

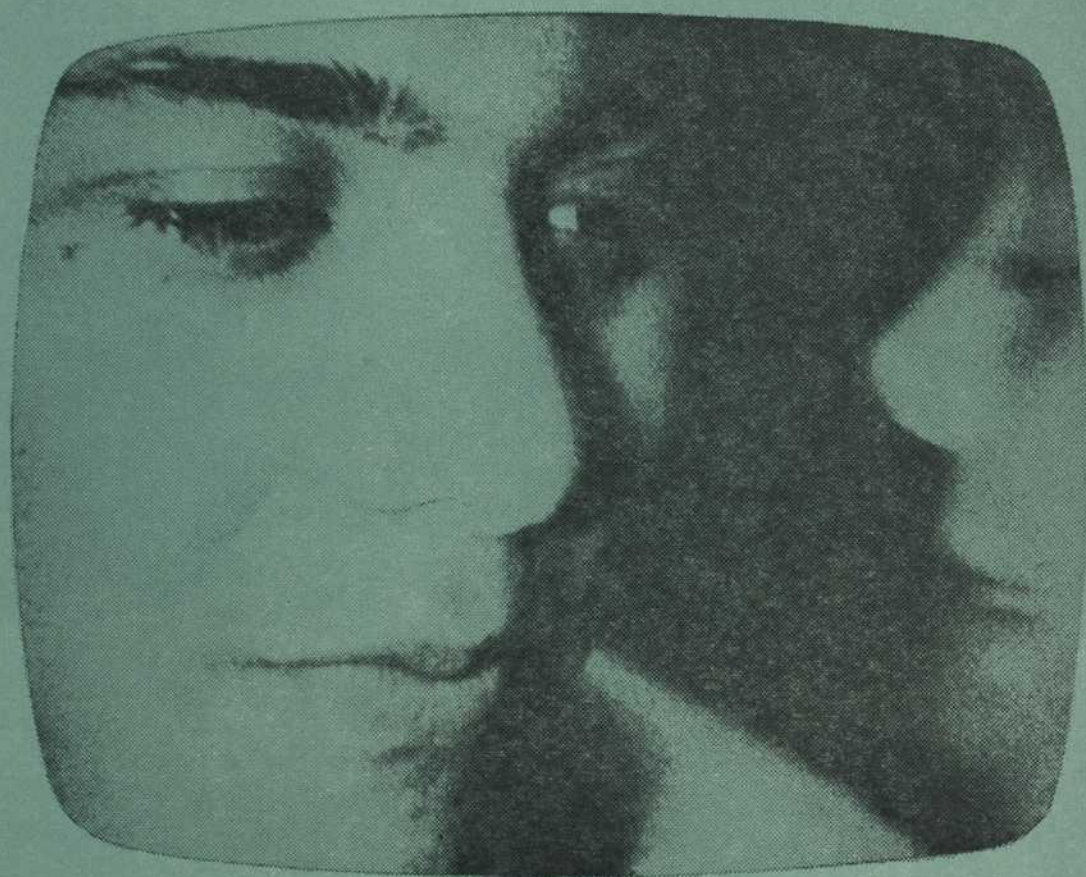
15 75
AOUT 1962 75 cents

BIBLIOTHÈQUE

ACU 9 1962

DE MONTRÉAL

objectif 62



objectif 62

REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA
C.P. 64, STATION "N",
MONTRÉAL—18.

DIRECTEURS: ROBERT DAUDELIN, MICHEL PATENAUDE

SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: JACQUES LAMOUREUX

RÉDACTEURS: ROLAND BRUNET, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE NADON,
JEAN-CLAUDE PILON, ANDRÉ POIRIER, PIERRE THÉBERGE.

ADMINISTRATEUR: FERNAND GAUTHIER

OBJECTIF 62 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.
Les articles n'engagent que leurs auteurs.

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

SOMMAIRE

VOL II NOS 5-6 (15-16)

Tous les mémoires du monde	<i>Guy L. Coté</i>	3
Entretien avec Wolf Koenig	<i>Michel Patenaude</i>	8
Viva l'Italia!	<i>Claude Nadon</i>	20
L'Equipe française souffre-t-elle de "Roucheole"? ..	<i>J.-P. Lefebvre</i> <i>et Jean-Claude Pilon</i>	45

FILMS RÉCENTS

Lolita	<i>Jacques Lamoureux</i>	54
A Taste of Honey	<i>Michel Patenaude</i>	57
La Notte Brava, The Great War, Eté violent ..	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	59
Hatari	<i>Jacques Leduc</i>	63
Lonely Boy	<i>Michel Patenaude</i>	65
Jour après jour	<i>André Poirier</i>	66
My Financial Career	<i>Pierre Théberge</i>	68
Notes sur quelques films		70

EN PAGE COUVERTURE:

Paul Anka dans LONELY BOY de Wolf Koenig et Roman Kroitor.

LA MAQUETTE DE COUVERTURE EST DE JEAN-PIERRE BÉAUDIN

L'illustration de ce numéro est due à: Gaston Véronneau, L'Office National du Film, John Max, Le Festival international du film de Montréal, United Amusements, Consolidated Theatres.

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

Tous les mémoires du monde

par Guy L. Coté

Ça y est! La province de Québec s'est trouvé une nouvelle vocation! Alors qu'il y a vingt ans on suffoquait sous le poids de nos soutanes, voici maintenant qu'on est en train de se noyer dans une marée montante de mémoires. Il y a des mémoires *pour* la censure, et des mémoires *contre* la censure (pardon, celui-là c'est un *Rapport*, le seul, celui que M. Lapalme a demandé au nom du gouvernement, le Rapport-dynamite). Il ya aussi les deux cents mémoires à la Commission Parent, ceux du Mouvement Laïque, de la Saint-Jean-Baptiste, des Liges du Sacré-Coeur, des Infirmières, des Bibliothécaires, et même des Ciné-Clubs. Un soir, j'ai aperçu Gérard Filion dans l'ascenseur du 3737 est rue Sherbrooke. Il croulait sous le poids d'une montagne de mémoires. "Ce sont mes devoirs de fin de semaine", me chuchota-t-il, esquissant un léger sourire de désespoir.

Mais de tous ces textes, il ne restera bientôt qu'un vague souvenir: c'est que le *Rapport Parent* viendra supplanter les 200 mémoires, et le politicien en sera quitte pour se démêler entre un Ministère et un Département de l'Instruction publique, entre un système confessionnel et un système pluraliste, et — si la Commission Parent ne nous a pas complètement perdus de vue — entre l'éducation cinématographique au sein du système scolaire et l'éducation cinématographique organisée par les Centres de cinéma.

La dernière livraison d'*Objectif* vous a dévoilé tous les secrets du Comité des Ciné-Clubs. On ne pourrait, faute d'espace, recommencer la même aventure avec le volumineux mémoire de l'Office catholique national des techniques de diffusion. Mais nous nous devons au moins d'en faire une recension, car c'est un texte qui a été préparé avec beaucoup de sérieux et qui témoigne des attitudes et des objectifs de ceux qui — dans la conjoncture présente — sont responsables de la quasi-totalité des efforts entrepris dans la Province pour promouvoir l'éducation cinématographique chez les jeunes.

Le mémoire de l'Office a un départ prometteur: "L'éducation cinématographique vise à former l'élève pour qu'il sache lire, juger et apprécier les images communiquées par l'écran et ainsi accroître sa propre culture humaine. L'éducation cinématographique envisage le cinéma comme un art, comme un moyen de culture." La première partie du mémoire (18 pages) examine "Le fait cinématographique" et est signée de G. Cohen-Séat, P. Fougeyrollas, Deherpe, André Bazin, René Zazzo et Pie XII. C'est un exposé à demi filmologique auquel les rédacteurs (anonymes) de l'Office ont ajouté quelques considérations supplémentaires. La deuxième partie est constituée d'un historique du mouvement d'éducation cinématographique dans le Québec (12 pages) et d'un aperçu de la situation en France, en Grande Bretagne, en Belgique et au Japon (15 pages). Les recommandations (17 pages) forment évidemment la partie la plus intéressante du mémoire et sont accompagnées de notes explicatives et justificatives.

La recommandation principale rejoint celle proposée par le Comité des Ciné-Clubs: introduire, dans les divers types de cours réguliers au niveau secondaire, un programme d'enseignement du cinéma qui soit continu, structuré et progressif. On propose que l'éducateur, au primaire, choisisse des oeuvres vraiment valables et les montre; on suggère d'encourager le ciné-club comme activité parascolaire; on souligne l'importance de la formation des professeurs, et on propose d'établir un service de documentation et une cinémathèque pour répondre aux besoins des éducateurs. Enfin, au niveau universitaire, on recommande la formation de chaires d'enseignement du cinéma, mais, ajoute-t-on, "il ne faut pas aller trop vite".

Phrase prudente! Car nous savons que ces recommandations ne représentent qu'un premier coup de marteau sur un premier clou: l'édifice est loin d'être construit et nous aurons à patienter encore un temps avant que la majorité des éducateurs se rallie à l'idéal proposé. Gérard Filion, d'ailleurs, se faisait l'écho de l'attitude traditionaliste quand il demandait aux représentants du Comité des Ciné-Clubs (qui, la semaine auparavant, faisaient les mêmes recommandations): "Des gens viennent vous demander

des cours de musique, des cours de peinture, des cours de çà et de ça, et maintenant vous voulez des cours de cinéma! A ce train là, suggérez-vous qu'on cesse d'enseigner la littérature?"

Malgré la bonne tenue de ses recommandations, le mémoire de l'Office des techniques de diffusion supporte cependant assez mal un examen détaillé. A part un certain manque de rigueur intellectuelle dans la présentation (défaut inhérent à ce genre de travail de collaboration qui doit de nécessité passer par plusieurs mains), on doit regretter l'absence de documentation précise au sujet des activités des centres diocésains et des ciné-clubs. Combien y a-t-il de ciné-clubs? Quels sont les films montrés? Quels sont les thèmes des stages d'été? Sur combien de conférenciers et de professeurs compétents peut-on compter à l'heure actuelle? Quelles sommes d'argent sont requises annuellement pour alimenter les Centres et quelles sont leurs perspectives d'expansion? Comment expliquer le sérieux retard dans l'organisation de l'éducation cinématographique dans le diocèse de Québec? J'aurais pensé que si on se donne la peine d'écrire 67 pages pour renseigner une Commission Royale d'enquête, il faudrait au moins lui donner une documentation équilibrée pour mettre toutes les généralisations dans une saine perspective.

Il y a d'ailleurs une phrase que je ne puis passer sous silence: il s'agit de la conclusion de la section qui a trait aux activités de la Commission Etudiante du Cinéma (1949-52). Le mémoire affirme (page 26): "En 1952, la J.E.C. dut abandonner son service de cinéma et l'on vit naître une nouvelle forme d'organismes qui, en quelque sorte, prirent la relève." J'espère que Messieurs Claude Silvestre, Fernand Cadieux, Pierre Juneau, Arthur Lamothe, Gilles Ste. Marie, Jacques Giraldeau, et autres, qui ont vécu la fièvre de l'aventure de la Commission Etudiante du Cinéma et qui ont vu leurs efforts torpillés par les autorités ecclésiastiques, admireront l'habileté de cette phrase, derrière laquelle se cache un épisode noir et honteux qui a soustrait à la cause de l'éducation cinématographique une poignée d'hommes solides et doués, qui ont depuis fait leurs preuves ailleurs.

Un défaut plus fondamental du mémoire se place au niveau des motivations de base qui semblent, au moins partiellement, justifier l'Office à recommander une politique d'éducation cinématographique. "Il est indéniable que beaucoup de films exercent sur les jeunes — et sur les moins jeunes — une influence déplorable. Pourtant notre censure s'efforçait de limiter les dégâts" (page 6). "On voit dans quelle difficulté nous place l'avalanche d'images que ne cesse de nous envoyer le cinéma. C'est la liberté qui est en péril" (page 11). "Pour retrouver sa liberté d'appréciation, le spectateur doit donc discerner le réel objectif des artifices de l'auteur" (page 13). "Pourquoi avons-nous si peu de films qui reflètent nos convictions religieuses et sociales sinon parce que les metteurs-en-scène chrétiens sont rares?" (page 61). Comment le lecteur peut-il ne pas conclure de ces phrases que les rédacteurs du mémoire craignent un peu le cinéma, ses auteurs et son langage non-intellectuel? Comment ne pas conclure que l'on conçoit — au moins en partie — que l'éducation cinématographique est une forme moderne de protection contre les forces du mal? L'éducation

cinématographique, affirme Pie XII, "doit enseigner à choisir les programmes en conformité avec la doctrine de l'Église et avec les indications données par les Offices sur leur valeur morale et religieuse." L'interprétation trop étroite et littérale de cette affirmation conduit droit à une définition négativiste de l'éducation.

D'ailleurs, ne revenons-nous pas ici au débat qui semble diviser les forces qui s'agitent dans la Province? Deux conceptions de l'éducation s'affrontent: l'une qui veut sauver l'homme, l'autre qui y croit. L'une qui veut désespérément *dire* aux hommes ce qui est leur bien, ce qu'ils *devraient* croire, *ce contre quoi* ils doivent être en garde; l'autre qui veut donner aux hommes les outils nécessaires à l'appréhension du monde tel qu'il est, avec ses grandeurs et ses turpitudes, comme condition préalable essentielle à la découverte du vrai bien. Je ne crois pas, pour ma part, à une conception apostolique de l'éducation, en cinéma comme ailleurs. Il n'y a pas de créateurs chrétiens, il n'y a que des chrétiens qui font des films. Il n'y a pas non plus de ciné-clubs chrétiens (ou du moins, il ne devrait pas y en avoir): mais il devrait y avoir de plus en plus de chrétiens qui voient les films.


Il serait cependant injuste de ne pas signaler dans le mémoire une évolution vers une attitude plus positive, coexistante avec l'ancienne. C'est un progrès réel, mais même à ce niveau, il faut se demander si l'aspect positif a bien été compris: je crois déceler quelques petites phrases bien connues qui sont en quelque sorte devenues les clichés du métier: "Car, pour qui sait le comprendre, le cinéma a une âme" (page 20). "Le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde" (page 19). "C'est un contact direct avec les choses, avec les hommes, que les images filmiques me procurent. Quand Cousteau m'introduit dans le *Monde du Silence*, c'est la mer qui me livre (directement) ses secrets; quand Flaherty me raconte *Louisiana Story*, ce sont les Bayous que j'explore en compagnie du jeune Acadien. Ainsi le monde m'apparaît comme un merveilleux livre d'images que le cinéma et la télévision m'ouvrent largement (pages 7-8). Nous sommes tentés d'ajouter: et hurrah pour le Cinérama!

Ma dernière remarque sur le mémoire de l'Office des techniques de diffusion se place au niveau de mon expérience de cinéaste. Dans la partie filmologique du mémoire, on affirme: "Ainsi, absorbé sans préparation, et dans une attitude de passivité, le cinéma développe l'imagination (vagabonde et non-créatrice) au détriment de l'intelligence... et tend à enlever au spectateur sa liberté d'appréciation en substituant aux motifs clairs donnés par l'intelligence, les mouvements de la sensibilité et les impulsions spontanées de l'instinct" (pages 11-12). Cette pensée trouve sa conclusion dans une affirmation du Français Dehepre qui soutient qu'il "appartient à l'éducation cinématographique de libérer le spectateur de l'envoûtement de l'écran." (page 13).

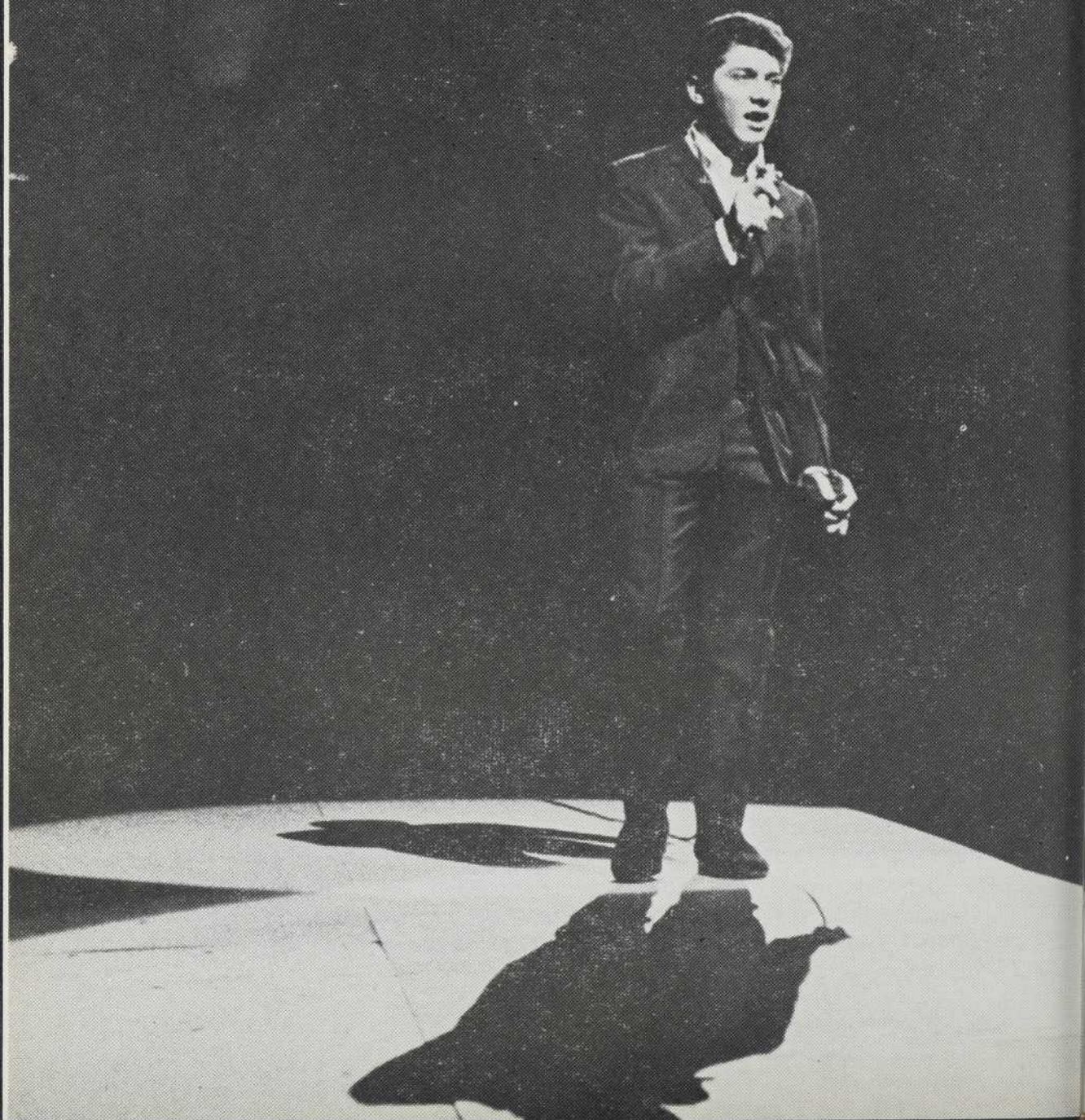
Eh bien moi, je dis non! Je suis cinéaste et je n'entends pas que l'éducation cinématographique ait pour but de "libérer" mes spectateurs des mouvements de leur sensibilité, des impulsions spontanées de leur instinct, de l'envoûtement de mon art. Sachez que c'est précisément par ces processus que je leur parle, et non pas en premier lieu par leur intel-

ligence. Sachez aussi que le vrai spectateur sait tout aussi bien discerner le vrai du faux par les mouvements de sa sensibilité que par l'exercice de son intelligence, et que c'est avoir une conception piètrement restreinte de la force positive chez l'homme que de le condamner à devoir se référer à sa tête chaque fois que son coeur lui parle. Je trouve inacceptable la thèse qui voudrait que la sensibilité soit chez l'homme une faculté inférieure, dangeureuse, sournoise, qui — si elle n'est pas contrôlée par l'intelligence — de par sa nature mènerait l'homme au mal. Je dirais même que, dans l'état actuel des choses, alors que notre système d'éducation nous a bourré la tête de toutes sortes de principes mal digérés, mal compris, parce que mal enseignés, c'est peut-être par le coeur, par l'exercice tout simple des mouvements affectifs et spontanés de l'homme, que nous pourrions retrouver une échelle de valeur qui a un vrai sens chrétien dans notre monde moderne.

Guy L. COTE

 Entretien
avec Wolf Koenig

par Michel Patenaude



Wolf Koenig est un personnage que l'on connaît encore fort mal. Pourtant il collabora aux meilleurs films de Colin Low (Corral, Capitale de l'or); il fut un des piliers de la série Candid Eye; on le considère comme un cinéaste d'animation au talent exceptionnel. Dans l'équipe de Tom Daly, il est à la fois producteur, réalisateur, caméraman, monteur et quoi encore... Lonely Boy qu'il réalisa avec Roman Kroitor, est sans doute le film canadien le plus important de l'année.

Wolf Koenig, comment l'idée vous est-elle venue de faire des films?

Voilà, ce n'est pas très compliqué. Comme tous les enfants, j'ai été particulièrement impressionné par quelque chose; dans mon cas, ça été le cinéma. Je me souviens que, très jeune en Allemagne, je pouvais passer des heures à surveiller le fonctionnement d'un projecteur; je savais que le film passait là et que sur le mur une image en mouvement était projetée. Pour moi, c'était un mystère, une mécanique qui donnait une image vivante. J'imagine que c'est la mécanique qui d'abord m'a fait m'intéresser au cinéma. Puis, une fois arrivé au Canada, j'ai été fasciné par un film, *Snow White and the Seven Dwarfs*, et c'est là que j'ai décidé qu'un jour je ferais de l'animation.

J'ai eu ma chance lorsque Raymond Garceau de l'ONF est venu tourner un film sur notre ferme en Ontario. Il avait besoin de notre tracteur et c'est moi qui était chargé de le conduire. Auparavant j'avais fait une demande d'emploi à l'ONF (je venais de terminer au "high school"). Garceau et moi avons beaucoup causé pendant le tournage. Deux semaines plus tard, je recevais une réponse me disant que j'étais engagé comme colleur de films à quatre-vingt dix dollars par mois. Pour moi c'était évidemment le paradis; je me rappelle qu'au début j'envoyais des bouts de pellicule à mes parents pour leur montrer ce que c'était du vrai film. Mon enthousiasme, bien sûr, est tombé après un an et demi de ce genre de travail. Mais j'avais la chance de rencontrer les gens du département d'animation et assez tôt j'ai pu passer à ce département.

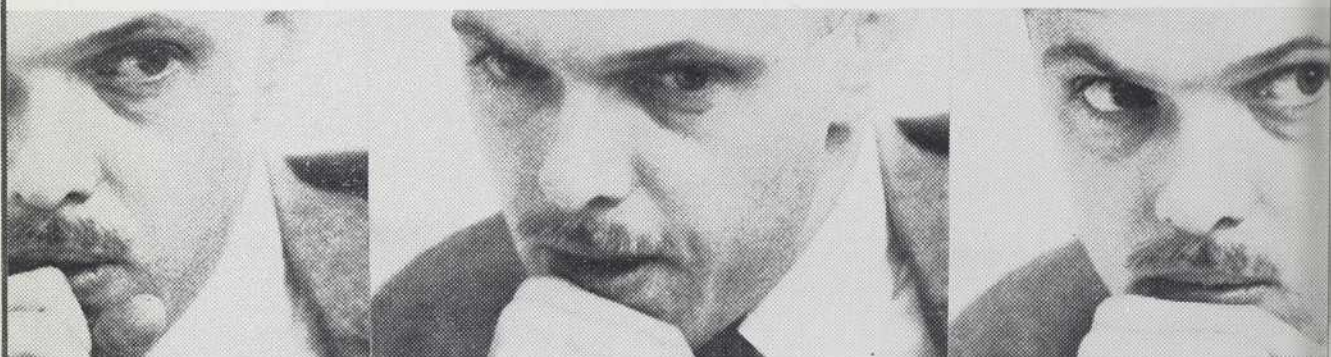
Vous étiez donc assez éloigné du "candid eye" à cette époque?

Dans un sens, non. Roman Kroitor et moi nous tournions déjà du métrage expérimental avec nos propres caméras. Il n'y avait rien d'utilisable, mais nous apprenions le métier. Nous pensions aux possibilités qu'offraient les actualités; mais c'est Cartier-Bresson qui nous intéressait le plus — nous croyions que ses méthodes et son attitude en face de la réalité pouvaient tout aussi bien être adoptées au cinéma. Le "candid" n'a vraiment commencé que plus tard, avec la venue de la télévision.

Notre premier film a été *Bientôt Noël*. Nous cherchions une technique pour saisir la réalité, la vie du pays — une méthode qui permettrait d'aller plus loin que la simple actualité filmée, avec laquelle nous pourrions vraiment fouiller la réalité en profondeur.

Dans la rue, les gens font constamment du "candid eye", ils enregistrent des images sur le vif; le problème est d'organiser cette matière en sorte que tout en demeurant fidèle à l'image perçue, on laisse deviner ce que l'oeil n'a pu saisir. Cartier-Bresson travaille ainsi: il sait attendre l'instant décisif. Lui ne dispose que d'une seule image fixe, alors que nous pouvons utiliser le son, le mouvement, le montage, etc.

Au départ, nous ne voulions pas du tout altérer la matière filmée. Nous nous sommes vite aperçus que nous ne parvenions pas à exprimer notre idée. Il nous a fallu apprendre le montage, afin que tout en demeurant fidèle à la réalité nous puissions l'intégrer dans une structure qui exprime l'idée qui motivait le film (nous avons la chance d'avoir avec nous Tom Daly, qui est un excellent monteur). L'extraordinaire au cinéma, c'est que c'est un art naturaliste, un langage qui s'adresse directement au spectateur — alors que la peinture ou la musique demandent une certaine éducation. Le cinéaste s'exprime à travers un médium que le spectateur comprend d'avance. La tentation est d'utiliser le cinéma pour ne montrer que l'apparence. Il y a un problème intéressant à résoudre au cinéma: comment se servir d'un langage naturaliste tout en montrant la profondeur des choses; au fond il s'agit d'atteindre au réalisme, de mettre en lumière l'âme des choses.



Blood and Fire semble marquer une évolution dans la série *Candid Eye*: vous vous rapprochez davantage de l'homme et de ses problèmes personnels.

En bonne part, je pense que c'est dû à Terry Filgate qui possédait un flair extraordinaire et qui savait faire parler les gens; il est d'ailleurs un excellent reporter. Encore une fois le film pour une bonne moitié a été créé au montage; c'est une lutte continuelle entre la matière que nous possédons et l'idée qu'idéalement nous voudrions rendre. Dans le cas de

Blood and Fire le sujet lui-même nous imposait un style. Quand on sait ce qu'on veut, on saisit au vol les choses comme elles passent; nous avons été chanceux pour la scène où les deux hommes se confessent sur l'agenouillement. Le plus important c'est que nous apprenions à manier plus habilement la caméra, à ne plus rater une mise au point, etc. Enfin nous possédions une caméra sonore portative — caméra que nous attendions depuis des années; la mécanique, vous savez, est toujours en retard sur nos rêves.

Dans les deux films sur Glenn Gould vous en êtes arrivés à ne cerner qu'un seul personnage, c'est-à-dire à faire du portrait.

Ce qui nous a toujours intéressé, c'est le personnage, même dans les petites vignettes de *Bientôt Noël*: je pense ici au chef de chorale qui est extraordinaire. Nous cherchions une formule qui permettrait de "faire le tour" d'un seul personnage plutôt que d'un ensemble. Alors nous avons songé à Glenn Gould: c'est un bonhomme extrêmement brillant, un peu excentrique parfois — mais qu'importe — et nous trouvions amusant de faire un film avec lui. De son côté, il s'intéressait à notre travail, Columbia Records aussi — nous avons obtenu toute la collaboration désirée. Le film en fait était facile à faire: nous savions où nous allions et Gould a l'esprit très clair, il s'exprime très facilement.

Qui a eu l'idée de tourner un film sur Paul Anka?



Roman Kroitor et moi en avons parlé, Stanley Jackson était dans le coup, c'est un film de l'équipe. Nous essayons toujours de travailler en groupe, d'échanger des idées, de regarder les "rushes" ensemble pour voir comment la matière peut s'organiser. A moins d'être un génie personne ne peut tout faire seul; chacun a des qualités particulières. Même durant le tournage de *Lonely Boy* le travail s'est partagé entre Marcel Carrière — qui a participé bien au-delà de son travail d'ingénieur du son — Roman Kroitor et moi: c'est un film d'équipe.

Qu'est-ce qui nous intéressait chez Anka?

D'abord je dois dire que de ma vie je n'avais rien vu de tel. Je ne voudrais pas avoir l'air de condamner Anka — au contraire il y a chez lui fondamentalement quelque chose de vrai, de bon — aussi j'aimerais bien trouver les mots précis pour m'exprimer. J'ai été bouleversé par ce que j'ai vu, je ne croyais pas qu'ouvertement une telle violence pouvait exister dans la réalité. C'était de la pure matière cinématographique: l'action, les visages et ce personnage au magnétisme extraordinaire. Ça m'a semblé une image très fidèle, très forte d'un aspect de notre monde.

A l'étape de la recherche, Roman et moi nous sommes d'abord allés à Boston voir Anka dans un cabaret. Nous ne savions pas encore s'il y avait de la matière pour un film. Mais nous nous sommes vite aperçus que tout était là: le chahut incroyable, les adolescentes qui criaient et chassaient des autographes... D'ailleurs nous avons raté une image absolument fantastique: deux adolescentes étaient montées sur une table et l'une tentait de s'approcher d'Anka pour lui toucher le genou, mais elle n'avait pas le courage de se rendre jusqu'à lui et elle retirait sa main; sa compagne l'encourageait: "Vas-y, touche-lui!" A la fin c'est la seconde qui a atteint le genou d'Anka et la première — elle était sur le point de s'évanouir — a pris la main de sa compagne... sans doute pour recevoir l'électricité.

Dans *Lonely Boy*, il y a aussi tout le monde du spectacle... C'est très difficile d'analyser les sentiments qu'on a eus pendant le tournage, c'est si complexe.

Nous aimerions bien connaître l'histoire de la séquence de Freedomland.

Au début nous pensions tourner la séquence finale au Forum de Montréal; le manager d'Anka nous avait assurés d'une belle émeute, étant donné que le public de Montréal est très démonstratif et très bruyant; c'aurait pu être un "climax" formidable. Mais le spectacle du Forum n'avait lieu qu'à la fin d'octobre et le film devait être fini en novembre; nous avons donc décidé de tourner une séquence de remplacement ailleurs. Lorsque nous avons appris qu'Anka devait chanter deux jours à Freedomland, nous sommes partis Marcel Carrière et moi pour New-York avec une Arriflex et un magnétophone. Freedomland m'a paru un endroit assez moche, une immense foire qui ressemble un peu à Disneyland. Mais quand la foule a commencé à se masser le premier soir, là j'étais sûr que j'avais de la chance. Je peux facilement prédire ces moments, parce que le viseur de ma caméra devient couvert de buée; pendant deux jours à Freedomland mon viseur a été continuellement embué. J'imagine que c'est nerveux, ma température monte dans ces occasions-là.

L'oncle de Paul Anka nous avait avertis qu'il allait faire monter sur la scène la fillette la plus démonstrative. Nous avons tourné la première fillette — la seconde n'était pas aussi bonne et elle s'est évanouie avant la fin. Une fois dans le bain, ce qui compte c'est de savoir ce qu'on veut: le reste est facile. J'ai vu d'autres caméramans qui tournaient des plans d'en-



IT'S A CRIME

semble à cinquante pieds de distance, alors qu'ils auraient dû prendre des gros plans; ces gens-là ne comprenaient pas ce qui se passait, ils ne connaissaient pas les possibilités. Nous, nous avons passé des années à nous préparer pour ce genre de travail.

Dans Lonely Boy, il semble y avoir une prise de position sur le plan social.

Oui, c'est vrai. Mais c'est le public qui doit en définitive décider. Il y a des cas bien sûr où c'est plus tranché: la guerre est un mal, il ne faut pas tuer... mais même là je doute: on peut être forcé de tuer. Ni Roman ni moi ne sommes intéressés à réaliser des pamphlets sociaux simplistes qui disent: ceci est mauvais ou cela est bon. Je n'aime pas beaucoup la *Guernica* de Picasso; il dit que la guerre est un mal, alors que c'est si évident. Le film social doit laisser au public la possibilité de juger. Le public



GLENN GOULD

aussi a un rôle créateur à jouer dans un film. Si le film contient la question et la réponse, il devient un circuit fermé, on ne peut plus y entrer, on le voit de l'extérieur. Mais si on laisse le contact ouvert le public alors devient le commutateur. Je suis en train de faire un sermon et je déteste ça!

La prise de position doit toujours appartenir au public, non au cinéaste; autrement on triche et c'est trop facile. Les opinions peuvent être diverses sur Anka, mais jamais tranchées en noir sur blanc; il faut toujours voir le revers de la médaille. Les adolescentes de *Lonely Boy* se sentent seules et elles sont à la recherche de quelque chose dans le monde; peut-être ne regardent-elles pas du bon côté, mais qui sait? Ce dont on est certain c'est que l'objet fondamental qu'elles cherchent — l'amour — est une chose extraordinaire, merveilleuse. Quand je suis entré en contact avec cet univers, j'ai été choqué, j'enrageais. Mais à mesure que je revoyais mon métrage sur la moviola, j'étais de plus en plus convaincu — et j'en ai parlé longuement avec Guy Coté — qu'un homme n'a pas le droit d'imposer une forme à la réalité uniquement pour rendre celle-ci conforme à ses idées personnelles. En faisant un film comme celui-là, il faut faire en sorte de révéler la plus grande part possible de vérité. Si le public a devant lui

assez de faits, une part assez large de vérité, il ne se trompera pas dans son interprétation. Les adolescents qui ont vu *Lonely Boy* disent que c'est formidable, que Paul Anka est merveilleux; et les adultes, qui se moquaient d'Anka et le prenaient pour un enfant, ont été impressionnés par sa présence sur scène et par la façon avec laquelle il tient son public. Ce sont des choses qu'on ne peut pas nier, ce sont des opinions légitimes. En général dans le monde, la pente la plus facile mène vers le mal et pour aller du côté du bien il faut faire un effort. Mais il est aussi facile de ne voir que du mal et de ne pas reconnaître que le désir qui pousse vers une chose mauvaise est bon en soi. Souvent c'est la manière qui manque, on ne sait pas comment s'y prendre mais le désir lui-même prouve qu'il y a quelque chose d'extraordinaire, de parfait dans l'univers.

Qu'est-ce que vous pensez des réactions à Lonely Boy?

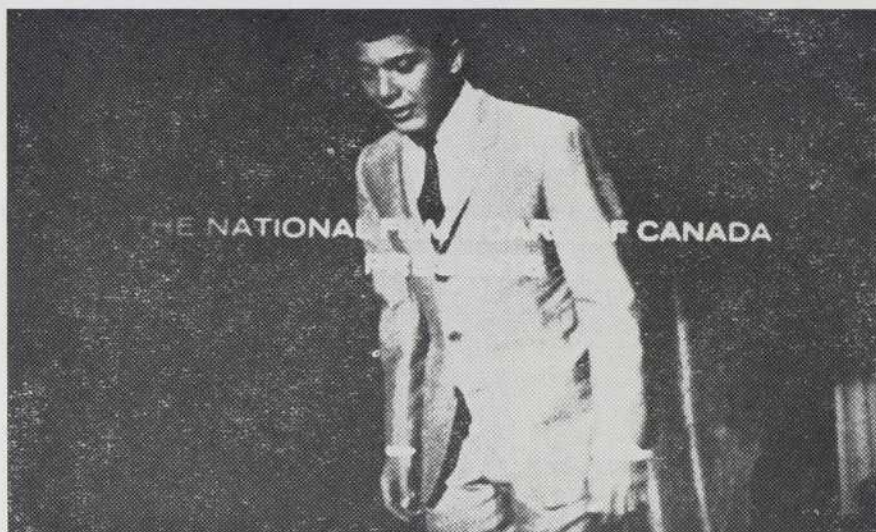
Je ne sais pas. Le public s'attendait peut-être à voir une thèse, ce que nous ne pouvions faire parce que Paul Anka devait approuver le film. De plus ce n'était pas notre intention de faire détester Anka: il fait partie de notre monde, il a le droit à l'existence. Le public doit penser par lui-même à partir des éléments que nous lui fournissons. Il faut qu'il apprenne à se servir de sa tête, de la mécanique qu'il a derrière les yeux.

Accepteriez-vous de tourner un film de propagande?

D'abord je ne pense pas qu'un film de propagande marcherait ici ou que le gouvernement en voudrait. Mais je pense que tout film en un sens est un peu de la propagande et qu'on a le devoir de dire comment les choses sont vraiment et non pas seulement en apparence. Je ne suis pas intéressé à faire un film à message socio-politique superficiel. L'artiste — je ne sais pas jusqu'à quel point j'en suis un — tente essentiellement de gagner les gens à une cause, à ce qu'il connaît et exprime. D'une certaine façon, on fait toujours de la propagande.

Et Le Triomphe de la volonté?

C'est un film extraordinaire, du travail très brillant. J'ai été élevé en Allemagne et quand j'étais enfant j'assistais à tous ces défilés, à la relève



de la garde devant le palais du roi de Saxe (c'était avant Hitler). Ce cérémonial fait partie de la vie des Allemands, presque de leur religion. Lorsque j'ai vu *Le Triomphe de la volonté*, les cheveux m'en ont dressé sur la tête, je me suis presque mis à l'attention — et pourtant je détestais tout ce que je voyais sur l'écran. Mais par la suite on se rend compte que ce n'est qu'un halo, c'est comme de la pornographie — c'est se servir de l'art pour une cause que l'art ne devrait pas servir. L'art doit être au service de la vérité, autrement il devient de la prostitution. Si l'art ne sert pas la vérité — même si c'est très brillant — alors c'est du gaspillage et *Le Triomphe de la volonté* est du gaspillage. Leni Riefenstahl est un génie, mais quelque chose ne devait pas aller chez elle pour qu'elle puisse sur l'écran élever un homme au rang de dieu. Son film est très beau, mais il est névrotique.

Nous n'avons pas beaucoup parlé encore de votre travail comme cinéaste d'animation et de l'humour qui est une de vos spécialités.

L'humour... je pense que c'est une autre façon de dire la vérité. On rit quand on découvre que les choses ne sont pas au fond ce qu'elles paraissent être en surface; on peut aussi bien pleurer en faisant cette



LONELY BOY





Roman Kroitor, Paul Anka et Wolf Koenig

découverte: la comédie et la tragédie sont deux aspects d'un même principe. Lubitsch est un de mes héros au cinéma. J'ai revu un de ses films récemment, *Te Be or Not To Be*, qui se passe en Pologne pendant la guerre. Lubitsch réussit à être très humain et très drôle; même les Allemands sont traités comme des humains, ils ne sont pas les personnages en noir sur blanc que l'on voyait d'ordinaire au cinéma pendant la guerre. Avec l'humour, il a humanisé son film, il s'est débarrassé du surhomme — alors qu'on avait l'habitude de nous présenter des clowns, la plus grande insulte faite à la dignité d'un homme. Souvent la comédie n'est qu'une évasion. Mais le meilleur de Chaplin, de Keaton, de Laurel and Hardy, n'est jamais ça; eux savaient être positifs, honnêtes et réalistes. Ils connaissaient la vie et l'exprimaient. Je pense que la comédie est une affaire sérieuse. J'aime bien rire en plus.

It's a Crime est un film amusant sur un sujet sérieux, le chômage.

UPA nous a beaucoup inspiré pour ce genre de films. Nous voulions

comme eux traiter satiriquement des sujets sérieux. On peut s'amuser d'un tas de "vaches sacrées" et les détruire. Les frères Marx étaient formidables dans ce genre. Ils prouvaient qu'il y a dans l'univers un élément inconnaissable, ils le prouvaient en détruisant tout ce qui était alentour: les maisons s'écroulaient, le Metropolitan Opera était détruit, les gens les plus importants étaient pris au sous-sol en petite tenue — toutes les institutions sociales dites sacrées y passaient: mais quelque chose demeurait, quelque chose d'indestructible, d'intouchable — et c'est de là que naît la comédie. Quand les Marx avaient fait sauter toutes les "vaches sacrées", on riait parce qu'on se rendait compte que ça n'avait pas d'importance, qu'un élément stable demeurait. La tragédie au fond suit la même règle; on pleure quand tout est détruit parce qu'on sait qu'il reste quelque chose.

Comment intégrez-vous le cinéma d'animation et le cinéma de prises de vues réelles?

C'est toujours du film et c'est ce qui est important. L'animation n'est pas un genre essentiellement différent des autres. Le problème est encore de raconter une histoire. Quelqu'un, je ne me souviens plus qui, a dit que le cinéaste d'animation est un acteur qui ne peut pas jouer — il n'a pas le physique, le talent ou la présence pour jouer devant le public; alors il dessine son personnage et il interprète tous les rôles. Mais c'est toujours du cinéma.



Viva l'Italia!

par Claude Nadon

Je ne suis pas sans me souvenir à quel point Raymond Borde et André Bouissy ont fait rugir l'“élite cinématographique” en intitulant judicieusement leur étude sur le cinéma italien d'après-guerre: “Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social”. Inutile par ailleurs de me rappeler l'existence de l'aimant qui, depuis un demi-siècle, a très souvent fait converger ces réalités mal définies que sont le film social, le film à thèse, le film politique, le film idéologique et le film de propagande.

Je tiens à préciser que je ne suis pas rebelle à l'art pour l'art, que je considère comme primordiaux l'élan intérieur, le besoin de libération et le souci du beau en matière de création artistique, que j'estime hautement McLaren et Trnka, le western, la comédie musicale, Bresson, Antonioni, Hitchcock et Truffaut, que je rejette Cayatte, Joannon et cie, que... d'autre part, je crois passionnément au cinéma social et considère le mouvement dit néo-réaliste comme l'un des moments capitaux de l'histoire de l'art contemporain.

Comme une terre arable

En nommant *Rocco et ses frères*, *La Ciociara* et *La Dolce Vita*, j'ai l'impression non seulement de citer trois grandes oeuvres cinématographiques, mais d'aligner les titres de trois chefs-d'oeuvre du cinéma social. J'introduis par la même occasion quatre figures marquantes du cinéma italien: Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini et Federico Fellini.

On sait quelle place le réalisme tient dans l'art italien. Depuis le début du XXe siècle, même si des vagues puissantes et souvent très fécondes comme la Calligraphie¹ et le film à grand déploiement ont régulièrement envahi la botte méditerranéenne, il s'est toujours trouvé de nombreux écrivains et artistes fidèles à la tradition réaliste.

Au coeur de cette tradition rayonne le courant qui nous intéresse ici: le réalisme social. On (surtout certains intellectuels français) a souvent voulu célébrer les obsèques de ce courant, plus spécialement celles du néo-réalisme italien. Et pourtant, lors du Festival de Venise 1961, si on en croit "Sight and Sound", force fut à ces esthètes de reconnaître que trois des quatre films de la sélection italienne relevaient de la plus pure tradition néo-réaliste et que deux rendaient un hommage vibrant au cinéma social. Les rapports les plus récents sont concluants: alors qu'Hercule et Ursus font couler l'or de plusieurs producteurs et que les "Cahiers du Cinéma" chantent les mérites de M. Cottafavi, une pléiade de jeunes se sculptent un style dans une veine réaliste. Les noms pullulent: Elio Petri, Vittorio De Seta, Ermanno Olmi, Gillo Pontecorvo, Valerio Zurlini, Gian Vittorio Baldi, Damiano Damiani, Florestano Vancini, Francesco Maselli, Franco Rossi, Nicolo Ferrari...

Qu'on me comprenne bien: je ne plaide pas pour une école (phénomène dangereux pour l'artiste), mais j'accorde admiration et sympathie à des jeunes qui s'expriment dans un style se rattachant à un courant esthétique hautement estimable.

Une caractéristique commune à *Rocco et ses frères*, *la Dolce Vita* et *La Ciociara* réside dans le fait que leur sujet respectif a trait à un aspect très précis de la réalité humaine et sociale italienne contemporaine.

Rocco et ses frères raconte les tribulations d'une famille d'Italiens du Sud venus s'établir à Milan dans le but d'y trouver des conditions de vie

1. La Calligraphie est un courant esthétique qui se caractérise par un formalisme effréné; ce mouvement a connu son apogée dans les années 40, avec Maria Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani et Fernando Maria Poggioli.

"Les Calligraphes (ainsi baptisés par Giuseppe De Santis) adoraient les drames en costumes, les cadrages raffinés, ils jouaient avec les plis d'une robe, les fouillis de dentelles. Ils étaient les peintres exquis de l'attitude, les chantres du Lac de Côme... La Calligraphie, en 40-42 comme en 1952, se situent aux antipodes du néo-réalisme." (Raymond Borde et André Bouissy, *Le Néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social*).



Vittorio De Sica

meilleures. Comme le soulignait le producteur Goffredo Lombardo, “la réalisation du film part de l’étude approfondie et objective d’une réalité sociale, donc historique, de l’Italie”, ajoutant ailleurs que “Visconti voulait affronter ce sujet en suivant une trame sincère, basée sur des faits concrets”. Dans le même ordre d’idées, l’un des scénaristes, Suso Cecchi d’Amico, note: “Il est inutile de dire que bien avant de commencer le scénario (Visconti, Mediolini et Amico avaient rédigé un premier jet), de nombreux épisodes prévus initialement tendaient à disparaître, tandis que de nombreux autres s’ajoutaient, sur la base d’une enquête effectuée à Milan auprès des émigrants du Sud”. Si Milan est la ville la plus prospère d’Italie, ses bas-quartiers demeurent dans l’ensemble des cellules de chômage et de misère.

Dans *La Dolce Vita*, Fellini aborde un univers tout à fait différent mais aussi réel: certains milieux faisandés du journalisme, du cinéma et de la haute société romaine. Un journaliste nous introduit dans un monde noyé dans la richesse, le plaisir, l’égoïsme et l’orgueil, entraîné dans un engrenage impitoyable qui le broie graduellement, le réduisant à un esclavage tôt ou tard insupportable.

Fellini présente son film en ces termes: “La période de l’après-guerre est terminée; une espèce d’euphorie bruyante domine les rapports sociaux... Mais, en réalité, ce n’est que l’aspect extérieur le plus voyant et le plus

tragique de l'après-guerre qui a disparu... Les décombres, la misère et la faim ne sont plus aussi évidents qu'auparavant, mais un désordre plus profond mine les âmes. Les rapports sociaux, dominés par une inconscience paisible, aboutissent à un état de candeur frivole qui ne permet plus de se rendre compte des lacunes et du manque d'harmonie sur lesquels ils reposent". Et il déclarait à Cannes, où *La Dolce Vita* obtint la Palme d'Or: "J'ai regardé la vie dans les yeux, je l'ai embrassée d'un regard panoramique".

Si dans *La Ciociara*, en faisant revivre quelques aspects de la Seconde Guerre mondiale, Zavattini et De Sica s'écartent pour la première fois de l'actualité, ils se tiennent comme toujours très près de la réalité. L'action se passe en 1943. Cesira est une veuve jeune et belle, épicière dans un quartier de Rome; elle a une fille, la délicate Rosetta, une adolescente de treize ans. A l'approche des Alliés, Cesira décide de fuir Rome et ses bombardements et de partir avec Rosetta dans son village natal, situé en montagne. Les deux femmes y séjournent un certain temps, partageant la vie des gens du hameau, puis décident de regagner la capitale. En cours de route, s'étant arrêtés dans une église en ruine, elles sont assaillies et violées par des soldats marocains.

Le roman de Moravia, duquel est tiré le film, possède une écriture directe et vivante; il se caractérise par la justesse de ses descriptions à caractère souvent documentaire et par la vérité des personnages dépeints. Le récit étant raconté par Cesira à la première personne, il a cette simplicité et cette franchise sans détour qu'on rencontre chez les gens simples.

Le chômage, le logement et autres problèmes familiaux, la médiocrité et la déchéance de certains milieux du journalisme, du cinéma et de la haute société, la guerre et ses conséquences: voilà autant de réalités aux dimensions sociales importantes, étroitement liées à notre civilisation. Le cas de *La Dolce Vita* est particulièrement probant, le tournage du film ayant eu lieu immédiatement après le retentissement de la fameuse affaire Montesi. Fellini ne se limite d'ailleurs pas à la peinture de la décomposition morale d'un certain monde, mais s'attaque aussi à divers aspects de notre civilisation technique dont les instruments de vitesse et d'automation sont les fidèles compagnons de l'effrénement moderne.

Mais, on le sait, la vérité du problème social abordé, ne garantit pas la réussite du film social. Entre la thèse ou la propagande et le document sociologique d'une part, et le vrai film social d'autre part, il y a la marge du génie créateur de l'artiste.

Si on envisage le réalisme sous son aspect esthétique, on se rend compte qu'il y a diverses façons⁽¹⁾ pour un artiste de restituer la réalité avec une fidélité prononcée.

(1) Réalisme documentariste, vérisme, naturalisme, réalisme socialiste, expressionnisme, réalisme phénoménologique.



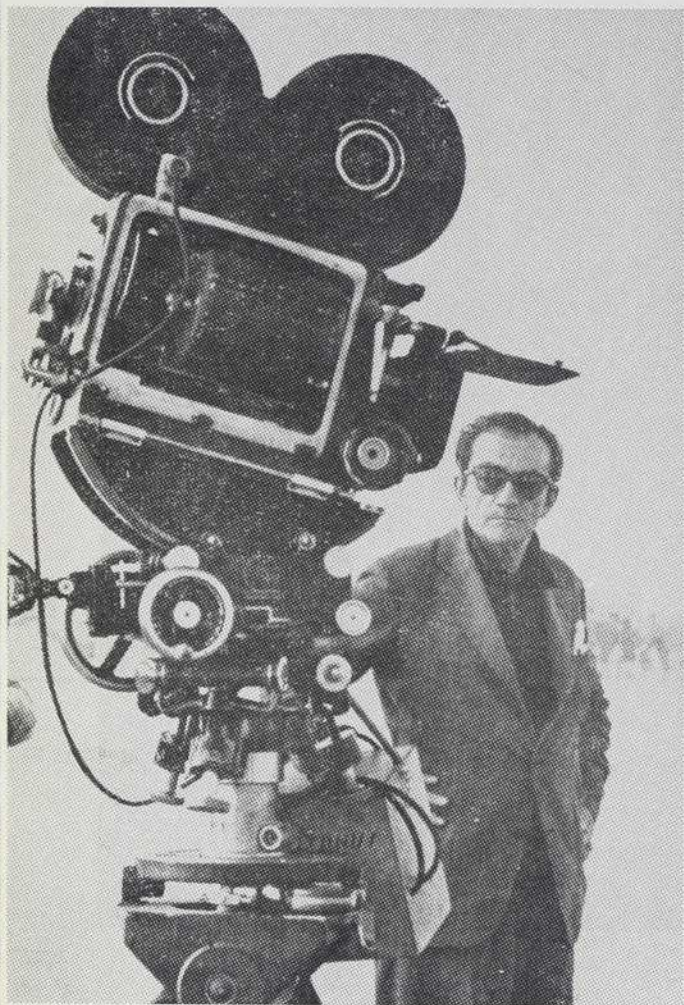
Federico Fellini

Vittorio De Sica s'est montré jusqu'à aujourd'hui fortement enclin au réalisme phénoménologique (description la plus objective possible de la réalité, sans coup de pouce, sans intervention, sans froideur toutefois, afin d'en faire jaillir toute la richesse, voire dans ses facettes apparemment les plus banales).

Dans le cas de Visconti, on peut parler de réalisme socialiste (la réalité est reconstruite par l'artiste en fonction de l'Histoire); on sait que Visconti est marxisant, quoique d'une façon très libre.

Enfin, chez Fellini, on rencontre une forme de réalisme poétique et baroque, qui tient à la fois de la subjectivité et de l'objectivité, conditionné avant tout par une inspiration extrêmement féconde, alliée à un désir de saisir la réalité avec le plus de vérité possible.

Mais les étiquettes conviennent mal aux génies. Si *La Dolce Vita* correspond bien à la définition émise ci-dessus (il est indéniable que Fellini échappe à tout courant esthétique officiel, tant son style est original), il n'en est pas de même, du moins pas exactement, pour *Rocco et ses frères* et *La Ciociara*.



Luchino Visconti

Rocco et ses frères

En réalisant ce film, Luchino Visconti, on l'a vu, a voulu respecter la réalité. Par ailleurs, il n'a pas hésité à donner, par la bouche de Ciro, un des cinq frères Pafundi, une orientation idéologique à sa chronique.

Nous sommes en effet en présence d'une authentique chronique. L'oeuvre, dont l'action s'échelonne sur plus de quatre ans, se déroule à la manière d'un long et tortueux roman, composée d'une multitude de séquences. Le décor, c'est la périphérie de Milan, avec son ciel sombre et fiévreux, ses rues sales, ses terrains vagues, ses vieilles maisons aux appartements exigus. Au naturel du décor correspond la vérité des personnages.

Mais si Rosaria (Katina Praxinou), la mère, et ses fils, Rocco (Alain

Delon), Simone (Renato Salvatori), Vincenzo (Spiros Focas), Ciro (Max Cartier) et Luca (Rocco Vidolazzi), ainsi que Nadia (Annie Girardot) sont des personnages criants de vérité, on sent nettement qu'ils sont tous des pièces manipulées par Visconti sur son échiquier. La famille Pafundi représente la cellule de la société dont la vie des membres va permettre à l'auteur de dénoncer l'injustice sociale qui sévit dans plusieurs régions d'Italie et de donner son point de vue sur le sens de l'Histoire.

Rosaria, matrone ardente, autoritaire, envahissante, préoccupée uniquement et sans cesse par ses enfants (son mari est mort), incarne la forme glorieuse du prolétariat passé, l'élite qui, sans connaître l'avenir, a jeté la semence d'un monde meilleur par un engagement sincère et courageux dans le quotidien. Le moment est maintenant venu de commencer à récolter. Mais tous ne sont pas prêts, loin de là; d'autant plus que le temps des semailles n'est pas encore révolu.

Vincenzo, arrivé à Milan quelque temps avant sa mère et ses frères, après un essai dans la boxe, s'est trouvé une position et une épouse et est en train de devenir un petit bourgeois.

Simone et Rocco représentent deux antithèses. Ce sont les deux personnages les plus en relief, avec Nadia, dans la version amputée de 43 minutes qui nous est parvenue. Simone: tempérament violent, fort et viril, un temps boxeur prometteur, mais il s'avilit bientôt et tombe de déchéance en déchéance. Rocco: le "saint", doux et bon à l'extrême, désireux de sauver les autres, d'abord garçon de courses puis champion de boxe. Visconti définit ainsi Rocco: "Rocco est une espèce de prophète désarmé... une espèce de Rocco Scotallero, une espèce de Danilo Dolci (l'abbé Pierre d'Italie)".

Entre Rocco et Simone s'interpose Nadia, une prostituée marquée par une enfance malheureuse. A l'origine des malheurs de Simone dont elle refuse l'amour, elle sortira temporairement de sa condition grâce à Rocco dont elle s'éprendra, et sera finalement poignardée par Simone. Certains ont parlé, à propos de Nadia, du désir de Visconti de montrer l'influence néfaste de la femme sur les hommes. Je ne crois pas, étant donné la transformation de Nadia et la richesse humaine de son personnage.

Mais les deux antithèses constituées par Rocco et Simone ne représentent ni l'une ni l'autre la vérité, la solution aux yeux de Visconti. Il y a en effet un quatrième frère, Ciro, qui, dans une scène apparaissant au début du premier scénario mais supprimée par la suite, lançait à l'un de ses frères: "Attends que j'aie vingt ans, je te ferai voir comme on fait, comme on doit faire". Ciro, c'est celui qui entre à l'usine, qui y prend conscience de la gravité des questions sociales, qui découvre qu'il faut que le monde change, qu'il faut bâtir un avenir meilleur. Ciro, c'est le "vrai prophète", l'analyste lucide qui, les larmes aux yeux, confie, dans la dernière séquence du film, à l'incarnation de l'avenir, son jeune frère Luca qui vient de lui reprocher d'avoir dénoncé Simone à la police pour avoir tué Nadia: "Quand tu seras grand, tu comprendras que tu es injuste avec moi... Vous avez tous été injustes... Personne n'a aimé Simone comme je l'ai aimé, moi. Quand nous sommes partis de chez nous, j'avais ton âge. C'est Simone qui m'a appris ce que Vincenzo n'avait pas compris. Simone me

disait que là-bas chez nous, nous avons vécu comme des animaux qui dépendent de l'humeur et de la générosité du maître. Il m'a expliqué qu'il fallait apprendre à faire valoir nos droits, après avoir appris à connaître nos devoirs. Mais après, Simone a oublié tout ça. J'ai cherché à connaître mes devoirs et mes droits. (Luttant contre les larmes :) Voilà pourquoi je ne peux pas... (Ciro se mord la main pour ne pas pleurer... Puis, d'un ton presque hargneux :) Qu'est-ce que j'ai à y gagner, moi? Je suis orgueilleux, j'ai des ambitions. Je veux réussir dans la vie. Ne crois pas que ce sera amusant de continuer à travailler ici quand la photo de mon frère assassin sera dans tous les journaux. Que penseront ceux qui m'aiment? Et ma fiancée? Il aurait bien mieux valu que personne ne sache jamais rien. Qu'ils accusent n'importe qui, non? (Bref silence. Giro se passe la main sur la figure. Il parle d'une voix toujours plus basse :) ... Je ne l'ai pas dénoncé, mais c'est comme si je l'avais fait. Simone est un malade qui abîme tout... Il a semé la haine et le désordre chez nous... Il t'abîmait, toi, qui dois devenir le meilleur d'entre nous parce que tu es le plus jeune et que tu peux profiter de notre expérience. Sa méchanceté est aussi nuisible que la bonté de Rocco. Ça te paraît curieux? C'est comme ça. Rocco est un saint. Mais dans le monde où nous vivons, dans la société que les hommes ont créée, il n'y a pas de place pour les saints comme lui. Leur pitié provoque des désastres." Luca regarde Giro d'un air troublé et lui dit: "Si Rocco retourne au pays, j'irai avec lui". Giro, mélancolique, lui répond: "Je ne crois pas que Rocco puisse jamais revenir au pays. Qu'est-ce que tu espères trouver de différent là-bas? Notre pays aussi deviendra une grande ville où les hommes apprendront à faire valoir leurs droits et à imposer des devoirs. Je ne sais pas si un monde fait comme ça est beau... mais c'est ainsi. Et puisque nous en faisons partie, nous devons en accepter les règles".

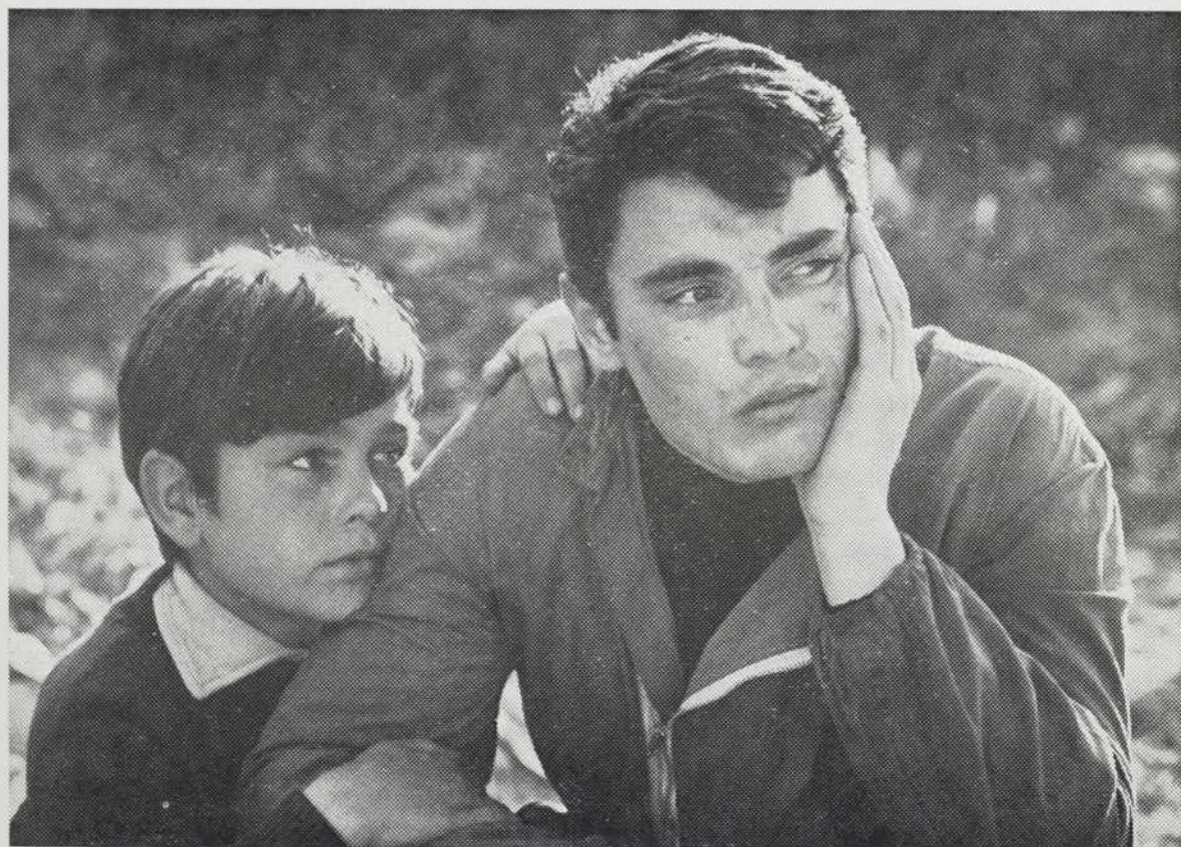
Par la bouche de Giro, Visconti juge donc ce qu'il a exposé durant près de trois heures, dénonce, tire les conclusions. Un texte du réalisateur lui-même confirme cette remarque et lui donne même un prolongement d'une nette clarté: "Il me semble qu'à la fin, dans les paroles de Giro, tout soit éclairé. (...) A cause de Giro, l'on sort de la projection avec un sentiment de bonheur (...) et une conscience révolutionnaire plus développée. C'est à cela que je voulais parvenir..." Peut-on frôler la thèse de plus près? S'agit-il ici de cette "fonction sociale du cinéma italien" dont parlait Zavattini? Je crois qu'il serait injuste envers Visconti de lui dénier d'avoir poursuivi un but aussi précis en réalisant son film. Mais il suffit d'avoir vu *Rocco et ses frères* pour se rendre compte que ce n'est là qu'une dimension, quoique importante, de cette oeuvre bouleversante, et qu'elle s'intègre harmonieusement à une substance beaucoup plus complexe.

Le mot "bouleversante" m'amène à parler de nouveau de la vérité de la peinture de Visconti. La réalité sociale où se situe l'histoire jaillit dans toute sa complexité. Les problèmes du chômage et du logement sont restitués objectivement et avec nuance. Par ailleurs, même si les personnages, en un sens, prennent figure de symboles, ils échappent à tout schématisme, pleins qu'ils sont de densité humaine et de profondeur psychologique. Les excès opposés de Rocco et Simone n'empêchent pas les deux frères de se

recouper sur plusieurs plans. Le comportement de Ciro n'a rien d'exceptionnel; il correspond à celui d'une multitude d'ouvriers lucides et sincères. Le jeune couple Vincenzo-Ginetta (Claudia Cardinale) ressemble à des milliers d'autres sur la terre. Que de naturel enfin dans les personnages de Rosaria, de Nadia et de Luca.

Il faudrait ici aller plus loin, explorer cette dimension de l'amour qui imprègne chaque parcelle du film, montrer à quel point les relations entre les personnages, les événements qui se produisent dans la vie de cette famille ouvrière, enfin l'imbrication personnages - événements de la vie courante - situation sociale correspondent à une réalité brûlante d'épaisseur humaine et sociale, d'authenticité et d'actualité. Notons à ce sujet cette remarque de Visconti parlant de la séquence finale du film, telle qu'envisagée lors de la première rédaction du scénario: "Mais là aussi, ça m'a paru trop chargé, il m'a semblé que je me plaçais dans une situation trop exceptionnelle, et je me suis dit: non, non, il faut une situation tout à fait normale: l'heure de pause à l'Alfa Roméo, et la conversation avec Luca, auquel il dit certaines choses qu'il a désormais apprises. J'ai préféré qu'elle ne se situe pas dans un climat exceptionnel, tel qu'une grève, qui est un événement important (...) J'ai pensé: il faut que ce soit un ouvrier au

Rocco Vidolazzi et Max Cartier dans ROCCO ET SES FRERES



milieu d'autres ouvriers, dans une situation particulière, dans un état d'âme particulier, et qui parle avec son frère, qui lui dit certaines choses. Pourtant, Ciro a cette espèce de plainte qui se comprend, c'est une espèce de défoulement: mais, dès que sonnent les sirènes il se reprend, et parce qu'il est tenace, retourne à son travail; il dit qu'il ne faut pas flancher quoiqu'il advienne".

Mentionnons enfin cette multitude de scènes à première vue banales parsemées dans l'oeuvre, ces tableaux quasi documentaires, ces fluctuations qui enlèvent au récit toute ligne unilatérale (principale ou secondaire).

Luchino Visconti et ses coscénaristes n'ont donc pas préfabriqué des personnages et des événements comme l'auraient fait un Cayatte ou un Joannon (peut-être malheureusement De Santis ou Lizzani), mais, tout en s'immisçant subjectivement, comme c'est le propre de l'artiste, dans une réalité donnée, ils ont tenté d'en faire jaillir tout le potentiel dramatique et esthétique. Nous ne sommes pas pour autant en présence d'un échantillon se rapprochant du réalisme phénoménologique. Visconti évite autant le recul d'un De Sica que l'intervention trop directe et trop artificielle d'un Lizzani ou d'un De Santis.

Ce n'est pas qu'en raison de ce respect de la réalité que Visconti a évité le film à thèse. En véritable artiste, il a totalement intégré son sujet et ses idées à son génie créateur. Chez ce cinéaste marqué par une vaste expérience théâtrale, l'art de créer des personnages vrais, de développer une intrigue vigoureuse et d'entrelacer, en leur conférant profondeur et densité, des dimensions psychologiques et sociales, se fusionne avec un sens singulier de la mise en scène. Visconti a le don de rendre harmonieuse, belle et puissamment significative une association de décors et de comédiens (qu'il dirige remarquablement) dans les limites imposées par l'image filmique.

Que ce soit dans les tableaux d'ensemble (les scènes du début présentant la famille Pafundi ou les matches de boxe), les passages d'une rare violence (la bataille brutale à poings nus entre Simone et Rocco, succédant à la scène bouleversante du viol de Nadia par Simone sous les yeux de Rocco), les moments de tendresse (la première rencontre entre Nadia et Rocco après le service militaire de celui-ci), les moments d'"atmosphère" les plus banals (la rencontre matinale de Rocco et Ciro dans le parc inondée de brume), ou encore dans les scènes pleines d'intériorité (la rencontre de rupture de Nadia et Rocco sur le dôme — où se succèdent de très belles compositions baroques), on est ébloui à chaque plan de *Rocco et ses frères* par un art extraordinaire de la mise en scène. Celle-ci, tout en demeurant toujours très réaliste, se fait volontairement éclectique, allant du dépouillement psychologique et de la concertation au baroque le plus explosif, en passant par la poésie la plus douce et la plus discrète.

Si elle est éclectique en ce sens, l'oeuvre, soutenue par une musique très efficace de Nino Rota, conserve toutefois une réelle unité de ton. Celui-ci a la dureté et l'âpreté des conditions de vie et de travail propres à beaucoup d'ouvriers; il en a aussi les reflets plus ensoleillés. C'est un ton gris, douloureux, nostalgique, même quand le soleil apparaît, souvent tragique et violent comme les passions humaines dépeintes. C'est le ton brûlant insufflé à son oeuvre par un poète marxiste regardant une situation



Claudia Cardinale dans ROCCO ET SES FRERES

pénible et révoltante, mais les yeux en même temps tournés vers l'avenir. C'est — le moment est venu de lâcher le mot — le *lyrisme* d'un art à la fois déchaîné et contenu, le *lyrisme dramatique* d'un grand artiste préoccupé par l'humain et le social, et dont la vision du monde se traduit par un style réaliste vigoureux, à son sommet dans les scènes d'amour, de souffrance et de violence tournées en extérieurs.

La Ciociara

*La Ciociara*¹ peut-elle être rangée auprès de *Sciussia*, du *Voleur de*

(1) *Ciociara*: paysanne des environs de Rome, ainsi nommée à cause de ses *ciocie*, sandales faites d'un rectangle de cuir, retourné sur le pied et s'attachant sur la jambe par des lacets ou des courroies.

bicyclette et d'*Umberto D*? Je n'hésite pas à répondre par l'affirmative, avec cette nuance qu'elle est parfois plus romancée que ses antécédents.

Comme dans les trois autres oeuvres maîtresses mentionnées ci-dessus, De Sica et Zavattini, dans *La Ciociara*, suivent attentivement, sans s'interposer, des êtres humains engagés dans une situation sociale bien déterminée, en l'occurrence la guerre. La progression dramatique classique se trouve ici à peu près rejetée, moins toutefois que dans *Umberto D*. La plupart des règles s'évanouissent devant un style caractérisé par la sobriété, la non-intervention et l'absence d'artifice. On retrouve la prédilection de De Sica pour une forme directe mais réservée, aussi vraie et aussi vivante que le sujet traité: images réalistes, bien composées mais dépourvues de recherche, économie des mouvements de caméra, décors naturels où les personnages sont intégrés avec harmonie mais de façon très libre. Le même souci de simplicité et d'authenticité se remarque dans les dialogues, la musique et les bruits.

On peut diviser l'oeuvre en deux grandes parties: la première (et la plus longue) allant du début à la séquence du viol; la seconde s'étendant de ce moment jusqu'à la fin. Dans la première partie, tout en centrant l'action sur Cesira (Sophia Loren) et sa fille Rosetta (Eleonora Brown), les auteurs reconstituent minutieusement, par tableaux juxtaposés, les conditions de vie et l'atmosphère régnant dans une région de l'Italie durant la dernière guerre mondiale. Et soudain, le ton se fait beaucoup plus intérieur, intime, méditatif: Zavattini et De Sica négligent les personnages secondaires pour s'intéresser tout particulièrement aux deux femmes et les contempler avec amour. Ils pénètrent profondément en elles, saisissent leurs sentiments, mesurent leurs émotions, bref, cernent le drame qui brûle en elles.

Une fois de plus, De Sica dépeint une situation sociale surtout pour mieux atteindre l'être humain qui y est engagé. La guerre ne cesse jamais pour autant d'être présente; elle se révèle par un bombardement, une mitraillade, un regard lassé et inquiet, un défilé de soldats, des ruines, une jeune femme devenue folle, un viol...

Beaucoup plus que Visconti, De Sica laisse les faits et les comportements humains parler par eux-mêmes. Il se contente la plupart du temps de les restituer tels quels, sans insister, sans les analyser, sans porter de jugement comme Visconti, sans conférer une valeur symbolique précise à ses personnages, s'attachant plutôt à regarder vivre des êtres éprouvés (les réalités sociales considérées par De Sica et Zavattini sont rarement reluisantes). De même pour l'étude de ses personnages: il ne se livre pas, généralement, à une analyse psychologique très fouillée (légère restriction faite, dans le cas de *La Ciociara*, pour les dernières minutes); mais, grâce à une *contemplation* discrète mais soutenue, sans pour autant multiplier les gros plans, il les amène à se découvrir graduellement et d'une façon naturelle, laissant cependant toujours planer autour d'eux un halo d'inconnu. C'est ainsi que Cesira, Rosetta et Michele (un jeune intellectuel paysan un peu gauche interprété par Jean-Paul Belmondo, devenu l'ami des deux jeunes femmes lors de leur séjour en montagne) nous deviennent rapidement familiers: on a l'impression de vivre, de causer avec eux, comme s'il ne s'agissait pas d'un film mais de la réalité même.



Sophia Loren dans LA CIOCIARA (Two Women)

La Ciociara constitue donc une substance dramatique très spéciale, fort différente des schémas habituels. A l'exception de la césure formée par la séquence du viol, l'oeuvre ne contient aucun rebondissement dramatique d'importance. Les cordes dramatiques sont les faits mêmes, ou plutôt l'éloquence, par leur vérité et leur humanité, de situations sociales et de comportements humains souvent sans importance à première vue. Telles sont toutes les séquences consacrées au séjour de Cesira dans son village natal, alors qu'on suit la vie des habitants de la région au jour le jour, assistant à leur vie quotidienne: travail, repas, loisirs, repos...

Peut-on pour autant parler, chez De Sica, de réalisme phénoménologique intégral? Sans doute pas, même si *Le Voleur de bicyclette* et *Umberto D* (qu'on se souvienne spécialement de la séquence du lever), demeurent des sommets du genre. Le style de De Sica se rapproche même souvent du vérisme (reconstruire le vrai rationnellement). Dans *La Ciociara*, on remarque une tendance prononcée à un style de pure observation, mais on se rend compte que les exigences de la construction dramatique, de la photographie et du montage, en d'autres mots la nécessité pour l'auteur d'intervenir dans la matière qu'il a entre les mains, éloignent l'oeuvre de cet absolu. En fait, cet absolu n'est-il pas assez utopique? En tout cas, ces limites n'appauvrissent en rien le style propre à De Sica et à Zavattini, bien au contraire.

Ce qui, chez De Sica, retient en premier lieu et demeure quand tout le reste s'est dissipé, c'est la richesse humaine de ses oeuvres. On ne soulignera jamais assez à quel point ce cinéaste entoure son approche des êtres d'un amour, d'une discrétion et d'une tendresse infinies... Comme les oeuvres antérieures de De Sica, *La Ciociara* est un film où l'amour et l'espé-

rance côtoient la détresse et l'amertume les plus totales. C'est un film où il y a de la joie, mais où également la souffrance humaine gémit souvent dans une plainte douloureuse; et quand cette souffrance se traduit par les larmes, celles-ci échappent à tout sentimentalisme, étant le reflet direct de l'amour bafoué et de la dignité injuriée. A la fin du film, la caméra fixe longuement Rosetta sanglotant dans les bras de sa mère; cette scène empreinte d'un lyrisme contenu, dépourvue de tout dialogue mais pénétrée par une musique sereine, constitue, comme toute l'oeuvre d'ailleurs, *par sa seule existence*, un plaidoyer puissant contre la guerre et un témoignage à la dignité humaine et à la grandeur de l'amour. C'est le grand mérite de De Sica et de Zavattini: ils croient en l'homme et, au-delà de ses faiblesses sur lesquelles ils se penchent avec sollicitude, ils savent vibrer devant ce qu'il y a de plus noble en lui.

J'ai présentement à la mémoire beaucoup d'autres passages du film: des séquences pleines de fraternité humaine et de joie comme celle où Cesira et Rosetta quittent le train pour Sant' Eufemia, celle du défilé triomphal des soldats américains chantant un air du pays, celle du repas frugal pris par les deux femmes sur le bord de la route, celle de la promenade en montage de Cesira, Rosetta et Michele, celle du repas pris

LA CIOCIARA



avec les deux parachutistes anglais . . .

Je songe surtout à Cesira (une Sophia Loren remarquable, tout à fait démystifiée) et à Rosetta (nuancée avec sensibilité par la jeune Eleonora Brown), toutes deux si vraies et si féminines, à tous ces soldats, à tous ces paysans vivant leur vie avec plus ou moins d'honnêteté et de courage, bref, à cette nature humaine évoquée telle qu'elle est, avec ses grandeurs et ses décadences, aussi attirée par le bien que facilement séduite par le mal; et alors je me dis qu'André Bazin n'a peut-être jamais eu autant raison que lorsqu'il écrivit en 1951: "Cet amour du prochain poussé minutieusement jusqu'à ses dernières conséquences esthétiques ressemble beaucoup à une vertu théologale. Je dépasse peut-être la pensée de Zavattini, mais je ne crois pas le trahir en disant que, par lui, le cinéma, sur la voie à peine explorée du néo-réalisme, c'est l'art spécifique de la *charité*". On se souvient des paroles de Zavattini: "Il y a les autres . . . Les autres . . . Les autres sont importants, c'est la chose la plus importante . . ."

Vittorio De Sica semble être parvenu au tournant le plus important de sa carrière. Après dix-sept ans de production qu'on pourrait presque qualifier de ciné-actualités, pour la première fois, avec *La Ciociara*, tout en conservant un style très réaliste, il s'est tourné vers le passé pour le choix de son sujet. Zavattini n'avait-il pas affirmé: "Le néo-réalisme italien est attaché au présent comme la sueur à la peau"?

Il me manque deux chaînons importants pour situer avec exactitude *La Ciociara* dans l'oeuvre de De Sica: je n'ai pas vu ses deux derniers films, soit *Le Jugement dernier* et *La Riffa* (La Logeuse), sketch d'une heure de *Boccaccio '70*. Les rapports nous provenant d'Europe signalent que De Sica, assisté encore par le scénariste Cesare Zavattini, a utilisé pour la première fois la couleur dans *Le Jugement dernier*, un film groupant cent trente interprètes dont un grand nombre de vedettes venues d'Italie, de France, de Grèce, d'Espagne et des Etats-Unis. Unitalia Film relate ainsi le sujet de l'oeuvre: "D'ambiance moderne, l'histoire se déroule à Naples. Une voix venue du ciel annonce que la fin du monde surviendra le lendemain, à six heures du soir. La nouvelle, immédiatement répandue dans le monde entier, provoque les réactions les plus différentes". On pense immédiatement à *Miracle à Milan*. Mais cette pléiade de vedettes? Cette mise en scène, paraît-il, spectaculaire? Serait-ce l'éclosion d'un sens de la fantaisie que, comme le signalait M. Amédée Ayfre dans une récente conférence, De Sica et Zavattini ont toujours contenu à la source de leur inspiration? Cette dimension n'est d'ailleurs absente d'aucun de leurs films, quoique souvent peu en relief. Cette virtualité s'est généralement traduite par un sens de l'humour et du détail pittoresque, très visible dans *La Ciociara*. On sait à quel point les moeurs et le tempérament italiens se prêtent bien au scintillement de ces notations pittoresques dans un climat fantaisiste.

D'autre part, au dire d'un ami qui a vu *Boccaccio '70*, le sketch *La Riffa* (aussi en couleur, avec une Sophia Loren pétulante) confirme que les auteurs du *Voleur de bicyclette* s'engagent dans une nouvelle voie.

Est-ce dire qu'ils rompraient radicalement avec le passé? Je crois



LA CIOCIARA

trop en ces deux artistes pour douter de leur capacité (très normale dans l'évolution de tout artiste) de changer la manière sans renier certaines richesses essentielles, permanentes dans leur génie créateur. Qu'on en juge plutôt par la déclaration suivante, faite par De Sica peu après la fin du tournage du *Jugement dernier*, en réponse à un reporter de "L'Express" qui lui demandait pourquoi il ne s'intéressait plus aux clochards: "Parce qu'après la guerre, le problème primordial, c'était la pauvreté. On ne pouvait penser qu'à ça. Maintenant, je trouve que le premier problème, c'est l'homme et son absence absolue de confiance dans la vie, son indifférence aux sentiments, son manque d'orgueil, d'honneur... La valeur spirituelle de la vie n'existe plus. Regardez, les jeunes gens, ils n'ont plus rien. Même pas d'ambition. Ils sont vides, vides. Et, vous savez, même en Italie où nous avons le Pape, eh bien! c'est la même chose..." Il est intéressant de constater à quel point ces réflexions de De Sica rejoignent la pensée de Fellini qui affirmait dans sa présentation de *La Dolce Vita*: "Les décombres, la misère et la faim ne sont plus aussi évidents qu'auparavant, mais un désordre plus profond mine les âmes". Le célèbre tandem italien deviendrait-il *analyste* de l'âme et de l'esprit humains après avoir *observé* durant

des années les rapports de l'homme avec la réalité sociale contemporaine? La décision de Zavattini et de De Sica de porter à l'écran la pièce de Jean-Paul Sartre *Les Séquestrés d'Altona* semblerait le confirmer. C'est l'histoire d'un ancien soldat allemand qui, depuis la dernière guerre mondiale, s'est enfermé dans le grenier de la maison familiale, tourmenté par le remords d'avoir collaboré au régime nazi. La distribution du film comprendra Sophia Loren, Fredric March, Maximilian Schell et Anouk Aimée.

Je le répète, toutes ces remarques sont évidemment hypothéquées par le fait que je n'ai vu ni *Le Jugement dernier* ni *La Riffa*, mais il me semble qu'il est impossible de situer *La Ciociara* sans ces aperçus livrés, il va sans dire, avec un point d'interrogation.

La Ciociara apparaîtrait donc comme un pont, ou plutôt la dernière étape de près de vingt ans de tentative de réalisme phénoménologique, avant l'adoption d'une vision plus "libre" de la réalité. Ces conceptions ne s'opposent pas l'une à l'autre. C'est le génie et l'inspiration qui commandent. Ainsi, si De Sica, dans *La Ciociara*, a rajeuni le personnage de Cesira de cinq ans afin de confier le rôle à la vedette Sophia Loren, l'épouse du producteur du film, Carlo Ponti, si, dans *Le Jugement dernier*, il a fait "parader" une multitude de vedettes, s'il renonce partiellement à son style habituel de construction dramatique et de mise en scène, qui oserait crier au scandale? Craindrait-on pour l'intégrité du célèbre cri de Cesare Zavattini, le théoricien du néo-réalisme, qui garde le silence depuis deux ans: "Toujours d'après la réalité, toujours d'après la réalité, toujours d'après la réalité..."? En Art, seule la vérité est indispensable, pas la fidélité à la réalité. Et il n'est pas nécessaire d'être un adepte du réalisme phénoménologique pour créer "d'après la réalité".

Y aurait-il enfin contradiction entre la déclaration récente de Vittorio De Sica citée plus haut et celle-ci, faite à l'époque d'*Umberto D*, c'est-à-dire il y a dix ans: "En tant qu'auteur de films, ce qui m'intéresse dans le cinéma actuel, c'est cette exploration du monde et de l'homme que permet d'entreprendre la caméra, c'est d'aller chercher comme avec un microscope les êtres dans leur vie familière"? L'avenir le dira. Personnellement, je suis très optimiste.

La Dolce Vita

La Dolce Vita constitue une somme des thèmes et des tendances esthétiques recelées par l'oeuvre entière de Fellini.

Le thème essentiel de Fellini, c'est l'Homme, avec sa recherche nostalgique, tantôt confiante tantôt quasi désespérée, de l'amour, du bonheur et du divin, sa tentative de se libérer de l'emprise du mal et de vivre pleinement, son désir plus ou moins conscient de donner quelque chose. "La plus misérable créature possède une étincelle divine" (Fellini). Ce thème s'incarne ici d'abord dans le personnage de Marcello (Marcello Mastroianni),

journaliste irresponsable et désabusé, en quête d'aventures, et qui finira par accéder à un certain niveau de conscience. Il trouve aussi des résonances chez plusieurs autres personnages: la riche et triste Maddalena (Anouk Aimée); Emma (Yvonne Fourneaux), l'amante de Marcello, jeune femme au regard brûlant et inquiet; l'intellectuel Steiner (Alain Cuny), angoissé et tourmenté bien qu'apparemment serein et heureux; tous ces bourgeois et ces aristocrates au regard vide, au coeur desséché et au sourire amer...

La Dolce Vita, c'est celle des hommes écoeurés par leur médiocrité. C'est l'atmosphère des actes insensés et dérisoires de ceux qui s'ennuient à mourir et qui n'ont plus, pour combler le vide intérieur qui les dévore, qu'à s'en remettre à des actes extérieurs et quasi gratuits: l'actrice Sylvia (Anita Ekberg) danse le rock'n roll sur la place publique, crie dans la nuit déserte, se place avec ostentation sous les jets d'eau d'une fontaine; les princes Malchi et leurs amis se rendent dans une villa abandonnée où certains d'entre eux tentent une "chaîne" spirite; la riche Nadia (Nadia Gray) se livre à un "strip-tease" devant ses invités venus fêter son divorce; peu après, Marcello éventre un oreiller, fait voltiger les plumes et en asperge une fille blonde ivre sur le dos de laquelle il s'installe dans la position d'un jockey...

Quelques instants auparavant, Marcello avait crié aux invités de Nadia: "J'ai mille idées!... Je puis vous enfermer ici pendant une semaine sans que vous vous ennuyiez, mais à la condition que vous fassiez ce que je vous dis!... Cette fête ne doit pas finir. On est tous ici, on y reste..." En fait, la fête finit au petit matin, alors que dans une aube fade, Marcello, entouré de gens aussi vides et aussi tristes que lui — bien qu'un sourire amer se dessine sur leurs lèvres — s'écrase finalement sur une plage balayée par le vent (fréquent chez Fellini) et l'amertume, sous le regard d'un monstre hideux à l'oeil énorme, échoué sur la berge. Reste le sourire et l'appel de la jeune Paola (Valeria Ciangottini), un visage d'"angelo ombrien"... Mais le vent emporte tout appel...

Cette évocation donne une faible idée de la matière créée par Fellini. Brossant de vastes tableaux où un lyrisme baroque le dispute à une poésie tantôt grise, tantôt brillante, Fellini fustige, cingle, fouette avec une acidité inaccoutumée, mais sans jamais se départir de cette tendresse et de cet amour des êtres qui confèrent à toutes ses oeuvres un caractère infiniment humain. *La Dolce Vita* englobe tout Fellini: fêtes, danses, boîtes de nuit, foules hurlantes, personnages criants de vérité, exubérants à l'italienne, places publiques, insolite, baroque, bruit, moments de silence mystérieux, lieux "psychologiques", nuits inquiètes, terrains vagues, satire, humour merveilleusement mêlé au tragique, rythme, musique de Nino Rota... Une nouveauté: l'écran large, dont Fellini se sert admirablement, en démontrant une fois de plus son sens rare du décor.

En somme, on retrouve dans cette vaste fresque un style, un auteur, un créateur donnant libre cours à une inspiration en pleine ébullition. Fellini: le véritable "prince des poètes", le visionnaire fécond qui laisse exploser son génie en mille éclats dont la fulgurante et chaude multiplicité fait de lui le grand maître du cinéma baroque. Ici encore, ses



LA CIOCIARA

élans de tendresse et sa recherche nostalgique de l'amour et du spirituel virevoltent tantôt avec douceur, tantôt avec une violence douloureuse dans un climat créé avec un art qui semble parfois tenir de la magie.

J'admire tout particulièrement chez Fellini cette capacité d'offrir une vision très personnelle de la réalité tout en la respectant.

Certaines déclarations très récentes de Fellini, faites à la Radiodiffusion-Télévision belge, illustrent bien à quel point son approche de la réalité diffère à plus d'un point de vue de celle d'un De Sica voire d'un Visconti: "Selon moi, la confusion qui a été créée par le néo-réalisme a été très grave, parce que si cette humilité devant la vie continuait aussi devant la caméra, alors, à ce moment-là, il n'y aurait plus besoin de metteur en scène. La caméra peut agir d'elle-même, il suffit de la remonter et de faire passer des choses devant elle. Ou même pas, il suffit de photographier au hasard tout ce qu'il y a. Voilà pourquoi il y a eu, à mon avis, ce désordre, cette débandade. Car, en faisant de la théorie, de bonne foi, et bien souvent de mauvaise foi, pour des raisons politiques, comme cela arrive en Italie, sur cette façon de comprendre le cinéma, c'est-à-dire de photographier une certaine réalité, voilà pourquoi de nombreux jeunes gens, doués de talent, de fantaisie, à cause de l'autorité de ces sentences, venant des maîtres du



Marcello Mastroianni et Alain Cuny dans LA DOLCE VITA

néo-réalisme, se sont sentis liés, refroidis... tandis que, au contraire, des gens sans aucun talent, qui très probablement n'auraient eu que la vocation de faire des conférences, avec cette théorie de cinématographier la réalité sans intervenir, d'une façon aussi objective que possible, se sont aventurés à faire des histoires, à raconter des faits avec une telle humilité qu'ils n'émouvaient même plus. (...) ... Faire un film est pour moi quelque chose de plus simple qu'un fait professionnel; c'est une façon de me réaliser moi-même et de donner un sens à ma propre vie. (...) Je suis un homme qui n'approuve pas le fait des définitions, des étiquettes... Chrétien, qu'est-ce que cela veut dire? Si, par chrétien, vous entendez une attitude d'amour envers son prochain, il me semble que... oui, tous mes films sont axés sur cette idée... (...) Quand je travaille, c'est la réalisation la plus complète de moi-même, c'est vraiment la juste dimension, parce que c'est vivre et créer en même temps. Voilà. Quand je travaille, je suis heureux... Je crois pouvoir dire, à 40 ans, avec beaucoup d'honnêteté et avec beaucoup d'humilité, que ma vie est entièrement basée et vécue en fonction de la raconter aux autres, pour m'aider moi-même

et peut-être aussi pour aider les autres. Il me semble pouvoir dire avec beaucoup d'honnêteté, que la chose la plus pure, l'idéal le plus cohérent, le plus fidèle, c'est vraiment cette recherche continuelle de moi-même. Je ne crois pas pouvoir dire autre chose..."

Ces réflexions se passent de commentaires, tant elles sont riches et explicites. Deux aspects retiennent spécialement mon attention: premièrement, d'une part les heurts idéologiques opposant de grands artistes sculptant merveilleusement la réalité, et d'autre part le fait qu'ils ont en commun d'aimer, de vouloir se donner et aider les autres; par ailleurs, cette place primordiale accordée par Fellini à la liberté de l'artiste et à son inspiration intérieure.

Que ressort-il de tout cela ? Il me semble qu'aucun cinéaste italien contemporain autre que Federico Fellini n'a été à la fois aussi près de la réalité et aussi loin du réalisme phénoménologique et du documentarisme technique. C'est l'artiste qui exprime d'autant mieux la réalité qu'il s'exprime lui-même. Aussi, devant un film comme *La Dolce Vita*, sommes-nous en présence d'un film social vraiment original et singulier. Federico Fellini détiendrait-il la formule de cinéma social qui soit la plus acceptable pour un artiste? ...

Les aristocrates de LA DOLCE VITA





Anita Ekberg dans LA DOLCE VITA

La Collectivité, l'individu et l'amour

Le mouvement socialisant, excellent en soi (personnellement, je suis en faveur d'une planification économique ferme mais souple), qui se développe avec une force accrue depuis deux siècles, a souvent donné lieu à des excès regrettables consistant notamment à accorder priorité à l'Etat et à la collectivité sur l'individu. Les théories de deux philosophes du XIXe siècle, le Français Auguste Comte et l'Anglais John Stuart Mill, illustrent bien cette tendance extrémiste.

Ces excès ont eu de sérieuses répercussions sur le cinéma. La production soviétique, notamment, a longtemps versé dans un courant antiindividualiste et déshumanisant. Un grand nombre de films russes ne présentaient que des drames collectifs où l'individu était noyé dans des déploiements gigantesques de foules dont les poings ne se brandissaient et les bouches ne s'ouvraient que pour proclamer en chœur les bienfaits de la révolution et les douceurs paradisiaques du régime. Tout cela était assez agaçant et, il faut bien le dire, même si de grands noms du cinéma soviétique se trouvent

concernés, souvent simpliste, voire grotesque. Le plus grave, c'est qu'en même temps, la plupart des cinéastes russes écartaient de leurs oeuvres l'amour et nombre d'autres sentiments humains jugés dangereux pour la "collectivisation".

Visconti, De Sica et Fellini offrent des formules de cinéma social radicalement différentes. Ainsi que je le soulignais plus haut pour De Sica, ils abordent des réalités sociales surtout pour mieux atteindre les êtres humains. Il serait peut-être plus exact de dire que leur façon de rejoindre l'ensemble des problèmes humains consiste en une pénétration profonde de l'univers d'un ou de quelques individus engagés dans une situation sociale donnée. Ainsi, les ouvriers en difficultés trouvent leur reflet dans la famille Pafundi; les hommes en proie aux misères causées par la guerre, ce sont Cesira, Rosetta, Michele et leur entourage; enfin, la faune de *La Dolce Vita* figure une multitude d'êtres humains dégoûtés d'une vie pourrie par la richesse, le plaisir, l'égoïsme et l'orgueil. Sous quelque angle qu'on envisage la question, on se rend compte que la démarche de Visconti, de Fellini et de De Sica vise avant tout à rejoindre l'individu derrière lequel la réalité sociale tient lieu de cadre, de décor, de circonstance, jamais de fin.

Est-il nécessaire d'évoquer à nouveau les figures de Rocco, Simone, Ciro, Rosaria, Nadia, Cesira, Rosetta, Michele, Marcello, Emma, Madelena, Paola, Steiner, Sylvia...? Qu'il suffise de rappeler ces paroles de Roberto Rossellini, auquel il aurait été intéressant de consacrer une place dans cette étude: "Ce qui m'intéresse dans le monde, c'est l'Homme et cette aventure unique, pour chacun, de la vie. Je suis avant tout un individualiste. Chaque être est unique en son genre, bien qu'ils paraissent tous se ressembler... (...) Avant tout, il faut connaître les hommes tels qu'ils sont. Et le cinéma est là pour ça, pour les films sous toutes les latitudes, dans toutes les aventures, sous tous les angles, les bons et les méchants..."

Bazin parlait d'un "art de la charité". L'amour imprègne de sa richesse ineffable les oeuvres de Visconti, de De Sica et de Fellini. N'auraient-ils que cette caractéristique en commun que ce serait déjà beaucoup.

Qu'on se souvienne de la séquence de *Rocco et ses frères* où Rocco, pour ne pas s'interposer entre son frère et Nadia, rompt avec celle-ci qui a cette réplique bouleversante: "Ecoute-moi bien, Rocco. Je t'aime. (Elle commence à pleurer). Qu'est-ce que j'en ferai de tout cet amour? Rocco, pourquoi me fais-tu souffrir pareillement?" Ou encore de la longue conversation entre Nadia et Simone, immédiatement avant le meurtre, où jaillit le désespoir de ces deux êtres blessés profondément dans leur amour. Il faudrait aussi parler de l'amour de Rocco et Ciro, tant, respectivement, pour Nadia et Franca, que pour tout leur entourage, de l'amour de Rosaria pour ses fils... L'amour et la souffrance qui souvent l'accompagne est au coeur de *Rocco et ses frères*.

Cette dernière remarque vaut aussi pour *La Ciociara* et *La Dolce Vita*. Dans ce dernier film, une autre dimension s'ajoute: celle de l'amour profané par l'égoïsme et l'orgueil; Fellini évoque bien le goût de cendre qu'une telle attitude laisse dans la bouche des responsables. Il reste une Emma

passionnée, la souriante Paola, l'épouse heureuse de Steiner (jusqu'au suicide de celui-ci), mais surtout, dans l'ensemble, une détresse douloureuse et nostalgique engendrée par une soif d'amour inassouvie.

Voilà du grand cinéma social. Il est tel, parce que, édifié par de véritables artistes qui savent intégrer leur sujet, leurs sentiments et leurs idées à leur génie créateur, il tend sans cesse, tout en exposant avec exactitude certaines situations sociales et en dépeignant l'interaction existant entre ces dernières et les hommes qui y sont engagés, à aller avec respect vers l'homme, ses sentiments, ses préoccupations et ses problèmes.

Paraphrasant Vittoria De Sica, je me permettrai de terminer ainsi: "Le meilleur cinéma (je dirais plutôt: "le vrai cinéma social", ne posant aucune relation d'équivalence entre les deux expressions) se doit de continuer sa route, celle qui lui est dictée par la réalité humaine et sociale contemporaine". J'ajoute: celle qui lui est dictée par l'amour et l'inspiration créatrice de l'artiste.

L'Equipe française souffre-t-elle de "Roucheole"?

par Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon

Les Raquetteurs, tourné en 1958 par Michel Brault et Gilles Groulx, marqua dans la production de l'ONF la fin du règne de Bernard Devlin et le début d'une ère nouvelle de cinéma; on l'avait éprouvé, même à l'ONF, bien avant *Les Raquetteurs* (voir dans ce même numéro l'interview avec Wolf Koenig). Mais ce n'est qu'en 1958 qu'il reçut droit officiel de cité. Immédiatement après *Les Raquetteurs*, Wolf Koenig, en collaboration avec Roman Kroitor et Terry Filgate, travailla à une série de quinze films destinés à la télévision et réalisés selon les méthodes du "Candid eye"; *Bientôt Noël* fut l'un des meilleurs de la série.

A l'été 1959, Michel Brault rencontrait Jean Rouch au Séminar Flaherty. Rouch, que connaissait déjà Claude Jutra, fut enthousiasmé par *Les Raquetteurs*. De multiples projets se formèrent. Peu après, Jutra accompagnait Rouch en Afrique et, plus tard, Brault était l'un des caméramans de *Chronique d'un été*.

De retour au Canada, Brault et Jutra portèrent Rouch aux nues alors que la critique parisienne accordait ses manchettes au "cinéma-vérité". La critique et le public canadien durent toutefois attendre un long moment avant de pouvoir partager ou rejeter l'enthousiasme des deux cinéastes canadiens pour Jean Rouch, plus exactement jusqu'au Festival du Film de l'été 1961, alors qu'on y présenta *La Pyramide humaine* et *Chronique d'un été*.

Le "candid eye", dont l'astuce principale est de photographier les gens à la sauvette, entre quelque peu en contradiction avec le "cinéma-vérité" à la Rouch dont c'est le désir de rendre la caméra *présente* et de provoquer ainsi chez l'interprète non-professionnel une réaction artificielle supposément plus près de la vérité. Mais le "candid eye" et le "cinéma-vérité" ne sont pas les seuls à avoir concouru à la naissance d'un cinéma canadien très particularisé. Il faut se référer aussi à l'influence sensible de la télévision qui consomme une grande partie de la production de l'ONF. Le style du film spécialement conçu et réalisé pour la télévision voisine très souvent celui du reportage filmé et l'on ne craint pas d'y multiplier les interviews. Colin Low a lui-même réalisé un film pour la télévision, *The Days of Whisky Gap*, expérience des plus concluantes. Des tendances identiques se manifestent aux Etats-Unis où l'équipe de Richard Leacock a renouvelé avec des films comme *Primary* le cinéma destiné à la télévision.

Il nous faut donc, pour être en mesure de comprendre l'éparpillement qui caractérise à l'heure actuelle la production de l'équipe française de l'ONF, tenir compte de l'influence simultanée du "candid eye", du "cinéma-vérité" à la Rouch et d'un certain cinéma bâtard destiné à la télévision.

Dans l'intention de faire un bilan objectif des films dont il sera question dans cet article, et voulant rendre évidente la collaboration presque constante de Gilles Groulx, Michel Brault et Claude Jutra, nous avons constitué ce tableau:

Gilles Groulx	Michel Brault	Claude Jutra
<i>Les Raquetteurs</i> (1958) (coréalisateur avec Brault)	<i>Les Raquetteurs</i> (coréalisateur avec Groulx)	<i>La Lutte</i> (coréalisateur avec trois autres)
<i>Golden Gloves</i> (1961) (réalisateur et monteur)	<i>La Lutte</i> (1961) (coréalisateur avec trois autres)	<i>Golden Gloves</i> (narrateur et second caméraman)
<i>Seul ou avec d'autres</i> (1962) (monteur)	<i>Québec USA</i> (1962) (coréalisateur)	<i>Québec USA</i> (coréalisateur)
<i>A Saint-Henri le 5 septembre</i> (1962) (comonteur)	<i>A Saint-Henri le 5 septembre</i> (caméraman)	<i>A Saint-Henri le 5 septembre</i> (caméraman)



BOULEVARD SAINT-LAURENT de Jack Zolov

autres films: *Le vieil Age*, réalisé par Jacques Giraldeau et dont Gilles Groulx a fait le montage.
Boulevard St-Laurent, de Jack Zolov.

Le Québec de Brault et de Jutra

Beaucoup, à l'époque, avaient reproché à Brault et à Groulx d'avoir rendu ridicules les personnages des *Raquetteurs*; mais le sujet du film était en soi une caricature et nous ne pouvions que féliciter les deux réalisateurs de leur intuition et de leur habileté. *Québec-USA*, cependant, réalisé par le même Brault, cette fois en collaboration avec Jutra, est devenu l'objet d'une agressivité sans raison et qui dérive d'une complaisance morbide à vouloir tout ridiculiser.

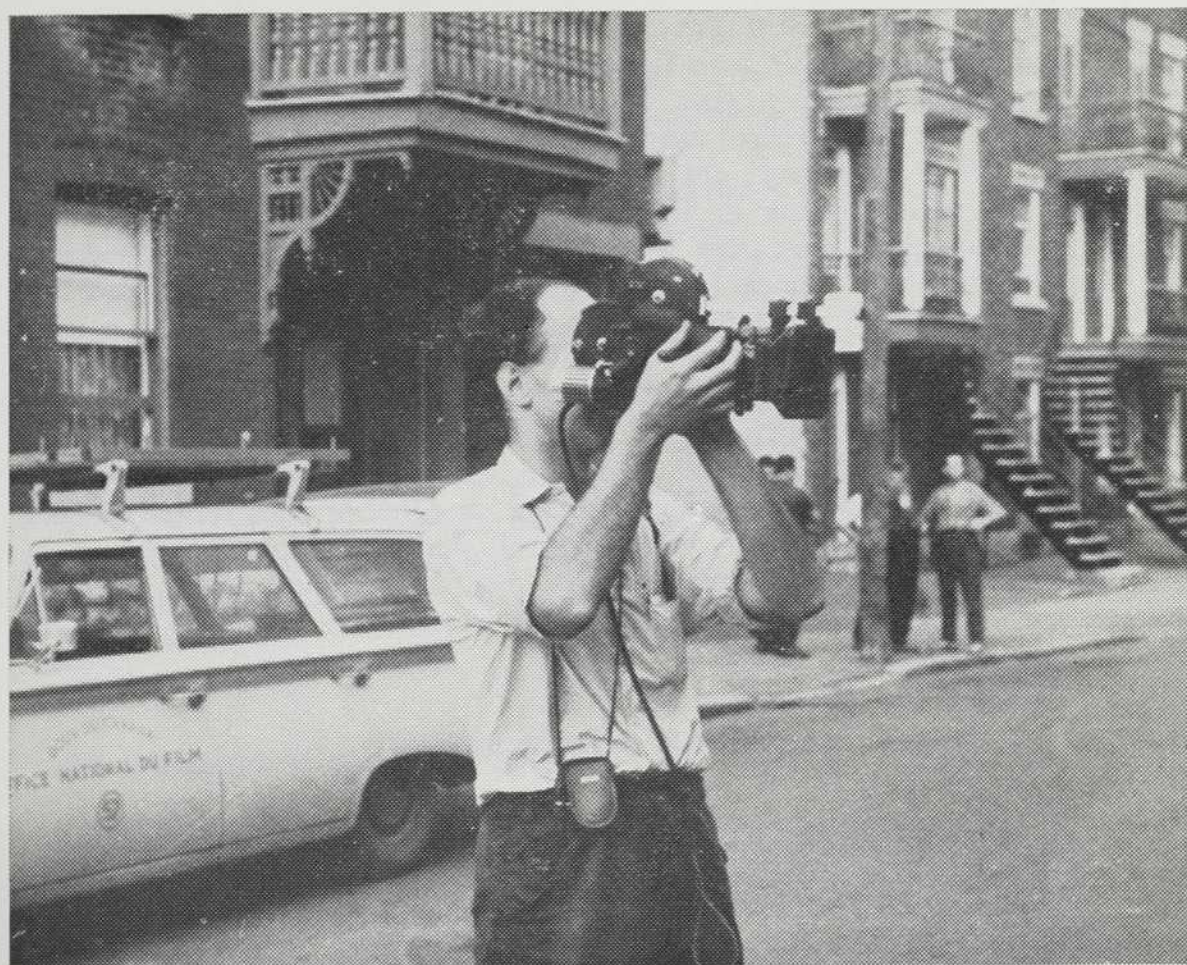
Les deux réalisateurs avaient un sujet fort intéressant entre les mains:

l'invasion, pendant les mois d'été, de la ville de Québec par les américains, ceux qui y viennent pour apprendre le français (1ère partie), ceux dont la curiosité se limite à un tour rapide de la ville avec un guide (2ième partie), ceux qui font kodak de toute manifestation populaire (3ième partie, la relève de la garde) et ceux enfin, des marins pour la plupart, qui, sur la terrasse qui domine la ville, prennent en chasse les petites Québécoises (4ième partie).

La première partie est strictement ennuyante, bien que ce soit la plus sobre dans son traitement. On a essayé d'en rompre la banalité en intercalant entre les exercices de traduction des plans gratuits qu'on a sans doute trouvés trop "précieux" pour les écarter au montage. Citons comme exemple le plan qui nous montre un homme déposant un violoncelle dans un Volkswagen; pour justifier la présence de ce plan aussi bien que rompre la monotonie de la première partie, on a fait coïncider un bout récité de traduction avec le plan en question. Ce genre de fioriture, dont Brault et Jutra font à tout moment leur planche de salut, ne sert qu'à

QUEBEC-USA de Michel Brault et Claude Jutra





Michel Brault, caméraman

masquer l'indigence de l'idée qui a été à l'origine du film. Si l'on peut, d'autre part, trouver habile, intéressante et complexe la bande sonore de Québec-USA, il faut déplorer qu'elle ait, elle aussi, un rôle de suppléance et ne vise qu'à épater purement et simplement le spectateur. Epater: telle semble être la première préoccupation de Brault et Jutra. Epater et réaliser LE film qui révolutionnera le cinéma. Et comme évidemment ils s'en voudraient que le spectateur ne soit pas "ébloui", ils répètent deux ou trois fois le même gag et se chargent de bien lui pointer du doigt les moments où il lui faut rire, et les gens dont il lui faut rire, et les femmes qu'il lui faut trouver belles, et les prises de vues qu'il lui faut trouver géniales. Exemple parfait de ceci: la séquence de la relève de la garde. Brault et Jutra y font double emploi de tout et gâtent les quelques éléments originaux qu'ils auraient pu exploiter (tel le petit garçon lisant l'histoire de Gulliver). Plans "zoomés", images renversées, images gelées se succèdent avec une rapidité déconcertante mais injustifiée. Les deux réalisateurs s'amuse, s'amuse, s'amuse et ne nous laissent pas le temps de voir.

“Admirez-nous, semblent-ils dire, admirez notre ingéniosité, notre virtuosité, notre humour; le sujet que nous filmons est sans intérêt.” Aussi ne voient-ils que ce qu’ils veulent bien voir. Quand ils croisent une femme, ils sont capables des plus dangereuses acrobaties pour arriver à la filmer; pendant la promenade en auto avec les deux touristes noirs, le caméraman a dû accomplir un véritable tour de force pour attraper au vol une jolie femme. Est-ce que nos deux cinéastes n’auraient pas dû, de préférence, essayer de comprendre et de rendre la vision de deux touristes américains au lieu que de s’amuser à se satisfaire et se resatisfaire comme deux jeunes adolescents? Non contents de s’amuser aux dépens des autres, ils prêtent à tout le monde des intentions de toutes sortes. Il n’y a pas, à leurs yeux, de gens simples, de gens normaux. Les québécoises se promènent sur la terrasse dans le but unique de chercher l’homme. Les nonnes n’ont pas le droit d’errer comme tout le monde dans les rues de Québec. Les touristes n’ont pas le droit de faire usage de leur appareil photographique.

Québec-USA est un film méchant jusqu’à l’irrespect. C’est un film où l’amour est littéralement absent.

Le VIEIL AGE de Jacques Giraldeau



Est en jeu, ici non seulement un film, mais l'avenir de tout un cinéma dont *Québec-USA* cumule d'une façon exemplaire les défauts, les maladies pourrions-nous dire. Si le cinéma de demain devait ressembler au film de Brault et Jutra, l'Art ne serait plus que la résultante de complaisances gratuites, l'Art n'aurait plus de fondement dans la réalité, bref il n'y aurait plus d'Art. Le touriste, que Brault et Jutra ont essayé en vain de caricaturer en ne réussissant qu'à se caricaturer eux-mêmes, le touriste se substituerait à l'artiste et le je-me-fais-plaisir-en-photographiant-Marie-Chantal-la-jupe-relevée deviendrait l'excitant premier de la puissance créatrice de l'homme.

Nous ne voulons pas de ce cinéma desséché, fait avec complaisance, et qui ridiculise tout. Nous ne voulons pas de ce cinéma qui escamote la vie et la réalité au profit d'une virtuosité technique en elle-même des plus douteuses. Nous ne voulons pas de ce cinéma impersonnel, où la co-réalisation et l'absence absolue de scénario et d'unité ne tiennent à rien d'autre qu'à la paresse pure et simple.

Les écueils d'un genre

Un premier défaut du "candid eye" tel qu'on le conçoit maintenant à l'équipe française se présente au niveau du sujet. Trop souvent, on commence un tournage avec, en tête, une idée vague, mal étoffée, mal conceptualisée. Ce manque de rigueur permettra ensuite de filmer à peu près n'importe quoi; un sujet mal défini semble justifier toutes les digressions, toutes les fioritures: on croit toujours que cela peut avoir un lien avec le sujet. Alors on met beaucoup d'effort à tourner des choses inutiles, auxquelles on s'attachera sentimentalement, à cause des prouesses qu'elles auront coûtées. Le monteur s'attendrira devant la performance et le plan gratuit trouvera sa place dans la copie finale. Résultat: la prouesse l'emporte sur l'idée, la technique se substitue au sujet, qui est absent de toute façon. Beau sacrifice! qu'on cherchera à excuser en disant que le scénario traditionnel brime la disponibilité du cinéaste face aux innombrables manifestations de la réalité. Ceci recèle une part de vérité, mais entre un scénario complexe et rigide, et pas de sujet du tout, il y a marge.

D'autre part, la piqure de vérité donnée par Rouch et une certaine obsession du petit écran (auquel sont directement destinés la plupart des films mentionnés ici) ont introduit dans les films de l'équipe française le règne de l'interview. On eût espéré que cette manie n'affligeât que le genre de la télévision proprement dite. Mais voilà que pour atteindre la vérité absolue, on donne la parole au prolétaire qui cause interminablement (cf: *Le vieil Age, Boulevard St-Laurent*). Nous ne voulons pas condamner en soi l'utilisation de l'interview au cinéma. *Lonely Boy* et *Days of Whisky Gap* sont là, si besoin est, pour nous convaincre qu'on peut l'intégrer utilement dans un documentaire intelligemment conçu. Mais trop souvent nos



A ST-HENRI, LE 5 SEPTEMBRE

cinéastes abdiquent leurs responsabilités créatrices devant le témoignage de l'individu auquel ils prêtent un coefficient de vérité totale, d'universelle évidence. Or il n'en est rien, l'individu ne redonne qu'une vision particulière de la réalité. Si le réalisateur refuse ensuite de comprendre celle-ci pour en livrer une interprétation personnelle, le film manquera d'envergure. Ce sera une oeuvre avortée, à consommer à la sauvette et entre nous, parce que dépourvue des valeurs universelles qui sont le propre de l'art.

A l'ONF, il est très courant que les films soient coréalisés. La méthode a fait ses preuves: les meilleurs films de l'équipe anglaise ont été faits en collaboration (cf: *Bientôt Noël*, *Glenn Gould*, *La Bataillon*). Il semble que les anglo-saxons aient trouvé la clé d'une forme de cohésion où les diverses parties engagées contribuent utilement à produire un travail créateur. Ceci ne veut pas dire que tous les participants fournissent un apport égal sur le plan de la création, mais un phénomène de compensation existe, un curieux équilibre s'établit qui permet de produire des oeuvres valables. A l'équipe française, au contraire, cette méthode n'a pas fait merveille jusqu'à maintenant. Hormis *Les Raquetteurs* — exemple peu concluant — la plupart des films "candid eye" faits en coréalisation aboutissent au fouillis. *A St-Henri* en est un exemple magistral. Peut-être y a-t-il incompatibilité entre l'individualisme propre au tempérament latin et le

principe de la coréalisation. Si l'on compare *Golden Gloves* à *A St-Henri*, cela semble évident. Le générique du premier fait état d'un seul réalisateur: Gilles Groulx. Le second attribue la réalisation à toute une avalanche de noms. Le premier est une réussite, le second un échec. Le premier a de l'unité et reflète la marque d'une personnalité, le second en est totalement dépourvu. Les mêmes conclusions s'ensuivraient d'une comparaison entre *Golden Gloves* et *Québec-USA*. Si la coréalisation ne lui réussit pas, que l'équipe française s'en débarrasse, on a suffisamment ruiné de beaux sujets déjà.

Enfin, conséquence du manque de rigueur engendré par l'absence de scénarios et de réalisateurs véritables, il y a le "candid leg" et d'autres lubies adolescentes de même nature qui foisonnent toutes sous le signe de la complaisance. Ce genre de scories encombrant littéralement *Seul ou avec d'autres* et *Québec-USA*. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que cette façon de capter la réalité "à la sauvette", si elle n'est pas gouvernée par l'intelligence et l'amour du sujet à traiter, tombe inévitablement dans la banalité ou le "voyeurisme". Plus encore, on croit qu'en filmant une situation taboue ou honteuse, on a tout compris d'une réalité parce qu'on est allé "au fond" de celui-ci: quelle aberration! La scène de la rue Petit-Champlain, dans *Québec-USA*, relève de cette déviation d'esprit. On n'a pas le droit de mépriser ainsi les gens. Il n'y a surtout aucune théorie valable de "ciné-vérité" ou autre, qui pourra justifier les facilités du "candid leg" et leur aboutissement extrême: la dépeinture bête et sans nuance de situations humiliantes.

Pour conclure...

Il semble que l'expérience du "candid eye" à l'équipe française de l'ONF soit dans une impasse. On ne s'est pas suffisamment aperçu qu'il s'agit là d'un genre valable mais limité, que la marge est extrêmement mince qui sépare une expérience réussie d'une expérience ratée, en ce domaine, et que, en tout cas, il ne saurait rien sortir de bon d'une tentative de fusionner le cinéma-vérité au "candid eye". Ce sont deux modes d'approche différents, dont la réussite ne tient souvent qu'à un fil et qui procèdent de deux attitudes quasi-divergentes, devant les êtres et les choses. Ce n'est donc pas le "candid eye" comme tel, mais l'esprit dans lequel on l'aborde qui est mis en cause ici. Quand on se permet de dire — entr'autres finesses — dans *A St-Henri*: "Nous avons fait ce film pour notre bon plaisir" et que le film s'avère un échec, on se prend à souhaiter que l'équipe française laisse tomber ses glosages prétentieux et qu'elle se mette résolument au travail, une fois pour toutes. Qu'on nous donne enfin des oeuvres finies, pensées; des films qui subissent avec succès l'épreuve d'un second visionnement, des films d'envergure, marqués d'une personnalité et qui rejoignent l'universel.

Jean-Pierre LEFEBVRE
Jean-Claude PILON

FILMS RECENTS

Le Démon du midi

LOLITA, film américain de Stanley Kubrick. Scénario: Vladimir Nabokov, d'après son roman. Photographie: Oswald Morris. Musique: Nelson Riddle. Interprétation: James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers et Sue Lyons. 1962.

Etonnant ce Stanley Kubrick . . .

Il se fit remarquer surtout par son second long métrage *The Killing* (*La Grande Razzia*), un film policier peu banal qui joignait un certain lyrisme à une violence extrême (le fameux panoramique nous découvrant les cadavres ensanglantés de bandits fraîchement fauchés) et qui de plus, comme *High Noon* et *Cléo de 5 à 7*, durait la durée de l'action, mais avec cette différence qu'on assistait à des scènes de "temps simultané". Ensuite il réalisa un film dont le sujet convenait on ne peut plus à son tempérament: *Paths of Glory* (*Les Sentiers de la gloire*), récit (véridique) de l'exécution "pour donner l'exemple" de trois soldats français au cours de la première guerre. On a encore frais à la mémoire le style incisif, brutal et puissant de cette bande interdite en France.

Après cette réussite exceptionnelle, les cinéphiles s'indignèrent de le voir signer le contrat pour une autre de ces machines à millions qui aurait nom *Spartacus*. On oubliait que le sujet de cette super-production rejoignait les idées politiques et morales du réalisateur de *Paths of Glory*: en effet *Spartacus* était la révolte d'esclaves que l'on entraînait à devenir gladiateurs pour le divertissement des populations romaines. Et Kubrick en réalisant un très bon film, donna ses titres de noblesse à un genre décrié et maudit: le film à grand spectacle.

Et maintenant Lolita . . . Déconcertant Kubrick qui s'attaque avec ce film à un genre qui, à priori, ne lui conviendrait pas plus que la comédie musicale à John Huston!

La publicité faite autour de *Lolita* pose la question: "How did they ever make a movie of Lolita?" Naturellement, le sens de la phrase, dans

la bouche des publicitaires, ne fait aucun doute: en s'adressant à ce "cochon de payant", on lui rappelle que le sujet du livre avait fait scandale lors de sa parution et que le film risque d'en faire autant. On peut cependant donner un autre sens à cette phrase, un sens cinématographique: "comment a-t-on pu traduire en images le style littéraire de Nabokov?" Car le livre de Nabokov est un chef-d'oeuvre de style. Mais comme encore beaucoup de personnes vont voir un film *d'abord* pour l'histoire, ils se préoccupent assez peu de style. A cet égard (l'histoire), le roman et le film n'apporte rien de formidable et de passionnant et je comprends ceux qui s'ennuient vers la fin de l'un et de l'autre.

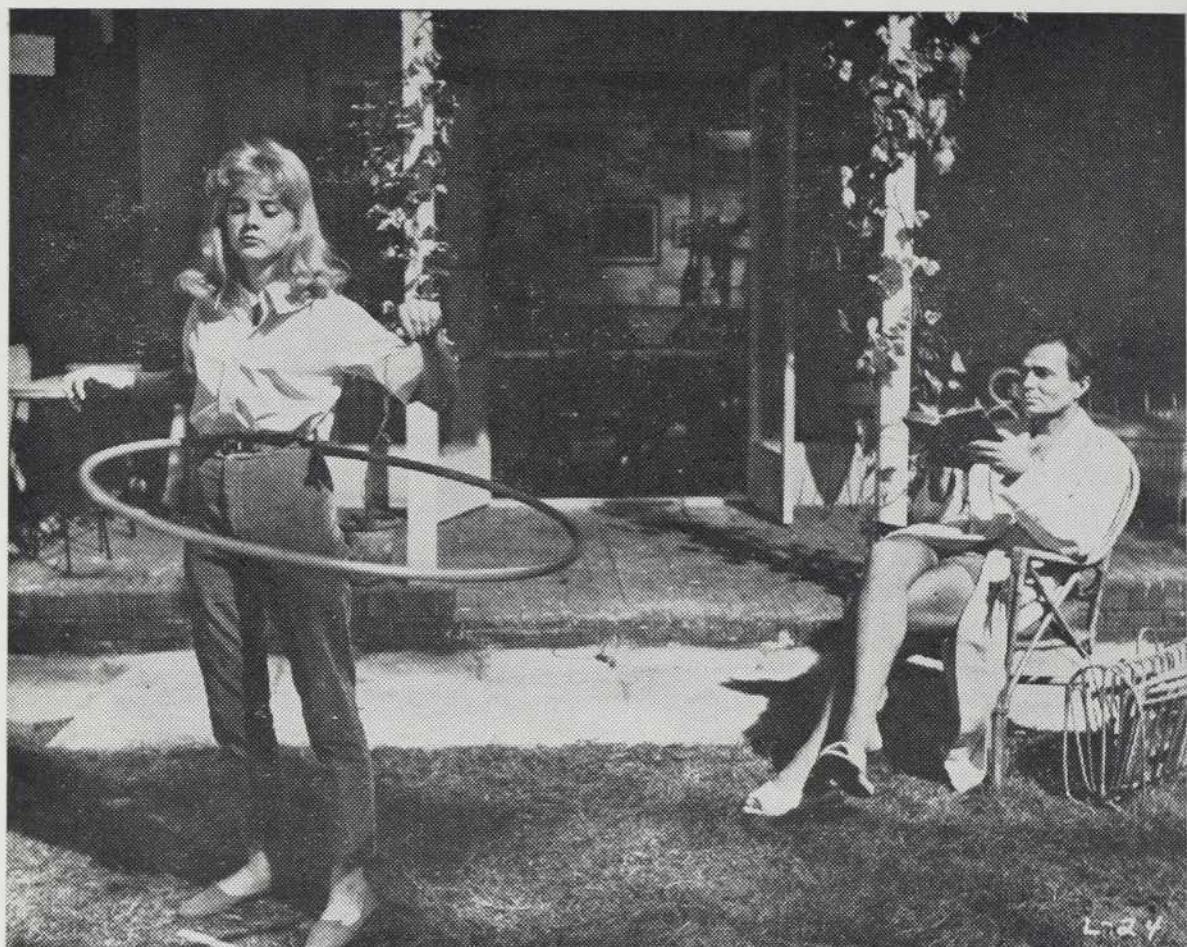
Mais il est des spectateurs qui vont au-delà de l'histoire et qui attachent de l'importance à la facture d'une oeuvre, à son style. Or *Lolita* est un film au style éblouissant, fin, spirituel, humoristique.

On s'indigne du fait que le film a transformé le bouquin, que *Lolita* n'a plus douze ans mais en paraît plutôt dix sept, que les relations physiques Humbert Humbert-Lolita sont à peine suggérés dans le film, que . . . , que . . . et que . . . Quand se résoudra-t-on à juger un film en lui-même et non à travers l'oeuvre qui lui a donné naissance? *Jules et Jim* a aussi été transformé: mais peu importe puisque le film est valable *en tant que film*. Aussi je juge le film seul.

Pour ceux qui ne sont pas familiers avec *Lolita*, disons simplement qu'Humbert Humbert (James Mason), homme d'âge mûr, européen, professeur de lettres vient s'installer aux Etats-Unis pour y enseigner. Il rencontre une veuve, Charlotte Haze (Shirley Winters) qu'il épouse afin d'être près de sa charmante fille Lolita (Sue Lyon). Sa femme étant morte, H. H. vit avec Lolita pendant un certain temps: mais elle le quitte pour Clare Quilty (Peter Sellers), un écrivain de télévision. Déçue, Lolita abandonne Quilty et épouse un brave garçon. Enceinte, elle écrit à H. H. pour lui demander de l'argent. H. H. lui offre de continuer à vivre à deux: elle refuse. H. H. va tuer Quilty qui lui a ravi sa Lolita. En épilogue, un sous-titre nous apprend que "H. H. died in legal captivity, of coronary thrombosis, a few days before his trial for the murder of Clare Quilty."

On aime beaucoup classer, cataloguer les oeuvres en affirmant: ceci est une comédie, cela un drame. *Lolita* est difficilement classifiable. Le personnage de H. H. est en un sens tragique: un homme aussi follement amoureux qu'aussi follement jaloux (la crise qu'il fait à l'hôpital est dramatique et à la fois humoristique car le parquet du couloir est glissant et les personnages tombent à la renverse). Même si le dernier tiers du film tourne au drame, l'ensemble, par son style, est une comédie humoristique.

Les dialogues spirituels fourmillent (allusion à *Spartacus* alors qu'on voit Quilty drapé à la romaine avec une housse de divan; la référence à une conférence sur le Dr. Schweitzer et le Dr. Jivago; la "collection" de reproductions de peintures de Charlotte: "Do you believe in God" demande Charlotte et H. H. de répondre "The question is does God believe in me?"; en regardant la fille muette qui est à ses côtés, Quilty dit: "Well, we do a lot of things with my excess energy"; le lit pliant s'est effondré au cours de la nuit, au matin H. H. dit à Lolita:



Sue Lyon et James Mason dans LOLITA

“The bed collapsed; it’s a collapsable bed”; dans cette même scène, H. H. confie à Lolita: “All the best people shave twice a day”; que d’humour dans ces deux seuls mots “We Americans” prononcés par Quilty se faisant passer pour un psychiatre d’origine allemande).

Les noms mêmes des personnages prêtent à rire: Humbert Humbert, Mister Swine à l’hôtel, Miss Fromkiss infirmière à l’hôpital, Quilty et Charlotte Haze.

Le film contient plusieurs idées formidables de mise en scène: l’extrait d’un vieux film d’horreur et le jeu de mains (H. H., Charlotte et Lolita) qui s’ensuit au cinéma; le plan final nous montrant (en ellipse) la mort de Quilty: la peinture percée de trous de balles; chaque changement de plan dans la scène d’amour entre Charlotte et H. H. est ponctuée d’un éclair; H. H. se réfugiant dans la salle de toilette pour écrire en paix son journal; le chewing-gum que mâche Lolita au nez de son père qui la réprimande; le Chopin converti en chanson de “hit parade”; le gros plan subjectif du revolver vu par H. H.; après la mort de Charlotte la scène

de bain où H. H. essaie de boire dans un verre placé sur sa poitrine, sans y toucher avec ses doigts; le bruit insolite des chips que mange Lolita dans l'auto.

Durant la première heure du film, les mouvements de caméra traduisent l'excitation de H. H.: non seulement nous changeons de pièce à l'intérieur d'un plan, mais nous changeons d'étage. Cette nervosité se fait aussi sentir dans le découpage: au début du retour en arrière, plusieurs courtes scènes avec fondus au noir entre chacune d'elles.

Dans la scène de bain de H. H., la musique ajoute à l'incongru du spectacle: un rythme sud-américain crée un climat insolite.

La direction d'acteurs est magistrale: James Mason s'avère le Humbert Humbert parfait: ses yeux, surtout sa bouche entr'ouverte, ses tics, ses gestes étudiés traduisent à ravir le malaise profond qui l'assaille à la seule vue de Lolita (à la soirée dansante; la première fois qu'il voit Lolita; quand il regarde Lolita jouer du hoola-hoop; lorsque Charlotte lui apprend qu'elle a décidé d'envoyer Lolita à la campagne pour l'été; lorsque, en étreignant Charlotte dans le lit, sa vue se porte sur la photo de Lolita). Peters Sellers compose un personnage avec un rare bonheur (scène où, à l'hôtel, il parle sans arrêt à H. H. sans jamais le regarder et surtout la scène du psychiatre avec un fort accent allemand). Il impose avec force un personnage qui n'est que très épisodique.

Shelley Winters joue de façon exemplaire son ridicule personnage (ses toilettes sont d'un mauvais goût très fonctionnel).

Sue Lyon est Lolita: une petite dinde, une dinde capricieuse qu'on assassinerait avec plaisir dès la deuxième bobine.

Le film n'est pas sans défaut; sa longueur excessive (deux heures et demie) engendre un certain ennui, surtout lorsque nous voyons Lolita enceinte. Kubric aurait pu aussi éviter le rappel de *Baby Doll*.

Jacques LAMOUREUX

Un goût de "Free Cinema"

A TASTE OF HONEY, film anglais de Tony Richardson. Scénario: Shelagh Delaney et Tony Richardson, d'après la pièce de Shelagh Delaney. Photographie: Walter Lasally. Musique: John Addison. Interprétation: Rita Tushingham, Dora Bryan et Murray Melvin. 1961.

Le "Free Cinema" en Angleterre n'aura pas fait long feu: quelques courts métrages réalisés avec des moyens de fortune qui exprimaient une poussée de fièvre, un mal de vivre ou une lutte contre la médiocrité et la vulgarité. Mother England en eut vite assez et Tony Richardson, Karel Reisz et Lindsay Anderson se retrouvèrent qui dans le film subventionné, qui dans la production commerciale. Ils conservaient tous bien sûr les qualités qui marquaient leurs oeuvres de jeunesse — un sens aigu du



Rita Tushingham dans A TASTE OF HONEY

réalisme, un dynamisme qui était notoirement absent du cinéma anglais — mais l'esprit malicieux avait disparu. Les morsures d' *O Dreamland* ou de *Mama Don't Allow* étaient remplacées par l'observation polie de *We Are the Lambeth Boys* ou de *The Entertainer*. Pour un, Tony Richardson donnait des signes inquiétants d'essoufflement. Après avoir correctement adapté deux pièces de John Osborne, il s'est lancé dans la mise en boîte de Faulkner avec *Sanctuary*; les résultats furent navrants.

A Taste of Honey est donc dans une certaine mesure une surprise. Ici on ne sent plus le carcan qui retenait prisonniers des films comme *Look Back in Danger* et *The Entertainer* et qui empêchaient Richardson de créer des oeuvres dépassant les exigences des pièces adaptées; ses deux premiers films s'en tenaient trop à une manière brillante et aux tics et manies chers à la jeune génération britannique. En adaptant la pièce de Shelagh Delaney, Tony Richardson s'est au contraire rapproché du style qui caractérisait le "Free Cinema"; le décor de Manchester est devenu un élément important à travers lequel tout un univers se révèle; et c'est à cause

de la médiocrité du décor — il serait plus juste de dire du monde adulte — que les personnages prennent leur relief, leur noblesse.

Richardson a construit un film tout en sensibilité, à l'image de ses deux personnages principaux, Joe et Jeff. Le monde est comme vu des yeux de deux enfants: la mansarde de Joe est peuplée de jouets — le moindre objet qui s'y trouve devient une poupée pour laquelle on éprouve de la tendresse; à l'opposé, tout dans la maison que le "cher Peter" offre à la mère est laid, vulgaire. C'est un jugement qui est constamment porté sur la réalité et qui divise l'univers entre ce qui est beau et qu'il faut aimer et ce qui est médiocre et qu'il faut détester. *A Taste of Honey*, dans cette perspective, rejoint un peu l'expérience d'*O Dreamland*. On y trouve les mêmes personnages clownesques, la même caméra accusatrice, la même sensibilité déchirée.

Parfois, malgré la sûreté d'exécution dont fait preuve Richardson, on a l'impression d'être devant un premier film; on demeure ébloui par une masse d'annotations, par un schéma de vision du monde et surtout par des personnages qui semblent tirés directement de l'expérience quotidienne de l'auteur sans avoir subi aucune transformation. Et aussitôt on se demande qui de Shelagh Delaney ou de Tony Richardson a imposé sa griffe à l'oeuvre; et en conséquence jusqu'à quel point la mise en scène procède-t-elle d'une nécessité intérieure ou n'est-elle qu'une traduction habile de la pièce originale? Sans doute ce problème se pose-t-il pour un très grand nombre de films. Mais ici il y va d'une certaine sincérité que l'on est gêné de devoir mettre en doute et de la caution morale qui est volontiers accordée aux premières oeuvres.

Tony Richardson demeure un cinéaste de qui on peut tout attendre. Il est possible qu'il ne soit qu'un illustrateur, mais il est aussi capable de se révéler un auteur.

Michel PATENAUDE

Valerio et ses frères

THE GREAT WAR (La Grande Guerre), film italien de Mario Monicelli. Scénario: Age, Scarpelli, Vincenzoni et Monicelli. Photographie: G. Rotunno. Musique: Nini Rota. Interprétation: Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Silvana Mangano et Folco Lulli. 1959.

LA NOTTE BRAVA (Les Garçons), film franco-italien de Mauro Bolognini. Scénario: Pier Paolo Pasolini et Mauro Bolognini. Photographie: Armando Nannuzzi. Musique: P. Piccioni. Interprétation: Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy, Antonella Lualdi et Elsa Martinelli. 1960.

ÉTÉ VIOLENT (Estate violente), film franco-italien de Valerio Zurlini. Scénario: Zurlini, D'Amico, Prosper. Photographie: Gino Santoni, Musique: M. Nascimbene. Interprétation: Eleonora Rossi-Drago, Jean-Louis Trintignant et Jacqueline Sassard. 1959.

Les Garçons est un cas exemplaire de chef-d'oeuvre raté, et c'est pour cette raison qu'il nous passionne autant qu'il nous exaspère. Il y eut mésen-

tente presque totale entre le metteur en scène Bolognini et le scénariste Pasolini; peut-être ont-ils tous les deux fourni le meilleur d'eux-mêmes, leur vision du monde était toutefois trop différente, voire même contradictoire, pour pouvoir permettre la naissance d'une oeuvre cohérente.

Si les vingt premières minutes des *Garçons* sont les plus réussies en ce sens qu'elles sont les plus homogènes, c'est qu'elles consistent en une description du type néo-réaliste et que Bolognini se sent passablement à l'aise sur ce terrain. Sa mise en scène est essentiellement réaliste et atteint sa plus grande force dans les scènes intimistes (ex: les trois garçons avec les trois prostituées dans le bois). Jusqu'à cette dernière scène mentionnée, Pasolini et Bolognini s'accordent passablement bien, mais dès l'instant où Pasolini quitte la réalité pour s'aventurer dans un monde strictement absurde où se côtoient l'humour noir, la morbidité et un certain naturalisme, Bolognini décroche tout à fait. Cette rupture se produit au moment où les trois garçons s'aperçoivent qu'ils se sont fait voler leur porte-feuille par les trois prostituées qu'ils croyaient avoir si bien roulées. Débute alors une aventure dont on se demande si ce n'est pas un cauchemar et à laquelle, Bolognini lui-même n'y ayant pas adhéré (sauf dans quelques scènes intimistes), nous ne pouvons croire. Le réalisateur s'en tient, du début à la fin du film, au réalisme le plus strict; la qualité de son défaut lui vaut toutefois d'ajouter à certaines séquences une note d'insolite parfois agaçante, parfois passionnante (la scène entre Terzieff et Mylène Demongeot, le repas nocturne à l'hôtel).

Il est probable que seul Pasolini aurait pu se rendre justice; *Accattone*, premier film du célèbre écrivain italien, nous le dira bientôt.

* * *

Si *Paths of Glory* est l'oeuvre d'un américain réaliste et logique, *Tu ne tueras point* celle d'un français idéaliste et bavard, *The Great War* est l'oeuvre d'un italien sentimental plein de talents mais sans grande discipline.

Encore ici, et cela semble être le défaut majeur de toute une génération de cinéastes italiens qui grignotent les excédents de popularité et de talent de Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica et Visconti, encore ici nous constatons un déséquilibre déplorable entre la mise en scène et le sujet. Mais il y a aussi, dans *The Great War*, le mélange constant de genres cinématographiques qui aiguille l'esprit du spectateur sur mille voies différentes et empêche toute concentration. Le générique se veut réaliste et documentaire, les premières quinze minutes du film (sans doute les meilleures) sont d'un comique très subtil, la grande scène de bataille est froidement dramatique, la scène finale utopiquement épique. Dans tout cela quelques belles scènes d'amour où les héros (qui sont deux lâches de la pire espèce) acquièrent une autre dimension et délaissent leur aspect de collégiens-mauvaises-têtes.

Il serait sans doute éminemment dangereux de prétendre qu'un film sans rigueur est un bon film parce qu'il dépeint des êtres sans rigueur et



Jacques Perrin et Claudia Cardinale dans LA FILLE A LA VALISE

sans personnalité (c'est le cas pour *The Great War*); nous aboutirions, en poussant plus loin cette théorie, à une conception absurde de l'Art et du Beau; l'imperfection de l'objet de l'art ne peut jamais être prétexte à la création d'une oeuvre imparfaite (et ceci peut nous amener à nous demander: dans quelle mesure le Vrai est-il le Beau?). C'est pourquoi *The Great War* ne peut pas être une grande oeuvre tout en demeurant dans ses intentions et dans certains éléments de la réalisation un film plus qu'ordinaire, une oeuvre intéressante qu'il faut voir et apprendre à juger si l'on veut être en mesure de savoir ce qui fait les chefs-d'oeuvres.

* * *

Bolognini et Monicelli ont beaucoup de talent, peu de profondeur; Valerio Zurlini possède les deux. *Été violent* contient plus que des promesses, manifeste autre chose que des possibilités. Quand Zurlini entreprend une séquence qui l'intéresse, il va jusqu'au bout, il se donne à fond, et cela au mépris même de l'unité du film.

Le scénario d'*Eté violent* était drôlement éparpillé. L'action devait se dérouler dans un milieu aristocrate d'Italie pendant la dernière grande guerre, alors qu'un jeune homme (Jean-Louis Trintignant) tombait amoureux d'une jeune veuve (Eleonora Rossi-Drago) vivant avec une mère possessive à l'extrême. D'autres éléments dramatiques, ainsi la jalousie qu'une jeune adolescente (Jacqueline Lessard), amoureuse de Trintignant, éprouve à l'égard de la veuve, ainsi une apparition rapide du père faciste de Trintignant, venaient s'ajouter tant bien que mal au scénario. Zurlini s'est heureusement désintéressé de tout, sauf de l'histoire d'amour. Il semble ne pas avoir été préoccupé par l'équilibre du film et s'être fait un devoir de bâcler les scènes sans rapport direct avec Trintignant et Rossi-Drago. C'est ainsi qu'il nous a donné vingt minutes de très grand cinéma.

Nous pourrions attribuer la beauté de ces vingt minutes à un effet du hasard: *Le Fille à la valise*⁽¹⁾, film qui suit immédiatement *Eté violent*,
⁽¹⁾ Encore inédit au Québec.
permet de croire qu'il n'en est rien. (La beauté de ces vingt minutes, remarquons-le tout de suite, nous la devons aussi à l'extraordinaire Eleonora Rossi-Drago qui est en voie de devenir une des meilleures interprètes

Maria Ferrero et Franco Interlengli dans LA NOTTE BRAVA (Les Garçons)



italiennes de l'heure; plus charnelle peut-être que Monica Vitti, elle est, par l'âge et par la dignité, le répondant féminin à Marcello Mastroianni.)

Zurlini n'est lui-même que lorsqu'il parle d'amour, s'emploie à scruter les visages silencieux dont les yeux se cherchent et se fuient tour à tour sans toutefois être capables de se sentir, ni d'échapper à la force et à la violence d'un amour qui ne se raisonne pas. Zurlini n'est lui-même que dans un décor et un climat de chaleur, où la lumière joue un rôle prédominant. Il affectionne le bord de la mer (il reprendra presque intégralement, dans *La Fille à la valise*, la scène d'amour sur la plage) et les villas somptueuses aux décorations bizarres (la villa de Trintignant dans *Été violent*, celle de Jacques Perrin dans *La Fille à la valise*). Mais sans l'élément sonore auquel Zurlini donne une importance toute aussi grande qu'à l'élément visuel, *Été violent*, et encore plus *La Fille à la valise*, seraient privés de leur vraie force, autant sur le plan du réalisme que du lyrisme. Il choisit habituellement une musique populaire qui a pour don d'évoquer une atmosphère et un passé bien particuliers; *Temptation* chanté en anglais; on ne le verrait jamais emprunter à Bach le fond sonore d'une scène d'amour; il s'appuie, d'une part, sur une réalité sociale trop immédiate, et ne poursuit pas, d'autre part, une méditation spirituelle et intellectuelle sur l'amour comme, par exemple, le fait Antonioni. Quant aux bruits, il sait merveilleusement s'en servir pour augmenter l'intensité dramatique d'une scène (la sonnerie annonçant que le train arrive en gare, à laquelle on attache peu d'importance dans *Été violent*, constitue cependant le seul élément sonore de la très longue scène finale entre Jacques Perrin et Claudia Cardinale dans *La Fille à la valise*).

Nous pouvons beaucoup attendre de Zurlini, autant peut-être que des plus grands cinéastes italiens de l'heure. Trois films, dont le premier, *Les Jeunes filles de San Frediano* n'était pas de bon augure, lui ont permis de faire plus que ses preuves: il s'est déjà créé un univers personnel. Un univers d'amour violent.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Hawks à tout vent

HATARI, film américain de Howard Hawks. Scénario: Leigh Brackett, d'après Harry Kurnitz. Photographie: Russell Harlan. Musique: Henry Mancini. Interprétation: John Wayne, Elsa Martinelli, Red Buttons et Gérard Blain. 1962.

Ce qui surprend, ce sont les ressemblances avec *Rio Bravo*. Tout autant que les dissemblances, d'ailleurs. *Hatari* aurait-il été un *Rio Bravo* africain que nous aurions eu toutes les raisons du monde pour l'aimer et l'admirer. Le scénario reste sensiblement le même: quelques hommes qui ont besoin des uns et des autres pour se sortir du pétrin; un genre de



HATARI: Howard Hawks en compagnie d'Elsa Martinelli et de John Wayne

solidarité, quoi. Et voilà, le film est amorcé. Et précisément le genre de solidarité qui a servi de catalyseur à *Rio Bravo*. Mais de la même façon que *Rio Bravo* était un western qui n'en était pas un. *Hatari* est un film d'aventure qui n'en est pas un, ou une comédie qui n'en est pas une.

Le film semble moins parfait que *Rio Bravo*: c'est qu'il est plus dégagé et qu'on a plus d'espace pour respirer, pour rire. Le village écrasant de *Rio Bravo* est ici remplacé par tout le coeur de l'Afrique. Mais la comédie qui change le ton n'est là que pour alléger le drame, de la même façon que le drame n'est là que pour soutenir la comédie. Non pas qu'un seul de ces deux genres aurait été insuffisant — Hawks nous a déjà prouvé le contraire — mais ici, dans un contexte d'aventure, de chasse et d'Afrique (comme nous avons appris à la connaître en lisant Hemingway), les deux genres devaient se côtoyer pour faire ressortir le véritable sujet du film: l'amitié. Des hommes qui font une affaire louche ensemble s'appellent des complices; des hommes qui travaillent ensemble s'appellent des collaborateurs; des hommes qui travaillent ensemble, vivent ensemble et s'amusent ensemble s'appellent des amis.

Dans *Rio Bravo*, on le sait bien, c'est l'amitié des quatre types qui leur a permis de se sortir de leur situation, de faire éclater le vase clos qui les étouffait. Dans *Hatari*, c'est aussi l'amitié qui permettra aux hommes

— et par rebondissement aux femmes — de bien réussir la chasse qu'ils ont entreprise. Certes, au premier visionnement, le film semble moins sérieux que *Rio Bravo*: alors, on dit qu'ils ne se ressemblent pas, qu'ils n'ont pas d'auteur. Mais l'habit ne fait pas le moine et en dépit de son costume de carnaval *Hatari* est tout aussi Hawks que *Rio Bravo*.

Les femmes dans les deux films se ressemblent étrangement. On pourrait presque dire que c'est la même transplantée dans un décor nouveau; même femme quelque peu romantique, débrouillarde au possible, énergique, enthousiaste et avec beaucoup de culot; bref, la femme qu'il faut pour plaire au type qui les a toujours refusées.

Dans les deux films, même petite scène autour de quelques notes de musique où l'on sent, entre les amis, les liens se raffermir.

Dans les deux films, une — ou plusieurs — admirable séquence de chasse. *Rio Bravo* offrait une chasse à l'homme, *Hatari*, une chasse à la bête. D'ailleurs, dans le fond, n'en doutons pas, les deux se ressemblent drôlement! Elles sont brillantes, ces séquences de chasse. Elles constitueraient des morceaux d'anthologie. Pas l'ombre d'un trucage. L'honnêteté tout le long. Et on n'a pas dompté les rhinocéros! C'est comme si on avait tourné en *candid* à partir d'un découpage des plus rigoureux. On traque la bête. Le montage est conçu en fonction de cette chasse: il traque. Encerle. Se ferme sur la bête. Et à travers l'art du photographe et du monteur, l'on ressent à la fois cette joie et cette anxiété à la poursuite des animaux. Un plaisir. Une joie exhubérante de la part des chasseurs. Comme dans *Rio Bravo*. On fait ça en riant. Sans jamais perdre la notion du danger, toutefois. Car nous avons affaire à des hommes intelligents. Des hommes pour qui l'intelligence n'est plus un luxe, mais une nécessité. *Terre des Pharaons* du même auteur développait plus longuement ce thème. Si les justiciers de *Rio Bravo* ou si les chasseurs de *Hatari* — justiciers et chasseurs, deux mots qui ne sont pas sans un certain rapport... — n'avaient pas été intelligents, vous croyez qu'ils auraient fourni la matière d'un film consistant, d'un film intelligent? C'est que dans les deux cas, l'intelligence est capitale, salutaire.

C'est que dans les deux cas, comme dans tous les autres, nous sommes devant un film d'auteur, personnel, emballant.

Jacques LEDUC

La Gloire des idoles

LONELY BOY, film canadien de Wolf Koenig et Roman Kroitor. Photographie: Wolf Koenig. Montage: Joseph Spotton et Guy L. Coté. Production: Tom Daly et Colin Low. Office National du Film. 1961.

"But I had that bubbling inside of me."

Lonely Boy n'est pas un film qui se laisse facilement cerner. Le critique-sociologue et le critique-esthète se heurtent tous deux à un mur et se sentent incapables d'en rejoindre la substance; l'un et l'autre auront l'impression d'avoir épuisé le sujet chacun dans son domaine, sans pour autant parvenir

à toucher à la source même de l'oeuvre. Cela sans doute est dû au fait que les auteurs ont suivi le cheminement le plus simple qui menait directement de l'observation du phénomène à sa transposition en termes cinématographiques. La seule façon dès lors de s'approcher du film est de le considérer comme une oeuvre où la vie totale est présente.

Ce qui frappe d'abord dans *Lonely Boy*, c'est le respect conservé en face de la réalité. Ici on ne peut pas parler d'attitude ou de point de vue sur un sujet, il faut au contraire voir une appréhension globale d'un univers, une saisie de l'intérieur qui intègre toutes les valeurs de la vie.

Qu'est-ce que *Lonely Boy*? Un portrait de Paul Anka, le phénomène d'un adolescent que sa génération a élevé au rang d'idole. Autour de lui tout un monde vit et contribue à sa gloire. Il est devenu une valeur suprême, le pape d'une religion tout entière fondée sur le lyrisme. C'est un étrange mélange d'absolu, de désir de vie intense qu'il représente aux yeux de ses contemporains.

Le mérite de Wolf Koenig et de Roman Kroitor est d'avoir laissé le spectateur entrer dans ce monde, de lui donner la sensation quasi-physique de tomber sous le magnétisme d'Anka. On se sent constamment pressé par la foule, on a l'impression très nette de participer à ce rituel.

La séquence tournée à Freedomland est exemplaire à cet égard. Rarement aura-t-on assisté au cinéma à une scène exprimant pareil paroxysme. La caméra semble glisser sur les visages des adolescentes; les images que l'on voit expriment une angoisse, un désir de laisser la vie s'emparer de soi. Il y a là quelque chose d'extraordinaire, le sentiment d'une solitude fondamentale, un désir amoureux impossible. C'est un moment privilégié de cinéma de par la douleur extrême qu'il renferme.

Voir *Lonely Boy* est en quelque sorte une expérience. On y découvre un monde insoupçonné. Ouvertement, des régions troubles de l'être humain apparaissent sous nos yeux.

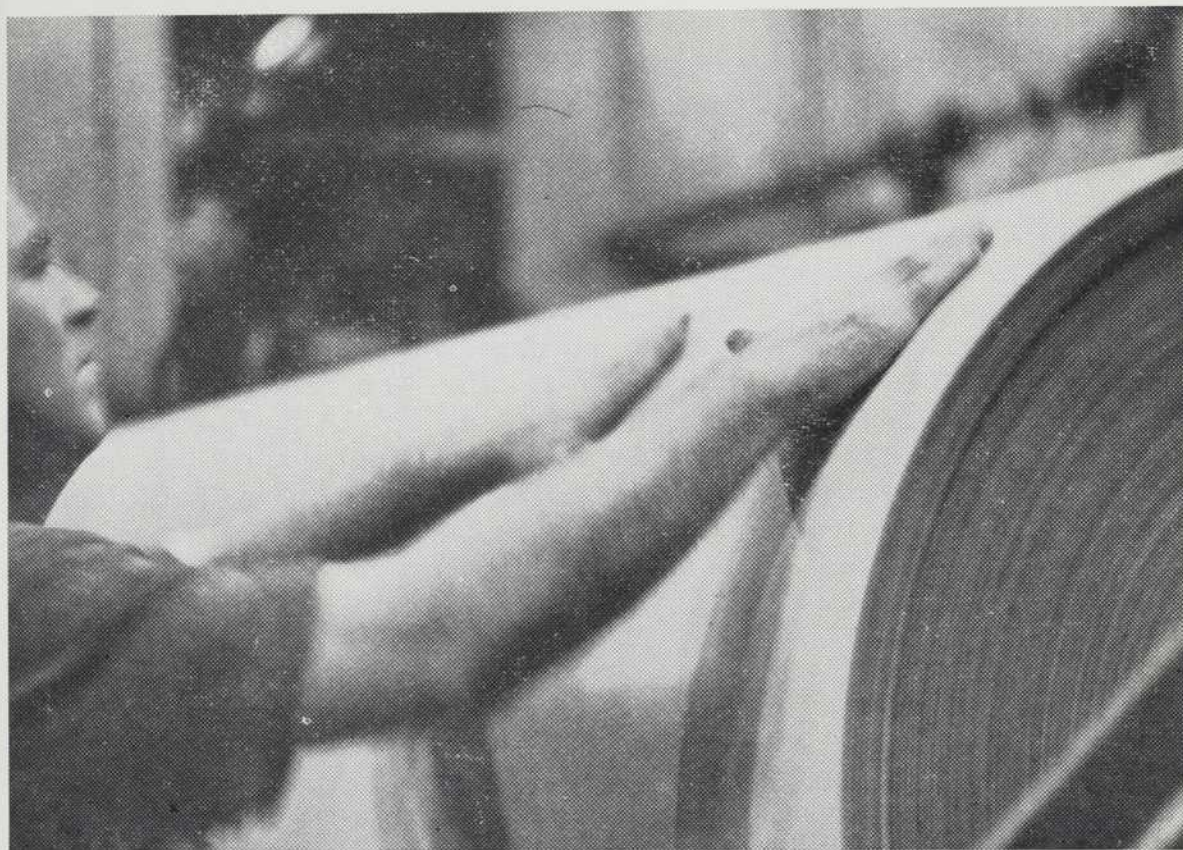
Le "candid eye" ne peut plus être tout à fait le même depuis *Lonely Boy*. Considéré d'ordinaire comme une méthode d'approche extérieure de la réalité, devant le plus souvent se contenter d'épier les faits et gestes des gens, il est devenu avec ce film une technique capable de regarder vivre un univers par l'intérieur.

Michel PATENAUDE

L'Homme observé

JOUR APRÈS JOUR, court métrage canadien de Clément Perron. Scénario et commentaire: Clément Perron. Photographie: Guy Borremans. Musique: Maurice Blackburn. Office National du film. 1962.

Même l'O.N.F. ne peut échapper aux lois de l'évolution, et le film de Clément Perron, *Jour après jour* marque un tournant dans la production de



JOUR APRES JOUR de Clément Perron

notre maison d'Etat. Le film n'est pas une explication, il a choisi de regarder, et de laisser voir. Jour après jour. Les opérations se répètent comme certaines images, chacune se suffit, personne ne comprend tout à fait, personne ne demande à comprendre. Le bon plaisir de Clément Perron nous vaut de ne pas revoir pour la Nième fois le "Comment on fabrique" traditionnel de l'O.N.F. Le cinéaste a choisi l'humain, il regarde vivre les employés de cette usine de pâte à papier; tout son art réside dans l'originalité et la vérité de son observation. L'homme avant l'explication; cette scène où le papier dévale à toute vitesse sur trois types qui le repoussent calmement du pied, scène bizarre, claire pour l'initié seulement, illustre à elle seule cette prise de position inédite.

Jour après jour résulte d'un travail d'équipe bien minuté, qui ne l'empêche pas d'être une oeuvre personnelle, une oeuvre d'art. Dans la mise en oeuvre de ce travail d'équipe réside une des difficultés du septième art. Pour marquer un film de sa personnalité, pour en faire une oeuvre d'art, le cinéaste doit posséder certaines aptitudes au leadership que nul ne songe à exiger du peintre ou du sculpteur.

Jour après jour est un excellent exemple de ce sens de l'équipe. Clément Perron a réussi à créer cette unité, à "passer" son film à tous ses

collaborateurs. Cette unité de travail, cette complémentarité artistique qui doit procéder de la personnalité de l'auteur est nécessaire à toute oeuvre cinématographique, mais elle est essentielle au film document.

Jour après jour est une suite, une accumulation de gestes, de faits, d'événements, qui ont l'illogisme, le désordre du quotidien. Refusant d'utiliser la "cimentation logique" Clément Perron a cherché et trouvé un autre type d'unité. Borremans manie la caméra comme il l'a rarement fait, il sent son sujet, se crée des leitmotiv: les engrenages et surtout ce mystérieux assemblage de tuyauterie qui danse à la musique de Blackburn. Ce dernier renouvelle son style, il nous offre une bande sonore d'une hardiesse non juvénile, qui laisse deviner le "métier". A plusieurs moments la musique sert de raccord entre des scènes qui n'ont d'autre lien que de faire partie du quotidien. Le montage permet à Blackburn de nous donner certains passages très réussis: j'aime beaucoup voir les hommes travailler au rythme d'un Jazz Band, et cet assemblage de tuyauterie danser le rock 'n roll. *Jour après jour* est un film de montage; plus encore que les autres collaborateurs le monteur doit comprendre le film pour permettre le succès du travail d'équipe.

Jour après jour est un film que j'ai beaucoup goûté, seul le commentaire me semble moins bon. Clément Perron n'est ni Michaux, ni Prévert; il a voulu emprunter une formule et sa formule sent l'emprunt. Ce commentaire a d'heureux moments, de petites chansons bien enchassées et certains instants d'inattendu. Plusieurs passages font superflu alors que d'autres intéressants et plus nécessaires ratent à cause de la formule.

André POIRIER

Animation

MY FINANCIAL CAREER, film canadien d'animation de Gerald Poterton et Grant Munro. Office National du Film. 1961.

Tout l'humour et l'ironie du récit de Leacock ont été merveilleusement mis en images, dans ce court film d'animation, par un dessin très stylisé qui lui confère un ton de fantaisie.

L'utilisation du procédé des cartons découpés qui est relativement plus simple que celle du dessin sur celluloïd, apporte au film un aspect "naïf" qui est sans doute voulu dans les mouvements des personnages, alors qu'une technique savante donne l'illusion d'une caméra très souple (la scène du bureau du gérant de la banque en est un exemple: gros plan des personnages, recul très vif de la caméra qui nous révèle dans un plan d'ensemble toute la pièce...).



MY FINANCIAL CAREER

On a très bien utilisé une multitude de plans, dans un style qui pourrait s'apparenter aux "comic strips" non pour ce qui est du dessin, mais pour ce qui est des changements de plans et d'angles chaque fois qu'une phrase est prononcée.

L'expression des visages est très juste, très humoristique. La narration intelligente, très habile du récit contribue pour beaucoup au succès de *My Financial Career*.

Pierre THEBERGE

NOTES SUR QUELQUES FILMS

Vus par Robert Daudelin, Jean-Pierre Lefebvre, Pierre Théberge,

LA GUERRE DES BOUTONS, film français d'Yves Robert, avec Jacques Dufilho, Jean Richard et Michel Galabru.

A force de vouloir faire spontané, frais et charmant, Yves Robert a réussi une oeuvre sans style, impersonnelle, donc ennuyeuse. Tout ça sent la récitation enfantine: faite pour plaire aux adultes. Les seules qualités du film résident dans les intentions; mais ne fait pas *Les Quatre Cents Coups* qui veut.

R.D.

THE CHILDREN'S HOUR, film américain de William Wyler, avec Audrey Hepburn, Shirley McLaine et James Garner.

Nous serions peut-être plus indulgents si le film de Wyler datait de 1930. Nous ne pouvons toutefois pas adhérer, en 1962, à une oeuvre à ce point statique et où le statisme n'est pas un but en soi, ne sert pas à renforcer le sujet, mais est un simple aveu d'impuissance de la part d'un metteur en scène à court d'inspiration.

J.-P. L.

THE MARK, film anglais de Guy Green, avec Stuart Withman, Maria Schell et Rod Steiger.

Un thème d'un certain intérêt traité de façon conventionnelle. Une réalisation honnête, sans grande originalité; des procédés cinématographiques vieillis: le *happy end* classique, les retours en arrière bien clairs, des explications nettes, une tendance au mélo; en fait, on sous-estime l'intelligence du spectateur.

P. T.

THE MIRACLE WORKER, film américain d'Arthur Penn, avec Ann Bancroft, Patty Duke et Victor Jory.

Si ce film est sous le signe du métier bien appris, si même il présente des séquences exceptionnelles (les *flashbacks*), l'ensemble n'en demeure pas moins d'un mélodrame douteux. Le paroxysme auquel aspire chacun des personnages ne rend que plus pénible le visionnement d'une oeuvre dont on aurait peine à justifier l'existence.

R.D.

LUCRECE BORGIA, film français de Christian-Jaque, avec Martine Carol, Petro Armendariz et Massimo Serato.

Bien que tourné en 1953, ce film de l'illustre Cristian Jaque semble daté de plus loin que *L'Assassinat du Duc de Guise*. L'exemple le plus parfait d'un académisme qu'il faut brûler. Fort heureusement, Max Ophuls démontra quelques années plus tard (en 1955) que Martine Carol était aussi Lola Montes.

J.-P. L.

*Tout le cinéma
en noir et blanc
et en couleur*



ARTEK FILM PRODUCTIONS

1818 OUEST, RUE SHERBROOKE, MONTRÉAL, P. Q.

TÉLÉPHONE: WE. 3-8469

objectif 62

REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

Nom:.....

Adresse:.....

adressez à : OBJECTIF 62, C.P. 64, Station "N", Montréal-18

Progress-Photo

1950, RUE STE CATHERINE OUEST - WE. 2-2545

TOUS TRAVAUX PHOTOGRAPHIQUES

Portraits, Photocopie, 35mm, Minox - Appareilles et Accessoires de toutes marques

CHAQUE CLIENT RECOIT UN SERVICE PERSONNEL

THE MOUNT ROYAL FILM SOCIETY,

fondé en 1958,

entreprenant sa cinquième saison

sous un nouveau nom :

THE MONTREAL FILM SOCIETY

On peut obtenir le dépliant en écrivant à :

C. P. 24, PLACE D'ARMES, MONTREAL

SEQUENCES

REVUE D'ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE

- *études*
- *critiques*
- *nouvelles*

Collaboration canadienne et étrangère

4 numéros par année
Abonnement : \$ 1.50

CENTRE DIOCÉSAIN DU CINÉMA DE MONTRÉAL
315 est, de montigny, Montréal - 18

Cine-Clubs . . .

Le TORONTO FILM SOCIETY

met à votre disposition les films suivants :

- Courts métrages* ADVENTURES OF* (16mm. coul.)
8.15 (16mm.)
PICTURE IN YOUR MIND (16mm.)
TWO MEN AND A WARDROBE (35mm.)
WEDLOCK (16mm.)
- Longs métrages* HOUSE OF THE ANGEL (35mm. s-t. ang.)
SUNDAY ROMANCE¹ (16mm. et 35mm., s-t. ang.)
THE HUNTERS (16mm., coul.)

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

1. Pour SUNDAY ROMANCE, s'adresser à Dorothy Burritt, 130 Carlton, Toronto.



au service
de l'industrie privée
du cinéma
et de la télévision

DE TONNANCOUR PRODUCTIONS INC.

4824 COTE DES NEIGES, MONTREAL 26, QUE., TEL. RE. 3-8106

*POUR UNE COMPLETE CINE-BIBLIOTHEQUE
ET POUR UN MEILLEUR ET PLUS VASTE CHOIX
DE LIVRES FRANCAIS*

CLASSIC'S LITTLE BOOKS

1327 OUEST, RUE SAINTE-CATHERINE - VI. 9-2579

Chargée de la nouvelle section : *Mademoiselle Madeleine Tremblay*

mangez ce qu'il y a de meilleur!

CROQUETTE



BISCUITS GATEAUX TARTES

Choisissez un Stuart... il est plus succulent!

LE CINEMA CANADIEN A UNE HISTOIRE

COURS

D'HISTOIRE

DU CINEMA CANADIEN

organisé par CINETUDE

15 OCTOBRE 1962 - 25 MARS 1963

20 SEANCES

(RUE CATHCART)

LE CINEMA INDEPENDANT

LE CINEMA A L'O.N.F.

R E N S E I G N E M E N T S

MICHEL GUILLET
2945, avenue Maplewood
Appartement 8, Montréal

RAYMONDE COUTURE
Wellington 2-7755

CINETUDE
HUnter 8-3742

petit train va loin...



...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI

OUVREZ UN COMPTE À LA

BANQUE CANADIENNE NATIONALE

600 BUREAUX AU CANADA

OMEGA PRODUCTIONS INC.

1103, rue Saint-Mathieu

Wellington 7-3525

*Producteurs de films de télévision, de films industriels et publicitaires
ainsi que de documentaires.*

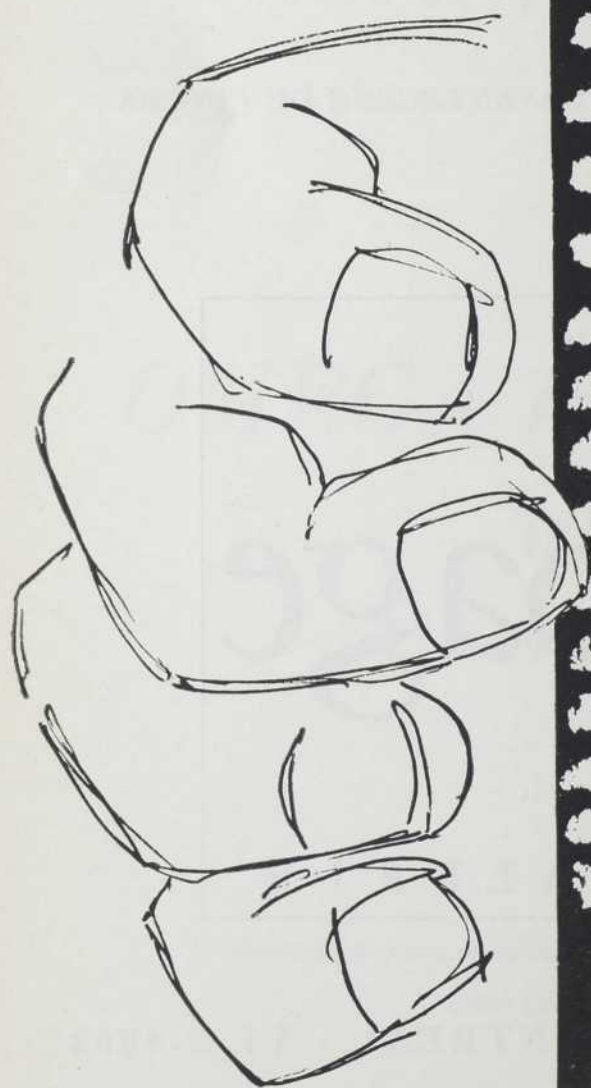
NOTRE ART
QUI N'EST PAS LE SEPTIEME
EST DE VOUS BIEN SERVIR

- *livres, revues sur le cinéma*
- *littérature générale*
- *la guilde du livre*
- *le club français du livre*

NOUS REPRESENTONS AU CANADA L'AVANT-SCENE DU CINEMA



1481, RUE MANSFIELD - MONTREAL - VI. 2-4963



UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS.

