

ob Jec tif

BIBLIOTHÈQUE
MAI 8 1961
DE MONTRÉAL

61

VOL - 1 NO - 7 AVRIL - 1961 40 CENTS



OBJECTIF 61

avril 1961

vol. 1 no 7

Robert Daudelin	
Michel Patenaude Editorial..... 1
Michel Patenaude Un cinéma, un langage cartésien? .. 3
Jean-Pierre Lefebvre Un aspect de CHANCE MEETING: La Femme totale..... 8
Michel Régnier Satyajit Ray..... 13

VUES ANIMÉES

Jean-Pierre Lefebvre LES DÉSOEUVRÉS..... 21
Jacques Lamoureux CHANCE MEETING 25
René Houle WILD STRAWBERRIES 27
Michel Patenaude ELMER GANTRY..... 30
Jean-Pierre Lefebvre DES FEMMES DISPARAISSENT 32
Jean-Pierre Lefebvre Able Gance à la TV..... 33

SOMMAIRE

En couverture:

Hardy Kruger, Micheline Presle et Stanley Baker dans CHANCE MEETING de Joseph Losey

Paraît dix fois l'an; abonnement 10 numéros: \$3.50.

Chèques et mandats doivent être faits à: OBJECTIF 61,
C.P. 64 Station "N" Montréal 18.

Directeurs

Robert Daudelin
Michel Patenaude

Secrétaire à la
rédaction

Jacques Lamoureux

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

OBJECTIF 61 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

La maquette de couverture est de Gilles Mathieu.

Montage - imprimerie: GRAPHIC PRODUCTS, Montréal.

Exempt de censure, de cotes morales et de taxes d'amusement, le cinéma dit "amateur" (ou d'amateur) est aussi exempt de critique, puisqu'on n'en parle jamais dans les revues spécialisées.

Faisant avant tout fonction d'album de famille, le cinéma amateur n'a vraisemblablement droit à aucune place dans l'étude d'un moyen d'expression, d'un art, si ce n'est dans de très rares exceptions; ce sont ces exceptions qui nous intéressent.

On comprend que dans des pays où la production de longs métrages commerciaux est abondante (la France, les Etats-Unis, par exemple) l'on trouve rarement le temps de parler de quelque obscur amateur qui tente sa chance avec une 16mm. Mais dans notre milieu, où la production de films dramatiques est chose pratiquement inexistante, le moindre essai, aussi limité soit-il, prend un intérêt véritable.

Ce n'est sans doute pas dans les cadres officiels déjà existant qu'il faut chercher ceux qui nous donneront un cinéma, mais parmi ceux qui, une Bolex au poing, arpentent les rues de nos villes, à la recherche de la beauté de nos femmes, du charme de nos enfants, de la vulgarité de nos parvenus.

Trop souvent l'ambition des amateurs est d'atteindre, avec leurs moyens restreints, à l'académisme des cinéastes de studio - telle soirée de films amateurs britanniques, à l'O.N.F., nous l'a laborieusement appris.

L'amateur conscient de ses possibilités oeuvrera dans le modeste, mais dans le vrai; à celui-là, notre amitié est assurée d'avance, et nos pages ouvertes.

Les expériences récentes des jeunes cinéastes français (Godard en particulier) et américains (Cassavates, Robert Frank et Alfred Leslie) devraient apparaître comme autant de preuves qu'il est une place de choix pour des oeuvres dépourvues de fonctionnarisme mais animées d'une grande sincérité.

On ne devient plus cinéaste à quarante ans, comme c'était de règle il n'y a pas si longtemps. Avec du coeur au ventre - et quelques sous, il va sans dire - on devient cinéaste à l'âge qu'on a, pour dire ce que l'on sait.

robert daudelin
michel patenaude

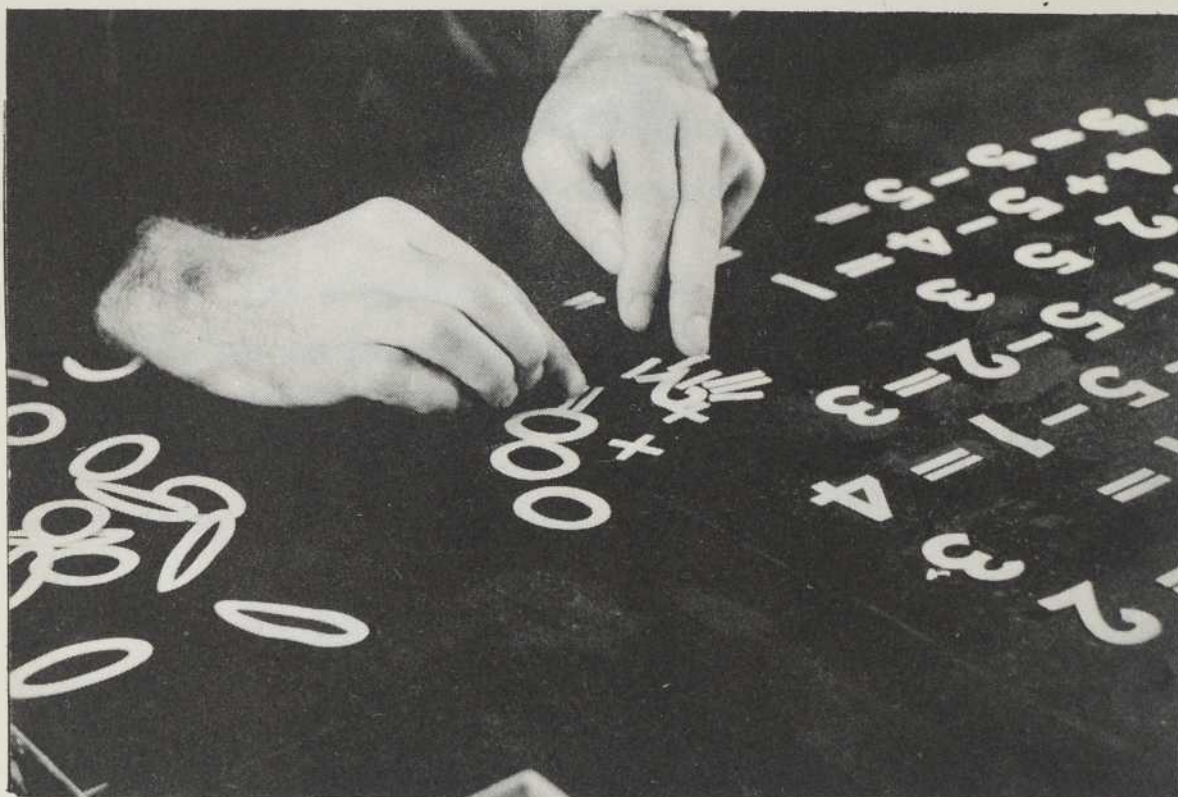
Le Bureau de Censure de la Province de Québec vient d'interdire UNDERWORLD U. S. A., le dernier film de Samuel Fuller.

LE CINÉMA, UN LANGAGE CARTÉSISIEN ?

On peut se demander si le cinéma, en plus d'être un moyen de divertissement ou de plaisir esthétiques, en plus de servir à vulgariser des connaissances déjà acquises, est un véritable langage capable de véhiculer la pensée, d'en être une expression juste dans une forme rigoureuse.

Descartes trouverait-il dans le cinéma des formes satisfaisant pleinement ses exigences intellectuelles? De façon plus générale, un homme de science, pour qui la méthode et la rigueur de pensée - et partant l'abstraction - sont nécessaires, peut-il utiliser l'image comme il utilise la langue écrite pour rendre compte de la réalité? Poser ces questions c'est faire le procès du documentaire, c'est tenter de découvrir si le cinéma peut être, dans tous les ordres de la pensée, un "compétiteur" de la langue écrite; c'est également - et cet article n'a pas d'autre but - bien voir les limites du cinéma documentaire et le type d'homme qui est apte à y travailler.

En faisant un rapide survol de l'histoire du documentaire, on se rend compte qu'il existe deux tendances assez bien définies. Une première tendance pourrait être représentée par John Grierson et l'école documentariste anglaise. Le documentaire est pour eux un moyen de vulgarisation ou d'édu-



"...certains mathématiciens s'en servent..." - Norman McLaren au travail sur RYTHMETIC

cation populaire, analogue au grand magazine d'information; sa fonction est avant tout de présenter au grand public les problèmes contemporains. Dans cette perspective, le rôle créateur du cinéaste consiste à rendre dans une forme accessible à tous une réalité qui souvent lui a été révélée par les études approfondies des spécialistes; le documentaire devient alors un intermédiaire entre l'homme de science et le public, un peu à la manière de certains journalistes (Raymond Cartier, par exemple).

Par contre certains cinéastes proposent, non pas une vulgarisation, mais une réflexion personnelle ou une interprétation de la réalité. L'oeuvre de Flaherty, celle de Jennings et plus près de nous celle de Chris Marker, s'orientent dans cette voie. Ce genre de cinéma s'apparente à l'essai littéraire; l'auteur donne à son sujet une forme personnelle; ce qui compte vraiment est la "manière de dire les choses", plutôt que les choses en elles-mêmes. On a là un cinéma documentaire d'artistes; l'oeuvre ne s'appuie sur aucune méthode scientifique rigoureuse; sa grandeur vient du degré de perception du cinéaste et de sa capacité à bien présenter sa matière. En langage classique, cette seconde tendance du documentaire serait sans doute appelée celle de l' "honnête homme".

Aucune des deux tendances analysées plus haut ne paraît répondre aux normes fixées par Alexandre Astruc. Le cinéma est demeuré au niveau de l'art et du journalisme. Comme la peinture, il est un moyen d'expression pour l'artiste - il est de plus un moyen d'information; jamais cependant on ne doit parler, du moins si l'on se réfère au cinéma connu aujourd'hui, de langage au sens plein du terme, car le cinéma n'a pas réussi à se hausser à l'échelon de la pensée abstraite et méthodique.

La science, bien sûr, utilise quelquefois le cinéma. Certains mathématiciens s'en servent pour illustrer des théorèmes; en fait ils ne font qu'ajouter le mouvement à l'image statique qu'ils ont toujours utilisée. En ethnographie, le cinéma joue un rôle au niveau de la description. Mais dans ces cas le cinéma n'est qu'un outil. Il n'est pas le langage à travers lequel s'édifie la pensée. Il sert à enregistrer un phénomène; il n'en donne pas une définition.

Parce qu'en soixante ans le cinéma n'a pas trouvé la voie qui ferait de lui un langage complet, faut-il conclure qu'il y a antinomie de nature entre cinéma et pensée abstraite? Ou bien n'est-on pas tout simplement en face d'un moyen d'expression en évolution - le cinéma accédant par étapes à toutes les sphères de la pensée? Il est évident qu'une courte étude ne permet pas de rendre un jugement définitif; tout au plus peut-on poser quelques hypothèses.

Une première constatation s'impose. L'image, l'unité première du cinéma, et le terme, l'unité première de la langue, ne peuvent pas être traités de façon analogique. Le terme est une pure convention. Il n'a de valeur sur le plan de la pensée qu'en autant qu'on l'accepte comme "représentant" d'un concept. Le concept est le résultat d'une série d'opérations de l'esprit qui permettent de dégager de multiples expériences particulières les caractères essentiels d'une réalité. Le concept est une donnée abstraite et le terme qui le représente dans la langue a de toute nécessité une portée générale. Le terme aura la valeur qu'on voudra bien lui donner au moment où on le définit.

L'image cinématographique au contraire est une donnée immédiate et concrète qui s'impose à l'esprit. Elle est l'enregistrement d'une expérience particulière de la réalité. Elle n'est pas le fruit d'une série d'opérations de l'esprit, elle ne résulte pas d'un processus de déduction qui permet de dégager



Où est Descartes? - UNE VIE d'Alexandre Astruc

les caractères essentiels de la réalité. L'image est un fait brut, non malléable et impossible à modifier.

Une comparaison entre le terme et l'image fait donc ressortir ceci: que tout en étant deux unités par lesquelles on peut s'exprimer, ces moyens possèdent des caractères bien différents. Ils entretiennent avec la réalité des rapports qui ne sont pas de même nature: le terme est relié à la réalité par un concept qui est dans l'esprit, l'image par contre est une représentation directe de la réalité concrète. Le terme, lorsqu'il est énoncé, réfère à une abstraction et une généralisation, l'image, lorsqu'elle, est vue, ne rend compte que d'une réalité particulière.

Si l'on passe du plan du vocabulaire au plan de la syntaxe, on aperçoit le même écart entre la langue et le cinéma. On sait que les langues possèdent des articulations les rendant aptes à exprimer avec précision les nuances de la pensée; il existe des formules qui permettent d'énoncer une égalité, une comparaison, une opposition, une condition...; la syntaxe d'une langue peut être étudiée méthodiquement et contrôlée parfaitement, de sorte qu'un individu qui s'exprime, s'il connaît les règles de la langue, est compris. La syntaxe de la langue, à cause de sa précision et de la possibilité

d'en connaître les règles, est donc un instrument fidèle pour rendre la pensée.

Le cinéma ne possède pas à proprement parler de grammaire. On a bien surfait la liste des différents procédés utilisés: les plans, les mouvements, les procédés de montage...; lorsque l'on veut donner à ces procédés une signification précise, on se bute à l'impossible. Les articulations du cinéma semblent échapper à toute classification; les efforts tentés en ce sens demeurent assez primaires et dépourvus de résultats.

Entre le cinéma et la langue, il n'y a donc aucune commune mesure. La langue est un moyen de communication à tous les échelons de la pensée: aussi bien pour la conversation quotidienne, que pour l'étude scientifique; en ce sens c'est un moyen universel. Le cinéma demeure un moyen de communication limité: il atteint un très grand nombre de spectateurs, mais on ne peut guère l'utiliser qu'au niveau de l'art.

Lorsque l'on entreprend l'étude du cinéma documentaire, il faut bien se garder de vouloir donner une traduction littérale de ce qui existe en littérature: jamais la langue et le cinéma ne pourront se rejoindre - ils sont des moyens radicalement différents. Il faut donc abandonner des rêves - dont celui de recréer en images toute la pensée de l'homme - et plutôt tenter de découvrir les avantages et les domaines privilégiés de l'image.

LE PARFAIT PETIT SPECTATEUR...

"...il ne faut pas s'émanciper au point de se régaler de films classés À PRO-
SCRIRE ou A DÉCONSEILLER..."

Un aspect de **CHANCE MEETING** : **LA FEMME TOTALE**

Je trouverais assez facilement dans **CHANCE MEETING** plusieurs sujets d'étude sur des questions aussi primordiales au cinéma que celles de l'adaptation, de l'interprétation ou de la mise en scène. Si je choisis un sujet assez particulier et qui du reste ne veut pas s'étendre à l'histoire du cinéma ou à une série de films qui font de la femme un portrait exceptionnel, c'est que je crois le problème peu souvent abordé, du moins en cette province qui n'a pas cessé d'être sous le signe d'un douloureux matriarcat. J'avertis toutefois le lecteur qu'il ne s'agit pas de parler exclusivement d'érotisme qui n'est qu'un aspect limité de mon sujet.

Reconstituons d'abord les lignes essentielles de l'histoire de **CHANCE MEETING** (sans tenir compte du fait que le film nous les révèle le plus souvent en flash-back). Un jeune peintre, Jan, (Hardy Kruger) rencontre dans un musée une dame d'un certain âge (Micheline Presle). Lors d'une nouvelle rencontre dans un endroit similaire, la dame qui se dit mariée et bien en vue dans la haute société, manifeste un penchant évident pour Jan et l'incite à lui donner des leçons de peinture. Elle dit se nommer Jacqueline Cousteau. Il accepte. Dans son atelier, il reçoit Jacqueline qui se montre beaucoup plus amoureuse que bonne élève. Jan tombe lui aussi amoureux de Jacqueline mais il souffre beaucoup d'avoir à attendre des dizaines de jours pour la revoir - elle est retenue par ses obligations sociales. Un bon jour, elle invite le jeune peintre à son appartement. Elle lui a dit d'entrer en poussant la porte qui sera ouverte. Jan entre: personne. Finalement, c'est la police qui accueille. Jacqueline a été assassinée. Jan est accusé du



"...son incapacité de voiler la vérité..."

meurtre. A mesure que l'enquête avance, on découvre que la Jacqueline assassinée n'est pas celle du Jan. Et l'histoire se résout quand la Jacqueline Cousteau du peintre avoue malgré elle et parce qu'elle est tombée amoureuse de ce dernier, avoir emprunté le nom de la jeune maîtresse de son mari, espérant de cette façon faire imputer le crime au jeune homme.

Je n'hésite pas à détruire le suspense du "policier" qu'est CHANCE MEETING, pour la simple raison que l'intérêt est tout ailleurs. D'autre part, ce bref résumé du scénario contient la majeure partie des caractères attribuables à la Femme Totale: sa duplicité qui lui fait jouer deux personnages, son amoralité dans le fait d'accepter de détruire la vie d'un autre pour sauvegarder la sienne, sa capacité de mentir d'une part et de rester sincère d'autre part vis-à-vis le nouvel amour qui se présente à elle et, en dernier lieu, son incapacité de voiler la vérité, ce qui a trait à son émotivité et à sa spontanéité. Il n'est pas dans mon intention de verser dans la psychologie pure ou dans la psychanalyse, bien que le cinéma, où le subconscient se traduit dans une image qui pourrait être l'équivalent d'un test psychologique, s'y prête admirablement bien.

Nous pourrions peut-être dire que la Femme Totale se partage entre le coeur, l'intelligence et l'instinct. Aucune de ces trois divisions ne saurait cependant exister seule. Et par-dessus tout, c'est le caractère purement instinctif et sexuel de la femme qui règle tous ses actes, toutes ses démarches, toutes ses pensées.

Du moment que l'instinct prend les devants, les normes habituelles de la morale universelle disparaissent au profit d'une morale individuelle que nous ne pouvons plus considérer comme une morale au sens propre du mot à cause de son caractère essentiellement relatif. Que Micheline Presle désire sauvegarder l'apparence, il n'y a là aucun souci de ne pas scandaliser le prochain; cette petite et fausse morale ne sert que mieux son but, i.e. tenir le jeune peintre à l'écart de façon à mieux le duper. Mais la femme n'a, non plus, aucune morale envers elle-même, ce qui contribue à la rendre originellement amoral. Un exemple frappant de ceci est que la fausse Jacqueline Cousteau se laisse prendre au jeu qu'elle a elle-même inventé, qu'elle se trahit personnellement en devenant amoureuse de Jan.

J'ouvre ici une parenthèse pour signaler le traitement admirable des scènes qui prennent place dans l'atelier du peintre et où le penchant de la femme pour Jan se manifeste progressivement. Tout d'abord, alors que Jan retouche un tableau privé de tout élément féminin (il représente des hommes travaillant dans des mines et témoigne pour l'univers isolé et clos du peintre), Jacqueline crayonne, très maladroitement d'ailleurs, des épaules nues d'homme. Ces épaules constituent un "déplacement érotique" qui prendra, quelques instants plus tard, toute sa signification au moment où Jacqueline embrassera l'épaule nue de Jan. La deuxième marque de la progression de l'amour de Jacqueline envers le peintre est cette invitation assez directe à la chair: "Tu n'as jamais peint de corps de femme?" Dans une scène subséquente, nous verrons des tableaux de femmes nues, mais dont Jan est tout à fait insatisfait. Il recommencera et l'amour entre Jacqueline et lui atteindra à un degré de perfection telle qu'il devient presque indissoluble.

Revenons où nous en étions. Ce que la femme a d'amoral et qui découle de ses tendances primitivement instinctives n'affecte cependant pas la vérité dernière du personnage qu'elle joue malgré elle - ou malgré sa raison. Elle est à tout moment victime de ses impulsions, de sa sensibilité, de son sexe porté naturellement à la maternité sur tous les plans - d'où son esprit



Hardy Kruger et Micheline Presle dans CHANCE MEETING

de conservation qui la pousse à une agressivité souvent excessive. Si elle réagit sur le plan de l'esprit et de la raison comme sur le plan du physique qui la détermine d'abord, il n'y a pas à se surprendre que, de plus en plus détraquée physiquement, trompée dans sa chair par son mari, de plus en plus vieille et de moins en moins belle, elle devienne psychologiquement et psychiquement détraquée (surtout si son opposante est plus jeune et plus belle qu'elle, ce qui est le cas pour la maîtresse du mari de Jacqueline).

La Femme Totale, qui existe d'abord sexuellement et dont les démarches intérieures sont à priori déterminées par des démarches physiques du même genre, est loin d'être un mythe inventé par les arts et repris par le cinéma au moment où les problèmes de la sexualité peuvent enfin être traités au grand jour et sans fausse honte. Elle n'est pas par ailleurs le personnage d'un seul film remarquable. Elle existe autour de nous et en chaque femme; mais du moment qu'elle devient religieuse et sociale, elle perd son individualité et concède une part d'elle-même. C'est pourquoi la Femme Totale à l'état idéal ne se retrouve que dans le domaine de l'art qui recherche la "totalité" de l'existence humaine sans avoir à se préoccuper de l'effritement moral que provoque la conscience quand celle-ci se heurte aux principes et aux lois universelles. Et plus particulièrement, la Femme Totale atteint, au cinéma qui lui donne un visage concret et donc un sexe concret, à son paroxysme de vérité.

qui est Joseph Losey ?

BIOGRAPHIE

Joseph Losey est né le 14 janvier 1909 à La Crosse, Wisconsin. Etudiant en médecine à l'Université de Dartmouth, de 1925 à 1929; s'occupe activement de théâtre. Il passe l'année 1930 à Harvard où il étudie la littérature, ce qui ne l'empêche pas de mener des études théâtrales des plus sérieuses; il quitte Harvard, diplômé du School of Arts and Sciences. A la même époque il écrit des critiques littéraires et dramatiques pour le "New York Times", le "New York Herald Tribune", le "Saturday Reviews of Literature" et pour de nombreuses publications théâtrales.

Durant 1931 et 1932, il occupe plusieurs emplois à la scène: régisseur, lecteur et...comédien; il travaille en particulier avec le Theatre Guild. A l'ouverture du Radio City Music Hall, en 1932, il est régisseur; il n'y demeure que pour deux spectacles. Par la suite, il se consacre entièrement au théâtre comme metteur en scène, parfois comme co-producteur.

Il aborde le cinéma en 1937. Pour le compte de la Human Relations Commission Film Project de la Rockefeller Foundation, il supervise une soixantaine de films, faits à partir de matière déjà existante. A la même époque, il réalise une quarantaine de documentaires et de films commerciaux, parmi lesquels on peut retenir: A CHILD WENT FORTH, YOUTH GETS A BREAK, PETROLEUM AND HIS COUSINS.

Il passe 1942 à réaliser des émissions de radio (environ 90), pour N.B.C. et C.B.S.

Il signe un contrat pour M.G.M. en 1943, mais l'armée l'appelle et il s'absente pour deux ans. C'est en 1945 donc que débute sa véritable carrière avec A GUN IN HIS HAND, un court métrage; ce n'est qu'en 1948 qu'il signe son premier long métrage, THE BOY WITH GREEN HAIR.

De 1948 à 1952, il fait carrière à Hollywood. Son nom ayant été cité au Un-American Activities Committee, on lui refuse du travail aux Etats Unis; il émigre alors en Angleterre où il habite toujours.

FILMOGRAPHIE

1945 - A GUN IN HIS HAND	1954 - THE SLEEPING TIGER
1948 - THE BOY WITH GREEN HAIR	1955 - A MAN ON THE BEACH
1949 - THE LAWLESS	1955 - THE INTIMATE STRANGER
1950 - THE PROWLER	1956 - TIME WITHOUT PITY
1950 - M	1957 - THE GYPSY AND THE GENTLEMAN (GYPSY)
1951 - THE BIG NIGHT	1959 - BLIND DATE (CHANCE MEETING)
1951 - ENCOUNTER (STRANGER ON THE PROWL)	1960 - THE CRIMINAL

L'ES ILLUMINÉS

"...OBJECTIF, véritable pamphlet lancé périodiquement en faveur de la liberté cinématographique, infuse lentement, mais sûrement, le feu sacré."

DIMANCHE-MATIN
19 mars, 1961

SATYAJIT RAY

Nous avons pu enfin voir au complet la trilogie de Satyajit Ray *PATHER-PANCHALI*, *APARAJITO*, et *LE MONDE D'APU*. Beaucoup n'y auront noté et retenu que des scènes admirables toutes enveloppées d'exotisme. D'autres y auront reconnu les marques du meilleur cinéma possible, celui qui atteint, selon Roland Brunet, la "transcendance de l'Art". Je dois tout d'abord obliger le lecteur à relire les lignes de Roland Brunet sur *PATHER PANCHALI* (*Objectif 60*, No. 3); elles seraient à elles seules suffisantes pour éclairer toute l'oeuvre de Ray. Je suis un admirateur fou des films de Satyajit Ray, et j'avoue tout de suite ma peur pour en donner les raisons. Aussi je détermine tout de suite dans quelle ligne je place le cinéaste, pour éviter à certains les hauts-cris que je sais: Satyajit Ray, Kenji Mizoguchi et Robert Flaherty, forment pour moi une sorte de trinité de la transcendance cinématographique, trinité que je doute fort de pouvoir bientôt changer en quatuor. Mon enthousiasme aussi fort pour Rossellini, Bunuel, Vigo, et Chaplin, relève de critères différents. Parler de ce que l'on aime, sans restrictions, est-ce possible?

Je devrais dire : allez-voir la trilogie de Ray et ne m'en demandez pas plus. Mais les revues de cinéma sont, paraît-il, là pour expliquer, démonter et vanter les qualités des oeuvres maîtresses. Alors il faut se salir et toucher du doigt ce qui n'était destiné qu'à être follement admiré, sans cesse, sans question, sans logique; avec la seule force brutale de la beauté contagieuse. Mais cette beauté contagieuse fait des ravages par l'emploi qu'en font des dizaines de cinéastes à l'affût de toute prostitution. Or, la beauté pure s'altère-t-elle? Au cinéma, oui. Il faudrait pour étudier les

trois films de Ray, un calme, une maturité, une humilité, que je n'ai pas. Alors passons aux détours: on ne peut d'ailleurs regarder froidement le centre, le pôle, d'une oeuvre supérieure, sans aveuglement. Regarder PATHER PANCHALI, UGETSU MONAGATARI MOANA, bien en face, c'est aussi impossible que regarder le soleil de juillet. Il faut l'éclipse bien-pensante (!) de la critique.

L'histoire importe peu dans la trilogie de Ray, même si elle est issue d'un best-seller de Bibhutibhusan Bannerji. C'est la mise en scène qui fait tout. Ce sont les moyens utilisés au tournage, les raccourcis techniques, les gestes sobres des interprètes, l'utilisation du son. Dépasser l'objet le plus anodin, la situation la plus anodine, pour aboutir par eux à l'universalité de la joie et de la douleur, voilà par où Flaherty et Mizoguchi passaient, voilà le chemin de Satyajit Ray. Le rapprochement avec l'américain surtout est intéressant, Ray et Flaherty partent de gestes quotidiens inchangés par leur passage, le cinéaste n'apporte pas sa vision du geste, de l'acte; mais sa vision de la beauté de ce geste, de cet acte, ce qui est très différent. Il ne vient pas troubler, changer un ordre, un équilibre, un fait établi; il vient le capter dans sa valeur pleine, et sa beauté se révèle dans son insertion plus spontanée que réfléchie dans un ordre cinématographique, qui n'est pas un ordre nouveau de conception du fait, mais un ordre nouveau de captation, d'enregistrement, de transmission. Nous ne voyons jamais cela dans le cinéma français par exemple (à part le FARREBIQUE de Rouquier, mais ce film, par ses parti-pris franchement documentaristes et techniques, s'éloigne souvent de l'optique Flaherty-Ray) où les réalisateurs abordent toujours leurs sujets avec la condescendance du "metteur en scène". Si un cinéaste français fait un film sur les pêcheurs, les mineurs, les paysans, c'est toujours pour nous donner un peu de son avis sur la logique, l'absurde, ou le beau, de ces vies traitées. Il ne peut jamais les regarder avec assez d'humilité, oublier le factice de sa situation, et transcrire la beauté, la simplicité, le travail, sans toujours accompagner les images de dissertations, de critiques sociales, de doutes ou de sarcasmes.

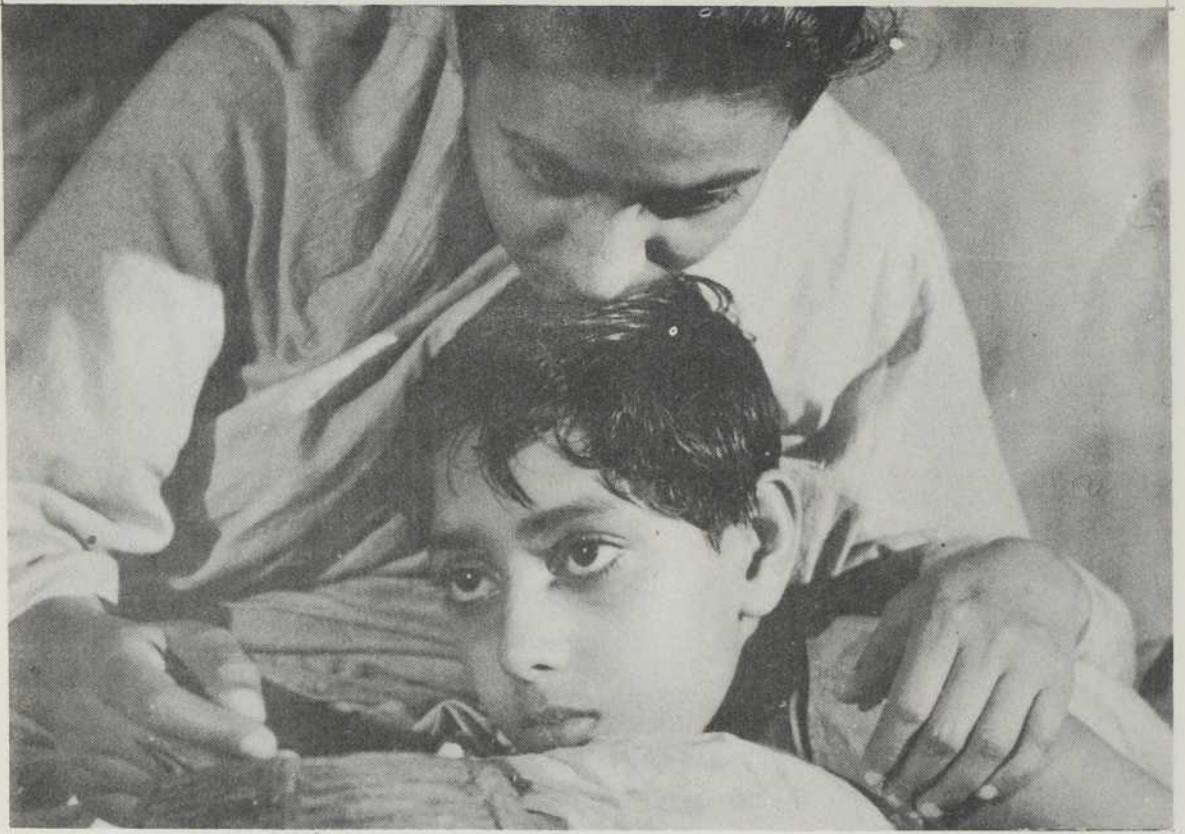
Il faut donc l'américain neuf et sans littérature, et l'oriental mûr et spirituel, pour capter toute la beauté du monde. Flaherty et Ray n'ont de différence importante que par leurs moyens primordiaux. Le premier prenait directement les personnages réels, captait le rythme de la vie sur les vivants



Pinaki Sen Gupta dans APARAJITO

originaux de faits donnés. Le second prend des acteurs, et leur demande de faire ce que tout le monde fait, sans théâtralité, sans composition, sans tics. Chez les deux, c'est la caméra qui capte, c'est l'oeil du cinéaste, et non sa conception de la vie. Cela demande de choisir des sujets, des vies, auxquels on adhère en grande partie par le respect et par la fraternité. Il est évident que ce cinéma ne s'appliquerait pas au suspense, au film historique, au western.

Mizoguchi, éloigné des deux autres par un lyrisme (oriental) et une suprême humilité, transformait le film historique habituel pour lui donner le courant universel et poétique. Louis Marcorelles (Cahiers du Cinéma, No. 110), rapprochait le "souci de ne pas tricher, de témoigner sans compromis sur ses semblables" de Rouch et de Ray. C'est aller un peu vite en besogne, et simplifier dangereusement les choses. Car si Ray respecte très sincèrement ses semblables et met le cinéma, le sien, au service de l'âme indienne, sans travesti, sans mensonges, sans clichés, on peut fortement douter qu'il en soit ainsi de Rouch avec les Africains. S'il faut reconnaître à Rouch ses mérites d'innovation, on craint beaucoup pour l'honnêteté foncière du traitement. MOI UN NOIR ne sera jamais un film modèle, et surtout



APARAJITO

modèle de sincérité, sur les noirs de Treichville; il faut connaître l'Afrique noire d'un bureau des Champs Elysées pour dire cela.

Par contre la trilogie de Ray est certainement très honnête sur la vie bengalaise et ceux qui la connaissent ne l'ont jamais démentie. D'autre part Ray est absolument honnête sur les moyens, ses moyens. Quand on lui demande les raisons de la rareté des dialogues dans un film, il répond que si c'est parce qu'il adhère à l'école Flaherty et repousse les longs discours inutiles, c'est aussi parce qu'il était bien souvent trop pauvre pour mettre du son. Cette franchise se fait très très rare. Elle ne ressemble toujours pas à celle de Rouch qui prétend trouver des arguments esthétiques au fait qu'il n'a obtenu (faute de moyens) qu'une image affreuse au boxing et autres lieux de Treichville.

Il y a évidemment dans une grande partie de la nouvelle vague une opinion courante qui veut que l'on se moque de tout, parce que tout peut être vu n'importe comment. A cela Astruc (accusé de "calligraphie") a très bien répondu dans les Cahiers, et Mizoguchi et Ray démontrent que l'on peut tout à la fois être honnête, d'esprit toujours jeune, sans pour cela adopter des attitudes de collégiens révoltés. Cette mise au point me semble très utile,

car toute une aile de la critique semble dévier aujourd'hui dans les excuses trop faciles aux erreurs, qu'elles soient d'amis ou pas. On verra bien dans dix ans toutes les étincelles qu'auront enterrées des oeuvres solides, aujourd'hui accueillies avec froideur par les "jeunes turcs". Que restera-t-il de TIREZ SUR LE PIANISTE quand les cinémathèques auront distribué RUE DE LA HONTE, que restera-t-il du BEL AGE?

Si Satyajit Ray n'avait comme qualité que celle d'évoquer Flaherty, il ne serait pas ce qu'il est, malgré cet honneur. Indien, il puise dans le plus indien de l'Inde ce qu'il rend le plus universel. Encore est-il permis de dire que quelque chose est plus indien, plus brésilien, plus russe, ... qu'autre chose? Tout ce qui est pris, vu, dans son entité originale et respectée est obligatoirement représentatif de son lieu d'enregistrement. Pourtant si Rossellini filme INDIA 58, cela ne doit pas donner le même résultat (quand verrons-nous enfin ce film?) Ray voit chaque geste avec son caractère, sa préparation indienne, orientale. Et là apparaissent les points évidents de sa réalisation: démarquage du temps, par l'acte qui se continue au-delà de ses limites habituelles, physiques et morales; démarquage du geste inscrit sur le vif, par sa signification qui ne se révèle entière que dans son prolongement altruïste, sentimental, religieux; démarquage du visage, qui n'acquiert sa beauté parfaite que par les correspondances, les variations mélodiques, les échos, portés non seulement à d'autres visages, mais à la matière d'un milieu affectif (arbres, feuillages, eau, murs, meubles).

Si chez certains cinéastes (surtout ceux issus ou faisant du court-métrage) les relations entre personnes et objets, paysages et personnes, sont notées par des moyens techniques (très cinématographiques d'ailleurs), par des ponctuations grammaticales (image et son, effets spéciaux, montage), ces mêmes relations, chez Ray, sont notées dans le cheminement naturel de l'image, du geste, sans coupure, sans rappel. Les trois films, tournés par un européen, seraient remplis de "moments" forts qui marqueraient leur déroulement de plusieurs croix rouges, perles de montage bien souvent. Il est intéressant de noter à ce sujet combien Renoir avait compris l'Inde pour réaliser LE FLEUVE, l'un des ses meilleurs films, et le plus méconnu. La totalité des trois films serait à citer pour démontrer le style elliptique de Ray; comme la découverte du train, le bijou volé, la mort de Durga, le retour du père, dans PATHER PANCHALI; Apu et son père sur les escaliers de Bénarès, la visite de



l'inspecteur, le départ pour Calcutta, la Terre et la Lune, le port, dans APARAJITO; le mariage, le lit nuptial, l'annonce de la mort de sa femme à Apu, le départ final avec l'enfant, dans LE MONDE D'APU. Cent autres moments attestent de cette sobriété de moyens, d'écriture, qui est le propre des plus grands. Mais le sens dans lequel agit cette sobriété est aussi important qu'elle; ce n'est jamais pour aller plus vite, pour éluder certains aspects de la réalité, faciliter le déroulement par principe; mais toujours cette sobriété



PATHER PANCHALI

AP-
APU,
ments
es plus
t qu'
de la
sobriété

donne une plus grande dimension à la scène qu'elle décrit. A ce sujet, la scène de la locomotive-jouet dans LE MONDE D'APU est formidable; la mort de la vieille tante dans PATHER PANCHALI s'intègre par le même traitement beaucoup mieux au pays que par n'importe quel montage rapide morte-vivants-arbres-ciel-etc... C'est l'opposé, en traitement, de la mort dans QUAND PASSENT LES CIGOGNES et la plupart des films "de qualité".

Cette sobriété des moyens sert une sobriété de la pensée, qui est

tout le contraire de l'indigence, qui est le masque d'humilité d'un esprit très fort et désireux de ne jamais imposer sa force, mais au contraire désireux avant tout de ne la laisser agir que par une lente décantation d'où jaillira finalement l'essence de la beauté, une beauté pure, dont l'humilité de la pensée aura poli tous les bords, enlevé les ornements faciles, les perles, pour ne donner que le principal, inattaquable.

Alors que de nombreux cinéastes montrent tous les actes de leurs personnages, mêmes les plus lâches, pour imposer leur vérité et leur engagement, alors que certains grands peuvent, avec ces petits et grands vices qui font les vrais hommes forts, imposer des personnages et des drames très représentatifs d'une société (tels Rossellini et Bunuel), Satyajit Ray ne s'attache qu'à la lente et sure progression de la conduite, en ne retenant que l'écorce des actes négatifs et le coeur des actes positifs.

La violence et le scandale sont dans la continuité des situations, les transformations des visages, mais jamais dans une image en coup de poing. Sur ce point, Ray et Flaherty sont identiques. Ils le sont également sur la façon dont ils représentent l'homme en lutte pour sa survie. Si la forme est différente, le fond est le même; à la conception directe, dynamique, combattive, qu'affecte la vie (et ses nécessités) chez l'homme de Flaherty, répond la conception méditative, religieuse, chez l'homme de Ray. Mais les deux vies, aux aspects émotifs différents, n'ont qu'une seule continuité humaine: celle du transfert perpétuel de la beauté. La beauté du geste, du travail, de la famille, du consentement. A un cinéma du refus, très contemporain, ces deux cinéastes opposent un cinéma du consentement. Satyajit Ray saurait-il réussir d'autres films tournés à l'étranger? La façon dont il a réalisé ses films permet d'en douter. Flaherty fut sans doute le seul cinéaste à vraiment s'intégrer à la nature d'autant de pays d'adoption. (oublions le massacre de ELEPHANT BOY par Zoltan Korda). Ray sera peut-être plus universel en restant toujours plus indien. L'achèvement de sa trilogie l'annonce.

Je refuse de chercher les petits défauts des trois films. Les admirateurs de Rimbaud ne retirent aucun vers du "Bateau Ivre". Satyajit Ray, pour avoir donné au cinéma mondial, et malgré tous les tabous du cinéma indien (avec le cinéma allemand l'un des plus péjorativement commerciaux), PATHER PANCHALI, APARAJITO et LE MONDE D'APU, ne commande qu'une chose: que l'on tire son chapeau. Pour moi, je n'ai pas envie de parler de la photographie, de la musique, ni du montage de ses films. Je dis simplement: personne n'a le droit d'ignorer un tel cas de sincérité, et personne ne peut, sans risque d'ignorance ou de partisanerie, ignorer l'oeuvre d'un artiste et d'un homme de cette taille.

LES DESOEUVRÉS AMATEURS

LES DESOEUVRÉS, film canadien de René Bail. Photographié et monté par l'auteur. 1958-1960

Je peux très difficilement soutenir qu'il existe différents critères d'appréciation selon que nous avons à juger un film d'amateur ou un film dit de professionnel. C'est, je crois, faire une discrimination des plus arbitraires entre des "façons" de faire du cinéma. C'est choisir une solution de charité qui, dans le domaine de l'art, ne fait en rien avancer les choses. Les cinéastes du dimanche sont de simples fabricants de souvenirs. Ils prévoient pour leur vieillesse les moments du passé qu'ils ne sauront pas intégralement garder en eux.

Essentiellement, tout cinéma se doit d'être amateur car l'amateurisme est lié aux idées de liberté et de recherche. Si nous pouvons parfois établir une distinction entre les termes amateur et professionnel ce n'est qu'au niveau de la production d'un film. C'est toute la différence entre dépenser son argent et dépenser celui des autres.

En cette sacro-sainte province de Québec les miracles se produisent aussi, mais les moyens manquent pour que nos bienheureux cinéastes puissent tous devenir de saints créateurs. Et je suis heureux aujourd'hui de recommander à vos prières un jeune homme qui pourrait bien devenir, si on lui laisse ses chances, un de nos pionniers en matière de cinéma (je m'excuse d'employer le terme pionnier mais j'ai toujours à l'idée la possibilité d'un retour à la terre).

Si je mets tant d'insistance à mentionner au lecteur un fait - la réalisation d'un film amateur - qui toutefois n'est pas le premier du genre au Québec, ce n'est pas pour apprécier les mérites de René Bail qui a produit, réalisé et monté lui-même son film, LES DESOEUVRÉS. Ses mérites sont réels, mais il y a plus. Ce film, qui dure près d'une heure, m'apparaît comme le plus mûr de tous les films d'amateur que j'ai vus jusqu'à date, non pas sur le plan esthétique (Claude Jutra, par exemple, a fait beaucoup mieux avec PIERROT DES BOIS) mais sur le plan du sujet. LES DESOEUVRÉS est un pressant appel vers le long métrage, et du reste nous pouvons le qualifier lui-même de long métrage.



LES DESOEUVRÉS et leur ennui

Il relate l'histoire de trois jeunes gens habitant un petit village quelconque et qui décident, par une belle après-midi, d'emprunter le camion de l'oncle de l'un d'entre eux, question de faire une petite promenade dans le bois. Après des aventures des plus banales mais ainsi riches de sens, leur camion s'enlise dans la boue et ils doivent revenir à pied au village.

René Bail avait d'abord divisé son film en trois parties, prenant soin d'indiquer chacune d'entre elles par un nouveau titre. La première partie s'intitulait "Les Jugés", la deuxième "Les Coupables" et la troisième "Les Indifférents". Ces titres ont été supprimés dans la copie finale, mais les trois divisions marquent encore la structure du film.

Les Jugés est une sorte d'inventaire du village et de ses habitants. On nous y offre lecture du baromètre social, de la carte géographique et du roman de plusieurs des habitants qui, comme ils se doit, préfèrent juger les autres plutôt qu'eux-mêmes.

Les Coupables, la seconde partie, se veut une conséquences logique de la première partie. Le trio de vestes de cuir, complété un peu plus tard par un petit "morveux" qui s'est caché dans la boîte du camion, entreprend une promenade, qui n'a rien de romanesque, pénétrant à un certain

moment dans un terrain privé pour s'amuser aux dépens du propriétaire qui les poursuit râteau en main, s'adonnant quelque temps plus tard à des actes de vandalisme dans une maison abandonnée ou faisant en cours de route toutes sortes de considérations sur la vie, les études, etc... Nous regrettons seulement que certains temps morts de cet épisode paraissent d'une extrême longueur à cause d'un manque évident de force dans le jeu des interprètes.

La troisième partie, *Les Indifférents*, nous fait assister au retour des jeunes gens. Aucun des trois "durs" n'a le courage d'avouer que le camion s'est enlisé dans le bois; c'est le petit garçon qui confessera tout à son oncle. L'étonnant à ce moment, est de voir le vieillard réagir à l'encontre de nos appréhensions, car au lieu de se mettre en colère, il explique tout simplement la façon dont on s'y prendra pour sortir le camion de la boue.

Je ne puis admettre, comme le prétend René Bail lui-même, que *LES DESOEUUVRES* soit d'abord et avant tout un documentaire. Il s'agit peut-être d'une reconstitution fidèle de la réalité mais avant de la saisir, de la photographier, le réalisateur avait si bien en tête cette réalité qu'il rédigea un scénario complet et ne le modifia pratiquement pas durant le tournage. L'élément de découverte spontanée propre au genre documentaire se trouvait donc exclus des *DESOEUUVRES*. On peut m'objecter que des gens comme, hier Flaherty, aujourd'hui Rouch, se familiarisent d'abord avec la réalité qu'ils choisissent d'incrimer sur la pellicule; mais ils se familiarisent avec l'esprit de cette réalité pour être à même de saisir et de comprendre des faits ou des réactions inattendus.

Mon deuxième argument contre l'idée d'appliquer aux *DESOEUUVRES* l'épithète de documentaire, tient à ce que le sujet du film se revendique d'une réalité beaucoup plus métaphysique et intellectuelle que matérielle ou même psychologique. Les personnages des *DESOEUUVRES* n'ont au fait aucune psychologie; ils se résument à une phrase, à un geste ou à une attitude du moment.

Je considère enfin qu'une foule d'éléments proprement dramatiques, calculés à l'avance pour donner tel effet, dissout, non pas les cadres documentaires du film, mais les dernières possibilités de parfaite objectivité à l'égard des personnages et des situations dans lesquelles ils se trouvent. Je cite quelques-uns de ces éléments dramatiques: primo, l'histoire elle-même qui débute, se déroule, progresse, atteint à son paroxysme puis se termine

sous forme de conclusion. Secundo, l'accentuation évidente apportée par la réalisation à la progression dramatique de l'histoire; il n'est besoin pour s'en convaincre que de citer cet unique exemple: quand vers la fin de l'épuisante promenade à pied que doivent faire les jeunes gens pour revenir au village, un de ceux-ci tombe à l'eau, le réalisateur a délibérément coupé le son pour donner l'impression d'un vide, d'un écrasement, d'une extrême fatigue.

René Bail n'a pas hésité un seul instant à forcer la technique au bénéfice du sujet. Des plans sont bougés, certains bouts de pellicule sur ou sous-développés. Mais la plupart des défauts techniques, sauf peut-être ceux de la trame sonore, ne choquent en rien le spectateur; ils n'en servent que mieux l'aspect de violence de certaines scènes (v.g. la scène de destruction) ou encore celui d'intrusion indiscreète dans certains endroits (v.g. la scène de la bonne mère de famille au téléphone alors que son petit fait un train d'enfer). Pour ma part, je l'en félicite, tout comme je féliciterais Truffaut, dans TIREZ SUR LE PIANISTE, de ne pas avoir craint de se servir de la téléphoto pour aller chercher les mains hésitantes du pianiste et de nous donner ainsi des images mangées par le grain du film.

Sans doute, ne savez-vous pas encore si vous me donnerez raison d'accorder tant d'importance à ce film d'amateur; mais croyez que si j'insiste tant, ce n'est pas sous une quelconque pression d'amitié envers René Bail ou pour implorer à tort votre sympathie. Déjà, le cinéma Elysée a accepté de programmer LES DESOEUVRES et tous ceux qui l'ont vu sont d'accord pour lui trouver des qualités assez exceptionnelles. J'ignore quand il vous sera permis de le voir, d'autant plus que, à cause de certains problèmes de \$, l'auteur n'a pu jusqu'à ce jour compléter définitivement une copie.

Jean-Pierre Lefebvre

L'illustration de ce numéro est due à:

United Amusement (couverture, pages 9, 11 et 28)

Vie Etudiante (pages 4, 6, 15, 16 et 18)

René Bail (page 22)

Robert Daudelin (page 31)

UNE LEÇON D'AMOUR

CHANCE MEETING (BLIND DATE), film anglais de Joseph Losey, Scénario: Ben Barzman et Millard Lampell, d'après le roman de Leigh Howard. Photographie: Christopher Challis. Musique: Richard Bennett. Interprétation: Hardy Kruger, Stanley Baker, Micheline Presle et Gordon Jackson. 1959. Distribution: Paramount.

On peut reprocher beaucoup de choses aux CAHIERS DU CINEMA: leur verbiage, leur hermétisme érigé en "trade mark", leur engouement pour quelques réalisateurs qu'ils adoptent pour un certain temps (Nick Ray, Aldrich, etc...) etc...

J'avoue cependant que c'est grâce à eux si nous nous intéressons aujourd'hui à un nommé Joseph Losey. Étrange que ce soit par un biais français que l'on découvre un réalisateur américain.

Tout ce préambule pour dire simplement que je n'aurais jamais eu l'intention d'aller voir CHANCE MEETING (ne pas confondre avec un autre film britannique, réalisé celui-là par Anthony Asquith et mettant en vedette Odile Versois et David Knight) si les CAHIERS n'avaient pas consacré un numéro spécial à Joseph Losey.

Si jamais quelqu'un me demande ce que c'est "de la mise en scène de cinéma", je lui conseillerai d'aller voir et revoir CHANCE MEETING. En effet le film est d'une fabrication remarquable. La première séquence est une pièce d'anthologie; nous y voyons un jeune peintre, Jan, se rendant chez sa maîtresse. C'est la première fois qu'il découvre le décor dans lequel elle vit. Il scrute tout, touche ceci, touche cela, met un disque sur le pick-up, visite la chambre à coucher, la salle de bain (il se lave les mains pour "sentir le savon"). Comme elle n'est pas arrivée, il l'attend. Surprise: deux policiers font irruption. Le capitaine Morgan lui apprend brutalement que sa maîtresse est morte et il est même convaincu que Jan a fait le coup puisqu'elle vient à peine de mourir et que Jan vient d'arriver.

Interrogatoire de Jan: premier des quatre retours en arrière du film au cours desquels nous apprenons à connaître sa maîtresse, Jacqueline Cousteau. C'est une femme dont le mari a une situation importante; elle va chez Jan pour prendre des leçons de peinture qui se changent bientôt en scènes d'amour (québécoisement censurées).

Un jour, pour la première fois, elle donne rendez-vous à Jan

chez elle. Nous sommes rendus là au début du film. Or Jacqueline Cousteau n'est pas mariée d'après l'enquête de la police. Un diplomate est impliqué dans l'affaire Cousteau: aussi Morgan reçoit-il de son supérieur le conseil de ne faire aucune publicité autour du meurtre, en d'autres termes de trouver un coupable qui exonère le personnage diplomatique important. Morgan s'intéresse au diplomate puisqu'il était dans l'entourage de l'assassinée. Or Jan voit Jacqueline vivante: c'est l'épouse du diplomate. Elle nie être Jacqueline Cousteau et affirme n'avoir jamais vu Jan. Son amour pour Jan la trahit. Elle avait emprunté le nom de la maîtresse de son mari (Jacqueline Cousteau) qu'elle a tuée. Jan ne devait être que le meurtrier dans son plan; mais elle en devint amoureuse.

Je me suis laissé emporter par cette première scène et j'ai raconté le scénario. Revenons à cette séquence d'ouverture qui m'apparaît comme un chef d'oeuvre du genre.

Jan arrive à l'appartement de sa maîtresse: pour la première fois il voit l'ambiance, l'atmosphère du logement de Jacqueline. Curieuse comme lui, la caméra balaie le décor, un décor qui a une lourdeur, une présence comme rarement on en voit; notons que l'éclairage est savamment dosé de sorte qu'une atmosphère pesante est créée. Et cette musique de jazz endiablé en contrepoint du calme de Jan. Les cadrages, les angles et l'échelle des plans ainsi que les mouvements de la caméra contribuent à former un univers clos, étouffant. La parfaite coordination de tous ces éléments, n'est-ce pas cela "de la mise en scène" bien que l'expression soit empruntée au monde du théâtre.

Le côté sombre et surchargé (bibelots, draperies, tableaux, fauteuils, coussins, lampes) de l'appartement de Jacqueline contraste avec l'aéré des scènes où l'on aperçoit Jan et Jacqueline ensemble: chez le marchand de tableau (quel angle merveilleux, un peu à ras du sol, que celui du premier plan de cette scène où nous voyons pour la première fois Jacqueline; on dirait Dietrich), à la Tate Gallery (noter l'abondance de plans en semi-plongée) ou dans l'atelier de Jan. Chacun de ces trois décor est blanc: murs blancs du marchand, de la Tate Gallery et le soleil qui blanchit le studio de peinture.

On trouvera ailleurs dans ce numéro un texte traitant d'un autre aspect de CHANCE MEETING. J'ajouterai simplement que Micheline Presle rejoint la Barbara Stanwick de DOUBLE INDEMNITY (Assurance sur la mort) de Billy Wilder, la vulgarité en moins.

Jacques Lamoureux

PROCÈS DU HÉROS

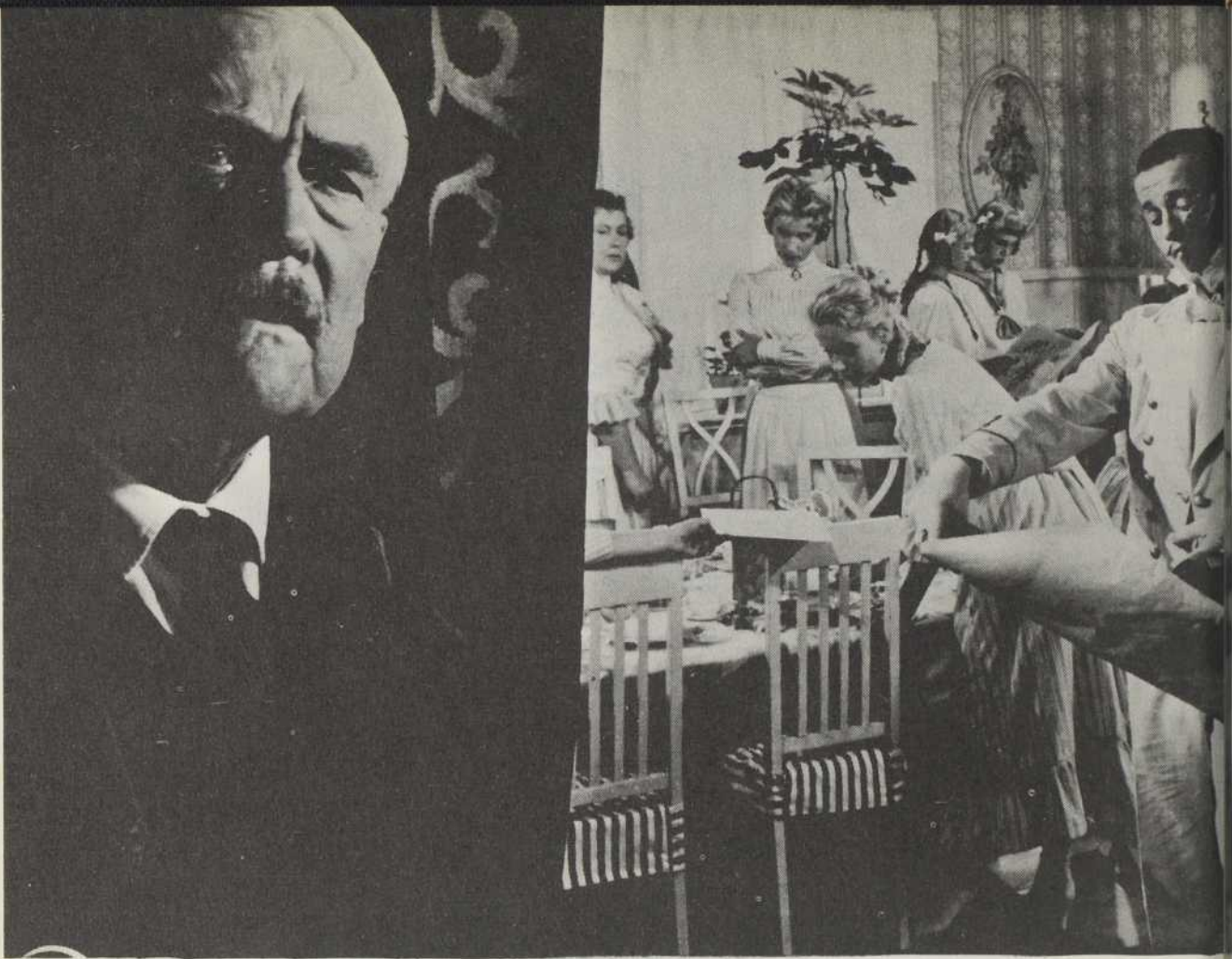
WILD STRAWBERRIES (Les Fraises sauvages), film suédois d'Ingmar Bergman. Scénario: Ingmar Bergman. Photographie: Gunnar Fisher. Musique: Erik Nordgren. Interprétation: Victor Sjöstrom, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Bjornstrand et Bjorn Bjelvenstam. 1957.

La photographie de Sjöström ne quitte jamais Bergman. Elle l'accompagne dans tous ses déplacements. Est-ce parce qu'il le considère comme son maître? Sans doute. Mais aussi comme énigme suprême et qu'il cherche certainement à élucider au fond des yeux du magnifique vieillard. Bergman déclare sans cesse à qui veut l'entendre: "Notre travail commence avec le visage humain. L'abondance ou l'absence de gros plans détermine le caractère du metteur en scène et le degré de son intérêt pour autrui. Le meilleur moyen d'expression que l'acteur a à sa disposition est son regard!..."

Et ce voyage à la Proust que sont LES FRAISES SAUVAGES à la recherche non seulement du temps perdu mais d'un bonheur "trahi", s'établit aussi bien au niveau d'un chassé-croisé de regards que d'un déplacement dans l'espace. Bergman fait ici flèche de tout bois, sans jamais ployer sous la surabondance de sa culture ou la variété de ses moyens: écriture romanesque, impressionisme, style baroque dans la composition, images à la fois surréalistes et somptueusement sensuelles. Le foisonnement des idées et des sensations s'ordonnent autour d'une tentative d'introspection d'Isak Borg, angoissé depuis un cauchemard morbide qu'il fit au cours d'une récente nuit de juin.

Il se découvre un mort-vivant au sein d'une famille de morts-vivants, écrasé de solitude et détesté des siens. Ses nombreuses années d'égoïsme, camouflées sous sa philanthropie hypocrite, n'avaient pour but que de renforcer sa réussite sociale, piètre compensation à l'échec affectif de sa jeunesse. Sa jeune fiancée lui préféra son cousin parce que moins sombre et moins compliqué. Il ne cherchait pas, à l'instar d'Isak, à se retirer à l'écart avec Sara pour discuter sans cesse de la Vie et de la Mort. A se trop questionner sur la vie il en oublia de vivre et gâta la vie des autres.

Au fur et à mesure de ses découvertes, le long de ses périples antérieurs, dans ses souvenirs ou dans des temps arbitraires, le spectateur se surprend à presque aimer les rides et la laideur, tant l'âme de Sjöström trans-



Victor Sjöström dans LES FRAISES SAUVAGES

paraît sous le personnage et qu'à travers lui c'est sa propre vieillesse qu'il se plaît à caresser. Je doute si les Suédois pouvaient, en parlant des vieillards, inventer cette horreur; les "croulants". Certainement pas Bergman qui nous fait vivre en profondeur la relativité des états de jeunesse et du grand âge, tributaires, en partie, du degré et de la qualité des affections du cœur.

Ce n'est d'ailleurs pas tant parce qu'il est vieux que l'on déteste Isak, et s'il refuse de se regarder dans le miroir que lui tend une Sara de rêve, la crainte de ses traits flétris n'y est pour rien mais bien la laideur de son âme qui coule de son regard et verse en autrui son angoisse et son intolérable solitude.

La plupart des thèmes que Bergman développe dans LE SEPTIEME SCEAU reparaissent dans LES FRAISES SAUVAGES. Qu'il me soit permis de n'étudier que les deux principaux.

Si la famille Borg n'a produit que des morts-vivants la faute en incombe surtout à sa préférence pour la réussite sociale et l'"importance" au détriment de la solidarité humaine et de l'amour. C'est avec un plaisir évident que Bergman stigmatise l'"importance". Les jeunes gens débraillés qui interpellent leur ami Isak lors de la cérémonie solennelle, reviendront le

soir, sous sa fenêtre, lui chanter une ballade et lui dire leur affection. Et le Docteur Jubilaire en pyjamas n'aura jamais été si heureux.

Quant au thème des fraises sauvages, - l'un des points essentiels du SEPTIEME SCEAU - il développe avec une ampleur poétique presque sublime la conception bergmanienne d'un humanisme moderne. Les images de lumière chaude et éphémère, d'un paradis possible et sans cesse à reconquérir, ne sont pas sans rappeler les évocations d'un Albert Camus. Aujourd'hui, des milliers de jeunes gens vivent sans mythes, au soleil, tout le long de nos plages et ils répètent inconsciemment les gestes des antiques athlètes de Délos.

Il est intéressant de noter combien, dans ce film-ci, comme dans LE SEPTIEME SCEAU d'ailleurs, la splendeur solaire, expression concrète de la plénitude du bonheur, se voit multipliée à l'infinie par la dominante blanche des costumes et des objets. Bergman rejoint ainsi le Grémillon de LUMIERE D'ETE et s'oppose à Melville, par exemple, qui identifie la couleur blanche de son cachalot avec l'horreur suprême, et l'Eisenstein d'ALEXANDRE NEVSKI qui vêt de blanc ses chevaliers teutons parce qu'ils incarnent la guerre.

Le film se termine sur un gros plan d'Isak Borg apaisé, réconcilié avec lui-même et les autres, accordé à un monde lumineux et calme qu'il vient d'entrevoir dans une image de rêve. Les fraises sauvages symbolisent à la fois l'eldorado perdu et le bonheur précaire mais toujours possible. Le ET NUNC qui peut atteindre à une plénitude d'éternité. L'une des faces de la thématique existentielle de Bergman illustre la croyance en un bonheur possible dans l'amour humain. Il ne se fait pas d'illusion sur sa fragilité mais il est bon qu'il mise sur lui au moment où il est si mal vu d'être heureux. Ce serait une ambition de benêt, et la mode est à la petite névrose en bandoulière, au "dolorisme". Au demeurant, chacun apporte son "message", comme l'on dit, portatif et à tout usage.

Il faut déjà croire au bonheur pour que son royaume puisse nous appartenir. Mais les heureux ont mauvaise conscience, alors qu'il leur suffirait de se répéter inlassablement avec le Dostoïevski des KARAMASOV: "La vie est un paradis où nous sommes tous, mais nous ne voulons pas le voir, sinon la terre entière deviendrait un paradis".

René Houle

GANTRY LE JUSTE

ELMER GANTRY, film américain de Richard Brooks. Scénario: Richard Brooks, d'après le roman de Sinclair Lewis. Photographie: John Alton. Musique: André Prévin. Interprétation: Burt Lancaster, Jean Simmons, Arthur Kennedy, Dean Jagger, Patty Page, Shirley Jones et Edward Andrews. 1960. Distribution: United Artists.

Pour expliquer ce qu'est un "revival" je ne vois pas de meilleur exemple dans la vie contemporaine que les tournées de prédication de Billy Graham. Ce dernier n'a fait qu'amplifier les moyens d'action qu'utilisaient les prédicateurs d'autrefois; le Madison Square Garden a remplacé la tente de cirque; les sermons prononcés d'un hélicoptère survolant un stade sont la réplique des prédications sur la place publique.

L'esprit cependant est demeuré le même. Un "revival", c'est essentiellement un temps de récollection, une sorte de pause au cours de laquelle des gens qui n'ont pas la réputation d'être des esprits religieux se mettent à penser à Dieu, à la vie éternelle, à la mort. Le prédicateur est d'ordinaire un homme à la voix puissante, capable de soulever l'âme populaire; ses meilleurs atouts sont la peur de la mort, la perspective de la damnation éternelle, la crainte de Dieu. Les "revivals" n'ont rien à voir aux religions établies; leur force ne s'appuie sur aucune institution - elle tient tout entière au talent du prédicateur; le culte se réduit à la lecture de la Bible, à des chants en commun et à la prédication.

Tout peut subvenir au cours de ces cérémonies: conversions massives, crises d'hystérie, hallucinations... car, faut-il le dire, le prédicateur, s'il a du talent, exerce une très grande influence sur ses auditeurs; ces derniers boivent littéralement ses paroles et sont tout prêts à se laisser exorciser.

Elmer Gantry, le "revivalist", appartient à la même société que George Babbitt, l'agent d'affaires immobilières: cette société des années 20 dans le Middle west, que Sinclair Lewis s'est acharné à décrire dans son oeuvre. Avec un esprit un peu simplificateur, mais aussi avec un extraordinaire talent d'observateur de la vie courante. Lewis a créé ce personnage d'Elmer Gantry, petit commis-voyageur spécialisé dans la vente des aspirateurs, qui deviendra une sorte d'apôtre pour des milliers de gens qui ont besoin qu'on leur parle de l'enfer.

L'aventure pour Gantry commence le jour où il assiste à un ser-



Elmer (Burt Lancaster), avant sa "conversion"

mon de Sister Sharon Falconer, une "revivalist" pleine de charme, femme d'affaires avertie, qui promène sa tente dans les bourgs du Middle-west. L'idée vient à Gantry que son expérience de la vie (les commis-voyageurs, hommes habitués à la vie d'hôtel, sont, d'après la légende, habilités à parler d'expérience d'une foule de choses), et ses talents de vendeur pourraient bien être employés à la prédication; Sister Sharon s'aperçoit du parti qu'on peut tirer du personnage et l'engage comme prédicateur. Gantry, avec son style direct et l'illusion du vécu qu'il parvient à créer, devient vite la vedette de la troupe. Il fait de nombreuses conversions et la troupe peut songer à étendre son rayon d'action aux villes importantes; c'est à Zenith (500,000 h., ville typique du Middle-west chez Sinclair Lewis) qu'on se rendra - pour, bien sûr, trouver la catastrophe.

Si la seule qualité du film de Richard Brooks était de traduire fidèlement l'atmosphère qu'on vient de décrire, ce serait déjà suffisant pour faire d'ELMER GANTRY une oeuvre importante dans la production de 1960. Mais Brooks s'est employé à construire un film harmonieux, plein d'équilibre -

et vrai dans les moindres détails.

Sa mise en scène ne renferme aucun temps mort: il y a constamment un détail à faire ressortir, un personnage secondaire à cerner, une réaction à enregistrer. Ces qualités se manifestent particulièrement dans les scènes de foule: là, la mise en scène donne vraiment l'impression d'être la traduction ou la reconstruction de la situation réelle; on n'est en face ni d'une masse compacte qui n'exprime rien si ce n'est son énormité, ni d'un ensemble désordonné - la foule ici est un véritable personnage et un contrepoint aux acteurs principaux.

Burt Lancaster n'a peut-être jamais créé un personnage aussi étoffé que celui d'Elmer Gantry; il en a à la fois la vulgarité et la puissance. Lancaster joue avec un dynamisme fou et en même temps un sens du réel. Lorsque que Gantry est devant la caméra, tout le reste devient un peu terne.

Il faut signaler quelques rôles de soutien qui ont une importance très grande quant à l'équilibre de l'oeuvre. Arthur Kennedy, en journaliste cynique, est le seul à affronter Gantry avec succès: il devient une sorte de force équilibrante à la brutalité du personnage de Gantry. Dean Jagger, en "manager" de la troupe, compose une silhouette pleine de dignité: il est assez bien le symbole des vieilles méthodes.

Seul peut-être le personnage de Sister Sharon demeure pâle. Le rôle que joue Jean Simmons est frêle; il résiste mal à la force des autres. On a surtout l'impression qu'il manque quelque part une cheville pour lier le personnage de la femme d'affaires du début au personnage de la femme "inspirée" de la fin.

Michel Patenaude

PERDUES ET RETROUVÉES

DES FEMMES DISPARAISSENT, film français d'Edouard Molinaro. Scénario: G. Morris-Dumoulin et Albert Simonin. Photographie: Robert Julliard. Musique: Art Blakey (Jazz Messengers). Interprétation: Robert Hossein, Philippe Clay, Magali Noel, Jacques Dacqmine et Estella Blain. 1959.

DES FEMMES DISPARAISSENT est un gentil mélange des traditions policières françaises, américaines et anglaises; mais évidemment, ce mélange est lui-même ce qu'il y a de plus français.

Il nous arrive parfois de condamner d'avance un film à cause de son genre et aussi à cause de son sujet. Habituellement, nous laissons les bagarres et la traite des blanches à notre pseudo-Jupiter Constantine, espèce de gorille à la manière de Brassens. Mais *DES FEMMES DISPARAISSENT* m'a beaucoup amusé, je dirais même intéressé.

Sur le plan technique, rien à reprocher, sinon une photographie un peu standardisée, impersonnelle et froide même si très belle. Un montage intelligent fait jouer au spectateur un jeu de cache-cache un peu simpliste mais très essoufflant, et c'est ce qui importe.

Le scénario n'est ni banal ni très original. C'est du déjà fait mais mieux refait. Contrairement à certaines histoires qui exploitent exclusivement le côté scandaleux et érotique d'un sujet comme la traite des blanches, *DES FEMMES DISPARAISSENT*, ne renonçant toutefois pas à l'érotisme, mise aussi sur l'aspect drolatique d'un personnage par ailleurs très bien interprété par Philippe Clay.

Côté musique, du très bon jazz composé par Art Blakey et interprété par ses "Jazz Messengers".

Tout ce que je peux dire de la réalisation signée Edouard Molinaro se résume à du travail bien fait. Je déplore cependant, avec bien d'autres, que Molinaro soit trop vite devenu professionnel.

Jean-Pierre Lefebvre

ABEL GANCE À LA TV

Abel Gance: figure blanche inconnue ou méconnue, oubliée ou présente comme le souvenir. Notre petit écran ne pouvait lui rendre de plus grand hommage que celui de lui laisser la parole. Et le grand homme s'est montré digne du Napoléon qu'il chérit tant, autant dans la gloire brillante des réussites anciennes que dans l'amertume des derniers succès.

"Une aventure qui correspond à celle des hommes que l'on met dans des fusées; ces hommes ne savent pas où ils vont". C'est ainsi qu'Abel Gance considère carrière cinématographique. Mais cette aventure, avouet-il indirectement, perd un peu de sa noblesse à cause de la commercialisation trop poussée du cinéma. "Le cinéma se perd parce que les producteurs veulent être à la fois critique, auteur, et choisissent même leurs acteurs."

Comment, à ce moment, ne pourrait-il pas évoquer le temps où M. Pathé ne se préoccupait même pas de lire ses scénarios: "Mon petit Gance, disait-il, fais ton film comme tu l'entends; s'il est mauvais, je le saurai assez tôt". Il concède toutefois que le phénomène actuel du Jeune Cinéma a fait un pas vers la liberté de création; mais il l'accuse de trop se répéter et de mettre ainsi un frein à ses possibilités.

Nous ne saurions reprendre ici les étapes de la carrière d'Abel Gance. L'homme au cheveux blancs, s'il a, selon ses propres mots, "commencé à faire du cinéma comme un esclave engagé et désintéressé de son travail, ... trouve sa vraie satisfaction dans la création inattendue, insolite de chaque plan." Il est, pour ainsi dire, l'inventeur du gros-plan. Dans J'ACCUSE, il remplace les figurants par de vrais soldats qui reviennent du front et y retourneront bientôt; faisant jouer aux soldats "les morts qu'ils allaient être", il accuse la guerre et le mal, il accuse aussi la vérité de tout le cinéma qui a précédé son film. Puis vient LA ROUE où il essaie de trouver une nouvelle "formule cinématographique rythmique" en divisant son film en une tragédie objective, celle de la locomotive, des roues, des rails et des signaux, et en une tragédie subjective, celle d'un homme. 1926: NAPOLEON, film à grand spectacle qui, pour la première fois, utilise le grand écran et la polyvision. Ce n'est pourtant que trente ans plus tard que les innovations d'Abel Gance seront exploitées sur une échelle commerciale, sans qu'il puisse, pour diverses raisons, en tirer le moindre profit et le moindre compliment. Pour ce qui est de AUSTERLITZ, Abel Gance avoue que son "esprit inventif a été limité" à cause de certaines questions de financement et aussi à cause de la limitation du temps de tournage. Dans ce film, il voulait aborder un Napoléon presque inconnu, celui qui fut avant tout un génie politique et militaire, et "beaucoup plus pacifiste qu'on ne le croit".

Même s'il a éprouvé de "nombreuses déceptions dans ce qu'il croyait être un art", il croit à la possibilité de réaliser sa grande oeuvre: LE ROYAUME DE LA TERRE; qui montrerait le côté bénéfique de l'ère atomique.

Pour conclure sur lui-même, Abel Gance a emprunté à un livre des phrases qu'il avait lui-même écrites. La dernière de ces phrases était: "Et mes rêves, personne ne pourra me les brûler". Sans doute, nous lui laisserons ses rêves, mais un poète, si seul soit-il, doit finir par se donner à l'humanité. Et voyant le grand cinéaste se référer à des phrases déjà ensevelies dans le passé, j'ai eu comme un frisson de la mort; j'ai cru voir un grand homme faire de son passé son presque testament, comme si le présent n'était plus assez rassurant. Mais le génie ne meurt jamais.

Jean-Pierre Lefebvre

vient de paraître:

LE CINÉMA ET LE SACRÉ

Numéro spécial
d'ART D'ÉGLISE
sur la présence
et la significa-
tion du Sacré
dans le cinéma.



AU SOMMAIRE:

- Amédée AYFRE: Le Cinéma, art sacré
- Hubert HARDT: L'Amour et le Sacré
- Jean d'YVOIRE: Le Sacré dans le cinéma russe
- Jos. BURVENICH: Ingmar Bergman à la trace de Dieu
- Hubert HARDT: Hommage à ORDET

Un magnifique album illustré de 75 photographies en héliogravure de luxe choisies parmi les plus belles et les plus intensément spirituelles des grands classiques du cinéma.

UN TÉMOIGNAGE UNIQUE SUR LA GRANDEUR ET LA NOBLESSE DU SEPTIÈME ART

Prix: CANADA: \$1.00 l'album, payable par
chèque bancaire à

ART D'ÉGLISE,
Abbaye de St-André,
Bruges 3,
Belgique.

ART-FILMS INC.

se fait un honneur d'annoncer la
parution prochaine sur les écrans
canadiens de

LE TROU



le dernier film de
JACQUES BECKER

ART - FILMS INC.

418, rue St-Sulpice,
Montréal 1. VI 4-2171

Distribution à travers le Canada entier