

d? 19

PER  
B-177  
EXZ

FEVRIER-MARS 1963 50 cents

*double*

# objectif 63



# objectif 63

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

DIRECTEUR: JEAN-CLAUDE PILON

SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: MICHEL PATENAUDE

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

PUBLICISTE: FERNAND GAUTHIER

SECRÉTAIRE: FRANCINE DESBIENS

MAQUETTISTE: CAMILLE HOULE

OBJECTIF 63 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 leur auteur.

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

## SOMMAIRE

VOL. II NO 9 (19)

Editorial .....	<i>Jean-Claude Pilon</i>	3
Tours 1962 .....	<i>Robert Daudelin</i>	5
Actualité du fantastique		
I Renaissance d'un genre .....	<i>Robert Daudelin</i>	10
II ... à deux pas de la poésie .....	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	15
Le Pornographe du cinématographe .....	<i>Roland Brunet</i>	32

## FILMS RÉCENTS

Un Coeur gros comme ça .....	<i>Michel Patenaude</i>	19
The Chapman Report .....	<i>André Poirier</i>	20
Whatever Happened to Baby Jane .....	<i>Pierre Théberge</i>	23
Bob le flambeur .....	<i>Michel Patenaude</i>	26
Long Day's Journey into Night .....	<i>Madeleine Doyon</i>	28
Mutiny on the Bounty .....	<i>René Houle</i>	29
A Kind of Loving .....	<i>Jacques Leduc</i>	30
Le Combat dans l'île .....	<i>Raymonde Pilon</i>	30

## EN MARGE

Lettres de Patrick Straram, R. Brunet, M. Patenaude et Jean Basile .....	34
--	----

## EN PAGE COUVERTURE:

Abdoulaye Faye dans UN COEUR GROS COMME ÇA de François Reichenbach.

Interprétation photographique de Camille Houle, sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.  
L'illustration de ce numéro est due à: Art-Films, Atlas Film, United Amusements, Consolidated Theatres, France Film.

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

# Editorial

*Dans la seconde tranche de son rapport, la commission Glassco jette un bref coup d'oeil du côté de la production de films tant à Radio-Canada qu'à l'O.N.F. et, par ricochet, dans l'industrie privée. L'exposé des faits, quant à l'activité cinématographique des deux grandes sociétés d'Etat, nous paraît, en dépit de sa brièveté, très juste et surtout très bien abordé. Chiffres à l'appui, il confirme en tous points la situation décrite dans notre dernier numéro. De plus, on y souligne clairement l'effet désastreux provoqué dans le secteur privé par l'expansion démesurée de l'O.N.F., en 1956-57, et la menace que la Société Radio-Canada fait peser sur le même secteur par ses projets actuels visant l'expansion de ses aménagements durables à Toronto et Montréal. Les enquêteurs sont également d'avis qu'il n'existe aucune raison valable d'empêcher l'expansion graduelle de la participation de l'industrie à la production de films pour les organismes susdits. On mentionne encore ceci: La production cinématographique est une industrie où s'exerce la concurrence sur le plan international. Les producteurs canadiens ne pourront affronter la concurrence sur les marchés étrangers et ainsi s'assurer une distribution économique de leurs films que s'ils sont appuyés chez eux. C'est un bon exemple d'une responsabilité spéciale qui devrait influencer sur les programmes d'achat du gouvernement. Bref, un rapport peu élaboré mais qui a su mettre le doigt sur les données essentielles d'une situation. Un rapport qui dévoile en termes clairs une forme de centralisation qui tend à asservir de plus en plus une industrie déjà fort mal en point.*

*D'aucuns prétendent que ce souci constant du secteur privé, tout au long du chapitre sur le cinéma, relève de préoccupations fort éloignées du mandat de la commission. Les commissaires ont sans doute trouvé — comme nous — que le domaine du cinéma est entravé ici d'anomalies tellement flagrantes qu'il eût fallu faire preuve d'une singulière "objectivité" pour ignorer ce qui s'impose dès la moindre velléité d'analyse.*

*Il se peut également que les commissaires aient choisi d'aborder ainsi par le flanc un domaine particulièrement épineux: les deux immenses appareils administratifs des sociétés mises en cause. On l'imagine aisément, une analyse forcément non-définitive de leurs activités aurait entraîné de la part de ces deux machines puissantes et bien gardées une riposte extrêmement vive. Curieusement absentes du rapport, elles furent sans doute "oubliées" pour éviter un débat retentissant sur ce qui n'était au fond, dans l'esprit des commissaires, qu'une parcelle de leur vaste champ d'enquête.*

*Quoi qu'il en soit, le Rapport vaudra dans l'avenir beaucoup plus par son exposé des faits que par les recommandations qu'il fait. Suggérer, par exemple, le transfert à l'O.N.F. d'une large part de la production de films de Radio-Canada pour qu'en retour l'O.N.F. confie davantage de ses productions à l'industrie privée, cela est impensable, d'un point de vue administratif. Proposer tout bonnement que l'O.N.F. stabilise sa production à un niveau suffisamment rentable, cela fait sourire tant c'est naïf. L'industrie privée du cinéma a peu à attendre, concrètement, de l'application du rapport Glassco. Mais dans la lutte à entreprendre pour son affranchissement des monopoles étatiques, on peut espérer que ce rapport deviendra éventuellement pour elle un premier instrument de référence, un point de repère précieux et encourageant. C'est le premier document officiel à faire état de la situation et sa prise de position est claire. Ce n'est pas peu. Mais tout reste à faire.*

Jean-Claude PILON

# TOURS 1962

par Robert Daudelin

Tours n'est pas Cannes, ni Venise. On n'y porte guère le smoking. Le cinéma n'en est que plus à l'aise. Si en 5 jours (5-10 décembre) des critiques d'une dizaine de pays peuvent s'y rencontrer et y rencontrer cent et un cinéastes, c'est que l'on résiste mal aux attraits du dernier festival de l'année. Tours est devenu le haut-lieu du court métrage; et il impose l'importance de ses manifestations à quiconque se soucie de la vie du cinéma.

Cette année, en 6 séances, le jury a vu plus de 50 films. Le critique — celui qui ne voulait rien manquer — en a vu, lui, plus de 125. Du noir et blanc à la couleur, de l'est à l'ouest, du documentaire au dramatique, Tours 1962 était une fenêtre ouverte sur le monde de la création cinématographique — et, parfois, sur le monde tout court. L'audace pourtant n'était pas le dénominateur commun de ces journées. Si le nombre de films présentés rend impossible tout compte rendu exhaustif, il autorise cependant des remarques importantes.

Ces manifestations nous ont rappelé bien impérieusement, une fois de plus, que le cinéma n'est plus le patrimoine exclusif de la France, de l'Italie ou des États-Unis. L'impressionnante sélection polonaise (*Mammifères*, *Labyrinthe*, *L'Hôpital*, *Premiers Pas*) est de ce point de vue très révélatrice; les observateurs n'ont pas manqué de le souligner.

Trop peu de réalisateurs, qu'ils soient yougoslaves, français, tchécoslovaques, américains, cubains, soviétiques, italiens ou brésiliens, se hasardent à explorer les nouvelles avenues du 7<sup>e</sup> art. Les films les plus réussis de ce festival l'étaient à l'intérieur de formes déjà traditionnelles, tels les admirables documents sociaux italiens, *Licence de vente* et *La Tarentule*. Si l'on peut parler de nouveauté au sujet d'œuvres telles que *Lonely Boy* ou *Mammifères*, c'est que *Lonely Boy* fait le point sur un genre de cinéma (le "cinéma-vérité") en soumettant le procédé à la grandeur du sujet et que, dans *Mammifères*, l'univers personnel de l'auteur est d'une telle originalité et d'une telle intensité qu'il commande une esthétique que l'on peut dire nouvelle.

Le public de Tours ne semblait d'ailleurs guère priser les efforts des aventuriers. Une oeuvre aussi neuve et commandant autant d'admiration que *Prison* ne recueillit que quelques bravos au milieu d'un concert de huées — ainsi en fut-il de *Blazes* de Robert Breer qui, invité par les autorités du Festival, inaugura la séance du dimanche après-midi. L'on peut se demander si les organisateurs n'avaient pas voulu orienter notre appétit et celui du jury en faisant débiter le Festival par des séances médiocres alors que les dernières furent mémorables. Quoi qu'il en soit, le jury <sup>(1)</sup> de ces VIII<sup>e</sup> Journées du court métrage — une fois n'est pas coutume — a su pourtant voir clair à travers tant de titres. Si l'on peut regretter que la mention à *Litho* et à *Premiers Pas* soit une concession au cinéma "soigné", l'attribution de récompenses à *Mammifères*, *Lonely Boy* et à *Le Noble Jeu de l'oie* souligne des apports véritables au cinéma de court métrage.

On aurait souhaité autant de justesse de la part des critiques qui, par une faible majorité (31 voix contre 28 pour *Labyrinthe*) ont attribué leur prix à l'insupportable et inutile *La Fille de la route*. Les critiques français, votant en nombre majoritaire, ont prouvé une fois de plus que plusieurs d'entre eux étaient régulièrement victimes de leurs prédispositions sentimentales ou sentimentalement politiques. L'engagement social qui fait si facilement vibrer le coeur de ces messieurs était beaucoup plus réel chez les Italiens Calenda et Mingozzi que chez leurs ennuyeux confrères.

Au souvenir de tous ces films, une remarque plus impérieuse que toute autre: la nécessité de rappeler à leurs auteurs les vertus de l'image. Trop souvent au cours de ce Festival sommes-nous sortis assommés d'une séance où, film sur film, la prose savante de quelque lettré avait tué les meilleures intentions. *Tassili N'Ajjer* de Jean-Dominique Lajoux qui, malgré une forme trop classique, possède plus d'une qualité nous est rendu pratiquement insupportable par les acrobaties pseudo-métaphysiques de Max Pol-Fouchet. De même en est-il de *Forget Me Not* (Brown), *Idée fixe* (Rossi), *Les Terres brunes* (Kosatchev et Kriavkine). D'autre part, peu de réalisateurs savent se défaire d'une certaine prétention face au sujet. Aussi était-il réconfortant de rencontrer au cours d'une séance *Le Coureur* de Don Owens, *La Vie ralentie* de Kurt Goldberger (un exceptionnel film scientifique tchécoslovaque qui témoigne des possibilités d'adapter les phénomènes de l'hibernation à la médecine opératoire) ou *August Heat* de Martin Zweiback (adaptation d'une nouvelle fantastique réalisée par un finissant de la faculté de cinéma de l'Université de Californie).

Mais malgré ces quelques regrets, l'on est tout de même heureux d'avoir découvert à Tours des films capables de soulever notre enthousiasme. Ne serait-ce que pour ceux-là — et ils sont nombreux tout de même — ces journées vaudraient d'être retenues.

*Mammifères* de Roman Polanski a bénéficié d'un succès bien mérité auprès

---

(1) Sous la présidence de Mme Claire Parker, le jury était constitué de MM. Saul Bass, Hervé Bazin, Jean-Louis Chéray, Gianni Rondolino, Jiri Trnka, et Wejciech Zamieznik.



PRISON de Robert Lapoujade

du public comme de la critique. C'est une fable philosophique dans la tradition de *Deux Hommes et une armoire* et de *Le Gros et le maigre*. La simplicité du propos n'en souligne que davantage toute la maîtrise de l'auteur. L'imagination créatrice de Polanski le rapproche souvent de Keaton ou de Langdon; ce rapprochement justifie à lui seul tous les prix. A 29 ans, Roman Polanski est l'un des rares auteurs personnels que ce Festival nous ait permis de connaître (ou de mieux connaître); la perfection de son oeuvre ne fut approchée par aucun autre film en lice.

Ancien assistant de Baldi, Antonio Calenda a gardé du grand documentariste l'amour des humbles et le respect de leur misère. Le rythme très lent, la discrétion du commentaire écrit par Calenda lui-même font de *Licence de Vente* un document humain d'une rare intensité. Les mêmes qualités se retrouvent dans *La Tarentule* de Gianfranco Mingozzi. Empruntant pour sa part la technique du "candid eye", Mingozzi atteint au tragique dans la peinture de cette maladie mythique qui torture les femmes de Salento et dont seul Saint Paul peut les guérir. Ici aussi le commentaire (de Salvatore Quasimodo) est exemplaire. C'est de ces deux films qu'il faut rapprocher *They Took Us to the Sea* de l'anglais John Krish. Dans un esprit voisin de celui de *We Are the Lambeth Boys*, le film de Krish nous raconte, avec une simplicité attachante, la randonnée au bord de la mer d'un groupe d'enfants d'un quartier pauvre de Londres.

Avec *Prison* de Robert Lapoujade, c'est à un cinéma bien différent que nous avons affaire. Lapoujade est peintre; son approche du cinéma est fortement marquée par sa sensibilité plastique. Mais, plus que cette vertu trop rare, Lapou-

jade possède une curiosité étonnante des mystères du cinématographe. Cette curiosité nous a valu *Prison*, le film le plus audacieux du festival. La volonté évidente de "déranger" la sensibilité du spectateur afin de la marier à celle d'un prisonnier apporte à l'oeuvre un caractère obsessionnel bouleversant. Peintre ou cinéaste, Robert Lapoujade est décidé à rompre avec le court métrage français trop joli.

Il faudrait sans doute une connaissance beaucoup plus vaste que la mienne du cinéma d'animation pour reconnaître toute l'importance du film du cinéaste soviétique Serge Youtkevitch, *Les Bains*. L'oeuvre apparaît comme une large synthèse de l'animation dans les pays de l'Est. La liberté que l'auteur a prise avec les formes habituelles de l'animation (dessin, marionnettes, personnages découpés, documents filmés, triple écran) nous vaut des morceaux d'une grande beauté qui nous font bien vite lui pardonner les quelques couplets de propagande de la fin. La critique aurait plus logiquement rempli sa mission en couronnant ce film.

On a noté justement que l'un des noms qui s'imposent après ce Festival est celui de Georges Dumoulin. Des deux films qu'il avait inscrits en compétition, *Arnodio* révélait surtout une très grande maîtrise technique. Cette maîtrise demeure dans *Le Noble Jeu de l'oie*, mais associée cette fois à un humour de

#### L'ORATEUR de Bretislav Pojar



tout instant qui n'est pas sans de larges dettes au commentaire d'André Martin. J'ai malheureusement manqué *L'Art et la manière*, troisième film de Dumoulin, présenté hors compétition. L'avenir nous rappellera sûrement son nom.

Il faut par ailleurs mentionner dans ce compte rendu l'étonnant *Labyrinthe* de Jan Lenica (bien supérieur à *Dom*), *La Mauvaise Herbe* du cinéaste d'animation allemand Boris Borresholm, *Château de cartes*, riche dessin animé de l'Italien Giulio Gianini; de même que *L'Hôpital* du Polonais Janusz Majewski et *The American Way* de Marvin Starkman, ces deux pierres précieuses à ajouter à l'édifice du *nonsense* cinématographique, et enfin l'attachant *Je suis devenu instituteur* du Cubain Jorge Fraga.

Deux séances spéciales nous permirent de revoir *Blazes* de Robert Breer, *The Flying Man* et *The Apple* de George Dunning ainsi que quelques génériques de Saul Bass. Nous y vîmes même le dernier Trnka, *Grand-mère cybernétique*, décevant malgré sa grande beauté plastique et le dernier Pojar, *L'Orateur*, combinant les techniques du film de marionnettes et du dessin animé dans une satire éblouissante du "conférencier invité". Des nombreuses séances d'information, très peu de titres à retenir. Disons, pour satisfaire les toujours curieux, que *Le Mannequin de Belleville*, premier film de Jean Douchet, est une agréable pochade, alors que *La Chevelure* d'Ado Kyrrou est d'un ennui pas toujours dépourvu de vulgarité, et, pour finir, que *Jour après Jour*, la faute en étant à son commentaire, a été très mal accueilli.

Robert DAUDELIN

---

## PALMARÈS DU FESTIVAL DE TOURS 1962

### Grand Prix :

MAMMIFÈRES, de Roman Polanski (Pologne)

### Prix spéciaux du jury :

LONELY BOY, de Wolf Koenig et Roman Kroitor (Canada)

LE NOBLE JEU DE L'OIE, de Georges Dumoulin (France)

LES PREMIERS PAS, de Kazimierz Karabasz (Pologne)

LITHO, de Cliff Roberts (USA)

### Prix de la critique internationale :

LA FILLE DE LA ROUTE, de Louis Terme (France)

# Actualité du fantastique

par Robert Daudelin  
et Jean-Pierre Lefebvre

## I - Renaissance d'un genre...

Les rares critiques qui accordent quelque intérêt au cinéma fantastique s'entendent pour situer son âge d'or entre 1930 et 1940. Cette décennie porte sur les écrans du monde entier les noms de Bela Lugosi et de Boris Karloff, alors que ceux de Ted Browning, James Whale, Karl Freund, Ernest B. Schoedsack et Luis Friedlander entrent, officieusement du moins, dans les histoires du cinéma. En dix ans, le cinéma d'épouvante allait produire ses oeuvres maîtresses. Aujourd'hui, la plupart de ces films sont détruits, introuvables, ou confinés dans des collections privées; la seule appellation de leur titre suffit à faire rêver tout amateur: *Frankenstein*, *Dracula*, *Old Dark House*, *Mark of Fu Man Chu*, *Island of Lost Souls*, *White Zombie*, *Mad Love*, *The Walking Dead*...

A cet âge d'or, auourd'hui adulé, allait succéder une décennie dont le cinéma fantastique fut à peu près absent. La présence accablante de la Grande Guerre fait que réalisme noir en France, néo-réalisme en Italie, réalisme poétique en Angleterre et réalisme social aux Etats-Unis dominant. De ce cinéma "sérieux" — mais pas nécessairement ennuyeux comme aiment le prétendre trop élégamment nombre d'adeptes du fantastique — sortirent plusieurs films importants, plusieurs chefs-d'oeuvre même. Mais les préoccupations d'un tel cinéma laissaient bien peu de place au fantastique, aussi est-il difficile de retenir des titres aussi importants que ceux de la période précédente. (Il faut cependant noter l'amusante prolifération de zombies: *King of the Zombies* (1941), *I Walked With a Zombie* (1943), *Zombies on Broadway* (1945), *Valley of the Zombies* (1946).

Les années '50 se caractérisent par la production massive, aux Etats-Unis, de films de science-fiction, nouvelle ramification du cinéma fantastique. *War of*



MASCHERA DEL DEMONIO de Mario Bava

*the Worlds, The Day the Earth Stood Still, Forbidden Planet, The Flying Saucer*, ouvraient au fantastique de nouvelles avenues qu'il ne saura malheureusement pas toujours explorer.

En 1957, Terence Fisher réalise *The Curse of Frankenstein*. Cette date, ce titre, marquent le début de la période 1957-1962, d'une richesse exceptionnelle pour les amateurs de fantastique. Alors qu'en littérature et en peinture la redécouverte de grands maîtres du genre s'accompagnait d'un intérêt toujours accru, il était plus que normal que le cinéma, terrain de prédilection du fantastique, se mette au pas. Point n'est besoin d'analyse socio-esthétique pour cerner cette renaissance; il n'est que de citer certains faits, certains noms, pour indiquer le sens du courant.

Depuis cinq ans, la production de films d'épouvante a largement augmenté, et ce non seulement aux Etats-Unis. La Grande-Bretagne semble avoir misé avant tout sur ses films d'horreur pour survivre et, par ironie du sort, pour se faire citer dans les revues de cinéma, le reste de sa production se situant la plupart du temps entre le médiocre et l'insignifiant. L'Italie, dans sa volonté de devenir l'usine numéro 1 du cinéma mondial, n'a pas non plus négligé les vampires et les loups-garous. La France même, patrie par excellence du cinéma "sérieux", a mis la main à la pâte. Nous reviendrons plus loin sur l'apport de chacun de ces pays.

## L'actuel regain d'intérêt

Partout où il existe une vie cinématographique, un intérêt réel et soutenu entoure maintenant le cinéma fantastique. A Paris, une salle, le Midi-Minuit, s'est consacrée à l'exploitation des films d'épouvante; plusieurs autres affichent régulièrement la même production. Le *Frankenstein* de James Whale (1931) a récemment bénéficié d'une sortie commerciale dans un petit cinéma d'art du Quartier-Latin. Un ciné-club de la Fédération Française des cinés-clubs se nomme Le Ciné-Club Fantastique et tient ses assises mensuelles au cinéma La Pagode; on y célèbre Terence Fisher, l'Homme H et les vampires, à minuit le samedi soir. D'autre part, Cine Qua Non, le ciné-club le plus actif de Paris, a inscrit au programme de sa saison quatre films d'épouvante alors que le ciné-club universitaire inaugurerait sa saison 62-63, en Sorbonne, avec *The Revenge of Frankenstein* de Terence Fisher. Le Terrain Vague, maison d'édition reconnue pour ses audaces, publie, depuis quelques mois *Midi-Minuit Fantastique*, revue entièrement consacrée au cinéma fantastique (les numéros parus à date, s'ils nous ont apporté une documentation photographique exceptionnelle, ont malheureusement à leur passif des textes d'une médiocrité délirante). Deux autres revues, *La Méthode* et *Bizarre* ont récemment consacré un numéro spécial au sujet, ne surpassant néanmoins pas dans cette entreprise l'excellent travail qu'avait fait *Cinéma '57* dans son numéro 20.

L'été dernier, les cinéphiles new-yorkais pour leur part ont pu assister à de nombreuses reprises de films de Bela Lugosi. Mentionnons, pour les plus intéressés, qu'il existe, aux Etats-Unis, un Bela Lugosi Fan Club, éditeur du *Bela Lugosi Journal*. Les kiosques à journaux offrent de plus certaines revues spécialisées, telles *Werewolves and Vampires*, *Horror Monsters*, *Creatures*, *World Famous Monsters*, etc.; l'éclectisme propre à ce genre de publication nous empêche cependant de juger globalement de leur valeur — laissons aux collectionneurs ce soin et ce plaisir.

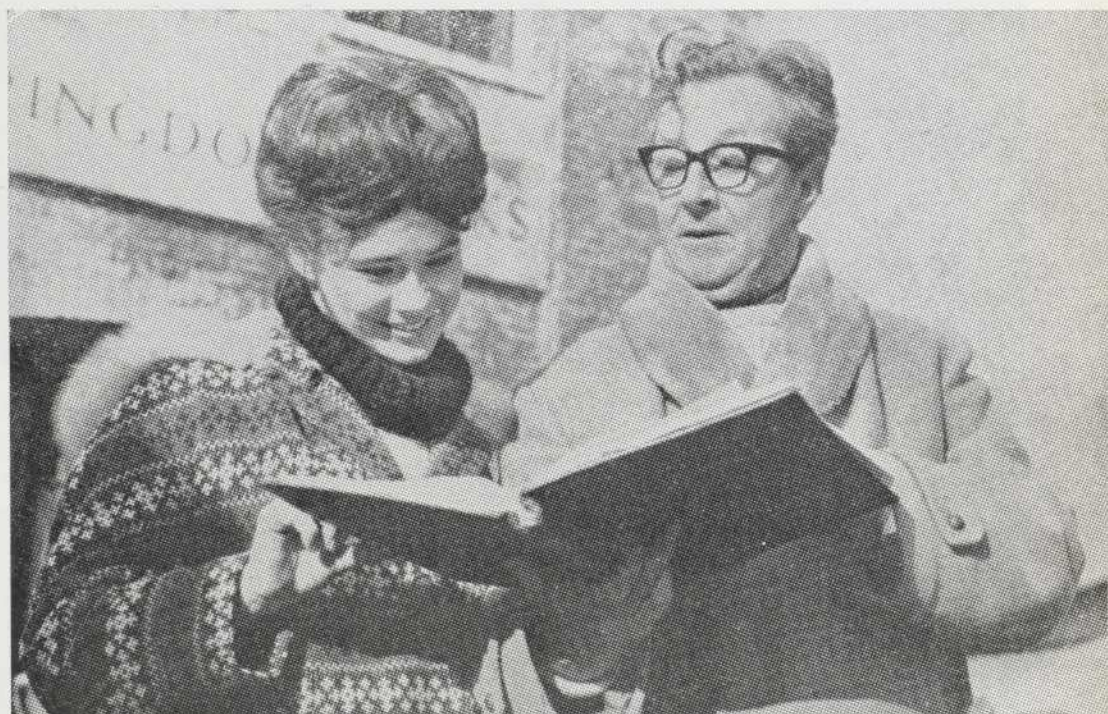
A Montréal même, il faut se rappeler que le canal 12 avait, à ses débuts, inscrit à son horaire (le samedi soir à minuit!) un "Shock Theatre" qui nous permit de voir des oeuvres aussi rares que *The Raven* (Friedlander), *The Invisible Man* (Whale), *The Wolfman* (Wagner) et *The Black Cat* (Ulmer). A Toronto, d'autre part, la revue Zoom<sup>(1)</sup>, dès son premier numéro, publia un bref hommage à Bela Lugosi. Enfin, dans la plus récente liste de films pour ciné-clubs publiée par l'Office diocésain du cinéma de Montréal, on peut voir le nom de Terence Fisher côtoyer les intouchables Rosellini, Bresson, Kazan...

Mais ce regain d'intérêt autour d'un cinéma qu'on couvrirait volontiers de ridicule ne saurait être valable s'il n'avait que déterré des oeuvres déjà célèbres sans en susciter de nouvelles aussi valables. Or les noms et les titres qui nous viennent aujourd'hui à l'esprit, s'ils n'ont pas encore le merveilleux de ceux de jadis, méritent néanmoins notre attention, voire notre admiration.

(1) Zoom, cahier trimestriel de cinéma, est publié à Toronto, 83 Yorkville Ave., Toronto 8, Ont.

## Les nouvelles productions

En Angleterre, Terence Fisher, le premier, s'est fait le champion du genre en nous donnant des oeuvres aussi importantes que *The Curse of Frankenstein* (1957), *Horror of Dracula* (1958), *The Man Who Could Cheat Death* (1959), *The Brides of Dracula* (1960), *The Curse of the Werewolf* (1961). Un des grands mérites de Fisher, une fois son talent reconnu, est certainement d'avoir ressuscité les grands mythes du cinéma fantastique; avec lui, Dracula, le monstre de Frankenstein, la Momie, le Loup-garou ont repris vie et hantent à nouveau les écrans du monde. A côté de Fisher, l'Angleterre a fourni au genre deux illustres dont les noms sont à retenir, ce sont: Arthur Crabtree, auteur d'un remarquable *Horrors of the Black Museum* et Sydney Hayers qui nous a donné *Circus of Horrors*.



Terence Fisher

L'Italie a révélé un talent très sûr qui malheureusement nous est encore inconnu: Mario Bava. Reconnu unanimement par la critique européenne comme l'un des créateurs les plus originaux du jeune cinéma italien, Bava a donné au fantastique un *Maschera del Demonio* (paru à Montréal sous le titre *Le masque du Démon*) qui n'est pas prêt d'être oublié. Il faut, de plus, faire une place à part dans un catalogue du fantastique aux fresques historiques de Vittorio Cottafavi; le merveilleux qui les anime est bien apte à leur gagner cette place.

Les Etats-Unis, s'ils viennent encore en tête quant au nombre de films produits, n'ont pas encore révélé de talents aussi originaux que ceux de Fisher ou de Bava. A côté des oeuvres truquées (bien qu'intéressantes parfois) d'un



THE PIT AND THE PENDULUM de Roger Corman

vieux routier comme William Castle, nous devons surtout réserver notre attention à un jeune metteur en scène, Roger Corman. Adaptateur attiré des oeuvres de Poe chez Universal-International, il est surtout l'auteur d'un récent *Pit and the Pendulum* qui compte parmi les meilleurs films d'épouvante jamais réalisés.

La France enfin n'a pas révélé de nouveaux noms; certains titres valent cependant d'être retenus. Monsieur Roger Vadim, ce "dandy" du cinéma français, a eu la main heureuse en réalisant *Et mourir de plaisir (Blood and Roses)*, de loin son meilleur film. Georges Franju, avec *Les yeux sans visage*, a donné au cinéma français son seul film d'horreur. Louis Séguin, critique à Positif, a choisi de tourner un court métrage fantastique pour sa rentrée dans le cinéma. *Une mauvaise nuit* révèle de véritables aptitudes à servir le genre. Une citation de Bram Stoker s'inscrit à la dernière image du film de Séguin; j'aimerais l'emprunter pour terminer cet exposé: "La puissance du vampire tient à ce que personne ne croit à son existence..."

Robert DAUDELIN

## II - ...à deux pas de la poésie

Consultons tout d'abord le Larousse. Il nous dit que le fantastique, d'une part, est ce qui est créé par la fantaisie, l'imagination et, d'autre part, ce où il entre des êtres surnaturels. Le fantastique englobe donc la science fiction, le merveilleux (ou la féerie), l'extraordinaire et nombre d'espèces sous-jacentes. On peut dire, par ailleurs, qu'il est le frère jumeau de l'insolite.

Le domaine du fantastique est pour ainsi dire impossible à explorer. Il n'a de dimensions ni temporelles, ni spatiales, et c'est sans doute ce qui le rend parfaitement perméable à l'image cinématographique. Mais, d'une certaine façon, c'est un préjudice que d'en faire un genre à part, de le mettre sur un pied d'égalité avec le western, la comédie musicale, le néo-réalisme, etc... Car le fantastique est l'une des vertus essentielles du 7<sup>ème</sup> art.

Le cinéma, que trop souvent on proclame l'art de la réalité et qui, en fait, ne nous donne que *l'illusion parfaite* de cette même réalité, possède un pouvoir illimité de transmutation du réel. La caméra objective est une erreur, un non-sens. Les particularités du langage filmique font de l'image cinématographique une espèce de mensonge plus vrai que la vérité, mensonge voulu et consciemment agencé par le réalisateur d'un film. Ce mensonge délibéré aboutit à une sublimation du réel et provoque la création d'un paradis terrestre auquel il est possible de croire, parce que nous y retrouvons une vie fictive, imaginée ou sublimée — ce qui d'une certaine façon revient à la même chose — au milieu d'un cadre pourtant vraisemblable et réel. Aucune image cinématographique n'échappe au fantastique, qu'elle soit tirée d'un documentaire ou d'un film dramatique et, à plus forte raison, d'un dessin animé.

Si le fantastique consiste en un monde imaginaire peuplé d'êtres surnaturels, il importe que nous y croyions, autrement ce monde ne serait qu'un lapin sorti du chapeau du magicien, c'est-à-dire une illusion de courte durée. Or l'histoire du monde, des peuples et des religions démontre assez clairement les croyances des hommes en un univers fantastique et principalement la crainte qu'ils ont de lui. On peut même dire que le fantastique naît avant tout de la crainte, d'une insatisfaction perpétuelle de l'homme en face du mystère de la vie et de la mort. L'homme veut à tout prix dépasser les apparences du monde réel et il invente des créatures surnaturelles qui sont une espèce de *collage*, un composé de membres et de vertus morales empruntés à toute la création. Ainsi donc, il fabrique de toutes pièces un nouvel être réel. Ce n'est ni plus ni moins qu'un miracle humain dont les répercussions sont très grandes.

Ce miracle, le cinéma est mieux disposé que tout autre art à le réaliser, car, comme je l'ai dit plus haut, il réussit à nous donner l'illusion parfaite du réel. Possédant d'autre part une gamme de moyens d'approche du réel beaucoup plus vaste que celle des autres arts, il est à même de jouer comme il l'entend avec les formes temporelles et spatiales de ce monde, il peut facilement recomposer un *autre* monde cependant *vraisemblable*. Il a pour avantage principal d'affecter

simultanément tous les sens, de créer chez le spectateur une impression physique, sensorielle pourrais-je dire, impression dont dépend en grande part l'adhésion morale de l'esprit. Somme toute, il crée une illusion si parfaite de la réalité qu'il peut parfois provoquer une identification presque parfaite entre le spectateur et un être purement imaginaire, à condition toutefois que cet être imaginaire soit vraisemblable, qu'il ait de nombreux points en commun avec la multitude des hommes.

## Fantastique : littérature et cinéma

Il n'en reste pas moins que la littérature domine, même de nos jours, le monde fantastique. Jules Verne, H. G. Wells, Edgar Poe, Henry James, Franz Kafka, Barjavel, Maupassant, Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes*), H.-P. Lovecraft, Richard Matheson, Van Vogt, Lewis Carroll, Ray Bradbury: l'importance de ces écrivains est si grande qu'elle détermine la grande majorité des expériences de cinéma fantastique. Pourtant, de très rares adaptations de leurs oeuvres sont des réussites. C'est que très peu d'hommes de cinéma connaissent profondément l'art qu'ils pratiquent et cherchent encore à créer un univers fantastique au moyen de causes secondes, monstres, maquettes, horreurs, etc... alors que c'est dans les caractéristiques essentielles du cinéma qu'ils pourraient trouver les éléments propres à construire un monde surnaturel vraisemblable et d'une grandeur jamais atteinte. Personnellement, il n'y a que les films de Cocteau qui me satisfassent de ce point de vue, et aussi *The Innocents* de Jack Clayton.

Deborah Kerr dans THE INNOCENTS de Jack Clayton



*Orphée, La Belle et la Bête* sont les créations d'un poète, et le fantastique est à deux pas de la poésie (la réciproque serait aussi vraie). Quant aux personnages, aussi bien réels que fictifs de *The Innocents*, j'y crois parce qu'ils font partie d'un décor qui se transforme perpétuellement (surtout plastiquement), transformant par le fait même notre façon de le regarder et de regarder les choses réelles, forçant notre imagination à pénétrer dans un autre monde. Demy, par ailleurs, a réussi un effet semblable en augmentant volontairement l'intensité lumineuse de toutes les scènes de *Lola*. Quant à Terence Fisher, si besoin est de s'évertuer à lui trouver un certain talent, car il manifeste trop souvent de mauvais goût pour avoir droit au titre de grand et même de bon cinéaste, quant à Fisher, nous devons pourtant lui reconnaître un sens certain des images. Les forêts bleu-vert du début de *Brides of Dracula*, par exemple, possèdent un très grand pouvoir d'envoûtement. Je me suis souvent demandé si les couleurs délavées des films de Fisher étaient dues à une imperfection technique ou à la volonté du réalisateur, mais quelle importance puisque très souvent elles font leur effet ! Cet effet, cependant, s'il était soutenu par moins de vulgarité dans la mise en scène et principalement dans le maquillage surabondant, contribuerait peut-être à la création d'un univers fantastique personnel et riche.

## **Naïveté vulgaire**

Ce qui gêne le plus le cinéma fantastique, c'est la vulgarité, c'est un désir naïf et que j'appelle vulgaire de vouloir rendre matériellement, concrètement, des êtres imaginaires, monstres, vampires ou autres. Le cinéma doit constamment se référer au réel, puisqu'il en est issu. Cocteau ne s'est pas trompé en donnant à *Orphée* ou à l'ange *Hurtebise* un visage humain, ce qui permet de mieux comprendre leur surnature qui se traduit dans un décalage marqué entre les gestes humains habituels et ceux qu'ils posent. Si, d'un autre côté, on peut trouver *Et mourir de plaisir* très beau (c'est sans doute le meilleur film de son auteur, et rien n'est moins surprenant puisque le vampire est l'une des images les plus adéquates de l'obsession), force nous est d'admettre que nous ne croyons pas du tout à cette jolie histoire, et qu'au-delà de la beauté du film il n'y a que du vide. Mais rendons à Vadim ce qui est à Claude Renoir, son chef opérateur ; il arrive que la qualité de la lumière donne une nouvelle dimension aux décors trop paysage-choisi. Il y a aussi ce moment très beau du baiser entre les deux femmes que leurs cheveux mouillés transforment presque du tout au tout. La lumière aussi bien que la bizarrerie de gestes et d'expressions humaines peuvent transformer un homme et en faire une créature d'un autre monde. Même dans la vie réelle de tous les jours, nous pouvons remarquer chez ceux qui nous entourent des transfigurations très brèves qui n'ont pas de cause établie, et qui font d'eux des monstres ou des anges l'espace d'une seconde.

Nos espoirs, nous devons les miser sur Truffaut, il me semble, et sur *Fahrenheit 451* (d'après Bradbury) qu'il réalisera bientôt. L'art essentiellement réaliste du réalisateur français ne peut que mieux servir la cause de la science fiction et celle du cinéma fantastique en général. Il faut dire qu'en cela il est amplement aidé par Bradbury qui a défriché mieux que tout autre la jungle du



Elsa Martinelli et Annette Vadim dans *ET MOURIR DE PLAISIR* de Roger Vadim

fantastique, encombrée de trop nombreux monstres mécaniques et de créatures baroques inventées à la hâte pour satisfaire les partisans de King Kong et compagnie. Truffaut a certainement rencontré en Bradbury un poète et un moraliste sans complexe qui lui ressemble beaucoup. *Jules et Jim* relevait déjà pour une bonne part du fantastique. N'était-ce pas de la science fiction que de faire vieillir les personnages malgré le temps qui passait ? Ne pourrait-on pas transplanter des êtres humains dans le futur en usant d'un procédé de stylisation semblable à celui utilisé par Truffaut ? Et par ailleurs, existe-t-il des êtres irréels plus vraisemblables et vrais que Jules, Jim et Catherine ?

Qu'il suffise de dire, en guise de conclusion, que le cinéma fantastique est à deux pas de la poésie, et que la poésie ne saurait être l'affaire des commerçants, des ignares, des détraqués sexuels, mentaux ou autres, à moins que ces derniers ne soient de véritables artistes, et cela se produit assez souvent. Et qu'on ne veuille plus se satisfaire d'une marchandise ni bonne ni mauvaise sous prétexte qu'elle n'est pas exécration et qu'à l'heure actuelle c'est ce qui se produit de mieux.

Jean-Pierre LEFEBVRE

# FILMS RECENTS

## La vie d'Abdoulaye

UN COEUR GROS COMME ÇA, film français de François Reichenbach. Scénario et dialogues: F. Reichenbach. Photographie: F. Reichenbach et Jean-Marc Ripert. Musique: Michel Legrand et Georges Delerue. Interprétation: Abdoulaye Faye et acteurs non professionnels. 1961.

La première tentation du critique, devant *Un Coeur gros comme ça*, est de jeter sur le papier quelques phrases sympathiques, de donner au réalisateur, François Reichenbach, des conseils bien paternels et de souhaiter bonne chance à Abdoulaye Faye dans sa carrière de boxeur. Au fond on serait bien heureux de pouvoir se débarrasser à bon compte, à l'aide de formules habiles, de ce film un peu gênant. Mais dire en cinquante lignes qu'il s'agit d'une entreprise intéressante et recommander à Reichenbach de ne conserver de son film que les meilleurs moments pour en faire un court métrage d'une demi-heure, ne rendrait pas compte de toute la vérité. Car, quoi qu'on y fasse, malgré tous ses défauts, *Un Coeur gros comme ça* est un film auquel on s'attache.

Reichenbach a cherché à exprimer les pensées d'Abdoulaye, un jeune boxeur sénégalais frais débarqué à Paris. Une partie du film est consacrée aux étonnements du jeune Africain devant les moeurs et coutumes de la grande ville. Dans le train qui le conduit de Marseille à Paris, il apprend notamment comment on doit aborder une femme — les choses qu'on peut trouver belles chez elle et les autres qu'il faut taire. Cette conversation dans le train serait une pièce assez détestable, si Abdoulaye ne prenait pas le tout "avec un grain de sel" et ne faisait pas en sorte que le trompeur devienne en réalité le trompé. La naïveté que l'on attribue aux Africains se change alors en malice et l'esprit bien français devient de la vantardise insupportable.

Mais ce n'est pas le pittoresque qui retient dans *Un Coeur gros comme ça*. Le cinéma nous a bien souvent servi ces petits morceaux "criants" de candeur qui rendent si "gentils", à distance, les Noirs. Ici, on va bien au-delà de ce folklore. Reichenbach réussit à nous introduire dans l'univers du jeune boxeur,

à nous faire partager ses espoirs et sa drôle de poésie. Lorsque la caméra nous montre Abdoulaye ou lorsqu'elle exprime ce qu'il voit, nous avons l'impression de vraiment assister à une tranche de vie. Reichenbach franchit la frontière qui sépare le documentaire froid et impersonnel de l'oeuvre qui tente de pénétrer de l'intérieur le sujet. Bien sûr, en grande partie, cette limpidité que possède le film provient de la personnalité d'Abdoulaye Faye: un être qui s'exprime facilement, qui a appris à tout dire dans son langage, sans affectation.

On se demande s'il faut féliciter le réalisateur de ce résultat ou s'il faut en donner crédit à l'acteur principal, qui après tout a fourni toute la matière. Chose certaine, il n'y a plus chez François Reichenbach cette recherche de l'insolite et de l'inédit qui rendait son premier long métrage agaçant; dans *Un Coeur gros comme ça*, on retrouve bien davantage une tendresse pour son sujet, une volonté de lui faire percer l'écran et une simplicité de coeur qui le place bien à part dans le panorama du documentaire français contemporain.

Michel PATENAUDE

## Zanuck chez Kinsey

THE CHAPMAN REPORT, film américain de George Cukor. Scénario: Wyatt Cooper, Don M. Mankiewicz, d'après le roman d'Irving Wallace. Photographie: Harold Lipstein. Musique: Leonard Rosenman. Interprétation: Efrem Zimbalist Jr., Shelley Winters, Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns, Ray Danton, Ty Hardin, Andrew Duggan, Harold J. Stone. 1962.

Le Docteur Chapman et ses assistants arrivent dans une ville californienne pour poursuivre leur enquête sur les moeurs sexuelles de la femme américaine. A cette occasion, quatre femmes vivent devant la caméra un épisode de leur problème.

Naomi, divorcée, alcoolique et nymphomane; Sarah, mariée depuis douze ans et déchirée par une passion nouvelle; Teresa, esthète plus ou moins maniaque tout comme son mari; Kathleen, veuve frigide de vingt-quatre ans qui retient l'attention du Docteur Chapman.

Ces épisodes de vie se suivent, s'entremêlent et se dénouent avec plus ou moins de bonheur. Entre temps, nous faisons plus ample connaissance avec les Docteurs Chapman et Jonas. Le premier tente de donner la preuve, verbale, de l'importance et de la portée de son enquête; il veut absolument nous convaincre du caractère strictement scientifique de sa démarche. Le Docteur Jonas s'oppose à cette enquête, il invoque en faveur de sa thèse les témoignages de la psycho-

logie et de la morale; quelque chose du style: "Statistics don't make morality!"

Le producteur de cette bouillabaisse: Richard D. Zanuck. Il est de famille de vouloir contenter sa bonne conscience, son portefeuille et la "National Legion of Decency" !



Glynis Johns dans THE CHAPMAN REPORT de George Cukor

Pourtant *The Chapman Report* retient le spectateur, certains moments du film sont même déchirants. George Cukor exige très peu du côté sujet: *Heller in Pink Tights*, entre autres, montre qu'il peut réaliser un grand film avec un scénario plus que simple. Dans le scénario de *The Chapman Report*, Cukor trouve quatre raisons pour faire un bon film: Naomi, Sarah, Teresa et Kathleen. Il lui faut évidemment introduire Jonas, Chapman et son assistant...

Les rencontres avec le Docteur Chapman diluent l'ennui tout comme le personnage, vain et prétentieux. Andrew Duggan est un acteur agaçant et nul. Le Docteur Jonas est plus sympathique, cela tient moins au jeu de Henry Daniell et à la valeur du rôle, qui relève du même énervant souci de précaution,

qu'au génie bien particulier du réalisateur. Mieux que quiconque George Cukor sait situer ses personnages dans leur décor avec un souci de vérité et un sens de l'harmonisation du détail confondants. Le Docteur Jonas dans son fauteuil râpé rend parfaitement l'image du vieux praticien.

Des quatre visages féminins, celui de Kathleen est le moins convaincant. L'interview de Jane Fonda nous la découvre plus vraie, meilleure actrice que nous l'imaginions. Hors ce court passage, seuls quelques très beaux plans de son visage, sur fond de bois brun, risquent de nous faire oublier momentanément son naturel grimaçant. Mais la faiblesse de cet épisode réside surtout dans la relation qu'il établit avec le personnage de Chapman. L'assistant de Chapman est aussi détestable que son patron, sa passion pour Kathleen ne nous le rend pas plus sympathique.

Teresa suscite plus d'intérêt. Cukor crée autour de Glynis Johns une atmosphère qui met en relief son talent et le personnage qu'elle incarne. Ses extravagances vestimentaires, ses gestes pathétiques et ridiculement passionnés, le décor de son intérieur, tout est caractéristique de Teresa. La couleur et la lumière bien particulière des extérieurs complètent le tableau et en assurent l'unité. Au parc d'amusement, les bleus pastels, la musique, le rythme et l'ineptie de la scène ont quelque chose de commun avec les personnages et le décor de la maison de plastique de *Mon Oncle*.

Sarah, mère de deux enfants, épouse d'un mari amateur de pantoufles et de baseball, nous présente "l'histoire" la plus complète. Cet épisode gagnerait à un développement plus élaboré mais, tel quel, il atteint à la densité dramatique. Sarah est un personnage classique et son histoire un moment de crise. Que cette crise ait des racines dans douze ans de routine, il suffit de le dire et Cukor le fait habilement en quelques images — Frank devant son baseball télévisé. Cette crise provoquée par la rencontre d'un jeune metteur en scène tourne un peu court et se dénoue de façon simpliste. Cependant le jeu de Shelley Winters et d'Harold J. Stone (le seul personnage masculin consistant du film) compense par beaucoup de vérité et de réalisme. Shelley Winters est excellente particulièrement lors de l'interview et dans ses tête-à-tête avec son mari.

Lorsque Naomi paraît, Cukor donne une démonstration spectaculaire de son talent, prouve que trente ans de réalisation et plus de cinquante films n'ont pas tari son génie d'invention, n'ont pas épuisé les ressources dont il fait preuve pour satisfaire son souci de beauté. Claire Bloom étendue sur son lit dans un déshabillé brun, Claire Bloom vue à travers un moustiquaire, Claire Bloom dans le décor rouge sombre d'un club de nuit. Le traitement de la couleur, l'insistance sur les tons chauds de rouille et de brun, les recherches de cadrage, évoquent irrésistiblement *Heller in Pink Tights*. La caméra est attentive, vivante, anticipe le moindre geste de Naomi; tous les décors, la lumière tamisée, le dépouillement du texte concourent à créer le climat de déchirement dans lequel se meut le personnage. Cet épisode nous offre une des plus belles scènes qu'il nous ait été donné de voir au cinéma. Naomi est devant son miroir et en quelques secondes nous assistons à la chute irréversible. Tout est dans le visage immobile, douloureux

et très beau. Jamais l'écran n'avait su exprimer un tel vieillissement avec autant de sobriété. Le suicide qui suit cette scène est un autre exemple de dépouillement: Naomi compte deux à deux les comprimés, se verse un verre d'alcool et c'en est fait. On regrette que le film ne se termine pas sur cette image.

André POIRIER

## Un Oscar pour Betty

WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE ?, film américain de Robert Aldrich. Scénario: Lukas Heller, d'après le roman de Henry Farrell. Photographie: Ernest Haller. Musique: Frank DeVol. Interprétation: Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Maidie Norman, Marjorie Bennett, Anna Lee. 1962.

C'est vers l'irrationnel et la folie que se tourne maintenant Robert Aldrich avec son film *What Ever Happened to Baby Jane*. Avec ce goût de la violence et l'outrance dans l'expression des émotions qui l'ont souvent caractérisé dans ses films antérieurs, Aldrich nous raconte une invraisemblable histoire de haine et de folie: Baby Jane, laide, folle, alcoolique, essaie de tuer sa soeur Blanche qui semble être la douceur et la bonté mêmes; elle lui fait subir de subtiles tortures au début, lui sert un rat dans un plat d'argent, intercepte son courrier... puis, à mesure que l'action progresse, Baby Jane devient violente, sadique: elle roue sa soeur de coups, l'attache sur son lit, assassine sa bonne... puis s'en va jouer au bord de la mer où la police vient la cueillir.

Avec un tel sujet, Aldrich a fait un film d'une facture très habile: sa caméra n'existe que pour ses personnages, toujours mobile, elle les suit, les traque, et souvent va au-delà du spectateur pour s'identifier à un personnage — zoom sur le téléphone qu'essaie d'atteindre Blanche — ou même devenir objet du décor: elle sert de miroir à Baby Jane lors de sa première chanson où, sortant de sa rêverie, elle se découvre laide, horrible à voir. C'est encore cette caméra qui sert à faire ses cadrages si minutieusement choisis et qui, dans une finale qui rappelle *The Big Knife*, s'élève en s'éloignant pour bien marquer la fin de leur tragique aventure.

La maison où habitent les soeurs Hudson, est une prison, un univers refermé sur lui-même, sombre dans toutes les pièces qu'habite Baby Jane; on pourrait interpréter cette pénombre qui entoure les objets comme étant à l'image de l'état d'esprit de Baby Jane, de la démence où elle s'est installée; on pourrait aussi interpréter l'ordre, la clarté qui règnent dans la chambre de sa soeur comme s'opposant, par cet aspect raisonnable et "innocent", aux



WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE ? de Robert Aldrich

agressions "maléfiques" de sa soeur; remarquer qu'une fois que Blanche est attachée sur son lit, Baby Jane la laisse dans l'obscurité; remarquer aussi que lorsque Baby Jane remet le costume qui lui redonne partiellement la pureté et le bonheur imaginaire de son enfance, ce costume est blanc; on nous a aussi montré dans le prologue où Baby Jane exécute un de ses succès que tout, le théâtre, la scène, les spectateurs, les interprètes, est en blanc, étant vraisemblable-

blement ce passé heureux tel que Baby Jane le recherche; lorsque Baby Jane retrouve définitivement ce passé, et se libère, la scène se déroule sur une plage claire, immense, où le soleil brille.

Il est intéressant de constater que la constante la plus importante du film, justement à cause du sujet traité, est l'interprétation sur laquelle, en définitive, repose tout le film: une interprétation maladroite ou faible de la part de l'un des acteurs et on serait tombé dans un banal mélodrame. Tous les personnages sont difformes, laids, Baby Jane et sa soeur par exemple, cyniques, grotesques et ridicules comme le pianiste et sa mère; il faut souligner l'habileté d'Aldrich d'avoir choisi de tels interprètes, car ces deux monstres à demi comiques apportent une rupture de ton à l'élément tendu de la situation de Baby Jane et de sa soeur en même temps qu'ils s'insèrent parfaitement dans le ton irréel et un peu fantastique du film; le pianiste était à peu près le seul être avec lequel Baby Jane pouvait communiquer ses rêves et effectuer par la danse un retour au passé, lui-même étant en mesure de mentir en se croyant à demi: sa carrière, celle de son père, son ascendance anglaise...

Quant au personnage qu'interprète Bette Davis, elle le rend de façon extraordinaire; ce visage maquillé à l'extrême, ses cheveux, ses costumes, en font une loque fantastique. Son personnage se définit au moment où elle apparaît sur l'écran, un curieux mélange de tendresse et de cruauté, de douceur et de violence; cette violence, rarement rendue à l'écran avec autant d'efficacité sur le plan cinématographique, éclate dans cette séquence où elle roue de coups de pied sa soeur étendue sur le plancher, ces contre-plongées, ces prises de vues en diagonale, ces bruits sourds des coups et des grognements des interprètes; sa cruauté quand elle sert les dîners de sa soeur et sa tendresse lorsqu'elle devient étrangement emballée du pianiste...

Si Baby Jane se définit d'abord de l'extérieur, par son maquillage, ses costumes, ses gestes, c'est qu'elle apparaît comme une projection externe de son univers mental déformé. Une boucle sur les cheveux suffit à la rendre douce, mélancolique, un costume la transforme en une innocente petite fille; de même qu'un accessoire la transforme, elle est capable d'être sa soeur en imitant sa signature et sa voix; c'est Bette Davis qui interprète cet être aux multiples personnalités. On pourrait croire que l'actrice caricature ses anciennes interprétations dans ses films des années trente et quarante où elle jouait souvent les femmes cruelles ou hypocrites et, où déjà elle se servait de certains tics, tels que ses yeux exorbités et sa fameuse démarche... Dans Baby Jane, elle abandonne son "mythe" et elle pousse ses tics au point d'en faire son personnage. On se rend compte de la qualité de son interprétation dans la séquence où elle danse dans la salle de répétition en exécutant une caricature de ses anciens succès comme enfant prodige atteignant un effet à la fois pathétique et grotesque; la séquence finale avec sa danse au soleil nous donne aussi la mesure de cette interprétation assez exceptionnelle.

Joan Crawford, l'interprète de Blanche, par son jeu plus discret mais non moins efficace que celui de Bette Davis atteint elle aussi une grande qualité d'interprétation en parvenant parfaitement à rendre sur l'écran l'inquiétude et

la terreur qui l'envahissent progressivement, tout en maintenant jusqu'à la dernière séquence l'équivoque de sa situation vis-à-vis l'état de sa soeur, jusqu'à sa mort et ses aveux, une scène où une actrice de moindre envergure serait tombée dans le piège de l'émotion facile.

*What Ever Happened to Baby Jane* se révèle donc comme un curieux mélange de violence, de tendresse et d'humour noir un peu à l'image du personnage principal.

Pierre THÉBERGE

## Un truand assagi

BOB LE FLAMBEUR, film français de Jean-Pierre Melville. Scénario: J.-P. Melville et Auguste Le Breton, d'après le roman de ce dernier. Photographie: Henri Decae. Musique: Eddie Barclay et Jo Boyer. Interprétation: Roger Duchesne, Isabelle Corey, Daniel Cauchy, Gérard Buhr, Claude Cerval, Guy Decomble. 1956.

A chaque film nouveau que nous voyons de lui, Jean-Pierre Melville se révèle de plus en plus comme un des cinéastes français les plus originaux. Longtemps ignorée par la critique, son oeuvre s'est élaborée au milieu des pires difficultés. Travaillant presque continuellement en marge des cadres établis, Melville a dû pour s'exprimer forger lui-même ses moyens: fonder sa propre maison de production, entraîner son chef opérateur, Henri Decae, à lui fournir la qualité exacte de lumière qu'il désirait, obliger les laboratoires français à mettre de côté quelques décennies de routine pour lui tirer les noirs qu'il admirait tant dans les films américains... Dans la carrière de Jean-Pierre Melville, il y a quelque chose de laborieux et d'obstiné qu'on ne retrouve que chez les hommes qui doivent tout reprendre à zéro afin de pouvoir se créer un milieu qui leur soit propice.

*Bob le flambeur*, que nous voyons avec quelques années de retard, appartient par son sujet à la série noire française. Mais s'il s'agit d'une exploration du "milieu" parisien, ici ce ne sont guère les hauts faits de la pègre qui comptent. Au contraire, le quotidien semble prendre toute la place. On a l'impression que le film tout entier se déroule à l'aube, à l'instant où la nuit qui s'achève et le jour qui point se mêlent pour composer une lumière particulière qui accentue la fatigue des êtres. Bob, ce "truand" assagi, l'homme qui introduisit en France les méthodes des gangsters américains, chaque matin sort d'un petit bar où toute la nuit il a joué aux cartes; il commence à vieillir, il a ses petites habitudes de bourgeois. Son existence, somme toute assez calme, se passe entre son appartement où il dort toute la journée et les quelques boîtes où il va la nuit flamber



Roger Duchesne: BOB LE FLAMBEUR de Melville

ce qu'il lui reste de fortune. Il a encore quelques amis: des comparses de jadis, qui eux n'ont pas la chance de vivre de leurs rentes, ou bien des jeunes qui admirent chez lui les signes d'une vie réussie. L'univers de Bob se réduit à quelques éléments, des lieux qui font partie de son itinéraire quotidien, des personnes pour qui il est "quelqu'un". Le Pigalle qu'il connaît n'a rien à voir avec ces boîtes pour touristes où s'exhibent "les nus les plus osés de Paris".

Cette analyse descriptive, si elle s'applique surtout à la première partie du film, tente au moins de faire ressortir certaines valeurs qui imprègnent chacune des oeuvres de Melville. Mais les mots ne traduisent que bien imparfaitement ce qui fait le charme et la vérité du style de cet auteur. Ici, tout réside dans des gestes que les personnages ne terminent pas, dans la façon qu'ils ont de tourner leurs phrases et dans un rythme qui fait penser à une ballade folle en auto au cours de laquelle on réussit à piger ici et là quelques détails du paysage qui, une fois rassemblés, donnent une image sans bavure et plus vraie, semble-t-il, que toute autre obtenue à force d'observation minutieuse.

Quand Bob, après avoir terminé sa nuit, s'arrête au bar "chez Yvonne" et qu'il déclare à la ronde qu'il est "paumé", c'est-à-dire un homme fini, on aperçoit tout à coup chez lui des yeux cernés, un dos légèrement arqué et une voix qui n'est plus parfaitement sûre. En une minute, on a découvert un être fatigué, usé, et lorsqu'il sort dans cette lumière étrange du petit matin, on sent que quelque chose peut se passer, quelque chose qui ressemblerait à la mort. Arrivé chez Bob, on est presque rassuré; cet appartement bourgeois devient le symbole des mille et une attentions dont les hommes s'entourent pour échapper au vertige de la vie.

Le meilleur du style de Melville est dans ces instants de "grande vérité", instants où le spectateur est amené à vivre de façon quasi physique de la vie intense des personnages. C'est chacune des images de *Bob le flambeur* qu'il faudrait relever, pour rendre compte de son immense richesse. Melville, lorsqu'il met en scène, travaille sur une matière qu'il connaît à fond; tout jaillit d'une expérience extraordinaire des êtres, d'un cerveau capable de concevoir en quelques traits la destinée profonde d'un personnage.

Michel PATENAUDE

## Classicisme en vase clos

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT, film américain de Sidney Lumet, d'après la pièce d'Eugene O'Neill. Photographie: Boris Kaufman. Musique: Andre Previn. Interprétation: Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards Jr., Dean Stockwell, Jeanne Barr. 1962.

On oublie vite la signature du réalisateur au visionnement de ce film. C'est à O'Neill, l'auteur de la pièce, que revient d'emblée la vedette. Les comédiens, sensibles et bien choisis, ont beau jeu de camper des caractères si fouillés, si finement définis. Eux aussi cèdent le pas dans l'esprit du spectateur au dramaturge lui-même et nous laissent à loisir pénétrer dans cette espèce de chef-d'oeuvre d'introspection.

Le style de Sidney Lumet est sévère. Il maintient par le rythme égal, presque solennel du découpage, une distance entre l'écran et l'auditoire, entre les personnages et nous. Ainsi le texte, élément majeur ici, nous atteint doublement. Nous oublions l'auteur du film, mais lui sait nous toucher et avec quelle justesse.

Le troisième acte est capital dans cette oeuvre. Très long, il se déroule à l'intérieur d'une seule pièce sombre de la maison plongée dans une nuit brumeuse. Là encore, Sidney Lumet réussit ce tour de force qui étonna la critique dans *Twelve Angry Men*. Décidément, ce réalisateur est attiré par les labyrinthes verbaux développés en vase clos. C'est une forme de classicisme qui en vaut bien d'autres. Aussi la trouvaille visuelle de la fin — cet éloignement lent et infini du groupe des personnages, suivi d'un brusque close-up, puis d'un second et final éloignement — cette trouvaille étonne. Elle est particulièrement suggestive dans le contexte, mais on ne l'attend pas après tant de sobriété voulue.

Bresson, autre classique, autre artiste sévère, aurait reculé devant le dialogue soutenu d'O'Neill. Par des voies différentes, Lumet atteint quand même à une perfection comparable. Tous deux nous permettent d'approcher un drame tout intérieur et nous plongent dans une solitude calme et essentielle. Il serait trop simple de croire que le réalisateur américain n'est ici qu'un intermédiaire entre un chef-d'oeuvre et nous. Pour discret qu'il soit, son art n'en est pas moins savant et sûr.

Madeleine DOYON

## EN BREF...

MUTINY ON THE BOUNTY, film américain de Lewis Milestone. Scénario: Charles Lederer, d'après le roman de Charles Nordhoff et James Norman Hall. Photographie: Robert L. Surtees. Musique: Bronislau Kaper. Interprétation: Marlon Brando, Trevor Howard, Richard Harris, Tarita, Hugh Griffith, Richard Haydn. 1962.

Tout d'abord il y a loin du film au livre. Ce qui ne peut nous surprendre, la plupart des adaptations étant ratées. Mais si Nordhoff et Hall nous donnent un bon roman moyen qui, dans ses meilleurs moments n'est pas sans nous rappeler Stevenson ou Melville, le film, par contre, ne nous offre qu'une suite de belles images conventionnelles. Quant à la fidélité aux faits, aussi bien n'en pas parler. Ce serait cependant un moindre mal, le créateur n'étant pas obligé de s'y astreindre, si certains faits essentiels n'avaient été délibérément faussés. Le capitaine Bligh, par exemple, n'a pas du tout été condamné par une cour martiale pour abus de pouvoir et cruauté, mais finit ses jours, bien tranquillement au service de sa Majesté comme capitaine et gouverneur.

La part substantielle du film me semble être le conflit entre le capitaine Bligh et Fletcher Christian. Peut-être même est-ce la seule partie réellement intéressante. Deux monstres s'affrontent: Christian, l'aristocrate raffiné, désinvolte et impulsif s'oppose de tout son être au capitaine Bligh, la brute cruelle qui incarne l'ordre et l'autorité. Il est des plus instructif de voir combien chacun a raison et tort à la fois. L'un et l'autre, d'ailleurs, et séparément, ne peuvent conduire qu'à la révolte ou à l'anarchie. En somme, *Mutiny on the Bounty*, film "divertissement" par excellence, s'ajoute à la longue liste des réussites académiques américaines en cinémascope - couleurs.

René HOULE

A KIND OF LOVING, film britannique de John Schlesinger. Scénario: Willis Hall. Photographie: Denys Coop. Musique: Ron Crainer. Interprétation: Alan Bates, June Ritchie, Thora Hird, Bert Palmer, Gwen Nelson, Malcolm Patton. 1962.

Voici deux adolescents perdus, inquiets, insatiables; et le réalisateur s'attarde à leur vulnérabilité. "Film-à-problème", film-cliché qui développe mal ses prétentions sociales, autant de reproches, certes, mais au fur et à mesure que les films du corps envahissent l'écran (ce qui n'est pas nécessairement une mauvaise chose), les films du coeur se font de plus en plus rares: admirons celui-ci.

Car voici du cinéma où le regard remplace le mot, le geste la phrase; si Schlesinger fait voir, il fait aussi ressentir et ce qui compte est précisément ce qui n'est pas dit, mais toujours vivement ressenti: un décor ici, une brume là, un imperceptible mouvement d'appareil, et voilà tout un état d'âme réduit à ses données essentielles...

Avec *Look Back In Anger, Saturday Night and Sunday Morning, A Taste of Honey*, et bientôt *The Loneliness of the Long Distance Runner*, ce film, le premier long métrage de John Schlesinger, s'inscrit dans la ligne d'un certain renouveau du cinéma anglais, rejeton du Free Cinema.

Jacques LEDUC

LE COMBAT DANS L'ÎLE, film français d'Alain Cavalier (supervision de Louis Malle). Scénario: A. Cavalier et Jean-Paul Rappeneau. Photographie: Pierre Lhomme. Musique: Serge Nigg. Interprétation: Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, Henri Serre. 1961.

Voici le premier film d'un jeune réalisateur, ancien assistant de Louis Malle, qui témoigne de l'époque troublée que vient de vivre la France. Sauf Godard dans *Le Petit soldat* — qui n'a d'engageant que le titre — aucun réalisateur français ne s'était préoccupé du dilemme politique qui confrontait la jeunesse de son pays jusqu'à récemment. L'engagement social d'Alain Cavalier se double d'une honnêteté qui fait de ce film un film vrai.

Alain Cavalier, réalisateur et scénariste, a su nous présenter, en évitant la schématisation, le portrait original et subtil d'un jeune fasciste pour qui la vie n'est qu'un "grand jeu" transposé. Les préparatifs de l'assassinat d'un député de gauche revêtent un caractère quasi sacré; l'attentat manqué sera suivi d'une

série de fuites d'un pays à l'autre, à la recherche du chef de groupe qui l'aura trahi et, plus tard, il se prévaudra d'une promesse (le "pacte du sang") faite durant l'enfance pour consommer dans le sang la "trahison" de son ami avec sa femme. L'interprétation de Trintignant donne beaucoup d'intensité au personnage conçu par Cavalier, qui se révèle un excellent directeur d'acteurs. Henri Serre, le Jim de *Jules et Jim* et Romy Schneider sont à leur meilleur. Pierre Lhomme, qui signait son premier film comme directeur de la photographie, a composé des images très personnelles — un peu trop soignées peut-être — qui s'intègrent intimement à la sobriété du scénario. L'attentat nocturne sur les toits, les intérieurs au vieux moulin sont des scènes qui laissent beaucoup attendre de Pierre Lhomme, même si une certaine fixité, voulue et imposée sans doute par Cavalier, est parfois discutable. Cette sobriété, cette volonté de dépouillement de l'auteur imprègnent tout le film. Même le montage y participe, tout en coupures franches, absolument sans artifices.

Raymonde PILON

... un "grand jeu" transposé



## le pornographe du cinématographe

Le critique de la revue *Actualité*, Adam Nourcaret nous semble s'être donné pour mission d'avilir le cinéma, de le traîner dans la boue. Il conçoit la technique cinématographique comme une sorte de culte ésotérique où les divers éléments participent à des rites pour le moins troubles. A propos de *Seul* ou avec d'autres (juin 1962), film sans grand intérêt des étudiants de l'Université de Montréal, mais sur lequel il s'acharne, Adam Nourcaret parle des "démangeaisons de la caméra" et des "chatouillements de l'objectif Zoomar". Il trouve le découpage "luxuriant" ou "troublant", la musique de Stéphane Venne "sensuelle" et la chaleur des voix de la narration "passablement charnue". Il résume ses impressions sur le climat du film: "Les mâles pourchassent d'ex-couventines encore "intactes" ("par miracle") pour multiplier leurs expériences de vétérinaires "dans tous les domaines". Les femelles se subdivisent en blasées qui ont été explorées et en naïves à qui leurs premières quarante-huit heures de liberté causent un incontrôlable prurit". En conséquence, il propose un nouveau titre au film: "Adultes sans réserves ou Carabines prurigineuses" pour conclure qu'une "recherche obsédante du plaisir vénérien est visiblement incompatible avec la pratique paisible de la pitié chrétienne".

Dans la même livraison du "Magazine familial, paroissial et national des Canadiens français", Adam Nourcaret se demande si *L'Année dernière à Marienbad* est "l'excrément asphyxiant des pires défauts d'Alain Resnais". Il décrit les exploits de la caméra qui "caresse voluptueusement et paresseusement les plafonds..." Il prend à témoin sa sténographe: "(("Tu parles d'un film de fou") murmure ma sténographe".

A propos de *Boccaccio 70* (nov. 1962), Adam Nourcaret note, avec une insistance étonnante et en termes peu flatteurs, certains détails anatomiques: "Je soupçonne que la plèbe y est appâtée par les courbes charnues des Anita Ekberg, Romy Schneider et Sophia Loren". Et plus loin décrivant le panneau-réclame du sketch de Fellini: "... couchée dans une posture appétissante, exhibant généreusement ses glandes lactogènes, s'étale une gigantesque photo d'Anita la blonde Ekberg". Un an plus tôt, dans sa critique de *La Dolce Vita* (nov. 1961), il avait déjà brossé de la même Anita Ekberg un portrait physique: "Cavale appétissante et sans mystère qui montre volontiers toutes ses dents et une bonne partie de son poitrail". Et plus loin: "L'actrice à la poitrine bombée..." Ailleurs, dans sa critique de *Boccaccio 70*, il revient aux mêmes préoccupations pour souligner que "Sophia Loren n'est pas seulement, comme tant d'autres, une star bien "rembourrée"; ou affirmer que dans la superproduction italienne "la femme que Gertrude von Lefort disait éternelle y est remplacée par la femelle dont les pornographies adulent les courbures temporelles".

Dans la livraison d'octobre 1961 de la même revue, c'est à nouveau à sa secrétaire qu'Adam Nourcaret se réfère, pour rester fidèle à un certain ton: "De profil, dit ma secrétaire, elle ressemble à un chameau nouveau-né qui serait affligé du goût". C'est de Brigitte Bardot qu'il s'agit. Dans un article consacré à Disney (mars 1962), son souci du détail anatomique lui suggère un véritable tour de force. Au milieu du scénario d'un cartoon yougoslave dont il conte le détail, les lignes qui suivent: "Alors, au jeu! notre homme se gonfle un

aquaplane et même une fille (d'abord elle est lisse, flexible, souple, mais, pour ressembler parfaitement aux femmes de notre temps, il lui faut encore deux supplémentaires coups de pompe)".

Au mois d'août 1962, dans un article consacré à l'analyse du film commercial et du film d'art, le critique cinématographique d'*Actualité* revient encore aux mêmes préoccupations: "Le ciné commercial peut montrer de la peau (*The Girl in the Bikini*), beaucoup de peau (*Mademoiselle Balzac*), voire une moitié intégrale de la peau (*Et Dieu créa la femme*) en souffrant de ne pas montrer les deux côtés d'une femelle en même temps".

A côté des particularités anatomiques de la femme, un des thèmes qu'Adam Nourcaret semble affectionner le plus, c'est le public... pour le couvrir de mépris. Ce mépris pour le spectateur s'étale sans vergogne dans la même livraison d'août 1962: "Le film commercial s'adresse au gros public qui se laisse prendre par le titre..." "Le cinéma d'exploitation est fait pour la grosse masse qui, comme les enfants somnolents, veut tout simplement s'entendre raconter une histoire, et qui serait capable de regarder *Andromaque de Racine* uniquement pour savoir "comment ça va finir"... "Le film commercial est produit pour la grosse plèbe qui ne lui demande, faute de narcotiques, qu'un vulgaire divertissement"... Quelques spectateurs ont-ils après cela bonne conscience? Ils ne perdent rien pour attendre! "Je ne pense pas, remarquez bien, que les bipèdes qui s'écrasent à un Festival international ou qui achalandent les cinémas d'Art sont tous, et uniquement, en quête de Beauté, de Respect, de Spiritualité et de Vérité. J'ai définitivement perdu une telle illusion quand certaines salles d'Art qui n'avaient pu faire leurs frais avec *Umberto D* et *Jour de colère* encaissèrent de grosses recettes avec des oeuvres moins artistiques qui étaient annoncées au moyen d'une belle cuisse ou accusées de perversion sexuelle ou farcies d'un souterrain sadisme"... "Dans les Festivals internationaux donc, comme dans les cinémas d'Art, vous apercevrez les visages avides de ceux qui espèrent, comme dans *La Dolce Vita*, contempler enfin un vrai strip-tease ou, comme dans *Jeux d'Été*, regarder enfin une ballerine dénudée; sous prétexte de septième art, ils y cherchent une titillation exotique que la censure et la finance leur refusent dans les films américains." "Dans les Festivals et les cinémas d'Art, il y a surtout une tourbe de snobs, qui cherchent fièvreusement à se faire croire qu'ils sont brûlés par la curiosité intellectuelle..." "Mais il y a aussi la pincée de ceux qui sont absolument incapables de manquer un film de *Luis Bunuel*, de *Robert Bresson*, de *Federico Fellini*, d'*Akira Kurosawa*, d'*Alain Resnais* et d'*Ingmar Bergman*, bref des gens comme vous et moi."

Dans sa critique de *Boccaccio 70*, Adam Nourcaret revient à la charge. Ses pesantes recherches de style utilisent encore ici le jeu des synonymes: "Quand la foule s'écrase à l'entrée d'une salle de spectacle"... "Quand la populace se presse aux portes du Cinéma Place Ville-Marie..." "Je soupçonne que la plèbe y est appâtée..." (C'est nous qui soulignons).

Une telle vulgarité et des obsessions aussi marquées se passent de commentaires. Si une enquête sur le journalisme était nécessaire comme l'a affirmé le directeur de la revue *Actualité*, (*Actualité*, mars 1962) nous savons maintenant par qui elle devrait commencer.

Roland BRUNET

# EN MARGE...

*Les trois lettres que nous publions dans cette section ont pour point de départ un article de monsieur Jean Basile paru dans Le Devoir du 8 décembre dernier. Les deux premières ont été envoyées au Devoir: de très courts extraits de celle de Patrick Straram furent publiés dans le journal du 22 décembre; quant à celle de nos deux rédacteurs, Roland Brunet et Michel Patenaude, elle ne fut jamais publiée. Cependant, M. Basile crut bon d'envoyer sa réponse à nos deux rédacteurs; nous faisons donc part aux lecteurs des réflexions de ce monsieur sur notre revue (nous respectons, bien entendu, l'orthographe de M. Basile). Il est temps, nous semble-t-il, que le public lecteur soit mis au fait d'un sentiment qui commence à avoir cours à l'endroit du critique du Devoir. Quant à la réponse de M. Basile, elle permettra au lecteur de juger du ton sur lequel il semble prendre la chose.*

Monsieur André Laurendeau,

Que monsieur Jean Basile, dans Le Devoir du 8 décembre 1962, tente une analyse du marché cinématographique montréalais, voilà une initiative très intéressante. Ce qu'énonce monsieur Basile l'est moins et en l'occurrence m'apparaît d'une inconvenance insupportable.

Que le capital anglo-américain ait depuis toujours le monopole de l'exploitation cinématographique ici, on le sait. Il demeure qu'en marge d'une exploitation commerciale seulement, que nul ne pourra modifier dans les structures actuelles de la société québécoise, l'Elysée est parvenu, durant deux ans, à présenter à une clientèle stable et intéressée une série majeure de films particulièrement significatifs, et qu'on n'aurait pas vus sans l'Elysée.

Si à monsieur Basile "il apparaît très nettement que l'Elysée risque de disparaître", il nous apparaît, à nous et à quelques autres, que l'Elysée - cinéma d'essai demeure, parvenant au terme de la période la plus risquée de son existence, et demeurera, dans l'immédiat, le seul cinéma d'essai qui en soit réellement un à Montréal.

Souhaiter que l'un des cinémas de la Place Ville-Marie remplace l'Elysée, monsieur Basile en a le droit. On ne lui demandera pas ses "raisons". J'ai le droit de souligner combien les cinémas de la Place Ville-Marie restent conditionnés par les contingences inhérentes à l'exploitation commerciale habituelle, de par leur statut et leurs obligations financières, et pourront donc présenter parfois certains films de qualité, mais non rester fidèles à une politique rigoureuse qui seule permet de présenter le plus vaste panorama possible d'oeuvres faisant progresser le langage cinématographique

— ce que d'autres cinémas montréalais font depuis longtemps, ainsi le Snowdon, le Seville, le Kent, l'Orpheum, la Comédie-Canadienne, le Loew's même; mais le bilan global de chacune de ces salles révèle-t-il une politique constante, délibérément conçue en fonction de ce qu'est réellement l'évolution du langage cinématographique? ... Dernièrement repensé, l'Elysée - cinéma d'essai précise de mieux en mieux sa politique. Il n'y a de familiarisation avec le cinéma envisageable que si l'on soumet au cinéphile, simultanément, classiques et films récents. Les classiques qui dans l'histoire d'une industrie permirent de définir petit à petit des structures culturelles et sociologiques permettant un art autonome. Nous en présenterons de plus en plus, salle Eisenstein. Et les oeuvres contemporaines, jouant aujourd'hui ce même rôle sans lequel il n'y aurait aucun langage et pas d'auteurs, mais seulement un commerce et des fabricants proposant des produits dont l'unique fonction est de mieux aliéner les masses à des pouvoirs et à leurs impératifs. Nous tenterons de présenter, salle Alain Resnais, le plus grand nombre possible de films récents importants dans l'évolution d'un art encore neuf, mais désormais chaque jour mieux compris. Ce chevauchement classiques - films récents, que nous sommes seuls à désirer et proposer, il marque à lui seul combien, malgré les exigences commerciales, nous entendons mener à bien un travail d'éducation, pour qu'enfin le public adhère à un art au lieu d'être exploité selon les éternelles mêmes règles des loisirs organisés, de la demande soumise à l'offre. Il est à ce titre important de signaler qu'il faut compter parmi les très bonnes recettes de l'Elysée, celles faites par *Mata Hari*, montré pour que le cinéphile revoit ou découvre Greta Garbo: un film parmi ceux que monsieur Basile a déclaré ne plus vouloir voir et commenter. Ce qui, pour un journaliste sensé

informer ses lecteurs de l'activité cinématographique ici...

Et justement. Plutôt que de s'interroger vainement sur les motifs pratiques réels qui dictèrent à monsieur Basile un article prévoyant la disparition de l'Elysée, peut-être conviendrait-il de s'interroger sur la disponibilité réelle de monsieur Basile face au phénomène cinématographique ici.

Ce qu'il a à dire, dans *Le Devoir*, le 15 décembre 1962, du film exceptionnel *Cuba Si*, me paraît un comble (je m'expliquerai ailleurs); mais on peut me rétorquer que chacun a ses "idées". Par contre, j'affirme qu'il est inadmissible qu'un journaliste, responsable de la chronique de cinéma dans un quotidien comme *Le Devoir* écrive "Kris" le prénom du cinéaste Chris Marker. J'affirme que quiconque connaît un peu le cinéma et surtout l'aime ne peut que se marrer furieusement pour n'en pas crever d'indignation à voir "recommandés" par *Le Devoir* *The Longest Day*, *Boccaccio 70* ou *La Française et l'amour*, mais pas *Cuba Si* ni *Une Partie de Campagne*. J'affirme qu'il est inadmissible qu'un tel journaliste, responsable d'une telle chronique dans un tel quotidien, explique un ralentissement dans la parution de ses chroniques par "le ralentissement de la cadence de sortie des films dans les salles de la métropole", alors qu'il n'a rien dit — sans parler de son silence au moment de la sortie du dernier film de Hawks, du dernier film d'Aldrich, du dernier film de Sanders (et qu'on ne me ressorte pas l'argument du lecteur du *Devoir* concerné par le film français essentiellement: Zanuck, Fellini ou Bergman ne signent pas de films français) — d'un film présenté durant deux semaines au Saint-Denis et au Bijou, un film précurseur de tout un cinéma d'aujourd'hui, qui demeure bien plus intelligent et chaleureux, mieux fait et infiniment plus sensé et sensible que la plupart des films acclamés aujourd'hui qui lui succédèrent, le très beau film de Jean-Pierre Melville, *Bob le Flambeur* (un film fait en '56, enfin montré ici). Et à qui incombe le rôle de prévenir le spectateur qu'il s'agit d'un film à ne pas manquer, tant pour sa valeur intrinsèque que pour l'influence qu'il eut sur toute la production, à partir de '58?... J'affirme qu'il est inadmissible que ce journaliste du *Devoir* ose faire croire à ses lecteurs que les cinémas de la Place Ville-Marie, existant à l'époque, auraient présenté *L'Année dernière à Marienbad*. Ce film ayant été acheté par un distributeur pour Radio-Canada, un accord est intervenu ultérieurement entre Radio-Canada et moi-même, exceptionnellement pour l'Elysée, et en

fonction de la visite à Montréal que me promettait, essentiellement pour l'Elysée, depuis longtemps, monsieur Alain Resnais. Alors que j'ai toujours apprécié toute critique objective me permettant de mieux faire valoir mes arguments en faveur d'une politique très rigoureusement de cinéma d'essai, j'affirme malhonnêtement l'information prévoyant la disparition de l'Elysée ou supposant *L'Année dernière à Marienbad* ailleurs qu'à l'Elysée en un autre temps, dans un article vantant mérites et possibilités d'autres entreprises. Je vous laisse juger de ce que représente cette façon de procéder lorsqu'il s'agit d'un journaliste du *Devoir*.

Si je crois à une critique valable, seulement lorsque la font des hommes QUI CONNAISSENT ET AIMENT FONDAMENTALEMENT LE CINÉMA, et si je crois qu'elle seule peut permettre de mettre des films importants à la portée des masses qu'on ne sollicite jamais assez actuellement, il n'est pas de mon ressort d'empêcher monsieur Basile de préférer le libre arbitre et l'empirisme au moment de "rendre compte" de ce qu'est vraiment un film. Mais pour une fois je me place vraiment sur son terrain, celui d'une prétendue spécificité commerciale du cinéma, qui le "justifierait", et je fais ce que j'ai toujours refusé de faire, même dans des circonstances qui l'auraient expliqué, et j'obtiens que, pour une semaine, au moins, en fait de disparition, on enregistre celle de la publicité de l'Elysée - cinéma d'essai dans *Le Devoir*. Parce qu'un exploitant ne paye pas d'annonces à un journal pour vendre un produit dans lequel il a investi un capital, lorsque ce journal informe ses lecteurs que l'exploitant est en voie de disparition, au profit de concurrents.

Un dialogue vraiment critique et objectif demeure naturellement aussi possible que souhaitable. Mais désormais à une condition: le respect absolu de l'absolue vérité. En ce qui concerne l'Elysée - cinéma d'essai: d'abord que ne soit pas remise en question, sous de faux prétextes, notre politique en tant que telle, en marge de l'exploitation commerciale sans autres buts ni fins; aussi que des raisons extérieures au rapport professionnel exploitant-critique-lecteur n'interviennent plus dans l'interprétation des films que nous proposons à la population québécoise.

La tâche que nous nous entêtons à accomplir, parce que nous sommes convaincus qu'il faut au moins un cinéma d'essai à Montréal, comporte, implique assez d'obstacles et de déceptions. Il ne nous appartient pas d'exiger

une critique à la juste mesure du cinéma d'aujourd'hui et de la connaissance du cinéma passé; il ne nous appartient que de l'espérer (ce qui fut accompli en France le sera ici un jour). Mais qu'au moins l'INFORMATION soit honnête, sans allusions, sans insinuations.

J'espère, monsieur Laurendeau, que vous comprenez très exactement pourquoi il m'a fallu écrire cette lettre, puisque l'Elysée - cinéma d'essai était "situé" contrairement à la vérité, et pourquoi j'espère qu'elle sera publiée dans Le Devoir pour que vos lecteurs soient renseignés.

Je suis bien amicalement vôtre,  
pour l'Elysée - cinéma d'essai,

Patrick STRARAM

---

Montréal, le 19 décembre 1962.

Monsieur,

Le huit décembre dernier, en réponse à un lecteur qui s'étonnait de l'irrégularité de parution de votre chronique du cinéma, vous donniez, comme "bonne raison", "le ralentissement de la cadence de sortie des films dans les salles de la métropole". Nous voulons bien croire que Montréal demeure sur le plan du cinéma une ville assez pauvre; encore faudrait-il, pour mieux nous le prouver, que vous eussiez vous-même dans vos chroniques parlé de tous les films intéressants qui ont été présentés à Montréal depuis le début de la saison.

Malheureusement, tel ne nous semble pas être le cas. Nous pouvons citer au hasard parmi les films importants que vous avez "oubliés": *Le Rendez-vous de minuit* de Roger Leenhardt, *Education sentimentale* d'Alexandre Astruc, *Bob le flambeur* de Jean-Pierre Melville... Remarquez que tous ces films ont été présentés en français, dans des cinémas de première passe. La bonne résolution que vous aviez prise au début de la saison d'accorder plus d'attention au cinéma américain aurait pu également vous permettre de signaler des oeuvres comme *Advise and Consent* d'Otto Preminger, *The Chapman Report* de George Cukor, *Whatever Happened to Baby Jane* de Robert Aldrich, *War Hunt* de Denis Sanders, etc.

Si nous nous reportons aux quelques critiques que vous avez publiées depuis septembre, nous nous apercevons que, sur une période de plus de trois mois, vous n'avez fait état que de sept (7) films. En y ajoutant les titres mentionnés plus haut, ce nombre aurait pu facilement être doublé. L'argument que vous apportez (la rareté de films intéressants dans nos salles) n'a donc guère de fondement. En

tant que lecteurs du Devoir, nous jugeons inacceptable que son critique fasse si peu pour fournir au public une information adéquate sur l'actualité cinématographique.

Bien à vous,

Roland BRUNET

Michel PATENAUDE

---

Le 25 décembre 1962

Messieurs,

Quand je lis vos articulets dans "Objectif", il n'arrive pas de fois où je ne me dise: voilà de bien braves jeunes gens mais, non d'un chien, ils ne comprennent rien au cinéma ou, du moins, le comprennent d'une façon si fragmentaire, si superficielle qu'il vaut mieux dire qu'ils ne le comprennent pas du tout.

Vous pensez de moi la même chose. C'est votre droit. Il reste que je n'en fais pas tant d'histoires.

Ce que je vais vous dire très net maintenant, je regrète de vous le dire aussi bien je ne m'y résouds que "private". Votre problème n'est pas le moins du monde cinématographique mais social en ce sens que ce qui vous gêne en moi ou en Pontaut, ce n'est pas ce que je dis du cinéma, que d'aucuns apprécient, mais la tribune que j'occupe. Il vous apparaîtrait que cette place vous reviendrait avec justice. Vos récentes démarches\* à la Presse dans le but que vous savez est assez clair pour ne souffrir pas de plus amples explications. Je vous comprends parfaitement et sans doute, à votre place, je ferais la même chose. Mais voyez-vous, je ne suis pas à votre place et je n'y serais jamais. Ainsi va la vie.

Mais de grâce, tachez de comprendre que vos lettres ou vos opinions, comme celles d'ailleurs de personnages de votre race ne me font aucun effet tout simplement parce que ce que j'ai lu de vous ne m'a pas convaincu de votre omniscience.

Dans le fond, aussi curieux cela puisse vous paraître après ce que j'ai dit, j'aime bien "Objectif" pour sa jeunesse de rebelle sans cause.

Et si vous saviez comme je devine vos raisons, vos motifs et même vos motivations...

Bien à vous

Jean BASILE

---

\*N.D.L.R. Les démarches, dont M. Basile fait mention, se résument à ceci: nous avons offert à La Presse, il y a quelque temps, de lui fournir chaque semaine une liste critique des films en reprise dans les cinémas de la région métropolitaine; l'idée d'un tel service (qui existe dans plusieurs journaux français) nous avait d'ailleurs été suggérée par un lecteur.

à **OBJECTIF**

*compliments et merci de l'imprimeur*

---

**ATELIER PIERRE GUILLAUME**

6404, BOULEVARD SAINT-LAURENT, MONTREAL

# objectif 63

publiera dans ses prochaines parutions:

Claude ROBERT: *Whatever Happened to Norma Jane?*  
(*Marilyn Monroe*)  
ou de la difficulté d'être un mythe.

Amédée AYFRE: I. *Les coordonnées spirituelles du cinéma français.*  
II. *Les promesses spirituelles du "jeune cinéma" français.*

René HOULE: *Alain Resnais ou le cinéma du devenir.*

En collaboration: *Une étude sur la situation de l'industrie privée du cinéma au Canada*

---

# objectif 63

**REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA**

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

---

Nom:.....

Adresse:.....

---

**ADRESSEZ À: OBJECTIF 63, C.P. 64, STATION "N", MONTRÉAL-18**

## COMPLETEZ VOTRE COLLECTION

Les lecteurs qui désirent se procurer d'anciens numéros d'Objectif peuvent le faire aux conditions suivantes:

- 2 @ 8 — \$0.40 chacun
- 9-10 (numéro double) — \$0.75
- 11 @ 14 — \$0.50 chacun
- 15-16 (numéro double) — \$0.75
- 17 & 18 — \$0.50 chacun

OBJECTIF a publié:

- deux numéros doubles sur le cinéma canadien, les numéros 9-10 et 15-16,
- des entrevues avec :

GIAN-VITTORIO BALDI	numéro 9-10
SATYAJIT RAY	numéro 11
HILARY HARRIS	numéro 12
DENIS SANDERS	numéro 13
WOLF KOENIG	numéro 15-16
ROBERT BREER	numéro 18
- des études sur:

FRANÇOIS TRUFFAUT	numéro 14
LE CINEMA SOCIAL ITALIEN	numéro 15-16
MICHELANGELO ANTONIONI	numéro 17

ECRIVEZ à

**OBJECTIF 63, C.P. 64 STATION N, MONTRÉAL 18**

# cine muet

## Deuxième semestre :

- 4 février : VARIETES - E. A. Dupont, 1925.  
18 février : LA CHARENTE FANTOME - Victor Sjöström, 1920.  
4 mars : UN AMOUR DE JEANNE NEY - G.W. Pabst, 1927.  
25 mars : LE MONTREUR D'OMBRES - A. Robison, 1923.  
15 avril : LA RUE SANS JOIE - G.W. Pabst, 1925.

## ABONNEMENTS :

Simple : \$5.00; Etudiants : \$3.75

Double : \$8.75; Etudiants : \$7.00

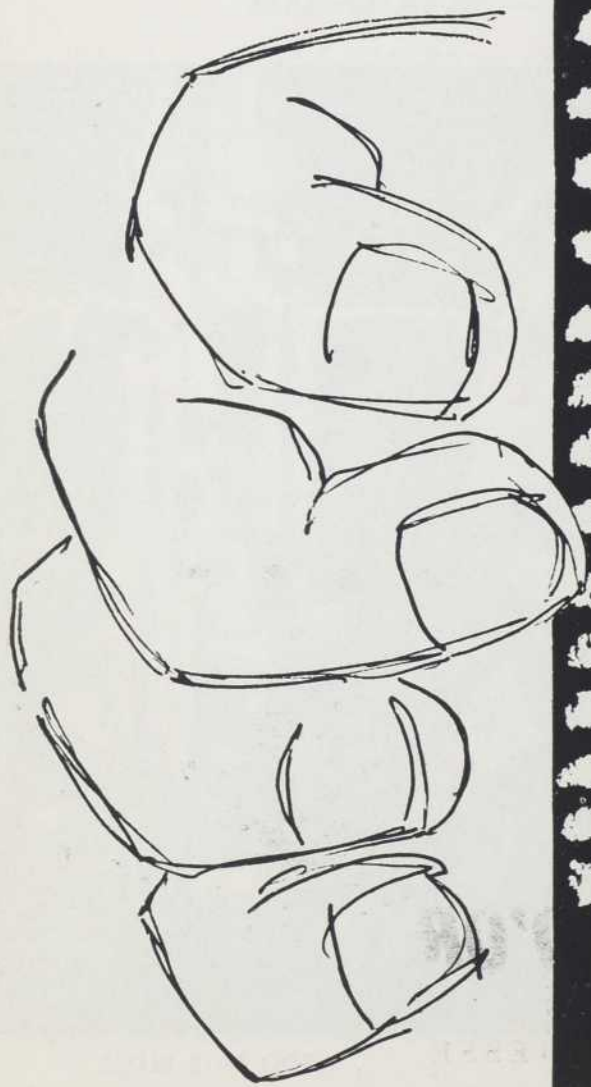
Les lundis soirs à 8.30 hres précises,

**SALLE M415 Université de Montréal**

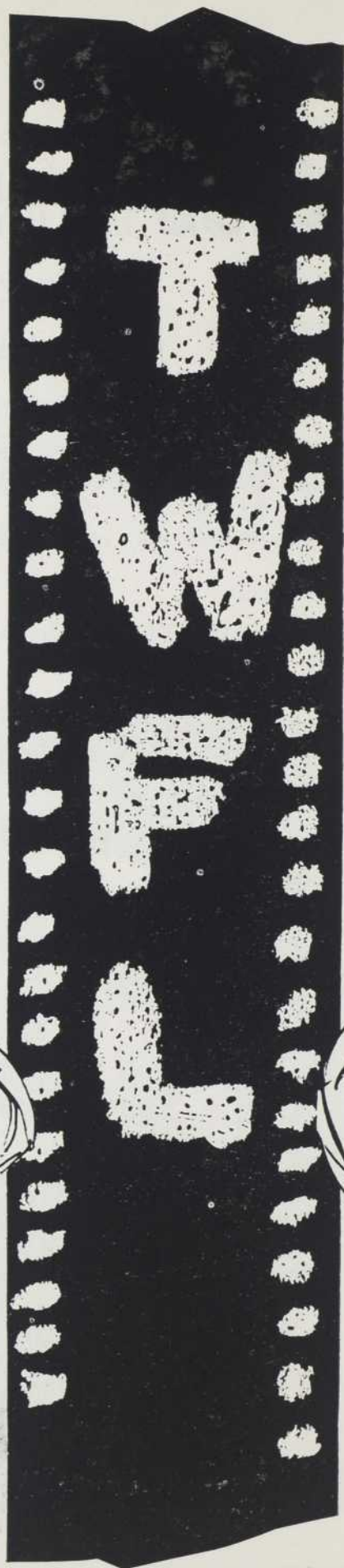
SOCIÉTÉ ARTISTIQUE DE L'A.G.E.U.M.

2222 Maplewood, Montréal





UN NOM RECONNU, AU SERVICE  
DES PRODUCTEURS CANADIENS.



TRANS-WORLD FILM LABORATORIES LIMITED, 4824 CÔTE DES NEIGES, MONTREAL, RE 3-7181.

# DEUX NOUVEAUX SUCCES D'ART-FILMS



LA  
PLUS  
GRANDE  
VICTOIRE  
DU RIRE!

la guerre  
des  
boutons

qui  
verra  
rira



## TINTIN ET LA TOISON D'OR



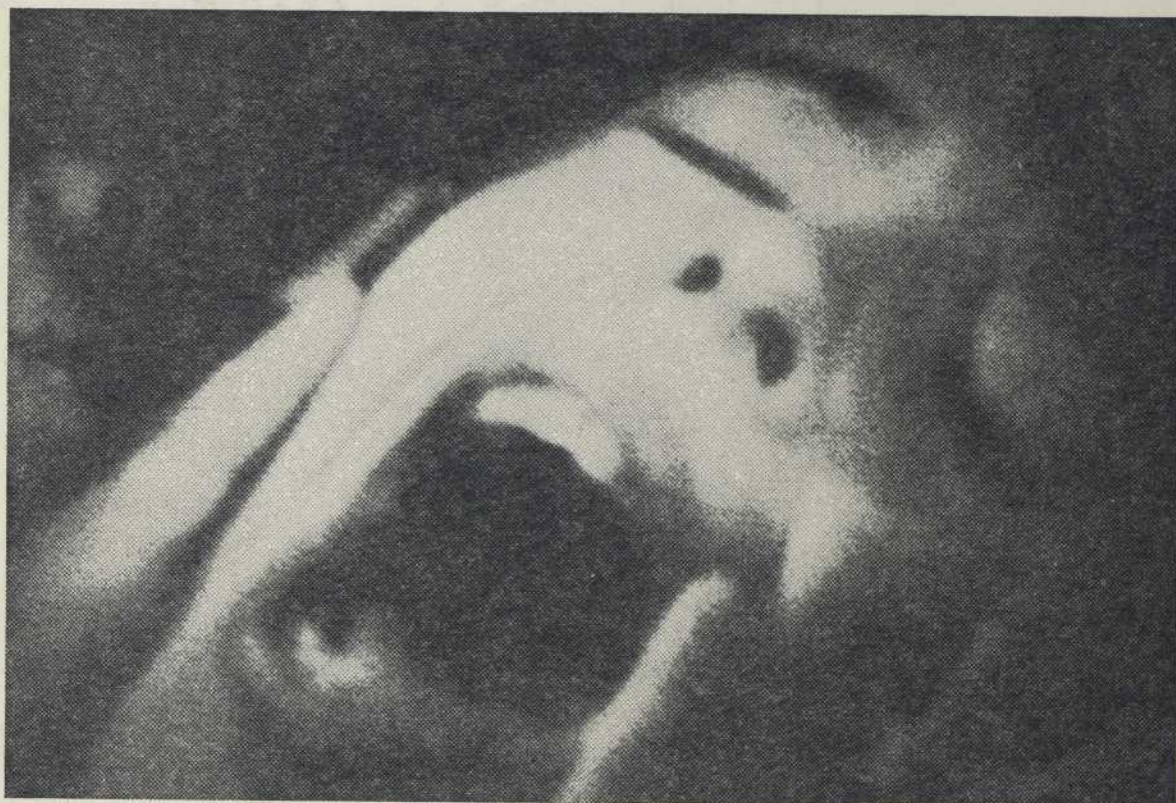
NOUVELLE ADRESSE

ART-FILMS, 306 est rue Sherbrooke Montréal 18. 842-8931

# LONELY BOY

De Wolf Koenig et Roman Kroitor

**un document social bouleversant**



---

GRAND PRIX EUROVISION  
POUR LES OEUVRES DOCUMENTAIRES CANNES 1962

---

PREMIER PRIX DU DOCUMENTAIRE  
FESTIVAL INTERNATIONAL DE VANCOUVER 1962

---

PREMIER PRIX SPECIAL DU JURY  
FESTIVAL DE TOURS 1962

---

GRAND PRIX  
FESTIVAL DES PEUPLES, FLORENCE 1962

DISTRIBUÉ PAR

**L'OFFICE NATIONAL DU FILM**

3255 Côte de Liesse, Montréal, P.Q.