a remporté un premier prix au Festival des Peuples de Florence ; *I basilischi* a mérité le Voile d'argent à Locarno ; *Il terrorista* a eu trois prix à Venise ; et *La rimpatriata* de Damiani a obtenu une mention au Festival de Berlin. Quant à Olmi, qui est une véritable mine de prix, il a remporté le prix de l'O.C.I.C. à Cannes pour *I fidanzati* et une mention de la télévision internationale pour son documentaire très original sur la dévotion à saint Antoine de Padoue, *Settecento anni*.

Il est encore un peu tôt pour tirer des conclusions d'une expérience de production dans laquelle nous sommes engagés depuis quelques années et qui se poursuit toujours. Comme passionné du cinéma, il me plairait que les expériences du type « 22 dicembre » se multipliasent dans tous les pays. L'indépendance de la machine commerciale est probablement une utopie, mais c'est la seule qui permette de forcer certaines règles dégradantes. Si pour faire un film je dois prendre l'avis des distributeurs du monde entier, dans la quasi-totalité des cas je serai contraint de ramener mon produit au niveau le plus bas, de tenir compte des opinions les plus incroyables, toujours fondées sur la force de l'argent. Il y a parfois la ressource de l'intervention de l'Etat, pour des fins de caractère culturel ou social ; mais nous savons bien qu'une telle intervention ne s'applique que dans quelques cas précis et qu'elle comporte souvent un conditionnement politique et moral peut-être pire que les exigences économiques. Il faudrait au contraire susciter la création d'un réseau international de distribution et d'exploitation, ayant la forme d'une puissante fédération de producteurs indépendants, de distributeurs de films culturels et de cinémas d'essai. Il est indispensable que les cinéphiles trouvent le moyen de financer et de soutenir la production de qualité qu'ils consomment. Autrement le cinéma continuera d'être ce qu'il est : une loterie extraordinaire, une bataille où les coups pleuvent. Et les initiatives indépendantes, tôt ou tard, devront se rapprocher du cinéma commercial et perdre leurs caractéristiques d'avant-garde ; ou bien disparaître en laissant la place toute grande à la marée de la spéculation et de l'ignorance prête à nous submerger. Mais ce ne sont là que paroles d'un critique-producteur qui a la maladie du cinéma et qui reconnaît à ce moyen de communication une fonction de toute première importance dans la société du vingtième siècle. Celui qui veut s'enrichir au cinéma discute de films comme s'il s'agissait de patates ou de briques, pense à faire une bonne affaire et à tuer ses concurrents ; et il réagirait certainement à nos paroles en affirmant que ce sont des utopies anti-économiques qui seront démenties par la réalité.

Tullio KEZICH

(Traduit de l'italien par Renée Côté et Michel Patenaude.)

# FILMS RECENTS

---

## Le propre de Hawks

**MAN'S FAVORITE SPORT ?**, film américain en Technicolor de Howard Hawks. Scénario : John Fenton Murray, Steve McNeil, d'après « The Girl Who Almost Got Away » de Pat Frank. Photographie : Russell Harlan. Musique : Henry Mancini. Interprétation : Rock Hudson, Paula Prentiss, Maria Perschy, Charlene Holt, John McGiver, Roscoe Karns, James Westerfield. 1963.

C'est évidemment un bien drôle de classicisme qui se manifeste par la nonchalance et la désinvolture; mais il est le propre de certains hommes, comme John Ford, comme Hawks, dont chaque nouvelle création est la solide affirmation d'une façon de vivre, c'est-à-dire d'aimer et de penser. Chaque séquence de *Man's Favorite Sport ?* est un éloge à l'aisance, à la décontraction et à l'amour qui l'ont fait naître : toutes ces scènes de pêche où le gag devient farce, tous ces éléments disparates qui s'accumulent, sortis de nulle part : la double apparition d'un ours cycliste par ailleurs fort sympathique, la chenille dans la salade, un lit à la dérive, un Indien de la grande tribu des mercenaires, lui aussi, comme l'ours, fort sympathique ! Et la liste est interminable.

Tout ça s'inscrit dans l'ample mouvement d'un homme qui a passé l'âge de la rigueur et pour qui le style vient naturellement, comme ça, au fil de la plume, sans ratures ni corrections. Hawks est l'homme d'un style.

Mais parmi d'autres éléments, le style d'un créateur, c'est ses personnages, la façon dont ils se connaissent, comment ils s'aiment. Chez Hawks, ce sont d'abord des personnages en conflit que le travail rapproche. Mais le conflit, ici, n'est pas alimenté par l'animosité et il implique la bonne humeur; c'est que les personnalités sont apparemment si différentes d'une part et si entières, si globales d'autre part que l'accord nécessairement ne peut pas s'établir au début. Mais la moindre chanson autour d'une guitare ou d'un piano fait se rencontrer les personnages et, peut-être, s'aimer pour la première

fois. La chanson est ici remplacée par un repas; mais ici comme ailleurs, c'est la première fois que les personnages en présence rient ensemble.

Ce que j'aime par-dessus tout chez Hawks, c'est la santé : morale, intellectuelle et physique. On imagine mal ce viril septuagénaire (le 30 mai dernier !) mettre en scène des personnages affligés du moindre « complexe », de même qu'on l'imagine mal dans une pièce close. A Hawks, il faut des extérieurs, de l'espace, du grand air. Il faut aussi du sport, une activité solide et virile. Et pendant que la plupart des personnages des autres comédies (*Under the Yum Yum Tree*, *Sunday in New York* entre autres) se cherchent un gymnase où aller se défaire de leur trop plein d'énergie, les protagonistes hawksiens, eux, ont le sport ou le danger (qu'ils envisagent d'ailleurs comme un sport). Dès lors toute insinuation serait déplacée (comme elle l'est d'ailleurs dans les films cités); aux personnages de Hawks, il faut un langage direct, clair : c'est pourquoi les femmes prennent les initiatives quand les hommes n'osent pas et demandent, avec beaucoup d'humeur : « *Would you like to kiss me ?* » Mais tous ces personnages ont passé le cap du « bel âge » et leurs jeux sont d'une nature bien différente de ceux de leurs contemporains : jamais ils ne perdent leur noblesse de femme, leur grandeur d'homme.

#### Rock Hudson dans MAN'S FAVORITE SPORT ?



Mais la santé, c'est aussi l'équilibre. Et d'abord formel. Hawks s'attache aux gestes, s'attarde sur les détails; il aime passionnément ce qu'il fait : preuve de santé ! Qu'il suffise d'analyser la séquence d'ouverture entre Willoughby, Abigail Page et l'agent : quelques plans qui se déroulent lentement, méthodiquement, montés alternativement; plans moyens, fixes, d'apparence neutres, admirable mise en scène qu'articule la musique magique d'Henry Mancini. Howard Hawks, dès les premières images, signe son film : c'est la réflexion d'un créateur sur son art. Et à partir de ce moment, un tel classicisme nous procure un plaisir total.

Permettez-moi d'illustrer ceci d'une autre façon : après le premier visionnement, je n'ai pas été frappé par ces beautés comme je l'avais été pour *Hatari !*, par exemple; j'étais incapable de mettre le doigt sur ce je ne sais quoi qui m'avait tranquillement ébloui et m'a forcé à un deuxième visionnement. Puis à un troisième. Et alors, tout était clair : les beautés de *Man's Favorite Sport ?* sont dans l'aisance : Hawks aime à ce point son sujet et ses personnages qu'on a vite fait de confondre la souplesse du créateur génial avec les trucs du métier bien appris, les ficelles et la production bien rodée, courante. Là où tous les autres metteurs en scène sentent le besoin de la prouesse, banale d'ailleurs, — rappelons-nous la plupart des comédies-de-banlieue que nous avons eues à subir depuis deux ans — Hawks, lui, réduit le langage filmique à sa forme la plus simple, la plus souple, c'est-à-dire la plus classique.

Véritablement, Hawks est l'homme d'un style.

Jacques LEDUC

## Jackie et le jeu

**LA BAIE DES ANGES**, film français de Jacques Demy. Scénario : Jacques Demy. Photographie : Jean Rabier. Musique : Michel Legrand. Interprétation : Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet. 1963.

L'univers de Jacques Demy est essentiellement sentimental; l'analyse psychologique ne l'intéresse pas plus que de mettre en branle des situations fondées sur des complexités dramatiques. Ce qu'il aime par-dessus tout c'est laisser s'exprimer simplement quelques personnages dans un monde à leur mesure. *La Baie des Anges* peut se raconter en une ligne tellement l'action y est réduite : Jean part en vacances sur la Côte d'Azur, il joue, y rencontre Jacqueline, et ils s'aiment. C'est tout. Il y a plus que cela pourtant : il y a cette grâce et ce bonheur rares de la mise en scène où tout s'organise en fonction de l'état d'âme des deux protagonistes.

Ce que nous savons de Jean et de Jackie, Demy nous le montre dans un langage qui capte intuitivement ce qu'ils ressentent. Son film prend sa signification au niveau de leurs sentiments et cette écriture simple est en accord total avec ce qu'ils sont. Toujours attentif, toujours sympathique, l'auteur ne



Jeanne Moreau dans LA BAIE DES ANGES

va jamais au devant d'eux pas plus d'ailleurs qu'il ne s'en éloigne. Sa caméra saisit avec justesse chaque geste, chaque regard, chaque mouvement qui les révèlent ; son écriture a aussi l'élégance de leurs gestes.

Les décors sont conçus en fonction d'eux et ils ne peuvent en être dissociés ; ainsi, cette petite chambre d'hôtel convient parfaitement à Jean ; de même, il nous est difficile d'imaginer Jackie ailleurs que sur la Côte, ailleurs que dans ces casinos qui la définissent si bien. Dans ce monde à leur mesure, ils gardent leur spontanéité affective autant d'ailleurs que Demy garde celle de son écriture. La situation où ils se trouvent n'a de valeur que celle qu'ils lui donnent. Par exemple, n'avoir pas mangé depuis quelques jours ou gagner et perdre constamment n'est rien pour Jackie puisque son existence est fondée sur le jeu et que seul compte le risque ; si elle se sent un moment « pourrie à l'intérieur » c'est qu'elle ne risque plus. A la fin, elle s'élance vers Jean spontanément, par amour, tentant encore une fois sa chance ; cette course est d'une beauté retentissante parce qu'elle est l'expression la plus juste de son élan intérieur et qu'elle est saisie et rendue comme telle par la caméra. Les gestes que ces personnages posent sont ce qu'ils ressentent. Ils ont la

liberté d'aller au fond d'eux-mêmes, au bout de leur aventure mais ils ont aussi celle d'en sortir et d'espérer. Cette finale en *happy end* est belle parce qu'elle est fondée sur ce qu'ils sont et nous ne savons pas vraiment s'ils vont s'en sortir.

L'étrange fascination qu'exerce le jeu nous est communiquée avec le maximum d'efficacité mais toujours simplement, à partir des personnages. Ainsi l'élément de suspense qui aurait pu être exploité lorsqu'ils gagnent est totalement absent pour ne laisser place qu'à leur joie transmise en quelques plans, quelques fondus.

Débutant par un long travelling arrière s'éloignant de plus en plus rapidement de Jackie dans une image d'une blancheur magnifique et se terminant sur un cri éclatant, *La Baie des Anges* a un rythme dont le mouvement se ralentit ou s'accélère selon le ton de chaque séquence ; nonchalant lorsque Jean arrive en vacances à Nice, calme lorsqu'avec Jackie il perd au jeu et qu'ils se retrouvent ensemble dans leur petite chambre d'hôtel, rapide lorsqu'ils gagnent. Je suis presque sûr que Demy a raccourci et resserré quelques séquences pour garder à son film cette étonnante qualité de rythme fait d'une alternance d'élan et de repos.

Tout ce qui aurait pu être sordide dans ce que Demy appelle « l'enfer du jeu » disparaît grâce à une mise en scène dont tous les éléments sont unifiés harmonieusement pour composer un univers véritablement personnel. On retrouve dans *La Baie des Anges* cette netteté des blancs et des noirs qui était celle de *Lola* ; l'auteur joue constamment sur ces deux couleurs pour donner une image dont les tonalités lui appartiennent en propre. Le blanc y domine, poétisant une réalité issue de son imagination ; cette blancheur appartient cependant autant à ses personnages qu'à leur auteur.

On sent que Demy aime diriger des comédiens et qu'il leur fait donner le meilleur de leur métier de façon à ce qu'ils soient pleinement ces personnages qu'ils interprètent. Anouk Aimée ne fut jamais plus spontanée ni plus émouvante que dans *Lola*. Jeanne Moreau oublie totalement qui elle est pour n'être plus que Jackie, naturelle, impulsive.

S'il faut trouver une parenté esthétique à Demy, c'est à Cukor et Minnelli qu'il se rattache par ce goût du décoratif, par sa passion de l'écriture cinématographique ; plus spontané peut-être, mais aussi minutieux. Son univers ressemble au leur.

Pierre THEBERGE

## Lola ou la féerie de vivre

**LOLA**, film français en Franscope de Jacques Demy. Scénario : Jacques Demy. Photographie : Raoul Coutard. Musique : Michel Legrand. Interprétation : Anouk Aimée, Marc Michel, Elina Labourdette, Alan Scott, Annie Dupeyroux. 1960.

*Lola* est une œuvre surabondante, dans laquelle l'imagination folle de Jacques Demy revêt la réalité d'une poésie à la fois tendre et tragique comme toute vraie poésie. Demy transcende parfaitement tous les éléments de son film et donne l'exemple le plus merveilleux (au sens propre du mot) de la métamorphose que l'art et l'artiste opèrent sur le monde. Il est sans contredit le plus artiste de sa génération. Il semble s'être donné pour tâche d'embellir à la fois la réalité et le cinéma.

Le thème véritable de *Lola* : l'Espoir.

Le principe moteur de l'Espoir : l'Amour.

Cela commence par un coup de foudre au temps de l'enfance. Lola, totale, pure, naïve, donne tout. Tout. Elle n'éprouve pas, comme Rolland Cassard, le malaise d'être séparée en deux êtres, un je et un moi perpétuellement à la recherche l'un de l'autre. Lola incarne l'enfance, l'enfance incarne la pureté, la pureté l'amour et l'amour l'espoir : ce me semble être la mécanique fondamentale du film.

Demy a tenu à incarner tous les chaînons de la chaîne. Il donne à chacun des éléments générateurs de son film une forme concrète, physique. Il personifie la tristesse, la vieillesse, l'amour, l'enfance, l'attente, la joie, l'espoir, et même l'ennui. Mais tous les personnages autres que Lola et Michel ne sont que leurs multiples, sauf peut-être Rolland, qui est une sorte de catalyseur, et par ailleurs le seul être temporel du film. Rolland c'est l'être qui accepte le monde d'une manière passive; c'est l'homme subjugué par la vie moderne trop vaste, compliquée et complexe; c'est le souffre-douleur sensible à sa souffrance, parfois même d'une lucidité extrême, mais qu'aucune action positivement créatrice ne peut rendre vraiment libre. Rolland Cassard est sans aucun doute le négatif de Jacques Demy.

En apparence disparate et compliquée, *Lola* est pourtant une œuvre d'une extraordinaire simplicité, de même qu'une œuvre essentiellement cinématographique. Le perpétuel croisement opéré entre Lola, Michel, Cécile et Frankie le blond matelot américain, serait l'occasion, en littérature d'un jeu intellectuel fort passionnant; au cinéma il passe inaperçu ou presque pour la grande majorité. Le sens de ce recoupement provient dans *Lola* d'une association de gestes qui s'impriment physiquement les uns sur les autres, et non pas d'une association d'idées. Le spectateur n'a pas le temps de tout comprendre, de tout fouiller, comme pourrait le faire un lecteur. C'est qu'un film se déroule plus vite qu'un roman et ne reproduit que le temps du créateur, en ne tenant pas compte du temps du spectateur. Et *Lola* se déroule à une vitesse folle.

Et ce qui reste à la fin, c'est presque uniquement l'image, je dis bien l'image, de Lola qui a retrouvé Michel et celle de Rolland qui repart après n'avoir rien trouvé. C'est l'image de l'Espoir sur le visage de Lola.

C'est l'image de la rare folie de vouloir vivre l'amour jusqu'au bout.

Jean-Pierre LEFEBVRE

## Le fol amour des bombes

**DR. STRANGELOVE OR : HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB**, film anglo-américain de Stanley Kubrick. Scénario : Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, d'après « Red Alert » de George. Photographie : Gilbert Taylor. Musique : Laurie Johnson. Interprétation : Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, James Earl Jones. 1963.

Même le titre du film est un défi. Le spectateur est sitôt averti : durant ces décennies où les méga-bombes font que la guerre de 14-18 a l'air d'une chicane de ménage, où l'on étend le tapis rouge devant un clown sadique nommé Goldwater, le propre de l'homme décidément est de rire jaune.

Le simple fait que Stanley Kubrick ait pu songer à tourner ce film prodigieux (et à le faire financer par la Columbia Pictures : \$2 millions) tient déjà du prodige. Bien sûr, les U.S.A. sont à peu près le seul grand pays où le cinéma peut se payer le luxe de soumettre l'hypothèse que l'univers politique ne tourne pas rond. Mais la virulence de *Dr. Strangelove*, qui ne fait même pas au code d'auto-censure des producteurs américains la concession d'un *Happy end* consolateur, dépasse les pieux examens de conscience que se permirent Kazan, Ford, Preminger.

L'intrigue de *Dr. Strangelove* est fort simple. Un général d'aviation, à droite de l'extrême droite, prend sur lui de transformer en véritable attaque nucléaire ce qui n'était au départ qu'un exercice pour une escadre de bombardiers. Automatiquement, selon la stratégie employée, les bombardiers et leurs bases coupent tout contact avec l'extérieur : impossible de les rappeler à l'ordre. La machine infernale est en branle et il échoit au Président des E.-U. de faire avaler la pilule à son vis-à-vis soviétique, mais celui-ci se dit froissé que l'Américain inaugure le « téléphone rouge » pour lui dire une aussi ennuyeuse nouvelle, et non tout bonnement pour prendre des nouvelles de sa santé. Rien, surtout pas les bonnes intentions ni les regrets, n'empêchera que la fin du film ne soit aussi la fin du monde.

*Dr. Strangelove*, c'est le savant germano-américain qui a fait la bombe mais que la bombe dépasse, et qui se réjouit maintenant de devoir organiser, après la course aux armements, la course aux abris. Il est le seul à manifester une attitude qui soit en accord avec ce monde que la bombe a détraqué, rendu

absurde : il s'en fait le complice. Pour le film, le monde se divise en trois : le bombardier, sa base, et le Pentagone où siège le gouvernement. A cause de la bombe, et c'est là le principe comique du scénario, la hiérarchie est à l'envers : l'instrument (l'avion) échappe à la main (la base) qui ne peut plus désormais obéir à la tête (le Pentagone). C'est la bombe qui commande et tout le monde doit se faire à l'idée.

Le principe comique est utilisé sur le mode tarte-à-la-crème. La bombe se plaquera sur la terre et celle-ci s'en trouve à l'avance couverte de ridicule. Evidemment, la crème radioactive, ça goûte le sur : le burlesque de ce film, c'est une fantastique grimace qui laisse voir les crocs dans la bouche. Des spectateurs courroucés quittaient parfois la salle durant la projection. Sur cet immense écran, les gros plans sont grotesques, ils vous arrivent en plein visage, et la crème sure dégouline lentement, lentement... « Les communistes sont partout, murmure le général, et la fluoration de l'eau est un de leurs complots pour affaiblir la nation américaine »... pendant que la base qu'il commande est assiégée par des G.I. tentant de renverser le cours des choses (séquence style *newsreel*, gros grain, faible contraste, caméra portative; quelque

**DR. STRANGELOVE : Stanley Kubrick et Peter Sellers**



part sur l'image du champ de bataille : « *Our job is peace.* »)... pendant que le premier ministre soviétique est au bordel... pendant que le savant, bourré de tics, appelle le président américain « *Mein Führer* »... pendant que ce dernier implore les Russes de descendre les bombardiers américains.

Il en a coûté \$100,000 pour faire la réplique en studio d'un B-52 (sans la collaboration de l'U.S.A.F.). C'est plus qu'un chiffre, c'est le baromètre de la vraisemblance dans *Dr. Strangelove*, et le ressort du drame. Tout y est si trisèment réaliste que le spectateur ne peut pas ne pas y croire. Et ce réalisme au détail participe d'un ensemble complètement irrationnel, jusqu'à l'acte final, où le pilote, pour réparer une panne, descend dans la soute, et il se trouve encore à cheval sur la bombe, coiffé de son Stetson texan, quand celle-ci est larguée vers le sol russe, comme un cheval volant emportant son cavalier dans l'hystérie.

Le tragique de ce film, c'est qu'on y voit un univers minutieusement voulu, fabriqué, poli par les hommes, des attitudes raisonnées patiemment, cohérentes jusqu'à leur limite, mais un univers livré aux caprices d'une bombe comme à ceux d'un dieu méchant et inaccessible. Une autre idole à briser : celle de la paix incertaine, de l'équilibre de la terre.

Mais *Dr. Strangelove*, ne pas se méprendre, est un film d'amour et d'intelligence. Car ces images d'un monde où l'homme est impuissant sont celles d'un cauchemar prémonitoire que Stanley Kubrick et le romancier-scénariste Terry Southern nous mettent au défi de supporter. Si *Dr. Strangelove* ne leur vaut pas d'être ostracisés, ils nous offriront bientôt, disent-ils, la panique d'un autre cauchemar : la surpopulation. Stanley Kubrick a trente-quatre ans. La surpopulation, ça le regarde.

Stéphane VENNE

## In Américain quand même

**AMERICA AMERICA**, film américain d'Elia Kazan. Scénario : Elia Kazan, d'après son livre « *America America* ». Photographie : Haskell Wexler. Musique : Manos Hadjidakis. Interprétation : Stathis Giallelis, Frank Wolf, Harry Davis, Elena Karan, Estelle Hemsley, Gregory Rozakis, Lou Antonio, Katharine Balfour, Linda Marsh. 1963.

La destinée de Stavros Topouzoglou peut se synthétiser en quelques accessoires : le costume ajusté du jeune homme distingué, le harnais du débardeur du port de Constantinople, la moustache du petit bourgeois commerçant et enfin le canotier, symbole d'Amérique et de bonheur. Des objets que Stavros laisse derrière lui et qui marquent les étapes d'un voyage qui fera de lui Joe Arness, un Américain plus fervent que tous les pères de l'Union. Il n'est rien de dire que son histoire existe à quelques millions d'exemplaires, celle d'un Européen qui quitte la misère et l'oppression et vient chercher en Amérique



Stathis Giallelis dans **AMERICA AMERICA**

la liberté et le succès; rien non plus d'en faire un Sammy Glick immigrant, prêt à tout pour arriver à ses fins mesquines.

Le personnage de Stavros, s'il répond à des catégories sociales et à des archétypes bien précis, n'est pas cependant entièrement recouvert par des généralisations. Comme toujours chez Kazan, les symboles indiquent, situent, mais ne définissent pas. Ils sont les points de repère socio-psychologiques d'une mise en scène. Ils permettent de titrer chacun des chapitres de la chronique. C'est au contraire une idée-force qui donne vie à cet ensemble, qui lui apporte son unité et le détermine réellement. Cette force est cristallisée dans une formule magique, *America America*, qui accompagne l'aventure *en train de se vivre*. Ce centre dynamique, qui habite tout le personnage, commande les moindres détails de l'action; poussée intérieure irrésistible, il fait prendre les chemins les plus divergents, mais on retrouve le héros toujours pareil à lui-même, fixé sur un même but.

*America America* est un film-thème. Kazan aime bien ces sujets qui se rapprochent du documentaire, qui d'un seul coup d'œil saisissent un destin ou encore le tournant d'une vie. Comme Visconti, il adopte une dramatique naturaliste au souffle large et la rehausse de motifs symboliques et décoratifs. Générosité et décadence chez lui vont de pair. Même dans ses œuvres les plus achevées (et *America America* appartient à ce groupe), il y a toujours des zones troubles que Kazan n'explore pas à fond, mais qui marquent chacun de ses personnages. Ici ce peut être les relations de Stavros avec Thomma et Sophia : quelque chose qui n'aboutit pas, des comportements qui ne collent pas à la peau du personnage; mais en même temps, on a le sentiment que ces scènes sont nécessaires pour déséquilibrer un peu le héros, pour l'ébranler. Elia Kazan, il faut se le rappeler, appartient à New York; il est le metteur en scène d'Arthur Miller et de Tennessee Williams. Son art n'a pas eu à se modeler sur la vie simple et les aventures saines des gens de l'intérieur du pays; il vit dans une métropole, en épouse tous les contours et en explore toutes les possibilités.

Cette dualité, qui donne souvent aux films de Kazan un ton d'amertume, s'exprime à merveille dans les rapports entre l'acteur et le décor. Dans *America America*, à plusieurs reprises, un long plan surplombe les maisons du village pour découvrir les mouvements d'êtres presque anonymes tant ils sont écrasés par l'architecture. A Constantinople, Kazan analyse avec un soin infini la vie du port ou le commerce des tapis. Il y a dans ces séquences une volonté de connaître le concret sous tous ses angles, de le faire sentir comme s'il s'agissait d'un reportage ou d'une étude sociologique. Mais en même temps, l'acteur doit fouiller son personnage de l'intérieur et saisir ses motifs secrets; il doit jouer comme si la vie intérieure du personnage était à tout instant peinte sur son visage en gros plan. La mise en scène est alors alimentée par deux sources : elle refait l'itinéraire de l'acteur, qui va se remettre dans la réalité extérieure du personnage pour mieux vivre son drame intérieur. La destinée — ou plutôt l'étape capitale d'une vie — devient alors une confrontation entre les forces et les faiblesses de l'individu et les défis qu'il a à relever, avec les bons et les mauvais coups. Entre la victoire ou la défaite de Stavros — comme de tout personnage kazanien — il n'y a qu'une petite chance qui joue d'un côté ou de l'autre, qu'un réflexe qui fonctionne ou ne fonctionne pas.

Michel PATENAUDE

## La rentrée scolaire

**TROUBLE-FÊTE**, film canadien de Pierre Patry. Scénario : Jean-Claude Lord, Pierre Patry. Photographie : Jean Roy, Benoît Jobin. Musique : Claude Léveillée. Interprétation : Lucien Hamelin, Louise Rémy, Gilbert Chénier, Yves Massicotte, Yves Létourneau, Jean Duceppe, Roland Chenail, Lucie Poitras, Camille Ducharme, Ronald France. 1964.

Il est malheureux que pour ses débuts dans le long métrage Pierre Patry ait choisi de mettre en images un script aussi faible, aussi limité, que celui de *Trouble-fête*. Cela est d'autant plus malheureux que Patry, conscient de la pauvreté de la matière originelle, s'est laissé tenté par des tas de trucs de mise en scène qui, quelque habiles qu'ils soient — et ils ne le sont pas toujours ! — ne cachent pas pour autant l'indigence du propos.

Face à ses personnages inconsistants et inutiles, Patry a opté pour l'action, ou plutôt pour la « sauvette ». La mise en scène de *Trouble-fête* est à l'image du ridicule travelling circulaire de la taverne des collégiens : elle tourne autour des personnages et des situations sans jamais réussir à s'arrêter, sans jamais nous laisser la chance de prendre conscience de ces personnages et de ces situations.

L'action, la vitesse d'exécution ont pourtant leurs vertus : la série B américaine nous l'a prouvé plus d'une fois et les scènes à la Montagne dans *Trouble-fête* en témoignent aussi. Mais là où cette rapidité est néfaste, c'est dans le fait qu'elle enlève au film toute unité plastique réelle — privant le spectateur d'un palier normal d'accès à l'œuvre. Ainsi, aucun effort ne semble avoir été fait pour trouver la photogénie des acteurs principaux, limitant par le fait même leur pouvoir nécessaire de séduction.

Mal défini par le scénario, oublié par la mise en scène et enlaidi par la photo, le héros de *Trouble-fête* n'est plus alors pour nous qu'un autre héros pur et désenchantant, comme les tristes farfelus du cinéma soviétique actuel.

Quant au petit air de révolte du film, j'ose croire qu'il est une réalité humaine autre au Québec grâce à laquelle la révolte, plutôt qu'un chahut, puisse être révolution.

Robert DAUDELIN



#### TROUBLE-FETE

Le cinéma de Pierre Patry est fait de silhouettes : de personnages secondaires qui collent à un décor, de notations cursives qui définissent une situation. Il a parfois l'efficacité de la série B et ses limites dramatiques sont compensées par la facilité avec laquelle il assimile une mode, une idée qui est dans l'air. Son défaut est de vouloir dépasser les possibilités du genre et de ne plus alors en respecter les conventions : si un Corman ou un Boetticher sont devenus des maîtres du cinéma économique (pas seulement au plan des dollars), c'est qu'ils ont accepté de jouer le jeu jusqu'au bout; un Irving Lerner par contre, avec ses ambitions d'intellectuel, s'y sent toujours un peu à l'étroit.

Le drame intérieur du héros de *Trouble-fête* est complètement perdu dans le mouvement d'arrière-fond et la description du milieu des collégiens. Le personnage n'acquiert jamais l'épaisseur qu'on voudrait lui donner et en fin de compte il demeure bien pâlot. En fait il y a dans *Trouble-fête* deux films : l'un volontaire, *imposé* presque, qui reste tout en surface; l'autre au contraire naturel, qui semble beaucoup plus dans les cordes de Pierre Patry et qui pénètre réellement son sujet.

Car c'est encore l'étude de milieu qui réussit le mieux à Patry. Il sait mettre en scène un groupe et l'intégrer à une action. Certains personnages rapidement esquissés — le supérieur du collège par exemple — donnent exactement le ton qu'il faut. Patry pratique un cinéma d'observation qui ne s'embrouille pas dans les nuances, mais qui cerne avec assez de vérité une réalité sociale. Et il faut dire qu'ici c'est peut-être le premier genre auquel nous devons nous attaquer.

Michel PATENAUDE

# HILARY HARRIS, 1964

par Jacques Bensimon

En août 1961, lors du IIe Festival international du film de Montréal, Jean-Claude Pilon interviewait un jeune cinéaste américain, Hilary Harris (**Objectif**, No 12). J'ai voulu savoir ce que Harris était devenu et si les projets dont il faisait cas à ce moment-là se sont réalisés.

Dans son grand studio de la Quatorzième rue, une longue conversation s'engage avec cet homme simple et chaleureux. On a bientôt l'impression de discuter avec un ami de toujours.

« Vous savez, déjà au collège je passais mon temps dans la chambre noire à développer mes photos d'amateur. Fatigué des études, je quittai le collège. Avec l'aide de ma mère je me payai une ciné spéciale usagée. Maya Deren et Lewis Jacobs m'aidèrent à résoudre les problèmes techniques qui m'embarrassaient. Puis je commençai **Longhorns** — comme on fait un exercice. Les problèmes formels m'intéressèrent aussitôt.

« Une paire de cornes qui se trouvait chez ma grand-mère m'intrigua. Je m'aperçus qu'en la plaçant sur une table tournante j'obtenais un mouvement qui touchait à la volupté. En partant de ce même sujet en mouvement, j'essayai d'explorer les diverses formes et les mouvements possibles pour finalement en faire une structure autonome et qui ait un sens bien précis. A ce moment-là, je ne me préoccupais guère du contenu émotionnel; au contraire, si une scène provoquait une émotion par son simple contenu, je la jetais. Ce que je voulais obtenir, c'était une émotion construite et contenue dans la forme même du film, en un tout — chose que j'obtins jusqu'à un certain point dans **Generation**.

« Je parle ici d'une émotion pure. Pour ma part, j'essaye de l'atteindre par mes films abstraits — d'autres l'ont déjà atteinte à travers d'autres arts.

« Je veux faire naître cette émotion afin de provoquer sur mon auditoire une sensation qui

rende à l'être humain sa véritable valeur, donnant une vision de la vie qui soit belle, qui vous incite à vivre, à vous exprimer et à vous répan- dre dans cette vie. Une illustration sans doute assez voisine de ce que j'essaie d'obtenir serait sans doute la musique indienne. C'est une sorte d'expérience spirituelle. D'un point de vue négatif on pourrait aussi l'appeler évaison.

« C'est comme le film sur New York auquel je travaille en ce moment. Je voudrais que le public sente, après la projection du film, cette espèce d'émotion dont je vous parle, et qui leur fera dire : « Oui ! Après tout New York ça peut être cela. » Ils verront tout à coup de la beauté là où ils n'en avaient peut-être jamais vu auparavant. Voyez-vous, New York est un problème à elle seule. Le fait d'y vivre représente déjà un **challenge** constant. Pour moi New York est un immense animal que nous avons créé de nos mains : nous ne savons plus quoi en faire. Voilà pourquoi je cherche dans le film que je fais sur cette ville à la comprendre moi-même tout d'abord, puis à la comprendre au moins physiquement dans toute sa complexité, cette agglomération fantastique de l'homme et de ses activités, pour finalement faire de cela un tout un ensemble qui véritablement soit New York. Parfois je vois New York d'un mauvais œil, mais très rapidement je redécouvre quelque chose de beau, la beauté de l'humanité. Je crois toujours à ce vieux dicton qui dit que chaque être humain a Dieu en lui. Voilà l'aspect de l'homme que je veux montrer. Je veux montrer que cela existe qu'il n'est pas trop tard comme certains le prétendent, et que le public pourra s'identifier à cette situation.

« Je ne vais pas ignorer pour autant la violence, la pauvreté et la dégradation humaine mais je ne m'attarderai pas dessus non plus. Je n'ai que trop vu chez les cinéastes actuels cette façon complètement pessimiste de voir et d'approcher les choses; j'en ai par-dessus la tête de voir des films qui se concentrent sur l'aspect

névrosable et névrotique de l'homme. Après tout la vie n'est pas faite que de dépressions et d'ennuis, c'est aussi quelque chose d'agréable.

« Bien que j'aie des producteurs (Amalgamated Lithograph Union), ce film sur New York appartient qu'à moi. Je suis seul à travailler dessus avec l'aide d'un assistant. En ce moment je suis à un stage d'exploration. Je n'ai filmé que huit mille pieds de films en 35 mm. couleur, et le film doit être complété dans un an. Comme bande sonore, j'ai l'intention de faire un montage de conversations qui se rapprocherait de **Very Nice, Very Nice**. Actuellement je prévois un budget d'environ \$80,000.00.

« A cause de mon studio qui prend tout mon temps, je n'ai pas fait de film abstrait depuis dix ans. J'avais énormément d'espoir en ouvrant mon propre studio; je me disais qu'ici l'argent est dans les mains des industriels et qu'en travaillant côte à côte avec eux je pourrais prendre l'envergure. Tout n'a pas marché très bien parce que je suis très mauvais vendeur. J'ai fait un film sur la surpopulation, **The Squeeze**; les prises de vues furent faites à New York et à San Francisco. J'ai produit un film sur les mouvements pacifistes également et en ai réalisé un autre sur le même sujet. Puis j'ai fait quelques films industriels et des films d'animation. Je dois vous avouer que ce studio a été une grande déception pour moi. Maintenant, que je le veuille ou non, j'y suis retenu.

« Il faut cependant dire que sans l'ouverture de mon affaire, je n'aurais jamais pu produire un long métrage sur la ville de New York, ce qui prouve que j'ai néanmoins réussi jusqu'à un certain point. Maintenant j'ai plusieurs propositions que je suis obligé de refuser par manque de temps, car en plus du film sur New York je tourne au film abstrait grâce à la bourse que j'ai obtenue de la Ford Foundation. Dans ce film je m'attacherai surtout à l'étude du mouvement. Je vais prendre un pas de danse très simple qui

dure normalement trente secondes environ et le filmer sur fond neutre; la caméra et le montage interpréteront et enrichiront ce simple pas. Ce sera sans doute un vrai tour de force que je construirai telle une fugue. Le film pourra durer entre dix et quinze minutes. Ce qui m'intéresse dans ce film c'est l'étude poussée jusqu'à l'analyse du mouvement des différentes parties du corps. »

Il est une heure du matin. Hilary Harris est visiblement fatigué; nous prenons néanmoins quelques minutes pour parler du cinéma actuel :

« Vous savez j'ai eu la chance de travailler avec Al Maysles sur un film pour la télévision qui s'appelait **Dialogues**. C'était une expérience tout nouvelle pour moi. Habituellement quand je tourne j'ai toujours présent à l'esprit l'ordre dans lequel les scènes vont logiquement se suivre : en quelque sorte je m'imagine déjà à ma table de montage. Par contre, en travaillant avec Maysles dans ce style dit cinéma-vérité, je vivais l'expérience avec le sujet, je me laissais aller à participer à l'action.

« Le cinéma-vérité m'intrigue énormément. C'est une voie qui m'apparaît aussi importante que les films de Flaherty ou que le travail de Grierson (bien que je continue à penser que la contribution de ces deux cinéastes soit d'abord importante sur le plan documentaire). Je trouve cependant des faiblesses à cette technique quand elle est poussée à son maximum, comme dans **Showman** ou **A tout prendre**, que j'ai d'ailleurs beaucoup aimés. Dans **A tout prendre**, j'ai souffert avec le protagoniste mais à la fin il m'a semblé que la chose tant recherchée n'était pas atteinte. Par contre je trouve le cinéma-vérité très valable lorsqu'il est mêlé à la fiction; cela donne **The Cool World** de Shirley Clarke, par exemple. Grâce à cette rencontre du cinéma-vérité et de la fiction Shirley Clarke a réussi un des plus forts documents sociaux jamais réalisés sur Harlem. »

Jacques BENSIMON

## 3 mémoires, 5 textes...

---

par Michel Patenaude

*Dans la livraison d'avril de Parti pris, cinq cinéastes de l'O.N.F. publiaient des témoignages où ils exprimaient, peut-être pour la première fois publiquement, un « certain malaise », euphémisme commode qui se traduit en clair par l'impossibilité pour eux de faire des films librement à l'intérieur d'un organisme officiel. A peu près au même moment l'Association professionnelle des Cinéastes faisait parvenir aux gouvernements d'Ottawa et de Québec trois mémoires dans lesquels elle réclame des pouvoirs publics diverses initiatives pour aider le cinéma de long métrage ici. Entre ces deux événements, aucun rapport. Mais ils participent néanmoins d'une même situation et, d'une certaine façon, se rejoignent, tant il est vrai que quand on parle de cinéma canadien on tourne toujours autour de quelques idées.*

*Les « cinq » (les « quatre » plutôt, car le texte de Clément Perron est assez différent des autres) ont le sentiment bien net que l'O.N.F. ne répond pas à tous leurs besoins d'expression et qu'il faut chercher ailleurs les voies du cinéma. « Le documentaire, écrit Gilles Carle, comme l'essai en littérature, est un genre limité. En le développant à l'excès, l'Office national du Film a fait naître un cinéma incomplet, pour ne pas dire aberrant : un genre cinématographique est devenu tout le cinéma. » Et il ajoute : « C'est d'ailleurs à cause du nouvel accord film-milieu que le problème de la liberté va se poser de plus en plus pour le cinéaste de langue française travaillant à l'O.N.F. Non pas, ainsi qu'on pourrait le croire à cause d'une super-censure levée contre les individus ou à cause d'une auto-censure devenue monstrueuse. Non : parce que l'outil Office national du Film sera tout simplement insuffisant pour lui permettre d'exprimer tout ce qu'il voudra exprimer. »*

*Ces deux phrases de Carle résument assez bien les deux thèmes les plus importants qui se retrouvent dans les autres témoignages : à savoir a) que l'O.N.F. tout en occupant presque toute la place qui revient à la production cinématographique ici, ne s'intéresse qu'à des aspects marginaux du cinéma et laisse de côté ses éléments les plus vivants; b) qu'à cause de sa constitution (organisme fédéral relié à un ministère, etc.) et de ses traditions, l'O.N.F. est incapable de couvrir tous les champs d'intérêt du Canada français.*

Les mémoires de l'A.P.C. envisagent la même situation mais sous des angles et sur un ton fort différents. Il n'est plus tellement question des difficultés du cinéaste de l'O.N.F. La description du présent englobe, sur le plan économique et administratif, tous les secteurs de l'industrie cinématographique, aussi bien l'exploitation que la production. Les recommandations d'ordre politique proposées par l'A.P.C. visent d'abord à créer ici un cinéma normal.

« Le Canada, lit-on dans le mémoire présenté au premier ministre du Québec, est sûrement le seul pays au monde capable de dépenser autant d'argent dans la production et la distribution de films de court métrage, tout en étant incapable d'avoir l'embryon d'une industrie de longs métrages, c'est-à-dire de films exploitables commercialement dans les salles de cinéma. » L'anormal dans le cinéma canadien est justement d'avoir développé un art incomplet qui n'arrive pas à rejoindre le public et qui n'offre que des possibilités restreintes aux cinéastes. D'où le sentiment de frustration qui se dégage des textes publiés dans Parti pris. D'où également une sorte de stérilité : l'absence d'une image de nous-mêmes sur écran et l'incapacité de nous identifier.

Il n'y a pas lieu ici d'analyser les diverses mesures préconisées par l'Association. Elles sont plus ou moins la synthèse des idées qui circulent dans le milieu depuis un an ou deux. Mais ces idées s'expriment maintenant en termes de politique gouvernementale et débordent le cercle des éternels « apôtres ». Le long métrage canadien n'était encore récemment qu'un voeu pieux capable d'engendrer des discussions aussi interminables que vaines. Il faut bien se rendre compte qu'une étape essentielle est franchie et que des perspectives réelles prennent la place des rêves vagues et du fatalisme content de soi.

Les textes de Parti pris décrivent un état de fait. Leur défaut est de venir un peu trop tard, au moment où nous pensons de moins en moins à l'O.N.F. et de plus en plus à un « autre » cinéma. A l'heure actuelle il ne s'agit pas tant de réformer un organisme. Il faut avant tout créer de nouvelles possibilités qui établissent l'alternative qui devrait s'offrir à tout cinéaste. Et les indices ne manquent pas pour croire que la chose va se faire. Entre la « qualité » et le « folklore », nous avons à explorer un marché.

Michel PATENAUDE

*Cine-Clubs...*

## Le TORONTO FILM SOCIETY

*met à votre disposition les films suivants :*

Courts métrages ADVENTURES OF\* (16mm, coul.)  
8.15 (16mm)  
PICTURE IN YOUR MIND (16mm)  
TWO MEN AND A WARDROBE (35mm)  
WEDLOCK (16mm)

Longs métrages HOUSE OF THE ANGEL (35 mm, s.-t. ang.)  
KALDE SPOR (16mm, s.-t. ang.)  
THE HUNTERS (16 mm, coul.)

*Tous ces films sont en dépôt à L'INSTITUT CANADIEN DU FILM,  
1762 Carling, Ottawa.*

---

# objectif 64

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

**REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA**

---

Adresse : .....

Nom .....

---

**ADRESSEZ A : OBJECTIF 64, C.P. 64, STATION « N », MONTREAL-18**

.....

*petit train va loin...*



**...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI**

**OUVREZ UN COMPTE À LA**

**BANQUE CANADIENNE NATIONALE**

**609 BUREAUX AU CANADA**

.....

**TOUS**

*d'accord pour savourer*

*les succulents*

*Gâteaux*

**STUART**

Après le 5ième  
festival international  
du film de montréal



est disponible pour location  
écrire à objectif 64, c.p. 64  
station "n", montréal 18

un film de jean-pierre lefebvre

**TOUT LE CINÉMA**  
**EN NOIR ET BLANC.**  
**OU EN COULEURS**

*films...*

COMMERCIAUX  
INDUSTRIELS  
DOCUMENTAIRES  
NOUVELLES  
INTERVIEWS  
SPORTS  
ÉDUCATIFS  
DRAMATIQUES, etc.



## **ARTEK FILM**

**PRODUCTIONS LTÉE**

1818 ouest, rue Sherbrooke, Montréal 25

**WE. 3-8469**

# **ÉLYSÉE**

35 MILTON / 842-6053

**..À L'AFFICHE..**

VIRIDIANA

DE LUIS BUNUEL

FESTIVAL GARBO

**...BIENTÔT...**

LA PEAU DOUCE

DE

FRANÇOIS TRUFFAUT

LE FEU FOLLET

LOUIS MALLE

LA VIE À L'ENVERS

ALAIN JESSUA

MURIEL

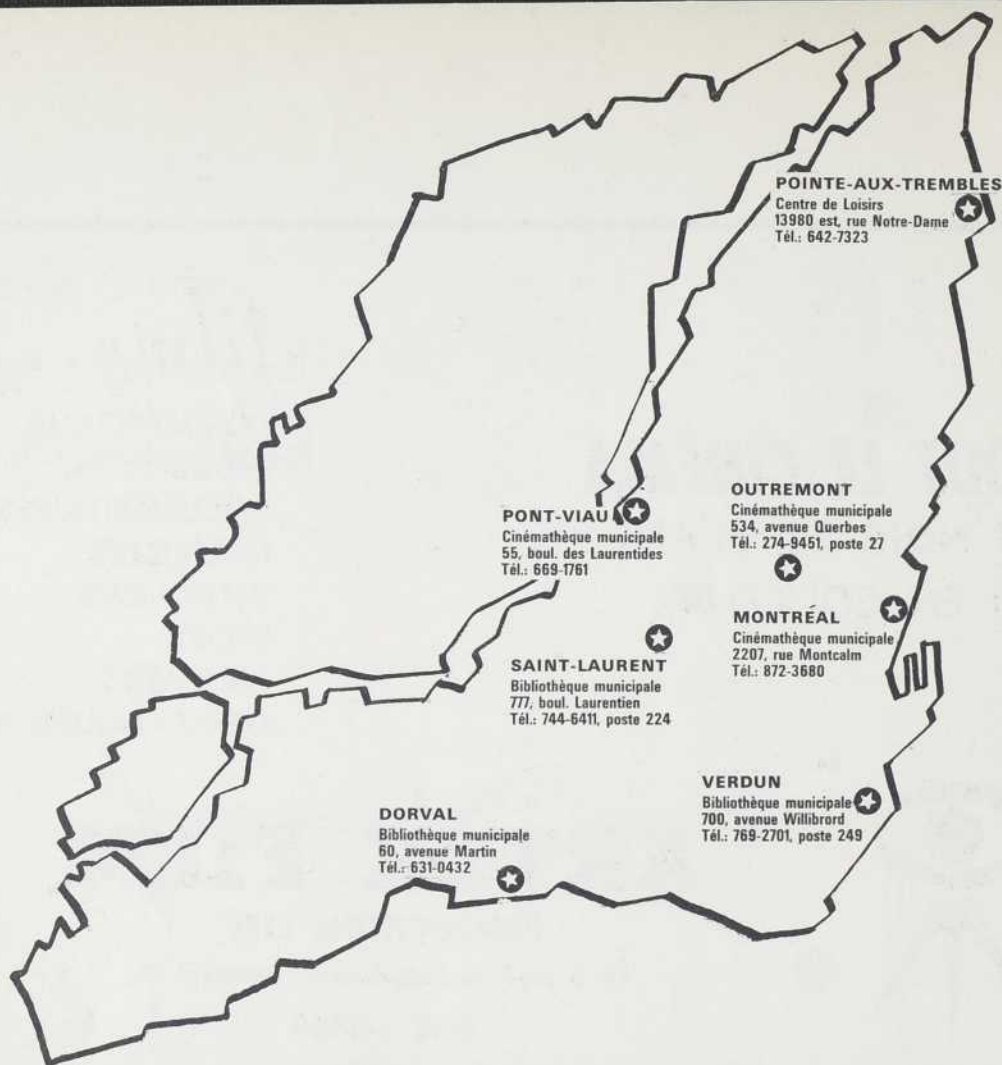
ALAIN RESNAIS

JUDEX

GEORGES FRANJU

LES FIANCÉS

ERMANNO OLMI



## AU SERVICE DES CINÉPHILES

Emprunter des films pour les visionner devant un cercle d'amis ou lors de réunions de clubs, est aujourd'hui aussi facile que d'emprunter un livre, grâce à l'épanouissement de cinémathèques dans tous les centres d'importance au Canada. Dans la région métropolitaine de Montréal par exemple, sept cinémathèques offrent à la population un choix étendu de productions variées. On peut y trouver les films les plus récents de l'O.N.F., que les circonstances requièrent des productions à caractère éducatif, documentaire, ou simplement récréatif. Les frais de service sont très modiques.

**L'OFFICE NATIONAL DU FILM**  
3255 Côte de Liesse, Ville Saint-Laurent, 747-5511.

E  
C  
U  
O  
O  
D  
U  
A  
E  
P  
A

truffaut  
qui  
met  
en  
vedette  
un  
homme  
jean  
desailly  
deux  
femmes  
françoise  
dorléac  
et  
nelly  
benedetti

bientôt à la salle resnais de l'élysée  
le cinéma par excellence de montréal

# J.-A. LAPOINTE FILMS INC.

## SERVICE DE PROGRAMMATION

Composé d'un personnel qualifié, notre  
SERVICE DE PROGRAMMATION

- vous réserve tous les films que vous désirez sans aucun frais supplémentaire de votre part,
- vous suggère des films pour ciné-clubs, pour ciné-jeunes, pour ciné-loisirs,
- vous assure le bon état des films que nous avons en exclusivité;

*pour la région de Montréal, notre Service*

- fait porter et prendre les films à domicile moyennant une modique contribution.



Notre SERVICE DE PROGRAMMATION vous  
épargne du temps et des soucis.



UTILISER UNE FOIS  
LE SERVICE DE PROGRAMMATION LAPOINTE,  
C'EST L'UTILISER TOUJOURS



*Demandez notre nouveau catalogue des nombreux films  
que nous tenons à votre disposition.*



*Pour tout renseignement, écrivez ou téléphonez à*

**J.-A. LAPOINTE FILMS INC.**

7373, rue Lajeunesse, Montréal-10 — Tél.: 274-7531