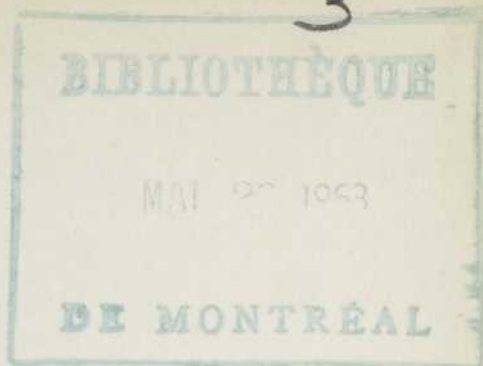


ob Jec tif



60

VOL - 1 NO - 3 DECEMBRE - 1960 40 CENTS



OBJECTIF 60

décembre 1960

vol. 1 no 3

SOMMAIRE

Robert Daudelin	
Michel Patenaude.....Editorial.....	1
Michel Brault et	
Claude Jutra racontent Jean Rouch	3
Michel Régnier	Les Infidèles 13

VUES ANIMEES

Jean-Pierre Lefebvre... SONS AND LOVERS	26
Michel Régnier	LA LOI 28
Roland Brunet.....	PATHER PANCHALI 32
Peter Evans	THE APARTMENT 34

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

Chèques et mandats doivent être faits à: OBJECTIF 60,
C.P. 64 Station "N" Montréal 18.

En couverture :
Anthony Perkins dans
PSYCHO
d'Alfred Hitchcock

Directeurs

Robert Daudelin
Michel Patenaude

Secrétaire à la rédaction

Jacques Lamoureux

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

OBJECTIF 60 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis
et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

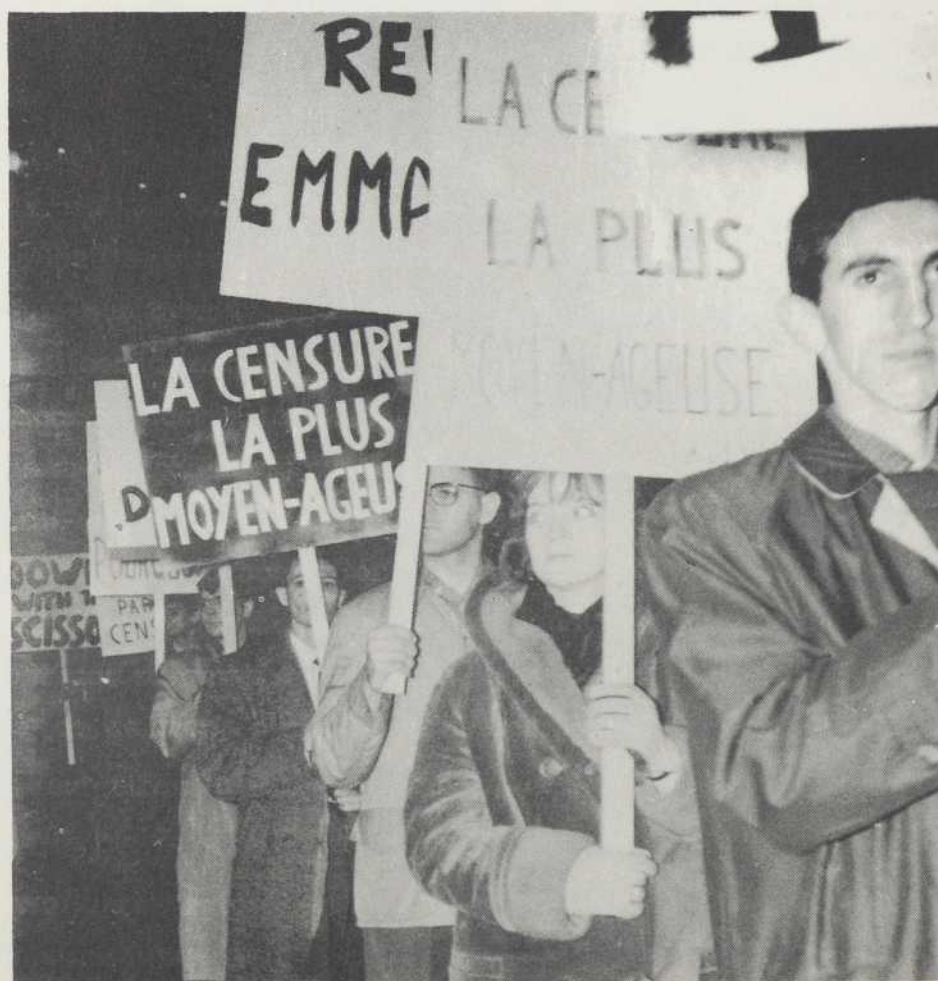
La maquette de couverture est de Gilles Mathieu.

Montage - imprimerie: GRAPHIC PRODUCTS, Montréal.

**HIROSHIMA
MON
AMOUR**



N'apparaît pas sur ces photos M. Paul Sauriol du DEVOIR



MICHEL BRAULT ET CLAUDE JUTRA

RACONTENT

JEAN ROUCH

Pour débiter, il serait bon que vous précisiez tous les deux quelle a été votre expérience avec Jean Rouch.

Jutra - À l'époque, je ne connaissais à peu près rien de Jean Rouch, si ce n'est d'avoir vu LES MAITRES FOUS. J'avais l'intention d'aller en Afrique, mais le projet traînait... Un jour, j'ai vu MOI UN NOIR au cinéma d'essai de la rue Caumartin; j'ai décidé de partir tout de suite pour Abidjan, MOI UN NOIR se passant dans cette ville. J'avais l'adresse de Rouch et en arrivant je me suis présenté chez lui; il n'était pas encore arrivé à Abidjan et ce n'est qu'une semaine plus tard que nous avons fait connaissance.

Est-ce que LA PYRAMIDE HUMAINE existait à ce moment-là?

Jutra - Non, ce n'était qu'un projet assez vague pour Rouch. Je me suis mis à voir Rouch tous les jours; on allait souvent ensemble à la plage de Vridi (la plage qu'on voit dans MOI UN NOIR et dans LA PYRAMIDE HUMAINE). J'y ai rencontré Nadine et Alain, qui sont aujourd'hui de LA PYRAMIDE; avec Rouch, ils commençaient à faire des projets de scénario, élaborant mille intrigues, parlaient de la façon dont l'histoire devait être contée...; il m'arrivait souvent de prendre des notes pour eux...on rigolait d'ailleurs comme des fous.

Ensuite Rouch m'a proposé de partir avec lui pour le Niger. Il m'a amené à travers le Ghana, la Haute-Volta... Rendu au Niger, il s'est décidé à faire, en collaboration avec le Canada, un documentaire; c'est

pourquoi il est abouti au Canada à l'été '59, après être passé par Los Angeles où il avait rencontré Michel. Un an plus tard nous sommes retournés au Niger pour tourner ce film dont je fais le montage actuellement. C'est une espèce d'enquête sur le Niger; c'est moi qui signe ce film, Rouch ayant été avant tout intervieweur, organisateur... Il s'appellera probablement NIGER '60.

Mais vous, Michel Brault, comment avez-vous connu Jean Rouch?

Brault - C'est d'abord par les lettres que Claude m'envoyait que j'ai connu Jean Rouch; déjà je sentais que le cinéma tel que Rouch l'entendait correspondait au cinéma que moi je voulais faire.

A l'été '59, Jean Rouch était l'invité spécial au "Flaherty Seminar" qui devait avoir lieu sur le campus de U.C.L.A. à Santa Barbara. J'y allais pour présenter LES RAQUETTEURS...et aussi pour rencontrer Jean Rouch. Lorsque j'ai vu au Seminar les films de Rouch (LES FILS DE L'EAU, LES MAÎTRES FOUS et MOI UN NOIR), j'en ai eu un peu le coup de foudre; mais ça n'a pas été suffisant pour qu'on se rencontre. A partir du moment où Rouch a vu LES RAQUETTEURS, on a commencé à se comprendre, parce qu'on s'est aperçu qu'on se ressemblait un peu comme cinéastes: la même attitude fondamentale de filmer la vie telle quelle.

Rouch a commencé à me parler de projets de travail en commun. Ce n'est que l'hiver dernier que les choses se sont précisées: Jean Rouch se cherchait quelqu'un pour tenir sa caméra (ce problème s'est toujours posé à lui depuis qu'il n'est plus capable d'être son propre caméraman); il cherchait un gars qui aurait un peu le même oeil que lui.

Jutra - Tu étais sa caméra-mon-oeil, pour ne pas parler comme Zazie...

Brault - Au mois de juillet, j'ai reçu la nouvelle que j'étais engagé pour tourner un film avec Jean Rouch.

Ce film s'appelle COMMENT VIS-TU; il a été préparé en collaboration avec le sociologue Edgar Morin. Nous avons tourné sans scénario, comme Rouch le fait toujours; il fixe des idées ici et là au jour le jour. Il faut toujours avoir la caméra avec soi, car on peut tout aussi bien tourner une séquence en allant se baigner. Le tout a produit un film presque "inmontable". A cause de la technique d'improvisation qu'emploie Rouch, il devient quasi impossible de couper au montage: si la fin d'une séquence est bonne, elle l'est à cause du début et de tous les éléments qui entrent dans cette séquence.

Où avez-vous tourné COMMENT VIS-TU?



MARCELINE



LANDRY

COMMENT VIS-TU: Angelo conversant avec Landry



Brault - Nous avons tourné pendant deux mois à Paris et dans des endroits de villégiature - Saint-Jean-de Luz et Saint-Tropez.

Rouch a réfléchi au problème du montage; pour COMMENT VIS-TU, il avait vingt-six heures de projection où presque tout était important. Il avait donc un sérieux problème à résoudre. Rouch en est venu à la conclusion que le film idéal serait celui qu'on tournerait en quatre-vingt-dix minutes; mais c'est un idéal impossible à atteindre pour le moment. Ce qui s'approcherait le plus de cet idéal, ce serait un film tourné en une journée. Rouch a alors imaginé une histoire très simple sur un thème qui lui est cher, le thème de la liberté...la liberté en général, mais concrétisée dans une personne qui se trouve dans trois situations données. Nous avons pu tourner ce film, qui s'appelle provisoirement LIBERTE, en deux jours. J'ai fait la photographie avec une caméra portée à la main; tout le film a été fait en synchrone.

ROUCH ETHNOGRAPHE

Pour passer à des considérations plus générales sur Jean Rouch, on pourrait vous demander, à vous qui l'avez connu assez intimement, s'il est demeuré ethnographe quand il fait un film ou s'il est devenu cinéaste 100%.

Jutra - Ça exaspère beaucoup Jean quand on lui pose cette question. La chose la plus remarquable chez cet homme, c'est sa multiplicité. Il mène quatre ou cinq vies à la fois. Sur le plan ethnographique, ses travaux suffiraient à remplir amplement une vie d'homme. En plus il a une carrière de cinéaste peu commune: actuellement il a neuf films en chantier dont quatre longs métrages.

Puisque l'on parle de la carrière d'ethnographe de Rouch, disons que ses travaux principaux ont porté sur les Sonrhais, une peuplade du Niger qu'il a étudiée pendant quinze ans. Il revient d'ailleurs régulièrement à cette étude et surtout au phénomène de migration des Nigériens, qui sont des gens du centre de l'Afrique, vers les pays côtiers. C'est le problème que l'on retrouve dans ses deux premiers longs métrages: MOI UN NOIR et JAGUAR (qui n'est pas encore sorti). De même Rouch s'est beaucoup dépensé à la préparation d'une enquête monstre sur la migration des gens de l'intérieur vers la côte. Il faut dire que ses travaux, sa franchise et son point de vue un peu spécial lui ont de tout temps attiré des représailles de la part des autorités. Il est régulièrement menacé d'expulsion en Côte d'Ivoire. MOI UN NOIR est d'ailleurs interdit à Abidjan.

Brault - Tout ça parce que Rouch aime d'abord les Africains dans leur nature et que son travail est fait en fonction de cet amour. Forcément il entre en conflit avec certains administrateurs. Aujourd'hui Jean Rouch se sent dépassé par les événements...l'Afrique lui échappe, lui qui y avait mis tous ses espoirs. Il me disait au début de mon séjour que l'Afrique était l'espoir du monde...à la fin il avait changé d'avis, à cause des événements du Congo, etc...

LA METHODE ROUCH

Comment pourrait-on définir la méthode Rouch?

Jutra - La méthode Rouch est basée sur le principe suivant: la caméra est un catalyseur qui déclenche des réactions humaines authentiques et il s'agit de mettre les gens dans une situation donnée et de faire démarrer une caméra pour qu'aussitôt ces gens se mettent à réagir de façon particulière et souvent de façon plus vraie qu'à la normale, plus vraie que nature. Ainsi, par exemple, dans MOI UN NOIR (prenons ce film comme prototype); Rouch a mis ses acteurs dans des situations familières, qui étaient des situations que les acteurs connaissaient bien et qui étaient les leurs ou du moins ayant été les leurs. Mais, en faisant le film, de nouvelles situations sont surgies qui étaient tout aussi vraies que les premières ou tout aussi vraies que toutes autres situations qu'ils auraient pu inventer. Ainsi l'histoire de MOI UN NOIR est une histoire vraie qui s'est vraiment déroulée devant la caméra, mais qui s'est déroulée parce qu'il y avait une caméra. Jean Rouch considère qu'en faisant un film avec cette méthode le film est loin de se terminer avec le mot FIN, au moment où les spectateurs le voient se terminer, mais que le film se prolonge indéfiniment et que quelqu'un qui a participé au tournage du film n'est plus le même qu'avant. D'ailleurs Jean endosse la responsabilité d'une telle entreprise et continue régulièrement à se poser des questions sur Oumarou Ganda et sur Eddie Constantine; il ne les a jamais perdus de vue et il leur a trouvé du travail. Tous les personnages de ses films sont vraiment ses enfants, il est solidaire d'eux, il en est responsable.

LA CAMERA

Est-ce que la caméra est dissimulée, ou si Rouch se balance qu'on la voit?

Brault - Il faut tout de même une certaine discrétion afin que tout le monde ne soit pas au courant de la caméra. Les situations dans lesquelles Jean place les gens sont telles que les gens, tout en sachant que la caméra est là, finissent par l'oublier.



Michel Brault au travail avec Landry

Jutra - Ceci est une nuance qu'il faut dessiner de façon très précise. Il y a la caméra vraiment cachée qui est du "voyeurisme": on cache une caméra et on prend les gens à leur insu - c'est très différent de la caméra de Rouch ou de celle que nos cinéastes emploient ici pour le "Candid Eye", c'est-à-dire qu'on vous met en présence d'une caméra, on vous dit qu'elle est là et vous le savez fort bien. De nos jours, dans la vie contemporaine, la caméra est un objet si peu étrange que l'on peut s'en accommoder et même chez les Africains, qui ne se sont jamais vus au cinéma ou qui n'ont même jamais vu de photo d'eux-mêmes, c'est un objet qui est normal quand on a vu des autos et des avions. On peut devenir familier à cela, s'y habituer, et, après un certain temps, je ne dirais pas qu'on l'oublie, mais ça devient une sorte de présence qui change les rapports entre les gens; je veux dire que c'est un être avec lequel on a un certain rapport. C'est comme s'il y avait une troisième personne qui venait s'ajouter au groupe auquel on appartient; le groupe n'est plus tout-à-fait le même, on ne réagit plus de la même façon. Tout ce qu'on dit ou tout ce que l'on fait, on sait que la personne en question en est té-

moins, donc on tient, compte de sa présence (c'est très important) mais on n'est pas dupe, on n'est pas trahi et ce qu'on dit ou fait, on le fait de son plein gré.

Je crois que ceci est très important pour comprendre le cas de Jean Rouch. C'est un homme qui est d'une très grande honnêteté morale, dont tous les soucis sont avant tout d'ordre moral - c'est avant tout un moraliste. Je ne crois pas qu'il se permettrait de photographier quelqu'un à son insu.

Brault - La semaine de mon arrivée à Paris, Jean avait tourné une séquence aux usines Renault avec Coutard, qui est l'opérateur de Godard. Coutard est un gars qui spontanément se sert du télé-objectif. On a vu les rushes, et Jean disait continuellement: "Ah, ce n'est pas possible, non, impossible...on n'a pas le droit de faire ça, c'est cruel..."Moi, à ce moment-là, je ne comprenais pas très bien, car il y avait tout de même des images sensationnelles. Mais ce que Jean n'aimait pas, c'était cet espèce de "vol à l'étalage" que la caméra avait fait; on avait vraiment volé des moments d'intimité chez les gens et les gens agissaient exactement comme si la caméra n'était pas là. Maintenant, à la lueur de ce que Claude vient de dire sur la technique de Rouch, cette attitude prend un sens, et c'est cela que j'ai vraiment découvert, et c'est pourquoi d'ailleurs Jean et moi on s'est bien compris.

Pour simplifier, on pourrait dire qu'il y a deux techniques: il y a le style téléphoto et le style grand-angle. Mais je suis plutôt du style grand-angle, c'est-à-dire que la technique consiste simplement à s'approcher des gens et à les filmer, à participer à leur vie et non pas à les observer en cachette, dans une boîte, ou du haut d'une fenêtre avec un télé-objectif.

Est-ce que cette technique de tournage ne ressemble pas à celle de Rogosin?

Brault - Elle est beaucoup plus souple, mais lui ressemble quand même un peu. Il y a une démarche fondamentale dans la façon de Rouch qu'on pourrait comparer à celle de Cartier-Bresson et qui sépare très bien deux tendances: Jean ne fait jamais recommencer un geste, ou plutôt un moment de la vie, comme on le fait dans les prises de vues normales au cinéma. Il croit que si on a été suffisamment imparfait pour manquer un moment, celui-ci est un moment passé et on n'a pas à y revenir; on n'a pas à essayer de le "revouloir"... il est perdu...pour toujours...et c'est tout...et on essaie d'en trouver d'autres qui seront différents mais qu'on essaiera d'attraper.

Nous connaissons de Jean Rouch uniquement ses films sur les Noirs; avec des Parisiens, est-ce la même chose, les réactions sont-elles les mêmes?

Brault - Sa méthode ne change pas. Quant aux réactions, elles sont les mêmes. Il se fait une espèce de sélection naturelle au départ; il choisit quand même les gens avec qui il va travailler.

Jutra - A propos de la présence de la caméra au sein d'un groupe ou même devant un individu seul; la caméra provoque une espèce de phénomène d'exhibitionisme particulier, d'ailleurs assez euphorique de la part de la victime qui donne un certain vertige. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les gens sont tout-à-fait portés à se "déshabiller", à devenir complètement indécents devant la caméra.

Peut-on imaginer une scène d'amour traitée d'après cette méthode?

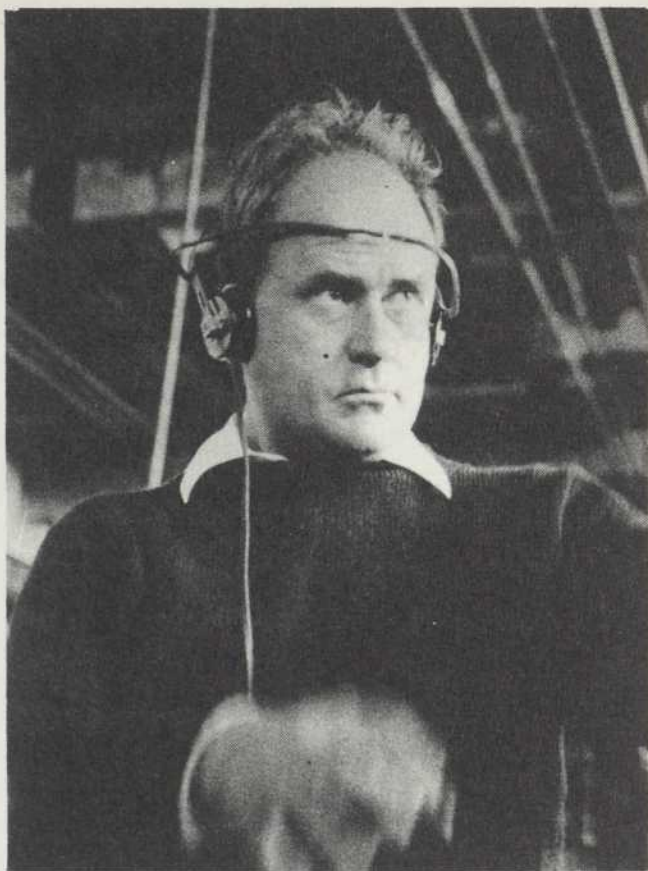
Brault - Il y en a de tragiques dans COMMENT VIS-TU. Il y a des dénouements d'aventures amoureuses, il y a des renouvellements, il y a des idylles qui se développent devant la caméra.

Jutra - Tout est tellement possible que l'on recule à penser jusqu'où on pourrait aller.

Brault - C'est vraiment effrayant, et c'est Jean lui-même qui l'affirme. Il est parfois terrifié de voir jusqu'où ses films l'emportent. Il répète continuellement que c'est un genre de films très dangereux: il faut être conscient de son danger et avoir une probité incroyable pour pouvoir s'en servir.

On peut se servir des corollaires de ce style-là sans se sentir les dispositions pour aller aussi loin. On peut profiter de son enseignement sur le plan technique car c'est là une des qualités de Jean: il force la technique à évoluer. Ainsi, mon voyage en Europe est non seulement un tournage de film, mais aussi une aventure dans les nouvelles méthodes de faire du cinéma. Avec Jean, on est allé en Suisse chez les gars qui créent l'équipement de l'avenir et qui sont en train non seulement de penser mais de réaliser des caméras absolument inimaginables pour le moment. D'ailleurs la caméra dont on s'est servi pour tourner LIBERTE est une caméra d'avant-garde qui n'est pas encore en production mais Jean, par son merveilleux "poussisme", est arrivé à la faire sortir des ateliers cinq ans avant le temps.

C'est incroyable: ce gars qui brave les techniques, il va commencer à tourner un film en se balançant complètement des techniques et en



Jean Rouch

"...vivre des années de vingt mois"

disant que les problèmes on les réglera après. Par exemple, on va se mettre à tourner une scène avec une caméra non synchrone parce qu'il faut la tourner et que c'est la seule caméra qu'on a sous la main et on se démerdera plus tard pour trouver un moyen...et il arrive.

Ces méthodes font un peu penser aux méthodes que prennent les gars de la TV pour faire du reportage sur le vif, surtout les Anglais qui ont développé une certaine technique...

Jutra - Je vois des points communs, mais Rouch va beaucoup plus loin.

Brault - Jean possède une qualité merveilleuse, celle de participer avec sa caméra dans ses films. Et c'est pourquoi LES RAQUETTEURS, de ce point de vue-là, ne ressemble pas du tout aux films de Jean. C'est un improvisateur au cinéma et dans la vie même.

Jutra - Oui, son génie c'est vraiment le génie de l'instant présent, car le passé et l'avenir n'ont aucune importance. C'est l'immédiat qu'il contrôle le mieux; il ne contrôle que l'immédiat et vraiment, dans l'immédiat, il est éblouissant. A la fin d'une journée de tournage avec Jean, on a vécu une semaine, un mois.

Brault - Une des théories de Jean c'est: le truc au 20e siècle c'est d'arriver à vivre des années de vingt mois. Cette phrase le définit exactement.

Sur le plan formel, avec une technique comme celle-là, on élimine pratiquement le montage?

Jutra - Au contraire. Tout reste à faire au montage. Tout ce qui passe on le capte, donc la construction du film reste à faire une fois que le film est tourné. Dans un film de Hitchcock ou de René Clair, le dernier des assistants-monteurs peut monter ça; tous les points de coupe sont prévus, la liste des plans est établie...il n'y a rien à faire. Tandis que dans un film de Jean, tout reste à faire. Jusqu'à présent, Jean a eu beaucoup de veine parce que pour MOI UN NOIR et pour LA PYRAMIDE HUMAINE il a eu une excellente monteuse, Marie-Joseph Yoyotte, avec qui il s'entend très bien et qui le comprend très bien.

Est-ce qu'on imagine des comédiens professionnels travaillant avec lui?

Jutras - Non. Ça fout en l'air les comédiens professionnels...et ce n'est pas une mauvaise chose.

(Cet entretien a été recueilli au magnétophone par Robert Daudelin et Michel Patenaude)

L'illustration de ce numéro est due à:

Paramount Pictures (couverture)
Albert Kis (Page 2)
Michel Brault (Pages 5, 8 et 11)
Metro-Goldwyn-Mayer (Page 14)
Unifrance film (Page 15)
Vie étudiante (Pages 18 et 21)
United Amusement (Pages 25 et 27)
United Artists (Page 33)
Centre d'art de l'Elysée (Page 35)

LES INFIDÈLES

Dans le No. 1 de cette revue (à propos du dernier film de Resnais HIROSHIMA MON AMOUR) je disais pourquoi le cinéma s'affranchissait enfin d'une façon marquante de nombreuses béquilles jusque là indispensables à son état (du moins selon les producteurs). Si le Cinéma Total prend avec Resnais droit de cité, c'est grâce aussi à la ténacité d'autres réalisateurs de plusieurs pays qui ont vu depuis longtemps les infirmités d'un art aussi puissant et les ont combattus sans répit dans les ultimes limites de leurs possibilités (financières). Aujourd'hui, je pense qu'il est bon de poser le problème dans des limites plus éloignées, à peine assujetties aux normes d'évaluation actuelle de la "qualité" cinématographique. Le cinéma, le Cinéma Total, ne fait que commencer. Il est évident que je vais prendre là des positions extrêmes qui ne manqueront pas de dérouter. Qu'on me pardonne. L'amour du cinéma est, lui aussi, apte à fournir des raisons que la raison ignore! J'aimerais d'ailleurs beaucoup être controversé sur ces positions.

LE CINEMA DES FIDELES

Que juge-t-on quand on dit "bon film", "mauvais film"? Le produit de cinquante ans d'ostracismes. Le cinéma est né après le théâtre, la danse, la musique, le roman; ce n'est pas sa faute. D'ailleurs les autres arts se sont, eux aussi, fait de brillantes passes d'armes. Mais pourquoi, pourquoi vouloir encore lui imposer les reliques du roman principalement? Depuis cinquante ans, le cinéma crève sous la littérature et le "show-business". Ce qui est encore plus grave: depuis cinquante ans, le cinéma est jugé, critiqué, évalué, primé, par les thuriféraires du roman et du spectacle (que l'on consulte encore aujourd'hui les noms des juges des différents festivals).

Il est réconfortant de reconnaître que pour la peinture, la musique, le théâtre, les critiques sont plus instruits (pas tous certainement) et plus ouverts. Même si l'Opéra de Pékin, qui réussit beaucoup ce que le théâtre occidental n'a jamais atteint dans ses recherches, n'est pas reconnu à sa pleine valeur, il faut avouer que le monde du théâtre possède tout de même une élite assez ouverte et prête, sinon à tout, du moins à beaucoup.

En peinture, on accepte depuis longtemps qu'une toile puisse faire 20 pieds de long, ou 3, ou moins, que l'artiste peigne à l'huile, à l'encre,



Le cinéma des "fidèles": BEN HUR...

ou à l'aide d'autres matériaux. La peinture s'est affranchie depuis longtemps de l'utilitarisme; elle n'est plus là pour remplir un fond de corridor ou garnir une coupole un peu perdu ou bout de quelques colonnades. Le peintre peut, enfin, être figuratif ou non-figuratif, cela le regarde; il reste peintre.

Le cinéaste, lui, est loin d'être aussi libre. Pourquoi? Le cinéma est aussi une industrie. Après comme avant Malraux, bien des gens l'ont dit, l'ont déploré; et certains cinéastes se sont réjouis qu'il en soit ainsi. Évidemment on ne voit guère le cinéaste finançant un film de \$200,000.00 et plus. Alors, si l'évidence doit entraîner les conséquences normales de cet état de choses, inutile d'aller plus loin, la boucle est fermée; le cinéma n'est pas un art. Donc pas besoin de critique, ni d'artistes: seulement besoin d'artisans, d'industriels, de financiers. C'est la reconnaissance de cette évidence qui a construit le CINEMA DES FIDELES.

Pour ce qui est des statistiques, consultez les fiches des organismes réservés à cette fin, et vous saurez le nombre de millions de spectateurs qui verront BEN-HUR en Amérique, en Europe, en Asie. Vous saurez combien de gens préfèrent se déranger pour les rotondités de Sophia plutôt que pour les déchaînements de la Magnani. Vous saurez des tas de choses. L'industrie dispose toujours de moyens puissants d'information, comme de production.



...et des "infidèles": LA POINTE COURTE

Cette industrie cinématographique qui s'est emparée, dès les débuts, du cinéma a tué simultanément le cinéaste et le public. Ou plutôt elle a atrophié les deux. C'est un peu des eunuques qu'elle a fait, capables de vivre avec le cinéma sans y communiquer avec son essence primordiale: un art du visible par la poésie, la communication réciproque, les correspondances multiples entre le visuel, le visible, le vu, le non-vu, le re-découvert; un échange multiple au degré du sacré comme du commun, mais toujours au degré de la communication totale. Avec la vitesse des moyens industriels, en quelques années le cinéma a ouvert des salles dans toutes les villes du monde; nouveaux sanctuaires d'une espèce de religion hybride, profanation de tout, de l'homme et de l'art; et cela pourquoi? Pour le dollar, le franc, le mark, le yen, le rouble,...

Pour cela il fallait des standards, cela se définit vite: plusieurs congrès de techniciens, et le tour est joué: format standard 35mm., format substandard 16mm. Plus tard, Cinémascope et Todd-Ao, Vistavision et Cinérama. C'est une vaste organisation industrielle. Des millions de projecteurs, appareils très coûteux, d'entretien coûteux. Mais l'industrie marche, secouée de temps en temps par quelque nouveauté (Son, Couleur, Télévision, Relief). L'industrie vit. Les fidèles, par millions, dans les salles de Courbevoie ou

Hamilton, Calcutta ou La Paz, vont mâcher leur chewing-gum ou écureuiller leurs cacahuètes, en regardant Rita Hayworth, Ingrid Bergman, Jean Gabin, Gary Cooper, ...refaire pour eux, cher public, leurs éternels baisers confidentiels, au Max Factor et en Technicolor par dessus le marché.

Dix ans, vingt ans, cinquante ans: cela engendre un public formé d'une certaine façon. Ce public a l'habitude d'un format, l'écran est plus large que haut; le film dure environ une heure et demie; il possède une histoire, une fin; il parle une langue connue; il entretient des désirs, des haines, des aspirations, des symboles très connus. Le film exploite des sujets pris dans la littérature, la tradition orale, la religion, l'histoire nationale. Le film est désormais un spectacle hebdomadaire (mensuel pour les pauvres; ce qui ne change rien), comme la boxe ou le cirque.

Mais si on monte une petite arène de quartier avec des planches, des cordes, et quelques espoirs locaux de 18 ans, si on monte une pièce avec peu d'argent, il en faut énormément pour produire un film. Alors le risque ne doit plus exister; il ne faut pas gêner le public, il faut plaire au public. Lui donner du nouveau, oui. Mais sans trop le gêner; nouveau tout en restant conservateur; le film doit toujours passer dans les mêmes appareils, être de la même durée et ne pas choquer les sentiments nationaux, religieux, ... des personnes. Le film doit être la réplique, sur une variation sentimentale, du film de samedi dernier. Après une semaine de travail, on ne va tout de même pas au cinéma pour se creuser le cerveau!

Il est évident que si la peinture, prise à l'âge des cavernes, avait subi les mêmes limitations, nous aurions aujourd'hui un drôle de spectacle: tous les samedis le public pourrait aller visiter les nouveaux murs décorés d'une habitation, avec les explications données par le propriétaire. Cela deviendrait vite rebutant. Les formats des toiles et gravures seraient à peu près identiques, les matériaux utilisés également. Les sujets, les styles, les moyens, les "écoles" n'existeraient pas. Les peintres seraient du syndicat des plâtriers.

Or les cinéastes, s'ils ne sont pas du syndicat des projectionnistes, sont bien leurs sous-fifres, malheureusement. Ils fournissent la matière, la pellicule. C'est (presque) tout. Et c'est ce "presque", si petit, qui permet d'appeler le cinéma le Septième Art. Art bafoué s'il en est. Art reposant sur la volonté des Infidèles d'une Industrie..

LES INFIDELES

Dès les débuts, les infidèles ont levé le doigt. Il y eut Bunuel, Stroheim, Murnau, Flaherty, Gance Dreyer, Eisenstein, Vigo... Ils ont payé cher leur obstination à sortir le cinéma de la convention, de la comédie, de la fleurette, du show, du sirop universel. Certains en sont morts cinématographiquement parlant, certains en sont morts, tout simplement morts. C'est grâce à eux que le cinéma est devenu un art. On ne les en remerciera jamais assez. Il est nécessaire de préciser que certains de leurs collègues ont pu allier, subtilement, les lois de l'industrie du spectacle et celles de l'art; la plupart ont survécu dans le cinéma une ou deux décennies et sont maintenant épuisés ou totalement perdus dans un monde qui ne répond plus à leur principes (Clair est à leur tête). Une minorité a traversé les décennies avec succès, s'est magnifiquement adaptée aux transformations du cinéma (Bunuel est à leur tête, avec Ivens). D'autres enfin ont voulu aller trop vite, s'adapter plus vite que les événements: le goût du jour est une chose dangereuse (et là, malgré les huées de certains, je place Renoir en tête).

Aussi, pour ce qui est du cinéma d'aujourd'hui, et du cinéma de demain, je pense préférable de prendre comme point de départ certains cinéastes plus contemporains, c'est-à-dire dont la création a commencé avec l'après-guerre. La génération des cinéastes qui a donné HOTEL DES INVALIDES, PAISA, LA POINTE COURTE, HIROSHIMA MON AMOUR, NUIT ET BROUILLARD, PICKPOCKET, THE RIVER, (Pare Lorentz), VALLEY TOWN, BLINKITY BLANK, LINES, UNE INVENTION DIABOLIQUE. Ces films ne sont nullement homogènes, représentatifs d'une école, d'un courant. Ils sont simplement réalisés par des cinéastes qui ont, volontairement, renié certaines lois sacro-saintes de la production, pour faire valoir d'autres idées très personnelles du cinéma.

Qu'ont-ils obtenu? - Ils ont obtenu: que l'on aime un film sans vedettes; que l'on aime un film sans scénario tiré d'un roman ou d'une histoire à succès...; que l'on aime un film insolite, à densité poétique: que l'on aime un film sur un sujet repoussant: que l'on aime un film long sur un sujet infiniment réductible à quelques phrases écrites ou dites: que l'on aime un film très court sur un sujet pourtant apte à supporter un long développement: que l'on aime un film sans paroles: que l'on aime un film sans personnages ni objets.



Que l'on aime un film juste par amour du cinéma. Je le répète, certains cinéastes de 1920-25 les ont en partie devancés, mais je prends ces exemples plus récents, car ils sont plus complets dans leur actif au degré qui nous intéresse: le Cinéma Total.

Que l'on fasse des films selon ces nouvelles normes, ou plutôt ces nouveaux goûts et styles, cela est largement significatif. L'industrie, malgré elle, permet la création anti-standard à des cinéastes qui se sont tout d'abord



Emmanuelle Riva et Eiji Okada
dans HIROSHIMA MON AMOUR

servi d'elle (en faisant plusieurs films commerciaux pour amasser un peu d'argent et engloutissant tout cet argent dans leur production personnelle). Les moyens sont différents, certains travaillent comme monteurs (Resnais, Colpi), d'autres comme photographes (Varda), comme critique (Truffaut, Godard), comme réalisateurs de "films de commande" (Franju). Mais tous imposent, à un moment, leur volonté de faire selon leurs seules idées, en dépit des grands risques que cela comporte vis-à-vis de la Production. On sait que plusieurs

y ont laissé des plumes, ne rencontrant pas, après un premier succès cinématographique (mais échec commercial) de producteurs s'intéressant à leurs projets. Tels Astruc, Rouquier, Biberman.

Que Franju tourne HOTEL DES INVALIDES, aussi anti-militariste sur un sujet aussi militariste, c'est déjà assez éloquent. Mais qu'en plus il dise, accompagnant le plan d'un groupe d'enfants qui passent en chantant: "Ce sont des enfants de trop", et cela dans un film produit pour un organisme gouvernemental, voilà une liberté bien acquise! Que Franju surtout ne soit pas pris pour un anti-ordre, mais au contraire il assume dans son film (et les suivants) ce devoir et cette fonction évidente qui incombent au cinéaste honnête: donner sa pleine mesure dans la vision personnelle d'un sujet, présenter une vision poétique, réaliste, symbolique, suivant son caractère, mais une vision personnelle, en dépit des exclamations que cela peut provoquer dans la crasse vieillie des esprits trop conformistes. HOTEL DES INVALIDES serait à citer en entier pour ses remises en question du film dit "documentaire". Napoléon, le "grand homme français", est là, ridiculement petit, sous les drapeaux de la garde, question d'angle de prise de vues. Chacun voit la vie comme il peut. Pourquoi refuser à un cinéaste le droit de la voir ainsi?

Dans LA PREMIERE NUIT, après deux phrases en exergue suivant le générique, on ne prononce aucune parole durant tout le film. Un poème nocturne de vingt-cinq minutes, avec des images de Schufftan et la musique de Delerue. Un poème nocturne de Franju? Un garçon de dix ans passe sa première nuit hors du foyer. Il passe cette nuit dans les tunnels du métro, à la recherche vaine d'une fillette de dix ans. Le thème (de Marianne Oswald) est simple et beau. Le film est magnifique. Et sans une parole. Après tous les commentaires doucereux, pseudo-poétiques et moralisateurs, des films réalisés avec les enfants, on apprécie la sobriété du film. La séquence de la rencontre rêvée face à face dans les deux rames arrêtées est très belle. Là aussi on voit l'apport de Franju, car tant de films nous ont fait entendre cent phrases amouro-enfantines d'un goût si douteux.

Les films de Lamorisse CRIN BLANC, BALLON ROUGE, s'avèrent eux aussi une réussite avec des enfants pour personnages. Après tous les MARCELINO PAN E VINO, CANNE A PECHE et autres consorts, on imagine le virage amorcé par Franju et Lamorisse.



Claude Laydu dans JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE

Truffaut, mais peut-être avec un certain souvenir de Vigo, nous apporte lui aussi du nouveau, en coupant "gueule sur gueule" (selon l'expression de Franju) l'interview d'Antoine Doinel, dans LES 400 COUPS.

Avec PAISA, Rossellini apporte au spectateur le vrai film de guerre, le plus authentique film de guerre (les actualités n'étant pas des films). C'est le film qui fait entrer le spectateur dans la guerre, aussi bien la guerre vécue par les militaires que celle parallèlement vécue par les civils, aussi bien celle des croyants que celle des athées. Pas de héros, pas de guide, seule la guerre. Dans un autre film, EUROPE 51, (Son grand amour) il expose, avec Ingrid Bergman (au sommet de sa carrière, il n'en reste plus rien dans ANASTASIA et le reste), le pathétique sans compromission de l'après-guerre vicié d'une certaine aristocratie européenne. Et si l'image de la sortie d'usine

est couverte de grain, c'est parce que Rossellini l'a intentionnellement tournée avec une émulsion à gros grain pour rendre mieux la pesée de l'usine sur la femme qui en sort, l'usine n'est pas la Tour de Pise pour touristes, l'usine est le dur gagne-pain de toute une génération de femmes (y compris Simone Weil).

Avec LA POINTE COURTE, Agnès Varda réalise le premier film 100% intellectuel, et un très beau film. Cette oeuvre doit beaucoup au montage d'Alain Resnais et à la photographie de Louis Stein. Comme il annonce HIROSHIMA MON AMOUR et que ce dernier film a été le sujet d'une étude antérieure, je ne m'y attacherai pas autant que sa valeur propre le réclamerait. Disons seulement que ce film est réussi parce qu'il traite intellectuellement des problèmes d'intellectuels. L'amour d'un couple. Un couple allant jusqu'à la torture intellectuelle pour faire surgir l'entente et l'union consolidée dans l'amour, au travers des doutes, des pourquoi, des tu, des je, des encore.

La seule raison pour laquelle ce film n'atteint pas la réussite de HIROSHIMA MON AMOUR, c'est que les deux plans de déroulement du film, vie du village et vie du couple ne sont pas assez intimement liés, soit par le physique, soit par le psychologique. Là où le film de Resnais réussit absolument, celui de Varda réussit à demi. Resnais a fait d'HIROSHIMA un film relevant du lyrisme intellectuel. Poussé au bout, l'intellectualisme passe, car il devient une forme vivante entière, avec ses coordonnées; mais poussé à demi, il reste un peu infirme, n'emportant pas l'adhésion ni sur le plan documentaire ni sur les plans fictif et émotionnel. Mais Agnès Varda a tout de même réussi un tour de force: faire un film remarquable en intercalant la vie d'un village de pêcheurs et celle d'un couple d'intellectuels. Enfin il faut signaler que LA POINTE COURTE a été réalisé en coopérative d'acteurs et de techniciens.

Avec PICKPOCKET, Robert Bresson pousse plus loin ses théories avancées avec ses films précédents, surtout JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE et UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ECHAPPE. Jacques Lamoureux est radicalement opposé à ce genre de réalisation, tout au moins pour la direction des acteurs, et leur choix (Cf. OBJECTIF '60 no. 1). Comme d'autres, il reproche aux acteurs leur fausseté dès qu'ils ouvrent la bouche. Des acteurs m'ont dit la même chose, évidemment. Pourtant Robert Bresson (avec Tati, Resnais, Astruc et Franju) est l'un des meilleurs cinéastes français. C'est

peut-être celui qui va le plus loin. Aussi, comme c'est celui qui rompt le plus brutalement avec les règles découlant du théâtre et de la "direction d'acteurs" traditionnelle, c'est bien normal que ce soit lui qui soit le plus mal compris, le plus mal reçu, car il faut d'abord être reçu pour être compris, et après être aimé.

Je le dis tout de suite, j'estime énormément Robert Bresson et ses films. Pour moi, le JOURNAL restera un des plus grands moments du cinéma et PICKPOCKET également. Voilà un cinéaste qui se paie le luxe (car avouons que c'est plutôt rare) de prendre un roman célèbre, un chef-d'oeuvre de la littérature et d'en faire un film sensationnel, tout en respectant scrupuleusement le livre initial. Il faudrait là-dessus lire "Défense de l'adaptation" d'André Bazin. Personnellement, je suis contre, absolument contre l'adaptation. Mais l'exception, évidemment, confirme encore la règle.

Bresson a tout remis en question: je prends un roman célèbre, oui; mais pas d'acteurs, pas de noms connus (Laydu était débutant alors; et qu'a-t-il fait après?). Bresson, aujourd'hui, ne veut plus des répliques sorties du Cours Simon, il a raison. Ces tirades-là, elles sont au théâtre, allez les y chercher. Mais dites-moi, un vrai pickpocket, et de plus un type du genre de Michel, pris par les détours d'une conscience réfugiée dans le retrait altruiste et la fausse pudeur de son vice, un type comme cela, quand il parle avec la seule personne qui lui soit confidente, et encore, dites-moi ce type-là, est-ce qu'il parle avec une voix d'acteur du T.N.P. ou du T.N.M.?

Est-ce qu'il prend le temps nécessaire entre chaque phrase, est-ce qu'il mesure son débit, est-ce qu'il contrôle son intonation? non, il parle, presque seul, et c'est tout. Et même si Bresson, pour atteindre au "réalisme intérieur", voulait donner une voix encore plus sourde, n'en a-t-il pas le droit? Voilà bien un exemple frappant où l'on voit le cinéma pris dans les préjugés: on n'y accepte rien de nouveau qui n'ait d'abord été digéré par autre chose (théâtre ou littérature).

Pourquoi ne pas reprocher à tel peintre d'avoir mis sur sa toile des soleils verts ou des cerises bleues, et des hommes à trois yeux, et des hommes sans yeux! Pourquoi alors ne pas reprocher à Van Gogh ses couleurs irréelles, et à Chagall ses personnages, et à Bosch son univers? Et s'ils les voyaient ainsi, leurs couleurs, leurs personnages, leurs univers? Ils en avaient bien le droit. Ah les peintres, bien sûr! Mais le cinéophile averti, lui qui vient

voir un film, ne veut pas voir un homme qui ne parle pas comme il lui plairait qu'il parle. Outrage! Ou création.

Et alors, si le cinéaste voulait qu'un homme parle avec la voix d'un autre, et celle d'une femme, et pourquoi, pour un sujet donné, un cinéaste ne pourrait pas doubler le jeu d'un acteur américain avec une voix japonaise, dans la version originale, dans la première et réelle version originale? Pourquoi? Et si un jour il plaît à un cinéaste qu'un homme parle par les aboiements d'un chien. Pourquoi pas? Folie? Le cinéma n'est pas la peinture, Bien sur. Mais la peinture ne parle pas (au sens propre) Alors.

Max Ophuls, avec LOLA MONTES (que je n'ai jamais vu, hélas), lui aussi, a chambardé pas mal de principes (comme Gance avant lui). Il s'est servi magnifiquement du cinémascope, masquant tantôt une partie de l'écran, à droite ou à gauche, pour ramener l'image du cadrage qui lui convenait le mieux. Le procédé est excellent quand il est employé intelligemment et il semble que ce soit le cas pour LOLA MONTES (ce n'est pas le cas de ce ridicule et ennuyeux THE DOOR IN THE WALL). Pourquoi en effet ne pas se servir du format de l'image que l'on désire? Le passage du film dans des projecteurs de format standard implique un format standard de la pellicule chargée dans la caméra. Mais le cadre de l'image impressionnée, sur cette même pellicule, peut varier.

De même les cinéastes pourront peut-être bientôt dans un même film passer du noir et blanc à la couleur (c'est déjà amorcé avec NUIT ET BROUILLARD) comme ils le voudront. Et pourquoi aussi n'auraient-ils pas le droit d'avoir des longs moments de silence, sans musique ni parole, aucun son, aucun bruit, juste l'image, et peut-être aussi des moments sans image (écran noir) avec la seule plainte, la seule quête d'un amant, d'un fugitif. Tous ces moyens purement techniques ne sont évidemment rien s'ils sont utilisés par seul esprit de tape-à-l'oeil. Ils doivent être assimilés, librement, dans le déroulement du film, selon l'esprit du cinéaste, conscient des moyens d'un art encore neuf, et qui sera toujours neuf, à cause même de l'importance qu'y occupe la technique.

MOANA, LE MONDE D'APU, sont au summum du cinéma mondial, comme UGETSU MONOGATARI (LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE) et pourtant ils n'emploient pas d'effets spéciaux, seulement

quelques simples fondus-enchaînés. Ils demeurent des films plus puissants que CITIZEN KANE ou MADEMOISELLE JULIE par exemple. Mais HIROSHIMA MON AMOUR les égale. Donc l'assimilation intelligente de la technique sans cesse enrichie et la hardiesse des réalisateurs, leur volonté de rompre s'il le faut avec le standard de réalisation reconnu, aboutissent à un enrichissement du cinéma en tant qu'art.

Le public qui aujourd'hui va au Musée aussi bien pour Picasso que pour Rembrandt ne peut-il (pourquoi pas je vous le demande) voir des films comme HIROSHIMA MON AMOUR, sans être prévenu de tous les tabous de la critique bien-pensante? Que la critique se souvienne de cette critique qui descendait les premières toiles surréalistes ou cubistes, avant de les glorifier. Les normes du jugement cinématographique sont très précaires, primaires. Si un film a un bon scénario, de belles prouesses d'acteurs, si on y vit le drame que l'on a vécu au Nouveau Monde ou au Théâtre Club deux semaines avant, alors le film est bon; mais si le film fait appel seulement au cinéma, alors il est incompris. Curieux public, curieuse critique! Les temps changent, heureusement, et Bazin n'est pas mort seul. Le cinéma s'affranchit de jour en jour.

Ici McLaren fait beaucoup, il impose des films sans acteurs, sans objets nommables. Et LINES est merveilleux, avec de simples lignes, horizontales et verticales. Attendons l'arrivée au Canada du film de Karel Zeman, UNE INVENTION DIABOLIQUE; si ce bonheur nous échoit bientôt, nous pourrons juger un peu mieux des possibilités du cinéma.

HEUREUX LES PAUVRES D'ESPRIT

"Je suis heureux d'être censeur car non seulement j'en réalise l'importance mais il me semble qu'il y a du travail, beaucoup de travail à abattre pour en arriver à une censure correcte".

Gilles Pellerin,
Radiomonde, 5 novembre 1960.

JUSTICE EST FAITE

SONS AND LOVERS, film anglais de Jack Cardiff. Scénario: Gavin Lambert et Teb Clarke, d'après le roman de D.H. Lawrence. Photographie: Freddie Francis. Musique: Mario Nascimbene. Interprétation: Trevor Howard, Wendy Hiller, Dean Stockwell, Heather Sears et Mary Ure. Production: Jerry Wald. Distribution: 20th. Fox. 1960.

De grands romans, de petits films; une dizaine de minutes de bon cinéma, des éternités d'emphase; des films esclaves du "best-seller" et du goût populaire; les déboires de romans adaptés pour l'écran sont trop flagrants malgré les chefs-d'œuvre et les bons films du genre pour ne pas ressasser la question dès qu'elle est remise en cause. Certes, il n'existe pas une disproportion entre l'univers littéraire et l'univers filmique: l'un n'a pas plus de mérite que l'autre, sinon d'un point de vue subjectif. C'est à une différence de niveau, de niveau métaphysique, que nous devons la mésentente fréquente entre les lettres et le cinéma. Et si une métaphysique est mal comprise, le langage par lequel elle s'exprime ne peut lui aussi qu'être erroné.

Le mérite de Jack Cardiff, réalisateur de SONS AND LOVERS et déjà opérateur célèbre, est d'avoir soumis l'écriture à la caméra. Il a réécrit en images ce que les lettres disaient ou cachaient. Les chapitres et les paragraphes perdent leur aspect statique et froid; ils retrouvent à l'écran un rythme plus près de la vie, donc de nous.

Ce qui sauve d'abord SONS AND LOVERS des mauvaises conséquences de l'hybridation cinéma-roman, c'est d'avoir été produit en noir et blanc. Le noir et blanc permet une compénétration plus grande du paysage et des personnages, les couleurs marquant par la différence d'intensité et de ton une certaine disproportion. De plus, le souffle romantique de l'histoire exigeait ce lien étroit, cette compassion entre les hommes et le pays où ils vivent. L'amour a choisi l'hiver et le lac gelé, la plage immense et vide. L'image s'est noircie devant la désillusion et la haine. Et l'automne semble clore d'elle-même le film alors que le héros principal goûte à cette froide lucidité des feuilles mortes, de la vie.

Le film jouit avant tout d'une unité plastique. C'est pourquoi il n'est pas nécessaire de résumer le scénario. Quelle que soit l'importance de l'intrigue, celle aussi des dialogues, c'est d'abord l'image qui importe, même si cette image est commandée par l'intensité de l'action dramatique. Il ne semble, dans ce film, n'y avoir aucune image gratuite; quelques unes sont fautives, d'autres ambiguës, mais aucune n'est négligée. Les mouvements



Dean Stockwell et Mary Ure dans SONS AND LOVERS

d'appareils sont plus que de simples mouvements des yeux et correspondent presque toujours à ceux du coeur; toutefois, l'exaltation romantique n'atteint pas à la suppuration sentimentale à cause de l'indéniable présence de la réalité transmise par l'image.

Une autre unité me semble être celle des dimensions psychologiques des personnages, dont la densité est accentuée par l'importance et la valeur des gros plans et des avant-plans avec champ de profondeur. Ces derniers (avant-plans avec champ de profondeur), outre qu'ils soient d'une perfection technique inouïe (aucune partie n'est embrouillée, bien que le film soit en cinémascope), forcent notre concentration sur le personnage dont la tête occupe une partie toute entière de l'écran. C'est en quelque sorte du cinéma à trois dimensions, à dimensions psychologiques qui trouvent leur source dans la composition et le cadrage.

Tout est-il parfait dans ce film? Non. Mais tout y est exaltant, à partir de l'interprétation peut-être un peu trop rigide, jusqu'au traitement technique. Quant à l'intrigue, elle est très habile et sans exagération: on y rencontre les qualités et les défauts du genre.

Il semble que SONS AND LOVERS ait été tourné avant tout pour les esthètes.

Jean-Pierre Lefebvre

LA ROULETTE DE MANACORE

LA LOI (Where the Hot Wind Blows), film franco-italien de Jules Dassin. Scénario: Jules Dassin et Diego Fabbri, d'après le roman de Roger Vailland. Photographie: Otello Martelli. Musique: Roman Vlad. Interprétation: Gina Lollobrigida, Pierre Brasseur, Yves Montand, Marcello Mastroianni, Melina Mercouri et Paolo Stoppa. 1958. M.G.M.

LA LOI, film de Jules Dassin qui vient d'être projeté à Montréal sous le titre WHERE THE HOT WIND BLOWS, apporte aux amis de Dassin (deux ans après CELUI QUI DOIT MOURIR) le meilleur démenti aux insinuations hollywoodiennes voulant que ce dernier soit déchu et désormais banni des studios. Après les polémiques soulevées par CELUI QUI DOIT MOURIR, des deux côtés de l'Atlantique, quand la plupart des critiques jugeaient sévèrement les faiblesses du film, inhérentes en grande partie au caractère cypriot du film, à l'alignement moral de Dassin sur les données sociales de l'île; ils oubliaient les intentions premières de Dassin: restituer à l'écran, et avec l'aide de Nikos Kazantzaki, ce lyrisme, ce débordement solaire, cette promiscuité physique et morale, des personnages d'une épopée à la fois antique et moderne. Le mal est au coeur de tous les films de Dassin et Dassin est doué d'une grande fraternité. Aussi tous ses films portent un peu le rachat des plus excécrables humains. Dans NIGHT AND THE CITY les pires truands de Londres en bénéficiaient déjà voici 10 ans; et depuis la compassion de Dassin s'est accentuée. Pourtant rien qui relève des "bons sentiments", mais plutôt d'une véritable amitié pour ceux qui luttent, fût-ce par des moyens malhonnêtes, pour leur propre vie.

LA LOI, tiré d'un roman de Roger Vailland, se situe au village de Porto Manacore, dans le sud italien. Ce film a été produit originalement en italien et en français. Si les italiens parlant français peuvent à la rigueur passer le cap du ridicule pour les besoins de la distribution en doublage, les italiens doublés en anglais, hélas, vont directement à la farce de plus mauvais goût; c'est absolument insoutenable. Une fois encore on regrette les sous-titres. Ceci dit, donnons à Dassin ce qui lui revient: son film est beau. Beau par son déroulement sans bavure, beau par sa lumière sans chromos, beau par sa force sans capitulations, beau par sa technique.



Marcello Mastroianni et Gina Lollobrigida dans LA LOI

Dans le village de Porto Manocore, tout le monde vit son petit drame sur l'épaule du voisin de gauche et sur l'épaule du voisin de droite. Personne ne s'ignore, chacun tire du fait le plus banal le maximum de déductions. Là le vieux noble, le respectable du coin, c'est Don Cesare incarné par Pierre Brasseur, et ce don Césaire, qui a "droit de cuissage" sur ses servantes, en aime une plus particulièrement, Marietta, (Gina Lollobrigida) fille admirablement pourvue de l'une de ses vieilles servantes et maîtresses, Julia. Pour celà, avant de mourir il lui léguera une partie de sa fortune. Ce noble vit dans une collection d'oeuvres d'art, sculptures rassemblées dans un petit Louvre de village, et qui donnent un sens de la dignité à ceux qui franchissent le pas de la "maison" du maître.

Dans ce village sévit un "racketeer", Brigante, incarné par Yves Montand de façon ni bonne ni mauvaise, et surtout de façon un peu trop music-hall. Ce monsieur profite de tout, de tous, de chaque intrigue, pour tirer le meilleur d'une vie marginale et louche. Vit aussi une femme admirable, au coeur immense, l'actrice préférée de Dassin, Mélina Mercouri, la femme du juge. Cette femme d'un âge déjà mûr, aime un jeune homme,

Francesco, fils de Brigante. Là-dessus se greffent des tas d'histoires. Inutile de les résumer toutes; le film tire ses qualités plus de sa réalisation que de son inspiration.

On ne retrouve pas dans ce film la "force de frappe" morale et fraternisante des autres films de Dassin. Dans LA LOI, il s'occupe seulement de la vie des gens, sans en tirer de conclusion. Aussi, plus libre, il accentue plus sur les détails de chacun, passant à la loupe ses personnages. Sans trop de modifications, le film aurait pu faire un film à sketches, une vingtaine de petits films délicats, chronique d'un village, de ses amours, de ses intrigues.

Que dire des acteurs? Pierre Brasseur, Gina Lollobrigida, Mastroianni, Montand, Paolo Stoppa; sinon qu'ils sont très bien dirigés. Si les exagérations de Montand sont voulues par Dassin, laissons-lui celà; d'ailleurs ces "racketers" de petites villes sud-italiennes sont peut-être aussi abusifs et aussi faux qu'il paraît dans le film. Mais par contre on pourrait s'étendre infiniment sur cette force qu'est Mélina Mercouri; sa présence ici, faible au minutage, est énorme dans le film, elle remplit le film d'une incroyable sensation de défi aux dernières chances qu'ont les femmes de prétendre à l'amour véritable, sans déguisement. Mélina Mercouri, c'est à elle seule un film. Il faudrait la voir dans le dernier film de Dassin, JAMAIS LE DIMANCHE, où elle s'est révélée encore plus grande. On n'oubliera jamais dans LA LOI, la scène précédant son suicide, dans la chambre où elle donne à Brigante la plus dure leçon de féminité qui puisse se concevoir. Cette courte séquence rejoint le meilleur de certaines scènes de ASSURANCE SUR LA MORT ou LA FIEVRE MONTE A EL PAO, ces moments du cinéma consacrés à la concentration des pouvoirs inviolables de la femme.

Doit-on rappeler que Dassin sait mieux que quiconque se servir d'une caméra? La moitié des plans sont en travellings latéraux, panoramiques, et mouvements verticaux à la grue. Le premier plan à la grue, part du toit d'un immeuble, exactement des pigeons perchés sur la gouttière, descend lentement à la hauteur du troisième étage, nous permettant un instant d'y reconnaître les occupants, descend et arrête au deuxième, et ainsi jusqu'en bas, pour continuer dans un panoramique conjugué à un travelling, et découvrir une partie de la place du village. Ce n'est pas là une simple facture technique; le mouvement de la caméra établit la parallèle entre l'architectural et le social, situant les locataires à leur rang, à leur place.

De nombreux autres mouvements d'appareil servent efficacement l'action des personnages, mettant en relief l'un ou l'autre, ou telle partie du décor, ou tel personnage de second plan. Et le brusque travelling-avant sur Mélina Mercouri attendant son amant dans l'entrée de la grotte est simplement merveilleux; il donne à la scène, avant même qu'elle soit commencée, tout le poids des amours interdits, tout le poids des amours forts et vrais. Dassin ne fait aucun mouvement d'appareil qui ne serve l'action; et c'est sans doute pour cela que le déroulement du film, malgré la diversité des scènes, des lieux, garde une solide homogénéité. Les coupures, de mouvement à fixité, et vice-versa, sont aussi efficaces; elles accentuent, ou relâchent, la lourdeur, ou la fraîcheur de l'ambiance, selon les scènes.

Otello Martelli, directeur de la photographie, utilise au maximum la blancheur crue des murs, du ciel, du sol. Plus loin, poussant à l'extrême la stylisation et la confrontation des blancs et noirs (blancs et ombres), on obtiendrait l'éternel cliché des contrastes faciles (qui pullulent dans les films d'amateurs dits "avancés" sur la Grèce ou l'Italie). Il ne suffit pas d'opposer une masse noire à une zone blanche pour faire méridional ou méditerranéen, encore faut-il justement savoir éviter ces pièges et reconnaître le véritable

sens méditerranéen de la matière, matière pure (terre, eau, ciel, maisons) comme matière humaine (visages et vêtements). Et là, la touche la plus sensible découvre non pas un violent contre-jour, mais un simple reflet mat de mur mat et blanc, une seule tache, une simple faille dans la pierre, une simple percée de volet, une ombre sans rayon, un mur sans ombre. Cette même qualité photographique se retrouve dans une grande partie de LA FILLE EN NOIR, film grec de Michel Cacoyannis, mais là elle cède parfois à l'outrance citée plus haut.

Ce qui m'a gêné dans le film, c'est de sentir un peu trop un groupe de vedettes, faisant chacune sa sortie, Brasseur partant à la chasse, Montand descendant vers la plage avec une cohorte de gamins railleurs, Lollobrigida et sa fontaine bancaire, Paolo Stoppa délivrant la pauvre fille, Mastroianni et son cours de morale. Mais il faudrait savoir dans quelle mesure Dassin souhaitait réunir tant de célébrités au générique; il faisait avec ce film une opération de coup de bourse, cherchant à nouveau le crédit des producteurs. L'a-t-il réussi pour eux? Sans doute, car il continue à tourner.

D'ailleurs les amis de Dassin n'y ont pas tout perdu, loin de là; et il ne reste qu'à souhaiter la prochaine arrivée de JAMAIS LE DIMANCHE. Ceux qui veulent toujours chez Dassin ce grand vent qui secoue la société, peuvent encore revoir plusieurs fois LA LOI, le vent y est plus doux en apparence, tous les personnages du villages impliqués dans le film semblant être comme autant de joueurs à la roulette, jouant leur petite fortune sentimentale, leur vie pour certains, avec une avidité simplement humaine, comme partout. La roulette de Porto Manacore en plus de ses gagnants et perdants habituels, a son grand gagnant le public de Dassin, qui renonce à faire sien le jugement des magnats d'Hollywood ayant chassé Dassin, et reconnaît dans toute son oeuvre l'humanité première et simple qui manque à la plupart des réalisateurs.

Michel Régnier

MÉDITATION INDIENNE

PATHER PANCHALI, film indien de Satyajit Ray. Scénario: Satyajit Ray, d'après Banda Padhaya. Photographie: Subrata Mitra. Musique: Ravi Shankar. Interprétation: Subir Banerjee, Kanu Banerjee, Karuna Banerjee et Umadas Gupta. 1955. Distribution: Harrison.

Ecartons tout de suite le piège des références et des comparaisons qui ne peuvent manquer de surgir à la vision d'un tel film et bornons-nous après tant d'autres critiques, à évoquer LE FLEUVE de Renoir, LOUISIANA STORY de Flaherty et LA GRANDE AVENTURE de Sucksdorff. Si Satyajit Ray sait choisir ses maîtres, le monde de poésie auquel il nous introduit porte la marque d'un génie et d'une sensibilité propres. Oeuvre indienne d'un réalisateur autochtone, enracinée dans le sol natal et imprégnée de philosophie hindoue, PATHER PANCHALI abolit les frontières. Transcendance de l'art!

Il reste pourtant difficile de parler de ce film, et cela à cause de son exotisme même: l'esprit critique s'adapte mal à la démarche narrative orientale, suivant une courbe plus émotive que logique, plus occupée à surprendre la respiration des êtres et des choses, à sensibiliser le spectateur à cette pulsation universelle, qu'à structurer une action ou un fait. Monde de la contemplation où la souveraineté de tout ce qui bouge et vit (le respect cultuel de la vie sous toutes ses formes) n'est pas le moindre facteur de dé-



PATHER PANCHALI: le visage de l'enfance

payement. PATHER PANCHALI est un poème auquel il faut accéder avec une âme neuve, attentive à la seule modulation poétique.

Série de tableaux sur la vie et la mort en Indes ou histoire authentique d'une famille indienne, qu'importe! Dans ce village perdu où Ray a donné une âme à ses personnages, la pauvreté a le visage universel de l'isolement, de la souffrance et de la mort. Tout semble commencer avec la naissance d'Apu, le petit garçon aux yeux immenses, qui réconcilie les deux générations représentées par la mère et la très vieille tante, et autour duquel se cristallisent pendant quelque temps les espoirs de vie. Nous assistons ensuite aux ébats du petit garçon avec sa soeur, Durga, et sommes les témoins amusés de son ébahissement proche de la stupeur magique, aux pieds des piliers électriques mystérieux et bourdonnants, et de sa course triomphante à la rencontre du train enfin découvert, symbole d'un monde qui commence à livrer ses secrets. Puis c'est l'intrusion du tragique dans ces existences insouciantes: la mort de la vieille tante, l'exil du père à la recherche de travail, l'extrême pauvreté, et finalement la mort de Durga durant une nuit d'orage. Rarement le cinéma a-t-il composé une symphonie de la douleur d'une telle authenticité!

A quoi Satyajit Ray doit-il d'avoir échappé dans *PATHER PANCHALI* à l'affadissement mélodramatique? A la mise en scène: par la transfiguration de l'anecdote en vision poétique, élévation de l'événement au niveau des causalités premières. Démarche à la fois philosophique et artistique (stylistique). Une part des mérites de cette oeuvre doit être attribuée aussi, pensons-nous, au talent des interprètes. Chacun d'eux, en effet, est doué d'une épaisseur humaine qui perce l'écran. Karuna Banerjee, la mère, en particulier, assure au film par son émouvante et inaltérable simplicité, son unité organique. La vieille tante dont la voracité est le symbole de son attachement acharné à la vie compose une silhouette extraordinaire. Il ne sera pas facile enfin d'oublier les yeux d'enfant fiévreux d'Apu, levés sur une vie de misère...

Triomphant dans la grisaille des jours pluvieux et des soleils couchants, la photographie dispute à la musique le mérite de la beauté formelle. L'un et l'autre servent merveilleusement la mise en scène. La musique toutefois atteint à des sommets de pathétique où elle se hausse au niveau d'un chant et supprime le dialogue.

Roland Brunet

LA CRISE DU LOGEMENT

THE APARTMENT, film américain de Billy Wilder. Scénario: Billy Wilder et I.A.L. Diamond. Photographie: Joseph LaShelle. Musique: Adolph Deutsch. Interprétation: Jack Lemmon, Shirley MacLaine et Fred MacMurray. 1960. United Artists.

Les héros des meilleurs films de Wilder sont toujours des personnages envoûtés par leurs besoins et leurs passions et qui, à la fin, en viennent à se détruire eux-mêmes. Qu'on se rappelle Kirk Douglas dans *THE BIG CAR-NIVAL*, Gloria Swanson dans *SUNSET BOULEVARD*, Fred MacMurray dans *DOUBLE INDEMNITY*, Ray Milland dans *THE LOST WEEKEND*. Toutes ces silhouettes sont réduites ici au frêle personnage de C.C. Baxter, commis de bureau. Les scènes qui se passent dans l'immense gratte-ciel abritant la compagnie d'assurance qui l'emploie sont fort bien rendues. La fourmilière humaine de ses quelque 31,000 employés, les étages successifs qui font croire à de vastes hangars d'aviation et, en particulier, la célébration de Noël au bureau sont autant d'évocations très réussies d'une écrasante réalité contemporaine. La scène d'ouverture, où Jack Lemmon bouge de la tête au même



Un des 31,000: Jack "C.C. Baxter" Lemmon

rythme que son calculateur automatique, établit dès le début une atmosphère d'ennui généralisé. Quelque soit le négligé de bon goût de leur mise vestimentaire et en dépit des machines électroniques destinées à soulager leurs méninges, tous ces individus s'agitent ensemble dans une véritable course aveugle.

On connaît bien l'attitude fondamentale de Wilder à l'endroit de son pays d'adoption... celle d'un cynisme intégral. Ce sentiment transparaît ici dans la "dépiction" des grands et petits patrons qui "empruntent" l'appartement du complaisant C.C. Baxter. Tous ne sont que de pauvres "coureurs" d'occasion, aucun n'est un véritable libertin; aucun pourtant ne bénéficie du moindre trait de sympathie. Le scénario comme tel renferme des passages très bien sentis comme cette conversation téléphonique dans laquelle Fred MacMurray signifie à Shirley MacLaine qu'il désire tout ignorer de sa tentative de suicide et qu'il se doit de préserver sa bonne réputation. Tous les rôles secondaires sont bien joués et surtout exempts de surcharge. Quant aux blondes froufrouantes, elles ne sont pas si froufrouantes qu'elles ne soient plausibles. La principale faiblesse de ce film, c'est la fin heureuse dont Wilder a permis qu'il fût chevillé. Peut-être a-t-il atteint ce point de la vie où certains préfèrent le bonheur, même sucré, à la logique.

Les ciseaux de notre vigilante censure ont pris soin de retirer toute allusion au divorce dont nous aurions pu être blessés...

PETER EVANS

L'AMERIQUE INSOLITE L'AMERIQUE INSOLITE

ART-FILMS INC.

présentera bientôt en primeur

L'AMÉRIQUE INSOLITE



"...mon film sur l'Amérique n'a été guidé que par le désir, les sens, et c'est dans une excitation perpétuelle, de chaque instant, que j'ai filmé l'Amérique."

Francois REICHENBACH

ART - FILMS INC.

533, rue Marlborough,
Montréal 4. LA 2-4959

Distribution à travers le Canada entier

L'AMERIQUE INSOLITE L'AMERIQUE INSOLITE