

#33

AOÛT-SEPTEMBRE 50 CENTS  
1965

PER  
0-177  
EX2

# objectif 65

CONSERVATOIRE D'ART DRAMATIQUE  
1213 est, rue STE-CATHERINE  
MONTREAL



# objectif 65

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

REDACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE DE LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

REDACTEURS : JACQUES BENSIMON, PIERRE HEBERT, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE,  
CLAUDE MENARD, CHRISTIAN RASSELET, PIERRE THEBERGE

COLLABORATEURS : VITTORIO FIORUCCI, CLAUDE HAEFFELY, CLAUDE NADON, GILLES SAINTE-MARIE

ADMINISTRATEUR : LUC DESLAURIERS

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD

MAQUETTISTE : CAMILLE HOULE

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

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

## SOMMAIRE

AOÛT-SEPTEMBRE 1965, No 33

Conversation avec Jean-Luc Godard .....	Jacques Bensimon, Christian Rasselet et Pierre Théberge	3
La télévision ou le spectacle permanent .....	Michel Patenaude	19
Animation 1965 .....	Gilles Sainte-Marie	24
Bandes à part .....		30
Le Festival et son public .....		51

## FILMS RECENTS

Samson .....	Claude Ménard	34
Une Femme mariée .....	Gilles Sainte-Marie	36
Le Festin des morts .....	Jean-Pierre Lefebvre	38
Caïn .....	Gilles Sainte-Marie	41
Nothing But A Man .....	Pierre Hébert	43

## LIVRES SUR LE CINEMA

Jerry Lewis .....	Robert Daudelin	47
Buster Keaton .....	Pierre Théberge	47
Films Beget Films .....	Michel Patenaude	48
Andrzej Wajda .....	Claude Nadon	48
I' Lost It at the Movies .....	Robert Daudelin	49

## EN PAGE COUVERTURE

Eddie Constantine et Anna Karina dans ALPHAVILLE de Jean-Luc Godard.

L'illustration de ce numéro est due à : Unifrance Films, l'Elysée, Consolidated Theatres, l'Office national du film.

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

Imprimerie Saint-Joseph

# LES CRAVATES ROUGES



conversation avec jean-luc godard

par Jacques Bensimon

Christian Rasselet

et Pierre Théberge

3772

— Vous avez dit qu'il y avait un mur entre *Le Mépris* et *Bande à part*. S'agit-il d'une rupture esthétique, d'un changement de direction ?

*Le Mépris* était en couleurs, en scope, tourné en Italie, et le meilleur moyen pour moi de changer de direction était de me donner des contraintes. Je n'ai pas pu faire autrement. Je me suis dit : « Je vais faire de *Bande à part* un petit film de série Z comme certains films américains que j'aime bien », comme les films de Fuller, enfin, sur ce principe-là. Voilà. En fait, je pense que j'ai quand même été influencé par *Le Mépris*. Autrefois j'aurais fait *Bande à part* avec plus de plans ; là je l'ai fait avec des plans plus longs, ce qui se fait peut-être moins dans des films comme ça.

— *Le Mépris n'est-il pas votre film le plus classique ?*

C'est un film qui est exactement le contraire du film d'Antonioni, en ce sens que le sien est un film classique sur un sujet moderne et que moi j'ai fait un film moderne sur un sujet classique. Finalement mon film a l'air classique alors que le sien est très moderne.

— « *Classique égale moderne* » de *Bande à part* ?

Cette phrase m'a toujours frappé. Quand Corneille a écrit *Le Cid* il était nouvelle vague à l'époque, quand Sophocle a écrit aussi.

— Vous avez déjà dit, dans un entretien, que *Le Mépris* terminait un cycle sur le malentendu.

Je n'ai pas dit un cycle sur le malentendu ; j'ai dit un cycle tout court ; un cycle sur quoi ? Je ne sais pas ; peut-être sur le malentendu. Enfin, j'ai l'impression de terminer une boucle.

— N'y a-t-il pas aussi un malentendu profond à la base de *Bande à part*, dans la trahison d'Arthur ?

Je ne trouve pas, non, pas du tout. Comme je disais tout à l'heure, c'était la première fois que je racontais une histoire au sens normal du mot, je veux dire en décrivant plus les situations que les personnages. J'ai trois personnages, je les décris à égalité et je ne donne pas de préférence à l'un ou à l'autre. Jusqu'à maintenant, j'avais toujours fait des films à un personnage ou même à deux, en donnant une préférence à un seul ; par exemple, dans *Une femme est une femme*, il y a nettement une préférence à la femme plutôt qu'aux deux garçons, alors que dans *Bande à part* ils sont tous trois à égalité.

— Plusieurs de vos personnages masculins semblent cruels et lâches envers la femme, Arthur dans *Bande à part*, Piccoli...

Ah non, ils sont comme ils sont ; ils se donnent des apparences aussi ; ils font semblant d'être comme ça parce qu'ils ne savent pas trop bien comment prendre les femmes.

— Et la scène où Arthur frappe Odile...

Oui, mais là c'est normal, parce qu'il est agacé ; le moment d'après il sera plus gentil.

— Cette cruauté n'est-elle pas la cause profonde de la perpétuelle insécurité sentimentale de vos personnages féminins ?

Peut-être.

— Dans *Bande à part*, pourquoi avez-vous créé une Odile naïve, adolescente, un peu vierge devant la vie ?

C'est un peu le même personnage que Leslie Caron dans *Lili*, seulement, c'est Lili chez *Scarface*, si vous voulez.

J'aime bien les personnages tout neufs par rapport à leur situation, les personnages qui prennent un revolver pour la première fois plutôt que pour la centième, qui font les choses pour la première fois.

— Est-ce que le happy end de *Bande à part* était prévu ?

Dans le roman ça finissait beaucoup plus mal. Ils se rendaient à la police et se disaient : « On va passer douze ans en prison et après on va être très heureux, on aura beaucoup d'enfants. » Dans le film, j'avais envie de voir partir les gens et finalement je suis content parce qu'ils partent avec beaucoup d'argent, avec vingt-cinq ou trente millions quand même. Si on y pense, ils ont de quoi faire la foire en Argentine, s'ils veulent.

Le dernier plan du film est un plan de *L'Immigrant*, les cinéphiles peuvent le remarquer. On a fait contretyper le plan pour qu'il ait un peu de grain. Le chien était là tout à fait par hasard, et j'ai eu beaucoup de mal à le forcer à rester.

— Vivre sa vie n'est-il pas votre film où l'amour atteint son niveau le plus spirituel ?

Moi je veux bien. C'est un film plus composé, c'est-à-dire que bien qu'il soit très improvisé, le résultat paraît plus composé, plus calme. Par rapport à l'amour, je ne sais pas... C'est un film plus chrétien, qui correspond à l'idée chrétienne de l'amour. Les deux films qui sont le plus faits sur l'amour ou l'attirance brusque des gens, sur la sentimentalité, sont *A bout de souffle* et *Bande à part* ; *A bout de souffle* est plus violent, plus grossièrement romantique et *Bande à part* est plus fin, plus tendre.

— Vous laissez une grande place au hasard.

Oui beaucoup. J'aime bien faire des scènes qui cinq minutes après seraient différentes, où les gens ne diraient pas la même chose cinq minutes plus tard que plus tôt, comme dans la vie.

— Vous avez présenté *Une femme est une femme* en citant Chaplin, « le tragique en gros plan et le comique en plan éloigné ».

Ça veut dire que l'esprit du film est plus celui du gros plan. Il y a un film qui n'a pas marché à cause de ça, un film de Sternberg avec Janet Leigh, *Jet Pilot*. C'était une pure comédie mais faite uniquement en gros plans ; les gens, vraiment, avaient envie de rire mais ils ne pouvaient pas, parce que c'était touchant ; ils ne pleuraient pas non plus puisqu'il s'agissait de situations comiques.



## LE MÉPRIS

— Mais quand vous faites un gros plan, la plupart du temps ça a un côté tragique.

Oui, mais dans n'importe quel film, dès qu'on voit quelqu'un en gros plan, ça a un côté tragique.

— Dans vos films, est-ce que certaines séquences sont faites pour amener un gros plan ?

Non, je ne crois pas. C'est purement instinctif. Ça ne peut pas s'expliquer. C'est comme des accords musicaux, tout à coup pourquoi faire tel accord ? Bien sûr, il y a des lois musicales... enfin c'est pas...

— Camille, malgré sa difficulté à s'exprimer, à se faire comprendre dans *Le Mépris*, ne découvre-t-elle pas une dimension intérieure qui dépasse un peu celle de Piccoli ?

Ah ça alors, j'en sais rien. Je crois qu'elle ne découvre rien du tout, mais je n'oserais pas l'affirmer. Moi je la vois comme une plante ; Bardot est très bien comme ça. Si j'avais pu le faire en Amérique, j'aurais pris Kim Novak qui a un côté végétal, simple ; je crois qu'elle pense physiquement, je veux dire qu'elle ne pense pas intellectuellement. Avec Kim Novak, le film n'aurait pas été tellement différent ; il aurait été différent parce que ça aurait été des Américains plutôt que des Français ; ils auraient parlé d'une manière moins intelligente ; ça ne veut pas dire que ce qu'ils disent est intelligent, je veux dire d'une manière plus instinctive que réfléchie.

Avec Natalie Wood ou Anna Karina, ça aurait été beaucoup plus loin.

Une fois que j'ai fait les choses, je ne les regrette pas. Finalement j'ai découvert que ce que je voulais faire dans *Le Mépris*, c'est ce qu'Antonioni a fait dans *Le Désert rouge*. C'était l'intention inconsciente que j'avais... de filmer ce que j'appelle ce qu'il y a entre soi et les gens. Petit à petit, j'ai été amené

à mettre la caméra de côté, puis de plus en plus loin, et je me suis dit en voyant le film d'Antonioni : « Tiens, c'est ce que je voulais faire », puisque petit à petit, sans m'en rendre compte, j'ai complètement abandonné.

— *Quel a été le film de Rossellini qui vous a le plus influencé ?*

Il n'y en a pas ; ce n'est pas Rossellini, c'est sa position, sa manière d'être, sa manière de faire des films aujourd'hui, de réagir, qui m'influence.

— *Dans Le Mépris, pourquoi ne pas avoir montré la scène du taxi...*

C'est que Brigitte Bardot n'est pas une actrice qui joue. Il faut la prendre comme un bloc, elle ne peut pas exprimer elle-même un sentiment sans en être consciente. Il y avait une scène où je lui disais : « Vous entrez, vous faites ça, et vous dites : 'Tiens, pourquoi est-ce qu'on n'a pas changé les rideaux ?' » En le faisant, elle avait mis sa main comme ça (sur la hanche) ; je lui ai dit : « C'est bien d'avoir mis votre main là ; maintenant qu'on va tourner vous allez la remettre ». Alors là, elle était consciente de ce qu'elle faisait et elle exagérait beaucoup trop, c'était mauvais. Une bonne actrice l'aurait bien refait, sans exagérer. Bonne ou mauvaise, disons que Brigitte Bardot n'est pas une actrice, qu'elle est autre chose.

Si j'avais montré la scène du taxi, je n'aurais pas été capable de faire sentir qu'elle pensait que c'était peut-être faux. Nous, on savait que c'était vrai, on savait que Piccoli ne mentait pas, mais il fallait qu'on pense que Bardot pense que Piccoli mentait. Sans montrer la scène du taxi, j'étais au moins sûr que le spectateur se demanderait si Piccoli ment ou ne ment pas, puisqu'il n'avait pas vu la scène. Avec Anna, par exemple, je n'aurais pas eu besoin de faire ça, ça aurait été clair tout de suite.

— *Peut-on dire que Le Mépris est une démystification du cinéma.*

Non, au contraire, je trouve que c'est le cinéma tel qu'il est.

— *Pourtant Fritz Lang est vraiment humilié par le producteur.*

Je ne trouve pas, non, et lui non plus du reste. C'est un vieux, il est au-dessus de ça. Même Palanca, je le trouve sympathique à sa manière. Les producteurs, qu'ils soient bons, mauvais ou infects, je les trouve bien. Ce sont des créatures purement poétiques, ils agissent comme de la poésie, en dehors de toute raison logique.

— *D'ailleurs vous faites déclamer Prokosh à sa sortie du studio...*

Oui, comme un roi de Shakespeare qui arrive là sur son empire détruit. C'était pour montrer que chacun à sa manière est intéressant, même s'ils se détruisent les uns les autres.

— *Vos personnages féminins sont profondément malheureux, Nana et Camille meurent comme fatalement. Mais la nouvelle direction que prend Bande à part par rapport au Mépris n'est-elle pas dans le salut que Frantz apporte à Odile ?*

Oui, mais Seberg ne mourait pas à la fin d'*A bout de souffle* et dans *Une femme est une femme* Angela ne meurt pas non plus. De toutes façons, les gens ne meurent pas parce qu'ils sont malheureux ; ce n'est pas l'achèvement du malheur comme dans les grands romans anglais de Thomas Hardy,

où vraiment les gens ont une succession de malheurs tragiques et où ils en meurent. Mais là, les personnages meurent par accident, c'est un malheur de plus mais ils auraient pu ne pas mourir. Ils auraient pu être écrasés par une voiture dans la rue, mais s'ils avaient traversé trois minutes après, pas du tout.

— *Commencez-vous vos films en pensant qu'un certain personnage restera vivant ou mourra ?*

Dans *A bout de souffle*, je pensais que Belmondo à la fin partait en Italie avec son argent. Ce que je voulais c'était montrer enfin un gangster qui partait heureux avec son argent, ce qu'on ne voit jamais dans les films. Finalement c'était un autre genre de complaisance, au lieu de la fin malheureuse c'était la complaisance de la fin heureuse. C'était en réaction, ce n'était pas une idée sincère de ma part, ça ne venait pas du film lui-même.

Pour *Vivre sa vie*, je pensais avoir au dernier plan, Nana dans une voiture américaine, elle gagnait beaucoup d'argent, avec un manteau de fourrure, elle passait devant Notre-Dame et elle faisait le signe de croix. Ça aurait eu un côté satirique ou ironique qui n'allait pas avec le film.

Je ne savais pas du tout comment *Bande à part* finirait. Les deux derniers jours, quand on a tourné la scène, ça c'est fini comme ça. Avant, je ne savais pas. Je pensais qu'Odile et Frantz allaient ensemble, mais je ne savais pas très bien comment ça s'organisait.

J'ai toujours une vague idée de la fin, puis souvent la façon dont s'organisent les choses fait que ça ne peut finir que d'une certaine manière.

*Bande à part* c'était le passage du premier au second degré. Arthur est un personnage du premier degré et l'autre du second degré ; Odile passe du premier au second degré.

— *Arthur plus Frantz est-ce que ça ne fait pas Michel Poiccard ?*

Peut-être, mais je n'y ai pas pensé.

— *Quand vous avez présenté le film vous avez parlé de Kafka en parlant de Frantz.*

C'est que je trouve que Sammy ressemble énormément à Kafka ; regardez les photos de Kafka avec son chapeau et Sammy là-dedans, c'est presque pareil.

— *Y aura-t-il vraiment une suite aux aventures d'Odile et de Frantz ?*

Je ne pense pas, non. Peut-être un jour, dans cinq ans, je ferai la suite.

— *Dans vos films vous faites souvent se chevaucher les dialogues et les commentaires. Quelle importance accordez-vous à l'un et à l'autre ?*

Quand on met un commentaire, c'est qu'on pense qu'il est ou utile ou agréable ; il peut amener un élément de plus, pas seulement par ce qu'il dit mais par sa fonction d'être un objet sonore de plus par rapport au dialogue ou à la musique.

— *Est-ce dans ce sens que vous avez utilisé Georgia Moll, l'interprète du Mépris ?*

Non. Je voulais que chacun parle sa langue et la seule manière de garder le film sans sous-titres c'était de faire un personnage de traducteur. Ça amenait aussi un élément féminin de plus par rapport à Bardot, et puis ça faisait

quelqu'un en plus pour Palance. On pouvait imaginer des choses sur eux, ça le rendait plus intéressant même en dehors du film.

— *Dans un même plan-séquence, vous multipliez un même aspect de la réalité sur le plan sonore et sur le plan visuel.*

J'aime bien essayer de travailler sur plusieurs plans à la fois. Souvent le son est plus important que l'image ou le contraire ; mais chacun est pris à un même niveau. Si quelqu'un dit : « Je vous aime », on peut faire dire « je » avec une image, supprimer le son « vous » et mettre une image à la place et on devrait arriver à comprendre.

— *Que pensez-vous aujourd'hui de Charlotte et son Jules ?*

Oh, je n'en pense rien.

— *Est-ce un film que vous aimez revoir ?*

Je n'aime pas beaucoup revoir mes films. Je les revois trop d'un point de vue technique. Il y a beaucoup de choses que je ne trouve pas bien. Ça m'agace de les voir faits comme ça, on ne peut plus les changer. Comme un peintre, je voudrais pouvoir reprendre... Je suis sûr que si j'étais peintre et que je voyais un de mes tableaux chez quelqu'un chez qui je suis invité, avec un petit pot de peinture je changerais, je referais des trucs. Degas faisait ça, paraît-il.

#### BANDE A PART



— *Pensez-vous avoir atteint un sommet d'expression tragi-comique à la fin de Bande à part lorsque Arthur et tout le monde s'entretient ?*

Je ne dirais pas sommet, non. J'ai essayé d'avoir les deux à la fois, comme dans les actualités quand vous voyez des gens fusillés, ça ne vous fait aucun effet parce que c'est à la fois tellement comique et tellement tragique.

— *Dans vos films il y a toujours un personnage qui veut aller vite, toujours plus vite.*

Ça me correspond aussi, c'est un peu mon caractère.

— *Le Petit Soldat c'est un peu cela ?*

Je n'y ai pas tellement pensé. Il veut peut-être penser trop vite, tout savoir tout de suite : pourquoi ? comment ? qu'est-ce qui se passe ? avant même que les gens donnent des réponses, poser d'autres questions.

— *Pensez-vous que les coupures du Petit Soldat puissent nuire à la compréhension ?*

Pas du tout. Il y a une phrase qui a été coupée mais qui, aujourd'hui, n'a plus grande importance puisque le sens reste pareil. C'était : « Les Français perdront la guerre parce qu'ils ont tort. » Enfin, c'était un truc comme ça. Contre les Allemands ils avaient raison et contre les Algériens ils avaient tort : c'est Véronica qui le dit à un moment. Aujourd'hui c'est complètement fini et ça n'a plus d'importance.

— *Est-ce que pour vous la façon d'arriver à une liberté c'est d'être anarchiste ?*

Non, je ne trouve pas. Enfin, les gens le sont tellement peu que même si des gens sont simplement normaux ils ont plus l'air d'être anarchistes qu'autrefois. Si tout le monde est en retard, quelqu'un qui a l'heure juste a l'air d'être en avance, mais ce sont les autres qui sont en retard.

— *Quelle importance accordez-vous à la danse, dans Vivre sa vie et Bande à part.*

Ce sont des moments physiques, des moments de vacances, où il n'y a pas de problèmes, ou s'il y en a, ils se déroulent normalement.

— *Le temps poétique plein ?*

Oui, c'est ça.

— *Et le public participe à fond à cette scène de Bande à part !*

C'est comme dans les symphonies classiques où tout à coup l'orchestre se tait et qu'un instrument se met à jouer son morceau tout seul.

— *Cette scène de danse a-t-elle été improvisée ou travaillée ?*

Du point de vue technique elle a été travaillée puisque les deux garçons surtout ne savaient pas danser ; je voulais deux ou trois mouvements, une danse en ligne comme il y a un an ou deux, avant le surf, le madison. Les gens dansaient vraiment en ligne, comme le quadrille autrefois. Ce que je trouvais bien c'était que les gens tout à coup se mettent à danser en ligne dans un café comme ça.

— Dans l'entretien que vous avez accordé à Collet dans le *Seghers*, vous avez dit qu'après *Le Mépris* vous vouliez faire un film sans y mêler de réflexion. Qu'est-ce que ça signifie ?

C'est-à-dire moins faire fourre-tout. Dans mon esprit *Bande à part* est plus un film d'aventures.

*La Femme mariée*, au contraire, est plus un film de réflexion, tandis qu'à l'époque d'*A bout de souffle* je faisais tout ensemble. Je veux dire : si je fais un film de réflexion, ne pas faire un film de gangsters, faire l'histoire d'un écrivain, par exemple. Jusqu'à maintenant, justement, j'ai fait penser les gangsters comme des écrivains ou le contraire.

— Et *Une Femme Mariée* ?

C'est une femme qu'on suit pendant vingt-quatre heures. Il n'y a pas vraiment de scénario. Ce sont des plans, des objets. Du reste je n'ai même pas appelé ça un film, j'ai appelé ça « fragments d'un film ».

— Le mélange de comique, de tragique, de rêve et de réalité de *Bande à part* n'a-t-il pas une certaine analogie avec ce que faisait Boris Vian ?

Je ne le connais pas bien. Je ne peux pas vous dire.

— Vous citez souvent Poe : dans *Vivre sa vie*, dans *Bande à part*.

Parce que c'est un poète. Si on filme une voiture qui arrive sous les arbres, je la montre et en même temps j'aime bien faire une phrase ; comme ça j'avais mis une phrase d'une nouvelle de Poe qui dit : « J'avais l'impression de débarquer... », je ne m'en souviens plus exactement.

— Y a-t-il une relation entre la scène où Frantz et Arthur simulent la mort et la fin ?

Oui, c'est ça un peu ; les deux étaient exactement de la même façon. Quand ils jouaient c'était la même chose que quand ils ne jouaient pas.

— Une espèce de dialectique entre le jeu et la mort ?

Oui. C'est le jeu dans les sociétés primitives et comme ce sont des gens un peu primitifs...

— Faites-vous une différence au cinéma entre le documentaire et la fiction ?

Il y en a une, mais c'est de n'en pas faire. Quand je montre du documentaire, je le fais passer pour de la fiction, et le contraire.

— Que pensez-vous du cinéma-vérité ?

C'est une technique, je crois, comme le travelling est une technique. Leacock, c'est ce que fait *Life*, *Paris-Match*, c'est du journalisme.

— Vous avez employé Maysles dans *Paris vu par*.

Oui, comme technicien qui est un artiste aussi dans sa technique ; j'avais organisé ce qu'il fallait filmer et puis il a filmé comme il voulait.

— La chanson d'Odile dans *Bande à part* qu'est-ce pour vous ?

C'était mon point de vue à moi sur ce film, c'est-à-dire m'intéresser aux gens, à tout le monde. J'ai filmé ce qu'elle dit finalement dans *Vivre sa vie* où elle dit : « C'est facile, il n'y a qu'à s'intéresser aux choses et à tout le monde ». C'est le thème de la chanson d'Aragon qu'elle chante. A un moment, je la fais passer par une station de métro qui s'appelle « Liberté ».

— *Vous avez dit dans Le Petit Soldat : quand on photographie le visage on photographie l'âme qu'il y a derrière.*

On ne va pas au fond parce que ce n'est pas l'âme des gens qui est intéressante, c'est de montrer qu'elle existe. Ce qui fait quelqu'un ce n'est pas tellement ce qu'il est extérieurement ; on peut le montrer, c'est intéressant mais ce qu'il est intérieurement, il faut le sentir. C'est comme les films chirurgicaux, je ne peux pas supporter parce que ce n'est pas la peine.

— *En montrant ainsi les apparences, le côté évident, extérieur des choses, vous rejoignez quand même d'une certaine façon l'intérieur.*

Oui, certainement. C'était le but avoué de *Vivre sa vie* : montrer qu'il y a toujours quelque chose derrière et que c'est ça qui est intéressant et touchant.

— *Dans un de vos films on dit : « Vous regardez m'arracher l'âme. » N'avez-vous pas, en tant que réalisateur, l'impression de voler quelque chose à quelqu'un ?*

Non, pas là, non. Le sens est vraiment le contraire, là c'est la gentillesse, la pure gentillesse ; là c'est ma manière de dire aux gens : « Voilà, je vous filme parce que vous êtes intéressants, et je vous comprends. Je suis là, ne vous en faites pas, tout va bien. »

— *Faites-vous allusion au drame de l'artiste, dans Vivre sa vie, quand vous citez le passage de l'artiste qui peint sa femme ?*

Non, c'était une idée que je trouvais belle comme ça et à laquelle je n'attache pas trop d'importance particulière. C'était une belle idée mais on peut avoir l'idée contraire, peut-être. C'est une belle histoire, mais je ne sais pas s'il faut la prendre au pied de la lettre. C'est beaucoup plus une légende. Et quel sens faut-il accorder aux légendes ?

— *Quand vous avez une mise en scène à faire à quoi pensez-vous d'abord ?*

Je crois que tout vient ensemble. J'ai un film à faire en décembre avec Constantine. Je ne sais pas du tout ce que je vais faire. Hier j'étais dans un endroit, dans une espèce de *joint* de la 47<sup>e</sup> rue. L'ambiance était bien et je me suis dit : « Tiens, on pourrait commencer un film ici, on verrait le type assis... qu'est-ce qui se passe ? » Je ne sais pas, mais c'est une idée comme ça, sur des impressions ou des sentiments.

— *Cette idée de faire un film avec Constantine vient-elle du sketch de La Paresse ?*

Non, pas tellement. J'ai envie de le traiter comme Randolph Scott dans un western, un personnage comme ça. Je trouve que physiquement il peut très bien faire. Un personnage qui ne dit rien, qui a une espèce de présence bizarre, qui a une tête un peu étrange...

— *Et ça sera Lemmy Caution ?*

Ça sera Lemmy Caution, je ne sais pas trop contre qui, pour qui, ou avec qui...<sup>1</sup>

— *Connaissez-vous bien Belmondo avant de faire A bout de souffle ?*

Non. J'avais fait un court métrage avec lui, c'est tout. Je ne le connaissais pas. Ce qui m'intéressait c'était de dire : « Voilà quelqu'un que je ne connais pas, qu'est-ce qu'il a, qu'est-ce qu'il peut faire, alors voyons ce qu'il peut faire, faisons-lui faire, et puis voilà. »

— *Pourquoi faites-vous souvent des répétitions de scènes au montage ?*

On trouve ça en musique, en peinture aussi. Au cinéma... Autrefois, du reste dans les films muets ça se faisait couramment. Les gros plans très souvent reprenaient le même mouvement et on repartait parce que ce n'était pas du tout fait dans un esprit de continuité ; maintenant qu'on a fait ce qu'on appelle le raccord, c'est quelque chose de très vaste et c'est devenu petit à petit, avec les films entre les deux guerres, uniquement une notion de pure continuité temporelle. Un raccord veut dire changer de plan et changer de plan peut vouloir dire simplement la suite ou vouloir dire autre chose aussi. Je ne sais pas... si je filme une fille de loin, et dans *Les Carabiniers* j'ai fait ça, elle enlève sa casquette, et puis je trouve ça joli, alors je lui fais refaire en gros plan pour qu'on voie mieux, c'est tout.

— *Vous le faites avec des mots aussi.*

Mais oui, j'aime bien utiliser les mots. Prenez un mot, n'importe quel mot. Parfois vous le regardez et il perd sa signification et vous le voyez comme objet dessiné. J'aime bien avoir les deux en même temps.

— *Comment avez-vous dirigé Anna Karina dans cette scène de Vivre sa vie où elle se dit responsable ?*

C'est elle qui a tout fait. Je lui ai dit : « voilà le texte », elle l'a appris, elle l'a joué, c'est tout. A Anna, je lui dis un petit peu comme ça, mais elle trouve tout ce que j'ai envie de faire et elle va bien au-delà la plupart du temps. Ce sont des textes assez difficiles puisque ce sont des idées, mais elle arrive à rendre des idées comme un dialogue sentimental et c'est ce que j'aime beaucoup chez elle. Avec une autre actrice on se rendrait compte combien c'est difficile.

— *Vous faites aussi des discontinuités dans le montage musical. Dans Une femme est une femme, vous coupez la musique et vous ne laissez que les paroles.*

Oui. Anna chantait sans la musique en répétant, et j'avais trouvé très touchant le son de sa voix perdu dans cette grande pièce. Avec la musique ça perdait ce côté de petite fille qui chante comme ça. C'est ce que j'avais tenu à garder, surtout qu'elle était strip-teaseuse. Ça contrebalançait de le faire sur un côté purement poétique et pas du tout érotique comme ça se fait d'habitude.

Les gens n'attachent jamais d'importance au son et c'est ce qui m'intéresse le plus. Si les personnages sont à dix mètres, il n'y a pas de raison pour qu'on les entende comme s'ils étaient en gros plans, et dans les trois quarts des films, c'est comme ça.

1. Il s'agit d'Alphaville.

— *Y a-t-il une raison particulière pour que Bardot s'appelle Camille alors que dans le roman elle s'appelle Emilie ?*

J'aime bien les noms comme ça. C'est un personnage de Musset, donc c'est un personnage peut-être romantique, et français, un peu démodé aussi, comme Marguerite. J'aurais pu l'appeler Marguerite.

— *Pensez-vous faire le procès de l'intellectualisme dans vos films ?*

Non, pas du tout. Je suis fier d'être un intellectuel. Contrairement à ce que disait Kast, je trouve qu'on devrait comme les Juifs avoir de petites étoiles « intellectuel ». C'est un beau mot, intellectuel, intellect, intelligent... C'est devenu péjoratif mais tant pis, il n'y a qu'à lui redonner un bon sens.

— *Bergman est intellectuel ?*

Je ne trouve pas Bergman intellectuel. Je trouve hypersensible *Le Silence*. Ce n'est pas une démarche intellectuelle de sa part. Les Français ont toujours été plus intellectuels que les autres gens parce qu'ils sont français.

C'est ce que je dis aux Américains : nous, on a peut-être le cinéma dans la tête mais vous, vous avez le cinéma dans le sang.

— *Vous avez vu le premier film en couleurs de Bergman ?*

Oui, je le défends. On peut le défendre d'un point de vue très paradoxal, c'est un film qui ne concerne que lui, qui montre que le génie est insaisissable et qu'il n'y a que des emmerdeurs et de la médiocrité autour de vous. Effectivement, on ne voit que des emmerdeurs et de la médiocrité. Même le film, peut-être, est emmerdant et médiocre puisque le génie est insaisissable. Et effectivement on ne le voit pas sur l'écran.

— *Pourquoi vous sentez-vous le besoin d'ouvrir des parenthèses, comme dans Bande à part ?*

J'aime bien les parenthèses, les digressions. Je trouve que ce ne sont pas des parenthèses ni des digressions, même si les gens les considèrent comme telles. Je crois que tout fait un tout. Quand vous prenez l'avion pour aller de Montréal à New York, les gens disent « bon, maintenant je suis dans l'avion, ça ne fait pas partie de ma vie, aller à New York, c'est deux heures, n'y pensons pas, ma vie s'est arrêtée à Montréal, elle recommencera à New York ». Mais vous existez, vous avez toujours des yeux, des jambes, vous respirez. Il n'y a pas de raison que ce n'est pas la vie parce que c'est une parenthèse. Pour moi c'est pareil, il n'y a pas de différence entre les vacances ou pas les vacances. Il n'y a pas de raison pour trouver un truc plus intéressant ou moins intéressant, presque tout est au même niveau. Faire un film, il y a un travail qui se fait. Il y a un moment où on tourne, un moment où on y pense, un moment où on le monte, un moment où c'est fini. Mais tout ça c'est la vie à travers un film. Je pense que les enfants sont comme ça ; les grandes personnes, elles, deviennent sérieuses, elles vont au bureau à 9 heures du matin puis ensuite elles recommencent leur vie à 9 heures du soir, c'est grotesque.

— *La famille d'Arthur dans Bande à part, n'est-elle pas faite de personnages comme ceux des Carabiniers ?*

Oui. *Les Carabiniers* sont des animaux sauvages et ceux de *Bande à part* sont des animaux domestiques ; les uns des guerriers, les autres des civils ; mais ce sont des gens, des sociétés primitives.



#### LES CARABINIERS

— Dans *Bande à part* est-ce par hasard qu'Odile se tourne vers le spectateur en disant : « Un plan, pourquoi ? »

Non, pas par hasard. Ça m'a toujours intrigué, pourquoi on fait des plans, pourquoi on fait tel plan plutôt qu'un autre et pourquoi changer. J'ai souvent demandé à des metteurs en scène pourquoi ils changent de plans, ça m'a toujours préoccupé. J'aime bien les films de Lumière parce qu'il ne changeait jamais de plans.

Les gens changent de plans parce qu'ils ont l'impression qu'on s'emmerde à regarder la même chose. « Un plan pourquoi ? », c'était aussi pour jouer sur le mot plan. Un plan de bataille aussi. Un film c'est comme une bataille et il y a des plans à faire. J'aime bien faire penser à tous les sens possibles, toujours être sur plusieurs niveaux. Les gens n'aiment pas... Si l'on peut dire : « Un plan pourquoi ? », ils pensent et ils perdent le sens de l'histoire et puis ils raccrochent après... Les gens acceptent au music-hall qu'un type marche sur les mains et qu'ensuite il marche sur les pieds et alors on ne va jamais dire à Sammy Davis : « Mais vous n'êtes pas logique, pendant trois minutes vous marchez sur les mains et ensuite sur les pieds, alors faites l'un ou l'autre... » Au cinéma on dit toujours des choses idiotes.

— *Les gens veulent une logique.*

Il n'y a aucune logique dans la vie, mais ils ne veulent pas du tout une logique comme dans la vie. Ils l'acceptent une fois qu'on les a prévenus, si on leur dit : « Voilà un film fou ». Alors ils reprocheront au film de ne pas être assez fou. Ils veulent tout savoir d'avance, ils veulent être au courant pour juger. Les gens maintenant ont cinquante ans de cinéma, ils pensent alors savoir deux ou trois choses sur le cinéma et quand ils voient arriver quelque chose ils disent : « Ah, ce n'est pas comme celui-là, c'est une erreur. » Parfois, au contraire, c'est ça qui marche et qui leur plaît.

— *Est-ce que d'avoir fait de la critique vous a énormément aidé ?*

Oui, et je me considère toujours comme un critique, j'écris encore un peu et l'année prochaine j'ai envie d'aller au Festival de Cannes comme critique pour un journal. L'autre jour à Venise j'ai trouvé très beau le film d'Antonioni, *Le Désert rouge*, et je suis allé faire un entretien pour les *Cahiers*. Il a été très surpris, mais enfin...

— *Et ces jeux de mots dans vos films ?*

J'aime bien les jeux de mots mais ça n'a pas plus d'importance qu'autre chose, il y a des gens qui aiment bien les cravates rouges, d'autres gens qui aiment je ne sais pas quoi, mais ça ne fait rien.

— *Aimez-vous le dernier film de Truffaut ?*

Oui, beaucoup. Il a été assez mal accueilli à Paris. C'est exactement le contraire de *Muriel*. A Truffaut, les gens disaient : « C'est une histoire bien banale, vous ne pouvez pas faire du cinéma un peu plus moderne ? Pourquoi faites-vous du cinéma comme ça, du mélo ? » A *Muriel*, au contraire, ils ont dit : « Pourquoi ? C'est une histoire simple, pourquoi vous racontez ça d'une manière si compliquée ? Ne pouvez-vous pas être plus simple et plus terre à terre ? » Que faut-il faire ?

— *Pour La Peau douce, Truffaut n'a-t-il pas uniquement essayé de faire du réalisme ?*

Ah, je ne sais pas ce qu'il a voulu faire. Les gens ne m'intéressent pas, mais ce qui leur arrive m'intéresse. Comme quelqu'un dans la rue que je vois avoir un accident et que je ne connais ni d'Eve ni d'Adam. Je me fous de ce type, tout le monde est comme ça. Il a été renversé, on traverse la rue et on va le regarder parce qu'il lui est arrivé quelque chose qui sort de l'ordinaire. Je trouve que le film de François est comme ça : ce sont des gens qui ne m'intéressent pas, mais son film me passionne.

— *La vie étant illogique, ne pensez-vous pas que l'art, faire un film, donne une certaine logique ?*

Oui, parce que s'il s'agissait seulement de faire la vie, ce serait comme un exploitant d'Allemagne qui voulait faire passer un film de cinéma-vérité en mettant simplement une fenêtre ouverte sur la rue. Les gens auraient cru que c'est un film. Si c'est une fenêtre ouverte sur la rue ce n'est pas intéressant. Il faut apporter la fiction. C'est ce que je reproche aux films de Leacock qui manquent de fiction. Enfin, je les trouve bien quand ils ont un événement important. Quand ils ont un Kennedy, c'est bien. Mais s'ils suivent le postier du coin qui distribue son courrier, je me fous du postier.

— Avec Levine ?

Ils n'ont pas pu faire ce qu'ils voulaient avec Levine. Et puis il faut que ce soit plus organisé. C'est uniquement suivre, suivre, suivre. Quand il se passe un événement intéressant comme ce que j'ai vu sur Kennedy, avec l'intégration, l'histoire de Robert Kennedy et du gouverneur Wallace... C'est de Leacock et Drew ?

— Leacock et Drew ont travaillé ensemble.

Enfin, peu importe, je ne sais pas qui l'a fait, c'est intéressant à cause de l'événement. Mais un film comme *The Chair* est complètement inintéressant. Sur le même sujet j'aime beaucoup mieux *Autopsie d'un meurtre*. Il n'y a pas de comparaison, mais enfin, il y en a un qui est réussi et l'autre qui n'a aucun intérêt. L'avocat de *The Chair* est intéressant mais finalement ce qu'il fait n'est pas intéressant tandis que celui d'*Autopsie d'un meurtre* est formidable.

— Est-ce que vous aimeriez prendre la caméra et suivre, disons, Anna Karina, pendant ses occupations quotidiennes ?

Non, absolument jamais. Avant ou après avoir fait *Une femme est une femme*, j'avais envie de faire un film avec Anna, que je peux encore faire, mais ça m'ennuie parce que Faulkner est mort. Vous allez comprendre pourquoi : c'était Anna qui débarquait à New York, toute seule, comme l'Odile de *Bande à part*. On ne sait pas d'où elle vient. C'est Anna elle-même, Anna qui est une actrice et qui arrive à New York. Elle va voir Gene Kelly et elle lui dit : « Je suis une actrice française, je vous admire, ne pouvez-vous pas me trouver un peu de travail ? » Finalement c'était la découverte de l'Amérique par cette fille, à l'intérieur de sept ou huit grands genres du cinéma américain. Alors Gene Kelly disait : « Mais non, ma petite fille, la comédie musicale, c'est fini, le grand plateau de la MGM n'existe plus. » Puis ils allaient dans la rue et ça devenait un peu musical. Ensuite, je ne sais pas quoi, elle avait besoin d'argent, elle volait de l'argent, elle rencontrait des gens et ça devenait un épisode criminel. J'aurais voulu, par exemple qu'elle s'engage comme bonne, jardinière ou n'importe quoi chez Faulkner. Comme Faulkner est mort et que je ne trouve plus d'écrivain américain... Elle aurait été chez les Indiens, enfin, les rares Indiens qui existent, et ça aurait été l'épisode western. Finalement ça aurait été un truc complètement arbitraire et faux mais quand même vrai puisque je gardais Anna Karina en tant qu'elle-même.

— Il vous faut absolument une intervention ?

Oui, absolument. C'est comme la première fois que le peintre grec Apelle a peint une pomme ; tout le monde s'est extasié, et les oiseaux, paraît-il, venaient picorer la pomme sur la toile parce que la pomme était tellement bien peinte.

— Une femme est une femme n'est-ce pas la nostalgie de la comédie musicale ?

Oui, c'est entièrement ça. Je pense que la comédie musicale est morte d'une certaine façon et qu'elle va repartir d'une autre, mais je ne sais pas comment. Ce n'est pas nécessairement dispendieux, mais il faut avoir une nouvelle idée, de même que Kurt Weil et Brecht ont apporté une idée de drame musical ; de même Kelly et Donen, à l'époque de *On the Town* et de *Singing in the Rain*, avaient une idée. Maintenant on vit sur cette idée comme on vit sur l'idée

de l'Opéra de Quat'sous dans un autre genre, et sur Boris Godounov dans un troisième genre. Il doit y avoir une idée, parce que les gens aiment la musique, ils aiment danser, et il doit certainement y avoir quelque chose à faire. *West Side Story*, c'est rien du tout, c'est l'application d'une idée ancienne.

— Jusqu'à quel point vous identifiez-vous avec l'interview avec Brice Parrain dans *Vivre sa vie* ?

A aucun moment. Je trouve bien des choses qu'il dit, et puis moins bien d'autres. Mais en général je trouve que c'est assez bien.

Il n'y avait rien de préparé. J'ai posé les questions à Brice Parain, puis Anna les a représentées sous une forme plus simple. Moi j'ai demandé, je ne sais pas, je parlais du romantisme allemand ; Anna demandait tout simplement : « Qu'est-ce que vous pensez de l'amour ? »

— Le projet que vous aviez de faire un film sur les mouvements indépendantistes au Canada ?

Oui, mais j'ai d'autres trucs qu'il faut que je fasse. Peut être si ça existe toujours l'année prochaine, si les séparatistes n'ont pas pris le pouvoir encore... là je ferai un film sur les autres... J'aime beaucoup le rapport des langues. C'est beau pour nous Français, de défendre la langue française par rapport à une autre...

(New York, septembre 1964. Propos recueillis au magnétophone.)



# LA TELEVISION ou le spectacle permanent

par Michel Patenaude

Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développements sincères ont un caractère de beauté.

STENDHAL.

I

Les critiques fouillent aujourd'hui le cinéma américain des années trente ou quarante à la recherche de la formule magique qui fit de ce cinéma l'art par excellence de son temps, le monument qui synthétise la vie d'une époque et d'un lieu. A tout hasard, ils rencontrent quelques grands auteurs et cette découverte les rassure. Ils ont pu réduire la jungle insaisissable à quelques très beaux arbres qui gardent en vieillissant toute leur vigueur. La découverte est belle et incomplète ; elle fait un peu trop penser à la Renaissance italienne que l'on réduirait à trois noms. Qu'adviendrait-il du médium révolutionnaire qui a passionné des masses, qui a créé les rêves les plus extraordinaires ? A la vérité c'est un aspect du cinéma dont on a un peu peur et on préfère ne retenir que la notion d'auteur qui présente l'avantage de ne pas avoir coupé le cordon qui la relie à la culture traditionnelle. On sait par ailleurs que le goût du vertige n'est pas le propre de la critique.

La télévision inspire encore plus de prudence. D'abord il n'y a pas d'auteur ; en tout cas on ne sait pas qui choisir comme auteur. Il n'est même pas sûr qu'il y ait des œuvres. Les schèmes traditionnels s'écroulent. Il vaut mieux alors que la télévision ne soit pas un art ; ce ne sera donc qu'un moyen de transmission, une extension du théâtre, du cinéma, du music-hall, du magazine, etc.

La télévision pendant ce temps se développe. Elle satisfait — et en surabondance — des besoins qui étaient autrefois la chasse gardée des autres moyens de communication. Elle crée de nouveaux besoins. Elle réduit le cinéma au rang de simple spectacle parmi d'autres, le plaçant, dans l'image que s'en fait le public, sur le même pied que le théâtre. C'est la télévision maintenant qui crée et reflète les modes de vie, c'est sur son horaire que se fixe la vie des hommes et des événements.

Ce qu'il y a de passionnant dans la télévision, c'est qu'elle est une nouvelle jungle. Tout peut s'y produire, elle peut obéir au moindre mouvement de masse et apporter de merveilleuses surprises. Il est impossible d'y appliquer les canons de la culture traditionnelle : sa production est si vaste, si variée et si mouvante qu'elle représente un défi extraordinaire de l'intelligence. Saisir le développement de la télévision, d'une façon instantanée — car le recul est ici inconcevable —, c'est découvrir un homme nouveau, se donner à la fascination d'une vie multipliée. Le critique de cinéma, qui un tant soit peu a aimé son art pour ce qu'il avait de grouillant et d'anarchiste, a l'impression de manquer le bateau.

## II

La télévision n'est jamais aussi efficace que quand elle s'attaque aux événements. Elle parvient à faire de la vie politique ou sociale de très grands moments de spectacle. Elle envahit le spectateur pour lui apporter les images de son monde. Le cinéma avait relégué la voie documentaire au second rayon ; la télévision en fait au contraire sa force de frappe. L'impact dramatique de la télévision atteint son point maximum lorsqu'il faut interrompre le cours normal des émissions pour présenter un reportage spécial. C'est alors que le médium entre vraiment dans la vie du spectateur, souvent même dans sa vie pratique, car les sujets traités peuvent le toucher de très près.

Les réseaux américains ont su admirablement bien tirer parti de cette situation. Bien que la télévision soit aux Etats-Unis propriété privée et que le gouvernement n'exerce officiellement sur elle qu'un contrôle assez lâche, les moyens mis en branle pour faire connaître par la télévision les grandes décisions présidentielles dépassent tout ce qui se fait ailleurs. On trouve là la jonction de deux intérêts : d'une part la nécessité pour une administration de faire plébisciter sa politique, d'autre part la soif du public de savoir « l'état de la nation ».

La mise en scène de tels événements ne varie guère. Elle est toujours fondée sur le dynamisme des animateurs et sur l'exploitation de l'effet de surprise et de suspense. La conférence de presse donnée par le secrétaire à la Défense lors des premiers raids aériens contre le Vietnam du Nord demeure

un exemple typique du genre. La nouvelle de ces raids était connue depuis quelques heures déjà, mais les détails manquaient. La situation semblait à première vue extrêmement grave.

L'émission débute à New York quelques minutes avant le moment prévu pour la conférence de presse. L'*anchor man* (c'est l'homme qui demeure « à l'ancre », par opposition aux correspondants qui vont « au large ») fait le point sur l'affaire et passe ensuite le micro à son collègue posté à la Maison Blanche. Celui-ci raconte comment le président a appris la nouvelle, qu'il est resté éveillé toute la nuit, etc. Le correspondant au Pentagone a de son côté des détails à ajouter. La conférence de presse est retardée de quelques minutes : les journalistes entreprennent alors une conversation entre eux ; le jeu consiste — à partir des minces faits connus — à échafauder toutes les hypothèses imaginables ; régulièrement, cependant, on revient à New York, pour faire le point. La conférence de presse en elle-même est assez terne ; on y parle très peu des implications politiques de l'affaire et beaucoup de technique militaire (à propos d'une opération pourtant fort simple).

Dans le cas cité, il est clair qu'au départ on avait un sujet de première importance. Le prétexte, c'est-à-dire la conférence de presse, s'est avéré cependant décevant. Malgré tout, on a réussi une émission passionnante. Une bonne part de ce succès revient donc à la technique selon laquelle on a bâti l'émission.

Une première remarque apparaît nécessaire. La télévision utilise énormément les changements de lieu. Elle tente de « couvrir » entièrement le terrain. Elle place des correspondants (avec caméra et micro) à tous les endroits d'où une réaction peut venir. Il y a là le désir évident de donner au spectateur l'impression qu'on lui apporte toute la nouvelle et qu'aucun détail ne demeure dans l'ombre. La chose permet également d'assouplir le découpage de l'émission.

Mais l'élément qui donne à l'émission son dynamisme, c'est l'animateur — l'*anchor man*. Ce personnage est à la télévision une vedette au même titre que les comédiens les plus populaires le sont au cinéma. Depuis Edward R. Murrow, qui a en quelque sorte créé la profession chez C.B.S., tous les réseaux tentent d'avoir leur homme ou leurs hommes qui seront aux yeux du public les interprètes de la nouvelle. Les services d'information se structurent en fonction de leur personnalité. Ils sont appelés aussi bien à lire le bulletin de nouvelles quotidien (dont ils écrivent au moins en partie le texte), à présenter l'émission documentaire hebdomadaire (*C.B.S. Reports, N.B.C. News Special*) ou à animer les grands reportages spéciaux.

L'animateur occupe véritablement une chaire à la télévision. Le public lui fait confiance en tout. Il s'établit d'ailleurs entre lui et le spectateur une relation tout à fait particulière. Matériellement son rôle se limite souvent à celui de lien entre divers éléments d'une émission. Mais en fait il est là pour résumer, expliquer. Les correspondants demeurent des figures peu connues, ils sont des spécialistes et le langage qu'ils emploient peut parfois dérouter. L'animateur devient alors la présence familière qui permet au spectateur égaré de reprendre pied. Le spectateur se sent en sécurité avec lui et on sait combien ce sentiment est important, car à la télévision il est difficile de capter de façon constante l'attention. L'animateur est l'élément stable sur lequel on peut se reposer, dans un médium qui doit refléter un monde en transformation rapide.

Depuis une dizaine d'années, les *conventions* des partis politiques et les élections sont aux Etats-Unis des « événements de télévision ». Les réseaux dépensent pour leurs reportages des millions de dollars. Pour les animateurs, c'est le test suprême. En 1964, la cote d'écoute favorisa nettement la N.B.C. ; le tandem Huntley-Brinkley, très populaire depuis un certain temps, sortit champion incontesté. C.B.S., dont les émissions d'information faisaient autorité depuis toujours, perdait du coup une part de son prestige : Walter Cronkite, successeur de Murrow et animateur-vedette du réseau, prit une dégringolade et Harry Reasoner, son second, obtint une promotion.

La *convention* républicaine fut certainement dans la vie politique américaine l'événement le plus dramatique de l'an dernier, et le reportage qu'en firent Chet Huntley et David Brinkley une des meilleures émissions de télévision jamais produites. Au départ, on savait que la lutte serait extrêmement dure entre le clan Goldwater, bien organisé, et le groupe des modérés, divisés entre eux et mal préparés. C'était par ailleurs le moment le plus important de la campagne de Goldwater et la première occasion pour le pays tout entier de se rendre compte du phénomène.

La structure de l'émission au réseau N.B.C. ne différa guère de celle de la conférence de presse analysée plus haut : on y retrouvait le même rapport entre animateurs et correspondants. Mais les moyens utilisés furent absolument énormes. Des caméras couvraient tous les coins de l'auditorium et des salles de délibérations. Les correspondants étaient munis d'émetteurs portatifs et suivis de caméras portatives (un système plus souple encore, semble-t-il, que tout ce qu'a apporté le cinéma-vérité) ; ils pouvaient transmettre leurs informations littéralement de partout ; on en a même vu un prendre en chasse un sénateur qui sortait de la salle à un moment critique et tenter d'obtenir de lui des explications.

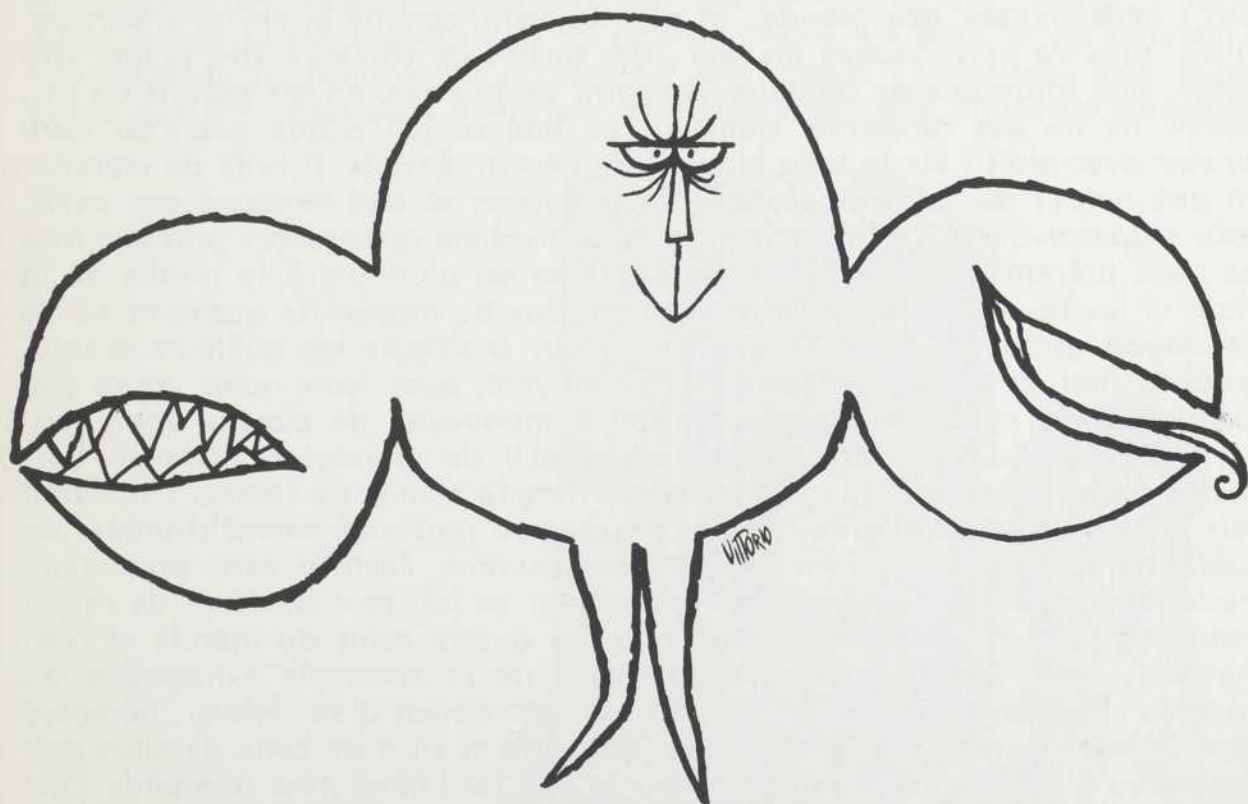
On a voulu à tout prix donner au spectateur l'impression que la télévision ne cachait rien. Et il faut dire que ces quelques jours passés à la « foire » républicaine furent une expérience assez extraordinaire. Pour un Américain, il s'agissait vraiment de vivre avec ces délégués qui devaient choisir un candidat à la présidence, d'assister — au moment même où elles se faisaient — à ces manœuvres qui aboutissent normalement à une unanimité plus ou moins bien cimentée derrière un homme. On voit tout de suite combien la situation de la télévision est unique : elle opère dans le temps ; son horaire et la structure de ses œuvres sont tracés par les événements qu'elle exploite. L'œuvre n'a plus l'autonomie qu'elle avait dans les arts traditionnels, elle est *nécessairement* insérée dans un contexte temporel et perd une bonne partie de son sens lorsqu'on l'en sort. Pourtant les quelques plans de réactions de Richard Nixon pendant le discours d'acceptation de Goldwater valent peut-être tous les films de Leacock.

Huntley et Brinkley se surpassèrent au cours de la *convention* républicaine. Chez eux se retrouve un curieux mélange de dignité et de *glamour*, allié à un humour assez merveilleux. Ce sont de véritables hommes de télévision, c'est-à-dire qu'ils ont acquis à la fois le métier de journaliste et celui de speaker, tout en s'adaptant parfaitement aux exigences du médium. Ils sont capables de demeurer eux-mêmes — de projeter l'image que le public se fait d'eux — dans n'importe quel genre d'émission et dans n'importe quelle situation.

L'animateur d'émissions d'information n'est d'ailleurs pas un cas isolé. Il fait partie d'un nouveau type de vedettes créé par la télévision. Il s'assimile aux présentateurs d'émissions de music-hall ou aux *comedians* qui ont leur propre *show*. Entre la vedette et le public, il n'y a plus comme au cinéma l'artifice de la fiction. Les rapports sont directs et s'établissent d'individu à individu. Le spectateur a devant lui un homme et il s'attend à l'entendre parler de tous les sujets d'intérêt humain, si bien que le patriotisme peut se mêler au music-hall ou la mode à l'information. Dans un médium où pourtant la spécialisation est poussée fort loin, les barrières s'abolissent facilement entre les genres et la vedette tend à donner une image globale d'homme moyen.

La télévision est véritablement le médium de l'homme moyen. Les grands mythes lui répugnent. De même qu'elle pénètre dans la vie quotidienne de l'homme, dans son foyer, elle aime se trouver à la portée de tous et elle n'y réussit jamais aussi bien que quand elle entre de plein pied dans la réalité.

Michel PATENAUDE



Hommage au producteur du FESTIN DES MORTS

# ANIMATION 1965

par Gilles Sainte-Marie

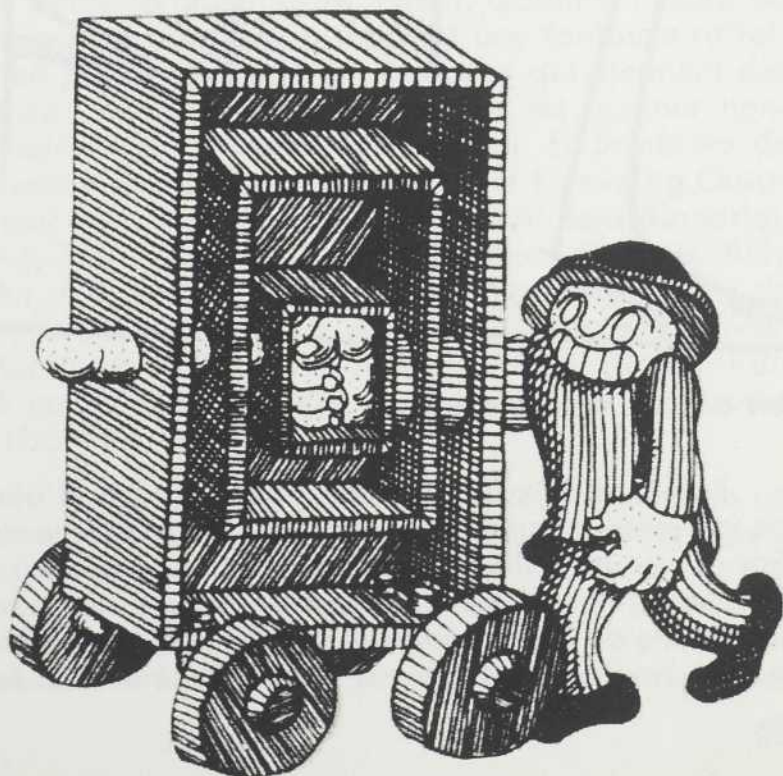
Annecy n'est pas un festival comme les autres. La petite cité savoyarde accueille tous les deux ans une faune un peu spéciale qui n'a que de lointains rapports avec la mafia internationale qui hante habituellement les grands festivals. Sur les bords du lac, entre l'Imperial Palace et le Casino, où ont lieu les projections, ne vous étonnez pas de ne pas voir circuler James Bond ou Ursula Andress ; ils n'y sont pas. A Annecy, pas de vedettes, pas de starlettes, pas de producteurs brassant des millions en faisant beaucoup de bruit ! Mais on y rencontre de drôles de gens ! Sur l'écran, d'abord : il est fréquent de voir des personnages qui ont des têtes extraordinaires : rondes, carrées, avec ou sans oreilles, les yeux de travers, les traits bariolés ; des petits personnages, des grands ; et puis souvent, comme si on les avait atomisés, plus de personnages du tout ; des taches de couleurs, des points, des lignes, une farandole de couleurs. Au sortir de la salle, on est parfois un peu étonné de ne pas rencontrer dans la rue tout ce joli cirque que l'on vient de voir avec plaisir sur la toile blanche de l'écran. Ensuite, il suffit de regarder un peu autour de soi, aux séances de projection et aux terrasses des cafés, pour s'apercevoir qu'on n'est pas entre festivaliers ordinaires : presque tous les gens présents à ce festival ont un crayon ou plusieurs à la portée de la main et les barrières linguistiques sont sautées au moyen de quelques coups de crayon griffonnés sur un bout de papier. D'ailleurs les quêteurs d'autographes sont ici gâtés : les célébrités distribuent, avec leurs noms, toute une sarabande de poissons volants, d'oiseaux moqueurs, de clowns ébahis ou de monstres hilares, comme autant de graffiti de mondes à inventer. Par-dessus tout, il règne à Annecy un extraordinaire climat de ferveur ; il fallait voir à trois heures du matin, après une journée particulièrement chargée, un public nombreux assister aux séances des aurores. Festival sans prétention, modeste dans ses proportions, Annecy réussit ce joli tour de force de réunir pendant quelques jours des gens venus des quatre coins du monde et d'en faire des amis. Je me souviendrai toujours de ce spectacle extraordinaire : après la clôture officielle du festival, les gens tardaient à se séparer, flânaient dans les rues comme des collégiens en goguette et étiraient cette dernière nuit si bien qu'à huit heures du matin, dans le hall de l'hôtel, tout le monde s'est retrouvé à peine conscient que le jour s'était levé et que le festival était vraiment fini.

5

Annecy permet en outre une confrontation internationale qui est fort utile. Les films d'animation ont un grand avantage, c'est qu'ils sont habituellement très courts ; au cours d'une séance normale on peut voir en moyenne de dix à quinze films. C'est donc dire qu'à Annecy on a pu voir près de deux cents films produits au cours des deux dernières années. Le désavantage cependant est qu'il est difficile de classer ces films tant les procédés, les thèmes et les sources d'inspiration sont différents. La meilleure façon de rendre compte de cette masse de films est donc de procéder par recoupements successifs.

Une première constatation s'impose : le cinéma d'animation arrive à une sorte de carrefour et l'on ne voit plus très bien dans quelles voies il va s'engager. Après avoir connu, il y a quelques années, un grand bon en avant, le cinéma d'animation semble marquer cette fois une sorte de temps d'arrêt ; on a l'impression que l'on fait en ce moment du « sur place », approfondissant les techniques, élargissant les cadres et les thèmes et recherchant de nouvelles idées créatrices.

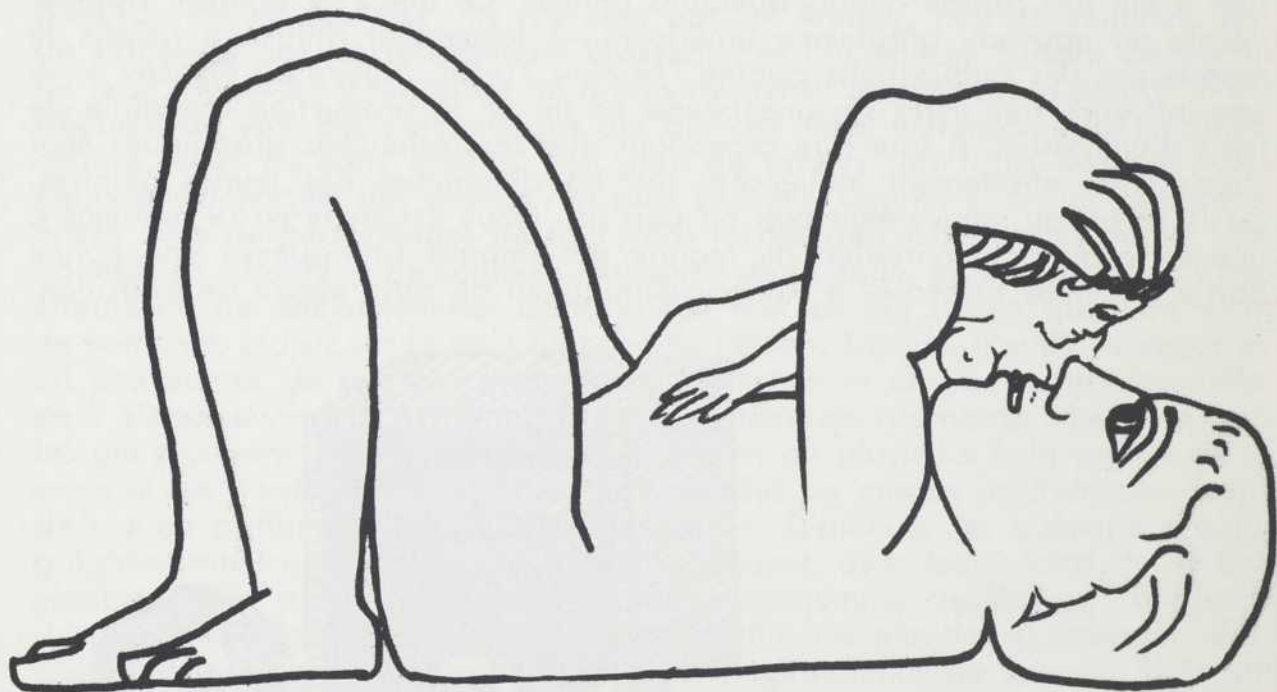
Il y a en outre un phénomène général, mais qui semble marquer davantage le monde de l'animation, c'est celui de l'accélération. Avec les moyens actuels de diffusion, les idées et les formes circulent très vite désormais à travers le monde. Tout particulièrement en ce qui concerne les arts graphiques, l'évolution a été très rapide depuis quelques années. Ce que l'on pourrait appeler l'école du nouveau graphisme américain — largement diffusé à travers le monde par des publications comme *The New Yorker*, *Esquire* ou *Playboy* — a une influence très nette sur une bonne partie de la production mondiale de films d'animation. Il faut dire cependant que ces recherches graphiques sont elles-mêmes étroitement influencées par les démarches des jeunes peintres, qu'ils soient du mouvement pop ou pop art. Nous assistons en ce moment à une sorte de transformation du monde des images fabriquées ; une bonne partie des films présentés à Annecy témoignent de cette phase de transition.



AOS de Yoji Kuri

L'importance de cette évolution graphique est très sensible en ce qui concerne les films venant des zones largement marquées par l'influence anglo-saxonne. Par ricochet, on sent que les créateurs qui appartiennent à d'autres traditions ne peuvent pas ne pas sentir le poids de ces nouvelles conceptions de l'image dessinée. Cela est visible tout particulièrement en ce qui concerne la sélection de films russes où l'on passe des plus plates imitations de Walt Disney au graphisme un peu 1930 dont la revue *Krokodil* s'est fait le défenseur, avec quelques timides essais de dessin linéaire « à l'américaine ».

En gros, on peut diviser la production actuelle de films d'animation en deux branches assez distinctes : la tendance « tragique » dont les thèmes sont habituellement généreux, humanitaires, voire pathétiques ; la tendance « comique » ou satirique, de plus en plus farfelue d'ailleurs dans les meilleures productions, vieille héritière revampée des *cartoons* avec leurs cascades de gags. Entre les deux, on pourrait situer une veine poétique dans laquelle le créateur se projette lui-même en essayant de faire jouer les mécanismes de fascination de l'image. Ces classifications sont évidemment arbitraires ; mais il est intéressant de constater que le jury a primé des œuvres qui représentent très bien ces différentes directions.



UN GARÇON PLEIN D'AVENIR de Peter Foldes

Le Grand Prix, *La Demoiselle et le Violoncelliste*, de Jean-François Laguionie, ne présente aucune innovation du point de vue des techniques de l'animation. Par le recours à un dessin naïf, qui n'est pas sans rappeler le style du douanier Rousseau, le réalisateur raconte une histoire très simple mais parée de toutes les vertus de l'imaginaire. Il se dégage de ce film un charme certain et le jury a sans doute été sensible à la simplicité et à la finesse du traitement.

*La Main* de Trnka est un film de marionnettes comme le vieux maître en a tourné plusieurs, mais il y introduit cette fois une nouvelle dimension qui rend tout le film insolite. Car dans le petit monde des poupées voici qu'arrive tout à coup une main humaine, grandeur nature, c'est-à-dire géante par rapport aux petits bonshommes. Cette idée de la main est très riche : personnage inquiétant pour le petit potier de l'histoire, c'est aussi la main du manipulateur, cette vie cachée qui anime et dirige la vie apparente des marionnettes. Il semble que les tenants du film de marionnettes, qui, en Tchécoslovaquie surtout, ont atteint une maîtrise indiscutable, soient à la recherche de différentes formes de renouvellement. Dans son dernier film, *L'Idéal*, Pojar introduit toutes sortes d'éléments étrangers au monde habituel de la marionnette.

*La Pie voleuse* des Italiens Giulio Gianini et Emmanuele Luzzati appartient à un style d'animation plus classique. Servi par une musique très rythmée et déjà connue, le film déroule en couleurs somptueuses des images fermement dessinées et cernées de noir comme dans la technique du vitrail. Quant à *Un garçon plein d'avenir*, de Peter Foldes, dont on a pu voir un autre film quasi semblable, *Appétit d'oiseau*, c'est l'intrusion d'un petit monde personnel, fortement marqué par le sadisme, dans l'univers du dessin animé. Sur un dessin rappelant le style Cocteau, Foldes joue des taches de couleurs avec une très grande habileté. A ranger dans cette catégorie du sadisme évident, par opposition au sadisme à la blague des souris et des chats des *cartoons* américains, l'assez extraordinaire et inquiétant *Aos* du Japonais Yoji Kuri. Le dessin rappelle certaines recherches des surréalistes et du peintre Hans Bellmer ; quant à la bande sonore, composée, semble-t-il, à partir d'enregistrements de cris et de gémissements produits par une femme particulièrement expressive au moment de l'extase amoureuse, elle est d'une efficacité certaine...

*Drôles d'oiseaux*, du réalisateur tchèque Vladimir Lehky, a obtenu le Prix de la Critique internationale pour la qualité de son dessin et les vertus de son humour assez exceptionnel. Par le dessin, ce film appartient au style linéaire dont Steinberg est sans aucun doute le plus illustre tenant. Quant à l'esprit du film, c'est celui du non-sens manipulé avec une aisance et une fantaisie rafraîchissantes. D'ailleurs une bonne partie des films, surtout ceux qui viennent des Etats-Unis, de l'Angleterre et du Canada, sont marqués par cet humour non-sensique. Des films comme *Nudnik 2* de Gene Deitch (U.S.A.), *El Sombrero* de Robert Balser (Espagne), *Concerto erotica* de Jennik Hastrup et Flemming Quist-Molier (Danemark), *The See Hear Talk Dream and Act Film* de Al Sens (Canada), *The Bird* de Fred Wolf (U.S.A.), *The Yellow Ball Cache* de Paul Falcone, Billy Gibbs et John Falcone (U.S.A.), *I Know an Old Lady Who Swallowed a Fly* de Derek Lamb (Canada), *Springtime for Samantha* de Vera Linnecar (Grande-Bretagne), *The Top* de Teru Muramaki (U.S.A.), *The Man Next Door* de Yoji Kuri (Japon) appartiennent tous à cette forme de cinéma de l'absurde où l'ironie se teinte parfois d'une belle férocité.

Enfin, il faut ranger un peu à part les films de Jan Lenica, qui semble un peu se répéter depuis quelques années, et ceux de Walerian Borowczyk dont les deux derniers films, *Renaissance* et *Le Jeu des anges*, sont des œuvres si personnelles qu'on ne saurait les ranger dans aucune catégorie. Borowczyk travaille en ce moment à un long métrage d'animation, *Le Théâtre de monsieur et madame Kabal* ; les quelques extraits projetés à Annecy laissent prévoir une

œuvre importante. Borowczyk renouvelle avec rigueur les idées les plus délirantes du surréalisme.

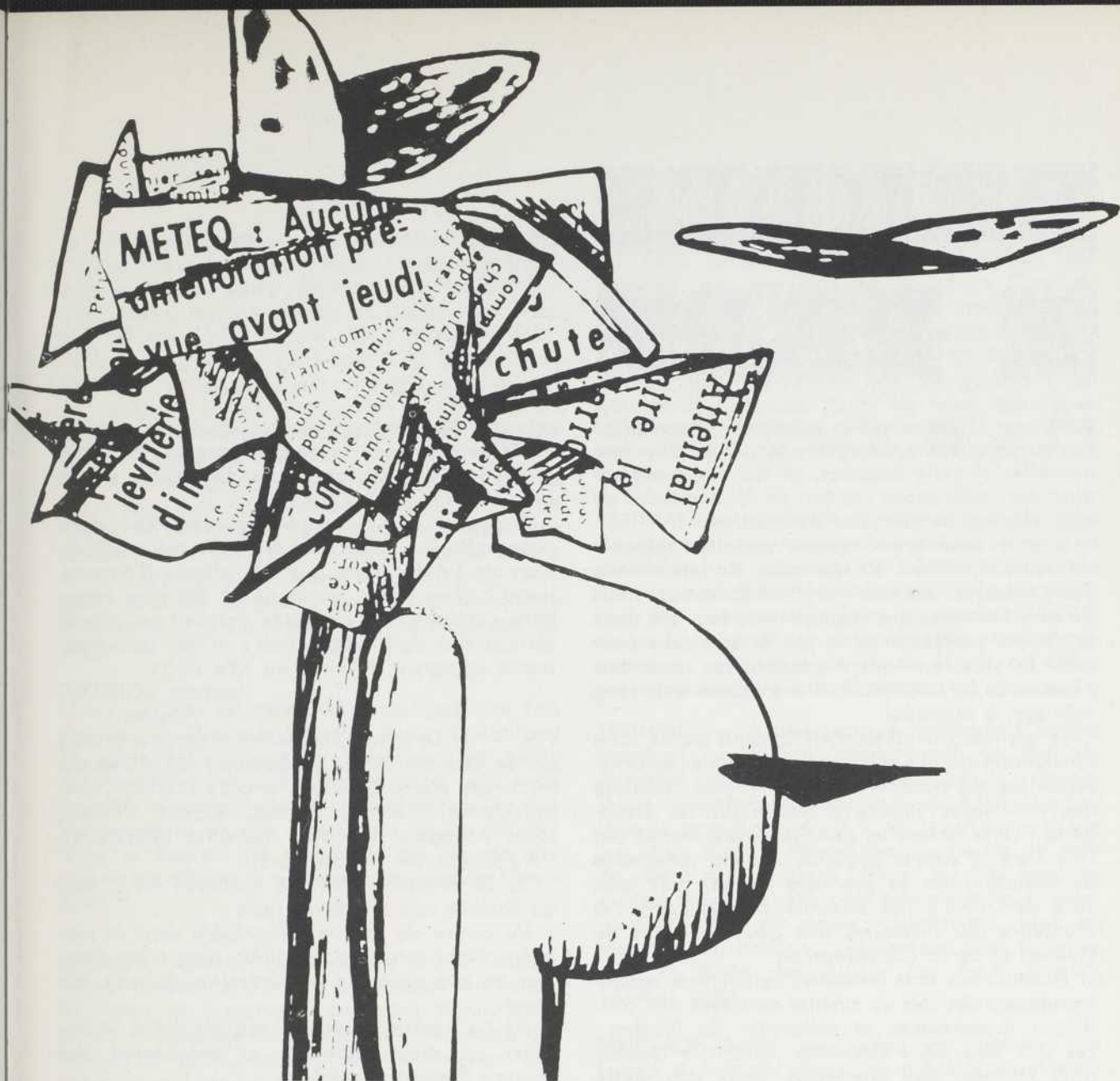
Dans le cadre du festival on a pu assister à un hommage à Robert Cannon, animateur hors pair, décédé il y a peu de temps. On a pu à cette occasion revoir les premiers *Gerald McBoing Boing* et surtout l'extraordinaire *Gerald McBoing Boing on Planet Moo*, *Christopher Crumpet* et *Willie the Kid*, *Madeline* et le très beau *Moonbird* réalisé par John et Faith Hubley.

Enfin, j'ai gardé pour la fin Norman McLaren. Tout le festival d'Annecy cette année était placé sous le signe de McLaren. Une très belle exposition, préparée par la Cinémathèque canadienne, en collaboration avec l'Office national du Film, a permis aux nombreux visiteurs qui ont défilé dans les salles du Palais de l'Isle, de suivre les principales étapes de la carrière de McLaren. En outre, au cours de nombreuses séances furent projetés tous les films que McLaren a tournés jusqu'à ce jour, y compris les premiers films qu'il fit en Angleterre, et la première mondiale de *Mosaïque*. L'admiration que l'on a en Europe pour McLaren a quelque chose de réconfortant, car tout au long de cette rétrospective on a pu se rendre compte de façon évidente de la place que McLaren occupe par ses œuvres dans le monde du film d'animation. McLaren, présent pendant toute la durée du festival, s'est prêté de bonne grâce non seulement à toutes les manifestations sociales, mais aussi à toutes les interviews et conversations avec les gens de métier venant de tous les pays.

En voyant les films de McLaren, parmi tous les autres films présentés à Annecy, on découvre combien McLaren a été le pionnier de toute une série de recherches graphiques et comment, cinéaste inventeur de techniques et de formes nouvelles, il a été et demeure encore à l'avant-garde du cinéma d'animation. Les films de McLaren sont des films de prospection d'un nouvel univers visuel et chacun de ses films pousse un peu plus loin dans le sens de la découverte. Les travaux de McLaren s'inscrivent dans ce mouvement de recherche permanent dans lequel se trouvent impliqués les cinéastes d'animation. Voilà pourquoi, sans préjuger de ce que sera l'avenir du cinéma d'animation, il me semble intéressant de détacher quelques lignes d'une entrevue que McLaren accordait à Annecy au grand spécialiste français de l'animation André Martin : « J'ai pensé très sérieusement à faire un film de « clignotements » ces deux dernières années, et j'avais même déjà tourné quelques deux ou trois cents pieds d'essai. Mais après les avoir projetés, j'ai pensé qu'il n'y avait pas d'avenir là-dedans. Pourtant, depuis que j'ai sonorisé des films avec de simples grattements, j'ai trouvé de nouveaux sons, notamment à l'aide de nos nouveaux filtres et des chambres à réverbération de l'O.N.F. A partir de là, je crois que je vais considérer la question. Car, en ajoutant à des sensations auditives, les « clignotements » peuvent donner quelque chose d'intéressant. Je pense qu'il s'agit là d'un point de départ qui mérite d'être sérieusement envisagé. Peut-être y a-t-il là de quoi faire un film. Il serait amusant de pouvoir réaliser des films sans image, avec juste du noir et du blanc, sur un simple écran vide. Un écran et rien dessus... »

Un écran et rien dessus... Nous arrivons peut-être au film d'animation véritable.

Gilles SAINTE-MARIE



LE THEATRE DE M. ET Mme KABAL de Walerian Borowczyk

### Le palmarès

Le Jury des Sixièmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation rend un hommage unanime à l'œuvre de Jiri Trnka.

Il attribue le Grand Prix du Film d'Animation Annecy 1965 à :

LA DEMOISELLE ET LE VIOLONCELLISTE de Jean-François Laguionie (France).

Les Prix spéciaux à :

LA MAIN de Jiri Trnka (Tchécoslovaquie),

LA PIE VOLEUSE de Giulio Gianini et Emmanuelle Luzzati (Italie),

UN GARÇON PLEIN D'AVENIR de Peter Foldes (France).

Le Prix Helen-Grayson de la Première Œuvre à :

ARGILE d'Elliot Noyes (U.S.A.)

Le Prix du Film pour la jeunesse à :

LA PLANETE FOLLE de Pavel Prochazka (Tchécoslovaquie)

Le Prix du Film publicitaire à :

MANOS LLENAS « TRIUMFO » de Robert Balser (Espagne)

La Critique internationale a attribué son prix à :

DROLES D'OISEAUX de Vladimir Lehky (Tchécoslovaquie).

# BANDES

# A PART

**A.P.C.** — *Il y a quelques semaines, l'Association Professionnelle des Cinéastes tenait ses élections annuelles. A cette occasion, un nouveau président était élu; nous avons cru bon de lui demander de nous résumer le rôle de l'Association :*

Il y a deux ans à peine quelques soixante créateurs fondaient l'Association Professionnelle des Cinéastes. Aujourd'hui l'A.P.C. compte plus de cent membres qui gagnent tous leur vie dans le cinéma professionnel et qui se sont unis pour créer le plus rapidement possible les conditions nécessaires à l'avènement d'une industrie du long métrage, à Montréal.

Le premier travail de l'A.P.C. aura été de faire l'inventaire de nos ressources techniques et artistiques (ce qui comprend *Objectif*), puis l'analyse des différentes structures des industries étrangères : cette recherche, principalement menée par Guy Côté et Arthur Lamothe, sous la présidence de Claude Jutra la première année, puis sous celle de Côté l'année suivante, amena l'A.P.C. à soumettre des mémoires aux gouvernements du Québec et de la Confédération.

En deux ans trois mémoires volumineux recommandèrent des lois du cinéma adaptées aux conditions économiques et culturelles du Québec ; ces lois sont alors devenues, autant à Québec qu'à Ottawa, des promesses, mais loin d'être tenues.

En fait, l'A.P.C. a très bien explicité le *sine qua non* du cinéma de long métrage au Canada, et entend maintenant faire les pressions et l'agitation nécessaires pour que ce minimum soit possible.

C'est dans cet esprit, par exemple, qu'un mémoire conjoint fut envoyé à Ottawa, le mois dernier, cherchant à décrire, en évitant les querelles classiques, les points de rencontre acceptés par les trois grandes associations de cinéastes, c'est-à-dire les Filmmakers de Montréal, le Directors Guild de Toronto et l'A.P.C. Là encore, la loi fédérale du cinéma se fait pourtant attendre.

L'A.P.C. (jusqu'à aujourd'hui) a mis sur pied un secrétariat, publié un bottin, distribué des mémoires, organisé des rencontres entre cinéastes. Il lui reste à préparer une brochure contenant tous les renseignements dont souvent des jeunes qu'attire le cinéma ont besoin, depuis des bibliographies sommaires jusqu'à la liste des compagnies privées ; mais il lui reste surtout à agiter l'opinion, que ce soit par des pétitions, des cinémathons ou des séances d'études...

L'A.P.C., dans cette orientation, ne peut évidemment s'occuper du bien-être de chaque cinéaste : c'est pourquoi l'Association a appuyé la

création du Syndicat général du Cinéma et de la Télévision qui, lui, entend mener les luttes professionnelles autant dans l'industrie privée qu'à l'O.N.F. ou à l'O.F.Q.

Depuis la nuit du mardi 5 février 1963, dans cette salle du Théâtre Club où la recherche du nom de l'Association prit des allures d'émeute, jusqu'à aujourd'hui où le débat est plus serein mais continue, les cinéastes ont fait un travail sérieux qui doit porter fruit ; si les gouvernements acceptent de vivre au XXe siècle.

Jacques GODBOU  
Président

**P.S.** — 1) Le comité de direction comprend cette année Clément Perron (secrétaire), Marc Beudet (trésorier), Pierre Gauvreau et Glay Sperling (vice-présidents), Georges Dufaux, Richard Pérusse, Louis Portugais et Arthur Lamothe (directeurs). L'A.P.C. groupe 120 membres.

2) Le minimum vital que réclame l'A.P.C. tant du Québec que d'Ottawa reste :

*Un centre de la cinématographie dont la première tâche serait la définition d'un plan directeur en vue de créer une industrie du long métrage.*

A) Ce centre aurait la responsabilité d'élaborer un plan septennal et posséderait des moyens financiers adéquats.

B) Il devrait faciliter la production de longs métrages dans l'industrie privée et leur assurer une distribution nationale et internationale.

C) De ce centre dépendraient certains mécanismes qui ont fait leurs preuves ailleurs (en Suède, en France, en Angleterre) tels : le crédit et les avances sur recette, les subventions directes à la production, un bureau de type Uni-france-film, des quotas, des mesures assurant la participation financière des distributeurs à la production, etc.

D) Evidemment ce centre serait doté d'un bureau de directeurs dont les membres seraient choisis dans les listes présentées par l'industrie.

**BOGART, Humphrey.** — Du 14 mai au 10 juin dernier la petite salle Eisenstein du cinéma Elysée est devenue temple : on y a célébré avec ferveur Bogart le taciturne, le héros sombre. On a retrouvé tour à tour le regard perdu de Duke Mantee (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936), la violence désespérée de Roy Earle (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), l'amour impossible de Rick (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), la grandeur romantique de Harry Morgan (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944),

la noble vulgarité de Phil Marlowe (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), l'innocence trompée de Vincent Parry (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), la ruse coriace de Dobbs (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948), et le courage froid de Frank (*Key Largo*, John Huston, 1948). Mais cette liturgie n'avait rien de funèbre : Bogart vit toujours et sa présence à l'écran demeure l'une des plus radiantes de toute l'histoire du cinéma.

Cet hommage à Humphrey Bogart, de par le choix des huit films présentés, était en même temps un hommage au cinéma américain des années 40 : c'est un cinéma qui « vieillit bien » — l'auditoire de l'Elysée en témoignait éloquentement qui réagissait avec un enthousiasme communicatif à ces films vieux de vingt ans ou plus.

N.B. — Cette rétrospective a souligné une fois de plus le rôle que pourrait jouer à Montréal la petite salle Eisenstein. Toujours trop petite pour les films de production courante, cette salle possède cependant toute l'intimité nécessaire aux rétrospectives et aux hommages. Après Garbo, Vigo et Bogart, les directeurs de l'Elysée devraient se décider à en faire une salle de répertoire.

**BRESSON, Robert.** — Toujours inactif depuis *Procès de Jeanne d'Arc*, il va tourner *Au hasard Balthazar*, un projet qu'il chérissait depuis longtemps. C'est grâce à Mag Bodard, producteur des *Parapluies de Cherbourg* et du *Bonheur* que Bresson va faire sa rentrée.

**CINEMATHEQUE.** — Les projections à la Cinémathèque reprendront en septembre. Déjà une partie du programme de la saison est prêt. Il y aura une grande rétrospective du cinéma muet russe (plus de soixante programmes), l'œuvre d'Andrzej Munk et de Jiri Trnka, plusieurs programmes de cinéma tchécoslovaque récent, une rétrospective allemande (dont les *Mabuse* de Lang), etc.

**END YOUR SILENCE.** — Un groupe de près de six cents artistes et écrivains américains demandait, sur une page du *New York Times* du 27 juin dernier, à la population américaine de se joindre à lui pour protester contre l'intervention américaine au Vietnam et en République Dominicaine, intervention que l'on qualifie d'illégale et de honteuse. Parmi les noms des signataires, on remarque ceux des cinéastes Saul Bass, Hilary T. Harris, Faith et John Hubley et Lionel Rogosin.

**FESTIVAL.** — Le Festival international du Film de Montréal accorde une remise sur le prix de ses billets aux employés de l'Office national du film. Les cinéastes indépendants sans le sou pourront donc demander à leurs copains de l'O.N.F. de les faire bénéficier de cette remise. Quant aux autres — ceux qui n'ont pas de copain à l'Office — ils ne méritent sans doute pas de faveur.

**FESTIVAL.** — A ceux qui se demandent encore pourquoi le Festival international du film de Montréal retourne au cinéma Læw's, Gerald Danis, potineur « artistique » du *Petit Journal*, livre le grand secret : « Il ne s'agit sans doute pas d'un facteur déterminant, mais on dit tout de même que, si notre Festival du film retourne au ciné Læw's cet été, c'est parce que les avant-gardistes plus ou moins « beatniks », plus ou moins « egg-heads », s'y sentent plus à l'aise qu'à la Place des Arts. » (*Le Petit Journal*, 16 mai 1965.)

**FEUILLADE, Louis.** — Grâce au remake que Franju a fait de *Judex*, et grâce à la projection, à Montréal du *Judex* de Feuillade, de *Tih Minh* et de *La Nouvelle Mission de Judex*, nous avons pu découvrir avec un émerveillement continu une très infime partie de l'œuvre de celui qui est peut-être le plus grand réaliste du cinéma français, même si cette affirmation semble entrer en contradiction avec le contenu romanesque de ses films. L'intrigue des films de Feuillade est traitée avec une telle désinvolture, un tel sens de l'humour (conscient ou non) qu'elle passe toujours au second plan et devient prétexte



à montrer des scènes de la vie réelle. Faisant la jonction entre Lumière et Méliès, Feuillade donne à ses films l'aspect de chroniques détaillées sur une époque décrite dans ses moindres détails et ses moindres décors ; elle constitue en outre une excellente peinture de mœurs et un portrait moral assez juste des différentes classes sociales qui se côtoyaient alors sans se rejoindre (ainsi que le prouve le triple mariage à la fin de *Tih Minh*).

Cinquante ans après leur réalisation, ces films conservent un pouvoir de durée qui étonne. C'est que Feuillade, que l'on peut comparer avec bonheur à Griffith, bien qu'il n'eût pas l'esprit inventif de ce dernier, possédait cette précision du regard, cette attention constante pour les choses de la vie qui distinguent les vrais créateurs des fabricants ou de l'avant-garde perdue dans le labyrinthe du rationalisme.

Enfin, voir les films de Feuillade, comme bien d'autres de l'époque du muet, nous apprend que nous ne pouvons plus faire de cinéma sans tenir compte du passé. Le cinéma dit moderne est passablement en retard sur l'évolution que normalement il aurait dû suivre et beaucoup, sinon la totalité, des audaces du cinéma actuel ne font que renouer avec les audaces des grands cinéastes du début du siècle. Notre cinéma est bien terne et bien vieux quand on voit un Feuillade, un Griffith, un Stroheim, un Chaplin ou un Keaton.

Aussi est-il désormais indispensable, afin que le cinéma et son public puissent évoluer parallèlement et rapidement, que ceux qui font les films aussi bien que ceux qui les regardent puissent bénéficier de la même culture cinématographique. Il est désormais indispensable que la Cinémathèque canadienne se maintienne et soit fréquentée.

**JEUNES CAHIERS DU CINEMA, Les.** — *Les Jeunes Cahiers du Cinéma* du Séminaire Saint-Antoine de Trois-Rivières existent depuis deux ans déjà et n'ont qu'un idéal : « cinématiser leurs lecteurs » (citation). Tout en leur manifestant notre plus sincère sympathie, nous voudrions laisser savoir à nos lecteurs, pour les rassurer ou les inquiéter, qu'à côté des rédacteurs des *Jeunes Cahiers du Cinéma* nous sommes bien « gentils », bien doux et aussi bien ignorants. Voici donc quelques extraits de ces très intéressants *Jeunes Cahiers* (et dire qu'on nous reproche à nous, à nous qui ne lisons que *Sovietfilm*, *Cinespana* et *Bulgarian Films*, et dire qu'on nous reproche à nous d'imiter les vrais *Cahiers* !).

Rubrique intitulée : « *Les Jeunes Cahiers du Cinéma* critiquent le choix des *Cahiers du Cinéma* ».

« *A Distant Trumpet* : A 73 ans, Walsh reste la trompette du western. »

« *La Femme du sable* : Le cinéma japonais quitte enfin les enfantillages pour aborder, longtemps après Mizoguchi, les thèmes adultes. »

« *La Jetée* : Marker nous revient, plus Cyrano que jamais. »

« *Le Terroriste* : Voir Venise et crever. Le F.L.Q. s'implante en Europe. Filiale en Italie, terre de communisme. »

Voici comment on définit la situation du cinéma canadien : « Panique à bord, technique à bord. Art dehors. On coule ! Le chat est sorti du sac ! A tout prendre, on ne garde rien. »

Nous devons malheureusement en passer beaucoup, surtout des choses très bonnes, et d'autres un peu drôles. Nous protestons toutefois (peut-être par jalousie) devant le choix des dix plus grands critiques cinématographiques. Voici la liste, la liste telle quelle et absolument pas piratée : 1. André Bazin, 2. Jean-Georges Auriol, 3. Louis Delluc, 4. François Truffaut, 5. Jacques Doniol-Valcroze, 6. Jean-Luc Godard, 7. Henri Agel, 8. Amédée Ayfre, 9. Léo Bonneville, 10. Umberto Barbaro.

**KENT, Larry.** — *Sweet Substitute*, le second long métrage de Larry Kent, cinéaste indépendant de Vancouver, a été acheté par une maison de distribution new-yorkaise, Joe Brenner Associates. Pour mieux séduire le public américain le distributeur a refait le montage de certaines séquences et a demandé à Kent de tourner une minute ou deux de plus afin de rendre le film plus sexy ; d'autre part le film sera exploité aux Etats-Unis sous le titre de *Carressed* !

**LYE, Len.** — Vendredi soir, le 4 juin, grâce à une initiative de la Cinémathèque canadienne, Len Lye présentait son œuvre cinématographique et donnait ce que j'hésite à appeler une conférence sur ses sculptures cinématiques. Le contraste fut violent entre la présentation officielle de M. Guy-L. Coté, les quelques phrases réservées de McLaren et la personnalité exubérante et un peu cabotine de Len Lye. Le visionnement de la dizaine de films s'est donc déroulé dans la bonne humeur, entrecoupé des éclats de rire du « maître », qui a ensuite entrepris d'expliquer et de décrire ses sculptures, sans pouvoir nous les montrer, mais néanmoins en nous les faisant entendre. La soirée avait un petit air de réunion de famille, non seulement à cause de la bonhomie de Len Lye, mais aussi en raison de l'auditoire peu nombreux qui s'était rendu à l'O.N.F. On doit dire que l'événement avait reçu peu de publicité et c'est regrettable, car il s'agissait véritablement d'un événement.

Len Lye est un cinéaste aussi important qu'inconnu. C'est lui qui parraina les premiers efforts de McLaren (qui lui emprunta beaucoup sur le plan technique, particulièrement en ce qui concerne le dessin sur pellicule). Son œuvre n'est pas volumineuse, mais les voies de recherche qu'elle suggère sont innombrables. A Montréal on n'avait pu voir que trois de ses films : *Colour Box*, *Rainbow Dance* et *N. or N.W.*, tous trois produits pour le G.P.O. (General Post Office Film Unit) pour lequel Len Lye a longtemps travaillé.

Les films les plus intéressants que nous avons vus étaient ceux dessinés directement sur la pellicule, dans l'esprit de *Colour Box*, où malgré une certaine répétition des motifs visuels, la musique que l'on peut ne pas aimer, on trouve une grande solidité de composition rythmique. C'est la chose importante pour Len Lye qui ne cesse de parler des arts cinématographiques, les arts du mouvement, comprenant la danse, la musique, le cinéma, la sculpture mobile, qui sont pour lui une forme d'expression une et autonome, et qui devraient être l'objet d'une formation unique avant la spécialisation. Cette idée est très claire dans son travail récent, d'une part dans *Free Radicals*, son dernier film, où le mouvement est dégagé de la surabondance des films des années trente et quarante, et d'autre part dans ses sculptures cinématographiques qui pour lui sont une continuation directe de son travail cinématographique, une autre approche dans l'appréhension du mouvement, où le couple image-son subsiste car on peut aussi bien les entendre que les voir.



**MERIL, Macha.** — La revue française *Interview* a sans doute mis fin à bien des discussions en écrivant récemment que la protagoniste de *Une femme mariée* avait « les cuisses les plus poétiques du cinéma français ».

**OWEN, Don.** — Son premier long métrage, *Nobody Waved Goodbye*, est en train de se tailler une carrière record (pour un film canadien à tout le moins). Sorti à New York le 21 avril, à la fois dans une des plus grandes salles de Broadway, le Capitol, et au Murray Hill, le film a immédiatement fait d'excellentes recettes. Voici quelques chiffres :

— Capitol : première semaine, \$21,000.00  
deuxième semaine, \$14,000.00

Le contrat d'exclusivité ne prévoyait que deux semaines à l'affiche du Capitol.

— Murray Hill : première semaine, \$12,500.00  
deuxième semaine, \$ 9,500.00  
troisième semaine, \$ 7,200.00  
quatrième semaine, \$ 6,200.00  
cinquième semaine, \$ 5,900.00  
sixième semaine, \$ 5,700.00  
septième semaine, \$ 4,800.00

Nous ne connaissons pas les chiffres de la huitième et dernière semaine au Murray Hill. Le film continua ensuite sa carrière dans une salle plus modeste, le Fifth Avenue, qui le garda à l'affiche pour trois semaines ; les chiffres de la première semaine ne nous sont pas connus ; quant aux deux autres semaines, elles rapportèrent respectivement \$4,400.00 et \$3,900.00.

*Nobody Waved Goodbye* a de plus connu d'excellentes recettes à Boston et à Vancouver et a été repris à Toronto et à Montréal. Quant à Don Owen il ne songe qu'à son second long métrage ; entre temps il a signé deux documentaires pour l'O.N.F.

**PONTI, Carlo.** — Dans un entretien accordé au *New York Times* du 6 juin dernier, le célèbre producteur italien déclarait : « La chose la plus difficile dans notre métier c'est d'équilibrer l'art et le public. Les gens du métier parlent de faire des films d'art — des films expérimentaux ; mais je peux faire un film d'art chaque jour de la semaine, ce n'est rien. Il est très facile de plaire à certains critiques.

« Je me souviens d'une critique d'*Une femme est une femme* de Godard : c'était une sorte de dithyrambe ridicule. Je suis sûr que le critique ne comprenait pas le français. Il avait composé une ode incroyable au film, un hymne national. Je connais Godard et ce film. On peut faire *Une femme est une femme* n'importe quand. Le film n'a pas rapporté un sou.

« Faire des films entièrement et uniquement commerciaux est déjà plus difficile. Plus difficile mais possible. Ce qui est difficile, c'est de combiner un film commercial avec l'art. *Mariage à l'italienne* a une qualité artistique et commerciale et ce genre de film est vraiment difficile à faire. En France on fait 50 à 60 films Nouvelle-Vague par année : ce n'est donc pas difficile. Mais combien d'entre eux valent quelque chose ? »

# FILMS RECENTS

---

## Le ghetto et la liberté

**SAMSON**, film polonais en Dyaliscope d'Andrzej Wajda. Scénario : Kazimierz Brandys et Andrzej Wajda, d'après le roman de Kazimierz Brandys. Photographie : Jerzy Wojcik. Interprétation : Serge Moulin, Alina Janowska, Elzbieta Kepinska, Beata Tyszkiewicz, Jan Ciecierski, Tadeuz Bartozik, Irena Wladyslaw Kowalski. 1961.

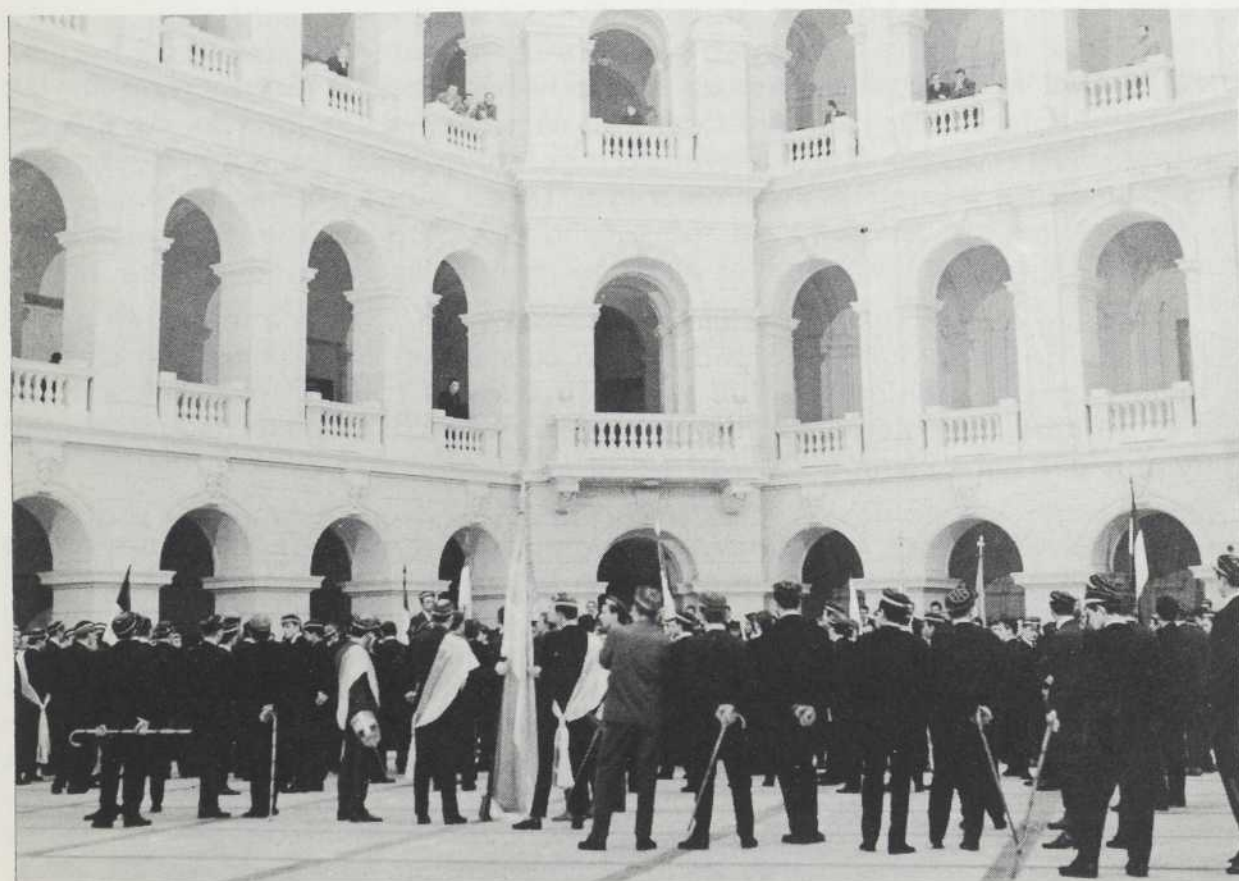
La majorité de nos intellectuels engagés au plan politique ont manqué, comme presque tous les cinéphiles, le très lucide et très beau film de Wajda sur le problème que pose l'intégration d'un individu à une minorité opprimée. Pourtant rarement un film a posé avec autant de sensibilité et de retenue passionnée, l'angoissante situation (aussi très québécoise) d'un homme lucide incapable de se fusionner à un groupe social qui l'entraînerait dans sa propre détérioration, et tout aussi incapable de s'appuyer sur lui seul.

Le *Samson* de Wajda nous fait pénétrer en noir sur blanc et grand angulaire, cet univers de culpabilité intériorisée qui pousse Jakub dans ce long itinéraire, quête d'un appui social indispensable à sa propre revalorisation, à sa capacité de respirer librement. Une ambiguïté, qu'on pourrait qualifier de situationnelle, partage Jakub entre son être individuel à recréer (ses liens amoureux et amicaux sont révélateurs en ce sens) et le besoin d'un cadre social qui le réintègre avec cette liberté reconquise (capable donc de la laisser s'exprimer) ce que ne peut lui offrir la minorité juive elle-même dépouillée de cette liberté. La recherche du héros, on pourrait dire du film — puisqu'une telle intimité les lie, s'oriente rapidement vers la tentative de se libérer du sentiment de culpabilité dont il se charge dès le début du film, dans cette magnifique séquence de l'École Polytechnique où la mise en scène se rétrécit progressivement au gros plan, le gros plan d'un visage perdu, accusé, qui tente de faire reconnaître son droit de vivre, de rejeter la culpabilité d'être juif. Mais à cause de leur très grande sensibilité, les personnages de Wajda intériorisent à un rythme effarant les situations, ici la culpabilité : en cela, leur difficulté d'être en fait des personnages très modernes, de cette modernité qui rejoint Sophocle.

Le meurtre accidentel du début a fait se reserrer au gros plan la mise en scène qui se ferme sur le visage angoissé de Jakub. La reprise se fait dans la même perspective visuelle, mais la décadence des noirs et blancs, peu à peu fusionnés en gris, accompagne les oppressantes scènes de la cellule, où la caméra située en plein centre de l'action nous fait continuellement ressentir ce manque d'espace, cette incapacité de respirer, cette oppression profonde qui accompagne un Jakub devenu coupable de vivre. D'autant plus coupable que les circonstances l'ont empêché de participer à la manifestation des prisonniers, où disparaît la voix mystérieuse qui l'encourageait à s'affirmer, à défendre sa personne, à crier son droit de respirer : cette voix d'un agitateur communiste pleine d'indices de libération.

Une fois ces éléments posés, tout le film se joue en nuances sur les transformations du héros et de ses rapports (ou absence de rapports) avec les groupes sociaux. Que ce soit dès la prison, où la mise en scène parvient à intégrer ce deuxième personnage qui redonne à Jakub le sentiment de solidarité prolongé dans les services d'ambulancier amassant les cadavres dans le ghetto. Que ce soit ces vagues besoins de liberté qui l'entraînent loin du ghetto, dans l'univers replié hors de la réalité et partagé en noirs et blancs (comme les personnages), de cette ardente et mystérieuse Juive elle aussi menacée dans sa liberté. Et si la solidarité joue encore lorsque Jakub va vers son ancien compagnon de cellule, elle ne peut lui rendre sa liberté puisqu'au contraire elle l'oblige (les choses valant dans les deux sens et Jakub se devant aussi d'être solidaire, de protéger son comparse) à se réfugier dans un sous-sol qui, à l'an-

SAMSON



cienne cellule étouffante, ajoute l'angoisse de la noirceur. Arraché à cette mort lente, et au fascinant personnage de la jeune nièce avide et pourtant si rapprochée de nous, Jakub ne peut se racheter par un retour à la solidarité avec le ghetto détruit. A la mise en scène de l'oppression succède la mise en scène de l'errement, en ces longues séquences où Jakub traîne sa culpabilité à travers une ville déserte.

Par *Cendres et Diamant*, par son sketch de *L'Amour à 20 ans*, nous connaissons déjà l'angoissant septicisme de Wajda. *Samson* cumule dans sa fin toute l'ambiguïté des films du réalisateur. Pour Jakub, la culpabilité et l'isolement social absolu ne se rachètent que dans l'absurde solidarité avec la cellule communiste. Absurde, car si la séquence finale libère Jakub, son impossibilité se résout uniquement dans la mort qui peut-être consacre sa liberté reconquise, mais en même temps dilue la réalité en cette fine poussière blanche où dans le très beau travelling final, se confondent l'opprimé et l'oppresseur, l'homme libre qu'est devenu Jakub, et les oppresseurs-robots. Les noirs et les blancs, les gris, tout se résorbe dans cet effritement en couleur de linceul, ce qui n'est pas pour nous rassurer, nous qui vivons la « difficulté d'être québécois ».

Claude MENARD

## Le langage des signes

**UNE FEMME MARIÉE**, film français de Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard. Photographie : Raoul Coutard. Musique : Ludwig van Beethoven. Interprétation : Macha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, Roger Leenhardt, Rita Maiden, Margaret Le-Van, Véronique Duval, Chris Tophe. 1964.

A mesure que se suivent les films de Godard, on prend de mieux en mieux conscience de l'originalité profonde de la conception qu'il se fait du cinéma, à la fois comme manière de dire et de discourir et comme révélateur de certaines attitudes morales. *Une Femme mariée* vient ici compléter, sous un biais différent, des films comme *Vivre sa vie* et *Le Mépris*.

Godard s'intéresse beaucoup aux femmes et chacun de ses films pivote autour d'un personnage féminin comme si la présence de la femme lui servait de moyen terme pour exprimer ses idées et ses sentiments sur le monde tel qu'il est vécu actuellement. Cherchant à saisir ce qui est mouvant, ce qui naît de neuf dans les relations humaines, Godard invente à la fois une approche et un rendu cinématographique qui dépassent les simples questions de mise en scène. Les films de Godard sont devenus des construits, des montages dans lesquels des structures apparemment lâches ou informes deviennent les instruments d'une recherche plus poussée, d'une appropriation du réel en même temps que d'une mise en forme de la communication.

Car *Une Femme mariée* est un film de signes et de documents. Des signes d'abord. Tout au long nous verrons ces mains qui se cherchent, et se rencontrent, à peine moins blanches que le drap ou le mur sur lesquels elles se déplacent. Tout le film se déroule sous cet emblème de la rencontre, de la rencontre physique qui seule encore permet la communication. Cet à priori donne à *Une Femme mariée* un côté abstrait, réduit à l'essentiel d'un système signifiant ; comme on dit par exemple qu'un tableau de Picasso donne une certaine idée d'homme. Les gestes de Macha Méril, de son mari, et de son amant, toujours les mêmes gestes repris, que ce soit le mari ou l'amant, nous font entrer dans cet univers du signe.

Le deuxième thème du film, qui pourrait être celui du document, essaie de voir ce qu'il y a derrière cette communication physique. Et là, Godard a choisi non plus le signe mais le langage. Des personnages en gros plan, un peu comme à la télévision, parlent. Et ici c'est le langage seul, et non plus les gestes, qui exprime : Charlotte décrivant le confort moderne, ou le vieux journaliste décrivant ce qu'il croit être une philosophie de la vie et de la rencontre ; le mari ou l'amant, par exemple, essayant de définir, pour lui et pour les autres, ce que peut être le paradoxe du comédien ; ou encore l'enfant décrivant en ses propres termes une expérience qui pourrait bien être la fabrication d'une fusée ; ou encore ce long monologue de la femme de ménage. Godard ne demande pas à ses interprètes de jouer un rôle mais de chercher pendant quelques instants, dans les circonstances de leur propre vie, un certain art de vivre le temps présent.

Il me semble que c'est de cela qu'il s'agit dans *Une Femme mariée*. Godard a mis en sous-titre : fragments d'un film tourné en 1964. Car il s'agit bien de morceaux, de diverses plongées dans le réel, d'angles d'approches pour essayer de comprendre la vie réelle. *Une Femme mariée*, ce pourrait être une jeune femme cernée par ses démons mêmes, les démons que la femme elle-même est en train de créer, cette mythologie de revues féminines. Ce n'est pas pour rien que Charlotte travaille dans une revue féminine ; elle ne se sent pas seulement conditionnée par la publicité, par les gadgets, par les conseils de beauté et les mensurations de poitrine de la femme idéale ; cela va beaucoup plus loin : Charlotte cherche confusément une image de la femme, elle cherche à savoir ce qu'on attend d'elle et comment elle peut satisfaire à ces exigences. Alors que tout tend à faire d'elle un objet, adorable et charmant, elle essaie de savoir à quoi sert cette image et comment elle peut y entrer. Comme dit Godard, elle qui n'a pas besoin de réfléchir commence tout à coup à le faire.

Il y a quelque chose de fascinant dans cette répétition des mots d'amour que les personnages reprennent inlassablement comme pour y trouver un sens. « Je t'aime... moi aussi... oui... oui... oui... je t'aime... moi aussi... » Alors au delà des mots usés, il ne reste que le geste... Car ce film est aussi un film sur la peau, sur le corps comme limite à la communication.

Truffaut avait donné le beau titre de *La Peau douce* à son dernier film. Celui de Godard aurait pu s'appeler « La peau lisse ». Macha Méril est présentée sous tous les angles, et cette peau ferme, ronde, lovée sur elle-même, c'est à la fois un moyen de contact, de connaissance mais aussi la conscience d'une limite. Voilà sans doute pourquoi Charlotte dans le film regarde son



#### UNE FEMME MARIEE

corps avec une sorte d'interrogation. Car ce film en apparence impudique est probablement un des films les plus chastes que l'on connaisse. Godard, comme les plus grands peintres, nous invite à redécouvrir la chair, mais une chair sans cachotterie, sans jeux grivois, sans allusions troubles. La chair ici c'est une évidence dénudée, si l'on peut dire, jusqu'à l'os, jusqu'à la limite de sa signification. Nous vivons dans un monde de signes ; Godard essaie dans un langage cinématographique toujours renouvelé de nous en rendre conscients. Quitte pour nous de chercher ensuite des réponses, des attitudes ; à partir de ces fragments que Godard nous fournit, il nous reste à réinventer nous aussi *La Femme mariée*. Inutile de dire que je tiens ce film pour un des plus beaux et des plus importants de ces derniers mois. Un film aussi actuel que le jour que nous vivons.

Gilles SAINTE-MARIE

(Ce texte a été donné sur les ondes de CBF, à **Cinéma, miroir du monde**, le 2 avril dernier.)

## Un film clinique

**ASTATAION ou LE FESTIN DES MORTS**, film canadien de Fernand Dansereau. Scénario : Alec Pelletier. Photographie : Georges Dufaux. Musique : Maurice Blackburn. Interprétation : Jean-Guy Sabourin, Alain Cuny, Jacques Godin, Ginette Letondal, Jean-Louis Millette, Albert Millaire, Yves Létourneau.

Je n'ai vu *Le Festin des morts* qu'une fois, et sur un écran de cinéma. Or le film est destiné à la télévision et j'imagine que les extrêmes gros plans et les « numéros » des acteurs sont beaucoup plus acceptables sur le petit écran. Il reste toutefois qu'on peut discuter de l'œuvre en elle-même, en laissant toujours la marge qui convient pour la replacer dans son contexte « technique ».

Il faut se réjouir, je crois, que *Le Festin des morts* ait été fait. Qu'on le veuille ou non, il témoigne admirablement bien d'une situation et d'un climat général qui, loin d'être dissous, comme nous le souhaiterions tous, reflètent l'état de malaise absolu dans lequel nous vivons, et cela à tous les niveaux : religieux, moral, social et cinématographique. Gilles Marcotte, dans le feuillet de présentation, avait bien raison de dire : « Les angoisses du jeune jésuite, de même que les explosions d'instinct des Hurons, nous renvoient à une histoire que nous avons encore à vivre. »

Le film se présente tout d'abord comme historique. Il se réfère à des moments bien précis de notre histoire, narrés dans les *Relations des Jésuites*. On a construit avec le plus grand souci d'authenticité un village huron à Mascouche. On a même osé, encore par souci d'authenticité, montrer de jeunes indiennes aux seins nus.

Or, au niveau de l'histoire et de son authenticité, première ambiguïté : physiquement, ni le Canada, ni les Hurons, ni les missionnaires n'existent<sup>1</sup>.

Pouvez-vous imaginer qu'un western, par exemple, se déroule du début à la fin en gros plans ? Non, parce que la personnalité du héros de western est fonction du décor physique qui l'entoure.

Je me trompe peut-être, mais il me semble que tout le drame des missionnaires jésuites venus au Canada au 17<sup>e</sup> siècle vient du conflit entre la dureté « physique » du climat canadien et l'immatérialité de leur désir d'évangélisation. Cette idée était peut-être dans le scénario ; mais elle ne passe pas dans sa réalisation. Les lieux où se déroule le drame du père Jean de Brébeuf n'ont qu'une importance pseudo-poétique digne de la plus basse imagerie populaire, digne, bien digne des croquis qui parsemaient nos livres d'histoire.

On ne peut pas, non plus, admettre l'existence physique des Hurons, dont le langage est inacceptable dans la forme qu'il a, si on l'a voulu historique. La surabondance et la maladresse des maquillages, par ailleurs, nous éloignent définitivement de la vérité physique des personnages pour nous faire sentir à plein nez le comédien qui joue son rôle avec grandiloquence, comme au théâtre. Quant aux missionnaires, si leur langage est acceptable, ils sont aussi théâtraux que les Hurons, sauf Alain Cuny qui possède une assez grande expérience du cinéma pour ne pas être obligé qu'on le dirige.

---

1. N'ayant aucune compétence en matière d'anthropologie, je veux faire part ici de quelques remarques qui m'ont été faites par un anthropologue, mais n'ont pu être scientifiquement vérifiées ; je serais donc heureux si des lecteurs suffisamment renseignés, ou les auteurs eux-mêmes du film, pouvaient éclaircir les points suivants : a) on prétend que le masque porté par le sorcier huron est un des plus célèbres masques *iroquois* ; b) qu'il n'y avait aucune offrande faite au mort lors des enterrements hurons (contrairement à ce que nous montre le film) ; c) on doute fortement des maquillages, prétendument plus simples et même inexistants chez les Hurons. Je serais reconnaissant à toute personne qui pourrait confirmer ou nier ces doutes, ou encore me faire part d'autres détails non en cause ici.

Enfin, et c'est là qu'on peut blâmer le réalisateur à cent pour cent, il n'y a aucune adéquation entre le fond et la forme du film, d'où l'imperfection et la faiblesse des deux. L'esthétisme du *Festin* frise le léchage pur et simple et tend à masquer une impuissance à sentir le sujet, en même temps qu'il cherche à épater ceux qui ne demandent rien de plus au cinéma que de les épater. Ainsi que les missionnaires d'Alec Pelletier, les auteurs du *Festin* se sont donné du courage en enjolivant au maximum, c'est-à-dire en *complicant*, ce qui va contre les principes élémentaires de la création et de la communication. Ils en remettent continuellement, pensant sans doute que les spectateurs sont des imbéciles incapables de réfléchir et d'entrer par eux-mêmes dans le sujet ; d'où la surabondance de musique (la bande sonore ressemblant étrangement à celle des plus mauvais films soviétiques), la surabondance de plans (l'enterrement de nuit dans la neige, par exemple, aurait eu cent fois plus d'impact sans un découpage rapide : ici, la respiration du découpage ne correspond pas à celle de la scène, qui est mystérieuse, obscure, lente, plaintive), la surabondance de mouvements d'appareil (les comédiens n'ont aucune liberté, dès qu'ils bougent la caméra bouge avec eux : la caméra prend ainsi la vedette, elle devient évidente au mauvais sens du mot, elle s'interfère entre ce qui se passe sur l'écran, le sujet, et le spectateur, et prive ainsi les deux de liberté), et enfin la surabondance de montage, ce dernier dépendant du découpage.

#### LE FESTIN DES MORTS



Une telle confusion et de telles contradictions entre l'Histoire et son interprétation, entre le fond et la forme, entre un esthétisme outré et une direction d'acteurs inexistante, entre un souci de vérité historique elle aussi inexistante et un érotisme présenté comme historique ; un tel déploiement de moyens techniques qui prouvent uniquement que l'O.N.F. en possède ; le sort pitoyable fait aux comédiens ; le malentendu qu'un tel film peut perpétuer en ramenant le cinéma quarante ans en arrière, en en faisant un spectacle de foire dans lequel on exclut toute participation « intelligente », sensible du spectateur ; tout cela fait du *Festin* un film « clinique » qui devait fatalement être fait et qui peut nous servir de plusieurs façons. On ne peut pas, il me semble, éprouver de sentiments mitigés face à un pareil film : on est pour ou on est contre, selon ses propres conceptions de la Vie, de l'Art, du Cinéma, de l'Histoire. Mais je crains que si on est « pour » *le Festin*, on soit « pour » les illustrations grotesques de nos bons vieux manuels d'histoire.

Pourtant, quel sujet extraordinaire que celui du *Festin des morts* : c'est la source d'une série de complexes non encore éliminés, complexes créés par un curieux mélange de religion, d'histoire, de sadisme, de culpabilité et d'idéalisme. Or, tout ce que le film prouve, c'est l'inconscience parfaite de ses auteurs face aux réalités dont ils ont voulu nous parler, et aussi leur inconscience face au cinéma. (On pourrait parler, d'autre part, de l'inconscience de l'O.N.F. et de Radio-Canada face aux problèmes de production et d'exploitation cinématographique au Canada. *Le Festin* est une entreprise à perte totale qui n'aura même pas le loisir de crever, de forcer le marché canadien, bien que ce soit le film rêvé pour le faire. Son passage à la télé l'a étouffé pour un bon bout de temps.)

Jean-Pierre LEFEBVRE

## Cahin-caha

**CAIN**, film canadien de Pierre Patry. Scénario : Jacques Proulx, d'après un roman inédit de Réal Giguère. Photographie : Jean Roy. Musique : Jean Cousineau. Interprétation : Réal Giguère, Ginette Letondal, Yves Létourneau, Gabbi Sylvain, Yvon Dufour, Ronald France. 1965.

Nous attendions *Caïn* avec une certaine impatience ; après des échecs aussi complets que *La terre à boire* et *Jusqu'au cou* nous avons besoin de voir un film canadien qui nous fasse reprendre confiance dans l'avenir d'un cinéma dont l'existence est toujours menacée. En voyant *Caïn* notre déception est peut-être en proportion de cette attente. Car nos espoirs ont été encore une fois trompés. Nous attendions un pas en avant, nous faisons, avec *Caïn*, un pas en arrière.

Malgré tous ses défauts, qu'il a bien fallu souligner en son temps, *Trouble-fête*, comme tous les premiers films, contenait au moins des promesses. Au delà des naïvetés, des faiblesses et des insuffisances du scénario, des négligences de mise en scène, d'un certain goût un peu enfantin des effets clinquants et du faux pittoresque, il y avait à tout le moins une certaine vie et quelques séquences au moins résistaient à l'analyse. On se disait que l'auteur, dans un deuxième film, se sentirait un peu plus maître de ses moyens, gagnerait les principaux défauts, s'inventerait une façon de voir et de raconter. Mais quoi dire après *Caïn* ? Comment parler de promesses alors que les défauts du premier film se sont, semble-t-il, malencontreusement amplifiés.

D'abord, sur le plan technique, le film est à peine acceptable. La bande sonore, en particulier, se situe au niveau des bandes amateurs. Une bonne partie du dialogue est à peine audible. Dans plusieurs scènes les bruits parasites sont si importants que le spectateur en est gêné. La qualité même de l'image ne se maintient pas, après un bon début, du point de vue photographique, dans le vieux Montréal. Il y a en particulier ces séquences dans la maison, avec cet incroyable lustre qui a beaucoup attiré le metteur en scène ; on a l'impression que l'on ne sait jamais très bien sur quoi faire le point. Nous comprenons très bien dans quelles circonstances difficiles *Caïn* a été tourné. Mais il nous faut juger des résultats. Et les résultats, du strict point de vue de la présentation extérieure, sont plus que décevants. *Trouble-fête* avait visiblement été tourné par des professionnels ; cela se sentait. *Caïn*, de la même façon, trahit des origines moins sûres : on sent qu'il a été fait en grande partie par des amateurs qui n'ont pas encore eu le temps de bien assimiler les rudiments du métier.

Quant au scénario, à l'origine il n'est certainement pas plus mauvais qu'un autre. La première impression est qu'il s'agit plutôt d'une trame schématique. Rarement je n'ai eu, en voyant un film, un tel sentiment d'irréalité. On a l'impression de voir un film « comme si », c'est-à-dire un film comme on pourrait en faire un en prenant une recette. Vous prenez un homme qui aime et déteste son frère ; pour se venger que son frère lui ait préféré une femme, il séduit cette femme qui se tue brutalement. Le frère, pour lui rendre la monnaie de sa pièce, invente un sosie de la morte qui se fera aimer et disparaîtra encore plus brutalement. Mais ce sujet n'est jamais vraiment incarné : nous avons une série de faits qui s'enchaînent les uns les autres sans nécessité intérieure. Il y a un squelette mais pas de chair ; pas de personnages véritables ; à peine quelques situations dramatiques ambulantes que l'on fait s'entrechoquer car il faut bien que l'action aille quelque part. L'impression de voir des fantoches au lieu de voir des personnages mus par une certaine psychologie est encore accentuée par ce que l'on pourrait appeler un abus des clichés cinématographiques : le bar aux filles, les interminables promenades sous les éclairages contrastés, le commentaire abusif et poético-ombreux. Il est bon parfois d'utiliser au cinéma des clichés rebattus ; mais alors il faut prendre soin de les décaper sérieusement. Autrement, on risque de tomber spontanément dans le ridicule.

On parle très peu dans *Caïn* mais il y manque encore trop de silence. Sans parler des fautes de la bande sonore et du côté approximatif du dialogue — la dernière réplique du film est en soi un petit chef-d'œuvre — il faut regretter le rôle par trop envahissant que l'on a réservé à la musique. En soi cette

musique est bonne mais on lui fait supporter l'action, de façon tonitruante, dans la plus mauvaise tradition expressionniste.

Ce qui me semble encore plus grave, c'est que ce film de jeunes manque singulièrement d'idées. Dans l'ensemble, il est platement réalisé. De ce point de vue la première demi-heure s'étire dangereusement sans que rien ne vienne vraiment frapper l'imagination. Non seulement nous ne sommes pas pris ; nous sommes plutôt tentés de décrocher. Quelques belles images, hélas, ne font pas un film et l'on regrette de ne pas sentir dans *Caïn* la marque d'une personnalité. On a tout au long du film la désagréable impression que cette mise en scène n'est pas nécessaire, n'est pas commandée de l'intérieur, qu'elle n'est pas l'expression vivante d'une sensibilité. Film tragique, *Caïn* est un film froid, conventionnel, sans passion profonde, du moins sans passion exprimée efficacement. Et puis il y a abus des procédés de narration simplistes. Je voudrais simplement signaler le recours un peu trop fréquent aux surimpressions, absolument inutiles d'ailleurs et qui n'ajoutent rien à la dynamique du récit. Cela sent le truc. Il faudrait se rappeler que si les surimpressions permettent d'ajouter des images, elles n'additionnent pas forcément des idées.

Des idées neuves, riches, fécondes, voilà ce dont me semble cruellement manquer *Caïn*. Si l'on ne fait pas des films dans lesquels on essaie de créer quelque chose, dans lesquels on s'exprime tout entier, à quoi bon alors s'acharner à faire des films banals dont les écrans du monde entier ne sont déjà que trop saturés. Après *Trouble-fête*, on attendait un metteur en scène ; on n'a trouvé au rendez-vous qu'un fabricant.

Gilles SAINT-MARIE

(Ce texte a été donné sur les ondes de CBF, à **Cinéma, miroir du monde**, le 9 avril dernier.)

## Noirs du monde entier...

**NOTHING BUT A MAN**, film américain de Michael Roemer. Scénario : Robert Young, Michael Roemer. Photographie : Robert Young. Interprétation : Ivan Dixon, Abbey Lincoln, Gloria Foster, Julius Harris, Martin Priest, Leonard Parker, Yaphet Kotto, Stanley Green. 1964.

*Nothing But A Man* n'est probablement pas un grand film ; son importance pour l'avenir du cinéma est sans doute limitée, si ce n'est le fait qu'il a été produit indépendamment de la grosse industrie hollywoodienne ; le langage y est assez conventionnel, quoique pas du tout constipé ; le film se veut simple et direct et à cause de cela beaucoup de choses intéressantes sont restées latentes.

Mais on ne regarde pas nécessairement un film de cette façon et cela m'ennuie de faire de telles remarques, car j'ai beaucoup aimé *Nothing But A Man*. Je suis venu tout près d'écrire que je l'ai aimé en dehors de préoccupations cinématographiques, mais cela ne serait pas juste. Je ne pourrais nier qu'une grande sympathie humaine et politique pour les Noirs américains y soit pour quelque chose, mais cela est aussi un parti pris du film et par ailleurs on ne peut épuiser le cinéma par une définition formelle ; il est aussi et peut-être avant tout une attitude devant le monde, une vision, et en ce sens *Nothing But A Man* est « cinéma » d'un bout à l'autre, même si c'est parfois de façon maladroite.

Cependant on n'aime pas *Nothing But A Man* de la même façon qu'un film de Godard ou d'Antonioni. Tenant compte de ses intentions, la plus grande qualité que le film pouvait avoir était d'être vrai. Atteindre à la vérité d'une réalité sociale dans un film dramatique est une chose encore plus difficile que dans un documentaire — d'autant plus, si l'on n'utilise pas le schéma dramatique comme prétexte à documentaire, mais si l'on veut traduire dans une structure dramatique une, un drame social et un drame personnel. Cela demande une grande compréhension de la situation sociale en question et aussi des mécanismes sociaux qui y sont impliqués. Roemer y a réussi.

Duff et Josie n'essaient pas de s'aimer malgré des impératifs sociaux qui les oppriment ; on dépasse ici cette image primaire de l'individu opposé à la société ; Duff et Josie sont eux-mêmes le conflit social qui les détruit. Le problème racial aux U.S.A. nous est habituellement présenté de façon très extérieure, c'est-à-dire en termes d'oppression du Noir par le Blanc, de conditions de vie inférieures et misérables, etc. On nous parle assez rarement de ce que le Noir est devenu au milieu de tout cela, de ce que sont devenus les Noirs entre eux, et de l'image qu'ils ont du Blanc. *Nothing But A Man* nous présente le visage d'hommes qui ont été dégradés du rang de personnes humaines au rang d'individus, des êtres privés de tout cadre de références social solide, pour qui toute communication se fait sur un mode de méfiance, d'hostilité et d'agressivité, à partir du camarade de travail, pour atteindre son maximum avec les Blancs, en passant par les Noirs collaborateurs. Le titre lui-même exprime cette ambiguïté ; d'une part, on peut traduire « *man* » par « homme » ; mais d'autre part, le mot est intraduisible, « *man* » c'est ce qu'un Noir est pour tous les autres Noirs et ce que tous les autres Noirs sont pour lui, un mot qui n'est pas vide de méfiance et d'hostilité, placé entre lui et les autres de sa race, qui exprime son isolement et l'incertitude de son lien avec les autres. *Nothing But A Man* est un peu la traduction noire d'un *Nothing, just a Boy* ségrégationniste. L'utilisation de gros plans, pour une fois signifiante, est ici d'une grande efficacité, ils ne sont pas là pour explorer la profondeur de l'âme des personnages, ni pour marquer l'intensité dramatique : ils isolent les personnages et les opposent à tous les autres.

On ne peut hélas dire la même chose de ces travellings fatiguants, injustifiés et trop nombreux ; le film n'avait pas besoin de décors, il était déjà implicite et terriblement présent dans les rapports des personnages entre eux ; le film n'aurait rien perdu si on ne nous avait pas montré les rues misérables des quartiers noirs de Birmingham. Seul le dernier, qui aurait facilement pu être un cliché, est un élément positif dans le déroulement du film. Ce soleil à travers les arbres, qui au début ressemble au reflet de la lumière dans la



#### NOTHING BUT A MAN

pluie et raccorde avec la séquence précédente, devient à la fin véritablement un lever de soleil et introduit la séquence finale où Duff revient dans les bras de Josie avec son fils.

A ce moment, la petite histoire est finie, mais c'est là une fausse fin et il n'y a pas vraiment de petite histoire qui commence et qui finit, le film est beaucoup plus l'exposé d'une équation qui se développe mécaniquement qu'une histoire. En fait le film n'a pas d'existence dramatique, il ne s'y produit rien qui bouleverse les données du départ, tout y est déjà inclus si ce n'est le retour de Duff à la fin, mais ce retour ne signifie rien, il est tout à fait illusoire car il est déjà clairement prouvé que la vie vers laquelle il retourne est impossible, il n'a aucune raison de ne pas repartir le lendemain matin, à moins de courber l'échine, ce qui est une des alternatives prévus par l'équation. Le seul véritable événement dramatique qui pouvait se produire aurait été la prise de conscience politique de Duff, aussi confuse fût-elle. C'est là la différence entre Duff et Jakub de *Samson*.

Au début du film, Duff et Josie vivent chacun dans un univers à part. Duff, le Noir libre, insoumis, fidèle à une primitivité mythique, cheminot (profession ghetto où on est entre Noirs, où on ne se laisse pas piler sur les pieds, où on change souvent de place : « *That's all right for me, dit-il, It keeps me out of trouble... I dont get along so well in most places.* » Josie vient aussi d'un univers à part, mais aux antipodes de celui de Duff : le monde des Noirs à l'aise, son père est pasteur, il a son standing dans la société blanche, il prêche l'intégration tortueuse, il veut avant tout, et à tout prix, éviter les troubles, il ne veut surtout pas risquer sa propre prospérité que Dieu a bien voulu lui accorder. Ni l'un ni l'autre ne vit la condition du Noir dans une vie quotidienne normale. Duff un peu plus que Josie cependant, Josie n'est pas

vraiment une Noire et Duff le lui dit clairement : « *You ain't never really a nigger, so shut your mouth.* »

Toute cette distance entre eux est profondément exprimée dans cette conversation dans la voiture après leur première sortie. Après que Duff eut exprimé de façon claire et brutale ses idées sur leurs relations futures, elle lui dit : « *You've got so primitive ideas.* », une réflexion de Blanc ségrégationniste ; il dresse la tête et réplique : « *Well I am primitive* », et on coupe sur les images quasi africaines de cette chasse au lapin à coups de bâtons.

Mais aussi différents soient-ils, leur mariage les introduit dans une vie qui leur est étrangère à tous deux, la vie quotidienne, besogneuse du Noir moyen. C'est celui-là qui est vraiment touché par la ségrégation, car on le contrôle au niveau de ses activités économiques, et c'est là qu'est le fait essentiel de la ségrégation. L'arrière-fond idéologique raciste est en fonction de tout cela et c'est une chose que Michael Roemer a bien compris. Duff peut aller *free and easy*, jusqu'au moment où il contrecarre le bon fonctionnement économique des entreprises blanches ; au-delà de ce point il devient *trouble man* et les représailles commencent au niveau de ses activités essentielles.

On découvre là le mécanisme qui mène à cette structure familiale dont le film donne un exposé quasi structural. Duff a vécu avec sa mère que son père avait laissée, son père qui a vécu sa vie de nègre « livre » et qui est la mauvaise conscience de Duff : « *If you want to make it, son, stand on your feet... dont get married.* », mais les résultats ne sont pas convaincants. Duff a lui-même eu un enfant avec une femme qu'il a laissée, et il vient tout près de laisser Josie qui attend un enfant aussi. L'homme est devenu un vagabond, et le noyau familial est composé de la mère et des enfants. Le concept de père est quasiment disparu : à Lee qui lui dit « *He was'nt much of a father.* », Duff répond : « *Who is ?* »

Et tout cela s'accomplit sous le regard des dieux blancs, avec toute la peur et toute la haine impuissante que l'on adresse aux dieux. La blancheur des Blancs devient comme irréaliste et veule au milieu de ce monde noir. D'ailleurs les visages blancs nous sont toujours montrés de façon un peu magique, sortant de l'ombre, ou en gros plan à la fin d'un long panoramique sur le vestiaire de la scierie, ou surgissant à pleine vitesse en voiture. Le film ne s'attarde pas sur eux et leur présence se résume dans cette grande peur à laquelle même le spectateur n'échappe pas.

Une autre qualité du film est de ne pas avoir idéalisé l'amour de Duff et Josie, ce qui eut été facile et exaltant. Leur amour est aussi diminué qu'eux-mêmes, il est fait avant tout de conflits, il est un peu comme un jeu, personne n'y croit tout à fait, sauf Josie qui peut se permettre l'idéalisme des biens nourris. Leur amour est un peu comme cette demi-danse demi-bataille sous les cordes à linge, qui dure tant que dure la musique. On a déjà vu que la fin n'en est pas vraiment une. Non seulement l'amour mais toute la vie dans ce film est vécu comme un jeu par les personnages, c'est tellement sans issue qu'on ne peut se permettre de croire que c'est sérieux, le fatalisme devient décontracté, on prend ça cool, avec en tête ce bel idéal qui concrètement ne signifie rien, *to make it*.

Pierre HEBERT

# Livres sur le cinéma

---

## Jerry Lewis

**JERRY LEWIS** par Jean-Louis Leutrat et Paul Simonci. Lyon, SERDOC, avril 1965. Collection « Premier Plan » — numéro 36, 110 p.

Comme le disent justement Leutrat et Simonci au début de leur livre : « Ecrire sur Jerry Lewis, et favorablement, n'est plus un acte d'audace ni une marque de liberté d'esprit ». Et pourtant, il y a peu de temps encore, ceux d'entre nous qui, en cachette presque, voyaient et revoyaient avec délice les films de (ou avec) Jerry Lewis, se gardaient bien de s'en vanter trop fort. Mais un jour les papes français ont proclamé Jerry auteur et nous nous sommes sentis libérés : belle mentalité !

Or l'un des mérites de l'excellent petit livre que « Premier Plan » vient de nous livrer est de fournir (a posteriori, mais la leçon vaudra pour l'avenir) à tous ceux qui, depuis trois, cinq ou dix ans, aiment Jerry Lewis, toutes les raisons sérieuses de justifier leur passion et de prouver à leurs amis crétins que Jerry est un merveilleux comique et un cinéaste de premier ordre. D'ailleurs, seuls les crétins les plus endurcis, (ou les critiques américains qui, soit dit en passant, ...) depuis *The Nutty Professor* à tout le moins, s'entêtent encore à ne pas voir clair et à refuser à César sa petite monnaie.

Leutrat et Simonci se penchent tour à tour sur « Le Personnage », « L'Univers lewisien », « La Mise en scène », « Le Gag » et « Le Temps ». Chaque thème est abordé simplement, dans la réalité la plus perceptible de chaque œuvre. Les exemples sont abondants et d'une étonnante efficacité (les auteurs ne reculent jamais devant l'effort de raconter en détail une scène afin de permettre au lecteur d'abord de prendre plaisir à se la remémorer lui aussi et d'autre part de mieux comprendre le point de vue défendu). Le livre se termine sur une étude de *The Patsy*.

L'essai de Leutrat et Simonci est réussi et utile. Se situant en dehors de toute polémique futile, il aidera plus d'un spectateur à accéder

à une œuvre dont les richesses ne font plus de doute à ceux qui ont bien voulu s'en approcher.

Robert DAUDELIN

## Buster Keaton

**BUSTER KEATON** par Marcel Oms. Lyon, SERDOC, janvier 1964. Collection « Premier Plan », numéro 31, 90 p.

**BUSTER KEATON** par J.-P. Lebel. Paris, Editions Universitaires, 1964. Collection « Classiques du Cinéma », 190 p.

Il est assez pénible de constater combien est restreint le nombre de volumes consacrés à Buster Keaton qui, avec Chaplin, est le plus grand des auteurs du cinéma comique américain. Alors que l'œuvre de Chaplin a fait jaillir une multitude d'études et de biographies, la bibliographie consacrée à celle de Keaton est pratiquement inexistante.

L'ouvrage de Marcel Oms apporte timidement quelques éléments propres à combler cette lacune. Son livre comporte les résumés des scénarios de tous les courts et longs métrages de Keaton, quelques-uns de ses textes, un témoignage d'Henriette Nizan, un autre de Claude Autant-Lara, une filmographie complète et une bibliographie sommaire.

La seule originalité du livre de Marcel Oms réside dans ses résumés de scénarios. Une telle tâche se devait d'être faite et peut être un excellent instrument de travail. Par contre, l'appréciation critique faite par l'auteur est beaucoup trop courte. On peut comprendre qu'il n'ait pas choisi de s'étendre longuement sur chacun des courts métrages mais il est malheureux que l'appréciation de chacun des longs métrages ne

dépasse pas les quelques lignes. Il n'est pas impossible que la perfection de l'œuvre de Keaton se passe de commentaires mais un essai critique passionné accompagné d'une bonne dose d'érudition aurait été encore plus utile.

Heureusement pour nous, et pour Keaton, l'ouvrage de Jean-Patrick Lebel comporte justement ces qualités de passion et d'érudition. L'auteur est véritablement absorbé par le sujet qu'il étudie avec un enthousiasme débordant. Il sait aussi faire preuve d'une ingéniosité et d'une énergie toutes keatonniennes dans la poursuite de son étude.

L'auteur examine tour à tour le personnage de Keaton, sa mise en scène, sa morale, ses gags, et enfin les rapports entre Keaton et le cinéma tels que vus à travers ses films qui ont le cinéma comme élément dramatique, *Sherlock Jr.* et *The Cameraman*. Une filmographie complète l'ouvrage.

J.-P. Lebel refuse, avec raison, de réduire Keaton à sa légendaire impassibilité et il démontre la souplesse extraordinaire de tout son corps. Cette impassibilité prétendue se révèle comme étant réflexion et concentration en vue de l'action. C'est par l'action efficace que se définit Keaton. L'auteur nous fait ensuite nous rendre compte combien la mise en scène keatonienne est fonction du personnage qui en harmonise par sa présence active tous les éléments. L'auteur fait ressortir la notion d'efficacité morale qui se dégage du personnage de Keaton. Suivent des pages où J.-P. Lebel fait un inventaire quasi exhaustif des gags de Keaton et parvient à en dégager la structure générale. Il fait enfin une analyse ingénieuse des rapports entre Keaton et le cinéma où celui-ci apparaît à Keaton comme un « moyen d'action sur la réalité » et comme l'occasion d'un dépassement personnel.

Cet ouvrage solide est bien documenté. Il sert très bien son sujet. Il fait ressortir les très grands talents de metteur en scène de Keaton ainsi que la beauté et la cohérence de son œuvre. C'est un volume qui se révèle nécessaire à toute compréhension approfondie de l'œuvre de Keaton et qui vient à temps combler une grave lacune.

Espérons que la Cinémathèque canadienne nous offrira un jour l'occasion de compléter notre connaissance de l'œuvre de Keaton en nous en offrant une rétrospective complète.

Pierre THEBERGE.

## Films Beget Films

FILMS BEGET FILMS par Jay Leyda. New York, Hill and Wang, 1964, 176 p.

Au cinéma — comme dans les bonnes familles — on fait volontiers du neuf avec du vieux. En 1902, Edwin S. Porter, qui possédait toute l'ingéniosité d'un pionnier, découvrit des plans épars montrant des pompiers au travail et il décida que ces images mises bout à bout pouvaient constituer un film sur un sujet fort populaire à l'époque. Depuis, les bandes d'actualité tournées par des opérateurs anonymes n'ont pas cessé de servir de matière première à des films de montage.

L'ouvrage de Jay Leyda (l'auteur est un ancien élève d'Eisenstein et un spécialiste du cinéma russe) est le premier essai d'histoire du film de montage. A ce titre, il nous permet de découvrir des œuvres oubliées par les histoires du cinéma, mais qui semblent être de tout premier plan. Les films d'Esther Schub sur la révolution soviétique ou la guerre civile espagnole paraissent extrêmement intéressants et il serait temps qu'une cinémathèque les sorte à nouveau. L'analyse que fait Leyda de l'utilisation des actualités à des fins de propagande pendant la Guerre est tout à fait remarquable. De même, ses considérations sur des séries comme *The March of Time* ou *The Twentieth Century*. Au passage, Leyda met en lumière certains problèmes qui demeurent souvent mal connus, comme la conservation et la classification des actualités et des *stock shots*, l'utilisation de fragments de films de fiction dans des films de montage, etc.

Le seul reproche que l'on pourrait adresser à l'auteur, c'est de devoir parfois se contenter de citations d'autres critiques : il n'a pas pu voir tous les films qu'il mentionne. La chose n'a guère d'importance quand il s'agit de films aussi connus que *The World Is Rich* de Rotha ; par contre, pour des séries de télévision sur lesquelles la documentation est quasi inexistante, la lacune est infiniment plus grave.

Michel PATENAUDE

## Andrzej Wajda

ANDRZEJ WAJDA par Hadelin Trinon. Paris, Editions Seghers, 1964. Collection « Cinéma d'aujourd'hui », 192 p.

« Qu'aimez-vous le plus dans Wajda ? » demande Hadelin Trinon à Roman Polanski dans une interview publiée à la fin du volume. — « J'aime qu'il aime le cinéma. » Et Polanski ajoute plus loin : « Vous savez, il y a toujours des idées plastiques, beaucoup de romantisme dans ses films, c'est cela que j'aime. » Ce témoignage inédit de l'auteur du *Couteau dans*

l'eau constitue l'un des meilleurs moments du livre ; non moins intéressants sont les propos des écrivains et scénaristes Aleksander Scibor-Rylski et Kazimierz Brandys (*Samson*), et ceux de l'acteur Tadeusz Lomnicki. Ces trois derniers témoignages ont été enregistrés en 1963 par la Radio-Télévision belge, de même qu'un entretien passionnant de Wajda dont Trinon reproduit de larges extraits avec d'autres déclarations du cinéaste. L'ouvrage contient également des extraits de découpages (*Cendres et Diamant*, *Les Innocents charmeurs* et *Lady Macbeth sibérienne*), un panorama critique des films de Wajda, une bio-filmographie et une bibliographie. Enfin, bien sûr, un essai critique qui occupe les cent premières pages.

Un passage de l'introduction résume bien le point de vue d'Hadelin Trinon : certes, l'œuvre de Wajda « nous révélera aussi une méditation sur le cinéma, une recherche toujours plus accrue de la forme nécessaire, un mal de l'expression. Mais à son origine, il y a la réflexion d'un jeune Polonais sur l'univers qui l'a vu naître, sur la génération dont il se veut l'interprète ». De fait, l'auteur donne plusieurs renseignements d'ordre historique, politique, social et culturel, précieux pour la compréhension des films de Wajda. Sans renoncer à toute analyse thématique et stylistique générale, Trinon s'est plutôt efforcé « de ressaisir dans le temps les circonstances qui éclairent chaque œuvre et de dégager dans chaque film sa structure ». Cette méthode lui permet d'approfondir à loisir chaque film et de suivre pas à pas l'évolution esthétique de Wajda : le divorce scénario-réalisation se résorbe graduellement pour laisser la priorité à l'image, au geste et aux éléments spatio-temporels. L'univers de Wajda, dont les composantes sont « l'héroïsme et sa dérision, l'amour et la révolte, la fatalité et l'histoire », s'incarne ainsi de plus en plus dans une mise en scène personnelle et autonome. En même temps, le symbole s'enrichit et s'intègre plus subtilement à une réalité complexe et aux résonances multiples.

Malheureusement, l'essai souffre de sérieux défauts. Si Trinon sait relever telle correspondance, telle bribe de dialogue ou tel élément de mise en scène particulièrement significatifs, trop souvent il sacrifie au détail et verse dans l'analyse fragmentaire. Ce manque de maîtrise et de mesure et ce goût du scalpel alourdissent plusieurs passages et leur donnent une teinte assez scolaire. Le même esprit gâte la conclusion, au demeurant beaucoup trop rapide. Ceci est d'autant plus regrettable que le texte contient de très belles pages et maintes remarques pertinentes et originales. Enfin, une lacune m'apparaît plus grave peut-être que toute autre : l'auteur n'insiste sur le rôle de la lumière chez Wajda que dans son intéressante étude de *Lotna*, film en couleurs, et dans celle de *Kanal*. Or une certaine qualité de blanc et de gris n'est-elle pas l'un des éléments qui définissent le

mieux la mise en scène de Wajda et, conséquemment, son regard sur la vie et les hommes ? C'est en grande partie à son art d'envelopper ses héros d'une luminosité tour à tour éblouissante comme le soleil et sombre jusqu'à l'angoisse que l'on reconnaît Wajda comme un poète. Dans cette lumière vibrent la passion et la tendresse qui font de l'auteur de *Cendres et Diamant* le plus émouvant des cinéastes communistes.

Claude NADON

## I Lost It at the Movies

**I LOST IT AT THE MOVIES** par Pauline Kael. Boston, Toronto, Atlantic-Little, Brown Books, 1965, 365 p.

Pour un esprit sainement cochon un titre comme *I Lost It at the Movies* peut paraître trivial. On peut en effet se demander ce que peut bien représenter ce « *It* » ambigu. Une fois le livre lu, on est tenté de donner raison à son esprit cochon tant il est question ici de vierges, de virginité, de testicules, de lesbiennes, etc. ; pourtant c'est bien à un recueil de textes sur le cinéma que nous avons affaire. Mais Pauline Kael est comme ça : impulsive quand elle se veut ordonnée, baroque pour défendre le cinéma classique, aveugle quand elle veut nous éclairer. Néanmoins cette fureur un peu trop folle à son charme : celui de la vie sans doute — ce qui manque tellement à la critique américaine.

Pauline Kael est belliqueuse, et son livre fourmille d'attaques contre les « Grands » de la critique : Crowther, MacDonald, Kaufman et compagnie. On se demande même pourquoi, au moment de réunir en livre ces articles, écrits tantôt pour la radio, tantôt pour *Film Quartely*, *Sight and Sound* ou *Movieger*, elle n'a pas fait sauter les deux ou trois paragraphes traditionnels qui, dans presque chaque article, s'en prennent aux critiques en place. Quant à la désormais célèbre bataille qui l'opposa au délirant Andrew Sarris en 1963, on se demande encore pourquoi elle l'a jamais livrée : la naïveté de Sarris ne justifiait pourtant en rien la réponse un peu trop simpliste qu'elle lui oppose.

Autant Pauline Kael peut être fermée (et désespérément fermée) à certaines œuvres, aux films d'Hitchcock, de Hawks, aux œuvres récentes de Resnais, Bunuel, Antonioni et Fellini, autant elle peut être sensible à certaines autres. Sa grande admiration pour Renoir et Griffith, les très beaux textes qu'elle a consacrés à *Tirez sur le*

pianiste, *Jules et Jim*, *Yojimbo*, *Le Carrosse d'or* et *La Grande Illusion* forcent la sympathie. *I Lost It at the Movies* est de ce fait à la fois une épreuve et un plaisir : les réflexions les plus sottes y côtoient les intuitions les plus sensées.

S'il est un autre critique à qui Pauline Kael fasse penser, c'est sûrement James Agee. Elle ne cache d'ailleurs pas son admiration pour l'ancien rédacteur de *Time*. Ce qu'elle recherche c'est bien cette attitude pluraliste qui caractérisait les papiers d'Agee. Certains paragraphes de *I Lost It at the Movies*, la fin de l'article sur *The*

*Innocents* par exemple, renvoient à Agee. Peut-être sommes-nous alors face au seul courant critique valable qu'aient connu les milieux de cinéma américains : une critique humaniste, souvent limitée dans son analyse, mais qui évite le verbiage et les extrapolations.

On peut difficilement avoir une opinion tranchée sur le livre de Pauline Kael. C'est un livre qui se lit bien. Et peut-être en fin de compte est-ce le livre d'un des rares critiques américains connus — avec Peter Bogdanovitch — qui ait quelque chose à dire.

Robert DAUDELIN

# ÉLYSÉE

35 MILTON / 842-6053

## SAISON 1965-66

LE BONHEUR	DE	AGNÈS VARDA
LA JETÉE		CHRIS MARKER
KWAIDAN		MASAKI KOBAYASHI
MAFIOSO		ALBERTO LATTUADA
MURIEL		ALAIN RESNAIS
NOBODY WAVED GOODBYE		DON OWEN
LA PASSAGÈRE		ANDRZEJ MUNK
LE RÉVOLUTIONNAIRE		JEAN PIERRE LEFEBVRE
THOMAS L'IMPOSTEUR		GEORGES FRANJU
LA VIEILLE DAME INDIGNE		RENÉ ALLIO
UN JOUR UN CHAT		VOJTECH JASNY

# Le Festival et son public

Au mois d'avril 1964, le Festival international du film de Montréal décidait de s'adjoindre un Comité scientifique dont le rôle premier serait de renseigner les organisateurs du Festival sur le public qui assiste aux films présentés par le Festival. Deux mois plus tard, à l'occasion de la Semaine du cinéma italien, le Comité prenait son premier contact avec les cinéphiles.

## QUI EST CE COMITE ?

Le Comité scientifique du Festival international du film de Montréal se compose de quatre chercheurs du Service de recherches de Radio-Canada : Yvan Corbeil, Soucy D. Gagné, Eliette Leblanc et Monique Mousseau. De par leur travail sur les publics de la radio et de la télévision, ces personnes étaient particulièrement bien préparées à analyser la composition du public du Festival. D'autre part, le travail du Comité a été rendu possible grâce à la collaboration de la maison Surveyer, Nenniger et Chenevert qui a mis son cerveau électronique à la disposition des chercheurs et grâce à M. Jean Fortier de la Société de Mathématiques appliquées Inc. qui a fourni ses services de programmeur.

## LE TEST

L'expérience de la Semaine du cinéma italien avait d'abord une valeur méthodologique. Le genre d'enquête à laquelle voulait se livrer le Comité nécessitait une première phase expérimentale afin de mettre à l'épreuve le questionnaire et ses facilités d'utilisation.

Une fois le questionnaire rédigé, se posait le problème de l'échantillonnage du public. Cette étape était d'autant plus sérieuse que seul un procédé adéquat d'échantillonnage permet de généraliser à la population visée les résultats d'une enquête. Allait-on donner les questionnaires au guichet ? Devait-on placer un régisseur à l'extrémité de chaque rangée ? On s'en remit finalement à une méthode plus rigoureuse, plus mathématique, suivant laquelle 61 régisseurs, chacun étant responsable d'au plus dix questionnaires, se partageaient les 2.400 sièges disponibles à la Place des Arts.

Les chercheurs choisirent deux films de la Semaine, *Les Fiancés* et *La Corruption*, le pre-

mier présenté un mercredi à 6 h. et le second un jeudi, à 9 h. 15. Les spectateurs de ces deux séances furent donc les premiers à être soumis à une enquête scientifique du genre ; ils le firent de fort bon gré et grâce à eux les membres du Comité scientifique étaient désormais à même de juger de la valeur de leur outil en vue de l'enquête véritable à mener lors du Ve Festival international du film de Montréal d'août 1964.

L'enquête-pilote de la Semaine du cinéma italien permettait de conclure qu'un sondage-éclair pouvait être possible à la Place des Arts, et ce sans importuner les spectateurs — le taux élevé de réponses et le soin mis à remplir le questionnaire autorisaient cette affirmation. Quelques légères modifications furent apportées au questionnaire et il ne restait plus qu'à attendre le public du Ve Festival.

## LE VE FESTIVAL

Forts de l'expérience de la Semaine du cinéma italien, les membres du Comité scientifique décidèrent d'élargir le nombre des items inventoriés au questionnaire. 60 régisseurs se partagèrent cette fois les 2.523 sièges disponibles pour le Festival. Cinq séances, offrant un échantillonnage d'heures et de jours, furent choisies dans l'horaire : *La Fille à Bube* (samedi, 9 h. 30), *Judex* (dimanche, 6 h. 30), *Elle et Lui* (lundi, 6 h. 30) *La Femme des dunes* (mardi, 9 h. 30) et *La Peau douce* (jeudi, 9 h. 30). Un premier questionnaire servit aux quatre premières séances alors qu'un second, tenant compte de ce que *La Peau douce* clôturait le Festival, comportait certaines questions couvrant l'ensemble du Festival.

Comme dans le cas de la Semaine du cinéma italien, la collaboration des spectateurs fut totale, et de plus en plus étroite à mesure que le Festival avançait. L'enquête se réalisa rapidement, avec le maximum d'efficacité.

## LES RESULTATS

Des nombreuses données recueillies par les chercheurs, un certain nombre ont été compilées, mises en ordre et comparées ; de cette première compilation, on peut déjà apprendre beaucoup de choses sur le public du Festival international du film de Montréal.

**Age des spectateurs :** On a souvent dit que l'auditoire du Festival était jeune, est-ce juste ?

L'enquête révèle que 69 % des spectateurs du dernier Festival avaient entre 15 et 35 ans et seulement 17 % des spectateurs avaient plus de 40 ans. Des films enquêtés, c'est *La Femme des dunes* et *Judex* qui ont accueilli l'auditoire le plus jeune, alors que *La Fille à Bube* accueillait l'auditoire le plus âgé. D'autre part, le groupe dominant à toutes les séances et ce de façon très stable est celui des 20-24 ans qui forme le quart du public du Festival.

**Sexe des spectateurs :** On voit beaucoup de jolies femmes au Festival, seraient-elles en majorité au sein de l'auditoire ?

L'enquête répond par la négative. Au cours des cinq séances enquêtées, les hommes étaient plus nombreux à trois des films ; seul *La Femme des dunes* et *La Peau douce* attirèrent plus de femmes que d'hommes. Dans l'ensemble, les hommes composaient 51 % de l'auditoire et les femmes 48 % (1 % des spectateurs n'ayant pas réussi à trancher la question). Ce partage des sexes dans la composition du public du Festival est à l'inverse de celui de la population de la région de Montréal.

**Langue et origine ethnique des spectateurs :** Qui fréquentent le plus le Festival ? les Canadiens français ou les Canadiens anglais ?

65 % des spectateurs du Ve Festival affirment que le français est la langue qu'ils parlent le plus souvent. 13 % affirment qu'ils parlent également le français et l'anglais. Les spectateurs qui déclarent parler le français le plus souvent se considèrent pour la plupart comme Canadiens français. Une légère proportion d'entre eux (7 %) se considèrent d'une origine ethnique autre que canadienne-anglaise ou canadienne-française.

Ceux qui parlent le plus souvent l'anglais sont loin d'être tous des Canadiens anglais. Une proportion à peu près égale en effet se définit soit comme Canadiens anglais (47 %), soit comme d'une origine ethnique autre que canadienne-française ou canadienne-anglaise (42 %).

Il est intéressant de rapprocher ces pourcentages de ceux de la répartition des groupes ethniques dans le Montréal métropolitain, soit : Canadiens français, 64 %, Canadiens anglais, 18 %, et néo-Canadiens, 18 %.

Les spectateurs canadiens-français formaient plus des trois quarts de la salle lors de la projection de *Judex* et de *La Femme des dunes*. Le groupe canadien-anglais pour sa part formait un cinquième de l'auditoire de *La Fille à Bube* présenté le samedi, qui fut le soir de plus grande fréquentation pour ce groupe. Il semble, à la lecture de ces données que le groupe canadien-anglais se déplace plus que le groupe canadien-français pour des raisons sociales ou de « sorties ».

**Origine géographique des spectateurs :** Où le Festival recueille-t-il ses spectateurs ? à Montréal ? en banlieue ?

55 % des spectateurs du Ve Festival étaient de la ville de Montréal. 23 % étaient d'un autre endroit de l'île de Montréal, alors que 15 % étaient d'un autre endroit du Québec. Dans l'île de Montréal, les municipalités les mieux représentées, outre Montréal, étaient Outremont (8 %) et Saint-Laurent (4 %). D'autre part, 3 % des spectateurs habitaient une province autre que le Québec et 3 % étaient venu d'un pays autre que le Canada.

**Instruction :** Quel est le degré d'instruction des spectateurs du Festival ?

1 % des spectateurs du Festival ont de 0 à 7 années d'étude ; 3 %, de 8 à 9 ; 23 %, de 10 à 12 ; 29 %, de 13 à 15 ; 25 %, de 16 à 18 et 17 %, 19 années d'étude et plus.

**Sous-titres :** Chaque année, le Festival a, à son horaire, des films sous-titrés ou commentés ; les données de l'enquête permettent-elles d'avancer des remarques sur ce point ?

Il semble, par les films enquêtés, que les Canadiens français qui vont au Festival tiennent moins compte que les Canadiens anglais des sous-titres dans leur choix de films : ainsi formaient-ils 60 % de l'auditoire de *Elle et Lui*, présenté avec sous-titres anglais. Le groupe canadien-anglais semble attacher plus d'importance à ce facteur : il vient peu nombreux (6 %) à *La Femme des dunes* (sous-titres français) et il vient en plus grand nombre (15 % et 21 %) à *Elle et Lui* et à *La Fille à Bube* (sous-titres et commentaire anglais).

**Fréquentation du cinéma :** Etant donné le côté événement d'un festival, on a parfois été porté à penser que le public du Festival international du film de Montréal était en bonne partie un public snob qui allait au Festival mais peu au cinéma. L'enquête corrobore-t-elle ces craintes ?

Au contraire, l'enquête est très rassurante sur ce point. 66 % des spectateurs du Festival vont au cinéma de 3 à 7 fois ou plus par mois ; 28 % y vont 7 fois ou plus. Les spectateurs allant au cinéma moins d'une fois par mois ne forment pour leur part que 6 % du public du Festival. On peut donc affirmer que le Festival est vraiment le rendez-vous des cinéphiles.

**Lecture :** Les festivaliers étant pour la plupart des cinéphiles, lisent-ils les revues de cinéma ?

28 % des spectateurs disent connaître au moins une revue de cinéma de qualité (la réponse n'implique pas qu'ils lisent nécessairement la revue qu'ils connaissent) alors que 48 % des spectateurs disent ne pas connaître de revue de cinéma de qualité. Les revues les plus souvent mentionnées sont : *Objectif*, *Cahiers* souvent mentionnées sont : *Objectif*, *Cahiers du cinéma*, *Film Quarterly* et *Sight & Sound*.

**Goût des spectateurs :** Vers quels films s'est portée la préférence des spectateurs ?

Des cinq films enquêtés, c'est *La Femme des dunes* qui a recueilli la plus haute cote de satisfaction : 57 % de très satisfaits et 31 % de satisfaits. Viennent ensuite *Judex* (47 % et 31 %), *La Peau douce* (40 % et 33 %), *Elle et lui* (28 % et 38 %) et *La Fille à Bube* (22 % et 34 %). C'est *La Fille à Bube* qui a fait le plus de mécontents, soit 10 % des spectateurs.

D'autre part, les chercheurs avaient demandé aux spectateurs de *La Peau douce* de donner une cote de satisfaction aux films du Festival qu'ils avaient vus ; cela a donné le palmarès suivant (par ordre de préférence) : *La Femme des dunes*, *The Wedding March*, *Judex*, *La Peau douce*, *La Passagère*, *Elle et Lui*, *The Cool World*, *Le Chat dans le sac*, *Nobody Waved Goodbye*, *Quelque chose d'autre*, *Station Six Sahara*, *Los*

*Tarantos*, *Le Mépris*, *La Fille à Bube* et *Go-daan*.

**Place des Arts :** Le Festival international du film de Montréal en tenant ses manifestations d'août 1964 à la Place des Arts avait conservé ses tarifs habituels d'admission (\$1.25, \$1.50, \$2.25). Est-ce que ces tarifs exceptionnels pour la Place des Arts et le fait d'un spectacle cinématographique dans la Grande Salle a amené un public nouveau à la Place des Arts ?

39 % des spectateurs de la dernière représentation du Ve Festival n'étaient jamais entrés à la Place des Arts avant le Festival ou la Semaine du cinéma italien. Considérant les statistiques d'âge du public au Festival, on peut donc affirmer que le Festival a fait entrer à la Place des Arts un groupe imposant de jeunes spectateurs qui n'y seraient peut-être pas allés autrement, ou du moins qui n'avaient pas trouvé moyen d'y aller en plus d'un an.

**TOUS**

*d'accord pour savourer*

*les succulents*

*Gâteaux*

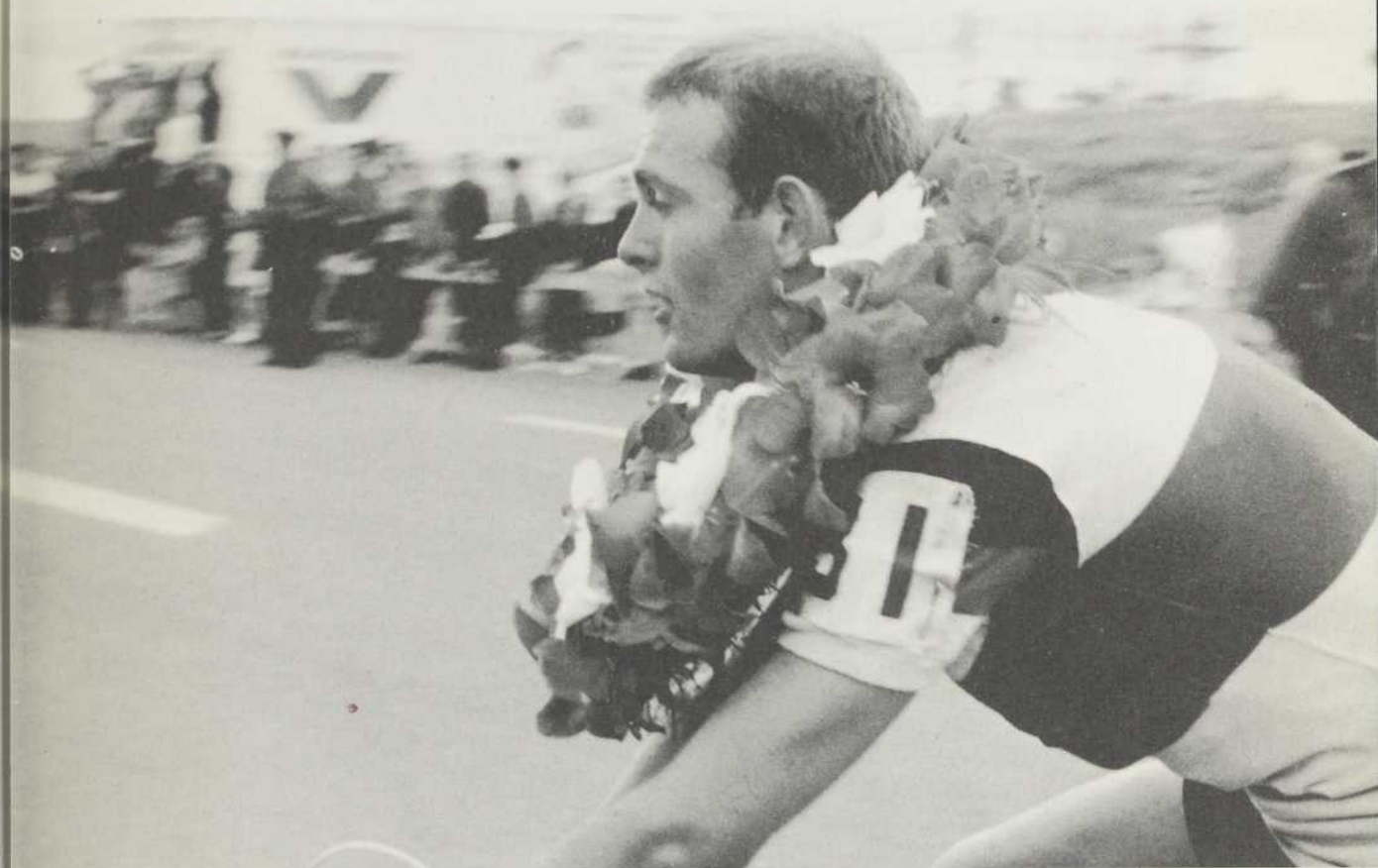
**STUART**

3772



# 60 CYCLES

**35mm & 16mm couleur 16mm 33s**

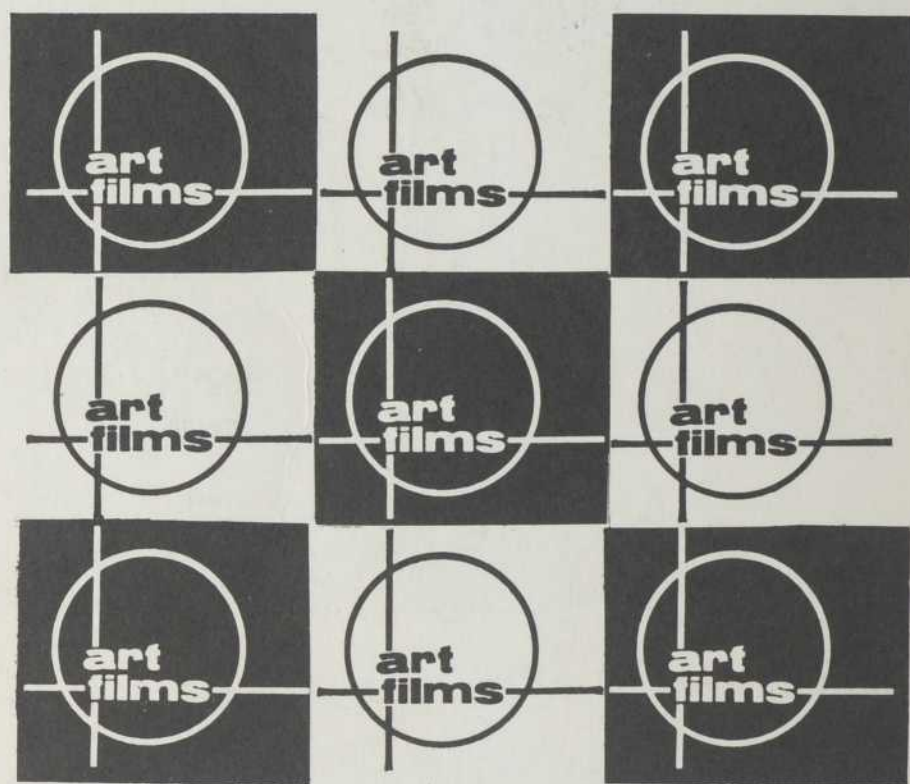


Tourné en grande partie dans un décor agreste, ce film aux couleurs flamboyantes présente une beauté visuelle peu commune, rehaussée par la qualité de la musique accordée au rythme intérieur des cyclistes. La précision avec laquelle le cinéaste saisit et immobilise les instants fuyants de la course, l'étroite complicité qu'il a su établir entre les lieux où se déroule l'action et le caractère des cyclistes donnent à ce film une allure digne d'un tour cycliste au pays de Nouvelle-France.

Un film de JEAN-CLAUDE LABRECQUE assisté de Bernard Gosselin, Marcel Carrière, Werner Nold. Mixage : Ron Alexander, Roger Lamoureux. Musique : Don Douglas, Gordon Fleming, Tony Romandini. Direction générale : Jacques Bobet.

**OFFICE NATIONAL DU FILM -- CANADA**

**art films**



**art films**

306 EST, SHERBROOKE, MONTRÉAL 18, CANADA

---

signalez notre nouveau  
numéro de téléphone



**842-8935**