

PER  
C-177

FS

CON

AVRIL-MAI - 50 CENTS

# objectif 64



# 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**

**SECRETAIRE: FRANCINE DESBIENS**

**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

**AVRIL-MAI 1964, No 27**

Louise Brooks par elle-même, deuxième partie .....	3
Le cinéma en situation .....	Jean Le Moyne 12
Hitchcock, féminin pluriel .....	Jacques Leduc 17

## FILMS RECENTS

Les Cousins .....	Christian Rasselet 22
Lola .....	Robert Daudelin 25
Donovan's Reef .....	Michel Patenaude 27
Il Bidone .....	Christian Rasselet 29
Le Soupirant .....	André Poirier 32
Landru .....	André Smith 33
Le Caporal épinglé .....	Michel Patenaude 34

## EN PAGE COUVERTURE :

Françoise Dorléac dans LA PEAU DOUCE de François Truffaut. Montage de Camille Houle sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à : Madame Louise Brooks, Consolidated Theatres, Cinéma Elysée, United Amusement, Cinéma Empire, Télé-Art Films.

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



**LOUISE BROOKS  
PAR ELLE-MEME OU  
QUAND S'OUVRE LA  
BOITE DE PANDORE**

**deuxième partie**

## Mon travail avec Pabst

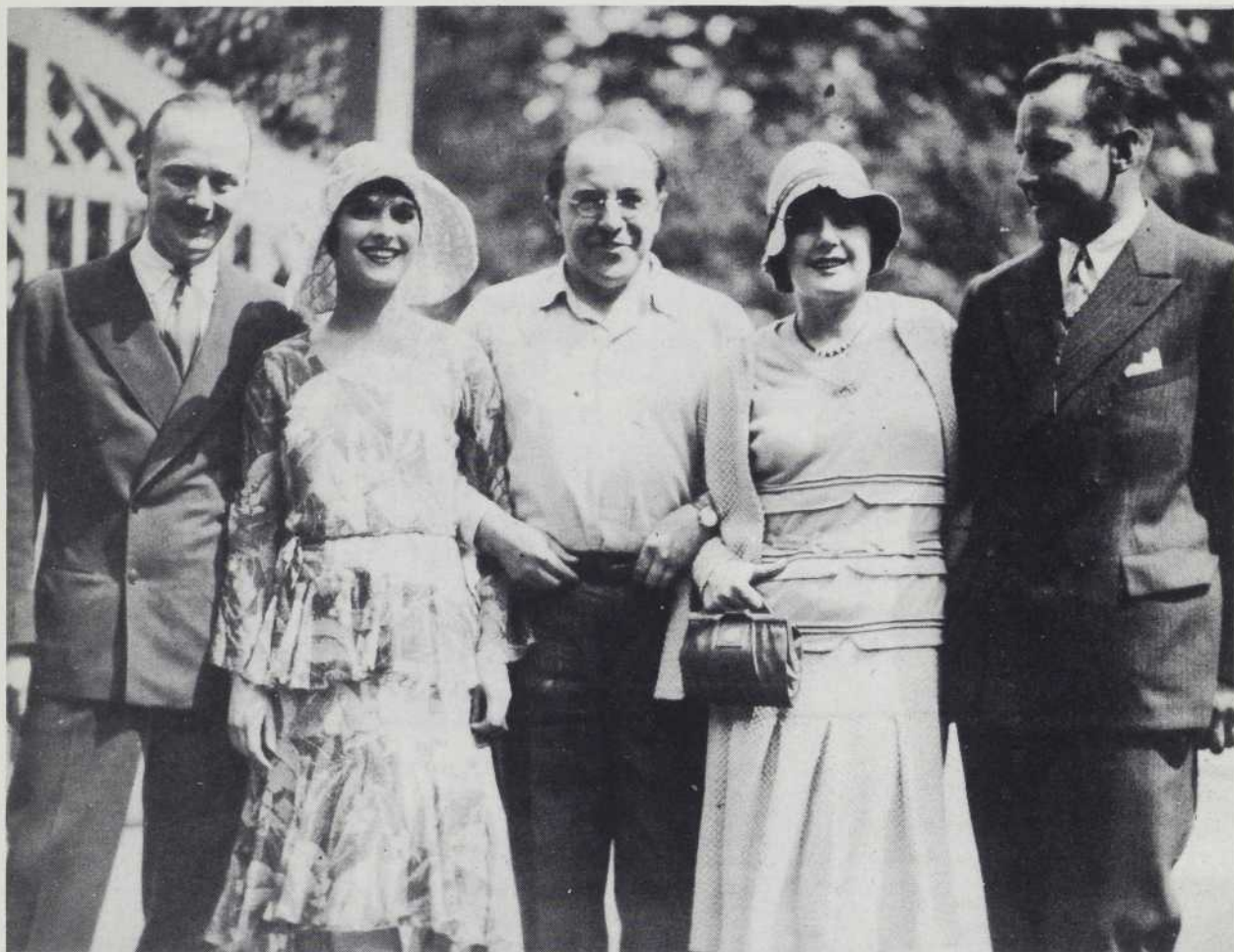
Contrairement à la plupart des metteurs en scène, M. Pabst ne possédait pas un catalogue de personnages dotés d'un répertoire précis d'expressions. D.W. Griffith exigeait des gloussements de toutes les jeunes vierges en chaleur. Si M. Pabst filma jamais une jeune vierge prise d'un accès de rire, c'est que quelqu'un la chatouillait. Il tenait en effet à ce que l'incitation motrice soit réelle, de telle sorte que la réaction de l'acteur puisse être naturelle. Cela, évidemment, ne satisfait pas toujours un auditoire habitué à des conventions précises de jeu. Lors de la sortie de *Loulou*, en 1929, les critiques protestèrent parce que Loulou n'exprimait pas sa douleur de la même façon que Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias*.

Les photos publicitaires prises avant le tournage de *La Boîte de Pandore* montrent M. Pabst me surveillant avec une application scientifique. Connaissant très bien les scènes qu'il allait tourner, il trouva moyen de me placer dans des situations réelles identiques. Ainsi, après une première rencontre avec les jambes merveilleuses de Leni Reifenstahl, une deuxième visite qu'elle nous fit sur le plateau et pendant laquelle elle rit à gorge déployée et blagua avec M. Pabst dans un coin, assura l'authenticité de mon regard de dépit dans un gros plan du *Journal d'une fille perdue*. Sa profonde expérience des causes et effets explique en partie la rapidité avec laquelle M. Pabst pouvait tourner une scène avec peu de répétitions et de reprises.

Comme toutes les actrices, j'étais profondément influencée par mes costumes. La veille du tournage de la séquence finale de *La Boîte de Pandore* (la séquence où je deviens une fille de rue), M. Pabst me dit : « Louise, passe ta garde-robe en revue et choisis une robe à laquelle tu ne tiens pas et que nous pourrons « vieillir » pour cette séquence. » Comme je tenais à tous mes vêtements coûteux, je demandai : « Pourquoi n'achetez-vous pas une vieille robe ? » — « Non, il faut que ce soit une des tiennes. » Le lendemain, après l'opération de vieillissement, on apporta dans ma loge les vêtements donnés en sacrifice. Trempés dans une sorte de boue couleur de rouille, ma blouse de crêpe abricot était puante et raide, ma jupe en cerceaux préférée, grasseuse et déchirée. Mais dans cet accoutrement je pus travailler sans prendre aucune attention.

Pour une scène d'amour avec Franz Lederer, je voulais porter un négligé très ajusté, mais M. Pabst me dit de mettre un simple peignoir, et de rester nue dessous. « Qui saura, m'exclamai-je, que je suis nue sous ce gros peignoir de laine ? » — « Lederer », répondit-il.

La séquence de théâtre, dans *La Boîte de Pandore*, est un exemple parfait du génie de Pabst pour créer l'atmosphère d'une scène. Elle ne fut pas tournée dans un théâtre, il n'y avait même pas de scène ni d'auditoire. Un simple décor était planté sur le plancher du studio. Comment pouvais-je y refaire mes glorieuses entrées de girl des Follies, sans même une vraie scène pour me donner au moins l'illusion enivrante d'un théâtre ? La réponse ne se fit pas attendre : presque aussitôt, deux machinistes me bousculèrent et ma perruque



Au centre, Louise Brooks et G.W. Pabst

dégingola sur le plancher. Fritz Kortner, lui aussi, vit rouge lorsqu'une pesée de rideau, qui vraisemblablement lui était destinée, tomba de la passerelle. L'humble maquilleur, promu à la dignité d'acteur pour une scène très courte, explosa de colère et me dit qu'il allait me dénoncer à son syndicat et me faire déporter, parce que je lui avais lancé toute une boîte de poudre à la figure. Et entre le tournage des scènes, afin de maintenir l'atmosphère électrisante d'un théâtre, M. Pabst incitait Siegfried Arno<sup>1</sup> à nous torturer avec ses farces grossières. Quand vint le moment de faire mon entrée, bouillonnante je fonçai sur le plateau, offrant mon plus radieux sourire à l'auditoire — les pieds de M. Pabst. Ce fut un triomphe de pouvoir réussir cette entrée.

Louise BROOKS

On ne connaît jamais un réalisateur avant d'être sur le plateau avec lui. Moi, j'ai toujours aimé travailler avec des hommes gentils et calmes (du genre de King Vidor, par exemple, que j'ai bien connu). Je n'ai jamais rien fait de bon avec des metteurs en scène mesquins et brutaux. Je n'aurais pas enduré von Stroheim plus de quinze minutes ; pour mettre ses acteurs en forme, il les insultait, les faisait rager, pleurer. Mae Murray<sup>2</sup> dit que pendant le tournage

de *The Merry Widow*, il fit à ce point rager Gilbert<sup>3</sup> qu'un bon jour ce dernier disparut ; on ne le retrouva qu'après de longues heures de recherche, dans la chambre de toilette de sa loge, où, une bouteille à la main, il s'était endormi.

Je détestais les réalisateurs dégueulasses qui me rudoyaient, et avec eux je ne réussissais à jouer que convenablement, sans plus. Zasu Pitts<sup>4</sup> toutefois, l'actrice préférée de von Stroheim, adorait être torturée. Mais si von Stroheim martyrisait ses acteurs, c'est qu'il ne savait pas comment les faire jouer.

Pabst, lui, traitait chacun de façon différente. Avec Kortner, qui était un vieux cabotin, il faisait le cabotin. On voyait qu'il avait lui-même beaucoup joué. Avant la guerre, il avait fait du théâtre à New York ; puis on l'avait arrêté, alors qu'il essayait de regagner l'Allemagne, et envoyé dans un camp de concentration. A la direction du théâtre allemand de New York, en 1910-12, il montait des pièces d'avant-garde comme celles d'Oscar Wilde, tandis que les autres théâtres en étaient encore au mélo. Aucun doute, il a toujours été très en avance sur son temps.

Le premier jour de tournage de *Loulou*, on me donna un scénario gros comme ça ; mais même quand j'ai fait du parlant, jamais je n'ai lu un scénario. Pabst me regarda et dit : « Ah ! très dispendieux, ce scénario. Cette pauvre petite dactylo qui a dû traduire tout ça de l'allemand à l'anglais ! Elle a dû travailler très, très dur ! » Je remis le scénario à Joséphine, ma bonne, et ne sus jamais ce qu'il en advint, en tout cas je ne le revis jamais. Donc je ne savais rien de ce que j'allais tourner avant le début du tournage de chaque scène. Pabst ne m'en tint jamais rancune. Avec moi il était comme ça. Mais avec le vieux Kortner, c'était une autre paire de manches. Il parlait aux acteurs de la façon dont ils voulaient qu'il le fasse. Il pouvait, par exemple, devenir très intellectuel, car il était très brillant et cultivé.

Pendant le tournage, il ne disait pas un mot. Vous connaissez la célèbre photo de C.B. de Mille dirigeant une scène avec un porte-voix ? Bien des gens pensent qu'à l'époque du muet le réalisateur gueulait ses directives sur le plateau. C'est de la pure invention, en tout cas ce n'est pas tout à fait vrai. Pabst, lui, demeurait calme. Il ne se fâchait jamais contre moi ; il ne se fâchait d'ailleurs contre personne. Il parlait du reste un anglais parfait (avec beaucoup de « s », à la façon de Garbo). Mais comme j'étais la seule actrice de langue anglaise au milieu d'un tas d'étrangers, allemands, russes, tchèques (Pabst lui-même n'était pas tout à fait allemand, en réalité il était tchèque), à la fin il me dirigea en allemand. Dans *Le Journal d'une fille perdue*, je devais, à un moment donné, sortir précipitamment en ouvrant puis en refermant une porte. Mais j'oubliai ce dernier détail. Comme je l'ai déjà dit, Pabst n'aimait pas reprendre une scène, aussi me cria-t-il : « *Die Tuer ist zu !* ». C'était la première fois qu'il criait après moi. J'en fus sidérée. "*Shut the door, reprit-il, don't you understand German ? !*"

## Charlot

J'ai bien connu Charlot, à New York, en 1925.<sup>5</sup> Il était extraordinaire et très bon. J'étais alors dans les Follies, et, comme vous savez, il adorait les femmes. Nous avons passé beaucoup de temps ensemble. Charlot n'était lui-



Charlot dans PAYDAY

même qu'entouré de gens. Pour lui la vie réelle n'était pas la vraie vie : il ne vivait qu'au moment où il travaillait, lorsque son esprit était en ébullition. Et tout ce qu'il mettait dans ses films, il l'expérimentait des centaines de fois auprès de ses amis. Il n'en finissait pas de mettre au point de nouvelles pantomimes.

Il aimait que les gens l'aiment. Nous marchions de la 54<sup>ième</sup> avenue jusqu'à Greenwich Village. Il se rendait fréquemment au ghetto juif ; même si son père était mi-français mi-juif et sa mère anglaise pure laine, il s'est toujours senti très juif. Les gens venaient nombreux à sa rencontre et nous suivait. Nous allions ensuite manger dans un pauvre restaurant juif-hongrois. Il y avait là un violoniste que Charlot aimait beaucoup et qu'il ne se lassait pas de faire jouer. Je me demandais pourquoi il fréquentait ce mauvais restaurant. La raison en était pourtant simple : il répétait une scène que vingt-cinq ans plus tard il allait tourner dans *Limelight*.

Chaque seconde de la vie de Charlot est inscrite dans ses films. Si l'on veut savoir quelque chose des gens de cinéma, qu'on regarde leurs films, un point c'est tout ; ils y sont entièrement présents. C'est étrange que la majorité n'arrive pas à comprendre ça. Renoir, par exemple, est *tout* dans *La Règle du jeu* ; j'y vois son enfance, la façon dont son père l'a éduqué, à quel point il a été choyé, gâté, alors qu'il était un beau petit garçon aux cheveux ondulés, à quel point cela lui a été difficile de grandir dans l'ombre d'un père tellement connu et reconnu.

Mais Charlot peu à peu a grandi. Et un jour il a jeté son accoutrement de clown à la face du public. Il s'est débarrassé de son automatisme. Le public a détesté *Monsieur Verdoux*. Ce qu'on demandait à Charlot, c'était de rester le pauvre *hobo* en guenilles de ses premiers films. L'automatisme... Bergson en parle d'une façon merveilleuse. C'est l'automatisme qui rend les gens drôles. Charlot l'a vaincu définitivement dans *Modern Times*. Mais à partir de ce jour-là, sa popularité commença à baisser. Il n'était plus Le Bouffon.

**Gustav Diessel et Louise Brooks dans LOULOU**



Dès le moment où il se mit à tourner ses propres films, les producteurs essayèrent de lui mettre des bâtons dans les roues. Tout devient tôt ou tard un problème d'argent. L'Argent, l'Orgueil et la Gloire. Donc tout le monde se mit à détester Charlot. En 1925, alors que j'étais à New York, la direction du cinéma où devait avoir lieu la première de *The Gold Rush* refusa de séparer les recettes en deux parts égales et demanda 60 pour 100 pour elle ; Chaplin s'entêta et dut louer un autre cinéma. Mais tant que ne vint pas la guerre, on ne put lui faire beaucoup de mal. Charlot, lui, était un vrai gentleman, il voulait être juste, être quelqu'un, il voulait montrer aux gens qui il était vraiment. Et il était cultivé, distingué, bien habillé, parlait bien. Il adorait qu'on lui intente des procès, il adorait témoigner en cour, il adorait prouver quel gentleman il était. Evidemment, cela lui valut plus d'ennemis.

Pour ce qui est du communisme, il y avait pas mal de temps qu'il tournait autour, sans plus. Je crois qu'à la fin il a délibérément laissé jouer contre lui sa prétendue sympathie envers le communisme, tout simplement parce qu'il en avait marre, marre de se battre pour chaque nouveau film, marre qu'Hollywood l'ait forcé à donner \$800,000.00 à Lita Grey<sup>6</sup>, ainsi de suite. Je crois que d'une certaine façon il souhaitait ce qui lui est arrivé. Mais on a tout de même dû attendre la guerre pour s'en débarrasser. Et après, on ne prononça plus son nom qu'avec mépris. On était tout simplement jaloux de lui, lui l'un des plus grands génies de tous les temps !

## Von Stroheim

C'est faux tout ce qu'on raconte au sujet de von Stroheim. Il a toujours fait ce qu'il voulait. Savez-vous que la Paramount a congédié De Mille alors que son film, *The Ten Commandments*, rapportait plus que jamais ? Parce que De Mille touchait 20 pour 100 des recettes. La Paramount se moquait qu'il soit génial ou pas. A la porte. Et il ne revint pas avant 1932 (*The Ten Commandments* a été tourné en 1923) ; il fit alors deux films mais eut un mal de chien pour les faire exploiter Et a-t-on été charitable à l'égard de Rex Ingram<sup>7</sup> ? On n'aima pas un seul de ses films et ce fut la fin. Von Stroheim, lui, tourna film sur film et fit tout ce qu'il voulut. C'est le seul réalisateur qui ait eu autant de chance. Toutes les fausses rumeurs qui courent à son sujet viennent d'Europe. Je demandais un jour à Denis Marion qui disait : « Pauvre von Stroheim ! » : « Il est resté en Europe de 1936 à 1957, l'année de sa mort ; s'il était si génial que ça, pourquoi les Anglais ou les Français ne lui ont-ils pas laissé faire un film ? Pourquoi n'as-tu pas tourné avec lui là-bas ? » Ce n'est pas nous qui l'avons martyrisé, personne n'a eu autant de chance en Amérique. C'est bien de sa faute. Par exemple, il mit deux semaines à tourner une petite scène de *The Wedding March*, qu'un autre réalisateur aurait normalement tournée en une demi-journée. Mais toujours il disait à ses producteurs : « Cette fois ce sera bon, cette fois je vais terminer et ce sera bon ! » Et il en fut ainsi pour *Queen Kelly*. Et après deux ans de travail et \$800,000.00 de frais, on jugea qu'il ambitionnait un peu, et les quelques séquences tournées restèrent dans les tiroirs.

## Le sexe et moi

Ce serait peut-être amusant que j'essaie de me comparer à Dietrich, Bardot ou Marilyn. Moi, tout ce que j'ai fait je l'ai fait avec simplicité et naturel. Je n'ai jamais pensé « sexe », comme on dit.

Je vous ai déjà fait remarquer que je n'avais pas lu le scénario de *Loulou*, ni le livre. Et je ne vis même pas le film après la fin du tournage. Ce n'est que plus tard, à l'époque où Pabst était détesté à New York (parce qu'il avait collaboré avec l'Allemagne, son propre pays !), que je commençai à réfléchir au film. Weinberg avait écrit un long article dans le *New York Times* au sujet de *Loulou* et Pabst, qui lui avait accordé un entretien, donnait la trame du film. Je pensai alors : « Mais quel film terrible ! Des lesbiennes, des proxénètes, de la dépravation à la tonne ! Oh là là ! c'est vraiment terrible ! » Le personnage de Loulou ne m'était jamais apparu immoral. Loulou, pour moi, était vraie et faisait partie de la vie réelle. Et j'avais moi-même vécu de cette façon-là. Pabst avait dû deviner toutes ces choses en moi.

Je n'ai jamais accordé au sexe plus d'importance qu'à autre chose. Etant danseuse de profession, mon corps était tout simplement un instrument. Si, par exemple, on me demandait de regarder tel homme, puis de prendre une cigarette, je le regardais et je prenais une cigarette, sans lui sourire avec complicité, sans adopter un air particulier, sans penser « sexe », comme le font la plupart des actrices de nos jours. Vous pourriez prendre la moindre des scènes que j'ai tournées et la mettre dans un documentaire : elle s'y insérerait aussi bien que dans les prétendus films érotiques que j'ai faits<sup>8</sup>.

## notes

1. Siegfried Arno. Né en Allemagne en 1895. Acteur de théâtre, puis de cinéma en 1926. Fit trois films avec Pabst. Emigra à Hollywood en 1939 et y joua jusqu'en 1953.

2. Mae Murray. Née en 1889. Débute au music-hall en 1906. Dans les Ziegfeld Follies de 1908 à 1910. Débuts à l'écran vers 1915. Devint, en 1921-22, une des actrices les plus populaires d'Hollywood. Joua dans *The Merry Widow* de von Stroheim en 1925. Se retira en 1927. Fit 2 ou 3 films parlants et se retira à nouveau.

3. John Gilbert. 1895-1936. Acteur. Débuts à Hollywood en 1915. Un des acteurs les plus populaires des années 20. A maintes reprises partenaire de Greta Garbo.

4. Zasu Pitts. 1898-1963. Actrice de théâtre, puis de cinéma. Joua dans plus de 400 courts et longs métrages. Von Stroheim disait d'elle : "*The average person thinks she is funny looking. I think she is beautiful, more beautiful than the famous beauties of the screen, for I have seen in her eyes the vital forces of the universe and I have seen in her sensitive mouth all the suppressions of human kind. I've seen her lifted to the heights of great acting.*"

5. Chaplin était venu à New York pour la sortie de *The Gold Rush*, dont la première eut lieu le 16 août 1925.

6. Lors de leur divorce Chaplin dut donner \$800,000.00 à Lita Grey, soit \$200,000.00 pour les besoins des enfants et le reste pour Lita Grey.



#### LE JOURNAL D'UNE FILLE PERDUE

7. Rex Ingram. 1892-1950. Né en Irlande. Emigra aux USA en 1911. Travailla chez Edison puis à la Vitagraph, ensuite chez Fox avant de réaliser en 1916 *The Great Problem* pour la Universal. Passa à la MGM en 1920. Réalisa plus de 35 films. Fit en 1925, avec l'autorisation de von Stroheim, le deuxième montage de *Greed*.

8. Nous avons cru bon retrancher de l'entretien que Mme Brooks nous a accordé des choses qu'elle reprend dans *Word and Movement in Films*, texte que nous publierons plus tard au cours de l'année. N'apparaissent pas non plus dans cet entretien : de nombreuses envolées verbales et d'aussi nombreuses pantomimes ; les miaulements de Susy, la chatte de Mme Brooks ; certains propos sur Renoir ou Henri Langlois ; d'autres sur la façon dont les Français considèrent la femme (« Quand Henri vient manger chez moi, dit Mme Brooks, je suis tout, une bonne, une cuisinière, etc. ») ; une petite phrase que nous donnons ici pour le bénéfice de nos lecteurs canadiens : « Comme je le disais déjà au père Cousineau, le personnage de Loulou ne m'était jamais apparu immoral. »

# LE CINEMA EN SITUATION

---

par Jean Le Moynes

Le problème fondamental du cinéma, en tant qu'art ou simple moyen d'expression, est inséparablement lié au grand public. En dehors des masses, non seulement le cinéma n'est pas rentable, mais il est à peu près impossible. Presque absolue, sa dépendance lui laisse si peu de marge que, par rapport aux autres arts et disciplines, sa condition existentielle semble être l'esclavage.

Cela tient à la nature de ses moyens. Aucun art sans doute n'est de pratique aussi dispendieuse : en hommes, en laboratoires, en appareils, en matériel, en temps, il coûte des fortunes. Et seul le public peut régler la note. D'où un souci déterminant de la foule, condition indispensable à la réalisation cinématographique.

Prétend-on, par exemple, atteindre un public choisi, on devra quand même s'arranger pour obtenir les sous de la faveur populaire. Le message du film sera donc passé au tamis et fatalement amoindri, puisque la foule est basse moyenne et facteur de réduction. Le risque est grand. Le public choisi restera peut-être sur la faim de son exigence et la foule sera peut-être indifférente parce qu'elle ne comprendra pas assez, c'est-à-dire parce qu'elle ne sera pas suffisamment divertie.

En effet la foule a horreur de l'exigence consciente ; elle ne réfléchit à peu près pas et, quand elle ne travaille pas, elle ne songe qu'à se divertir. Au point que le divertissement, organisé, commercialisé, ou spontané, peut être considéré comme une institution polymorphe qui serait la plus vaste et la plus

puissante de toutes les institutions populaires. Plus profondément, le divertissement s'identifie à une fonction de constance et d'urgence organiques chez les incultes.

Les autres arts ont rempli à l'origine des rôles magiques et sacrés. Leur histoire est en partie celle de leur libération de cette double emprise de la mentalité primitive. Au moment où le cinéma débutait, les arts plastiques consumaient leur dépassement de toute conjuration, alors que la musique avait accompli ce pas d'appropriation rationnelle plusieurs siècles auparavant. Si l'art naissant du cinéma évite ce problème évolutif que tout art antérieur a connu, il en rencontre un autre, non moins difficile, semble-t-il, et qui est précisément celui du divertissement. Le cinéma a surgi du divertissement en plein divertissement ; il s'y est aussitôt appliqué comme à son effort même d'être et il continue tantôt d'en vouloir, tantôt d'en subir la nécessité, quelles que soient les formes auxquelles il s'efforce.

Or le divertissement est essentiellement superficiel. Qu'il s'agisse du rire ou des larmes, on se gardera de réduire la catharsis authentique à certaines de ses manifestations extérieures : intermittences du cœur, dilatation de la rate, gonflement des glandes lacrymales. S'il s'agit de connaissance, on évitera de confondre avec une quête réelle quelques indications cursives, attrayantes et délassantes, qui auront laissé sur l'intelligence une couche de savoir comparable à un dépôt électrolytique. Divertir, c'est apporter une instruction et un soulagement périphériques ; c'est détourner l'attention des profondeurs où quelque chose attend une lumière, ou une purification et une sublimation ; c'est liquéfier, vaporiser les exigences de la contemplation rationnelle et de la communion esthétique. C'est faire une démarche contraire à toute intériorisation et hostile à toute élévation. Le divertissement a toujours lieu à conscience étale : rien ne vient des abîmes substantiels et rien n'y va. Accablante servitude, dont seuls pourraient mesurer exactement le poids ceux qui voudraient faire du cinéma sans consentir plus de concessions que s'ils écrivaient ou peignaient en artistes consacrés à l'absolu, donc indifférents à toute contingence, y compris la populaire. Mais pour s'en faire une idée approximative, il suffit d'évoquer la haine indéposable d'une règle omniprésente en production cinématographique : ne pas forcer l'attention de l'assistance, ne pas fatiguer le spectateur qui est là pour se divertir avant tout autre motif.

Suprêmement humiliant pour toute discipline humaniste, ce souci d'un demi-éveil à solliciter, d'un demi-sommeil à ménager, ne dépend pas de la nécessité divertissante ; d'autres causes plus intimes au cinéma entrent en jeu.

La matière première du cinéma et son mode de perception et de projection sont le mouvement inscrit dans le temps. La force et la faiblesse de l'originalité cinématographique sont là tout entières. L'étoffe de durée indéchirable sur laquelle s'imprime l'œuvre cinématographique égare la contemplation et la dissipe. De fait, le film est fait pour être regardé et non contemplé, et il convient mieux à l'œil voyeur qu'à l'œil voyant. Si le film s'arrête, il se nie ; s'il se ralentit, il se compromet ; s'il s'accélère, il se brouille. Si prodigieuses que soient les ressources de la technique cinématographique, la cinétique naturelle

finit toujours par imposer son déroulement, devant lequel il faut entrer en réceptivité passive, sans désir d'un approfondissement à toutes fins pratiques impossible.

Sa primordiale dimension temporelle fait du document cinématographique le moins maniable et le moins accessible de tous. Pour le commun des mortels, il n'est jamais un document, mais toujours un spectacle auquel on se rend. Une fugue, une symphonie, ça peut se lire. Une pièce aussi. Voire un ballet. Toute l'architecture du monde tient en quelques albums. Mais le film, lui, est irréductible au livre, cette hostie de savoir et de beauté. Ce qui impose au cinéma, invention récente, l'obligation très primitive de la répétition intégrale.

Son enracinement dans la mouvance de l'immédiat, du quotidien, les moyens dangereusement souples qu'il a de saisir le « tel quel » en mouvement et de le rendre avec un choix infiniment varié d'exactitudes, inclinent le cinéma à un amoindrissement néfaste de la transposition esthétique et à la réduction de l'abstraction créatrice. Son aisance extérieure a pour contrepartie une gêne intérieure. Et cette espèce de timidité métaphysique, indissociable des impositions du divertissement et du caractère constitutif de sa dimension temporelle, confirme l'asservissement du cinéma à la figure passante de ce monde, à l'apparence du moment et à toute espèce de mode. Le cinéma rencontre alors le péril de l'éphémère et devient victime d'un principe de vieillissement extraordinairement rapide, instantané dans la majorité des cas. Même aujourd'hui, le taux de désuétude, ou coefficient d'usure des œuvres, est sensiblement le même qu'il y a cinquante ans. Aussi la quasi-totalité de sa production est-elle vouée à l'oubli, ou plus justement, au statut archéologique.

Cette appréciation des conditions de la création cinématographique se situe à la pointe historique d'arts et de disciplines extrêmement évolués ; abandonnée à sa logique, elle aboutirait à un verdict d'irréalité, ce qui serait absurde. Il est déjà bien grave d'être amené à constater l'indigence métaphysique d'un art. Toutefois le jugement par comparaison était nécessaire, car rien d'humain n'existe à l'état pur ou séparé.

Maintenant, si nous considérons le cinéma à l'époque de son émergence, une coïncidence hautement significative nous apparaît. Au moment où la disparition de la représentation s'annonçait au sein des arts plastiques, le cinéma s'est manifesté art essentiellement représentatif. Il est arrivé ceci : dès le début du mouvement non-figuratif, le cinéma a pris la relève du figuratif. Et cette relève s'est vite affirmée vocation sans failles en ses déterminations.

Longtemps avant le cinéma la foule était sevrée d'art. Celui des cathédrales, par exemple, issu d'elle-même et qui jadis lui parla si bien, elle ne le comprenait plus. Quant à l'imagerie, quant à la représentation, le peuple avait cessé d'y collaborer, et elle s'était réfugiée dans des musées, loin de la vie quotidienne. Enfin, au début de ce siècle, le génie créateur se déplaçant s'appêtait à abandonner complètement à la médiocrité académique et à la fabrication industrielle la représentation de la nature et de la figure humaine

encore indispensables aux masses. Or la mentalité que le non-figuratif suppose n'était, et n'est encore, que le fait d'un très petit nombre, d'une poignée d'esprits situés à l'extrême avancée de l'Histoire.

Le cinéma a opéré alors une nouvelle saisie du figuratif. Il s'en est emparé dans le peuple et pour le peuple, avec une simplicité toute-puissante, sans égard aux expériences prophétiques des *happy few*. Depuis il ne cesse de renouveler à la source le rayonnement du figuratif qu'il a sauvé de l'avilissement. Il en révèle constamment des aspects insoupçonnés et des richesses inexploitées. La brève histoire du cinéma constitue une preuve brutalement contraignante que le règne de la représentation est encore bien loin de sa fin et qu'un avenir immense l'attend, grâce à un art par lequel le champ de l'humanisme est virtuellement généralisé. L'avènement du cinéma s'impose finalement comme un acte de justice spontané des masses envers elles-mêmes, comme la récupération d'un bien dont elles avaient été indûment aliénées, récupération sans précédent par son ampleur et son importance.

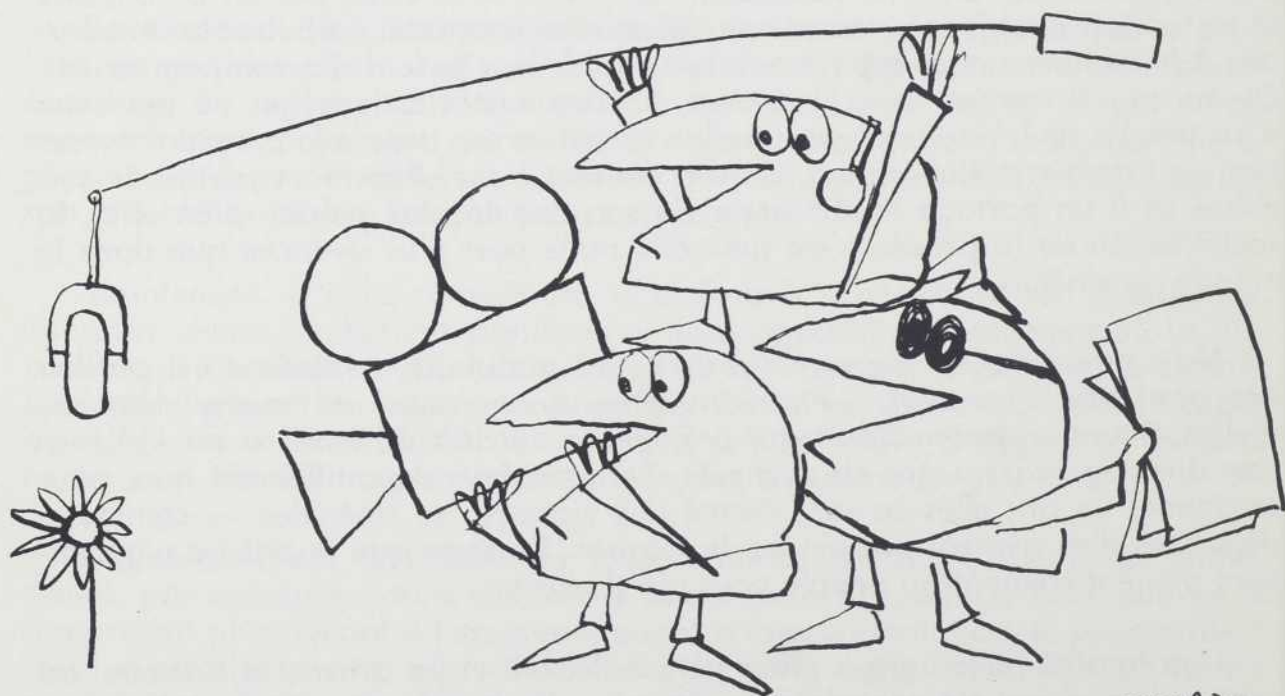
Ainsi, un art qui nous était apparu de prime abord assujetti à la foule affirme à travers la foule elle-même son autonomie, la foule et tout ce qu'elle représente lui étant partie intégrante. Ainsi, ce que nous envisagions surtout comme un jeu de conditions existentielles à peine tolérables devient un ensemble d'éléments spécificateurs, essentiels, et chargés d'un dynamisme irrépressible. Derrière plus d'une difficulté, des concordances se découvrent. Par exemple : entre la durée et le réalisme cinématographiques, d'une part, et le caractère immédiat de l'existence populaire, d'autre part, car pour les masses rien n'a lieu en dehors du quotidien. De même l'éphémère au cinéma prend un sens positif : les masses ne connaissent que de l'éphémère entretenu, à peine modulé, car elles ne possèdent rien ; seul le cinéma, par sa prodigalité et sa facilité, peut leur procurer une délectation courante, inépuisable et accordée à leurs humeurs et aspirations, ainsi qu'à leur besoin d'accompagnement. Ou encore : il convient que le cinéma, art des vastes collectivités où personne n'est jamais seul, résulte d'une création collective où, depuis le principal auteur jusqu'au dernier collaborateur, chacun consent à un effacement partiel de soi-même et à un partage modificateur de son don le plus précieux. En effet, la socialisation de la pensée n'est peut-être nulle part plus avancée que dans le monde du cinéma.

Mais une difficulté majeure subsiste : art populaire, le cinéma est produit par une race d'hommes, sinon étrangère aux masses, du moins détachée d'elles. Situation anormale et qui projette un surcroît de lumière sur l'aliénation dont les masses ont été victimes. Tel était leur dépouillement que, pour se donner un art, elles se sont donné des vicaires, les cinéastes — comme si déjà elles n'en avaient pas assez, de vicaires. De sorte que le cinéma n'appartient pas entièrement au peuple pour qui il existe.

Une fatalité historique a placé un intellectuel et un artiste, le cinéaste, au centre d'un nœud de contradiction et lui a livré une mission dont l'accomplissement suppose une singulière abnégation quant à l'impermanence des œuvres, ainsi qu'un amour et un respect passionnés du prochain innombrable

qui s'affirme et se nomme au sein des masses. Le cinéaste ne peut rectifier le moindre la fausseté inhérente à la situation, à moins d'être pour la foule un authentique vicaire d'humanisme, c'est-à-dire un porteur, un distributeur et un répétiteur inlassable de conscience et de beauté. Pour cela il lui faut accroître la portée de son message fidèlement et discrètement, combien discrètement — car il n'y a pas de *happy few* au cinéma ! Pour cela il lui faut s'imprégner positivement de l'esprit des masses sans compromettre les exigences solitaires de son esprit créateur. Le cinéaste est ainsi un des premiers hommes de ce temps à pressentir existentiellement le drame exaltant et terrible de l'homme futur qui, à une socialisation intégrale, devra répondre par une surpersonnalisation inattaquable.

Jean LE MOYNE



gerald  
potterton

# Hitchcock, féminin pluriel

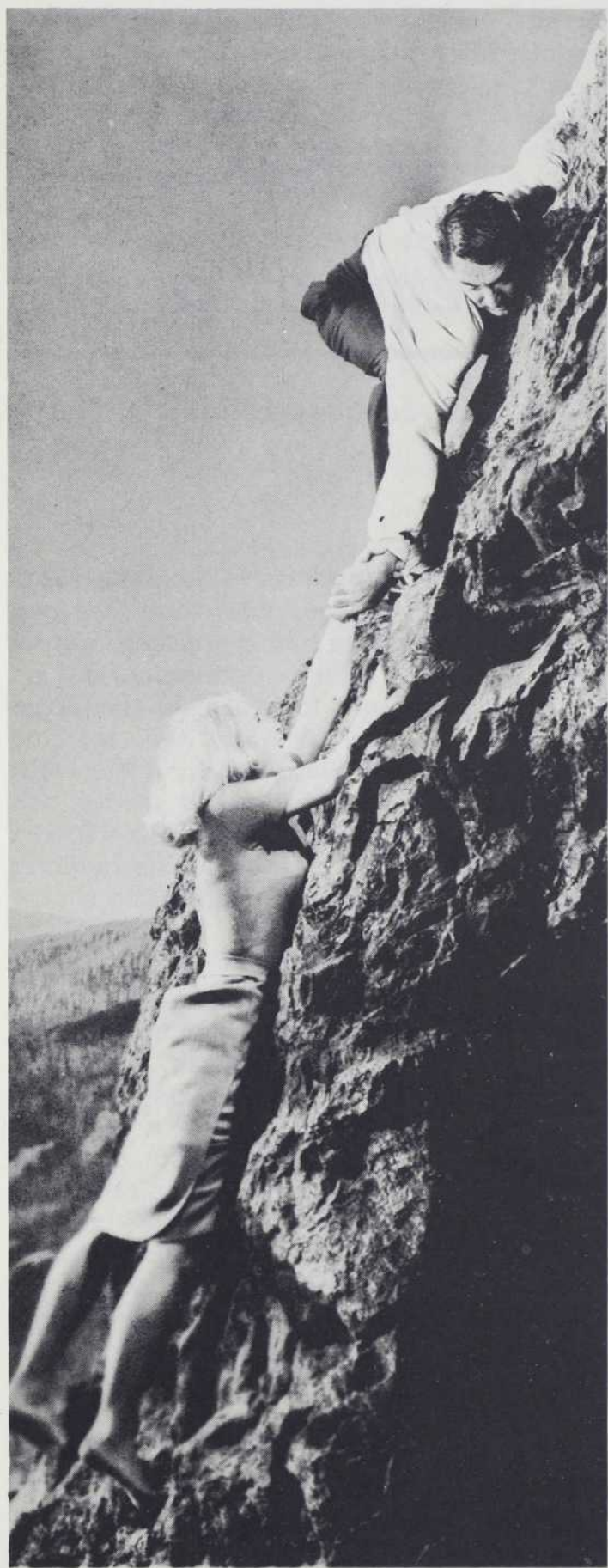
---

par Jacques Leduc

Les plusieurs facettes de l'univers hitchcockien donnent lieu à de nombreuses interprétations, et les points de départ de celles-ci sont aussi multiples que fascinants. Mais je n'en connais point de plus agréable que d'aborder l'auteur de *Vertigo* par les femmes qui animent ses films ; elles nous transportent en plein cœur de son univers, et de ce monde, elles ont la grâce, la démarche toujours élégante, l'attrait, bref la Beauté. Ces femmes, dans leur système stellaire propre, en plus d'être composantes d'un univers, en sont le miroir, l'exact double. Ingrid Bergman, Grace Kelly, Doris Day (qui a trouvé son meilleur rôle dans *The Man Who Knew Too Much*), Vera Miles, Kim Novak, Eva-Marie Saint, Janet Leigh et maintenant Tippi Hedren — pour ne nommer que celles-là. Reconnaissons à Hitchcock, entre autres vertus, celle de choisir ses vedettes féminines avec une singulière audace.

Mais la beauté de ces femmes n'a d'égale que leur froideur. Toutes ces blondes distantes et fascinantes n'auront jamais la beauté envoûtante d'une Ava Gardner. Plaisir pour les yeux, ces femmes, il faut l'admettre, ne le sont pas toujours pour le cœur. Et se retrouvent-elles devant les lentilles magiques de Robert Burks, sous un éclairage douceâtre, qu'elles perdent leur relief, la netteté de leur contour ; on dirait un dessin au pastel, délicatement aurolé : Hitchcock sanctifie sa vedette. Mais les vedettes que Hitch aura ainsi canonisées sont des femmes d'apparence bien froides ; foncièrement américaines, Hitch pourra dire d'elles : "*... frigid like the typical American woman who is a tease — dresses for sex and doesn't give it. A man puts his hand on her and she runs screaming for mother immediately...*" Heureusement, Hitch est toujours un peu anglais et ses femmes s'en ressentent : "*... the English women are the opposite of that. They are the best. They look like nothing — they look like school mistresses... outwardly cold as ice, but, boy, underneath !*"

Bref, pour le spectateur, la femme hitchcockienne a ceci de particulier qu'elle plaît à l'intelligence avant de plaire au cœur. Or c'est là une caractéristique du cinéma de Hitchcock d'être un cinéma de l'intelligence et non pas



**NORTH BY NORTHWEST**

du cœur. Pas plus que devant ces femmes, les ressources affectives d'un homme n'ont de prise ici : un plan, une scène ou une séquence ne sont pas beaux parce qu'ils font appel à certaines tangentes issues du cœur : ils sont beaux parce qu'ils existent. Nous y *admirons* la consommation, l'accomplissement final d'un art dont toutes les ressources, toutes les techniques, intellectuelles et morales, sont utilisées au maximum. Il en est de même de la femme : elle ne fait pas battre nos cœurs plus vite ; elle est très belle, mais c'est notre intelligence qui saisit sa beauté ; nous y *admirons* la perfection du visage, la pureté des lignes, la douceur des cheveux.

Or les cheveux sont une zone de fixation érotique de première importance. Et dans *Vertigo* — qui est aussi en quelque sorte le mot final d'Hitchcock sur la femme — le scénario est en partie construit sur la couleur des cheveux de Kim Novak. "*I was very much intrigued by the basic situation because it contained so much analogy to sex,*" nous dit Hitchcock. De plus *Vertigo* est parmi les plus beaux films de Hitchcock et, enfin Kim Novak est en quelque sorte le prototype de la vedette hitchcockienne. Ses cheveux pâles et ses yeux foncés la rendent troublante, mystérieuse, lointaine et Baudelaire aurait sûrement pu penser à elle en écrivant : « Nous aimons les femmes à proportion qu'elles nous sont plus étrangères. » Kim Novak a les qualités du rêve ; elle en a aussi les défauts : fugace, abstraite, inexistante. Elle échappe à la mémoire, à la sienne propre. Elle se maquille, se cache, se change, *se prend pour une autre*, devient indéfinissable. Elle est rêve. Elle est vertige.

Ce vertige est symptomatique de l'univers hitchcockien qui est un monde en équilibre. Équilibre entre la culpabilité et l'innocence, et qui se stabilise invariablement dans l'aveu. Or, on n'en arrive pas à des notions de culpabilité et d'innocence sans avoir eu, préalablement, des notions sur le bien et le mal.

"*Any beautiful woman is a compromise for evil — sometimes the externals of evil can obscure the real woman.*" Hitchcock associe donc ces idées de bien et de mal avec la femme qui groupe en elle, simultanément ou à des moments différents, les divers éléments de cet univers.

En effet, la femme chez Hitch est le pivot, ou mieux encore le lieu géométrique autour duquel orbitent toutes les notions hitchcockiennes de la culpabilité, de l'innocence et de l'aveu.

Mais il faut aussi parler de la complaisance de la plupart des femmes hitchcockiennes. Chez Tippi Hedren, dans *The Birds*, complaisance qui l'entraîne dans cette aventure désormais classique. Chez Grace Kelly, dans *To Catch a Thief*, qui aime voir en Cary Grant un voleur. Le couple Kelly-Stewart, dans *Rear Window*, est vite compromis à cause de cette complaisance à « yeuter » les voisins. *I confess* : Anne Baxter est partiellement responsable du mépris populaire envers le prêtre. (Notons, au passage, que le rôle joué ici par Anne Baxter devait être rempli par Anita Bjork — Mademoiselle Julie de Sjöberg — qui se rapproche beaucoup plus des vedettes chères à Hitch.)

Chez Hitch, la femme se trouve glorifiée. Tant dans ses aspects compromettants que dans ses vertus. Par exemple, la nonchalance à laquelle Hitch

se livre au début de la plupart de ses films, poussée, fort à propos d'ailleurs, à son point ultime avec *The Birds* (il se passe bien près d'une heure avant que la moindre mouette vienne justifier le titre du film !), cette nonchalance correspond très bien à une certaine nonchalance bien féminine, à un certain dilettantisme qui va du port du chapeau jusqu'au club de bridge. Même remarque au sujet du rêve et de l'irrationnel : "... in order to get this slightly subtle quality of a dreamlike nature..." dira Hitchcock au sujet de *Vertigo*, et qui pourrait fort bien s'appliquer à la vedette hitchcockienne.



Kim Novak et James Stewart dans VERTIGO

Glorifiée, la femme l'est à tous les niveaux. Il suffit d'une part, de bien voir *Spellbound*, *The Man Who Knew Too Much* ou *The Birds* (la vertu salvatrice — thème cher à Hitch — d'Ingrid Bergman dans le premier, la force de caractère de Doris Day dans le second et le courage de Tippi Hedren devant le danger dans le troisième) et, d'autre part, de bien comprendre le rôle exact de Kim Novak dans *Vertigo*, (qui vit littéralement la thématique hitchcockienne), pour constater à quel point les femmes de Hitchcock refont son univers, et pour constater aussi qu'à son point limite, les femmes hitchcockiennes sont *la Femme*.

Mais Hitchcock, qui a su comprendre leur beauté probablement mieux que quiconque, a aussi su analyser la femme dans ses retranchements les plus secrets (*Marnie*, j'en suis convaincu, en sera la preuve nouvelle), a compris ses défauts, a loué ses vertus. Bref, il l'a aimée. Non pas, comme tant d'autres auteurs, une femme en particulier, mais la femme, dans ce qu'elle a de plus féminin (sa beauté), de plus distinctif (sa beauté) et de plus universel (sa beauté).



**Tippi Hedren : THE BIRDS**

Nous savons maintenant que « la beauté dissimule le Mal dans ses voiles » et à partir de ce « mythe vieux comme la terre » Hitch a posé les questions les plus compromettantes. Car simultanément au problème du fond et de la forme (à ceux qui prétendent que Hitch n'a rien à dire, qu'ils leur suffisent d'analyser la forme de ses films : une telle forme ne peut absolument pas être sans fond), simultanément à ce problème Hitch aura constamment soulevé, dans toute la richesse de son ambiguïté, celui de la Beauté et de la Vérité. Qui mieux que Femme — celle d'Hitchcock — aura vécu ce troublant paradoxe ?

N'est-ce pas là preuve que Hitch est un des plus grands artistes vivant ?

Jacques LEDUC

# FILMS RECENTS

---

## L'esprit de famille

**LES COUSINS**, film français de Claude Chabrol. Scénario : Claude Chabrol. Photographie : Henri Decae. Musique : Paul Misraki. Interprétation : Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Juliette Mayniel, Claude Cerval, Geneviève Cluny. 1958.

Il y a des films qu'on aime passionnément, qu'on peut revoir plusieurs fois de suite avec autant de plaisir, pour lesquels on est prêt à se battre contre n'importe qui pour les défendre, mais qui sont réfractaires à toute explication profonde, sans doute parce qu'ils échappent en grande partie à l'emprise du raisonnement. Vous aimez tel petit poème d'Eluard, que vous relisez souvent et qui vous trotte dans la tête comme un air lancinant. On se contente de l'aimer sans se demander pourquoi. Cependant, il ne s'agit pas de prendre des vessies pour des lanternes et, en aucun temps, je ne saurais faire passer *Les Cousins* pour de la poésie. Il n'en reste pas moins que ce second film de Chabrol est merveilleusement séduisant, que sa force d'envoûtement est telle que, comme pour certains films fantastiques, on ne peut en donner clairement les raisons sans détruire l'envoûtement lui-même.

Le défaut de certains esprits profonds consiste à vouloir rechercher de la profondeur partout où elle n'est pas. Et c'est perdre son temps que de rechercher un sens profond dans *Les Cousins*, soit au niveau de l'action ou sur le plan du message. Chabrol est par excellence l'anti-Bergman, l'anti-Antonioni. Il faut plutôt chercher à le comprendre en se référant à ses auteurs préférés comme Lang, Welles, Hawks, qui sont l'incarnation des forces vives et instinctives de l'homme, qui sont au cinéma ce que les primitifs sont à la peinture. Ainsi compris dans une optique naturaliste, la lumière se fait, et les réactions tout à fait primaires des *Cousins* s'acceptent plus facilement, elles deviennent même nécessaires.

On sait que *Les Cousins* c'est *Le Beau Serge* retourné à l'envers : les deux films forment un miroir à deux faces. Le premier est réussi, l'autre est raté. *Le Beau Serge* séduit par son côté campagnard et hivernal, ses tilleuls morts, mais rebute par son manque de sincérité. Chabrol aurait pu éviter de tourner



### LES COUSINS

un film, où tout, sauf le décor, est faux, pour la seule raison de se « déchristianiser ». Il a reconnu lui-même que « *Les Cousins*, c'était plus sincère », tandis que le *Beau Serge* n'est qu'« affabulation truquée ». La petite leçon de morale de quatre sous qui s'en dégage est trop peu convaincante pour être vraie, tandis que la nature foncièrement maligne du cousin Paul nous atteint profondément, sans doute parce qu'elle correspond plus adéquatement à une partie vitale de notre être. La grande qualité des *Cousins* est d'être un film vrai avant d'être un film beau.

Il ne faut pas chercher dans *Les Cousins* des prouesses de mise en scène ou encore une tragédie renversante ; ce serait se tromper magistralement sur la nature exacte du cinéma de Chabrol, qui est d'abord un cinéma de personnages : « ... les intrigues souvent me gênent, dit-il, elles m'empêchent de traiter de ce qui m'intéresse. » La meilleure comparaison que l'on puisse trouver pour expliquer *Les Cousins* se trouve dans le théâtre de guignol. Paul, Charles, Clovis, Florence sont à leur façon des marionnettes, des pantins qui s'articulent chacun sur quelques sentiments stéréotypés. Ainsi, le film avance selon que l'on tire telle ou telle ficelle. Si Chabrol a si bien réussi *Les Cousins*, cela tient à ce que son film repose sur un admirable jeu de ficelles. Dans cette optique précise, la scène finale du meurtre de Charles se digère plus facilement, elle acquiert même une certaine dimension tragique. A propos de *L'Oeil du Malin*, Chabrol disait : « Je suis pour la logique (je dis bien la logique, et non point la fatalité), contre la gratuité, le hasard. » Ainsi le coup de feu tiré par Paul n'apparaît pas purement comme un acte gratuit, pas plus qu'il n'est la résultante d'une fatalité tout extérieure, sorte de *deus ex machina*. Le revolver revient à plusieurs reprises tout au long du film comme une sorte de leitmotiv, et à force de jouer avec des allumettes on finit par mettre le feu. La véritable fatalité des *Cousins* est intérieure, elle provient de la logique interne des personnages : un petit accident de mécanique et une des ficelles qui tenait Paul

s'est tout simplement cassée. On pourrait aussi justifier le meurtre de Charles sans le jour d'une explication psychologique de l'inconscient ; il apparaît clairement que Paul déteste Charles, il déteste surtout en lui les valeurs bon-enfant qu'il représente (l'attachement à sa maman, la recherche d'un amour idéal, le sens du devoir), sinon pourquoi ferait-il obstacle à l'amour que son cousin éprouve pour Florence ? C'est là que se révèle l'ambiguïté des *Cousins*, car si l'on croit facilement au personnage de Paul, on décolle devant celui de Charles, et si les réactions de Paul sont justifiées, celles de Charles le sont moins. L'un est engagé à fond dans la négation de valeurs sociales fixes, l'autre ne semble pas du tout convaincu de ce qu'il est. Aussi est-on très étonné qu'il réagisse si peu à son cousin qui lui ravit la belle et impudique Florence. Comment peut-on croire que son échec à la faculté de droit le laisse aussi désespéré ? Son coup de la roulette répond plutôt à la haine qu'il éprouve pour Paul, qui l'a complètement dépossédé de ce qu'il avait de plus cher. Il n'en demeure pas moins que le personnage de Charles met à jour une équivoque que celui de Paul ne cache pas.

Mon admiration pour *Les Cousins* ne se limite pas à la seule dramatique guignolesque qui fait du film un chef-d'œuvre en son genre, elle va jusqu'à aimer le côté Goya des personnages et du décor, leur allure démesurée de polichinelles de champs de foire, qui tient beaucoup du conte fantastique. Dans une interview accordée à *Cinéma 62*, Chabrol raconte une anecdote réelle, où Madeleine Robinson lèche le dos en sueur d'un machiniste, en disant : « C'est bon, c'est salé... » Chabrol ajoute : « J'aime tout ce qui est monstrueux. » Tous les personnages des *Cousins* sont des monstres, mais des monstres humains réels, qui agissent selon leurs instincts. Si Chabrol se plaît à les caricaturer, à leur en faire faire trop, à les montrer plus gros que nature, c'est uniquement par souci d'objectivité, pour les rendre plus vrais. Ce n'est pas pour rien qu'il choisit pour sujets de ses films des vices humains qu'il accentue à l'extrême ; telle l'envie d'un « minable » dans *L'Oeil du Malin*. Tout comme Chabrol, je suis fasciné par la bêtise infiniment profonde de ses personnages : « Voir un être humain profondément bête, c'est très enrichissant... » Le comte italien des *Cousins* est un remarquable exemple du genre. Mais bien plus intéressante encore devient la bêtise quand elle fait partie de la nature même de l'être. Pour cette raison, je trouve absolument superbe et ahurissante la scène épidermique qui se passe entre Clovis et Paul autour de Florence. Je ne me rappelle pas avoir vu autant de maléfisme et sadisme sur un écran : persuader une femme qu'elle n'est faite que de peau et qu'elle ne peut aimer que la peau. Voilà bien une scène digne de satan, où s'opère une merveilleuse dialectique charnelle entre regards sourds et sensations chaudes. Il y a là un magnétisme sexuel particulièrement attirant, capable de faire frémir les fesses de n'importe quelle âme prude.

Le party final résume à lui seul tout le grotesque des *Cousins*. L'espèce d'hercule-ténor efféminé qui jaillit de la malle pour briser ses chaînes est souverainement ridicule comme le sont tous ceux qui, autour de lui, se réjouissent d'une admiration béate. C'est le climax de l'hystérie collective d'esprits ravagés par Dame bêtise. Pour circonscrire cet abrutissement sublime, Chabrol réussit un très beau travelling circulaire (la répétition accélérée de celui du début) autour de la chambre de Charles, noyé dans la préparation de ses examens.

Le tout est parfaitement orchestré par le morceau de Wagner — le même d'ailleurs que Fellini utilise pour la station thermale au début de *8 1/2* — qui redouble d'intensité l'avalanche de la folie humaine portée à son paroxysme. Pour aimer Chabrol, il faut aimer en même temps le calme reposant d'un Mozart et le déluge organisé d'un Wagner.

Malgré tout cela, il existe une énigme Chabrol comme il existe une énigme Bolognini. A côté de films parfaits, ils produisent des films bâtards où sont pourtant présents tous les éléments propres à donner une œuvre bien réussie. Il ne peut y avoir uniquement des grands génies, il en faut à côté des petits, qui sont tout aussi nécessaires, qui éclairent à leur façon, mais en plus mince, les insolubles mystères de la nature humaine.

Christian RASSELET

## Un énorme espoir insensé

**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.

Dire de *Lola* que c'est une rêverie poétique, c'est moins définir le film de Jacques Demy qu'avouer notre attitude face à lui. « C'est tellement fort un premier amour », affirment les protagonistes l'un après l'autre : cette force-là définit l'œuvre.

*Lola* c'est l'ironique tendresse d'une chanson d'Anne Sylvestre, le désordre majestueux d'un dessin d'Henri Michaux, la délicatesse fleurie d'un solo de Johnny Hodges. *Lola* c'est l'amour filandreux et trop pur des grands enfants, mais c'est surtout l'amour fou.

Ce qui frappe d'abord dans le beau film de Jacques Demy, c'est cette confiance faite au hasard, cette foi dans la magie des rencontres. On ne peut pas ne pas penser à Breton, à *Nadja* bien sûr.

A partir d'un souvenir, d'un visage, d'un sourire, d'une chanson, d'une ville aimée, Demy trace la carte des quotidiens merveilleux. La poésie n'est pas ici résultante d'une rencontre : elle est, tout simplement, et les personnages, leurs gestes, leurs lieux de vie le sont de même.

*Lola* est négation du Temps. Au midi de leurs premières amours, Michel abandonne Lola pour aller chercher fortune dans l'île de Gary Cooper. Roland sort d'un passé abstrait pour glisser dans un avenir plus abstrait encore. Cécile-Lola a toujours quatorze ans et pour elle l'amour a toujours le visage petit-garçon d'un marin américain.

Ce blanc envahissant, émanant des astres d'un autre millénaire, nie à chaque nouvelle rencontre le travail du Temps. Ce blanc transparent est cou-



LOLA

leur d'espoir et d'horizons retrouvés ; les personnages de Demy s'y coulent pour mieux nous rejoindre. Le retour de Michel, qui aurait bien sa place dans un mauvais mélodrame, nous émeut ici jusqu'aux larmes, trop heureux que nous sommes de voir l'impossible triompher par la grâce de Lola amoureuse.

Comme tout poète véritable Demy possède une exceptionnelle vertu d'attention. Devant les êtres il se laisse fasciner, éblouir même. Leur langage mystérieux n'est que trop beau, trop véritable ; si nous y perdons notre souffle, la faute en est à notre esprit qui sait si mal écouter.

Attentif, Demy l'est aussi, et d'abord, dans son écriture. D'un graphisme très sûr, l'écriture de Demy atteint la pureté, la justesse, par l'étonnement du baroque ; non pas un baroque débridé, comme celui de Welles par exemple, mais un baroque d'intérieur, parfumé comme la Fanfarlo. Cette suprême maîtrise qui nous séduit tant dans *Lola* n'est jamais une discipline contraignante ; c'est plus simplement le fait d'un auteur sûr de sa mise en scène et des personnages qu'il veut exprimer.

Les personnages c'est d'abord Lola, et Lola c'est Anouk Aimée. Créature étonnante, tout en sauts, en frémissements, elle nous touche autant par sa merveilleuse naïveté que par sa beauté indéfinissable. Le film tient à elle comme une toile à une tache trop belle sans laquelle tout serait désordre. Anouk-Lola c'est la grâce ordonnatrice qui nous dit la simplicité de la vie, des hommes et de l'amour, cela avec le sourire à la fois de la femme désirée et de l'enfant aimé.

Lola ou l'amour et, comme le dit la chanson d'Agnès Varda, « un énorme espoir insensé ».

Robert DAUDELIN

## Licence complète

**DONOVAN'S REEF**, film américain en Technicolor de John Ford. Scénario : Frank Nugent, James Edward Grant, d'après une histoire d'Edmund Beloin. Photographie : William Clothier. Musique : Cyril Mockridge. Interprétation : John Wayne, Lee Marvin, Elizabeth Allen. 1963.

Trop de sentiment, trop d'humour : mais trop est juste assez chez John Ford pour faire un bon film. La mesure pour lui est atteinte quand le verre déborde. La sagesse consiste à « en remettre » et à passer pour un vieux fou. Non seulement la sagesse, mais aussi le plaisir du spectateur. *Donovan's Reef* est là pour le démontrer, avec ses morceaux d'anthologie, ses personnages « prêts à porter » et ses souleries fracassantes. John Wayne, comme toujours, incarne un célibataire incorruptible qui découvre l'amour à quarante ans. Lee Marvin (qui d'ores et déjà appartient au « clan » John Ford) est une bonne brute d'aventurier qui lui aussi trouve femme. A eux deux ils réussissent à casser un nombre effarant de bouteilles et de chaises. Le tout se passe sur une petite île de la Polynésie, en des images qui feraient rêver Fitzpatrick.

Avec *Donovan's Reef*, John Ford prend des vacances. Il est loin des choses sérieuses, c'est-à-dire de l'Ouest ou de l'Irlande. Des notions comme la rigueur de la construction ou l'analyse des personnages deviennent ici parfaitement inutiles. L'histoire progresse bon gré mal gré, sans trop qu'on sache pourquoi. Les personnages sont donnés d'avance : John Wayne, le médecin et sa fille, le curé, les enfants, les bons indigènes, tous appartiennent à Ford depuis longtemps et le spectateur non prévenu risque fort de n'y rien comprendre. *Donovan's Reef* est en quelque sorte une rétrospective, des morceaux choisis mis bout à bout, plus chargés et plus incroyables que jamais. John Ford ne se caricature pas, il prend simplement de la force en vieillissant.

Au point de départ de ce film (et de toute la carrière de Ford), il y a la souveraine liberté de l'individu, celle du *frontiersman* qui quitte la société civilisée pour se bâtir plus loin et lutte pour faire respecter ses prérogatives et son mode de vie. Cela est tellement américain qu'on rattache sans peine l'auteur à l'une des deux grandes formations politiques du pays. L'individu exerce sur son entourage une suprématie complète. John Wayne et Lee Marvin peuvent très bien se présenter à l'église ou dans une réception avec leurs gestes gauches et leur langage de tous les jours ; ils demeurent eux-mêmes, naturels. La situation peut être drôle ou émouvante (les deux attributs constituent chez Ford un tandem inséparable), mais elle tournera toujours à leur avantage, car ce sont eux les hommes faits pour la vraie vie et, peu importent les circonstances, ils témoignent de l'unité ontologique que le spectateur vient chercher. Wayne amoureux risque constamment de devoir se renier ; mais chaque mouvement chez lui s'accompagne d'un clin d'œil, comme si le personnage était sûr de l'issue et n'empruntait tous ces détours que pour respecter la convention.



John Wayne et Cesar Romero dans **DONOVAN'S REEF**

Pour satisfaire chez le spectateur le besoin de libération, Ford va encore plus loin : il abolit les contraintes matérielles et psychologiques. Les bouteilles de bière (consommées dans un bar où personne ne paie) se débouchent d'elles-mêmes. Les bagarres, qui éclatent sans motif apparent, se terminent dans un fracas incroyable ; personne n'est blessé cependant et deux minutes plus tard le décor est de nouveau bien en place. Les personnages passent d'une situation à l'autre avec une aisance déconcertante : d'un seul mouvement Ford les fait se changer de vêtements et se transporter dans l'espace ; il faut tenir cette économie pour une haute marque du génie cinématographique. Le temps et l'effort que l'on met à accomplir les mille gestes de la vie sont réduits à néant. Plus la chose est impossible, plus notre plaisir est grand ; plus aussi cet univers mythique de l'épopée roublarde devient parfait.

Le réalisme ne sied pas à John Ford. Pour nous atteindre, il faut qu'il charge chaque scène, qu'il lui fasse subir une curieuse transformation qui l'amplifie. Le merveilleux épisode de Boston dans *Donovan's Reef* est à cet égard exemplaire. On soupçonne l'auteur de ne l'avoir intégré à son film que pour réunir quelques vieux comédiens de ses amis. Avec quel amour Ford présente ce décor d'un monde révolu, ces tons de brun chaud qui rappellent la quiétude d'une société bien policée. Mais en même temps le spectateur s'aperçoit que toute la séquence n'est qu'une énorme blague, une caricature de la pruderie bostonienne. Ford n'aime rien mieux que de jouer sur le double sens de la réalité. Tout son art de conteur consiste à résoudre les contradictions du récit par la verve et le pathos. C'est n'est pas tant l'histoire qui est intéressante, comme le conteur qui lui est toujours sympathique.

Michel PATENAUDE

## Les damnés de la terre

**IL BIDONE**, film italien de Federico Fellini. Scénario : F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. Photographie : Otello Martelli. Musique : Nino Rota. Interprétation : Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizzi, Giulietta Masina, Alberto De Amicis, Laurelle De Luca, Suze Ellen Blake. 1955.

Il ne faudrait pas être tenté de mésestimer la valeur d'*Il Bidone* et de le ranger inconsidérément dans les films mineurs de Fellini sous prétexte que *8 1/2*, qui a eu la chance de nous parvenir à temps, représente l'œuvre la plus parfaite et la plus achevée de son auteur. *Il Bidone*, dans l'évolution de la pensée fellinienne, est tout aussi important que peut l'être *8 1/2* : ils réalisent tous deux un point d'aboutissement et ouvrent en même temps les portes sur un nouveau départ. Avec *Il Bidone*, c'est la fin d'un cinéma de chevalet et le début d'une écriture plus ample ; Fellini quitte les petites villes italiennes et les quartiers populaires pour jeter ses regards démesurés vers la grande Rome de *La Dolce Vita*. J'oublie volontairement *Le Notti di Cabiria* que je considère comme une œuvre de moindre importance. Le Moraldo des *Vitelloni* a pris les routes ardues de *La Strada* pour aboutir aux chemins encore plus difficiles qui conduisent inéluctablement au calvaire d'*Il Bidone*. Ce premier cycle se termine sous le signe de la mort, ou de la vie si l'on veut, ce qui revient parfois au même.

La vie d'un homme de génie s'organise toujours autour de quelques grands symboles qui jalonnent son œuvre et la révèlent. On connaît l'importance du thème de la mer qui se trouve dans presque tous les films de Fellini ; il concrétise l'évasion vers des horizons nouveaux (*Les Vitelloni*), l'élément vivifiant (*La Strada*), la force purificatrice ou l'impossible amour (*La Dolce Vita*), la nostalgie d'une enfance à jamais perdue (*8 1/2*). L'eau est l'ambiance vitale et naturelle, la nourriture spirituelle essentielle des personnages felliniens, ils sont nés de la mer, et comme des drogués, ils ne peuvent se passer du rythme des marées qui roule leur destinée. Or dans *Il Bidone* la mer est absente. Pas une seule goutte d'eau pour étancher la soif spirituelle des personnages. Le film commence sur le bord d'une route poussiéreuse toute pareille à l'aridité du cœur de Vargas et s'achève sur l'interminable agonie d'Augusto, le visage plaqué contre la rocaïlle. Entre la première et la dernière image, il y a toute la sécheresse d'un désert avec pour seule oasis, le mirage du couple Picasso-Iris, avec pour seul impossible espoir, l'angélique et inaccessible Martine qui s'éloigne de son père (le déchirant *zoom out* sur Augusto, qui le laisse à sa solitude).

*Il Bidone* est avant tout une œuvre de souffrance et de mort où rares sont les moments où l'on respire librement. On peut bien rire lorsqu'on voit nos bidonistes, habillés en curés, en train d'exhumer les restes d'un faux squelette sous les yeux écarquillés des naïfs paysans, mais on rit jaune comme dans ces rires qu'un rien transforme en sanglots. On se sent mal à l'aise pendant que se déroule le premier bidon comme Augusto l'est lui-même durant la dernière

escroquerie. Ainsi, d'un bout à l'autre du film, ce ne sont que ronces et broussailles, feu dévorant, où l'âme d'Augusto se débat péniblement. La dimension de sa solitude est à l'image de cette place déserte qu'il traverse au petit jour à la sortie du réveillon chez Rinaldo.

Je ne voudrais pas réduire le visage d'Il Bidone au seul aspect pessimiste de l'œuvre et par là trahir l'ambivalence fondamentale qui présente tout grand personnage fellinien. Fellini n'est pas homme à se faire une idée simpliste de l'humain, il en saisit parfaitement la complexité et les contradictions. Cette confiance à Dominique Delouche nous en traduit toute la portée : « Il y a une ligne verticale qui va de l'ange à la bête et sur laquelle nous oscillons. » Augusto balance entre ces deux pôles, cependant il n'est déjà plus l'être bestial et instinctif qu'était Zampano dans *La Strada*. Il ne peut éviter les affres de cette conscience qui profite de chaque moment de répit pour le harceler et le plonger dans l'angoisse. Il se retrouve toujours seul, face à l'épreuve du silence. Par contre, il est impossible de comprendre Augusto sans saisir ce que représente le personnage de Picasso, bidoniste malgré lui. Picasso, qui n'est d'ailleurs que le prolongement d'Il Matto de *La Strada*, n'est ni plus ni moins qu'un enfant qui a vieilli prématurément. Il est celui qui nous donne envie de voir la mer, alors qu'Augusto en incarne l'absence. Sa pureté d'âme lui permet de s'envoler à temps pour rejoindre Iris et échapper ainsi au sort irrémédiable qui attend Augusto. Il était le soutien nécessaire et la lueur indispensable à sa rédemption. Picasso disparu, Augusto reste seul face à son destin.

Quand je pense à Fellini, je ne puis m'empêcher d'associer son nom à ceux de Balzac, Dostoïevski, Michel-Ange, Bosch, Dante... Il possède comme eux cette vision à la fois démoniaque et spiritualiste de l'univers, qui rend aux choses et aux êtres leur dimension tragique originelle. C'est une création englobante et circulaire, qui transporte et dévore tout sur son passage, véritable défi à la Création elle-même. La vieille « gimbande » des bidonistes, quand elle déambule dans la campagne, ressemble à un monstre fantastique, sorti d'un cauchemar de surréaliste, qui se précipite sur la proie. Lorsqu'elle montre des monstres humains, la caméra de Fellini se transforme elle-même en monstre, tournant en rond, regardant de tous les côtés à la fois, happant tout ce qui se présente sur son passage. Elle est douée d'une inépuisable force de démiurge et d'une présence toujours menaçante. Le *party* de la Saint-Sylvestre chez Rinaldo en est une remarquable illustration. Cette scène semble être sortie tout droit de *L'Enfer* de Dante ou du *Jardin des Délices* de Bosch. La fête chez Fellini est l'endroit par excellence où les êtres, mis à nu, réduits au dépouillement le plus total, subissent la catharsis qui les ramène au centre d'eux-mêmes. Elle couronne l'ultime épreuve de l'humiliation, elle anéantit tellement les êtres que leur souffrance transpire à travers eux. Augusto en est réduit à s'agenouiller devant la figure ricanante de Rinaldo pour lui quémander un misérable emploi de secrétaire. Mais le comble de l'humiliation est amené par Roberto, son frère bidoniste, qui profite de la noirceur des douze coups de minuit pour subtiliser un porte-cigarettes en or. Je me suis souvenu, à ce moment, de Michel, le pickpocket de Bresson, qui subit une épreuve analogue au sortir du métro. Michel et Augusto sont les figures souffrantes d'un même drame intérieur, mais leurs chemins divergent ; l'un débouche sur la découverte de l'amour : « Quel chemin il m'a fallu parcourir pour arriver jusqu'à



#### IL BIDONE

toi.» L'autre sur l'agonie rédemptrice: «Ma petite Martine.» Cependant, Bresson a dû faire *Procès de Jeanne d'Arc* pour en arriver au même point que Fellini dans *Il Bidone*. C'est l'avantage d'un baroque sur un classique; l'un peut exprimer beaucoup dans une même œuvre, l'autre procède étape par étape.

Christian RASSELET

## Stella by starlight

**LE SOUPIRANT**, film français de Pierre Etaix. Scénario : Pierre Etaix, J.-C. Carrière. Photographie : Pierre Levent. Musique : Jean Paillaud. Interprétation : Pierre Etaix, Karin Vesely, Laurence Lignères, France Arnell, Brigitte Juslin. 1962.

Il serait facile de confronter Pierre Etaix à Keaton, Langdon, W.C. Fields, Laurel et Hardy et de renvoyer le premier à son cirque à coups d'arguments-souvenirs des meilleures scènes du cinéma muet. Facile mais aussi malheureux car le cinéma français nous propose très peu de films comiques ; si l'on parle deux fois par année du dernier film de Jerry Lewis, il y a déjà un moment depuis la première de *Mon Oncle*.

*Le Soupirant* fait rire mais pas à la manière de Hulot. Tati définit et compose son personnage selon un agencement de situations, un milieu qu'il a choisi. Le sujet des *Vacances de Monsieur Hulot* c'est la vie d'un groupe de vacanciers français chicaneurs et bourrés de manies et Hulot est le personnage repoussoir qui grossit ces travers et provoque le rire. *Mon Oncle*, c'est le modernisme factice ridiculisé par la présence embarrassante d'un oncle indiscipliné. Pierre Etaix se rattache plutôt à la tradition comique américaine. C'est son personnage mécanique et aveugle qui invente les situations, qui donne forme à une réalité en soi neutre. L'émission de télévision est en elle-même banale mais le Soupirant en y découvrant un message inexistant lui donne une dimension comique. Les scènes de rue, celle de la boîte de nuit ne seraient que décors sans la présence du Soupirant qui perturbe la signification normale des choses. Etaix ne manie pas la satire comme Tati, il crée un personnage halluciné, absurde qui peut à tout moment transformer l'événement le plus anodin en un cataclysme.

Si Tati a perfectionné son art et sa technique comique au point où l'on rit sans chercher la comparaison, Etaix, en se plaçant dans la lignée des grands comiques américains, de Sennett à Jerry Lewis, risque de trouver des spectateurs très exigeants. Il y a quelques séquences trop longues dans *Le Soupirant*, par exemple celle où il reconduit chez elle sa voisine nymphomane qui a trop bu, mais en général les gags sont bien rodés et ils portent. Le spectateur est cependant toujours conscient que la mécanique pense, que derrière l'apparent automatisme il y a des heures de réflexion et de recherche. Il manque à Etaix ce débordement d'imagination qui fait que chez Laurel et Hardy les gags se bousculent sans jamais laisser au spectateur le temps de rire son soûl. Le résultat est que le film n'a pas de corps, il lui manque cette colonne vertébrale que seule l'accumulation de gags et de rebondissements aussi inattendus qu'inévitables peut donner à une œuvre comique de ce type. Etaix aurait gagné à se décontracter, à moins calculer, à laisser de côté cette pudeur bien française qui l'empêche de trop déconcerter un esprit cartésien.

On souhaite que Pierre Etaix continue dans cette veine, qu'il recrée à chaque film, un nouveau monde par les yeux de son personnage jamais tout à fait différent et jamais tout à fait le même. Etaix pourrait être un éternel soupirant comme Harry Langdon fut un éternel enfant amoureux.

André POIRIER

## Les bonnes manières

**LANDRU**, film franco-italien en Eastmancolor de Claude Chabrol. Scénario : Françoise Sagan. Photographie : Jean Rabier. Musique : Pierre Jansen. Interprétation : Charles Denner, Stéphane Audran, Danielle Darrieux, Hildegarde Nef, Denise Provence, Catherine Rouvel, Marie Marquet, François Lugagne. 1963.

Le style de Claude Chabrol relève de la caricature. Déjà, dans *Les Cousins*, il sait non seulement dessiner ses caractères, mais encore oppose-t-il le cousin de la province à celui de Paris. Habile façon de clarifier les traits d'un personnage en le mettant en présence de son contraire. Plus tard, la réussite des *Bonnes Femmes* tiendra précisément à la manière dont Chabrol exagère. L'auteur de *L'Oeil du Malin* crée un monde réel, authentique, en déformant ce que l'on appelle communément la réalité. Conscient de l'impossibilité de reproduire rigoureusement l'univers qui l'entoure, cet univers aux perspectives si nombreuses, aux contradictions vivantes ; cet univers si ample, si étranger que ni l'ethnologie ou une autre science ne parviendront jamais à le rendre, ne réussiront un jour à le saisir dans sa globalité, Chabrol tente de le voir au moyen de l'art, c'est-à-dire du mensonge. Dans quelle mesure y réussit-il avec *Landru* ?

Au fond, Landru est modeste. Seize assassinats dans une carrière n'a rien de très excitant. On en connaît qui se sont contentés de plus. De même, Landru est méthodique. Il ressemble à un commis de bureau consciencieux. Il conduit la vie de sa famille avec une poigne de fer ; il tient ses comptes mieux qu'un comptable ; il élève ses enfants dans la sagesse et le respect des aînés. Enfin, Landru a des manières. Il découpe les dames en petits morceaux avec discrétion et délicatesse. Jamais un geste incorrect, jamais une grossièreté ne précède un de ses crimes. Avec raffinement et méthode, il assassine.

Landru possède les apparences d'un honnête Français. En revanche, son moyen de subsistance requiert l'assassinat de riches et naïves Françaises. Comment tromper la confiance de ces dames sinon en imitant, en entrant dans la peau de types qui firent la gloire de la France : des officiers de carrière, des commissaires de police, des veufs retirés, des industriels repentants, etc. Le comique du film vient de là : Landru, père de famille et citoyen français, assassine les femmes afin de nourrir ses enfants et en utilisant comme paravent les mythes les mieux ancrés dans l'imagination populaire. Au Québec, Landru assassinerait ces dames déguisées en évêque.

A partir de là, Chabrol exagère. Sa mise en scène a pour moteur la caricature. Il définit personnages et situations avec de larges traits. Ici, l'utilisation de la couleur mérite d'être soulignée ; il s'agit de pastels bleus, rouges, verts, jaunes, enfin des couleurs très blessantes et non nuancées qui ont pour effet de créer une atmosphère tendue. En présence des dialogues de Sagan, ces couleurs rendent les situations risibles. Imaginons Landru avec son complet noir et son crâne chauve, devant un mur jaune et un plafond bleu, disant à sa femme : « Tu élèves nos enfants, Catherine, tu ne dois pas l'oublier. » Si l'on ajoute à cela les traits grossiers et la voix rauque de l'acteur principal, on

saisit le style de Chabrol : il s'agit pour lui de rendre les imbéciles un peu plus ridicules qu'ils ne le sont, de peindre Landru plus cruel qu'il ne l'est, de rendre d'une façon dramatique les séquences comiques, de se moquer de la guerre, de la patrie, de la famille en les prenant au sérieux, afin de voir, tout au moins, un aspect de la réalité.

André SMITH

## 39-45

**LE CAPORAL EPINGLE**, film français de Jean Renoir. Scénario : Jean Renoir, Guy Lefranc, d'après le roman de Jacques Perret. Photographie : Georges Leclerc. Musique : Joseph Kosma. Interprétation : Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, Claude Rich, O. E. Hasse. 1961.

*Le Caporal épinglé* ne serait qu'un retour au thème de *La Grande Illusion*. Ce film de 1937 peut être considéré comme le plus équivoque réalisé par Renoir : à cause de son appartenance à la tradition de la « qualité française » ; à cause d'Eric von Stroheim et de Pierre Fresnay qui n'apparaissent nulle part ailleurs dans l'œuvre de Renoir et dont la personnalité s'intègre mal à l'univers du grand cinéaste français ; à cause surtout des rapports humains qui s'expriment en termes de supérieurs et d'inférieurs, excluant la véritable camaraderie et cette présence chaleureuse dont Renoir possède le secret. Ceci n'est vrai cependant que d'une partie du film ; car les personnages de Dalio et de Gabin, la fête des prisonniers et les extraordinaires scènes entre Dita Parlo et Gabin se mesurent aux plus beaux moments de *La Règle du jeu*.

Il est donc normal que Renoir ait voulu revenir sur le sujet pour composer une œuvre nouvelle plus homogène et plus conforme à sa personnalité de créateur. Dès le départ, le caractère du *Caporal épinglé* est nettement défini. Le camp de prisonniers est un milieu de vie anormal où se recrée une société normale. Il s'y trouve un hurluberlu d'intellectuel et un paysan. Personne ne guerroye par métier ; la conscription générale a fait disparaître les traditions militaires de la bonne société. Tout le monde parle, à l'accent près, le même langage riche et savoureux, langage qui appartient plus au cœur qu'à la logique. Des gestes qui se ressemblent, des vêtements usés, une même façon de se protéger des rigueurs de la vie de prisonnier : ce n'est pas tant qu'entre 1937 et 1962 les classes soient disparues dans la société française, c'est surtout que dans toute l'œuvre de Renoir on retrouve cette égalité des hommes en face de l'existence, cette capacité de se comprendre à travers mille problèmes communs.

La recherche de l'harmonie avec le monde ambiant reste au centre des préoccupations de Renoir. Ici l'harmonie prend la forme d'un balancement entre le désir de s'évader et la nécessité de vivre aussi bien que possible prisonnier. Les hommes, camp après camp (le film est fait d'une série d'épisodes reliés par des actualités filmées), se retrouvent, ont peur de ne plus se reconnaître, d'avoir coupé le fil de communication entre eux. Et, après la guerre, continueront-ils à se parler, l'harmonie sera-t-elle brisée ou pourront-ils

encore « s'ajuster » les uns aux autres ? La crainte est toujours de s'éloigner et de perdre de vue un monde, si précaire soit-il, qu'on a aimé. *La Règle du jeu*, dans ses multiples arabesques, ne proposait pas une morale différente. Le thème de l'éden dans l'œuvre de Renoir n'est pas restreint à *Une Partie de campagne* ; il hante tout ce cinéma de l'affectivité.

Pourtant dans cet univers de liberté où l'inspiration du moment domine, dans ce mouvement ample et serein qui laisse la place entière à la réceptivité, le drame existe. Il est peut-être plus en puissance qu'en fait. Comme un sous-entendu, il est la rançon du risque vital, de la nécessité de dépasser la situation pour se conserver. Chez Renoir, la contemplation prend un aspect dynamique, la vie pour continuer d'être doit constamment se renouveler. L'angoisse naît du danger de déséquilibre et de stagnation. La mise en scène s'alimente au moindre geste, à la moindre parole, à l'objet le plus insignifiant. Il faut s'y intéresser et donc leur donner une valeur, parce que c'est à travers eux que l'appartenance au monde s'exprime et que des liens peuvent se tisser entre le spectateur et le personnage.

Revenant vingt-cinq ans en arrière, pour parler d'une guerre qu'il n'a pas vécue, Renoir démontre le bien-fondé de sa méthode : travailler comme un artisan, en dehors des cadres de la grande production, entouré d'éléments auxquels il est adapté ; surtout il tient à vendre lui-même le produit qu'il confectionne, car rien n'est moins anonyme que *Le Caporal épinglé*.

Michel PATENAUDE

#### LE CAPORAL EPINGLE



.....

*petit train va loin...*



**...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI**

**OUVREZ UN COMPTE À LA**

**BANQUE CANADIENNE NATIONALE**

**606 BUREAUX AU CANADA**

.....

**parti**  
**pris**

l'O.N.F. et le  
cinéma  
québécois

avril 1964

textes et témoignages de  
denys arcand  
michel brault  
gilles carle  
jacques godbout  
gilles groulx  
clément perron



SEMAINE DU CINÉMA ITALIEN PLACE DES ARTS 31 MAI AU 5 JUIN

# ÉLYSÉE, CINÉMA D'ART

À l'affiche :

LA DÉRIVE de PAULE DELSOL

LE SOUPIRANT de PIERRE ÉTAIX

Bientôt :

PSYCOSSISSIMO de STENO

14 - 18 de J. AUREL

VIRIDIANA de LUIS BUNUEL

ZAZIE DANS LE MÉTRO de LOUIS MALLE

LA PEAU DOUCE de FRANÇOIS TRUFFAUT

MOURIR À MADRID de FRÉDÉRIC ROSSIF

LES FIANCÉS de ERMANNO OLMI



PRESENTA

una granda pelicula de **LUIS BUNUEL**



# **VIRIDIANA** \*

con Silvia Pinal

una experiencia necesaria

*una selectiòn de Andreas Pepinatrìste*

**BREVE A L'ELYSEE**

\* sous-titres français et anglais

---

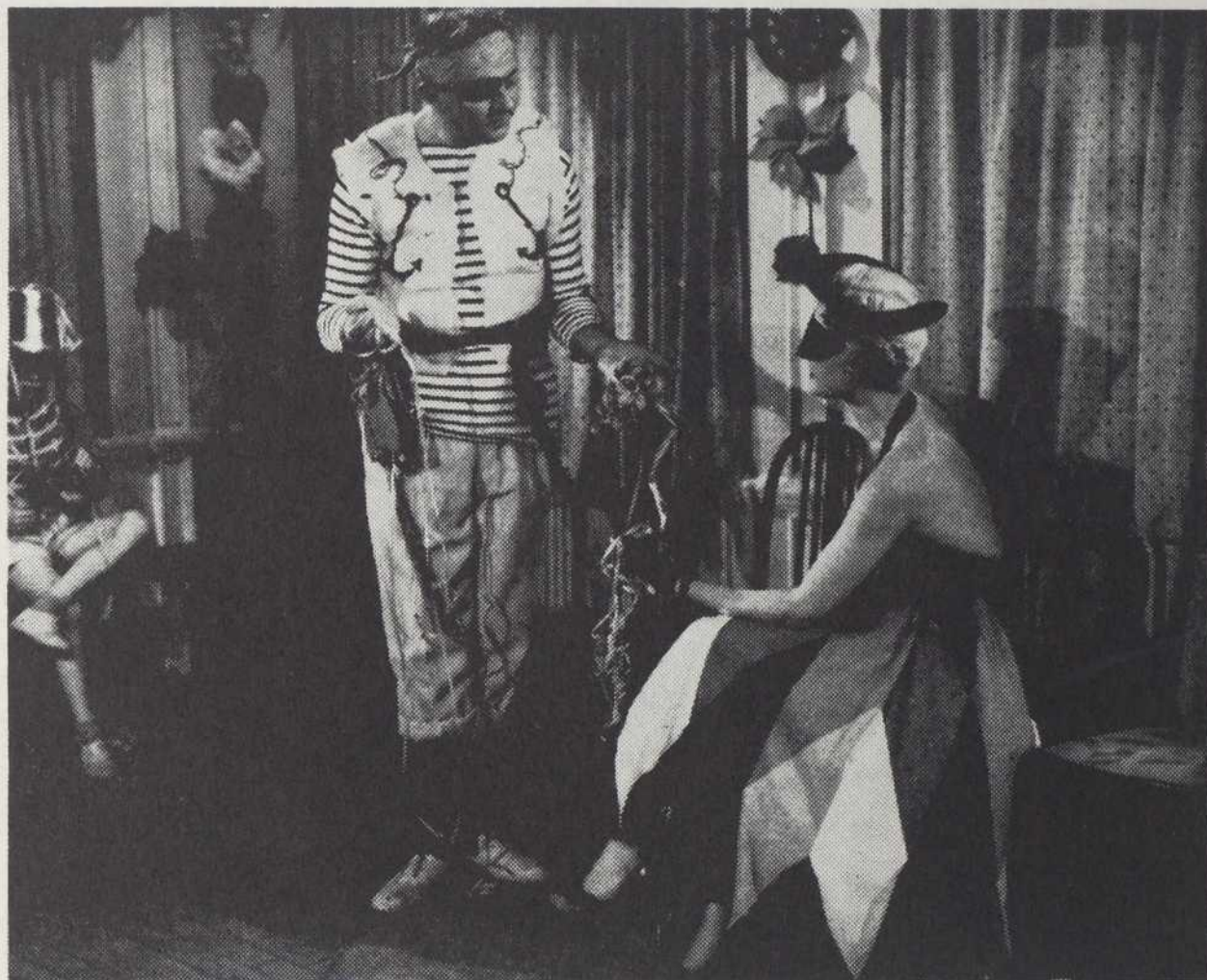
# ciné-week-end



3860 rue st-urbain, montréal, tél.: 274-7534

## Les Vacances de M. Hulot

de Jacques Tati



BIBLIOTHÈQUE  
NATIONALE

(nouvelle présentation)

— plus drôle que jamais —

— une cascade de rires à chaque séance —

**SAMEDI ET DIMANCHE : 2 HEURES**

**VENDREDI, SAMEDI ET DIMANCHE : 8 HEURES**

**centre de culture cinématographique**