

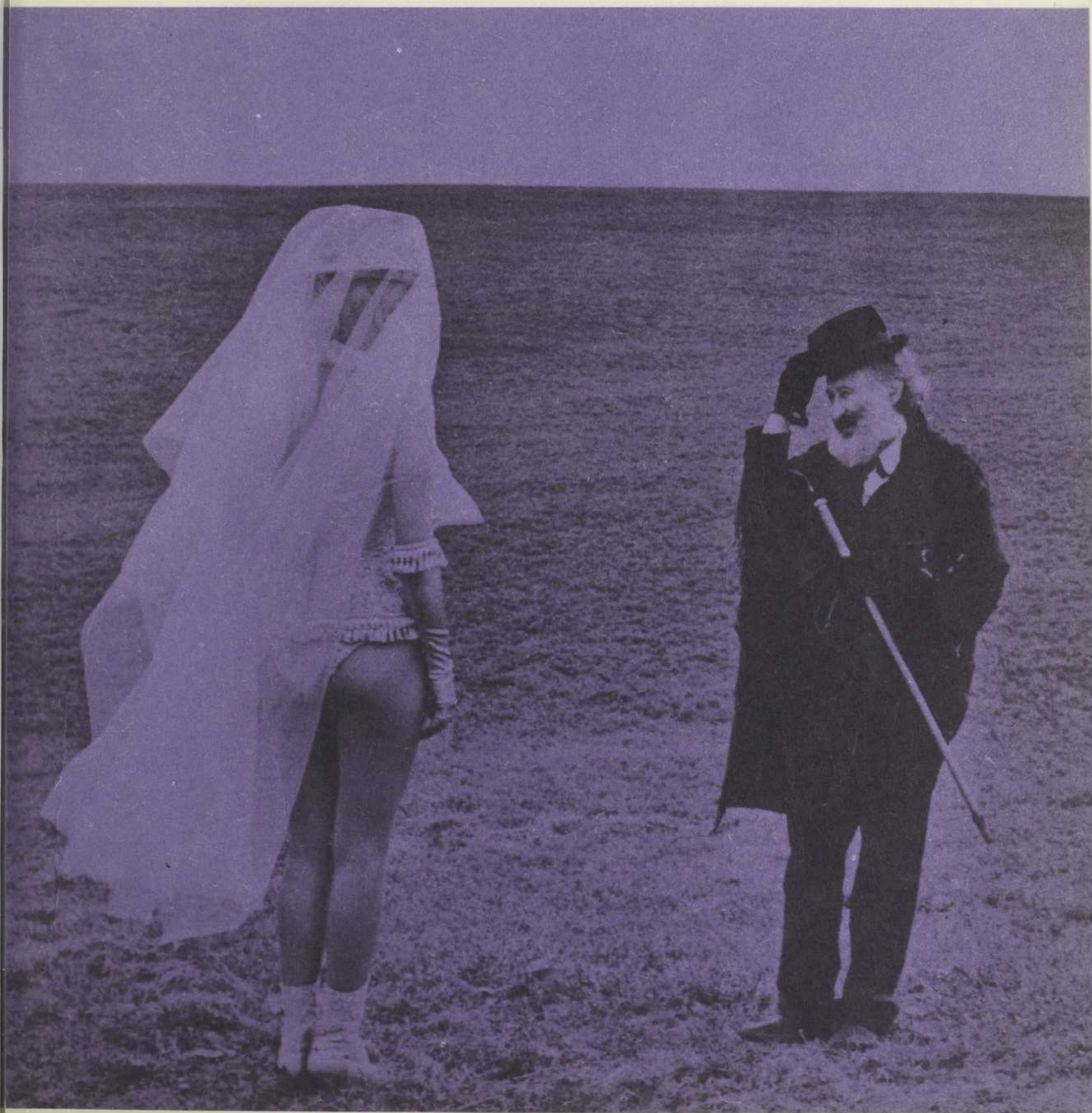
objectif

PÉRIODIQUES

DEC 30 1965

BIBLIOTHÈQUE
DE MONTREAL

revue indépendante de Cinéma



décembre 1965 / 75



rend hommage à la

COMEDIE MUSICALE

des dix dernières années

MINNELLI

An American in Paris

The Bandwagon

CUKOR

A Star Is Born

Les Girls

DONEN

It's Always Fair Weather

Funny Face

MAMOULIAN

Silk Stockings

du 16 au 22 janvier

le cinéma d'art et d'essai de Québec



LE MINOTAURE

2 rue des Beaux-Arts Paris-VIe

LA LIBRAIRIE DU CINEMA

catalogue sur demande

c.p. 742237. Paris

objectif

VUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

DACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE DE LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

DACTEURS : JACQUES BENSIMON, PIERRE HEBERT, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE,
CLAUDE MENARD, CHRISTIAN RASSET, PIERRE THEBERGE

COLLABORATEURS : ROBERT BENOIT, GINETTE CHAREST, GHISLAIN COTE, GILLES DAIGNEAULT,
CAMILLE HOULE, CLAUDE NADON

ADMINISTRATEUR : LUC DESLAURIERS

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD

MAQUETTISTE : VITTORIO FIORUCCI

OBJECTIF 65 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

ABONNEMENT EST DE \$6.50 POUR DIX LIVRAISONS

SOMMAIRE

JANVIER 1966, No 34

Editorial	Robert Daudelin	5
Entretien avec Gilles Carle	Jean-Pierre Lefebvre	7
Festival international du film de Montréal	Pierre Hébert	16
Walk-Over ou les murs de la compréhension	Jean-Pierre Lefebvre	24
Festival du cinéma canadien	Pierre Théberge	31
Bandes à part		34
Films sortis à Montréal		51

FILMS RECENTS

L'Ange exterminateur	Claude Ménard	39
Le Révolutionnaire	Pierre Hébert	41
Alphaville	Ghislain Côté, Gilles Daigneault	42
Stravinsky	Claude Nadon	43
Le Bonheur	Ginette Charest	48
L'Amour avec des si	Jacques Leduc	48
La Vie heureuse de Léopold Z.	Jean-Pierre Lefebvre	49
Lucky Jo	Robert Daudelin	50

EN PAGE COUVERTURE : JULIETTA DEGLI SPIRITI de Federico Fellini.

L'illustration de ce numéro est due à : Bruno Massenet, Festival international du film de Montréal, Office national du film, Jean-Pierre Payette, Larry Kent, New York Film Festival, Ciné-Art Film, Columbia Pictures et Astral 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.

Imprimerie Saint-Joseph

LES
FILMS
CLAUDE FOURNIER

au coeur du vieux Montréal

361, PLACE ROYALE

MONTRÉAL

INT

**IN
NEW YORK**

E

**THE BLEECKER ST.
CINEMA**

BLEECKER STREET & WEST BROADWAY

TEL. OR 4-3210

C

A REPERTORY FILM THEATRE
LOCATED TWO BLOCKS SOUTH
OF WASHINGTON SQUARE
IN GREENWICH VILLAGE

33 numéros, 1,450 pages, 193 critiques, 14 entretiens, 60 collaborateurs canadiens, 14 collaborateurs étrangers. Tel est à peu près le bilan statistique des cinq premières années de travail à **Objectif**. Il serait peut-être intéressant de donner ces quelques chiffres à une calculatrice électronique familière avec la situation du cinéma au Québec et de lui demander d'évaluer « objectivement » notre action depuis octobre 1960. Pourtant cette curiosité nous tente moins au moment de commencer une nouvelle série que le besoin de regarder autour de nous ce qui arrive au cinéma canadien — et d'essayer de comprendre.

En 1960 le long métrage canadien était encore un rêve ; aujourd'hui il existe à quelques exemplaires chaque année. Et le gouvernement fédéral parle même d'une banque de \$10,000,000.00 pour venir en aide aux cinéastes du pays. Dix millions : un peu moins que le budget de **My Fair Lady**, mais beaucoup plus que la somme investie dans le cinéma canadien depuis cinq ans. Guy Joussemet n'avait-il cependant pas raison de se demander, lors d'une récente émission de télévision consacrée à ce sujet : « Mais qu'allons-nous faire de ces dix millions ? » La question n'est pas simpliste. **La Corde au cou** aurait pu coûter cinquante ou cent mille dollars de plus, sans pour autant être meilleur, tandis que **Le Chat dans le sac** et **Le Révolutionnaire**, avec leur budget « amateur », sont bien ce qu'ils sont : des FILMS.

Les dix millions de Monsieur Lamontagne ne devraient pas paraître aussi providentiels. On n'est tout de même pas pour en faire des péplums dans la neige. Quant au talent, c'est toujours un matériau difficilement

EDITORIAL

monnayable. Si la banque existe, tant mieux. Nous ne sommes pas des pisse-vinaigre et nous avons également souhaité depuis longtemps qu'Ottawa fasse quelque chose pour le cinéma, mais n'y voyons la fin de nos maux et la naissance de nos chefs-d'œuvre. Essayons plutôt de voir clair et d'éviter tout de suite les coûteux **Amanita pestilens** et autres **Festin des morts** qui s'en viennent et qui n'ont rien à voir avec le cinéma canadien que l'on attend.

L'existence éventuelle de cette banque modifierait d'autre part le rôle de l'Office national du film qui devrait enfin devenir le corps fonctionnel qu'il aurait toujours dû être. Certains cinéastes qui ont récemment quitté l'Office semblent avoir compris.

Mais le problème n'est sans doute pas près d'être vraiment résolu. Il faut réinventer l'Office national du film : pas en créer un autre. On ne détruit pas les mythes en en créant de nouveaux.

Entre temps nos cinéastes pourront se faire la main en bénéficiant des opportunités de production que leur offre l'Expo 67. Ils pourront d'autre part se donner des maîtres puisque nous avons maintenant une Cinéma-thèque et que le System « annonce » dans la presse.

1960 n'était pas un très bon cru. 1966 est plein d'espairs, à condition que l'on soit réaliste, convaincu que le cinéma canadien est encore à bâtir.

Robert DAUDELIN

entretien avec gilles carle

— Pourquoi faites-vous du cinéma ?

C'est un choix qui n'est pas complètement exclusif. Si je ne faisais pas de cinéma (car il y a une série de coïncidences qui vous amènent à faire du cinéma, c'est un métier dans lequel on arrive souvent par la « bande », on ne peut pas aller à l'O.N.F. ou chez un producteur privé et dire : « Voilà, moi je veux faire du cinéma »), si donc je ne faisais pas de cinéma, je serais sans doute écrivain, ou peintre. Je ne trouve pas que par essence le cinéma soit un moyen d'expression supérieur aux autres. C'est un métier extrêmement intéressant, mais qui a de graves lacunes. Je sens toutefois que ma formation et mon talent conviennent mieux au cinéma ; c'est ce qui m'est le plus naturel. D'autre part, nous les Québécois avons peut-être plus de facilité pour faire du cinéma que pour écrire. Notre éducation nous a amenés à nous exprimer par la parole, mais cette éducation a été défaillante jusqu'à un certain point, et nous nous exprimons mieux par les **gestes**, les gestes de métier par exemple. Le jeune motocycliste canadien s'exprime mieux en réparant sa moto qu'en paroles. Ce qui ne veut pas dire que, ne pouvant nous exprimer avec des mots, nous nous exprimerons mieux avec des images... Il faut démystifier les mots, se débarrasser de la langue littéraire, ainsi que le font ceux qui écrivent en **joual**, et cela pour la retrouver. La langue ne doit pas être considérée comme une aventure

littéraire, mais comme un **geste** qui exprime quelque chose.

— Quels sont selon vous les rapports qui existent entre un cinéaste et son milieu ?

Le milieu est là. C'est le seul que nous connaissons très bien. Le reste du monde, nous le connaissons par les techniques audio-visuelles.

Nous subissons au Québec ce que j'appellerais une sorte de colonialisme culturel. Nous sommes nourris d'une culture que nous n'avons pas créée. Si nous voulons tenter l'aventure du cinéma, il faut jusqu'à un certain point oublier ça — même oublier nos maîtres. Nous avons eu tellement d'admiration pour ce qui venait de l'étranger que cela nous a nui. Il faut que nous exprimions notre milieu, non pas d'une façon chauvine, je n'en suis pas là ; mais il faut pour un certain temps considérer le cinéma comme un phénomène local. D'abord, comme cinéastes, nous avons à nous trouver un public. Il ne semble pas possible de rejoindre immédiatement le public japonais ou autre. Le seul public que nous avons à notre disposition, c'est d'abord le public québécois, puis canadien, puis, si l'on veut élargir, le public nord-américain. Il faut avant tout travailler en fonction de notre public, et aussi apprendre à exprimer ce que nous sommes, ce que nous avons vécu. L'enfance de n'importe quel Canadien français a autant d'importance que l'enfance de Simone de

Beauvoir ou de Jean-Paul Sartre. Il faut apprendre à reconnaître ce qu'il y a de valable dans ce que nous avons vécu, nous replacer dans notre contexte de Nord-Américains, puis agir de façon réaliste, surtout si nous voulons faire du cinéma.

— **Mais est-ce réaliste, d'un strict point de vue de production et d'exploitation, de travailler pour un public limité ?**

Penser à un marché précis pour un film, ça ne veut pas dire limiter ce film à ce marché. Il s'agit plutôt d'une attitude d'esprit. Lorsque nous pensons à un public précis, au public québécois par exemple, nous ne stipulons pas à la base que ce public a des réactions différentes de celles du reste du monde. Ce que je veux dire, c'est qu'il faut **s'adresser à quelqu'un** et que si ce public-là est intéressé, et si on s'intéresse à lui par la **qualité**, je ne vois pas pourquoi nos films ne pourraient pas aller à l'étranger. J'irais jusqu'à dire que cela peut être vrai indépendamment de la valeur intrinsèque de chaque film. Je pense au cinéma italien. Ce n'est pas la valeur intrinsèque de chaque film qui fait que le cinéma italien est actuellement le plus haut coté aux U.S.A., c'est son « italianité », qualité qui appartient à la fois aux bons et aux mauvais films. C'est peut-être une raison extérieure au phénomène cinématographique, mais d'une certaine façon elle est valable.

— **Le public québécois, ou canadien, est-il assez conscient de ce qu'il est pour se reconnaître dans les films issus de lui ?**

Je dirais, moi, que le public n'aime pas reconnaître toujours la même facette de lui-même. Je ne sais pas pourquoi, mais nos auteurs, que ce soit en littérature ou à la télé, ont toujours présenté un certain

type de héros que j'appellerais le « héros psychologique ». On n'a pas exploité, ici, la diversité des héros, et le public est très conscient actuellement qu'on ne le représente pas vraiment, qu'on ne représente qu'une certaine facette de lui, facette qu'il ne considère pas la meilleure. Il faut une plus grande diversité d'œuvres. Il faut quitter le documentaire, peut-être en en gardant l'esprit, mais il faut le quitter.

— **Comment êtes-vous venu au cinéma ?**

Par toutes sortes de détours. Je n'ai pas eu de formation classique, mais une formation graphique. J'ai fréquenté les Beaux-Arts pendant cinq ans. La formation que j'y ai reçue était vraiment de type artistique nord-américain (à l'époque, cela entraînait complètement en contradiction avec la formation que j'avais eue à l'école secondaire, qui était catholique, traditionnelle et même d'un type folklorique). Après, j'en suis venu à faire, comme tout le monde, de la publicité, et de la publicité j'en suis venu à faire de l'animation. Mais parallèlement, je faisais mon éducation littéraire (j'ai fondé avec Louis Portugais et Gaston Miron les Editions de l'Hexagone). Et j'écrivais. J'ai fait du journalisme. J'ai fait de la critique littéraire et de la critique de télé. J'écrivais aussi des scénarios de films.

— **Mais comment avez-vous eu la possibilité de faire du cinéma ?**

C'est Fernand Dansereau qui m'avait demandé si j'étais intéressé à soumettre une idée pour des films de la série qui s'appelait **Le Défi**. J'ai soumis tout de suite une idée de film qui s'appelait **Tout l'or du monde** (je me fais souvent voler mes titres !), qui a été tourné tout de suite par un réalisateur français, Raymond LeBoursier

ça m'a créé bien des drames psychologiques !).

Ensuite, j'ai été réengagé par l'O.N.F. comme **free lance**, toujours pour la même série, pour faire une recherche... sur la recherche scientifique, justement. De là, j'ai été engagé comme réalisateur.

— **Que représente pour vous chacun de vos films en tant qu'évolution personnelle ?**

Les tout premiers films que j'ai faits, **Dimanche d'Amérique**, **Manger** (en coll. avec Louis Portugais) et **Patinoire**, sont des films où j'ai appris à utiliser la caméra et les moyens cinématographiques. Ce sont des films « scolaires ». Sauf pour une chose : je voulais débarrasser les films d'une certaine lourdeur documentaire. J'étais très conscient qu'un certain didactisme documentaire finissait par être nuisible. On répétait alors souvent dans nos films des choses que les gens savaient déjà, ou qui n'intéressaient personne.

Lorsque j'ai fait **Patinoire**, je voulais abandonner le documentaire didactique et **retrouver** le poème cinématographique, et **retrouver**, en tant que cinéaste, une certaine vocation cinématographique. Je voulais enfin que mon film aille dans les cinémas.

C'est un film raté par rapport au cinéma, mais dans lequel j'ai découvert qu'on pouvait, tout au moins pendant quelques minutes, en essayant de faire une sorte de poème visuel, être tout aussi intéressant que dans un film didactique, beaucoup plus intéressant d'ailleurs à mon avis.

J'ai poursuivi cette expérience dans **Patte mouillée** qui est une réussite formelle plus grande que **Patinoire**, mais qui reste un film intéressant strictement pour moi sur le plan formel. Ensuite, j'ai fait **Percé**

on the rocks, qui est une satire du didactisme et du **travelogue**. J'ai tellement poussé loin dans les détails inutiles qu'il ne peut pas en être autrement.

— **Et Un Air de famille ?**

Tout en cherchant à débarrasser mes films du didactisme documentaire, je poursuivais aussi une démarche parallèle qui m'avait été donnée par les membres de l'équipe française de l'O.N.F. qui pratiquaient le **candid eye**. Je ne pouvais pas échapper à ça. Je n'avais pas, par ailleurs, la possibilité de faire des films avec acteurs. Donc, j'ai d'abord commencé par capter la réalité d'une façon **candid**.

Avec **Un Air de famille**, j'avais pour la première fois un sujet très vaste, et aussi un sujet qui me tenait vraiment à cœur, un sujet qui était intimement lié avec ce que je voulais faire dans le cinéma, un sujet concernant une réalité qui me touchait profondément.

Je ne me suis pas encore débarrassé d'**Un Air de famille**. C'est une expérience qui n'a jamais abouti, donc une expérience dont je garde une amertume.

Jean-Claude Labrecque et moi avons fait un travail monstrueux pour capter ce qui existait dans la famille canadienne au niveau du mythe et aussi au niveau de la réalité. (J'avais un thème qui était : le décalage entre le mythe et la réalité.)

On a filmé des moments « paroxysmiques », si je peux m'exprimer ainsi, des moments très durs de la vie canadienne-française, d'autres très tendres, d'autres très satiriques. J'ai essayé de couvrir la vie canadienne-française, avec cette différence que je m'y **impliquais**. J'étais conscient au départ qu'il fallait que je me réserve le droit, puisque le sujet m'était familier, puisque j'étais concerné, de porter un jugement critique et d'être cruel si je le voulais, ou

méchant, ou sentimental. Je voulais en faire un film non pas didactique, mais un film devant lequel le spectateur se trouverait au niveau de l'émotion.

J'ai été accusé, bien sûr, d'avoir fait des séquences extrêmement cruelles, et c'est vrai ; mais je riposte, je dis : à côté des premières, vous avez aussi des séquences qui sont le contraire, qui sont extrêmement douces, gentilles.

J'ai vraiment tenté de faire un film d'auteur. J'avais des choses à dire et je voulais les dire. Mais aujourd'hui, le film n'est pas un film. C'est un film qui n'a pas été fini. Il aurait dû faire une heure.

— **Pourrait-on encore le réchapper si l'O.N.F. vous donnait la liberté de le refaire selon vos idées ?**

Voici... Il y a un peu de ma faute là-dedans. Je me suis retrouvé à faire le montage avec énormément de matériel visuel, que j'aurais dû monter d'une façon très simple. Le tournage était assez dirigé, en somme, pour que le matériel parle de lui-même. Mais j'ai voulu aller trop loin et j'ai trop joué avec le matériel. Et puis, il y a trop de choses qu'on m'a forcé à enlever (par exemple, un extrait du code civil pendant une séquence d'enterrement). Il y a des sections d'**Un Air de famille**, aujourd'hui, qui sont incompréhensibles parce que le montage était motivé par un texte sur les devoirs des enfants envers les parents. Si je pouvais remonter le film, je ferais des divisions extrêmement simples, une simple série de tableaux de la vie familiale canadienne-française.

Enfin, **Un Air de famille** est une tentative un peu mort-née, parce que je voulais faire dans le film ce que seulement on peut arriver à faire dans un long métrage avec comédiens, et en transposant. Même si le film n'existe pas aujourd'hui, c'est le

film le plus important de ma vie. C'est le film que je n'ai pas encore dépassé, alors que j'ai dépassé mes petites expériences de **Patte mouillée** qui, jusqu'à un certain point, ne m'intéressent plus.

— **Et Solange dans nos campagnes ?**

Après **Un Air de famille**, il n'était plus question pour moi de faire du **candid**. Je ne voulais garder du **candid** que l'esprit et non la lettre. On ne peut plus, après être passé par le **candid**, faire un certain type de mise en scène. Le **candid** nous a appris que le cinéma avait fini de s'inspirer du cinéma et nous a donné le goût de faire du cinéma qui sorte de la vie. Après **Un Air de famille**, j'ai pensé : « Mon erreur a été de ne pas avoir **reconstruit** un mariage, par exemple. » En filmant un **vrai** mariage, je ne pouvais pas dire certaines choses, que je n'aurais dites qu'en **transposant**. Ce qui m'a amené à me mettre aussitôt au travail, à écrire des scénarios et à en proposer à l'O.N.F.

Dans **Solange**, il y a eu un handicap assez majeur. Moi, je voulais tourner en 35mm, alors qu'il était question de films en 16mm. Je suivais toujours mon désir de travailler pour les cinémas. D'autre part, je voulais mettre tellement de précision dans le détail que seul le 35mm me permettait d'y arriver. Je trouve que le 16mm peut lui aussi aller dans le détail, mais que ça se fait par une juxtaposition de plans ; il faut beaucoup morceler une séquence, la caméra doit aller sur chaque chose qui est à dire ou à montrer, alors qu'avec le 35mm on peut superposer les détails et cumuler les effets dans un seul plan.

J'ai eu, pour **Solange**, à la fois un budget de 35mm et un budget de 16mm. J'avais le droit de tourner mon film, moitié en 35mm, moitié en 16mm. C'est un drôle





de dé
on a
toire
l'
que
des
peu
l'aur
a un
père
fait
s'en
extr
rais
on s
Mar
jour
père
fait
de f
de v
Tout
qui
je tr
sonn
Sola
cepe
ciné
plus
te, n
— N
d
Lo
erre
nou
ess
je
nou
pers
prim
elle
mer
LA VIE
éven
Ma-Ma
souteur

de départ pour faire un film. D'autre part, on a fait des changements dans mon histoire la veille même du tournage.

J'étais très enthousiaste, toutefois, parce que c'était ma première expérience avec des comédiens. Aujourd'hui, je regrette un peu **Solange** ; je vois mieux dans quel sens j'aurais dû pousser. Par exemple, lorsqu'on a un personnage comme celui du grand-père (joué par Ovila Légaré) et qu'on lui fait dire quatre ou cinq répliques et qu'on s'en tient là, on fait une erreur de cinéaste extrêmement grave. Pour des raisons je dirais de colonialisme cinématographique, on s'intéresse plus à la jeune fille (Louise Marleau) qui a 20 ans et qui est jolie ; aujourd'hui, je m'intéresserais plus au grand-père qu'à la jeune fille qui, elle, est née du fait d'avoir vu des films et un certain type de fille à l'écran ; elle est née aussi du fait de vouloir poursuivre un certain cinéma. Tout le côté « sophistiqué » de **Solange** et qui me faisait plaisir en tant que cinéaste, je trouve que c'est raté. Les véritables personnages, je ne les ai pas développés. **Solange** est un film sur le cinéma. J'étais cependant conscient de satiriser un certain cinéma ; mais cette satire ne m'intéresse plus tellement. Le cinéma, en quelque sorte, nous nuit à nos débuts.

— **N'est-ce pas là l'un des grands dangers du cinéma canadien ?**

La façon dont j'explique en partie nos erreurs... je crois que le collège classique nous a beaucoup nui. Nous recherchons les essences des choses alors que le cinéma, je crois, est l'art du détail. Je crois que nous sommes essentialistes. Nous avons un personnage, et au lieu d'essayer de l'exprimer dans sa totalité, même si parfois elle est banale, nous essayons de l'exprimer dans son essence. Si on a un person-

nage solitaire, on essaie de faire un film sur la solitude, où tout ce qui se produit est relié d'une façon immédiate à la solitude. Ça fait des films extrêmement prévisibles. Cette conception m'intéresse très peu.

— **Vous en faites la preuve dans La Vie heureuse de Léopold Z.**

Je me disais que pour qu'il se passe quelque chose il fallait que le personnage existe et que je n'avais pas à préjuger qu'il soit intéressant ou non. Je voulais tout d'abord mettre en œuvre une matière visuelle, rechercher un style, une façon de faire exister Léopold dans la plus grande mesure du possible. Je ne voulais pas lui confier des drames ou des idées qui auraient été les miens. Je voulais tout simplement qu'il existe devant moi. Je connaissais très bien mon personnage, je l'avais souvent rencontré. J'ai voulu me mettre à son service (je sais aujourd'hui jusqu'à quel point cela peut être une erreur, mais enfin...). Non plus, je ne voulais pas avoir une superstructure dramatique qui le ferait aller là où il ne voulait pas. Si le film arrivait à dire quelque chose, il le dirait simplement parce qu'il serait **vrai**.

Ce que je n'aime pas beaucoup, c'est qu'on considère **Léopold Z.** comme un film folklorique. Evidemment, quand vous mettez des enfants de chœur dans un film, ça fait un peu folklorique ; mais moi je vois ça d'une façon différente, je le vois comme une **critique** du folklore. Je n'ai pas mis des enfants de chœur pour faire plaisir au public, mais parce que les enfants de chœur font plaisir à Léopold Z. Ce dernier est un homme qui tourne en rond, qui est dépossédé, qui n'a que de petites responsabilités. Mais le drame est là quand même. La société ne lui confie pas de grandes responsabilités. Je ne voudrais pas être

comme ça, ni que mes enfants soient comme ça.

Je ne dis toutefois pas ces choses d'une façon claire, à la manière d'une émission de télé, par exemple. Je ne dis pas : « Voilà un homme dépossédé. » Jamais. Il faut, pour le comprendre, réfléchir énormément sur le film, sur notre société et sur la réalité canadienne-française. Moi, je pense que Léopold a beaucoup de qualités, mais qu'elles sont inemployées. C'est un personnage pré-révolutionnaire, qui tourne en rond.

— La Vie heureuse de Léopold Z. **n'est pas un film comique.**

En fait, il n'y a pas de gags. J'en avais inventé pour le film. Je ne les ai pas tournés, et ceux que j'ai tournés, je ne les ai pas mis, volontairement. Il y a des gags qui n'en sont pas. Il y a une phrase, par exemple qui fait beaucoup rire : « Quand on contrôle l'argent, on contrôle les âmes. » Expliquez-moi pourquoi une phrase comme ça fait rire ! C'est pas drôle du tout. Ça représente une morale inacceptable. Ce qui fait rire, à mon avis, c'est que le public se reconnaît dans des situations données. Lorsque Léopold va emprunter de l'argent, par exemple, il est gêné, timide, humilié : **il a peur**. C'est qu'au fond, il retrouve à la compagnie de finance l'attitude du confessionnal ; il va chercher de l'argent de la même façon qu'il va chercher l'absolution. Or emprunter de l'argent devrait être un geste rationnel, clair et ne troublant pas quelqu'un intérieurement. C'est un geste banal et normal dans notre civilisation. Mais Léopold est aliéné, il transfère dans tous les domaines les concepts moraux qu'il a reçus. C'est l'**attitude** du personnage qui déclenche le rire, non pas les gags en eux-mêmes.

— **Comment ce projet est-il né ?**

A propos des quatre films sur l'hiver au Canada. Moi, j'ai décidé de faire l'hiver à Montréal. Mais pas un film sur Montréal. Un film sur les Montréalais. Parce que depuis **Solange**, je n'avais nullement l'intention de braquer ma caméra sur la montagne enneigée et de croire que je faisais un grand film canadien.

Ce devait être un film d'une demi-heure. Il n'y a pas eu de difficulté pour faire accepter le scénario.

La première année, je n'ai pas eu de neige et j'ai tourné tous mes intérieurs (ça me répugnait un petit peu de mettre de la neige artificielle au Canada.) Et j'en ai tournés plus que j'aurais dû, j'avais pour trente minutes d'intérieurs. J'ai présenté le film à Jacques Bobet qui a trouvé ça intéressant ; il l'a présenté aux autorités qui ont voté un budget double.

— **Qu'est-ce qui vous passionne le plus dans votre métier ?**

C'est, lorsque j'arrive au tournage, de changer le scénario que j'ai écrit, de réinventer sur place, de demander à mes comédiens ce qu'ils en pensent, de transformer le personnage en fonction de ce que peut donner le comédien. Je considère qu'un scénario est un simple outil de travail et qu'en quelque sorte il est en opposition avec la réalité ; mais cela est nécessaire, c'est une sorte de détonateur. Je crois beaucoup au mot de Renoir : « Un film se fait à mesure. »

— **Que pensez-vous du travail des autres ?**

C'est très important. Ce qui s'est passé à l'O.N.F. est très important. J'ai été aussi influencé par le travail de mes confrères que par le cinéma international. Quand je

vais au cinéma, ce que j'aime le mieux c'est découvrir à travers les personnages quelque chose de neuf. Au fond, je suis comme tout le monde. Nous pouvons aller au cinéma pour nous divertir, mais nous n'aimons vraiment que les films qui vont dans le sens d'une expérience humaine.

— **La télévision nuit-elle au cinéma canadien ?**

Oui, je crois. Pas seulement parce qu'elle absorbe trop d'énergies créatrices, parce qu'elle développe un style de jeu et une certaine habitude à rencontrer tel ou tel personnage, mais surtout parce qu'elle impose une hiérarchie des valeurs et certains concepts de culture. Radio-Canada est contrôlée par un groupe d'intellectuels, le Canal 10 par un groupe de financiers. Le Canal 10 **se sert** du public, alors qu'à Radio-Canada on se croit volontiers détenteur de la culture avec cette mission de la faire passer aux autres, ce qui est un phénomène bourgeois. Or la télévision est un instrument essentiellement démocratique

et devrait, au lieu d'imposer la culture d'une « élite » ou de faire comme le Canal 10, la télé devrait en quelque sorte aider une culture populaire à naître.

— **Le cinéma canadien, c'est pour quand ?**

Il faut d'abord penser film. Surtout penser au prochain film à faire. Il faut aussi **produire**, même si l'on n'a pas les moyens proprement dits de production. Il faut porter le régime de production personnelle à son maximum. Moi, si on me donnait de l'argent, je pourrais tourner pendant cinq ans sans arrêter, j'ai au moins une dizaine de scénarios dans mes tiroirs... On a beaucoup mis l'accent sur le manque de scénarios. Eh bien, ce n'est pas vrai, je rencontre tous les jours des gens qui ont des idées de films, et de bonnes. On manque d'auteurs de film, c'est tout.

— **Quel âge avez-vous, Gilles Carle ?**

35 ans.

(Propos recueillis au magnétophone.)

avec les hommages du TORONTO FILM SOCIETY

18^{ième} saison

festival de montréal

Après avoir vu une vingtaine de films en une semaine, il m'est difficile de trouver l'attitude juste pour en parler. Je me sens incapable de prendre les films un par un, de les louer ou les démolir en vingt lignes et de prétendre faire de la critique.

La critique est bien autre chose que de formuler des jugements absolus. En cette matière comme en beaucoup d'autres, que l'on gratte un peu et on se rend compte que l'absoluité des jugements est fondée sur un arbitraire quasi inévitable. Si l'on pousse à l'absurde, la critique s'avère impossible ; mais les choses n'existent ni dans l'absurde ni dans la plus parfaite logique. La critique est beaucoup plus un travail d'analyse. Une recherche de structures internes, qui a la vertu de rendre ses parti pris plus explicites et de pouvoir les diriger vers ou parallèlement à une action. Ainsi une critique valable ne peut se dissocier d'un intérêt et d'un engagement vis-à-vis de la création, engagement qui, s'il est réel, dépasse le cinéma et s'inscrit dans la réalité. Le critique est plus qu'un spectateur averti. Le problème dans un festival, c'est que devant tant de films si divers, malgré soi on devient un peu spectateur, un type particulier de spectateur, cependant, qui pense très rapidement et de façon très désordonnée, et qui oublie des choses à force de trop en voir.

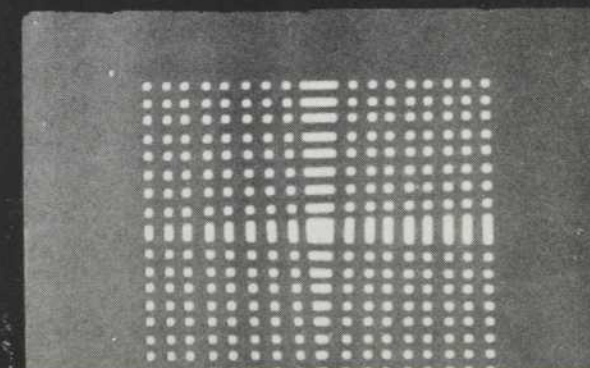
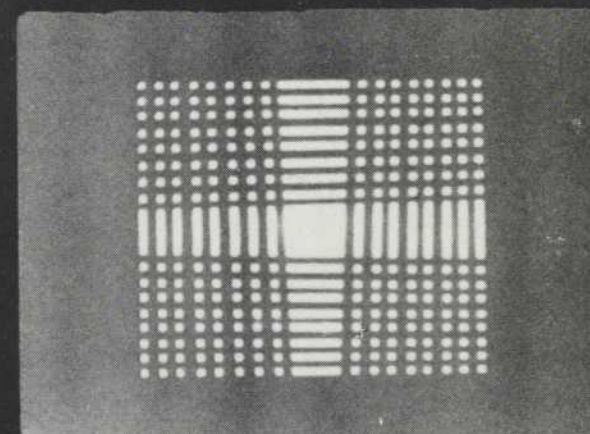
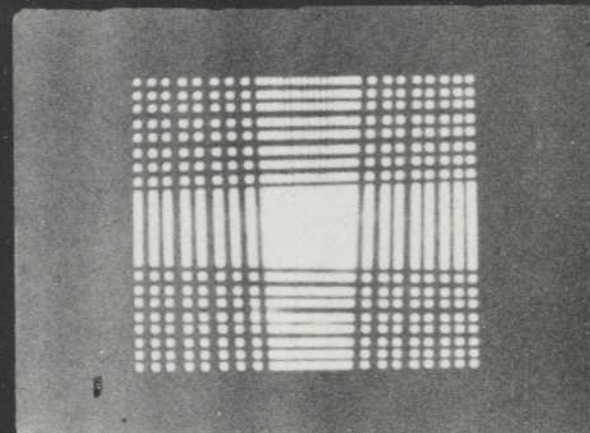
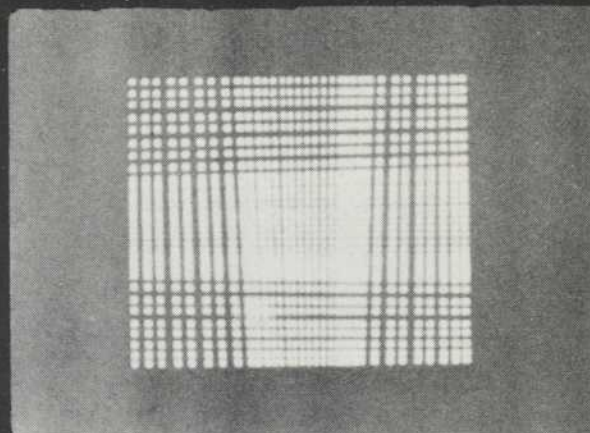
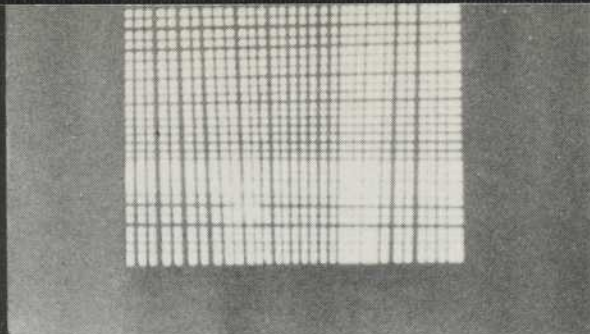
Je n'ai donc pas envie de faire un compte rendu systématique tel que l'on a déjà pu en lire plusieurs fois ailleurs. Je limiterai mon propos à étudier, à travers quelques-uns des films présentés, une nette tendance du cinéma actuel vers l'abstraction. Cette tendance se manifeste toutefois de façons souvent très différentes.

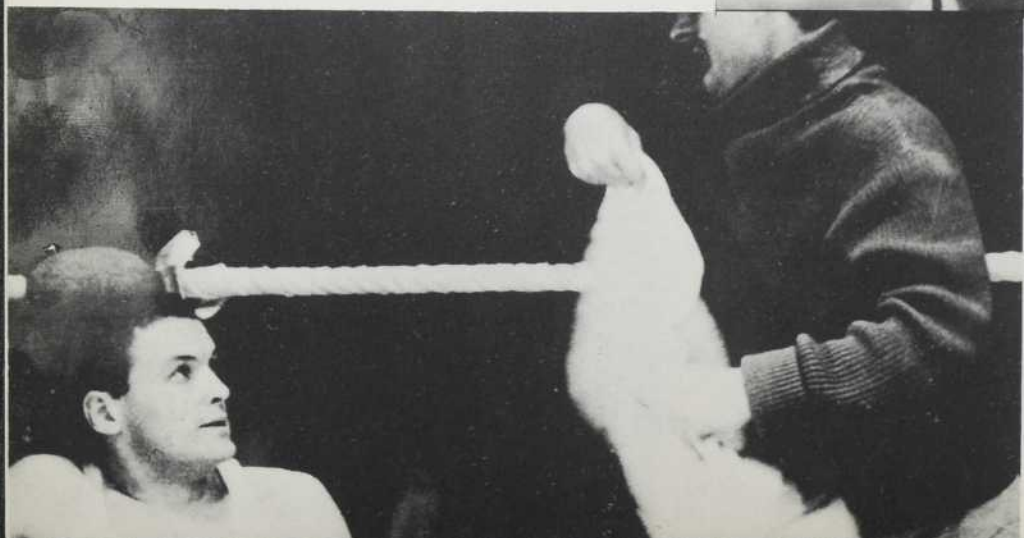
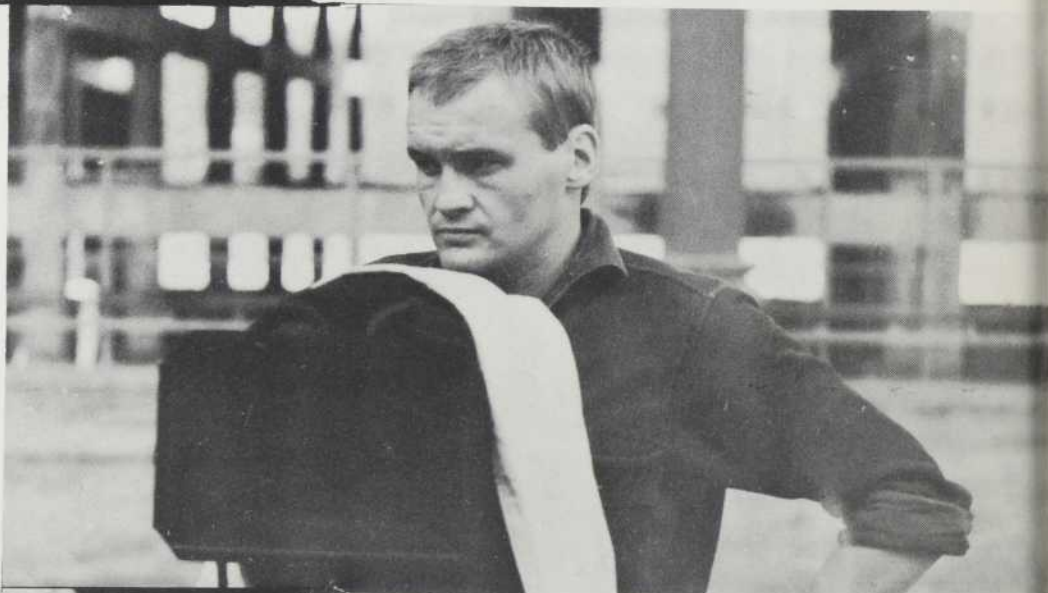
MOSAÏQUE

Mosaïque ne représente pas une brisure dans l'œuvre de McLaren ; il est la suite logique de **Lignes horizontales** et de **Lignes verticales**, et se raccroche à toute son œuvre précédente par une même conception du film. **Mosaïque** est important parce qu'il concentre en lui toute l'importance de cette œuvre. Le cinéma défini en termes exclusifs de rythmes et de mouvement est ici défendu de façon plus convaincante que dans **Lignes horizontales** et **Lignes verticales** et avec plus de pureté que dans ses films précédents, c'est-à-dire qu'il est émondé d'un superflu de fantaisie qui cependant est un élément essentiel du monde de McLaren. A ce point de vue, **Mosaïque** est moins intéressant parce que trop systématique, mais cette systématique est particulièrement intéressante pour amorcer une réflexion sur le cinéma d'aujourd'hui et surtout sur celui de demain. Je regrette toutefois la structure dramatique du film, qui est une limite que McLaren n'a jamais pu ou jamais voulu dépasser pour arriver à un cinéma totalement abstrait ; l'abstraction n'est pas nécessairement incompatible avec une forme quelconque de progression dramatique, mais chez McLaren la constance de la construction dramatique constitue un facteur limitatif qui est un dernier lien avec un cinéma que l'on pourrait dire figuratif, un cinéma qui raconte des histoires. Beaucoup de longs métrages présentés au Festival, plus particulièrement **Alphaville** tout en étant moins littéralement abstrait, le sont de façon plus globale, en se dégageant plus complètement d'une conception exclusivement dramatique de l'organisation du temps.

ALPHAVILLE

Alphaville et **Mosaïque** se placent tous deux dans la même orientation cinématographique, **Alphaville** est même construit sur un schème encore plus abstrait que **Mosaïque**. Jusqu'à **Bande à part**, l'effort d'abstraction de Godard a porté surtout sur l'enchaînement des idées et des événements pour arriver à un cinéma plus près de l'essai que du roman. Les faits s'y enchaînent non selon une logique qui leur est propre, mais selon une logique qui dépend d'un niveau supérieur d'organisation : la réflexion. Ainsi les événements du film passent du niveau de fait au niveau de signifiant, de la même façon que les éléments individuels de **Mosaïque** tirent leur im-





portance d'un système qui leur est à prime abord étranger. Sur le plan visuel cependant, Godard n'avait jamais été si loin ; il avait auparavant cherché à créer un monde visuel signifiant au maximum, mais sans que cela aboutisse vraiment à une plastique. Ce qui ne veut pas dire que ses films étaient laids mais qu'ils n'étaient pas complètement dégagés d'une conception « commentatrice » du visuel.

Une Femme mariée tombait un peu dans le statisme photographique, alors que l'on retrouve dans **Alphaville** une plastique dans le temps, donc beaucoup plus cinématographique. La dimension visuelle dans **Alphaville** constitue un réseau original de significations qui s'imbriquent au réseau de significations des faits et des paroles, et se trouvent placées sur le même pied. C'est tout un chemin parcouru. Que l'on compare cette scène du **Mépris** où Paul monte sur le toit de la villa de Prokosh pour y chercher Camille et cette scène d'**Alphaville** où Lemmy Caution sort de l'ascenseur avec le professeur von Braun qui dit à ses gardes de corps : « Cet homme n'existe plus » ; les gardes du corps entraînent alors Constantine dans l'ascenseur et lui donnent une raclée ; mais on ne voit pas ses agresseurs, on ne voit que Constantine qui passe de gauche à droite et de droite à gauche devant une caméra fixe. Dans le premier cas, Paul est visiblement anxieux, il monte l'escalier en appelant Camille. Son anxiété est traduite par un cadrage hésitant et complètement inhabituel, qui le laisse à l'extrême droite de l'écran cinémascope ; puis l'évidence et la déception sont traduites par le mouvement plus rapide de la caméra qui découvre le toit. Ces images sont signifiantes mais pas de façon autonome, elles sont le commentaire d'une action. Le second cas est totalement différent : il y a d'abord une parole de von Braun « Cet homme n'existe plus », répondant de façon automatique à cette phrase qui n'est pas un ordre, les gardes du corps se saisissent de Constantine, puis la porte de l'ascenseur se ferme, l'espace devient clos, devient plastiquement clos, c'est l'écran qui se ferme plus que l'ascenseur, c'est l'espace découvert par l'écran qui est réduit. On a même l'impression que l'ascenseur lui-même n'est pas exigü, car on ne peut pas voir les gardes du corps dans l'image. La raclée nous est plastiquement présentée comme mécanique et même électronique par le passage rythmique de Constantine devant la caméra. Ainsi la phrase de von Braun prend son sens, elle est une espèce de réponse à la question que Constantine venait

de lui poser sur Alpha 60, elle indique le passage de Lemmy Caution du monde de l'humain au monde de la codification chiffrée, et ce passage est signifié de façon essentiellement plastique.

Même chose dans le plan final où pendant que Natacha réussit à dire à Lemmy Caution qu'elle l'aime et que présumément Alphaville s'autodétruit, un reflet lumineux traverse l'image de façon rythmique. Or tout au long du film les rythmes lumineux sont associés directement à Alpha 60. C'est là toute l'ambiguïté du film : Alpha 60 n'est pas détruit, ses rythmes lumineux ouvrent et ferment le film qui est construit sur une structure que l'ordinateur aurait pu générer lui-même. On arrive à un réseau de significations extrêmement complexes et parfois contradictoires, qui est inaccessible à l'expression orale comme le dit Alpha 60 la première fois qu'il parle ; pour dire ces choses Godard réinvente le mythe, qui a pour fonction de placer un ordre dans les contradictions de l'humain dans ses rapports avec la réalité.

Alphaville est un mythe moderne à l'usage de l'homme contemporain qui est dépassé par un milieu qu'il s'est construit.

Déjà il nous est possible de faire un certain déblayage dans la notion d'abstraction au cinéma. Dans un film abstrait il est bien secondaire que l'on utilise ou non des images abstraites. Un film existe d'abord dans le temps, et cette notion d'abstraction s'applique d'abord à l'organisation du temps. Un film est abstrait en autant qu'il n'est pas restreint à un temps littéral, mais qu'il atteint un temps organisé, contrôlé, construit selon une structure dont l'élaboration est peut-être le moment essentiel de la création cinématographique ; ainsi un véritable cinéma n'est pas nécessairement abstrait. Mais la structure du film abstrait n'est pas nécessairement donnée telle quelle, comme dans les films qui utilisent des images abstraites ; elle est souvent dissimulée derrière une façade « factice » plus ou moins opaque. Ceci n'est pas nécessairement conscient chez le cinéaste, quoique cela soit souhaitable, car par la conscience l'acte de création gagne de la plénitude.

(**Walk-over** du Polonais Jerzy Skolimowski aurait sans doute mérité un aussi long développement qu'**Alphaville** dans cet article, mais je réfère le lecteur à l'article de J.-P. Lefebvre, ayant moi-même été trop désorienté au premier contact avec ce film pour pouvoir en parler.)

KWAIDAN

Ainsi qu'**Alphaville**, **Kwaidan** se situe sur le plan mythique (mythologique plus que mythique, peut-être) mais d'une façon très différente, à la fois plus traditionnelle et d'un impact plus direct, quoique pas nécessairement plus accessible, justement parce que le film de Kobayashi dépend d'une tradition qui n'est pas la nôtre, et qu'une partie de sa force d'impact dépend de ce décalage. Aussi peut-être aime-t-on moins le film pour ce que l'on y comprend que pour une certaine fascination devant un ésotérisme culturel (ce raffinement de l'exotisme !). C'est un film totalement oriental et notre regard d'occidental risque d'en fausser beaucoup la saisie.

Si le cinéma de Godard est réflexif et invite le spectateur à un effort constant, celui de Kobayashi est méditatif et mystique (ici encore on se heurte à des mots inventés par notre société qui déterminent d'avance les réalités ; il s'agit peut-être là d'une autre forme de réflexion). **Kwaidan** demande au spectateur un détachement de lui-même et une communion anonyme à un rite essentiel et violent qui arrache le spectateur plus qu'il ne l'invite. Le spectateur est soumis à un hypnotisme par la terreur et l'horrible qui finissent par être beaux et conduisent à la contemplation, comme par exemple au moment de la scène de l'arrachement des oreilles.

Si **Mosaïque** est un film abstrait construit sur une structure formelle, **Alphaville** sur une structure logique, **Kwaidan** l'est sur une structure mystique.

Le langage plastique et sonore de Kobayashi répond exactement à cet univers mystique par son immuabilité « essentielle » où les mouvements semblent fixés à jamais. On a l'impression de voir des concepts de mouvements plutôt que des mouvements réels. Une telle plastique prenait forme dans **Harakiri** mais elle atteint ici un accomplissement plus global. C'est peut-être dans les mouvements et la plastique de l'escrime japonaise que l'on trouve l'exemple le plus parfait et le modèle de cette plastique cinématographique. Dans les deux cas, la distance entre les événements et leur réalité visuelle est nulle.

LES ÎLES ENCHANTÉES

Les Iles enchantées de Carlos Vilardebo peut répondre au même type d'analyse quoique de façon beaucoup moins poussée car le film est moins complexe. Avec **Les Iles enchantées** on

passse de la mythologie à la poésie. En présentant son film Vilardebo disait qu'il l'avait fait par amour de la mer, des voiliers, des voyages et de Melville. Ce sont là les sujets du film dont le langage est d'abord visuel. Vilardebo « montre » avant tout. **Les Iles enchantées** est construit sur des rythmes qui sont à la limite du poétique et du formel, et ainsi il rejoint plus directement le type d'abstraction de **Mosaïque**, sauf que dans ce dernier la logique visuelle est plus grande. Chez Vilardebo, le déroulement rythmique semble basé plutôt sur une intuition poétique que sur les mathématiques, et cette plus grande liberté de construction est durement en accord avec l'objet du film : le merveilleux et la vastitude de la mer.

MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE

Les Iles enchantées effleure le fantastique. Avec **Manuscrit trouvé à Saragosse** on y entre de plein pied. Le film est cependant moins chaleureux que **Les Iles enchantées**, d'une poésie très froide et d'un rythme beaucoup plus mécanique. Ce film est le produit incroyable d'une imagination aussi débordante que systématique. Il se présente d'abord explicitement comme un récit, mais il raconte tellement qu'il finit par ne plus raconter du tout, si bien que ce n'est plus l'histoire que l'on perçoit, mais une mécanique qui se complique jusqu'au point où l'on croit qu'elle va se bloquer. L'engrenage, toutefois, est parfait et la boucle se ferme toujours. Sous cet aspect c'est un pur exercice abstrait, il s'agit ni plus ni moins d'un film combinatoire. Le film dans son ensemble est construit sur quelques complexes d'éléments simples qui se groupent continuellement de façons différentes. La séquence des récits superposés, en particulier, est construite à partir d'une situation relativement simple qui est pourtant complexifiée à l'extrême par le mécanisme du récit. Il est remarquable que dans le film on nous avertisse constamment par des détails parfois à la limite du perceptible, qu'il s'agit d'un coup monté.

CHRONIQUE D'UN FOU

Dans **Chronique d'un fou** le fantastique prend les formes très différentes de la fantaisie. Il s'agit aussi d'un film plus moraliste, donc qui s'intéresse plus directement à la réalité. **Chronique d'un fou** présente une certaine affinité avec le cinéma de Godard. J'ai dit que ce dernier tenait

du mythe. L'autre tient de la fable ; il est plus direct et plus critique dans son propos.

Il suffit de comparer **Chronique d'un fou** aux **Carabiniers** pour s'en rendre compte. Les deux ont le même propos : la guerre. Zeman la critique en la tournant en dérision, Godard la regarde comme un fait humain et en exprime les contradictions de façon moins unilatérale donc moins moraliste.

Chronique d'un fou n'est pas une fable qui raconte. Sa construction n'est pas sans analogie avec celle de **Manuscrit trouvé à Saragosse**. Les éléments de base sont simples et le film est composé de leur retour continu. Pourtant le récit reste secondaire, il se répète de façon très linéaire et sur lui se greffe des pirouettes continues ; la structure du film consiste en l'arrangement de ces pirouettes dont la succession forme la véritable trame du film.

Dans ce premier groupe de films (**Mosaïque**, **Alphaville**, **Kwaidan**, **Les Iles enchantées**, **Manuscrit trouvé à Saragosse** et **Chronique d'un fou**), l'organisation abstraite est plus évidente que dans les autres parce que la préoccupation de construire un système autonome prend le premier plan. Cela n'implique pas nécessairement un divorce d'avec la réalité, mais plutôt une distanciation qui permet à l'auteur de reconstruire celle-ci selon un point de vue particulier. Cependant l'abstraction au cinéma peut prendre des formes très différentes et se retrouver dans des films qui s'orientent vers une saisie beaucoup plus immédiate de la réalité.

LE BONHEUR

Le Bonheur d'Agnès Varda n'est ni tout à fait dans l'un ni tout à fait dans l'autre des deux groupes. D'une part le film se rapproche du premier groupe car il est l'exploration systématique, et par la forme et par l'argument, d'une idéologie. Par ailleurs cette idéologie existe dans la réalité sociale, et l'on sent dans l'attitude de Varda un souci d'objectivité, une distance constante vis-à-vis de son sujet. Pourtant Varda intervient comme catalyseur pour permettre, jusque dans ses conséquences extrêmes le développement de cette éthique de la vie quotidienne jolie, gentille, inconsciente et intuitive qu'entre autres on appelle le bonheur. Le film est construit pour laisser place à toutes les réactions morales possibles. Il est remarquable que les gens réagissent moins pour ou contre le film lui-même que pour ou contre son contenu. La mort de l'épouse dont

on ne sait pas s'il s'agit d'un suicide ou d'un accident, est le point où le spectateur lui-même décide du sens du film selon sa propre réaction morale. L'inexistence psychologique des personnages écarte la possibilité de recourir à ce type d'explication, ainsi l'option que le spectateur prend est strictement morale. Aussi est-il difficile de juger exactement des intentions de Varda en faisant **Le Bonheur**. Varda a-t-elle fait ce film avec attendrissement ou avec cynisme ?

LE MOMENT DE LA VÉRITÉ

La volonté d'objectivité se manifeste d'une bien autre façon dans **Le Moment de la vérité** de Rosi pour qui ce film semble avoir été une espèce d'exercice de non-intervention devant des faits sociaux qu'il nous présente dans toute la confusion de leur réalité immédiate. Dans ses autres films, la marge entre la neutralité de l'auteur et le dogmatisme politique est très subtile mais elle est toujours respectée. En ce sens **Salvatore Giuliano** est un tour de force, c'est un film carrément abstrait dont la logique est celle de l'objectivité sociale ; Rosi a complètement reconstruit les faits en vue de révéler un réseau complexe d'interrelations dont la reconstitution chronologique n'aurait pas rendu compte. Une telle démarche est périlleuse et elle ne tient qu'à une question de lucidité face à la réalité.

Dans **Le Moment de la vérité** Rosi aborde la réalité sans l'organiser pour le spectateur qui choisit de voir ce qu'il veut. On peut voir le film comme un beau film touristique sur la corrida. Par ailleurs, on peut y voir le germe d'une organisation des faits qui ferait du film une critique de deux idéologies connexes, la religion et la tauromachie, la première servant de point de repère à la seconde. Mais cela est si latent qu'il me semble que ce film n'est pas tout à fait fini par rapport aux autres films de Rosi et que par conséquent il est moins important dans l'œuvre de Rosi pour qui il a probablement une grande importance.

SÉCHERESSE

Comme **Le Moment de la vérité**, **Sécheresse** se veut un document. Les résultats sont cependant très différents et cela tient au sujet moins complexe et moins fastueux de **Sécheresse**. La situation est très simple, la sécheresse, la misère, des gens qui crèvent de faim et qui marchent vers une prospérité illusoire devant des maîtres bien

nourris auxquels ils doivent rendre hommage. Cette situation se présente immobile, s'éternisant désespérément ; elle fournit au film un accablement à montrer et à transmettre, mais non une structure car elle n'en a pas. Le film doit donc générer ses propres structures pour traduire ce vide, cette vie à la limite de la mort. Il est nécessairement abstrait. Pour pouvoir la transmettre intégralement, le réalisateur doit savoir organiser la réalité.

FOUR IN THE MORNING

Dans **Four in the Morning** cette ligne de développement à la deuxième puissance est à la fois plus évidente et plus simpliste. Le film est construit sur des tensions entre trois lignes de développement parallèles et indépendantes. Ces tensions sont créées par une opposition rythmique entre l'histoire de la femme mariée, qui est languissante, et celle de la célibataire, qui est comparativement vertigineuse, et d'autre part par la troisième ligne de développement vers laquelle convergent les deux autres.

L'ÂGE DES ILLUSIONS

L'Âge des illusions est construit sur un mode beaucoup plus linéaire. Le film adopte la forme d'une chronique, mais ici cela ne suffit pas à donner une structure au film, car cette chronique ne se déroule pas dans une continuité chronologique et son objet ne peut être clairement délimité, donc ici encore le film doit construire lui-même sa propre structure pour organiser un ensemble de gestes dont la succession dans le temps est factice et dont le but est d'arriver à fixer quelque chose d'aussi indéfini que la vie quotidienne. Lorsqu'un cinéaste se place en deçà de la réalité des événements « importants », c'est-à-dire ceux qui d'emblée sont induits d'une signification dans la conscience des gens, et s'occupe de réalités plus immédiates et plus profondes que sont les gestes et les attitudes vécus inconsciemment, il doit se construire un système de significations qui lui est propre et qui est implicite derrière une facticité de non-signification explicite. Le film dépasse alors le plan de l'expression dramatique pour devenir un ensemble de rapports abstraits entre des signes. Dans ce domaine de l'indéterminé, la création est beaucoup plus entière, car le seul recours du créateur est sa propre lucidité face à la réalité et sa propre force de réflexion. Le recours au dramatique

ou au symbolique tient de la démission et de la concession car c'est accepter de réduire la réalité à des signes préexistants, plutôt que de créer à partir de celle-ci les signes qui la communiqueront. C'est la voie de l'abstraction. En fin de compte, ce mot ne fait que désigner ce qu'est le processus créateur dans son intégrité.

* * *

On pourrait reprendre pour le cinéma considéré globalement ce que Robert Benayoun écrit du dessin animé : tout ce qui est « diffusé en fin de compte au moyen d'un appareil de projection, dans une salle obscure, et sur la base de l'enregistrement sur la rétine d'une série d'images défilant à raison de vingt-quatre par seconde, (...) répond nécessairement aux lois fondamentales du cinéma ». On ne peut arriver à une approximation plus précise si l'on veut englober tout ce à quoi on a accolé le terme cinéma. Cette absence de définition du cinéma tient à son ambiguïté ; d'une part il peut être création pure, autonome, un peu comme la musique ou la peinture actuelle, d'autre part, parce que le cinéma photographie, il est soumis à une confrontation inévitable et immédiate avec le réel qui lui est extérieur. Il serait trop commode de rétrécir le cinéma à l'un ou à l'autre de ces deux aspects. Le voir comme un art purement abstrait serait le priver d'une grande richesse et s'engouffrer dans le problème de la non-signification des signes abstraits que les peintres et les musiciens n'ont pas réussi à résoudre. Définir le cinéma comme un œil impassible et objectif sur la réalité est bien illusoire ; l'objectivité et la réalité sont peut-être les notions sur lesquelles on a le plus d'incertitudes. Le film lucide sera une tension entre ces deux pôles. Par exemple sur ce plan la recherche d'Antonioni me semble moins intéressante que celle de Godard. Antonioni tend à se retrancher dans les signes abstraits, d'où un décalage entre le réel photographié et la photographie. Ce décalage crée un malaise, c'est peut-être cela que l'on nomme la froideur d'Antonioni. Chez Godard, au contraire, la réalité filmée et sa représentation plastique sur la pellicule tendent à coïncider. C'est là une voie qui me semble beaucoup plus riche, car elle rejoint le réel de façon beaucoup plus totale.

En somme le Festival international du film de Montréal 1965 aura véritablement été le festival d'un nouveau cinéma.

Pierre HEBERT

WALK ou les murs de la compréhension OVER

Il existe souvent, ainsi que l'a prouvé la réaction du public du sixième Festival international du film de Montréal à la projection de **Walk-over**, un mur de compréhension face à une œuvre qui échappe à toute classification et à tout courant reconnu. Aurait-on présenté le film avec grand fracas, en comparant Skolimowski à Godard, il n'aurait pas été boudé de la même façon. Les indices fournis par une telle comparaison auraient toutefois été insuffisants, malgré le goût identique des deux cinéastes pour la liberté d'expression et la pulvérisation des formes actuelles du cinéma. En définitive, ce qui les dissocie nettement l'un de l'autre c'est d'être essentiellement de leur culture propre, c'est pour Godard d'être français et Skolimowski, polonais.

Walk-over n'est pourtant pas une œuvre inaccessible. C'est toutefois une œuvre exigeante, qui demande à la fois une certaine connaissance, ou tout au moins une certaine intuition transmise par le film lui-même, de la situation de la Pologne actuelle, ainsi qu'une habitude très grande et très profonde du cinéma.

Un code

En premier lieu, **Walk-over** témoigne de l'évolution d'une réalité sociale à laquelle le Polonais essaie de s'arracher en s'y opposant, non pas directement, mais à mots couverts et en comptant sur une audace formelle et spirituelle qui lui permet de

dépister les censeurs de la dictature bolchevique. Il doit faire appel à des valeurs plus implicites qu'explicites. (N'oublions pas que le cinéma polonais est un cinéma d'Etat.)

C'est surtout la littérature polonaise, parallèlement à la littérature tchèque, qui a mis au point une sorte de code de la pensée et de l'expression. Ce code, à base d'humour — sans parenté toutefois avec les formes de l'humour américain, britannique, français ou allemand — lui a permis de faire une critique quasi systématique du régime politique sous lequel elle doit vivre.

Ainsi donc, Skolimowski, à l'instar des créateurs polonais qui œuvrent dans des domaines véhiculant des réalités sociales plus directes, comme le cinéma et la littérature, devait contourner l'**évidence** et la critique ouverte. Cette nécessité, toutefois, n'a fait que jouer en faveur d'un tempérament voué à la révolte poétique et intérieure la plus pure, qui n'est pas sans rappeler celle de Vigo et de **Zéro de conduite**.

Un cinéma de signification première

Ce qui caractérise essentiellement **Walk-over**, c'est un abandon systématique des symboles adjacents au langage filmique, ou, si l'on préfère, un abandon des procédés qui, au niveau du langage, donnent la priorité à une signification seconde — et non première — de ce qui est montré et donné à entendre sur l'écran.

Prenons un exemple bien simple, le long plan, vers la fin du film, nous montrant Skolimowski (car c'est Skolimowski qui interprète le rôle du boxeur) debout à l'arrière d'un train ; une motocyclette parvient à se maintenir à la hauteur du dernier wagon ; le conducteur de la moto enjoint Skolimowski de revenir se battre ; Skolimowski hésite, puis saute en bas du train.

Ce plan est sans brisure, unique. L'angle de caméra n'a pas pour fonction d'**accentuer** l'action, mais simplement de la **saisir** telle quelle. Il n'y a évidemment pas de montage. Le mouvement de l'appareil, par ailleurs, est tout simplement logique : il s'agit d'un travelling qui correspond à la marche du train. Bref, ce plan restitue une réalité globale, entière et **première**, c'est-à-dire une réalité sur laquelle n'est pas greffée une structure artificielle qui aurait pour but de décomposer la scène, d'en fixer les paroxysmes et d'en donner toutes les articulations afin que son sens et son intensité n'échappent pas au spectateur. Skolimowski nous met en face du réel brut, originel, qu'il tente indéniablement de définir dans son essence et non dans ses contingences. C'est ce que j'appelle du cinéma de signification première.¹

1. Si on ne me comprend pas, qu'on prenne la même séquence et qu'on la refasse selon, par exemple, les notions du montage parallèle, ainsi qu'un Eisenstein aurait pu le faire. On aurait une très grande variété de plans, les uns pour **suggérer** la vitesse du train, d'autres la vitesse de la moto, d'autres l'indécision de Skolimowski, puis d'autres enfin pour accentuer la difficulté de sa chute. En refaisant la séquence de cette façon, on donne au **procédé cinématographique** une fonction essentielle, et ce n'est qu'en **assimilant** le procédé qu'on arrive à comprendre la scène. C'est ce que j'appelle du cinéma de signification seconde. 99.9 % des films appartiennent à cette catégorie, i.e. font appel à des **procédés** qui se renouvellent très peu mais qui pourtant n'en demandent pas moins au spectateur de se réadapter continuellement. Si on peut parfaire les

procédés cinématographiques, si l'on a pu, par exemple, laisser tomber les fondus-enchaînés lors des flash-back et retrouver peu à peu la voie d'un cinéma plus moderne, nul doute, cependant, qu'on ne peut pas aller au-delà d'une certaine limite. Les autres arts sont là pour témoigner de cette évolution **normale**, mais pourtant impensable il y a deux siècles. Ceci dit, je ne nie pas la valeur de chefs-d'œuvre comme **Le Cuirassé Potemkine** ou **Citizen Kane**, pas plus qu'un musicien, aujourd'hui, peut nier la valeur de Bach ; mais outre le fait qu'Eisenstein ait fait lui-même la preuve du cul-de-sac où le menaient ses théories trop rigides, outre le fait que Welles, d'autre part, avec **Le Procès**, ait traversé les limites de son langage et fait une œuvre décadente, même si très belle, on ne peut que constater qu'une nouvelle ère débute au cinéma, non pas tellement à cause de l'évolution elle-même du cinéma, mais surtout à cause de l'évolution des connaissances humaines et d'une universalité si écrasante en toutes choses qu'on doit, comme je le disais plus haut, laisser tomber les contingences au profit des essences.

On constaterait la même chose en prenant cet autre très long plan montrant Skolimowski qui marche à travers l'usine. Il s'agit d'un travelling latéral sans brisure, unique, une marche pure et simple, où n'intervient aucun gros plan pour insister sur les sentiments du boxeur. La **transposition** doit être faite par le spectateur lui-même, ce dernier doit carrément **se substituer** à Skolimowski ; car il ne peut pas s'identifier à un tel personnage qui refuse l'identification avec autrui et se veut essentiellement libre. En cela, la démarche de Skolimowski se rattache à celle de tous les créateurs qui vivent déjà dans le monde futur, démarche qui vise à donner au créateur, à l'œuvre elle-même et au public une liberté égale.

Un seul personnage : le film

La bouée de sauvetage du spectateur en perdition, c'est : la psychologie, celle des personnages et la sienne propre. Or, dans **Walk-over**, aucun indice psychologique

proprement dit ne nous est donné. (Cela se rattache logiquement à la volonté de Skolimowski de retrouver la réalité originelle.) Nous savons que le boxeur, étudiant raté en génie, est un peu lâche ; mais pourtant il vient sur le point de se racheter ; mais pourtant son geste se trouve complètement bafoué par cette victoire par **walk-over**, c'est-à-dire gagnée en l'absence de concurrent. D'autre part, aucun dialogue révélateur (surtout que les sous-titres étaient des plus mauvais), et une confusion totale au niveau des comportements, des actes et des situations.

Il faut lire entre les lignes, comme on lit Rimbaud, et procéder par déduction. Il faut sentir **le mouvement global** du film, de la même façon qu'on est sensible à toutes les vibrations lumineuses ou sonores perceptibles, et à celles, intérieures, qui émanent du cerveau et du cœur. Une rencontre sentimentale avec Skolimowski est certes souhaitable, car elle hâte la compréhension de son film ; mais elle n'est pas essentielle.

Par **mouvement global**, je n'entends pas uniquement le rythme du film, non plus je ne fais pas allusion aux mouvements d'appareil. J'entends : l'organisation en mouvement dans le Temps et l'Espace de tous les éléments sans exception qui constituent un film (ces éléments sont de tous les ordres, concrets, abstraits, physiques, sentimentaux, spirituels, etc., et bien sûr visuels et sonores).

Ici je me heurte à l'impossibilité de rendre dans des mots une matière filmique d'une pureté exemplaire. Il vaudrait mieux, peut-être, faire appel à une critique mathématique ou géométrique, en construisant des tableaux, des diagrammes et des équations, afin de voir comment le film s'organise, s'unifie et se propage dans le temps et l'espace. Mais entre les indices que nous fournirait une telle analyse et la

compréhension du sens de l'œuvre, il y a toute une marge.

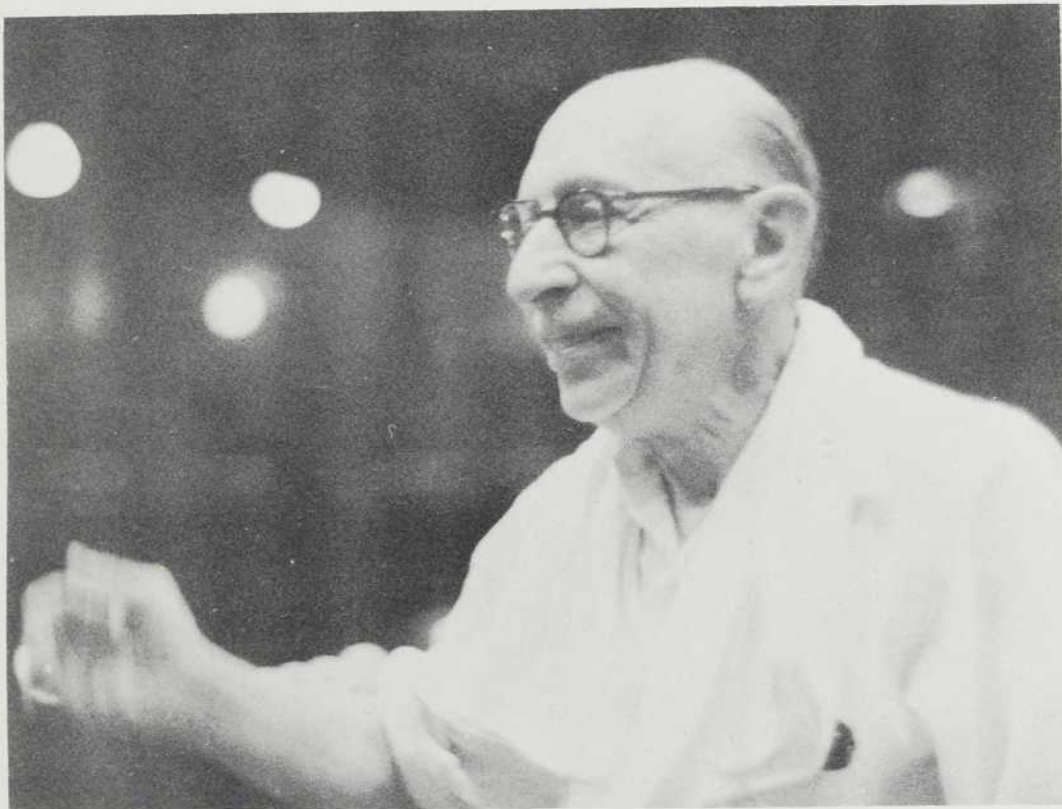
Le sens de l'œuvre

Walk-over est un film de révolte. Mais la révolte de Skolimowski n'est pas à proprement parler sociale ou politique, bien que, comme je le disais au début, elle témoigne d'une évolution de la Pologne tout entière. La révolte de Skolimowski est **ontologique**. Elle est entière, et non circonstancielle. C'est une révolte contre la Vie. Et une révolte dont le langage, la langue, est l'incarnation parfaite de la pensée qui lui donne son impulsion première et qui se multiplie à l'infini dans les richesses d'un langage à la grandeur de la réalité.

Le film ressemble bien à ce monde dans lequel nous vivons, un monde béant de réalisme qui concilie, lie, entremêle et fusionne des éléments autrefois jugés inconciliables et distincts, un monde où le réalisme risque de s'imposer comme un absolu, comme un Destin nouveau et contre lequel Skolimowski, avec plus d'entêtement encore que Godard, se défend en retraçant les nécessités bafouées du **cœur**. **Walk-over** se veut une œuvre inconfortable, gênante, parfois même irritante, en ce sens qu'il se veut sans pitié, et pour le spectateur, et pour le cinéma, et pour Skolimowski lui-même qui se réserve toujours, dans son film, une marge suffisante de mépris à son propre égard afin de se donner la possibilité de se contredire et de rejeter toute forme de **confort**.

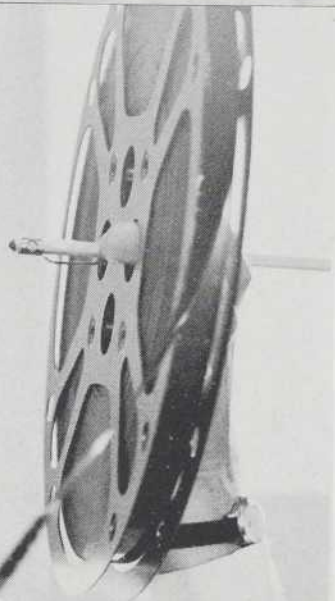
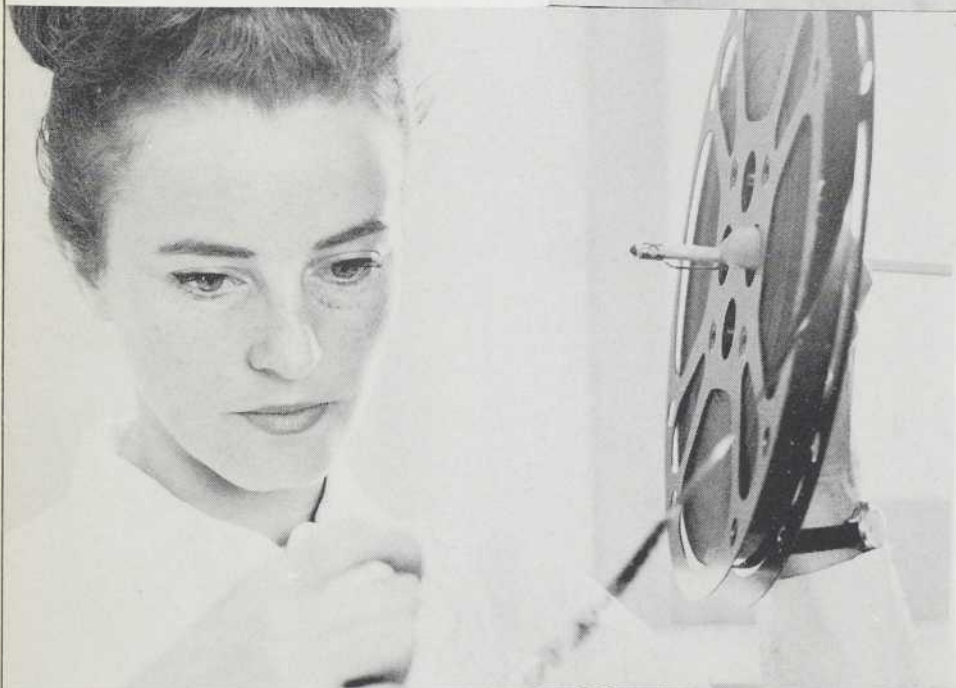
Non, **Walk-over** n'est pas un film d'aujourd'hui. Les apparents scribouillages de Skolimowski ne sont pas sans rappeler les enfantillages que l'on a reprochés jadis au Renoir de **La Règle du jeu**. Mais je suis persuadé que dans vingt ans le film sera une **évidence**.

Jean-Pierre LEFEBVRE









f
C
C
Le
ma
et de
réalis
celui
du m
donn
tifier
à la
déch
atte
Le
tai
pe
ass
mat
Il
role
thém
Il y a
mètre
fictio
me e
par
et be
sur
Le
la V
est
cré
iro
tre
le
pas
plac
asse
SUM
THIN

festival du cinéma canadien

Le programme du troisième Festival du Cinéma canadien comprenait dix-sept films de court et de long métrage représentant les plus récentes réalisations de nos cinéastes. Ce choix, comme celui des deux festivals qui l'ont précédé, allait du meilleur au pire, ce qui est inévitable étant donné l'absence de critères solides pouvant justifier l'acceptation ou le refus de tel ou tel film à la présélection; on n'a pu, semble-t-il, que décider d'exclure tous les films qui n'avaient pas atteint un certain niveau de qualité technique. Le reste est affaire de goût, ce qui explique certains choix ou certaines omissions. Ceci dit, on peut supposer que le Festival donne une idée assez juste de ce qui se fait ici sur le plan cinématographique.

Il est difficile de dégager une tendance générale du cinéma canadien de fiction au niveau des thèmes, ceux-ci étant naturellement assez variés. Il y a cependant au niveau de la forme des longs métrages un courant qui tend à synthétiser la fiction et le documentaire à l'intérieur d'une même œuvre. Cette synthèse se fait parfaitement, par exemple, dans **La Vie heureuse de Léopold Z.** et beaucoup moins bien dans **La Neige a fondu sur la Manicouagan**.

Le grand prix du cinéma canadien accordé à **La Vie heureuse de Léopold Z.** de Gilles Carle est pleinement justifié. Ce film profondément ancré dans la réalité d'ici nous donne un portrait ironique et vrai du Canadien français d'une autre génération que celle du héros du **Chat dans le sac** primé l'an dernier. Léopold Z. ne se pose pas de questions, ni sur la société, ni sur sa place dans celle-ci. Il se contente d'un quotidien assez banal. Il est heureux, soumis, tranquille,

tout en passant sa vie à se faire rouler, à partir de sa maison, achetée en vue d'une expropriation qui ne s'est jamais faite, jusqu'au surprenant manteau en pattes de vison qu'il paie trois fois trop cher. Léopold Z. ne peut que résister par l'humour aux pressions qui l'entourent. Gilles Carle a fait une mise en scène sobre, plus sensible qu'intellectuelle, qui laisse champ libre à ses personnages, qui ont une réalité psychologique forte. En même temps, la réalité physique, documentaire sur Montréal l'hiver, est elle aussi fortement exprimée sans être encombrante car elle est clairement montrée en fonction des personnages qui y vivent.

L'échec de **La Neige a fondu sur la Manicouagan** vient, lui, de la non-intégration de la fiction et du documentaire qui aboutit à une hésitation pénible entre les deux genres. On ne sait pas à quoi a voulu s'intéresser l'auteur, à l'ennui de son héroïne ou au vide du paysage, quoiqu'on sente qu'il ait voulu rendre une adéquation entre l'un et l'autre. Il n'arrive qu'à une répétition morne, qu'à des longueurs insupportables.

Le jury a cru bon d'accorder une mention à **Sweet Substitute** de Larry Kent « pour l'utilisation de la forme documentaire traditionnelle au film canadien, à l'intérieur d'une action dramatique ». Cela valait-il la peine d'être souligné dans un film aussi inégal, dont on ne peut ignorer le vacarme sonore, les lourdeurs et les maladroites d'interprétation? Il semble bien, par cette mention et par les propos de Rossellini à la remise des prix, qu'on ait voulu indiquer aux cinéastes d'ici une voie possible du cinéma de fiction à partir d'une tradition documentaire. Ce film était évidemment meilleur que le superficiel **Running Away Backwards** d'Allan King, qui ne fait que montrer des personnages qui s'agitent, sans aller plus loin.

On a accordé le grand prix du court métrage à **Phoebe** de George Kaczender en soulignant « la solide construction qui révèle la sensibilité et les dons de son auteur ». Ce film simple et bien fait nous révèle un metteur en scène, qui, tout en restant dans les limites du court métrage pour la télévision, a su faire une œuvre complète et précise, sans bavures. Quant au rétrograde et académique **Lettres à un funambule** de Jacques Gagné, c'est un film d'une lourdeur et d'une insignifiance telles qu'on s'explique mal pourquoi il n'a pas tout simplement été refusé à la présélection. **Tant que s'illuminera l'animal stratifié** de Robert Desrosiers et Jean Lafleur est un autre exemple d'académisme, cette fois d'une

Films en compétition	Robert Daudelin	Pierre Hébert	Jean-Pierre Lefebvre	Claude Ménard	Michel Patenaude	Pierre Théberge
La Vie heureuse de Léopold Z.	***	***	***	***	***	***
The See Hear Talk Think Dream and Act Film	***	***	***	***	***	***
Summer in Mississippi	***	***	***	**	**	**
Stravinsky	***	***			***	**
Un jeu si simple	*	*	*	●	***	***
Soixante cycles	*	*	*	*	**	*
Running Away Backwards	***	*	*	*		●
Sweet Substitute	*		***			●
Huit témoins	*				*	**
Phoebe	●		*		●	**
Tant que s'illuminera l'animal stratifié	*	●		●		●
Four Bits	●	●		●		●
La Neige a fondu sur la Manicouagan	●	●	*			●
2½	●	●	●			●
Lettres à un funambule	●	●	●		●	●
Escale des oies sauvages	●	●	●	●	●	●
● pas du tout ** beaucoup * un peu *** passionnément						
Les cases vides indiquent que le film n'a pas été vu.						

N.D.L.R. : le cinéma canadien étant notre affaire à tous et non pas la « spécialité » d'un rédacteur, nous avons complété l'article de Pierre Théberge par la grille ci-dessous.

Le jury du troisième Festival du cinéma canadien était composé de Norman Campbell, Tom Daly, Claude Giroux, Françoise Loranger, Brestislav Pojar, Roberto Rossellini et Carlos Vilardebo. Le palmarès se lit comme suit :

Grand Prix du cinéma canadien 1965 (long métrage) : **La Vie heureuse de Léopold Z.**

Grand Prix du cinéma canadien 1965 (court métrage) : **Phoebe.**

Mentions spéciales : **Sweet Substitute**, « pour l'utilisation de la forme documentaire, traditionnelle au cinéma canadien, à l'intérieur d'une action dramatique » ; **Stravinsky**, « pour la grâce et la subtilité avec laquelle nous avons été, enfin, mis en présence d'un grand maître » ; **Summer in Mississippi**, « pour son regard sur un moment de l'histoire » ; **60 cycles**, « pour son rythme, ses couleurs et ses qualités techniques ».

« avant-garde » complaisante confondant sur-réalisme et narcissisme.

Les films documentaires, eux, se divisent en deux catégories bien distinctes. D'une part, des films plus ou moins esthétisants, très attachés au côté formel de la chose à montrer et, d'autre part, des films de reportage strictement liés aux personnages ou aux événements qu'ils présentent. Dans la première catégorie les films allaient (encore) du meilleur au pire, d'**Un Jeu si simple** à **L'Escale des oies sauvages**. Le jury a accordé une mention à **Soixante Cycles** de Jean-Claude Labrecque pour « son rythme, ses couleurs et ses qualités techniques », alors que pour ces mêmes raisons la mention aurait dû aller à **Un Jeu si simple** de Gilles Groulx qui est beaucoup plus complexe et plus parfait tout en étant plus personnel que le premier. Quant à **L'Escale des Oies sauvages** de Jean Dansereau, il est difficile de concevoir un film plus vide, plus monotone et plus mal monté en plus.

Dans l'autre catégorie, celle des films de reportage, il y avait les excellents **Stravinsky**, **Summer in Mississippi** et **Huit Témoins** et le rétrograde **Legault's Place**. Les trois premiers utilisent au maximum les techniques de reportage mises au point depuis quelques années telles que les caméras et les appareils sonores légers qui permettent la mobilité la plus complète. Ces trois films étant parfaits techniquement et adéquats dans leur écriture à ce qu'ils avaient à montrer, leur intérêt réside surtout dans leur contenu plutôt que dans leur approche de la réalité. Ainsi, on comprend que les raisons pour lesquelles les

deux premiers aient fait l'objet d'une mention plutôt que le troisième tiennent à leur sujet. La personnalité de Stravinsky et les luttes raciales américaines peuvent, pour certains, avoir plus d'intérêt que les témoignages présentés par Godbout. On aurait pu tout autant souligner l'importance sociale du problème de la délinquance soulevé par **Huit Témoins**.

La sélection du film d'animation aurait été désastreuse si on n'avait eu que **Four Bits** et **2 1/2** de Graeme Ross dont l'amateurisme et la pauvreté graphique sont flagrants. Heureusement qu'on nous a présenté le dadaïsant **The See Hear Talk Think Dream and Act Film** d'Al Sens, à l'humour féroce, véritable fourre-tout, une accumulation de gags sans liens mais très efficaces qui graphiquement se rapproche de Dubuffet. C'est l'anarchie complète.

On peut conclure de ce troisième Festival que le cinéma canadien de long métrage se cherche encore tant dans ses formes que dans ses thèmes. On peut déceler dans le court métrage un certain piétinement, les films ayant tendance à se confiner dans des formes acquises. Généralement on cherche peu à innover.

On peut continuer à souhaiter un cinéma qui, tout en étant enraciné dans la réalité d'ici, soit le plus libre et le plus personnel possible, et surtout à souhaiter des moyens de production (argent, producteurs, etc...) qui permettent à ce cinéma de s'épanouir. Mais ça c'est un autre problème.

Pierre THEBERGE

la barre du jour

numéro spécial
THEATRE-QUEBEC

textes de

andré berthiaume • guy dufresne • jacques ferron • gilles gasse • claudé gauvreau • éloi de grandmont • roger huard • claudé jasmin • yerri kempf • jacques languirand • claudé levac • françois piazza • joseph quesnel • jean-robert rémillard • jean-guy sabourin • denys saint-denis • jan stafford •

abonnement : \$3.50

4915, rue Coolbrook, Montréal, Qué.

BANDER A PART

COURNOT, Michel. — A ceux qui sont toujours mystifiés par le délire verbal du critique cinématographique du *Nouvel Observateur*, nous recommandons la lecture d'une savante étude de F. Meutré intitulée, **POUR QU'ON LISE COURNOT** parue chez Beauchesne en 1927.

COTES. — La preuve que les longs métrages canadiens ont désormais droit de cité ne serait-elle pas qu'ils reçoivent eux aussi, comme les films français, américains ou italiens, les « appréciations morales » de l'Office catholique national des Techniques de diffusion. Ainsi les coteurs ont récemment loué l'auteur de *LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z.* qui « avec un sens de l'observation bien développé, décrit l'homo canadensis (sic) » et ils ont sagement conclu que le film de Gilles Carle « constitue un divertissement de bon ton dans son ensemble, mises à part quelques répliques d'un goût douteux. Adultes et adolescents. »

Les mêmes coteurs ont été moins gentils avec *LE REVOLUTIONNAIRE* qu'ils ont trouvé « nébuleux », le recommandant néanmoins aussi aux adultes et aux adolescents car « malgré des éléments d'un goût douteux, ce film ne prête guère à conséquence en raison du ton de satire et du caractère irréaliste de l'ensemble. »

EXPRESSIONNISME ALLEMAND. — Le 5 octobre deux cinémas de Paris, le Napoléon et Le Dragon, invitaient les cinéphiles français à faire connaissance avec *LE ECRAN DEMONIAQUE*. Ce titre (emprunté au célèbre livre de Lotte Eisner) groupait de fait sept des grands films de l'expressionnisme allemand : *LE CABINET DU DR CALIGARI*, *METROPOLIS*, *LE DERNIER DES HOMMES*, *NOSFERATU*, *MABUSE : LE JOUEUR* (1ère époque), *MABUSE : LE DEMON DU CRIME* (2ième époque) et *LES TROIS LUMIERES*. Or une maison canadienne de distribution, Cinepix Inc., vient de faire l'acquisition de ces sept classiques du cinéma allemand. La nouvelle est d'autant plus réjouissante que pour la première fois ces films pourront être vus en projection 24 images, avec des intertitres français et une bande sonore réalisée par Irving Leiser sous la direction de Fritz Lang. Ces œuvres sont évidemment d'un intérêt majeur pour les ciné-clubs mais il serait souhaitable, étant donné l'état exceptionnel des copies, qu'une salle commerciale de Montréal reprenne l'expérience de Paris et permette ainsi au grand public de faire connaissance avec des œuvres qui sont loin d'avoir livré tous leurs secrets.

GODARD, Jean-Luc. — Godard hante encore les corridors du Lincoln Center tant et tant son nom a soulevé de contradictions, de controverses.

A l'occasion d'un symposium organisé en son honneur, il est devenu un mythe, une annale historique du

troisième festival de New York. Parker Tyler (critique) : « Est-ce que *ALPHAVILLE* c'est du cinéma-vérité ? » J.-L. G. : « Oui, comme *LE TESTAMENT D'ORPHEE* est le cinéma-vérité de la poésie. » Monsieur Tyler n'a plus dit un mot du reste de la soirée.

On n'a rien compris à Godard, mais il fut sans contredit l'homme du festival, ne serait-ce que par la quantité de son œuvre présentée : *ALPHAVILLE*, *LE PETIT SOLDAT* et un sketch de *PARIS VU PAR...*

En outre, la série de symposiums **CINEMA 65** sous la direction d'Arthur Knight (professeur à l'U.C.L.A. et auteur du livre « *The Liveliest Art* ») a permis de confronter les journalistes et les critiques avec des cinéastes comme Otto Preminger, Arthur Penn, Carl Dreyer, Sydney Lumet, Milos Forman, Jan Kadar, Jerzy Skolimowski, Ernest Pintoff et Shirley Clarke, ceci dans le but de mieux éduquer et de rendre conscient un public encore trop imprégné du principe : « Le cinéma n'est pas un art, c'est une industrie ! »

J. B.

GODARD, Jean-Luc. — Dans la cinématographie française du 16 octobre Jean-Luc Godard a publié une lettre (manuscrit — et ce sur les pages centrales habituellement réservées à la publicité !) dont l'intérêt justifie sûrement le fait que nous la reproduisons ici in extenso :

« Hier, j'ai rêvé qu'il existait une grande société française de cinéma. J'ai rêvé qu'au lieu d'être dirigée par Plick et Plock ou Zig et Puce, des hommes dignes et qualifiés, amoureux de leur métier — tels en leur temps et branche les inventeurs de la ligne A et de la Caravelle — se préoccupaient de l'avenir propre de cette société et de celui de la France qui leur avait fait confiance.

« J'ai rêvé donc que cette entreprise produisait chaque année un Sautet, deux Verneuil, trois Audiard, quatre de Funes ; qu'elle aidait la TV à réaliser 93, Ubu, etc... sans jeter l'argent par les fenêtres.

« Et j'ai enfin rêvé que cette politique NORMALE permettait, bon an ou mal an, de produire aussi, et presque par-dessus le marché, un Resnais (qui n'irait pas en Suède), un Truffaut (qui n'irait pas à Londres), un moi-même (qui n'irait pas à New York), en équilibrant tous les uns par tous les autres, tout comme un Gallimard équilibre Mallarmé par la Série Noire.

« J'ai rêvé que nous aurions quelquefois le droit de tourner en studio quand le sujet l'exigerait, en couleurs aussi, en 70, et avec des grands acteurs, et tout ceci sans courir de risques inutiles, assurés que l'augmentation du devis serait couverte par celle du nombre de salles où nous serions distribués.

« J'ai rêvé que sous la bienveillante férule de cette grandiose société, les exploitants s'intéresseraient enfin au produit qu'ils projettent, comme n'importe quel vendeur de Nestlé ou de Ferrari.

« Bref, j'ai rêvé que cette belle entreprise était à la fois la Régie Renault et le Musée du Louvre du cinéma français.

« Mais j'ai rêvé tellement de choses. J'ai rêvé, vous dis-je. »

GODBOUT, Jacques. — « Toujours aussi beau, des cernes intéressants sous les yeux, courtois » (Nicole Charrest, le Magazine MacLean, novembre 1965), Monsieur Jacques Godbout déclare : « Un bon roman, c'est le contraire d'un film. Le cinéma est condamné à rester à la surface des choses. J'avais écrit un scénario où il faisait

chaud... il a fait froid ; j'avais écrit qu'à cinq heures, un matin, une petite fille courait sur une pelouse avec un chien... le chien a refusé de courir. On met deux minutes à lire une page qui dit des choses différentes à un tas de gens, les mots charriant le bagage personnel du lecteur ; l'image, on la saisit pour ce qu'elle est. A cause de ça, il est physiquement plus long et plus ardu de faire un film qu'un roman ; c'est une œuvre à digérer d'avance pour des gens qui la penseront vite. »

A la suite de cet entretien, nous avons reçu une lettre d'un jeune jésuite, dont nous publions un extrait qui traduit bien notre indignation personnelle : « Plût au ciel, que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces paroles sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture un illogisme rigoureux et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ces paroles imbibent son âme comme l'eau le sucre. » Nous publierons bientôt dans son entier la suite de cette lettre sous le titre « Les Chants de Maldoror ». Notre jeune jésuite se dit prêt à faire l'impossible, voire même donner son âme au diable, pour que la carrière cinématographique de Jacques Godbout, par ailleurs président de l'Association Professionnelle des Cinéastes, prenne fin, et cela tragiquement s'il le faut, devrait-il avoir recours à l'Inquisition.

HEBERT, Pierre. — Son dessin animé **OPUS I** a reçu une mention spéciale au Festival du film 16mm à Evian, en juillet dernier. **OPUS I** qui a été dessiné directement sur pellicule utilise le phénomène de la persistance rétinienne pour créer devant le spectateur une sorte de peinture en mouvement qui s'apparente aux recherches des peintres Op. Inscrit au Festival du cinéma canadien le film avait été éliminé de la compétition par le comité de présélection chargé de juger de la qualité des courts métrages ; il a été projeté récemment sur l'écran de la salle Eisenstein, avec **LE REVOLUTIONNAIRE**.

IKARIE XB 1. — La version avec sous-titres anglais du film de Jindrich Polak présentée récemment à la Cinémathèque canadienne différait quelque peu de la version doublée en anglais que nous avons pu voir il y a cinq ou six mois aux cinémas Rialto et Strand. Dans la première, les occupants de la fusée Ikarie XB 1 sont tous des terriens et volent en direction de l'étoile Alpha Centaure ; ils y parviennent à la fin et nous pouvons apercevoir du haut des airs une organisation urbaine très vaste. Dans la seconde version, les plans de la fin, non identifiables dans la première version à une ville terrienne connue, sont cette fois des plans de New York et de ses gratte-ciels, ce qui donne au film un sens complètement différent, et laisse entendre que les occupants de Ikarie XB 1 viennent d'un autre système solaire et découvrent finalement la terre. Cette dernière version était présentée sous le titre de : **VOYAGE TO THE END OF THE UNIVERSE**. Décidément, les distributeurs sont des gens bien bizarres.

KENT, Larry. — La première de son nouveau film, **WHEN TOMORROW DIES**, a eu lieu au cinéma Lyric de Vancouver, le 24 novembre. Le film, qui conte le drame d'une jeune femme de 35 ans qui découvre qu'elle vieillit, a été tourné avec un budget beaucoup plus important que les films précédents de Kent et ce grâce aux

investissements de certains financiers de Vancouver mis en confiance par **SWEET SUBSTITUTE. WHEN TOMORROW DIES** a pour protagoniste une comédienne de Vancouver, Pat Gage, dont le grand talent et la grande beauté seront sûrement un atout important dans la carrière du nouveau film de Larry Kent. L'aventure ne va pourtant pas sans incident et Kent, qui avait bénéficié d'une entente spéciale avec l'A.T.S.E. pour ses techniciens, a cependant vu ses trois comédiens principaux suspendus par l'A.C.T.R.A. pour ne s'être pas soumis aux exigences de salaires du syndicat. Pendant ce temps **SWEET SUBSTITUTE (CARESSSED)** continue son chemin : après avoir reçu une mention spéciale à Montréal, il a été vu au festival de New York et au Festival de Londres et s'apprête à sortir commercialement à New York.

LACHUTE (Qué.). — Dans « La Presse » du 16 septembre dernier il était question de certaines « Séquences altitudinales d'aéro-glisser à Lachute ». Accompagnant une photo de tournage bien anodine, un bas-de-vignette fort éloquent lui nous en apprenait davantage sur ces mystérieuses « séquences » ; en voici le texte complet : « La piste d'atterrissage de Lachute a récemment servi de théâtre au tournage de douze mille pieds de film, en raison du panorama environnant et du peu d'achalandage sur ce terrain durant les jours de semaine. Tout ce travail servait au montage de deux séquences publicitaires de soixante secondes chacune, illustrant en rythme syncopé des exploits de parachutistes et de pilotes voguant en planeurs. L'épreuve a coûté dix journées avec l'équipe d'une entreprise cinématographique de Montréal, avec un filmeur casse-cou venu expressément d'Hollywood, en Californie, avec une pléiade d'acteurs de la métropole doublés par des habitués du vol à voile et en parachutisme au Québec. C'était la première fois qu'une entreprise en cinématographie canadienne obtenait un contrat publicitaire égal à ses concurrentes des Etats-Unis. C'était aussi la première réalisation d'une figuration essentiellement canadienne-française, ce qui expliquait la présence du chanteur Robert Demonigny, du mannequin Linda Clair, des comédiennes Françoise Lemieux et Elizabeth Lesieur. Sur la photographie ci-haut, des techniciens ajustent leurs distances et leur minutage, tandis que le filmeur Austin, d'Hollywood, suit à l'aide de sa lunette les évolutions d'un aéro-glisser. Une troisième séquence doit également se tourner cette semaine avec plongées sous-marines. Pour la réaliser, l'équipe entière se transportera à la Martinique, dans les Antilles. »

NEW YORK. — Le dernier festival du film de New York s'est voulu représentatif d'un cinéma mondial à l'échelle sociologique et politique. Carrément anti-Hollywood, il s'est voulu la conscience réaliste d'une Amérique observatrice d'une évolution internationale où l'aliénation individuelle prend le pas sur les idéologies démagogiques. Mais de cette prise de position et de cette mission de visionnaire se dégage une certaine ambiguïté.

Certains films, qui auraient dû faire partie de la sélection, en étaient absents et furent injustement remplacés par d'autres, indignes, sur le plan purement cinématographique, d'un festival : **MICKEY ONE, IDENTIFICATION MARKS: NONE, SHAKESPEARE WALLAH, CARESSSED, LE MYSTERE KOUMIKO, UNRECONCILED** et **RED BEARD**.

La tendance d'envergure sociale du festival a permis tout de même de révéler une petite quantité de films dans lesquels la synthèse tant recherchée est réussie : **BLACK PETER** (L'AS DE PIQUE), **RAVEN'S END**, **SHOP ON HIGH STREET**, **WALK OVER** et **BETWEEN TWO WORLDS**. Fait assez étrange, mis à part **SHOP ON HIGH STREET**, ces films furent les plus incompris et parfois même rejetés du public et de la presse.

Le deuxième but du festival de New York était de se vouloir, comme l'Amérique, récipient total, par son envergure et le prestige de sa sélection. La valeur de certains films ne comptait guère; l'important était qu'ils fussent devancés d'un titre ou d'un nom qui puisse accrocher le spectateur snob de New York. On put voir ainsi **CHARULATA** de Satyajit Ray, **SANDRA** de Luchino Visconti, **RED BEARD** de Kurosawa. Ces films sont loin d'être les meilleurs de leur metteur en scène.

Entrent à peu près dans la même catégorie : **THOMAS L'IMPOSTEUR** et **PARIS VU PAR...**

Le festival n'a fait aucune concession toutefois, au goût du public pour **ALPHAVILLE** et **GERTRUD**, les meilleurs films de l'ensemble de la sélection.

D'autre part, dans la partie du festival consacrée aux rétrospectives, on a pu voir **LES VAMPIRES**, qui ont révélé Feuillade au public américain, **THE WEDDING MARCH**, qui a remis en lumière le mystère von Stroheim et la machine infernale que fut Hollywood, ensuite un programme dédié à Buster Keaton et **OF HUMAN BONDAGE** de John Cromwell, qui a permis au festival de rendre hommage à une grande actrice du cinéma américain, Bette Davis (son premier rôle était toutefois loin d'être son meilleur). Puis **LE PETIT SOLDAT** est venu compléter, en plus des **CARABINIERS**, la filmographie godardienne auprès du public américain. Et enfin, **LA DAME SANS CAMELIAS**, troisième long métrage d'Antonioni, et **MONSIEUR RIPOIS** de René Clément, qui a permis au festival de se venger de la censure qui avait banni le film en 1954 après une semaine d'exploitation commerciale.

P.S. L'organisation du festival travaille déjà à un projet immense : la mise en œuvre d'un Institut national du film qui comportera une cinémathèque et des cours de formation cinématographique. Le festival deviendra alors l'événement annuel de cet institut qui aura sans doute ses locaux au Lincoln Center.

Jacques BENSIMON

PREMINGER, Otto. — Afin d'empêcher Columbia Pictures et Screen Gems de montrer **ANATOMY OF A MURDER** avec des commerciaux sur le réseau de télévision ABC, Otto Preminger avait fait appel à la justice américaine. Le 13 octobre dernier la Cour suprême de New York a rejeté la demande de Preminger. **ANATOMY OF A MURDER** sera montré à la télévision, mais sans coupure ont promis les deux maisons de distribution.

SENS, Al. — Fils spirituel de Klee, Hubley et Dubuffet, Al Sens a surpris plus d'un spectateur du dernier Festival avec son délirant **THE SEE HEAR TALK THINK DREAM AND ACT FILM**. Ce « petit journal d'un animateur » nous a donné le goût d'en savoir plus long sur son auteur; voici le fruit de nos recherches :

Al Sens a 33 ans. Il habite Vancouver, depuis tou-

jours. Il a fait ses Beaux Arts et a été connu assez tôt comme cartoonist : ses personnages ahuris ont paru dans *Playboy*, *Nugget*, *Evergreen*, *Maclean's*, *The Montrealer*, etc., sous le pseudonyme de Ab Sens. Depuis 1958 il fait du cinéma : **THE RAKE BIRD** (1958), **THE PUPPET'S DREAM** (1958), **THE PEDLAR OF POESY** (1959), **THE SORCERER** (1960), **ONCE OR TWICE UPON A TIME OR THRICE UPON A SPACE** (1965). **THE SEE HEAR TALK THINK DREAM AND ACT FILM**, terminé en 1965, est en quelque sorte le résumé de son travail des cinq dernières années. Al Sens termine actuellement, dans son studio de Pender Avenue, sur une table de sa confection, une comédie expérimentale où se mêlent animation et prises de vues réelles.

SEQUENCES. — Personne n'avait jamais douté qu'après bien des années d'entêtement, de persévérance et d'enseignement évangélique, la revue **SEQUENCES**, qui vient de fêter son dixième anniversaire de naissance, non seulement se moderniserait une fois pour toutes, mais encore opérerait un renversement de vapeur et se rangerait du côté des cinéastes engagés qui décrient avec véhémence l'injustice sociale. C'est ainsi que dans le numéro d'octobre 1965, nous pouvons lire une longue analyse du film magistral **SALVATORE GIULIANO** de Francesco Rosi, de même qu'un éloge considérable, dans un article à propos du sixième Festival du film de Montréal, du **MOMENT DE LA VERITE**. Or, à moins d'être complètement aveugle, on se rend facilement compte que Rosi est ouvertement marxiste et que tous ses films, **MAIN BASSE SUR LA VILLE** en particulier, dénigrent le régime capitaliste, et que, d'autre part, **LE MOMENT DE LA VERITE** assène un dur coup aux mascarades religieuses que sont les processions en les montant en parallèle avec des scènes de tauromachie; et on sait que le film est une démystification de cette dernière. Nous n'en concluons pas que **SEQUENCES** devient une revue marxiste; nous nous réjouissons toutefois de la voir élargir ses horizons et faire place à des idéologies qui ne sont pas LA siennes. Il ne reste plus maintenant qu'elle renoue ses anciennes amitiés avec le bon vieux Fellini de **LA STRADA**, qui lui aussi a élargi ses horizons depuis pour nous donner **LA DOLCE VITA** et **JULIETTE DES ESPRITS**, où la place faite au miracle est moins grande que dans ses premiers films mais où l'on retrouve un humanisme plus global (j'oubliais 8½); il ne reste plus qu'elle consacre un numéro entier à l'homosexualité dans le cinéma moderne et un long article à l'inutilité prétentieuse des cotes morales pour devenir la revue dynamique qu'elle a toujours été en puissance. Et lorsque ce jour sera arrivé, nous serons heureux que les méthodes de vente d'abonnement de la revue ne soient pas très démocratiques.

SULLIVAN, ED. — Le célèbre « emcee » de la télévision américaine (détenteur d'un « Meritas » du canal 10 !) a récemment tourné aux côtés de Debbie Reynolds et de Greer Garson dans... **THE SINGING NUN**, la biographie de Sœur Sourire; Sullivan y joue son propre personnage.

TRUFFAUT, François. — Inactif depuis plusieurs mois, François Truffaut est maintenant rendu à Londres où il va tourner **FAHRENHEIT 451**. Adapté du très beau roman de Ray Bradbury, **FAHRENHEIT** aura pour vedette Julie Christie qui sut récemment nous envoûter dans le médiocre **DARLING** de John Schlesinger.

films récents

LA VOIX DE LA LÉGENDE

EL ANGEL EXTERMINADOR (L'Ange exterminateur), film mexicain de Luis Bunuel. Scénario : Luis Bunuel, d'après Luis Bunuel et Luis Alcoriza. Photographie : Gabriel Figueroa. Interprétation : Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera. 1962.

Ainsi il aura fallu attendre deux ans la sortie commerciale de ce Bunuel sacrilège, dont la rigueur exceptionnelle (à tous les niveaux : images, rythmes et propos) nous entraîne aux confins d'un univers poétique qui ne cesse de nous étonner. Et ici l'étonnement récupère son sens global, devenant première démarche de la connaissance : le cinéma de Bunuel tire sa puissance d'une lucidité aux prises avec le monde.

Cette volonté de percevoir la réalité hors de toutes les myopies, me semble le commun dénominateur et du propos du cinéaste, et de toutes les confusions qu'on entretient à son sujet, depuis les interprétations bibliques et très catholiques, jusqu'au refus total de lui faire signifier quoi que ce soit. C'est que Bunuel n'est ni un signe, ni une lunette, mais une de ces glaces étranges dont une face ne renvoie que l'image de soi-même, tandis que le côté terne permet par un artifice de voir « à travers », de voir la réalité brute en mouvement. Pour vivre Bunuel, il faut bien prendre soin au départ de choisir le côté de la glace le moins attirant, celui qui ne reflète pas.

Les indices abondent pourtant tout au long d'une œuvre foisonnante de réflexions sur les individus, le collectif, l'art du créateur, le cinéma, le réel, l'onirique. Indices qui bien sûr s'élaborent aux antipodes du syllogisme, chargés des ambiguïtés et des paradoxes de la réalité. De prime abord, la saisie d'un double mouvement au niveau de la mise en scène me semble un prérequis essentiel à la perception de la portée

politique (que je crois fondamentale) du film. **L'Ange exterminateur** développe à partir du même fœtus (le propos du cinéaste) à la fois l'identification et la distanciation par rapport au spectateur.

Peu à peu à travers ses œuvres, Bunuel affine son langage, le réduisant à l'essentiel. Chez lui les images s'emboîtent par nécessité, même au sein d'élans en apparence baroques (comme les rêves de ses personnages dans **El Angel exterminador**). Plusieurs confondent avec une certaine lourdeur cette austérité solennelle du réalisateur qui pas un seul instant ne s'écarte de son propos, de la recherche d'une réalité et de réalités. Avec **Viridiana**, **El Angel exterminador** constitue une sorte d'apogée de Bunuel : la rigueur de l'analyse s'y confond totalement avec la rigueur du choix de chaque plan et de l'agencement de ces plans. Il en résulte un montage d'une densité exceptionnelle qui fait de tout le film un point d'impact sur le spectateur. Rigueur qui donne à son film un tempo dont la régularité s'accélère, jusqu'à la scène de l'église qui rassemble en quelques plans tous les moments d'une histoire par ailleurs fort longue ; temps intérieur de l'œuvre où la réalité s'enroule en une longue spirale (esquissée par le travelling latéral sur le château) qui se resserre jusqu'au point très mobile de l'impact, de l'éclatement (par exemple la découverte par les invités de leur situation), lui-même début d'un nouvel essor du film doté par ce procédé d'une respiration au rythme essentiellement humain. Toute cette rigueur confère à **El Angel exterminador** une force d'attraction, un pouvoir d'identification auquel le spectateur se prend continuellement.

Mais en même temps Bunuel se révèle cinéaste subtil, à la pointe des recherches de certains jeunes réalisateurs : exerçant sur le spectateur une fascination visuelle, il l'oblige par un autre mouvement à se dégager. **El Angel exterminador** se développe dans le sens de la distanciation brechtienne, faisant appel au spectateur comme

être distinct, qui assiste mais sans participer vraiment à ce drame. Bunuel nous ramène continuellement à distance de ses personnages par des images qui se répètent comme un leitmotiv. Qu'il suffise de rappeler ici cette scène où nous voyons le groupe enfermé chez les Nobile, à partir de la pièce voisine, le cadre de la porte (qui soutient d'ailleurs une tenture) formant par rapport à l'image une scène de théâtre, nette indication de ce caractère de « spectacle ». Rappelons aussi sur le plan technique, indépendamment de tous les sens qu'on voudra lui conférer, la scène où la jeune vierge reconstitue dans la pièce infernale la réalité du début du film : comment ne pas voir là le sens de la mise en scène, un visage du travail du cinéaste.

Or ces mouvements (identification-distanciation) qui parcourent le film et lui donnent une richesse exceptionnelle au plan esthétique, ne sont qu'une des nombreuses dimensions toutes aussi riches... et paradoxales, d'**El Angel exterminador**. Si la dialectique que nous avons notée relève de la mise en scène, elle s'enracine profondément dans les divers niveaux de réalité du film.

Parce qu'il est le contraire du film à thèse par son foisonnement d'idées, son abondance de propos et de notes, **El Angel exterminador** semble en effet irréductible à un seul schéma, tout en gardant une orientation précise. **El Angel exterminador** est sans doute le film le plus **politique** de Bunuel, une de ces œuvres si profondément engagées et pourtant à telle proximité du réel, que le spectateur en arrive à confondre tous les plans et trop souvent, à ne plus rien comprendre d'une œuvre qui échappe aux réductions trop simplistes.

El Angel exterminador se développe en une vaste fresque politique, structure enrichie de réflexions, de recherche esthétique, de délire onirique. Si le film révèle nettement une préoccupation politico-sociale, il tire toutefois cette dimension de l'analyse approfondie d'un groupe restreint : les Nobile et leurs invités, et de façon encore plus sensible, de l'attention aux personnages de ce groupe. Nouveau paradoxe, du moins en superficie, où microcosme et macrocosme se rejoignent et se compénètrent, ce qui bien sûr échappera toujours à tous les myopes, à tous les presbytes.

Il y a dans **El Angel exterminador** la dimension la plus concrète, celle de personnages enfermés dans un lieu restreint, condamnés à se « révéler », dans un nouveau **Huis-clos**, où l'en-

fer est les autres, où la peur fait perdre son masque à chacun, où les rictus et les rides (de la personnalité comme de la peau) ont vite fait de réapparaître. **El Angel exterminador** devient alors cette analyse de visages humains qui, héritiers d'un même système de valeurs, recèlent tous quelque tare (l'envie, le besoin d'un bouc émissaire, la superstition, etc.) et quelque déviation sexuelle (le vieillard chef d'orchestre, la jeune vierge, et ce magnifique couple d'incestueux-invertis frère et sœur). « Belle faune digne de ce Bunuel qui semble cultiver les monstres », dira-t-on ! D'autres loueront le réalisme du cinéaste qui sait arracher aux personnages ce qu'ils ont dans le ventre. Bunuel peintre de la condition humaine individuelle, peintre de l'enfer des hommes ! Bunuel biblique, quoi !

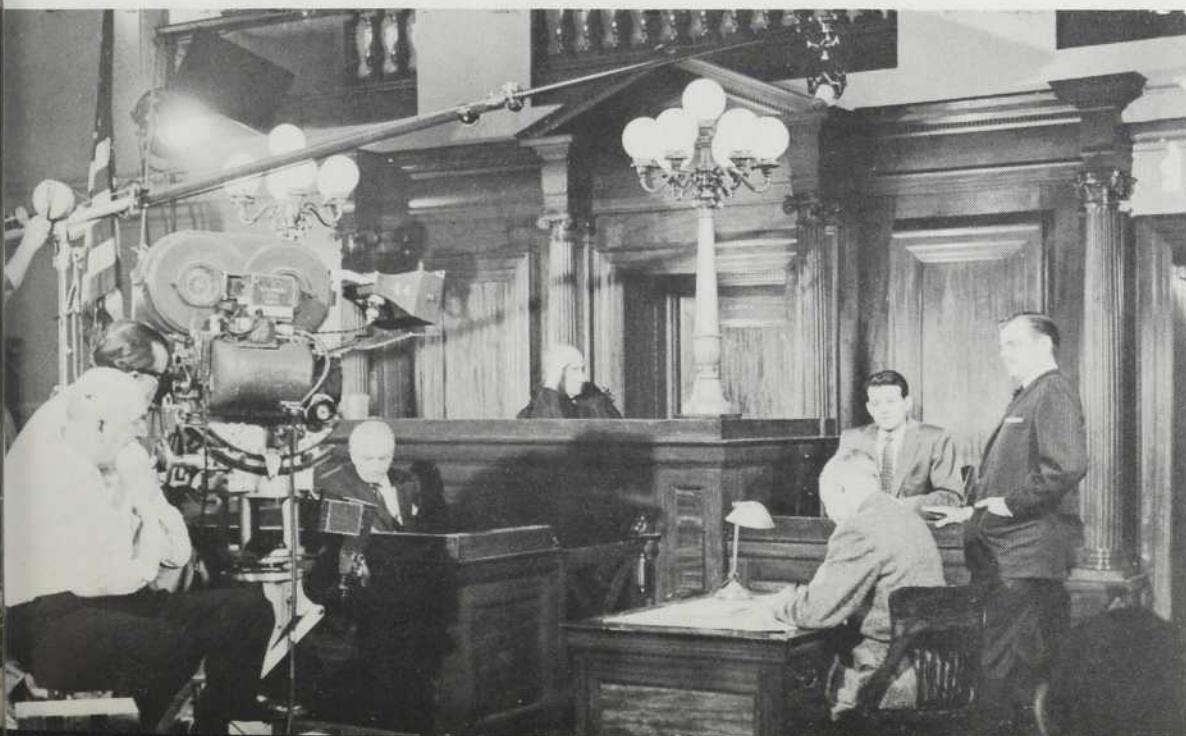
Mais ces considérations, qui toutes peuvent avoir un sens, laissent pourtant beaucoup d'aspects dans l'obscurité. Et les serviteurs, qu'en fait-on ? Et les remarques des victimes elles-mêmes (« Nous sentons tous mauvais », dira le jeune frère-inverti-incestueux-qui-se-rase-les-jambes) ? Et la scène à l'église ? Et la fusillade finale ? Pour rendre compte de tous ces aspects, il faut redonner le film de Bunuel dans sa perspective générale, celle d'une géniale intuition, à partir d'une analyse méticuleuse et restreinte, de tout un pourrissement social, de la lente (mais toujours accélérée) décomposition d'une classe sociale, cette aristocratie infestée de cléricisme.

Comment expliquer ce manque soudain de volonté qui désempare les invités de Nobile ? Cette apathie qui entraîne des gens-trop-bien-éduqués, ces héritiers de valeurs éternelles, aux plus grossières attitudes, survient, ne l'oublions pas, après le départ mystérieux des serviteurs. Et au départ, les invités demeurent dans la pièce **par accident** ! Or dans ce groupe aristocratique replié sur lui-même, abandonné à ses propres forces, **l'accidentel devient loi** en vertu du processus fondamental qui voue cette classe à une mort lente : le conformisme social. Il est remarquable que jamais un seul des invités ne tente de franchir le seuil interdit : on ne veut surtout pas s'y faire pousser. Ce conformisme profond, qui se développe paradoxalement en parallèle à la dégradation du conformisme superficiel des bonnes manières, devient davantage caractérisé, quasi stigmatisé, par les invocations religieuses des victimes : la mourante qui fait promettre à son favori (le docteur) de l'accompagner à Lourdes pour y acheter une vierge en caoutchouc ! La maîtresse de maison qui parle de sa générosité

son
(de
fait
ient
hé-
lent
ouc
via-
la
ces-
gne
s »,
né-
l'ils
di-
des

ent
as-
l'en
es-
le
am-
na-
il
ec-
à
le
ais
sse
me.
vo-
ette
du-
lus
as,
au
par
ré-
for-
sus
ort
ble
on-
s'y
se
dé-
nes
asi
des
son
des
La
sité

ES et
RDER





entve
qu'el
en so
ralise
Dieu
réfug
tisa
la fo
rieur
sous
l'effr
sion
nous
l'ang
jour
n'es
pu x
entr
cette
vert
de s
irré
chât
se l
réal
qui
Pen
se
tea
et d
mém
agn
qu'o
cette
d'un
lui n
saur
un
force
Bun
actu
pas
détr

L'W

LE N
Pierr
Phot
inter
Louis

Loul
L'AN

envers les pauvres à son amant, qui lui révèle qu'elle et son mari ont promis un **Te Deum** s'ils en sortaient ! (Or la dégradation sociale se généralisera justement à la fin de cette louange à Dieu, à l'église.)

Cette société où, derrière le conformisme, se réfugient les croyances, la peur, les instincts insatisfaits, se voue à une dégradation accélérée par la force même de son inertie. Dégradation intérieure qui s'installe dans chaque personnage sous la force d'une pression extérieure, cause de l'effritement de tout le groupe social (cette pression étant en fait la montée populaire, comme nous le révèle la scène finale : n'est-ce pas là l'ange exterminateur ?). La jeune vierge peut toujours racheter momentanément la situation : elle n'est que le facteur extérieur, le « pur corrompu » qui ramène en arrière. Mais la dialectique entre le monde social clos (le groupe du château, cette esquisse de l'aristocratie) et le monde ouvert de la vie (les scènes de la rue) a vite fait de se réintroduire : la dégradation sociale est irrémédiable et se généralise. Ce n'est plus un château, c'est l'Eglise bourrée d'aristocrates, qui se fige dans l'immobilisme, coupée de toute réalité. Et ce ne sont plus des spectateurs isolés qui viennent voir, c'est une foule d'**assaillants**. Pendant que d'autres amants lucides et dégoûtés se tueront (Edouard et son amante au château), les curés peuvent toujours encenser : Eglise et aristocratie s'entraînent mutuellement vers un même sort. Et on aura beau immoler tous les agneaux (pascals et autres), toutes les hosties qu'on voudra, il ne restera plus que l'image de cette foule fusillée par les policiers protecteurs d'une classe sociale, d'un ordre qui refermé sur lui ne peut plus que pourrir, d'un ordre qui ne saurait plus être que désordre.

Un tel propos, une telle lucidité, une telle force de frappe (cinématographique) gardent Bunuel bien au frais parmi toutes les recherches actuelles des réalisateurs. Bunuel ne se meurt pas, il ressuscite, il renaît au moment où tous ses détracteurs en perdent le souffle.

Claude MENARD

L'IMAGE ET SA DURÉE

LE REVOLUTIONNAIRE, film canadien de Jean Pierre Lefebvre. Scénario : Jean-Pierre Lefebvre. Photographie : Michel Régner. Musique : folklore interprété par Lionel Renaud. Interprétation : Louis St-Pierre, Louise Rasselet. 1965.

Après avoir tenté pendant un demi-siècle de devenir le septième art, c'est peut-être au moment où il est dissous dans l'éclatement technologique du transport et de l'entreposage des informations, que le cinéma réussira à marquer le pas avec les autres sphères de la création artistique, au moment où le concept même d'art et d'œuvre d'art éclate et est englouti par une logique d'un nouveau genre. La chose finie qu'est l'œuvre d'art commence à être anachronique pour être remplacée par un jeu combinatoire des signes. L'œuvre au lieu d'être produit fini est matière brute livrée aux activités « computatrices » du spectateur ; l'explicite est réduit au minimum pour permettre un maximum d'implicite. L'auteur n'est plus un demiurge créateur de mondes, mais un programmeur qui catalyse l'élaboration de réseaux de relations abstraites.

C'est dans cette optique qu'il faut voir **Le Révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre pour bien comprendre l'importance de ce film. Il fait partie de la première vague de ces films qui ne sont plus tout à fait du cinéma, dont Godard est un exemple un peu antérieur mais sûrement pas un prototype. Il y a même chez Godard une certaine compromission, une espèce d'incapacité à faire le pas complètement, dont **Le Révolutionnaire** ne souffre pas. **Le Révolutionnaire** est à tous les niveaux une accumulation de signes qui sont placés les uns à côté des autres sans que la continuité soit donnée comme telle. Lefebvre a dit que son film était un casse-tête ; en effet comme un casse-tête, **Le Révolutionnaire** est fait de discontinuités et le spectateur est laissé avec ces discontinuités et c'est à lui d'en faire une continuité. En un sens il n'y a rien à comprendre dans **Le Révolutionnaire**, il y a plutôt tout à réfléchir. Le spectateur qui prend l'attitude négative de chercher à comprendre risque de n'y trouver qu'insignifiance, vide et confusion car il n'y a pas de discours au sens classique du terme. **Le Révolutionnaire** n'explique et ne démontre rien. Il est plus juste de voir le film comme un jeu qui est proposé au spectateur. La participation du spectateur est essentielle au film et celui-ci n'existe pas tout à fait sans cette participation.

Il est difficile au cinéma d'établir une limite claire entre la forme et la signification. Dans le cas du cinéma traditionnel, on traduisait en image un argument qui était en fin de compte littéraire. Il était alors possible de parler d'une part de la forme et d'autre part du fond. Dans **Le Révolutionnaire** il est impossible d'arriver à une telle distinction. D'une part il n'y a pas d'argu-

ment qu'il soit possible d'isoler. Il est faux de prétendre résumer le film en racontant les quelques événements qui s'y produisent. Cette histoire de révolutionnaires n'a aucun sens et elle est quasi totalement impossible de la façon dont elle est présentée. Si d'une part on ne peut pas dégager d'« argument » au sens habituel du terme, d'autre part l'argument du **Révolutionnaire** inclut ce qu'habituellement on appellerait la forme. L'organisation plastique des images, l'organisation du film dans le temps, les travellings, les plans trop longs, les plans fixes où il ne se passe rien, le ton faux des acteurs, la répétition de la musique, l'alternance du ton drôle et parodique et du ton poétique et émouvant, le paysage, la température, font autant partie de l'argument que l'exécution du révolutionnaire qui a peur de la mort.

Tous les éléments qui constituent le film à tous les niveaux doivent être placés sur le même plan, ils sont tous d'égale importance, étant donné que leur seul attribut (qu'ils possèdent tous en commun) est qu'ils sont communiqués. On commencerait à vraiment raconter le film en racontant les rapports abstraits qui peuvent s'établir entre tous ces éléments, et c'est là que le spectateur doit construire le film pour lui-même.

Il serait faux de dire que le film est complètement indéterminé. Même si **Le Révolutionnaire** est un film à désarticuler et à réarticuler, il est présenté comme un tout. L'organisation de ce tout tient plus de la musique que de quoi que ce soit d'autre. Peut-être touchons-nous ici à ce que l'on pourra vraiment appeler la forme du film. Dans **Le Révolutionnaire**, le cinéma est beaucoup moins un art du visuel qu'un art du temps. L'image est toujours subordonnée à sa durée propre et à sa place dans la durée du film. Ainsi selon les normes habituelles du montage, beaucoup de plans sont trop longs, mais par ailleurs si l'on considère **Le Révolutionnaire** comme une œuvre abstraite (comme une pièce de musique est abstraite) qui a été conçu sur un rythme lent (qui a par ailleurs sa signification), la longueur des plans ne doit plus être jugée en termes d'une action à soutenir.

On a déjà pas mal parlé de l'importance du **Révolutionnaire** dans le cinéma canadien et par rapport au moi collectif des Canadiens français. Je n'ai pas voulu répéter tout cela qui a été assez bien dit ailleurs. Je pense que **Le Révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre constitue un façon aussi. Je ne pense pas qu'il faille avoir peur de confronter ce qui se fait ici avec ce qu'est

le cinéma globalement, et sur ce plan **Le Révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre constitue un apport original, positif et important dans la transformation que subit présentement la communication cinématographique, parallèlement à certaines autres recherches qui même mondialement ne sont pas très nombreuses.

Pierre HEBERT

LA VOIX DE LA LÉGENDE

ALPHAVILLE, film français de Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard. Photographie : Raoul Coutard. Interprétation : Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon, Laszlo Szabo. 1965.

S'il est vrai qu'un chef-d'œuvre ne possède pas une seule signification et que la critique de cinéma est le prolongement du rêve, alors **Alphaville** nous appartient. Cette fable d'un cinéaste qui réclame à grand renfort d'humour tragique l'éveil des consciences, le place au rang des témoins importants du XXI^{ème} siècle.

Il semble bien que cet œil clignotant dans l'obscurité qui nous fixe dès la première image du film soit la caméra même de Godard qui nous dit de sa voix métallique ces mots qui donnent la clé du film : « Il arrive parfois que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale ; la légende la recrée sous une forme qui lui permette de courir le monde. » Fantastique recréation de la réalité que ce film qui, la première fois, nous fait sourire péniblement, un peu à la manière d'une nouvelle de Kafka.

Alphaville, c'est « une société technique, comme celle des fourmis ou des termites », une ville sans âme, admirablement photographiée dans le Paris d'aujourd'hui, un monde où l'électricité tient lieu de soleil, un univers que guette la mort cachée derrière ces mots : SILENCE — LOGIQUE — SECURITE — PRUDENCE.

Lemmy Caution, c'est l'homme des pays extérieurs, insolent et brutal, fracassant comme une bombe ; c'est l'agent secret de ces mauvais films explosifs qui ont nourri notre enfance, mais dépouillé, universalisé, transformé en légende par Godard qui, le premier, exploitant le personnage en cinéaste, en fait ressortir toute la puissance et la poésie, l'élève au rang de mythe et le lance contre Alphaville.

Natacha enfin, qui apparaît comme sortie de

la flamme du briquet de Caution, en possède toutes les caractéristiques : disponible, fragile, pure, légèrement ascendante, auréolée de transparence et d'espace lumineux...

Cette flamme venue des pays extérieurs, un gros plan nous invite à la contempler, « menue et chétive, luttant pour maintenir son être » dirait Bachelard, mais surtout porteuse d'un signe de POESIE.

Pour donner cette flamme à Natacha, Caution a parcouru neuf mille kilomètres dans les espaces infinis des galaxies dont le silence l'a effrayé. Cette référence à Pascal n'est pas gratuite : de même que l'auteur des **Pensées** voulait, par un saisissant tableau de la condition humaine, secouer l'indifférence de son libertin et lui proposer la religion chrétienne comme seul moyen de salut, de même Godard, par une extraordinaire vision d'un monde que nous sommes forcés de reconnaître comme le nôtre, veut nous montrer la misère de l'homme sans l'amour et nous proposer la poésie comme moyen d'y atteindre... poésie de l'accueil, de l'éternelle enfance — de la naissance à la re-naissance, à la co-naissance —, poésie de la légende à l'intérieur de l'homme, poésie des pays extérieurs dont se méfie Alphaville au point de vouloir les détruire, sachant bien qu'Alpha 60 n'a pas sa place sous l'interminable soleil d'Eluard, ni Eluard sous les néons anéantissants d'Alphaville ; poésie surtout de la transparence des gros plans de Natacha qui témoignent de la transparence des mots d'Eluard. Jamais le visage de Natacha n'a été si beau ni celui de Caution mieux étudié... transformés qu'ils sont tous deux par la poésie, affectés d'un coefficient lumineux.

Alphaville, c'est un monde d'où l'humanisme a été banni par le scientisme, la conscience par la logique : ce sont les yeux de l'ingénieur en chef qui clignotent comme un système d'alarme, ce sont les habitants qui ingurgitent des pilules, sorte de carburant de ces machines qui s'écoule de leur front comme du sang au moindre coup de feu, c'est l'absence de larmes, de sourires, l'absence de présence à l'ombre de ces centrales électriques, ce sont encore ces longs couloirs de laboratoires, agrémentés de tableaux de bord, ces cerveaux électroniques, ce sont aussi ces deux jeunes techniciens d'un néant chez qui la complémentarité fonctionnelle tient lieu de fraternité humaine, c'est enfin et surtout, peut-être, la mort dans l'âme, la mort de l'âme.

Lemmy Caution, qui ne séjourne à Alphaville que de 24 h. 17 à 23 h. 15, c'est l'instrument de

Godard pour saper Alpha 60 et revivifier Natacha, c'est l'homme seul... mais une étrange impression de puissance se dégage des très nombreux gros plans de son visage monstrueusement ravagé ; c'est un peu le « bon sauvage » de Rousseau et un peu aussi le rêve de Godard qui souhaiterait passer à travers son siècle comme Caution à travers Alphaville. Qu'on se souvienne de la fluidité des images de son entrée dans l'hôtel, de son accent d'un autre monde, de la stylisation des bagarres et de la poursuite en auto, des photos en négatif...

Quant à Dickson, personnage énigmatique perdu dans ce désert d'Alphaville, son visage empreint d'une tristesse profonde n'est pas sans rappeler ceux des grands créateurs qui ont souffert de l'incompréhension de leur siècle : Poe, Modigliani, Van Gogh, Maïakovsky... et par delà ces grandes figures, Godard lui-même qui souffre sûrement de ne passer que pour un farceur... Dickson ou la nostalgie des légendes de l'enfance : Dick Tracy, Guy Leclerc... Dickson ou la nostalgie de l'éternel féminin : madame de Pompadour, madame Bovary, madame de La Fayette... Dickson ou l'agonie de l'Homme dans cet éclat de rire, douloureux comme s'il était chargé de toute la tristesse de la terre, personnage momentanément transcendé avant sa mort souterraine...

Du Caution envahissant de la première image, il ne reste plus que la voix évanescence de la légende qui retourne, à travers la mort d'Alphaville et la naissance de Natacha, vers le monde des messages secrets... horizontalité de la légende, poésie comme dimension de l'homme, immanents pouvoirs de la conscience à travers la caméra, effort de recreation de l'instant face au tragique du monde de la technique, de l'habitude, du conditionnement, de la sécheresse... et de l'intelligence.

Gilles DAIGNEAULT
Ghislain COTE

L'ART DU PORTRAIT

STRAVINSKY, film canadien de Wolf Koenig et Roman Kroitor. Photographie et montage : Wolf Koenig. Prise de son : Marcel Carrière. Commentaire : Don Brittain. Production : O.N.F., 1965.

Stravinsky, c'est une merveilleuse rencontre, un portrait singulièrement vivant.

A la différence des ouvrages de Robert Craft ¹, dont il est néanmoins parent par l'esprit, ce documentaire n'est ni une interview du compositeur, ni un panorama détaillé de sa vie, de sa pensée et de son œuvre. Stravinsky vit devant la caméra une autre phase de sa longue carrière : l'enregistrement à Massey Hall (Toronto) de sa **Symphonie de psaumes** pour la maison Columbia. Il ne parle ni de sa conception de la musique, ni de ses œuvres ² : il dirige l'un de ses chefs-d'œuvre ³. Des extraits de l'exécution alternent avec quelques moments d'un voyage par mer à Hambourg et avec les témoignages de trois connaissances intimes du musicien : son ami Nicholas Nabokov, sa seconde femme Véra de Borset et son assistant, le jeune chef d'orchestre américain Robert Craft. La traversée nous présente un homme à l'esprit vif et pénétrant, serein, courtois, souriant, épicurien, volontiers badin et fantaisiste. L'auteur du **Sacre du printemps** réserve la gravité pour les périodes de travail qu'il allège du reste souvent de touches d'humour. S'il brille aisément, Stravinsky ne joue ni à la vedette, ni au personnage mythique ⁴, ni non plus au patriarche ou au vieux maître. Il se laisse filmer avec simplicité et naturel. Il serait d'ailleurs étonnant qu'il fût impressionné ou gêné par des caméras après avoir été poursuivi par elles durant plus de cinquante ans. Tout au plus reproche-t-il une fois aux cinéastes d'être « trop diligents », mais sans perdre son affabilité coutumière ; il est vrai que si Wolf Koenig travaille discrètement, il n'aime guère se séparer de son léger appareil ⁵. Enfin, ce qui est évoqué de la vie et de l'œuvre du compositeur l'est par bribes, parfois avec un commentaire ou avec des documents photographiques, le plus souvent au hasard de témoignages livrés sans apprêt et auxquels la riche personnalité de leurs auteurs et leurs sentiments pour Stravinsky confèrent le plus vif intérêt.

Koenig et Kroitor tracent donc le portrait de Stravinsky par des approximations fondées sur une réalité présente et captée sur le vif. Cette méthode procède d'une attitude morale qui déterminait aussi l'esthétique de leurs autres documentaires, notamment leurs films sur Glenn Gould et sur Paul Anka ⁶. L'art des deux cinéastes n'est pas sans rappeler, toutes nuances faites, celui de Roberto Rossellini ; l'estime des êtres et le respect de leur liberté de même qu'un extrême souci de vérité en sont les moteurs profonds.

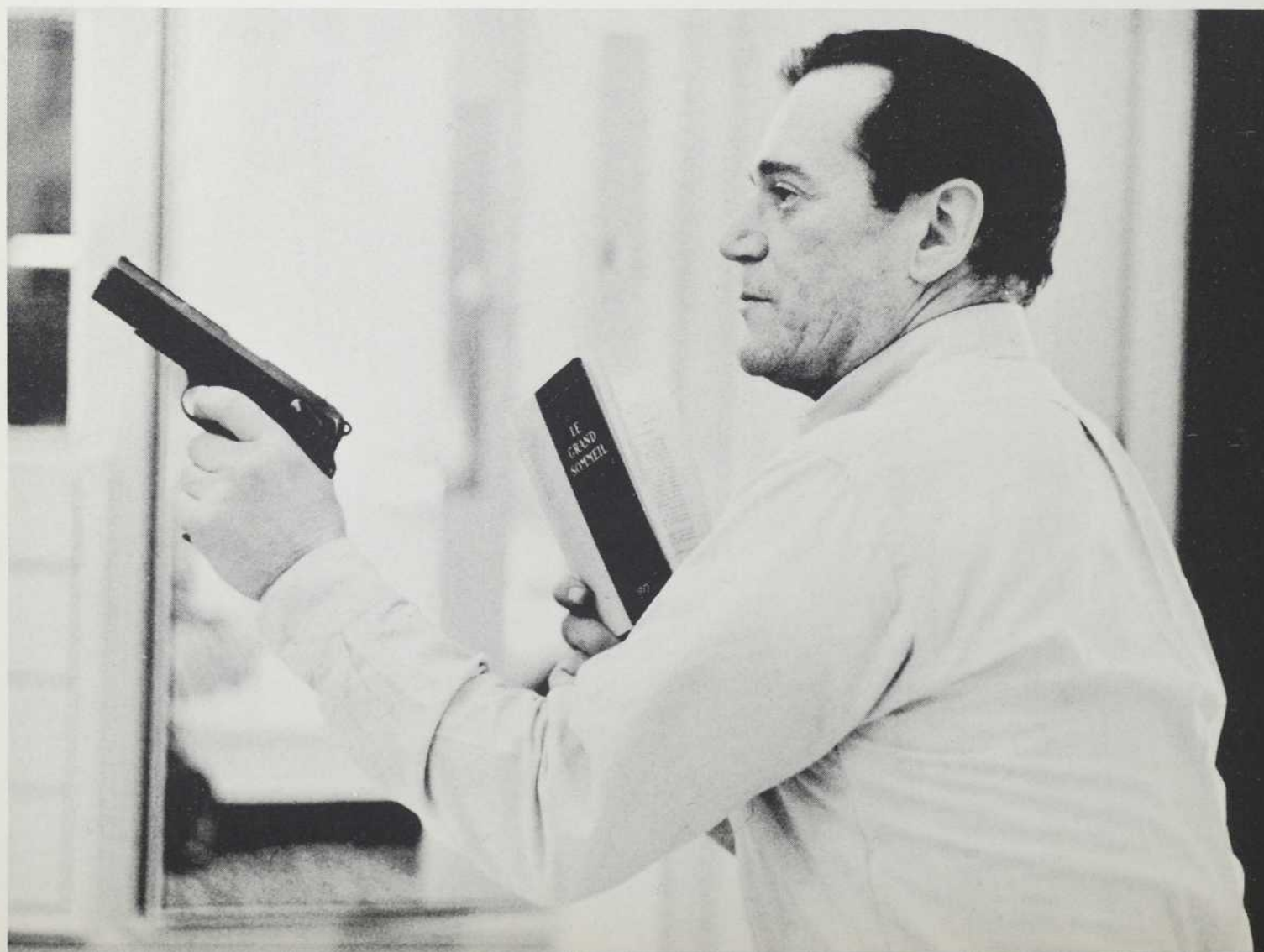
La démarche des auteurs se cristallise dans l'exceptionnelle photographie de Wolf Koenig. Le

plus souvent portée, la caméra de Koenig, tout en demeurant sensible, agile et chaleureuse, se veut avant tout attentive et accueillante, deux qualités qu'elle conserve quand elle sonde la réalité de très près. Il arrive en effet souvent que Koenig, après avoir pris un certain recul, recourt au gros et au très gros plan. Ainsi, durant l'exécution de la **Symphonie de psaumes**, à des plans éloignés ou américains de Stravinsky succèdent des moments de grâce où, oscillant presque imperceptiblement, la caméra se concentre sur ses gestes et son regard enveloppés de lumière et parfois « semble glisser » ⁷ sur eux. Koenig ne vise pas ainsi à idéaliser et à glorifier artificiellement le compositeur, mais à révéler plus profondément un génie musical en pleine action créatrice. Il est à cet égard significatif qu'outre Stravinsky, seuls certains de ses interprètes, de même que Julian Bream, Balanchine et ses danseurs bénéficient de ce traitement de la caméra. Moments privilégiés où beauté des formes corporelles et beauté musicale s'unifient parfaitement.

Il s'agit là d'une appréhension plus intense d'une réalité qui demeure entièrement libre. Et c'est là le point essentiel. Koenig laisse la réalité se révéler elle-même, sans exercer de pressions sur elle. Attitude de disponibilité à laquelle s'allie un souci d'authenticité et de fidélité au détail et au temps réel. D'où la répétition et la prolongation de plusieurs plans. D'où aussi la nature du montage de Koenig, si étroitement lié à son travail à la caméra qu'on ne peut pas repérer de frontière précise entre l'un et l'autre. Même simplicité, même effacement, même souplesse, même rythme calme (sauf à la fin du film). Dans la séquence d'ouverture, empreinte de sérénité et de noblesse, aucune seconde n'est supprimée depuis l'arrivée de Stravinsky à Massey Hall jusqu'à la première partie du témoignage de Nicholas Nabokov. De même, aucun détail, aucun « temps mort » ne sont éliminés de la phase de difficultés rencontrées au cours de l'exécution du troisième mouvement de la **Symphonie de psaumes** ; on assiste alternativement aux réactions de Stravinsky et à celles des techniciens et de Robert Craft. Il y a aussi la longue et extraordinaire séquence dans une chambre d'hôtel à Hambourg, qui présente à son état brut une visite fortuite de Nabokov et des cinéastes au compositeur ; le film s'ébauche devant nous, Stravinsky converse avec les cinéastes et leur offre un verre, les dialogues nous sont rendus dans leur décousu.

Ce sont évidemment là trois passages saillants.





Mais
rale le
trait
Strav
me. E
arçes
nour
très
un p
vivre
l'enre
Mass
tion
les s
téma
port
cum
de l'
vigu
prés
film
triste
l'arti
vital
tion
quel
de p
écou
prêt
dirig
ses
Pétre
la vi

1.
and C
(1962)
turent
Stravin
avec
et, de
plus
lui-mê

2.
deux
d'estr
was c
bol l'
world
music
la Syn
ciens
here...
piano...
rock fi
occupa

ALPHA

Mais ils ne sont pas isolés et la pulsation générale du film poursuit la même fin : tracer un portrait vivant et essentiellement documentaire de Stravinsky. L'œuvre est spontanée, à la fois calme et frémissante, tour à tour grave et légère, ardente et détendue. Merveilleusement libre et nourrie de la réalité, elle n'en demeure pas moins très unifiée. Tous les éléments convergent vers un pôle : l'artiste de quatre-vingts ans qui fait vivre une nouvelle fois l'une de ses œuvres et l'enregistre pour toujours. Le film commence à Massey Hall et c'est entre des phases de l'exécution de la **Symphonie de psaumes** que s'insèrent les scènes du voyage à Hambourg et les divers témoignages. Et l'arrivée du compositeur dans le port de Hambourg, sur laquelle s'achève le documentaire, est ponctuée des dernières mesures de l'œuvre. Stravinsky nous offre avec passion et vigueur sa musique. Par elle il demeure jeune et présent au monde. L'un des grands mérites du film — et s'il ne l'avait pas, il ne serait qu'une triste relique —, c'est de montrer un Stravinsky, l'artiste comme l'homme, encore rayonnant de vitalité et de dynamisme créateur⁸. La fascination qu'exerce sur lui le luth de Julian Bream quelques instants avant de diriger sa **Symphonie de psaumes**, l'attention émue avec laquelle il écoute la pavane que l'artiste anglais lui interprète, la ferveur et la rigueur avec lesquelles il dirige l'orchestre et le chœur, enfin son regard, ses gestes et ses propos⁹, tout, chez l'auteur de **Pétrouchka** et d'**Agon**, respire la musique, donc la vie.

Claude NADON

1. **Conversations with Igor Stravinsky** (1958), **Memories and Commentaries** (1959) et **Expositions and Developments** (1962). Ces trois séries d'entretiens, dont les deux premières furent réunies en 1962 par Penguin Books sous le titre **Stravinsky in Conversation with Robert Craft**, constituent, avec **Chroniques de ma vie** (1935), **Poétique musicale** (1942) et, depuis quelques mois, le film de Koenig et Kroitor, les plus importants moyens de connaissance de Stravinsky « par lui-même » extérieurs à son œuvre.

2. Exception faite de quelques brèves réflexions, dont les deux suivantes, très significatives. A Robert Craft qui lui demande qui a créé la musique, Stravinsky répond : « **It was created probably by God. And I think, I... not think but I'm sure that when we read about the creation of the world that it was created... big drums and cymbals... that's music!** » Au cours de l'exécution du premier mouvement de la **Symphonie de psaumes**, Stravinsky interrompt les musiciens et les chanteurs : « **Excuse me, but I ask for accents here... there are accents... sforzando piano... and you play piano... Once more "24" please. Give this sforzando piano each time, as it is written.** » Cette remarque traduit une préoccupation majeure du compositeur ; il écrit dans **Poétique**

musical : « Le péché contre l'esprit de l'œuvre commence toujours par un péché contre la lettre. (...) Les chefs d'orchestre, les chanteurs, les pianistes, tous les virtuoses devraient savoir ou se souvenir que la première condition que doit remplir celui qui aspire au titre prestigieux d'interprète est d'être d'abord un fidèle exécutant » (Plon, Paris, 1952, pp. 85 et 87).

3. « **When Stravinsky conducts, dit Nicholas Nabokov, the way he turns his right hand in the... to show the contrapuntal part of the rhythm, it's so essentially the rhythm itself, the visualization of that rhythm.** »

4. On sait que l'auteur de **L'Oiseau de feu**, devenu légendaire de son vivant, a, comme ses amis Cocteau et Picasso, retenu très tôt l'attention d'une grande partie du public autant, sinon davantage, par son mythe que par ses œuvres et sa véritable personnalité.

5. Deux bouts de conversation donnent une juste idée de la façon dont s'est fait le tournage. A Massey Hall, entre Stravinsky et le guitariste Julian Bream : — « **You are making a film here?** » — « **Which film?** » répond Stravinsky. « **I don't make any films...** » — « **... All the cameras...** » — « **That's not my business.** » A Hambourg, au cours d'une visite imprévue des cinéastes : — « **Don't they bother you with all this equipment?** » demande Nicholas Nabokov au compositeur. — « **The cameras? No. I'm used to them by now.** » — « **They follow you around?** » — « **Everywhere. It started in Canada. They even brought these things onto the ship. They turn up all over the place. Even when I'm in vacation.** »

6. **Glenn Gould off the Record** et **Glenn Gould on the Record** (1959) ; **Lonely Boy** (1961).

7. L'expression est de Michel Patenaude à propos de **Lonely Boy** (**Objectif 62**, nos 15-16, p. 66).

8. S'il est vrai que l'œuvre de Stravinsky contient des tâtonnements et des pièces mineures, il est injuste de parler de décadence après la période du **Sacre** et de déclin définitif après un sursaut de vie en 1930 avec la **Symphonie de psaumes**. Il faut plutôt définir les fluctuations de Stravinsky en termes de fidélité à lui-même et à son art. Après les œuvres récentes du compositeur et avec les autres « **Stravinsky conducts Stravinsky** » de Columbia et les ouvrages de Robert Craft, le film de Koenig et Kroitor en est une nouvelle preuve, indirecte sans doute, mais très éloquente.

9. Nicholas Nabokov insiste sur cette caractéristique de Stravinsky : « **I have been always very much interested by the fact how much he... physically... his movements, his way of smiling, his wit, the way of talking, his mannerisms even, resemble his music... reflect themselves in his music.** »

N.D.L.R. : cette critique s'applique à la version intégrale du film, d'une durée de 49' 28". La version française (mi-sous-titrée, mi-doublée) ne dure que 27' 58" (les demi-heures de Radio-Canada !). Malgré leurs efforts, et ils sont manifestes, les auteurs de la version abrégée n'ont évidemment pu que limiter la gravité des conséquences. La présence d'un témoignage en français inédit de Nicholas Nabokov ne compense pas la disparition de passages très intéressants, en particulier la rencontre entre Stravinsky et Julian Bream. L'œuvre se retrouve également très déformée sur le plan esthétique. Cette version a été présentée par CBFT le 13 octobre dernier.

LÉGER ET GRAVE

LE BONHEUR, film français en Eastmancolor d'Agnès Varda. Scénario : Agnès Varda. Photographie : Jean Rabier, Claude Beausoleil. Musique : W. A. Mozart. Interprétation : Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Marie-France Boyer. 1965.

Il est des sujets que l'on n'aborde que superficiellement. Parler du bonheur, le définir, c'est vouloir en même temps le limiter, le réduire à des normes précises, à des recettes infaillibles. Tout absolu semble alors dérisoire.

François est menuisier. Il a une femme charmante, douce et gentille, des enfants délicieux. Ils sont heureux. La vie s'écoule chaque jour dans la simplicité et l'amour. Tout est beau. Aucun problème n'assombrit cette douceur de vivre. Parfois le dimanche la famille va en forêt. Les arbres, les fleurs, la nature et c'est le bonheur.

Mais le bonheur auquel font allusion les personnages du film d'Agnès Varda est-il vraiment cette plénitude de joie, de paix : l'amour à l'état pur ? Est-il possible pour un homme d'aimer deux femmes ? de les aimer avec la même densité et cela sans notion de partage, de préférence ? Mais quand François nous dit : « Avec ma femme j'étais heureux, c'était le bonheur. Avec toi, c'est du bonheur en plus », alors son bonheur avec sa femme n'était qu'une parcelle de bonheur, une partie d'un tout. Par conséquent il n'y a pas de plénitude mais plutôt des fragments de plénitude.

Est-ce vraiment cela le bonheur ? Quelque chose pour soi tout seul, quelque chose qu'on additionne, divise, représente mathématiquement comme 1 et 1 font 2 ? « J'ai du bonheur pour toutes les deux. » Chacune a sa part et tout le monde est heureux, surtout François. Mais si le bonheur s'additionne, il se soustrait aussi. La mort de sa femme — suicide ou accident — c'est du bonheur en moins. Cette séquence de la mort, la recherche désordonnée de François parmi les arbres et les citadins au repos est d'ailleurs le moment le mieux réussi du film ; François sent son bonheur lui échapper ; mais il est beaucoup trop tard. Et c'est là que prend toute l'importance de l'autre en matière de bonheur.

Le monde de François est clos, fermé pour l'extérieur. Mais pour être heureux, ne faut-il pas être un peu égoïste ! Comme pour le plaisir, le bonheur complet ne se retrouve que dans la solitude, solitude non pas physique, mais psychologique. Le regard hors des limites de soi-même

exige la réflexion, et par le fait même la lucidité nuit à sa jouissance.

Emettre ses opinions sur le bonheur est un défi que l'on peut, à la rigueur, relever ; mais les transmettre par l'image est autre chose.

D'une perception toute personnelle de la vie, Agnès Varda a créé un monde vivant, à l'image de la vérité et de l'amour. Cette perception, on la dira féminine par relation avec sa nature qui conditionne ses préoccupations ; mais elle est surtout et avant tout une perception originale du monde, une perception libérée de tout conformisme moral ou artistique. Chaque film d'Agnès Varda est un tableau fait de touches et de retouches, et la beauté du **Bonheur** est une beauté naturelle d'un réalisme lié à la sensation. Et c'est la couleur qui contribue à chaque instant à reproduire les sensations, les sentiments, l'amour, la joie : le bonheur. Autant la vie de tous les jours avec ses ennuis et ses difficultés nous semble terne comme un long film en noir et blanc, autant, une fois éloigné de tout, chacun chez soi, dans sa petite maison, près de sa famille, la vie nous semble en couleurs.

L'art d'Agnès Varda est un art léger et grave, tout imprégné de tendresse, avec des alternances de sensibilité et de lucidité. Les gestes les plus simples, les plus anodins prennent une signification et une puissance qui témoignent de la fraîcheur de son inspiration.

GINETTE CHAREST

AVEC DES RIENS

L'Amour avec des Si (Avec des Si), film français de Claude Lelouch. Scénario : Claude Lelouch. Interprétation : Guy Mairesse, Janine Magnan, Richard St-Bris. 1964.

Il est certes facile de reprocher à **L'Amour avec des Si** de n'être pas rigoureux, de se complaire dans ses trouvailles, de faire des trucs, d'abuser des bons moments, d'être assez artificiel, de piétiner, de se chercher un style. Tout ceci est vrai, je le concéderai volontiers. Mais tout ceci est faux pour le moindrement qu'on s'y arrête. Parce qu'à la limite j'aime penser qu'une telle richesse d'inventions n'est pas fautive mais qualité qui nous échappe. Or quelle est cette qualité à ce point fugace qu'il faille à tout prix refaire le point sur ce que l'on aime et n'aime pas pour y parvenir ? Oublions donc (enfin) nos critères traditionnels qui consistent à déterminer ces rap-

ports qui existent entre un film et son auteur, entre un auteur et son public, entre une forme et son fond, et rapprochons-nous du film de Lelouch de la même façon qu'il l'a conçu : de façon nouvelle.

La différence entre Lelouch et les autres cinéastes de son époque est celle-ci : à la formation littéraire, aux schèmes graphiques dont la grande majorité des cinéastes se servent comme point de départ, Lelouch offre par contre une formation purement visuelle. Je ne nie pas par là l'importance du dialogue au cinéma, au contraire, mais je souligne tout simplement la démarche psychologique qui a précédé toute l'entreprise de **L'Amour avec des Si**. Le cinéma standard s'écrit d'abord ; puis il se découpe et est mis en images **selon ce qui est écrit**, avec un grand soin apporté à l'image. Lelouch, lui, voit son film ; il le voit et l'entend. C'est ici que commence le vrai nouveau cinéma. Le cinéma n'est plus une illustration, le cinéma n'est plus un **dire illustré**, le cinéma n'est plus une **MISE-en-images**. Le cinéma d'aujourd'hui, celui qui s'adresse à la pensée de l'homme de demain, est un cinéma conçu tel quel, par des hommes qui pensent images et sons, par des cadreur instinctifs, par des gens qui ont été **formés par le cinéma**. Nous sommes aujourd'hui témoins d'une nouvelle génération d'hommes, une génération formée par l'audio-visuel.

J'aime bien cette phrase d'un collègue : « J'ai quelques belles images sonorisées autour desquelles j'aimerais faire un film... » Une demi-blague, oui, mais seulement parce qu'elle ne correspond pas encore à toute la vérité. La démarche, elle, est juste.

Au sortir du cinéma, une jeune femme disait : « C'est qu'on en voit de la route dans ce film ! » Exact ! Mais si elle n'avait pas **compris** l'expérience **purement cinématographique** qu'elle venait de voir et entendre, elle l'avait **connue**. Et quand elle aura renouvelé cette connaissance à quelques reprises, elle sera familiarisée avec l'audio-visuel. Son esprit se sera assoupli. Singulièrement, le film de Lelouch arrive au moment des grandes campagnes en faveur de l'éducation par l'audio-visuel afin de remplacer celle, tellement plus aride, des graphiques, de l'écriture.

A un autre niveau, il y a dans **L'Amour avec des Si** un aspect éminemment concret : Lelouch s'attarde sur le fait divers, il construit son film avec des riens, des détails et si l'on veut s'arrêter sur les prolongements sociaux du film (les interviews), l'on s'arrêtera plus facilement sur le

caractère immédiat, gratuit et artificiel de l'intrigue et de ce qui la soutient. Mais c'est que le film s'adresse à des structures mentales beaucoup plus concrètes qu'à l'ordinaire. La forme même du film élimine ce réflexe, ce processus de notre esprit qui traduit l'écriture, même parlée, en une image mentale. Certes l'on parle tout au long du film, mais le montage image-son est tellement fascinant et l'impression transmise à ce point vive que la compréhension se fait instantanément.

Voilà donc le cas d'un film vraiment film et qui rejoint son public — somme toute assez restreint — par des voies purement filmiques. Et si le public ne marche pas, c'est pour la même raison que dans le cas d'**Adieu Philippine**. Il est compréhensible que cette nouvelle **forme a-graphique** ait eu des difficultés de distribution. La mise en scène ici ne s'écrit pas. Comme chez Rozier et Godard, elle existe et vit ; elle a une existence autonome qui ne doit rien à la littérature.

Le public va encore au cinéma comme s'il lisait une lettre, mais s'il regarde assez la TV, s'il s'ouvre les yeux de la même grandeur que ses oreilles, demain il **IRA AU CINEMA** et lira ses lettres chez lui. L'intérêt pour le cinéma reprend ; des nouvelles salles sont construites que le public fréquente de plus en plus. Mais c'est un **nouveau public** : il lui faut donc un **nouveau cinéma** créé par de **nouveaux cinéastes** qui ont l'âge du public.

Lelouch est un de ceux-là.

Jacques LEDUC

En bref

La Vie heureuse de Léopold Z., film canadien de Gilles Carle. Scénario : Gilles Carle. Photographie : Jean-Claude Labrecque, Bernard Gosselin. Musique : Paul de Margerie. Interprétation : Guy L'Ecuyer, Paul Hébert, Monique Joly, Suzanne Valéry. 1965.

La Vie heureuse de Léopold Z. est enfin venu confirmer ce qu'on avait pu pressentir dans certains courts métrages de Gilles Carle : la présence d'un créateur authentique qui se cherche non pas à travers les frontières factices d'une « technique de communication », en l'occurrence le cinéma, mais à travers le potentiel humain que cette technique peut transmettre.

Gilles Carle a commencé par le commencement, il a franchi plusieurs étapes successives, qui ont en commun d'être absolues et d'avoir été portées à terme (ne serait-ce que les étapes de l'apprentissage technique que constituent **Dimanche**

d'Amérique ou *Patte mouillée*) pour enfin trouver un style qui se définit en termes de mise en scène. C'est à Gilles Carle que l'on devra la rupture entre le cinéma documentaire de l'O.N.F. et l'instauration d'un cinéma proprement dramatique dans la province de Québec; c'est à Gilles Carle, plus qu'à Gilles Groulx, qui lui a réussi, dans *le Chat dans le sac*, à organiser pour la première fois une matière «candid» et à lui donner une dimension poétique propre à l'auteur mais sans avoir recours à la mise en scène proprement dite, c'est à Gilles Carle, donc, que nous devons d'avoir posé la base d'un cinéma traditionnel essentiel.

Si je m'abstiens de faire une critique élaborée de son premier long métrage, c'est que je crois suffisants les propos de Gilles Carle lui-même et l'appréciation de Pierre Théberge dans ce même numéro, sans compter les nombreuses critiques du film faites jusqu'à présent, critiques qui se ressemblent toutes de quelque façon, sans compter, par ailleurs, que le film est ce qu'il est, une œuvre simple et vraie qui toutefois ne se prête pas à des développements explicatifs considérables. Si l'on peut penser que le défaut majeur du film consiste dans l'objectivité radicale que Carle a voulu garder face à son sujet et dont le dosage n'est peut-être pas tout à fait bien réussi, puisque pour les uns le film reste «folklorique» alors que d'autres y voient une critique du folklore, il faut en même temps admettre que c'est là le défaut d'une qualité rare dans notre milieu; il faut aussi admettre, sur un plan plus général, que notre cinéma naissant restera pendant de nombreuses années encore un cinéma d'excès, excès qui confirmeront, plus qu'une difficulté à naître, la volonté de survivre.

Gilles Carle dit que Léopold Z. est un personnage «pré-révolutionnaire»; nous pourrions en dire autant du film, qui, s'il ne s'impose pas comme une grande œuvre mais comme une œuvre authentique et menée à bien, fournit à tout le monde un point de départ et de référence concret¹. Gilles Carle est un cinéaste lucide et intelligent dont on attendra toujours le prochain film avec impatience.

Jean-Pierre LEFEBVRE

1. Dans le même ordre d'idées, je déplore le fait que *Sweet Substitute* de Larry Kent, ait été désavantagé par sa projection «matinale» pendant le dernier Festival du film de Montréal, en plus d'avoir été boudé par une partie de la critique et presque totalement ignoré par le public. *Sweet Substitute* est pour moi un film aussi intelligent et important que *La Vie heureuse de Léopold Z.* et Larry Kent un cinéaste tout aussi authentique, à cette différence près que le film de Kent découle d'une mentalité presque essentiellement américaine et se refuse à toute perception poétique du réel. Qu'on soit en désaccord avec la manière de Kent n'empêche pas qu'on reconnaisse au film une homogénéité réelle, de même que, à travers l'ingratitude foncière du sujet, un don d'observation et de respect des autres que le cinéma canadien-français (pour ne pas dire québécois) aurait raison d'admirer.

LUCKY JO, film français de Michel Deville. Scénario : Michel Deville, d'après le roman de Pierre-Vial Lesou. Photographie : Claude Lecomte. Musique : Georges Delerue. Interprétation : Eddie Constantine, Françoise Arnoul, Pierre Brasseur, Claude Brasseur, Christiane Minazzoli, Georges Wilson. 1964.

Lucky Jo est un film vif, élégant, chaleureux. Dans l'œuvre de Michel Deville c'est sans doute un film exemplaire. Ici, plus que dans aucune des œuvres précédentes, le style est identifiable; les vertus venant finalement à bout des vices trop visibles de ce cinéma de boudoir.

L'élégance, qui peut très bien être morale (et avoir sa morale), n'a pourtant cessé de tendre des pièges à celui qui veut la bien servir. Deville le sait bien qui, malgré l'originalité de son œuvre filmée, n'a toujours eu droit qu'à une place de dernier rang. On a eu tôt fait d'assimiler le charme de *La Menteuse* et de *A cause, à cause d'une femme* à un certain esthétisme dandy, se cachant par le fait même l'élégance un peu précieuse de ces petits tableaux dont la moindre qualité n'était sûrement pas de vouloir plaire à tout prix.

Romantique attardé, trop attentif à la voix du cœur, Deville voudrait qu'à nouveau les hommes souffrent d'amour, pleurent d'amour et rajeunissent d'amour. Marina Vlady faisant la cour à son trop sérieux avocat et Charrier pleurant sur l'épaule d'Odile Versois ou sur les genoux de Jill Hayworth sont les protagonistes d'un univers hors de l'univers, trop coquettement féminin pour être vraiment réel, mais trop humain pour être faux. Deville veut émouvoir sans blesser : conquérir le spectateur par les sentiments. Et si par hasard il oublie ces sentiments il ne reste alors qu'une mécanique vide, boulevardière et caricaturale — et qui a titre **L'Appartement des filles**.

Lucky Jo pour sa part amène à son point de perfection ce cinéma de petit maître. A l'élégance il adjoint la poésie, à la rêverie il préfère le rêve, au temps il donne la lumière.

La présence d'Eddie Constantine est sans doute pour beaucoup dans cet éclatement du climat devillien. Sorte de Doulos naïf, personnage impossible dans un monde marginal, Joe est une créature essentiellement poétique qui se réalise merveilleusement dans les traits lointains et la démarche insolite de Constantine. C'est lui d'ailleurs qui commande l'esthétique même du film : ce personnage trop pur, blanc, déambule à travers un impossible univers de blancheur où ne peut évidemment plus vivre Nini, l'ange déchu qui chante la nuit et la tristesse des amours gitanes.

Le cynisme proprement inhumain (même quand il s'y mêle de l'humour) des Constantine de consommation est ici complètement absent du personnage. Le trait de caractère qui le caractérise le mieux est au contraire sa grande chaleur, son besoin d'être avec d'autres, de communiquer, de se rendre nécessaire — de ce point de vue la scène de bagarre au bar est, dans toute sa gratuité, très révélatrice. Le prologue en forme de vignettes est lui aussi construit sur cette idée de camaraderie et c'est un réel climat de tendresse qui baigne chacune des «sorties».

Abandonnant la peinture des sociétés féminines, Deville n'en perd pas pour autant son élégance coutumière. *Lucky Jo* est sûrement son fils le plus beau : plastiquement d'abord (cette blancheur qui fait rêver de *Lola*), mais dans son rythme aussi dont le linéaire traduit si bien la marche de Joe. *Lucky Jo* est en quelque sorte un film-chanson, un peu fleur-bleue, un peu ritournelle; mais sa vérité n'est pas fleur-bleue, elle est simplement, très simplement, humaine. Et quand Joe s'éloigne de la Seine et de son copain on n'a sans doute pas tort de penser qu'il se dirige vers les boulevards extérieurs, vers un Alphaville où sa belle générosité saura bien détraquer quelque mécanique trop réussie.

Robert DAUDELIN

Liste des films sortis en primeur à Montréal du 15 septembre au 30 novembre 1965.

6 films allemands

- La Déesse du Rio Beni**, film d'Eugen Martin, avec Pierre Brice et Brice Gillian Hills. 1964.
La Fille des sables, film de Harald Reinl, avec Carola von Kaiser et Joachim Hansen. 1958.
L'Invincible Docteur Mabuse, film de Harald Reinl, avec Lex Barker et Karin Dor. 1961.
La Bohème, opéra filmé d'après la mise en scène de Franco Zeffirelli, avec Gianni Raimondi et Mirella Freni. 1965.
Le Secret des valises noires, film de Werner Klinger, avec Joachim Hansen et Senta Berger. 1961.
Le Jeu de l'assassin, film de Helmut Ashley, avec Herry Meyen et Magali Noel. 1961.

28 films américains

- Billie**, film de Don Weis, avec Patty Duke et Jim Backus. 1965.
Blood on the Arrow, film de Sidney Salkow, avec Dale Robertson et Martha Hyer. 1964.
Cat Ballou, film d'Elliot Silverstein, avec Jane Fonda et Lee Marvin. 1965.
The Cincinnati Kid, film de Norman Jewison, avec Steve McQueen et Edward G. Robinson. 1965.
Five Bold Women, film de Jorge Lopez Portillo, avec Jeff Morrow et Merry Anders. 1960.
That Funny Feeling, film de Richard Thorpe, avec Sandra Dee et Bobby Darin. 1965.
Girls on the Beach, film de W. T. Whitney, avec Martin West et Noreen Corcoran. 1965.
The Glory Guys, film d'Arnold Laven, avec Tom Tyron et Senta Berger. 1965.
The Great Race, film de Blake Edwards, avec Jack Lemmon et Tony Curtis. 1965.
The Greatest Story Ever Told, film de George Stevens, avec Max Von Sydow et Dorothy McGuire. 1965.
Harum Scarum, film de Gene Nelson, avec Elvis Presley et Mary Ann Mobley. 1965.
Harvey Middleman, Fireman, film d'Ernest Pintoff, avec Gene Troobnick et Patricia Harty. 1965.
How to Stuff a Wild Bikini, film de William Asher, avec Annette Funicello et Dwayne Hickman. 1965.
I Saw What You Did, film de William Castle, avec John Ireland et Sarah Lane. 1965.
Joy in the Morning, film d'Alex Segal, avec Richard Chamberlain et Yvette Mimieux. 1965.
Love and Kisses, film d'Ozzie Nelson, avec Jack Kelly et Rick Nelson. 1965.
Marriage on the Rocks, film de Jack Donohue, avec Frank Sinatra et Deborah Kerr. 1965.
McHale's Navy Joins the Air Force, film d'Edward J. Montagne, avec Tim Conway et Joe Flynn. 1965.
The Naked Kiss, film de Samuel Fuller, avec Constance Towers et Anthony Eisley. 1964.
Once a Thief, film de Ralph Nelson, avec Alain Delon et Ann Margret. 1965.
Shenandoah, film d'Andrew V. McLaglen, avec James Stewart et Rosemary Forsyth. 1965.
Ship of Fools, film de Stanley Kramer, avec Vivian Leigh et Simone Signoret. 1965.
Ski Party, film d'Alan Rafkin, avec Frankie Avalon et Dwayne Hickman. 1965.
The Sword of Ali Baba, film de Virgil Vogel, avec Peter Mann et Jocelyne Lane. 1964.
A Very Special Flavor, film de Michael Gordon, avec Rock Hudson et Leslie Caron. 1965.
Wild Youth, film de John Schreyer, avec Steve Rowland et Carol Ottmart. 1959.
The World of Abbott and Costello, film de Sidney Meyer, avec Bud Abbott et Lou Costello. 1965.
Young Furie, film de Christian Nyby, avec Rory Calhoun et Virginia Mayo. 1964.

18 films français

- Les Amants**, film de Louis Malle, avec Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory. 1958.
L'Amour à la chaîne, film de Claude De Givray, avec Valeria Giangottini et Jean Yanne. 1965.
L'Amour avec des Si, film de Claude Lelouch, avec Guy Mairesse et Janini Magnan. 1964.
L'Arme à gauche, film de Claude Sautet, avec Lino Ventura et Sylva Koscina. 1965.
Blague dans le coin, film de Maurice Labro, avec Fernandel et Perrette Pradier. 1963.
100,000 dollars au soleil, film d'Henri Verneuil, avec Jean-Paul Belmondo et Lino Ventura. 1965.
Coplan, agent secret F X 18, film de Maurice Cloche, avec Ken Clark et Jany Clair. 1964.
Douce Violence, film de Max Pecas, avec Elke Sommer et Pierre Brice. 1962.
Et la femme créa l'amour, film de Fabien Collin, avec Olivier Despax et Juliette Villard. 1964.
Les Fortiches, film de Georges Combret, avec Darry Cowl et Christian Méry. 1960.
Le Gentleman de Cocody, film de Christian-Jaque, avec Jean Marais et Liselotte Pulver. 1964.
Lucky Jo, film de Michel Deville, avec Eddie Constantine et Pierre Brasseur. 1964.
Le Meurtrier, film de Claude Autant-Lara, avec Gert Froebe et Maurice Ronet. 1960.
Pas question le samedi, film d'Alex Joffé, avec Robert Hirsch et Misha Acheroff. 1964.
Symphonie pour un massacre, film de Jacques Deray, avec Jean Rochefort et Charles Vanel. 1964.

Terreur sur la savane, film d'Yves Allégret, avec Nicole Courcel et Roger Pigaut. 1961.
Thomas l'imposteur, film de Georges Franju, avec Fabrice Rouleau et Emmanuelle Riva. 1964.
Le Vampire de Dusseldorf, film de Robert Hossein, avec Robert Hossein et Marie-France Pisier. 1965.

13 films soviétiques

And Quiet Flows the Don, (I—1957, II—1958, III—1958), film de Sergei Guerassimov, avec Piotr Glebov, Ellina Bystritskaia et Danilo Ilchenko.

Captain's Daughter, film de Vladimir Kaplounovsky, avec Oleg Strijenov et Sergei Loukianov. 1958.
Dimka, film d'Ilya Frez, avec Aloysha Zagorsky et Olga Lysenko. 1963.
Girl with a Guitar, film d'Alexandre Faintzimmer, avec L. Gourtchenko et Mikhail Jarov. 1958.
The Grasshopper, film de Sergei Samsonov, avec Ludmilla Tselikofskaia et Sergei Bondartchouk. 1955.
The House I Live In, film de Lev Koulidjanov et Jacob Seguel, avec Vladimir Semlianikine et Janna Bolotova. 1957.
The Idiot, film d'Ivan Pyriev, avec Youri Kakovlev et Youlia Borisova. 1959.
Road to Life, film d'A. Masglivkov et M. Maievskaia, avec Valeri Emilianov et Mikhail Jarov. 1955.
The Sleeping Beauty, film de Constantin Sergeiev et A. Doudko, avec Alla Sisova et Natalia Doudin. 1963.
Summer to Remember, film de Georgy Daniela et Igor Talankine, avec Borya Barkhatov et Sergei Bondartchouk. 1960.
A Summer to Remember, film de Guergui Danelia et Igor Talankine, avec Borya Barkhatov et Sergei Bondartchouk. 1960.
White Nights, film d'Ivan Pyriev, avec Oleg Strijenov et Ludmilla Martchenko. 1959.

10 films britanniques

The Crimson Blade, film de John Gilling et June Thorburn. 1963.
Die! Die! My Darling, film de Silvio Narizzano, avec Tallulah Bankhead et Stefanie Powers. 1965.
Dr Terror's House of Horrors, film de Freddie Francis, avec Peter Cushing et Christopher Lee. 1965.
High Bright Sun, film de Ralph Thomas, avec Dirk Bogarde et George Chakiris. 1964.
The Ipcress File, film de Sidney J. Furie, avec Michael Caine et Nigel Green. 1964.
The Knack, film de Richard Lester, avec Rita Tushingham et Michael Crawford. 1964.
The Nanny, film de Seth Holt, avec Bette Davis et Wendy Craig. 1965.
Rotten to The Core, film de John Boulting, avec Anton Rodgers et Charlotte Rampling. 1965.
Sands of the Kalahari, film de Cy Endfield, avec Stuart Whitman et Stanley Baker. 1965.
War Gods of the Deep, film de Jacques Tourneur, avec Vincent Price et Tab Hunter. 1964.

7 films italiens

Blood and Black Lace, film de Mario Bava, avec Eva Bartok et Cameron Mitchell. 1964.
Le Bourreau de Venise, film de Luigi Capuano avec Lex Barker et Alessandra Panano. 1963.
Les Canons de San Antioco, film de Giacomo Gentilomo, avec Jose Suarez et Linda Cristal. 1964.
Casanova 70, film de Mario Monicelli, avec Marcello Mastroianni et Virna Lisi. 1965.
Les Deux Violents, film d'Anthony Creepy, avec Alan Scott et George Martin. 1964.
Love, the Italian Way, film de Giorgio Bianchi, avec Belinda Lee et Walter Chiari. 1960.
Revenge of the Gladiators, film de Michele Lupo, avec Roger Brown et Salla Gabel. 1964.

4 films canadiens

La Corde au cou, film de Pierre Patry, avec Guy Godin et Andrée Lachapelle. 1965.
Pas de vacances pour les idoles, film de Denis Héroux, avec Joël Denis et Albert Millaire. 1965.
Le Révolutionnaire, film de Jean-Pierre Lefebvre, avec Louis Saint-Pierre et Louise Rasselet. 1965.
La Vie heureuse de Léopold Z., film de Gilles Carle, avec Guy L'Ecuyer et Paul Hébert. 1965.

3 films japonais

Incidental Murders, film de Kazuo Inoue, avec Miyuki et Yoshi Kato. 1963.
Kwaidan, film de Masaki Kobayashi, avec Rentaro Mikuni et Tatsuya Nakadai. 1965.
Onibaba, film de Kaneto Shindo, avec Nobuko Otowa et Jitsuko Yoshimura. 1964.

1 film suédois

Oui, il a été mon amant, film d'Arne Mattson, avec Elsa Prawitz et Per Oscarsson. 1964.



les cinéastes associés

**gilles groulx
denys arcand
jean dansereau
bernard gosselin**

257 est, rue des Commissaires 878-1841

CINÉPIX INC.

5000 rue Wellington, Montréal 19

Tél. : 769-4549

PRÉSENTE

L'ÉCRAN DÉMONIAQUE

NOSFERATU de F.W. Murnau

LES TROIS LUMIÈRES de Fritz Lang

LE DERNIER DES HOMMES de F.W. Murnau

MABUSE : LE JOUEUR de Fritz Lang

MABUSE : LE DÉMON DU CRIME de F. Lang

METROPOLIS de Fritz Lang

LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI de R. Wiene

7 CHEFS-D'OEUVRE DU CINÉMA FANTASTIQUE

Prière de noter que la Compagnie Cinépix Inc. a les droits exclusifs de présentation de ces films dans toutes les versions dans la Province de Québec et que toute présentation de source non autorisée sera poursuivie sans exception.

**LA CONQUETE DE L'OUEST DE NOTRE PAYS
FUT UNE AVENTURE EMPREINTE D'ENERGIE
ET DE COURAGE. C'EST UN MOTIF DE FIERTE
POUR TOUS LES CANADIENS.**

**Pour la première fois vous verrez
tout le vrai sens du mot courage.**



UN AUTRE Pays

En vedette:

SUPERSCOPE

FRANCES HYLAND et JAMES DOUGLAS

MARY SAVAGE et DON FRANCKS

Producteur : Peter Jones – Réalisateur : Donald Haldane

Scénario de M. Charles Cohen

Musique de Eldon Rathburn

Cette production de l'OFFICE NATIONAL DU FILM

DISTRIBUE PAR J.-A. LAPOINTE FILMS INC.



DES COURS POUR TOUS

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
EXTENSION DE L'ENSEIGNEMENT

INITIATION AUX TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES
Cours théoriques et pratiques

LE CINÉMA ITALIEN CONTEMPORAIN
Plusieurs projections de films accompagneront ce cours

INITIATION À LA TÉLÉVISION
Cours théoriques et pratiques

Pour dépliant : Extension de l'Enseignement,
Case Postale 6128, Montréal 3.
Tél. 733-9951

élysee
35 MILTON / 842-6053

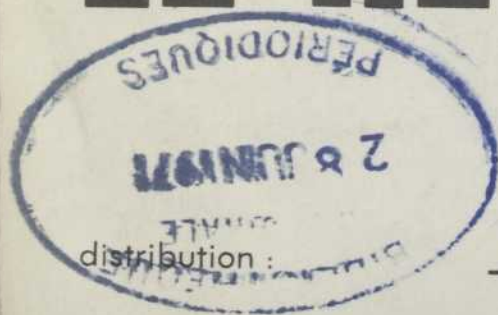
SAISON 1966

MAFIOSO	DE	ALBERTO LATTUADA
LA VIEILLE DAME INDIGNE		RENÉ ALLIO
LE MOMENT DE LA VÉRITÉ		FRANCESCO ROSI
LA PASSAGÈRE		ANDRZEJ MUNK
SANDRA		LUCHINO VISCONTI
LA FLEUR DE L'ÂGE		BALDI, BRAULT, ROUCH, TESHIGAHARA
LES LANTERNES ROUGES		VASSILI GEORGIADES
PARIS VU PAR		CHABROL, DOUCHET, GODARD, POLLET, ROHMER, ROUCH
LE JOURNAL D'UN FOU		ROGER COGGIO



LE RÉVOLUTIONNAIRE

de Jean-Pierre Lefebvre



306 est, rue Sherbrooke, Montréal 18.

tél. 842-8935