

JUILLET 1962 50 cents

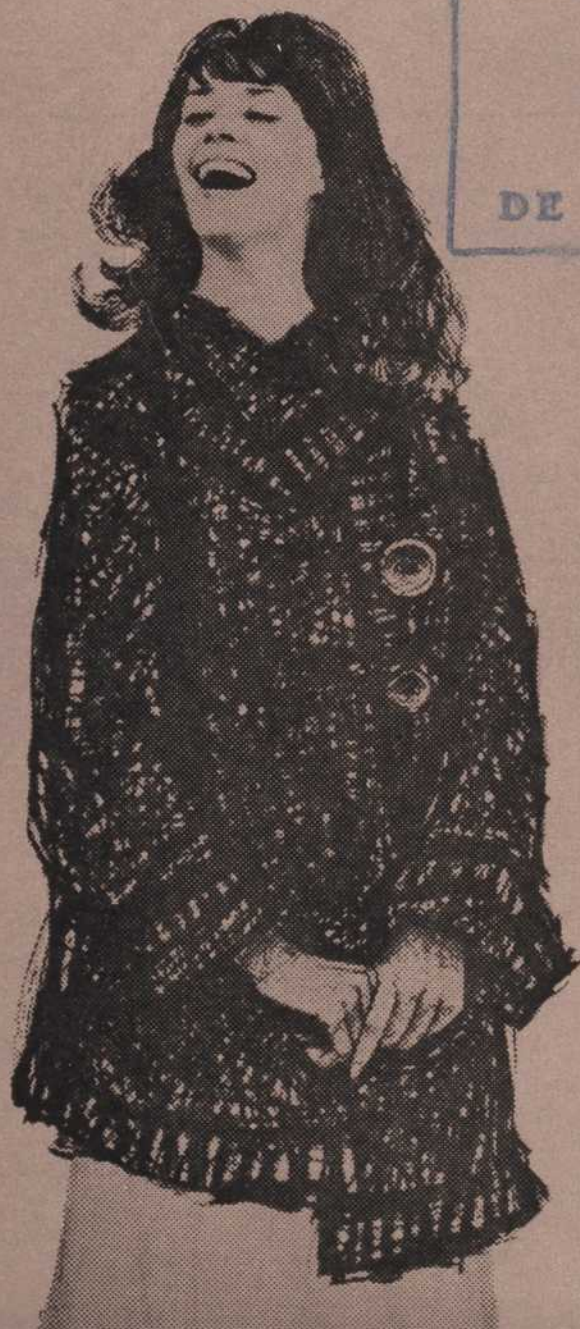


objectif 62

BIBLIOTHÈQUE

JUIL 23 1962

DE MONTRÉAL



objectif 62

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

DIRECTEURS: ROBERT DAUDELIN, MICHEL PATENAUDE

SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: JACQUES LAMOUREUX

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

OBJECTIF 62 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

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

SOMMAIRE

VOL II NO 4 (14)

Editorial	3
Mémoire du Comité des ciné-clubs à la Commission Parent	5
François Truffaut, un art ardent et triste <i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	15

FILMS RÉCENTS

Seul ou avec d'autres	<i>Jacques Leduc</i>	26
Paris nous appartient, Le Beau Serge	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	30
Very Nice, Very Nice	<i>Jean-Claude Pilon</i>	32
Notes sur quelques films		35

EN PAGE COUVERTURE:

Jeanne Moreau, Catherine de JULES ET JIM de François Truffaut.

LA MAQUETTE DE COUVERTURE EST DE JEAN-PIERRE BÉAUDIN

L'illustration de ce numéro est due à: Art-fims, L'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, John Max.

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

Si on vous raconte que dans certains pays les oeuvres d'art qui y sont produites demeurent dans les voûtes sans que le public puisse y accéder, ne faites pas le tour du monde; arrêtez-vous à Montréal et allez voir Colin Low ou Arthur Lipsett. L'un vous dira que son Circle of the Sun, terminé depuis plus d'un an, a reçu les honneurs du Festival du Film de Montréal et que depuis il repose sagement sur les tablettes du distributeur; l'autre que son Very Nice, Very Nice a été vu à New-York par quelques Canadiens alors qu'il passait avec Viridiana, mais qu'il n'a pas encore trouvé preneur ici. On pourra également s'adresser à Norman McLaren, Guy Coté ou Christopher Chapman qui ont tous quelque part des inédits. Etrange situation? Au contraire, rien de plus logique quand on peut voir au même programme The Living Stone et Hey Let's Twist ou encore Morning on the Lièvre et le dernier Elvis Presley. Logique aussi quand on accolle un affreux "travelogue" sur la Thaïlande à Sourires d'une nuit d'été.

Ces faits ne témoignent pas de la mauvaise volonté des distributeurs ou des exploitants. Il témoigne de la part de tous d'une simple indifférence vis-à-vis le court métrage. Lorsqu'on se met à examiner les programmes complets des salles de cinéma de Montréal, on se rend compte d'une chose: c'est qu'il règne une anarchie totale quant au choix des courts métrages. Quel est le système de valeurs qui permet de choisir un documentaire de catégorie Z pour un cinéma d'art alors qu'au ci-

néma de quartier on passe avec deux films d'horreur un très bon dessin animé? Aucun critère ne tient devant pareil chaos; ni le goût du public, ni l'intérêt bien compris du restaurateur, ni surtout le simple bon sens qui demande que le potage soit à la hauteur du mets principal.

Le Canada est un pays où la seule production intéressante en est une de court métrage. Le peu de prestige qu'il possède dans le monde du cinéma, il le doit aux films de McLaren ou de Low. On dit que le court métrage est la seule forme de cinéma économiquement viable ici. Et il se trouve des gens pour vanter cette forme, la liberté qu'elle laisse au créateur, les multiples possibilités qu'elle offre.

Fort belles paroles évidemment. Mais voyez les résultats au bout du compte. Y a-t-il une salle de cinéma qui chaque année consacre cinq pour cent de sa programmation au produit canadien? Mis à part quelques indépendants isolés, quelle société d'exploitation fait un effort réel pour présenter du court métrage de qualité? On dira peut-être qu'à peu de chose près, la même situation existe aux Etats-Unis; avec cette différence, que pour nous, le problème revêt une importance capitale. Une politique intelligente d'exploitation du court métrage et un système qui accorde une priorité au film canadien sont les seuls moyens qui permettent de créer ici un cinéma vivant, de faire connaître les créateurs et de soumettre leurs oeuvres à l'épreuve de la critique et du public.

Quand les autorités gouvernementales ont vu que l'afflux de la production étrangère en radio et en télévision allait empêcher l'épanouissement d'une production originale, elles n'ont pas hésité à prendre les mesures nécessaires: mise sur pied de réseaux d'état (qui s'occupent également de production et d'exploitation), réglementation quant au pourcentage minimum d'émissions canadiennes utilisées par les stations. De même présentement, tente-t-on de protéger les périodiques canadiens en établissant des lois plus sévères à l'égard des publications étrangères. Dans le domaine du cinéma, tout reste à faire pour que se crée un marché interne stable en mesure de faire vivre une industrie. Nous sommes encore à l'"âge de l'indifférence"; le cinéma canadien, ce n'est pas une affaire que l'on prend au sérieux.

MEMOIRE

du Comité des Ciné-Clubs à la Commission Parent

N.D.L.R. — Le Comité des Ciné-Clubs est un groupe d'étude formé de personnes qui se préoccupent d'éducation cinématographique, et en particulier du mouvement des ciné-clubs adultes. Le Comité fut constitué en janvier 1962, et siège régulièrement depuis cette date, il est libre d'attache à tout autre organisme. Le Comité se compose des personnes suivantes: Roland Brunet, Guy L. Côté, Renée Côté, Talbot Johnson, Avram Garmaise, Jean-Pierre Lefebvre, Michel Patenaude, Jean-Claude Pilon, John Rolland, Duncan Shaddick. Considérant que la question de l'éducation cinématographique dans le cadre de l'enseignement relève des préoccupations de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement, le Comité lui a remis ce mémoire.

L'importance du cinéma à notre époque n'est plus à démontrer. Malgré une forte tradition qui donne aux formes plus anciennes de l'art un droit de cité dans nos programmes d'enseignement c'est l'art du cinéma qui a le mieux réussi à pénétrer en profondeur dans les diverses couches de la société contemporaine, et qui a su rejoindre ses sensibilités particulières.

C'est un phénomène récent, mais qui exerce déjà une énorme influence. Par contre, c'est un fait que la majorité de la population, exception faite de l'élite intellectuelle, ne communique qu'exceptionnellement aux disciplines artistiques dites "classiques": les perpétuelles plaintes des éditeurs, des impresarios et des directeurs de galeries d'art sont un témoignage éloquent mais plutôt triste sur les difficultés économiques qu'une clientèle restreinte leur impose. D'ailleurs, l'intérêt que porte aujourd'hui l'Etat à la chose culturelle — par ses subventions sans cesse accrues — fait partie d'une prise de conscience générale parmi ceux qu'intéresse le bien public. Tous sont d'accord que l'art constitue un patrimoine qui ne devrait désormais plus être du ressort exclusif de l'élite.

L'histoire nous apprend cependant que les diverses formes de l'art n'étaient pas, à leur point de départ, réservées à l'élite. Au début, ces formes eurent un aspect sacré, et furent préparées pour transmettre l'héritage religieux des civilisations à la masse du peuple: les icônes, les saintes écritures, le théâtre grec, les danses des temples orientaux. Ce n'est qu'avec l'évolution de ces formes, leur raffinement, leur perfectionnement, que celles-ci se séparèrent de leur but premier, rompirent leur lien avec le peuple et s'orientèrent vers une minorité mieux éduquée et plus sophistiquée. Ce fut sur cette élite que reposa dorénavant la responsabilité de transmettre ces aspects essentiels du savoir humain.

Nous assistons aujourd'hui à un renversement de ces tendances. Les techniques contemporaines, en ce siècle de l'homme, semblent avoir amorcé irrévocablement la "popularisation" ou la "démocratisation" de la culture. Les formes évoluées des anciens arts, ayant fait peau neuve, rejoindront un jour la masse. Or, il y a ceci de paradoxal que le cinéma conserve, en évoluant vers des formes plus précises, son actualité et son emprise sur la population. Puisque nous vivons à une époque où les forces traditionnelles dans la société sont constamment court-circuitées par la technique, il s'est passé qu'en moins de trois générations, le cinéma a non seulement pénétré partout, mais qu'il a été reconnu une des formes les plus significatives et influentes de la culture. Nombreux sont les jeunes artistes et écrivains qui accordent au cinématographe un droit de regard sur l'évolution des formes d'expression contemporaines. Le profond remous causé chez les intellectuels par le Festival du Film, par exemple, n'est explicable sous aucun autre point de vue.

Il n'est donc pas surprenant, vu la vitesse de cette évolution, de constater le fossé qui sépare une génération de spectateurs cinématographiques de l'autre. L'homme d'âge mûr, formé aux disciplines traditionnelles, friand de théâtre, de romans et de musique, ne fréquente que rarement les salles obscures des cinémas. Quand il le fait, c'est le plus souvent dans le but d'oublier, de s'évader vers un univers mythique qu'il recherche dans le film récréatif. Le jeune cinéphile, par contre, a déjà, au terme de son adolescence, remarquablement aiguïté sa sensibilité pour l'art du film. Il n'hésite pas à accorder au septième art les mêmes titres de noblesse qu'aux autres formes de la culture.

Cette évolution d'attitude et de sensibilité chez le cinéophile correspond-elle à une réalité populaire? Ici, l'observateur doit faire une autre constatation, plus inquiétante cette fois parce que peut-être moins bien comprise: *l'évolution du langage cinématographique chez le créateur de film est plus rapide que l'évolution de la sensibilité du spectateur moyen au phénomène cinématographique*. La grammaire du cinéma éclate, mais le spectateur moyen reste un auto-didacte dont l'expérience a été nourrie par une génération de films conventionnels. La réalité de cet énoncé devient plus évidente lorsqu'on s'éloigne des grands centres métropolitains: au niveau des petites villes, l'écriture cinématographique de certains films récents rend la tâche difficile aux exploitants de salles qui voient leur clientèle préférer l'imagerie plus simple des émissions télévisées.

Nous assistons donc, en accéléré, à la naissance des mêmes processus qui ont influencé l'évolution des autres arts: l'artiste de cinéma se sépare de son public populaire au fur et à mesure qu'il poursuit son exploration personnelle. L'ésotérisme s'installe, et déjà on parle de "cinéma d'art", terme que l'industrie de l'exploitation a inventé pour différencier les salles spécialisées des salles populaires. Le public de cinéma se scinde, la production cinématographique mondiale s'oriente vers le cinéma d'auteur, et malgré tous les efforts publicitaires et la bonne volonté des spectateurs, un film comme *L'Année dernière à Marienbad* ne pourra rejoindre que l'élite, son écriture cinématographique restant incompréhensible pour les spectateurs des grandes salles de la rue Ste-Catherine. Nous croyons que cette scission ira en s'accroissant pendant encore au moins un certain temps, donc dans un sens inverse à celui qui dirige actuellement les autres formes de l'art vers un public plus vaste.

Un facteur important dans la popularisation des disciplines traditionnelles est la possibilité pour la plupart d'entre elles d'être exécutées au niveau artisanal par la masse du peuple. La renaissance dans l'art d'écrire et d'exécuter la chansonnette française dans la Province de Québec, stimulée par l'intérêt des réseaux de radio et de télévision, est un exemple frappant de cet énoncé. Au niveau artisanal, cependant, le cinéma souffre énormément en ce qu'il est d'une complexité technique telle que son exécution n'est ordinairement qu'à la portée des professionnels. Pour l'instant, le cinéma est un art de spectateurs. Il n'y a pas de folklore cinématographique.

Nous ne voudrions pas ici que nos propos se perdent dans une étude statistique comparative de la "popularité" du cinéma, du roman, du théâtre. Mais nous constatons que le public (assurément restreint) qui a été gagné au roman, conserve son appétit pour le livre et augmente en nombre, tandis que le vaste public qui a été gagné au cinéma garde son goût pour le spectacle mais ne prise pas les oeuvres des cinéastes contemporains tels que Resnais, Bresson, Bunuel ou Godard, qui sont le plus souvent relégués aux petites salles expérimentales. Nous trouvons que cette évolution du public est inévitable et normale, et nous savons qu'en chiffres absolus le public pour le "film d'art" augmente. Mais nous croyons aussi à l'urgence de renverser le plus tôt possible la désaffection du grand public pour les oeuvres

vres marquantes du cinéma contemporain, avant que celui-ci ne cesse définitivement de rejoindre la masse des spectateurs et ne soit relégué, aux yeux de son premier public, à une spécialisation dont souffrent aujourd'hui les autres formes du spectacle. Nous avons peut-être en notre siècle une occasion unique de diriger l'évolution d'un art pour éviter qu'il ne devienne, en plein milieu de sa croissance, l'affaire du petit nombre plutôt qu'une préoccupation commune à toute la société.

C'est pourquoi nous, le Comité des ciné-clubs, vous adressons cette communication, car parmi toutes les méthodes qui peuvent servir pour influencer l'évolution du cinéma en tant qu'art populaire, celle de l'éducation cinématographique généralisée, au niveau primaire, secondaire et universitaire, semble celle qui offre le plus d'intérêt. Nous croyons même que c'est la seule solution possible pour résoudre le problème de la scission croissante du public de cinéma. Aussi, nous nous pensons justifiés de réclamer avec urgence que l'Etat porte une attention particulière à l'éducation cinématographique, c'est-à-dire à la sensibilisation du spectateur au langage du cinéma contemporain.

Avant la guerre, l'éducation cinématographique au Canada se limitait à quelques "Films Societies", ciné-clubs pour adultes groupés autour d'un organisme national, la National Film Society of Canada. Après 1945, ces Film Societies prirent une expansion considérable, surtout dans les provinces anglaises, mais les premiers développements au Canada-français se firent au niveau de l'Université et de la J.E.C., et constituèrent une entreprise remarquable mais de courte durée (La Commission étudiante du cinéma). Ce n'est que depuis quelques années, cependant, que l'éducation cinématographique commence à se discuter en terme d'intégration au système de l'enseignement. Cette évolution fait partie d'une tendance générale: la pédagogie contemporaine assume de plus en plus ses responsabilités vis-à-vis l'enseignement et même la pratique des disciplines artistiques à l'école. Des cours de peinture ou de musique s'intègrent progressivement aux programmes. Dans le domaine du théâtre, par exemple, il y a un progrès sensible en ce sens chez nos confrères anglo-saxons. Mais dans le cas du cinéma, malgré l'urgence du problème, nous sentons qu'il y a une certaine réticence qu'il faut examiner dans un contexte historique.

Jusqu'ici, en matière d'éducation dans notre Province, la notion traditionnelle de la culture ne semble pas avoir reconnu l'existence du septième art. La preuve en est que la génération formée entre les deux guerres (qui fut une époque riche et florissante pour le cinéma), n'a jamais été amenée à considérer le cinéma comme quelque chose d'artistique. "Parents chrétiens, sauvez vos enfants du cinéma meurtrier!", titre d'un tract publié à Montréal en 1927, résume bien l'attitude de cette génération. Nous voyons tous les jours des gens d'un certain âge qui ont un jugement sûr dans les autres arts, mais qui sont de purs enfants vis-à-vis le cinéma. Ils n'exigent pas plus du spectacle cinématographique que du spectacle de music-hall. D'ailleurs, ils n'ont même pas eu l'occasion de voir les bons films: une censure sévère et des conditions économiques défavorables à

l'exploitation des chefs-d'oeuvre du cinéma ont fait qu'une faible proportion des films importants ont réussi à pénétrer dans les salles publiques de la Province. Entre 1930 et 1960, date du premier Festival du Film, les gens qui voulaient suivre la production mondiale des grandes oeuvres cinématographiques se rendaient à New-York, Londres ou Paris pour les voir. Cette génération, qui n'a jamais eu accès au bon cinéma, est celle de la plupart de nos éducateurs, et il ne faut pas s'étonner que ceux-ci ne soient pas capables d'assumer pleinement leurs responsabilités dans le domaine de l'éducation cinématographique s'ils n'ont pas au préalable comblé cette lacune dans leur formation première.

Il nous semble important de faire une distinction fondamentale au sujet des mots "éducation cinématographique". Ceux-ci ne signifient pas "éducation *par* le cinéma". Il y a en effet un usage croissant des techniques audiovisuelles dans l'enseignement: des spécialistes en Allemagne, en France, en Angleterre et aux Etats-Unis ont largement contribué à faire du cinéma un outil puissant pour l'enseignement de certaines matières. D'ailleurs, le Canada n'a à envier personne dans le domaine de la production de films informatifs et éducatifs, grâce à l'Office national du film. Nous savons qu'il y a beaucoup à faire dans la Province pour promouvoir l'utilisation du film pédagogique et scientifique, mais notre Comité ne se reconnaît nullement la compétence pour se prononcer de façon utile. Nous nous bornerons à dire que nos écoles semblent passablement en retard quant à l'utilisation généralisée de ces techniques.

Il y a un autre genre d'éducation *par* le cinéma qui a peut-être mieux retenu l'attention des éducateurs dans la province: c'est le mouvement communément connu sous les noms divers de ciné-jeunes, ciné-loisirs, ciné-forums ou ciné-clubs, patronné par l'Eglise et organisé dans les maisons d'éducation au niveau secondaire sous l'égide de centres diocésains. La justification profonde de ces activités s'inspire de l'action catholique, et les organisateurs eux-mêmes déclarent qu'elles sont orientées "vers la solution des problèmes moraux et spirituels posés par le cinéma"¹. C'est un mouvement qui a pris une ampleur considérable depuis six ans, et il est intéressant de signaler qu'il ne trouve pas sa contrepartie dans les provinces anglaises. L'utilisation du long-métrage dans nos maisons d'éducation pour l'étude de problèmes moraux et spirituels est unique en Amérique du Nord. Nous devons ajouter que ces activités ne peuvent être pleinement efficaces si les étudiants ne possèdent aucune éducation cinématographique; il se fait donc, en marge des objectifs premiers, un certain travail dans le sens de ce que nous appelons plus strictement "l'éducation cinématographique", ce qui permet aux adhérents de ce mouvement de percevoir plus clairement dans les films les éléments particuliers qui sont l'objet de leurs préoccupations et le sujet de leurs discussions.

Nous ne voulons pas laisser croire que dans les collèges les activités cinématographiques se font selon l'unique perspective d'une analyse moralisa-

1. L'abbé Lucien Labelle: *Le Messager du Sacré-Coeur*, décembre 1958.

trice des oeuvres. Ce genre d'activité ne fait pas partie intégrante des cours et il y a, à différents degrés, évolution parmi les ciné-clubs de certains diocèses. L'initiative des étudiants eux-mêmes peut quelquefois donner au ciné-club une forme dynamique et favoriser chez ses membres une véritable formation cinématographique. De plus, les stages d'été sont loin de manquer d'intérêt. Mais ces activités ne sont, à vrai dire, qu'exceptionnelles et, en dehors de Montréal surtout, l'évolution vers une attitude favorisant la formation cinématographique est lente.

Nous croyons qu'une des causes fondamentales de ce retard est une politique qui a confondu l'éducation cinématographique avec l'étude de problèmes sociaux et moraux à travers les films. Souvent, la perspective d'utiliser le long-métrage pour faire de l'apologétique a été l'élément déterminant qui a favorisé la naissance de nouveaux ciné-clubs. Il n'est donc pas sans intérêt d'examiner les conséquences d'une telle orientation. Il faut premièrement se rendre à l'évidence que très peu de cinéastes ont fait des films en temps que chrétiens. La matière brute sur laquelle agit l'éducateur n'est donc pour lui qu'un point de départ quelquefois assez lointain pour amorcer une discussion dont l'orientation sera conforme aux objectifs du mouvement. Le choix des films est donc forcément limité par cette perspective, et la présentation se fait en fonction de la valeur illustrative de l'oeuvre. Pour rendre la matière brute plus apte aux circonstances, on accepte avec facilité certaines coupures dans les films. On élimine des répertoires des chefs-d'oeuvres dont la cote morale laisse à désirer. Cette façon d'agir, si bien intentionnée soit-elle, a pour résultat de dénigrer fondamentalement les titres de noblesse d'un art, et la perspective qui semble prévaloir dans un grand nombre de nos maisons d'éducation ne constitue pas une formule d'éducation cinématographique véritable.

Nous sommes donc d'avis qu'il faut chercher ailleurs l'orientation que devrait prendre un programme d'éducation cinématographique. Nous croyons qu'il faudra considérer cette question comme relevant directement des responsabilités de l'éducateur en temps qu'il est chargé de transmettre la culture. Ces responsabilités, que partage la société tout entière, impliquent des exigences précises chez les éducateurs qui doivent, de génération en génération, assurer une certaine continuité dans la connaissance des disciplines artistiques et faire le pont entre le passé et l'avenir. Il n'est pas de notre ressort de refaire ici la philosophie de l'éducation et de la transmission de la culture — notre groupe est conscient que dans ce domaine il ne pourrait qu'effleurer le sujet — mais trois points fondamentaux semblent s'appliquer au cas précis de l'éducation cinématographique: les oeuvres doivent être *accessibles*, l'éducateur doit respecter leur *intégrité*, et elles doivent être étudiées *pour ce qu'elles sont*.

De toute évidence, l'éducateur doit avoir accès aux oeuvres dont il a besoin. Or, pour le cinéma, cela pose des problèmes réels qui n'existent pas, par exemple, dans le cas de la littérature. L'éducateur doit avoir à sa disposition une cinémathèque permanente où le choix des films ne soit plus soumis aux exigences du commerce mais à celles de l'histoire et de l'esthé-

tique cinématographique. Dans la plupart des pays, l'Archive de Cinéma remplit ce rôle, mais l'absence d'une telle archive au Canada aggrave le problème. Toute politique d'éducation cinématographique doit voir à ce que l'éducateur puisse obtenir les films d'importance fondamentale. Cette tâche n'est pas aussi difficile que l'on pourrait le croire, et les archives cinématographiques du Museum of Modern Art à New-York, du British Film Institute à Londres et de la Cinémathèque française à Paris offrent des éléments de solution au problème de l'obtention des grandes oeuvres du passé.

On a beaucoup parlé de l'intégrité des oeuvres en marge des discussions au sujet de la censure de cinéma. Dans le domaine de l'éducation, il ne peut y avoir de place pour l'oeuvre édulcorée, incomplète, censurée: c'est un des principes fondamentaux de la transmission de la culture. Tout en exerçant une classification sage des oeuvres à présenter aux divers niveaux d'éducation, il ne peut y avoir de compromis quant à l'intégrité des films choisis. D'ailleurs, la pédagogie semble avoir évolué sensiblement sur ce point: en littérature, par exemple, nous croyons savoir que l'usage de "morceaux choisis" ou de romans épurés est à son déclin.

Enfin, nous déclarons que les oeuvres de cinéma doivent être étudiées pour ce qu'elles sont, ce qui implique une orientation dans l'éducation cinématographique qui place l'accent sur l'étude de l'art du film, de ses styles, de ses auteurs, de son histoire. Dans cette perspective, nous n'hésitons pas à dire qu'il y aurait beaucoup à faire pour mettre sur pied un programme d'éducation cinématographique conçu dans l'esprit de la pédagogie contemporaine. Notre Comité, qui n'a nul autre mandat que celui des dix individus qui le composent, s'est donné pour objectif principal dans cette brève communication de préciser à votre intention les lignes de force selon lesquelles il souhaite voir s'orienter une politique d'éducation cinématographique. Nous ajouterons cependant, en guise de conclusion, quelques suggestions pratiques qui rendront plus concrets nos propos.

Niveau primaire

Il y a un nombre considérable de films de court et de long métrage qui sont particulièrement adaptés à la mentalité de l'enfant de 6 à 12 ans, et donc intelligibles par ceux-ci. Ces films sont quelquefois d'une grande beauté, mais les conditions économiques de l'exploitation commerciale font qu'ils ne parviennent aux spectateurs que rarement et le plus souvent à la télévision. Un programme d'activités para-scolaires devrait obligatoirement comporter un certain nombre de représentations cinématographiques dans lesquelles les films seraient choisis à cause de leur haute qualité artistique. À cet âge, la leçon la plus forte est d'avoir vu une oeuvre belle et marquante. C'est cela qui aiguisera le mieux la sensibilité naissante de l'enfant.

L'éducateur pourra souvent, aussi, utiliser ces représentations comme point de départ dans l'enseignement proprement dit: raconter l'histoire d'un film est un exercice de français; préciser certaines informations contenues

dans un documentaire bien fait est du domaine des connaissances usuelles; suggérer les images fantaisistes ou abstraites d'un film de Norman McLaren comme point de départ pour le cours de peinture offre à l'enfant un stimulant extraordinaire. Ces prolongements ne devraient cependant pas être considérés comme la raison d'être des projections: c'est le visionnement d'un très beau film, comme la lecture d'un très beau conte, qui est la justification fondamentale de notre recommandation. Nous devons aussi ajouter que l'item "connaissances usuelles" ne devrait pas oublier le cinéma, qui provoque toujours chez le jeune spectateur une très grande curiosité.

Niveau secondaire et collèges classiques

A ce niveau, nous croyons qu'il est indispensable d'inaugurer des cours de cinéma au sein même du programme scolaire. Il y a, dans ce domaine, une expérience considérable chez les éducateurs de France, de Belgique et d'Angleterre. En général, nous croyons que l'enseignement du cinéma doit avoir comme point de départ l'étude des auteurs et des styles.

En Europe, l'éducateur a souvent favorisé la production cinématographique d'amateurs où des films sont réalisés par les élèves eux-mêmes. Ce genre d'activité est encouragé au même titre qu'une représentation de théâtre amateur ou qu'un cours de peinture.. La "Society for Education in Film and Television", en Angleterre, a une expérience considérable dans ce domaine et témoigne de la valeur formatrice de cette activité para-scolaire, qui débute quelquefois même au niveau primaire. Nous ne voulons pas suggérer, par ces propos, qu'il serait urgent de transformer le Département de l'Instruction Publique en centre de production cinématographique! Nous tenons cependant à signaler l'écart entre ce qui se fait ici et ce qui se fait là-bas.

C'est au niveau du secondaire que le ciné-club, à notre avis, doit prendre place parmi les activités artistiques importantes pour l'étudiant. Au ciné-club, on présente des oeuvres qui ont pour but d'éveiller le goût du bon cinéma, de préciser les critères qui distinguent l'art cinématographique de la technique routinière, et de donner à l'élève la formation nécessaire qui lui permettra de lire les films, de les comprendre et de les juger. Ces buts impliquent la présentation de films dont la qualité artistique ne fait pas de doute, et une orientation dans la présentation et la discussion qui soit conforme aux exigences de l'éducateur. Ce travail ne peut pas se faire au pur hasard: il appartient au Département de l'Instruction Publique d'établir des normes précises, surtout quant au choix des films et à la compétence des moniteurs. Contentons-nous de commenter pour l'instant le fait que certains films qui passent actuellement en ciné-club dans nos maisons d'éducation sont d'une pauvreté culturelle notoire et donnent dans leur ensemble une idée abusivement restreinte de l'art du cinéma.

Niveau universitaire

Nous croyons qu'il est important qu'au niveau universitaire on se préoccupe de la chose cinématographique sous plusieurs aspects. Certains cours spécialisés (histoire de l'art du cinéma, évolution de l'esthétique, socio-filmologie, etc.) devraient être favorisés, et une documentation générale mise à la disposition des étudiants qui veulent poursuivre des recherches dans ces domaines. Dans la conjoncture d'une évolution à plus long terme, nous croyons que la Province de Québec devrait éventuellement avoir un département des hautes études cinématographiques (comme il y en a à Paris, à Rome, et dans plusieurs universités américaines).

Ces activités sont susceptibles d'avoir d'heureux prolongements dans le domaine de l'éducation cinématographique chez les adultes. A notre avis, le rôle que devrait jouer le ciné-club adulte n'est pas strictement un rôle d'éducation populaire (sauf peut-être à l'intérieur de certains cadres, tels les syndicats). Le ciné-club adulte trouve sa formule véritable dans la spécialisation: films d'avant-garde, films muets, rétrospectives, etc. En particulier, il s'adresse à une élite intellectuelle en permettant que soient vues les oeuvres qui, par nature, ne sont pas exploitables commercialement ou ont un public trop restreint. Ces organismes relèvent la plupart du temps de l'initiative des citoyens ou de groupements culturels, mais l'existence au niveau universitaire d'un centre de recherches et de documentation cinématographique peut favoriser de façon décisive l'épanouissement de telles initiatives.

Ecoles normales

Il ne sera pas facile, ni même peut-être possible, de donner suite dans un avenir rapproché aux principales recommandations que nous nous avons faites. Au niveau du professorat, le manque de connaissance et d'expérience est grave. Nous insistons cependant pour que l'enseignement du cinéma devienne un but vers lequel l'éducateur tend. Le Département de l'Instruction Publique doit prendre dans le plus bref délai possible les mesures nécessaires pour favoriser au sein même du programme scolaire l'étude de l'art, de la technique, de l'histoire et de la signification sociale du cinéma.

Il est clair que rien de ceci ne sera possible sans un programme d'initiation des éducateurs eux-mêmes, au niveau de l'école normale. Nous croyons qu'il est urgent de constituer un corps enseignant dont la sensibilité au cinéma soit réelle et non pas uniquement théorique. Cela ne pourra s'accomplir sans un programme d'éducation cinématographique solidement construit, qui d'ailleurs, servira à la fois les exigences de l'éducation cinématographique proprement dite et celles de l'utilisation des techniques audiovisuelles de l'enseignement. Il arrive trop souvent que même les éducateurs

qui voudraient se servir du cinéma pédagogique dans leur enseignement finissent par mal s'en servir, parce qu'ils ne savent pas comment choisir les films, parce qu'ils ne savent pas comment en tirer profit.

Conclusion

Nous remercions les membres de la Commission de la bienveillante attention qu'ils ont accordée à ce mémoire. Nous savons que leurs préoccupations dépassent largement l'aspect très spécifique de l'éducation au sujet duquel nous avons voulu apporter quelques précisions. Cependant, conscients de l'énorme importance et influence du cinéma à notre époque, nous n'hésitons pas à recommander l'inauguration d'une politique d'éducation cinématographique, à tous les paliers de l'instruction, qui pourra permettre à l'étudiant d'acquérir la sensibilité qui lui est indispensable pour voir et aimer le cinéma contemporain.

FRANCOIS TRUFFAUT



un art ardent et triste

par Jean-Pierre Lefebvre

“ J’ai trouvé une définition du Beau, — de mon Beau, disait Baudelaire dans *Fusées*. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjoncture. Je vais, si l’on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l’objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante, une tête de femme, veux-je dire, c’est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d’une manière confuse, — de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c’est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluyente, comme venant de privation et de désespérance. ”

Ces mots, à prime abord obscurs mais qui se défont de leur mystère quand on les place dans le contexte de l’oeuvre de Baudelaire et dans celui de l’oeuvre de Truffaut, comme je vous propose aujourd’hui de le faire, rendent à merveille et l’esprit et la manière du jeune cinéaste français. Le Beau que nous donne à voir Truffaut est directement applicable à un visage de femme, le Beau tel qu’il le conçoit n’est rien d’autre qu’un visage de femme (celui de Jeanne Moreau, peut-être).

Des Mistons jusqu’à *Jules et Jim*, en passant par *Les 400 coups* et *Tirez sur le pianiste*, nous retrouvons ce “quelque chose d’ardent et de triste”, ce feu pétillant qui se réfugie dans la braise sans jamais mourir: l’Amour. L’amour des hommes et de la nature. L’amour de la femme. L’amour du Beau et du beau. L’amour du cinéma. L’oeuvre de Truffaut résulte d’un acte d’amour total et elle en exige un semblable de la part du spectateur. (C’est Truffaut lui-même qui disait dans *Arts*, en 1957: “Le film de demain sera un acte d’amour.”) Par ailleurs, son oeuvre est jeune, quelque peu excentrique, passionnée, et nous, qui avons vingt ou vingt-cinq ans, nous la suivons avec un intérêt aussi grand que si elle était nôtre; elle est assez belle pour nous émouvoir, et assez jeune pour nous ressembler.

* * *

Truffaut est à la fois le représentant d’une époque, la sienne, et une exception à cette époque (j’énonce ici un lieu commun; tous les artistes véritables représentent leur époque tout en y échappant). Le caractère strictement original de son style qui résulte de la fusion d’une dizaine de styles, nous le prouve. Truffaut emprunte à ses maîtres et à tous les genres du cinéma une matière première impérissable, mais il y infuse un sang et une âme qui lui sont propres.

Après un premier visionnement de *Jules et Jim*, nous étions plusieurs à dire: “C’est du jamais vu et du jamais fait.” Je crois que nous savions plus ou moins ce que nous voulions dire, mais nous pensions principalement être en présence d’un cinéma nouveau dans sa forme. Il n’en est rien. S’il existe un cinéma formellement nouveau, ou tout au moins un cinéma qui se consacre à de nouvelles recherches esthétiques, c’est le cinéma de long métrage de Resnais. *L’Année dernière à Marienbad* est un film formellement nouveau, alors que *Tirez sur le pianiste* et *Jules et Jim* sont des films différents.



Jim (Henri Serre) et Jules (Oskar Werner)

Le sujet des deux derniers films mentionnés n'est pas neuf; mais celui de *Jules et Jim* plus particulièrement est traité avec un esprit de liberté défiant toute forme de censure cinématographique, et qui, à quelques exceptions près, était resté l'apanage de la littérature. (Je me permets de dire en passant que ceux qui prétendent que *Jules et Jim* est un film "littéraire" trouveraient le roman de Pierre-Henri Roché passablement plat; au fond, c'est l'esprit du film de Truffaut qu'ils n'acceptent pas, c'est le caractère d'anachronisme moral et esthétique appartenant au roman aussi bien qu'au film.)

Ce qu'il y a de foncièrement nouveau dans le cinéma de Truffaut, c'est le traitement simultané d'éléments perpétuellement en conflit, et cela à tous les niveaux, au niveau technique aussi bien que spirituel. On peut parler de ton nouveau, mais cela ne rend pas exactement mon idée, Truffaut n'adoptant justement pas *un* ton — tragique, comique, humoristique, etc... —, mais usant de tous les tons. Il construit un film comme un architecte construirait une maison, tantôt en fonction d'une couleur qu'il aime, tantôt en fonction d'une erreur, d'une tache d'encre tombée sur le papier, tantôt en fonction d'un sentiment personnel comme celui de détester les femmes, ce qui l'amènerait à saboter les chambres à coucher. Spontanéité absolue qui suscite la contradiction et le paradoxe.

Que je sache, le cinéma français n'avait produit jusqu'à ce jour que deux auteurs vraiment lyriques, Jean Vigo et Jean Renoir, ce dernier étant le maître incontestable de Truffaut. Mais Chaplin est un plus grand lyrique encore que Renoir, il restera sans doute le plus grand génie lyrique du cinéma. Je ne voudrais pas prétendre qu'il y a dans l'oeuvre de Truffaut des références directes à Chaplin; si j'évoque ce nom, c'est parce qu'il est le plus représentatif de l'époque du muet et que les films de Truffaut sont profondément empreints de l'esprit du muet. *Tirez sur le pianiste* et *Jules et Jim* remettent à la mode le mélodrame pur et le tragique simple de la vie quotidienne, tout en étant sur le point de reconquérir une vision shakespearienne du tragique et une vision poétique presque enfantine du monde. Une vision directement liée à l'imprévu du processus créateur. Une vision qui s'identifie, comme chez Chaplin, au processus créateur lui-même.

* * *

Mais... au bout de *Tirez sur le pianiste*, au bout de *Jules et Jim*, il y a l'échec de l'amour. Il y a le désespoir et l'angoisse. Fellini, malgré toute sa naïveté, en arrive au même point à la fin de la *Dolce Vita*. Antonioni, mal-

LES QUATRE CENTS COUPS





JULES ET JIM: la course avec Thomas

gré sa ferme volonté de trouver coûte que coûte un espoir, une solution, une façon de croire en l'amour et de le faire durer, aboutit à une plus grande angoisse encore, parce que les larmes de Gabriele Fierzatti à la fin de *l'Avventura* et la main de Monica Vitti sur son épaule, parce que la scène finale de *la Notte* ne sont que des compensations dernières que les amoureux s'accordent par pitié l'un pour l'autre. Tous les grands cinéastes de l'heure sont obsédés par l'impossibilité, non pas d'aimer, mais de partager l'amour et de le communiquer à autrui.

Mais... l'échec de l'amour chez Truffaut n'est pas radical. Il y a place dans *Jules et Jim* pour une chaleur humaine sans borne, pour une fraternité adulte, profonde, intense. L'amitié. C'est très normal, c'est même logique. Combien d'artistes n'essaient pas, ou de se réfugier dans l'amitié, ou de s'en servir comme point de départ pour réapprendre le sens de l'amour?

(Quand on songe qu'il y en a qui ont encore "l'eau à la bouche" comme des petits mistons!)

Les personnages de Truffaut sont tout d'abord fascinés par tout ce qui ressemble à l'amour (*Les Mistons*); mais ils devront connaître la solitude désespérante d'Antoine et la souffrance tragique de Charlie avant de consentir aveuglément à l'amour, avant d'accepter d'aller jusqu'au bout. En d'autres termes, *Les Mistons* correspond à la découverte adolescente et vague du monde, *Les 400 coups* à la découverte du moi, *Tirez sur le pianiste* à

celle de *l'autre*, alors que *Jules et Jim* est un essai de synthèse des trois films qui précèdent et la première tentative de son auteur de cerner globalement la vie. Cet essai, s'il conduit à un échec mitigé, a pour mérite principal de faire table rase de tous les clichés, les complexes, les conventions, les phobies et les lieux communs associés à l'amour. Truffaut a terminé son inventaire du monde de l'amour, il a tout remis en question, même l'institution la plus stable de la société, à savoir le mariage; il pourra dorénavant ériger un monde strictement personnel, un monde à la personne "je".

* * *

Les Mistons est adapté d'une nouvelle, *Tirez sur le pianiste* d'un roman populaire, *Jules et Jim* d'une oeuvre classique cependant exceptionnelle et d'une jeunesse folle. A prime abord, on est surpris de constater que Truffaut emprunte à la littérature trois des sujets de ses quatre films, alors qu'il fut l'un des premiers à mettre de l'avant la formule d'auteurs complets au cinéma. Mais un auteur complet est d'abord et avant tout celui qui personnalise une oeuvre en la transposant sur un mode qui lui est propre. Qui oserait prétendre que *Touch of Evil* n'est pas en tous points l'oeuvre d'Orson Welles?

Truffaut n'est pas imaginatif et il faut s'attendre à ce qu'il produise peu de scénarios originaux (celui des *400 coups*, comme on l'a répété plusieurs centaines de fois, s'explique par son caractère autobiographique). J'irais même jusqu'à dire qu'il aurait plus de chances d'échouer en tournant des sujets de son cru. Son tempérament de cinéaste est vif, nerveux, spontané, constitué d'émotions fragmentaires et le plus souvent liées à l'immédiat d'un geste, d'une parole, à la beauté d'un visage, d'une chanson, d'un paysage. Truffaut ne saura jamais *inventer* une histoire, mais mieux que quiconque il saura s'emparer de l'histoire d'un autre, la faire vivre en lui, la sensibiliser, l'humaniser. Il est un peu au cinéma ce qu'Edith Piaf est à la chanson, ce qui ne revient pas à dire qu'il soit un interprète: comme la Piaf elle-même, il est un créateur véritable, mais à un autre niveau que celui de l'invention pure. Les grands lyriques et les grands sentimentaux sont rarement de grands imaginatifs; leurs oeuvres sont pourtant celles qui durent le plus longtemps car elles sont constuities à partir de sentiments invariables et éternels (donnons pour exemple ceux qui transcendent l'oeuvre de Truffaut: la solitude, l'amitié, l'amour, la tristesse).

* * *

La mise en scène de Truffaut est la plus informelle qui soit. Je parlerais plus volontiers d'une mise en action ou mise en mouvement correspondant à des mouvements du coeur (les pirouettes de la caméra autour de la statue



Charles Aznavour et Serge Davri dans TIREZ SUR LE PIANISTE



Jules et Kate

dont Jules et Jim sont tombés amoureux) ou à des mouvements du corps qui sont des gestes purs (Jules, Jim et Catherine ramassant les objets insolites qui jonchent le sol de la forêt en bordure de la plage, la course de Kathe déguisée en garçon, Marie Dubois faisant "la locomotive" à Jules). La caméra se fait à la fois objective, en donnant priorité à l'action, et subjective, en se laissant émouvoir par cette même action sans se préoccuper des conventions dramatiques ou autres. Donnons un exemple. La scène où Jim raconte l'histoire de l'artilleur est constituée d'un seul plan fixe démesurément long. Ce plan est objectif en autant que rien ne s'interfère entre Jim et le spectateur; mais il est subjectif en autant qu'il laisse sentir, en raison de sa longueur, un véritable attendrissement de Truffaut pour l'histoire de l'artilleur qui écrivait dans sa dernière lettre à sa fiancée inconnue: "Tes seins sont les seuls obus que j'aime."

Il en est de même pour les dialogues qui à certains moments sont d'une banalité exemplaire et à d'autres d'une bizarrerie étonnante. Le talent de Truffaut-dialoguiste pourrait faire à lui seul l'objet d'une étude élaborée; remarquons-en pour le moment l'importance qui s'éclaire au visionnement de *Tire au flanc*'62 et *Une grosse tête*, deux films de Claude de Givray dont il a écrit les dialogues; sans le vouloir, il a presque forcé de Givray à adopter une forme de cinéma très près de la sienne, ce qui dénote à quel point les dialogues de ses propres films ont d'importance dans

la structure entière de l'oeuvre.

Ce mélange constant d'objectivité et de parti-pris, soit dans la mise soit dans les dialogues, Truffaut l'explique en disant qu'il est "obsédé par le souci des contrastes"; et il ajoute un peu plus loin: "Quand le film va dans un sens, je coupe et le lance sur une autre voie. (...) Je cherche à supprimer les clichés, les personnages prestigieux, les idées toutes faites. Dès qu'une interprétation semble l'emporter, je la détruis pour éviter le confort intellectuel, aussi bien celui du spectateur que le mien. J'essaie d'être objectif, et donc je présente mille facettes de la réalité." (1)

L'emploi du scope fait partie de cette même obsession des contrastes et ajoute à l'objectivité subjective des films de Truffaut, ou mieux, à leur subjectivité objective. Quand on a la possibilité d'en montrer plus (ce que permet le scope en regard de l'écran normal), si on choisit d'en montrer moins c'est qu'on tient davantage à ce qu'on montre, et le choix délibéré qu'on fait regagne ainsi en subjectivité. Simpliste mais vrai. C'est pourquoi beaucoup de films en scope réalisés par des cinéastes habitués à l'écran normal et faisant rarement usage du gros-plan sont tout à fait froids et impersonnels (exception: John Ford dont c'est le génie d'être impersonnel).

1 *Les Lettres françaises*, 25 janvier 1962 ("Les Aveux de Jekyll Truffaut" avec Michel Mardore).

Jim et Kate





S'il y en a qui doutent encore du talent de Truffaut, je leur propose de réfléchir sur son extrême habileté à choisir ses interprètes et ses collaborateurs. *Les 400 coups* semblent faits en fonction de Jean-Pierre Léaud, *Tirez sur le pianiste* en fonction de Charles Aznavour et *Jules et Jim* en fonction de Jeanne Moreau. Aucun de ces acteurs ne peut être remplacé et Aznavour, par exemple, est resté à ce point marqué par son rôle qu'il ne s'en est pas encore défait et s'adapte très difficilement à d'autres personnages. N'est-ce pas là la preuve qu'Antoine, Charlie et Kathe sont des êtres réels, vrais et incarnés?

* * *

Tout le monde connaît les antécédents de Truffaut-critique. Non seulement cet apprentissage intellectuel du cinéma lui a permis d'en arriver à la réalisation, mais encore il lui permet d'adopter un jugement critique sur son oeuvre au moment même où il la conçoit et la réalise. On dit qu'habituellement les créateurs sont les plus mauvais critiques, principalement de leurs oeuvres; mais la position de Truffaut-critique a toujours été celle d'un créateur et non d'un analyste, ce qui explique qu'il soit passé de l'autre côté de la rampe avec tant d'aisance.

Les nouveaux cinéastes-critiques, dont Truffaut est le représentant-type en même temps que le chef de file, seront sans doute à l'origine d'un cinéma conscient et engagé. Un artiste engagé n'est pas nécessairement celui qui fait écho aux problèmes cruciaux de son temps; un artiste engagé est celui qui se parfait jusqu'à la limite du possible dans le domaine qui lui est propre, celui qui perfectionne éternellement son univers personnel. Un artiste engagé est celui qui s'engage vis-à-vis de lui-même. A ce compte, Truffaut est un très grand artiste.

Jean-Pierre LEFEBVRE.

Cul-de-sac

"Ce film pourrait bien être lancé sur le marché international, il est de taille à entrer dans la compétition."

Michel Brûlé, Nouveau journal, 21-5-62.

"Or le grand mérite de ce film, c'est non seulement d'être le premier, mais d'être, toutes proportions gardées, excellent."

Simone Auger, La Presse, 21-5-62.

SEUL OU AVEC D'AUTRES, film canadien de Denis Héroux, Stéphane Venne et Denis Arcand. Photographie: Michel Brault. Montage: Gilles Groulx. Musique: Stéphane Venne. Interprétation: Nicole Braun, Pierre Létourneau, Marie-José Raymond et Michelle Boulizon. 1962.

A force de vouloir faire à la Jean Rouch et d'emprunter au cinématisme toutes ses ficelles mensongères, on finit par tomber dans la facilité, et la facilité, en Art, s'appelle médiocrité. Ce qui veut dire, dans une optique plus large, que les étudiants de l'Université de Montréal, en tournant *Seul ou avec d'autres*, tentent une expérience fort intéressante, certes, mais assassinent, par leur méthode, ce qui aurait pu être du cinéma d'une certaine qualité.

Que le film des étudiants soit ce qu'on appelle en Anglais (vous permettez...?) "a major experiment", je le veux bien; mais qu'il soit une réussite comme semblent le vouloir certains critiques montréalais, là, je ne marche plus.

D'accord, le film est rentable dans une grande salle de la métropole; mais à quel titre? simple curiosité devant un fait nouveau avec l'espoir de



Michelle Boulizon dans SEUL OU AVEC D'AUTRES

voir "des fioles qu'on connaît", ou véritable enthousiasme devant un beau film?

Dieu merci, le film n'est pas prêt pour le marché international; j'ai même hâte de voir le succès qu'il aura auprès du public de la province, car, me dit-on, il sera lancé en Province . . .

Le film donc, n'est pas prêt pour le marché international car le parisien — entre autres — se fout pas mal de la petite canadienne affectée qui tombe en amour avec l'universitaire canadien en usant de formules vieilles comme la terre et qui n'a même pas le souci de se renouveler ou de sortir de sa superficialité; il se fout de l'universitaire canadien qui paie ou ne paie pas son "Devoir"; il se fout du campus universitaire tel que présenté dans *Seul ou avec d'autres* — à une exception près (et qui aurait sans doute pu servir de base à un scénario plus consistant) qui est l'entrevue avec le sociologue; il se fout de ci; il se fout de ça. Il se fout surtout d'une revue Bleu et Or filmée. Bref, le premier reproche est que le film est d'un intérêt trop local, qu'il se cantonne avec trop de facilité dans l'immédiat. Mais si ce n'était que son seul défaut nous serions bien tenté de le lui pardonner pour admirer, au-delà de ça, un beau film.



Marie-José Raymond, Pierre Létourneau et Nicole Braun dans SEUL OU AVEC D'AUTRES

Mais voilà qu'en plus le film est mauvais.

Parce qu'en plus, il est d'une mentalité locale, bien québécoise, lâche, fondée sur la loi du moindre effort. On fait alors des films sans scénario, sans découpage technique, sans texte écrit, avec une idée seulement, d'ailleurs fort discutable, peu originale. Des fois, on le sait bien, avec beaucoup de talent, ça réussit cette méthode, mais . . .

C'est à se demander sérieusement si les étudiants ne songent qu'à l'amourette; j'aurais bien vu un tel propos abordé par des élèves de rhétorique en mal de sujet et voulant à tout prix réaliser un court-métrage de quelques minutes; mais une heure sur une petite amourette de rien du tout; et d'ailleurs, — à y repenser —, s'agit-il bien d'une heure sur une simple amourette? car l'on se souvient — hélas trop bien — des nombreux à-côtés soit disant documentaires . . .

Et parce que le film sacrifie son originalité, c'est-à-dire le milieu universitaire, à des poncifs qu'on ne songe même plus à critiquer, c'est-à-dire faire Nouvelle Vague, il est un échec. On ne réussit pas en Art sans un sérieux effort de création et sans une longue préparation; les étudiants n'ont pas fait le premier et n'avaient pas le second! On se prend sans doute pour des ethnologues . . .?

Et la critique crie "Bravo"! Merde, aussi bien encourager ouvertement la médiocrité!

D'accord, le film est signé Michel Brault pour la photo; mais les images ne sont pas "d'une rare beauté..." Car malgré toute l'admiration que j'ai pour Brault, je ne puis faire autrement que de fustiger fortement sa photo dans *Seul ou avec d'autres* car elle relève du même esprit qui a conçu le film, un esprit revuiste qui cherche à plaire à tout prix, au prix même de la beauté; car elle est d'une gratuité exemplaire: un emploi démesurément abusif du Zoom ("... et l'homme inventa le Zoom", disait Hitchcock), des cadrages injustifiés (souvenenez-vous du plan de la grille, du long plan de la grille, qu'est-ce qu'elle fait là la grille?), des plans fixes qui viennent ponctuer chaque épisode, etc... A voir "Seul ou avec d'autres", cousu de plans de jambes, on croirait que Brault a inventé le Candid-Leg et non pas le Candid-Eye!

D'accord, le film est signé Gilles Groulx pour le montage, qui, au demeurant, reste un de nos meilleurs monteurs (sinon le meilleur). Mais la forme de montage dans le film procède-t-elle d'une conviction, d'une recherche honnête ou bien simplement d'une nécessité? Telle séquence de plans coupés entre Pierre et Michelle en haut de la terrasse lorsqu'elle lui annonce son départ prochain est-elle traitée de la façon qu'elle l'est parce que cette forme conférerait une plus grande intensité dramatique, ou bien le résultat obtenu découle-t-il du fait qu'il a fallu couper certains plans qui s'inséraient mal ou qui étaient bêtement ratés? Peut-être aussi, la minceur du sujet a-t-elle obligé Groulx à faire ce montage. De toutes façons, étant donné la diversion de montage au sein du même film, je serais porté à croire que les monteurs ont dû avoir tâche difficile à rassembler de façon cohérente toute la matière pour la projection d'une heure. Et quand on fait des montages par "obligation" plutôt que par conviction, des montages forcés par un sujet inconsistant, voire insignifiant, on fait nécessairement un mauvais montage et un mauvais film. Ceci dit, dans la mesure des restrictions imposées par la formule de tournage, le montage est réussi: c'est peut-être même un tour de force!

Nos étudiants s'étaient-ils mis en tête de faire une oeuvre d'art! Ils n'ont réussi qu'à faire du très bon marché. Et s'ils me disent qu'ils ne voulaient pas faire une oeuvre, je dirais qu'ils manquent d'ambition et qu'on ne se sert pas d'un art pour s'amuser, mais pour s'exprimer.

Cul-de-sac! Ou ils voulaient ou ils ne voulaient pas. S'ils voulaient, ils ont raté; s'ils ne voulaient pas, ils manquent d'ambition et n'ont pas de quoi se glorifier.

L'Eternel Problème: veux-tu...?

Expérience sympathique que tout le monde encouragera: peut-être. Expérience — en tant qu'expérience — réussie: permettez-moi d'en douter. Film réussi: non, non et non.

Ce film prouvera-t-il que nos étudiants ne sont pas ce qu'ils croient être? J'espère. Et que du cinéma, ça ne se fait pas comme ça, sans préparation, avec rien? J'espère. Et qu'il faut du talent, de la patience et du travail? J'espère.

Qu'il faut surtout de l'amour; un amour inaltérable, inébranlable et qui se fusionne avec un métier bien appris pour faire quelque chose de bien, pour bien créer. On ne fait bien que ce qu'on aime bien et l'amour qui est

à l'origine de *Seul ou avec d'autres* est le genre d'amour qui se vend dans les rues.

Stéphane Venne aime la musique; il connaît la musique; aussi a-t-il signé ce qu'il y a de mieux réussi dans ce film.

Amour et connaissance . . .

Et dans les cadres d'un art qui s'adresse aux hommes (comme tous les arts), l'exigence est requise et c'est au nom de cette exigence que le film des étudiants est raté. On voudrait bien être indulgents, mais . . . Et même si le film n'était destiné qu'à des universitaires montréalais, il est raté, car on ne fonde pas la qualité sur l'intérêt.

L'expérience est bonne dans la mesure où elle est renouvelable sur des bases nouvelles, sur des ambitions plus généreuses. Il faut maintenant abandonner ce "charmant cachet étudiant".

Le bilan jusqu'ici, c'est un échec; puisse-t-il, un jour, être positif. Car si les étudiants de l'Université de Montréal ne semblent pas croire au cinéma canadien (à en juger par leur film . . .), nous, nous y croyons.

Mais vous direz que je n'ai rien compris. Sans doute.

Jacques LEDUC.

Rencontre des absolus

PARIS NOUS APPARTIENT, film français de Jacques Rivette. Scénario: Jacques Rivette et Jean Gruault. Photographie: Charles Bitsch. Musique: Philippe Arthuys. Interprétation: Betty Schneider, Giani Esposito, Françoise Prévost et Daniel Crohem. 1958-1960.

LE BEAU SERGE, film français de Claude Chabrol. Scénario: Claude Chabrol. Photographie: Henri Decae. Musique: Emile Delpierre. Interprétation: Gérard Blain, Jean-Claude Brial, Bernadette Laffont et Jeanne Perez. 1958.

Le Beau Serge est officieusement le premier film de la Nouvelle Vague, et *Paris nous appartient*, entrepris peu après *Les 400 coups* et terminé à l'été'61, en est en quelque sorte le testament...

Le film de Chabrol et celui de Rivette ont en commun d'avoir été sujets à de retentissantes controverses, les uns criant: oh! navet!, les autres: ah! chef-d'oeuvre! Chose certaine, les deux films sont aussi déficients que pleins de qualités maîtresses; mais c'est principalement le ton de sincérité de leur auteur qui nous les rend attachants.

Les chabrolliens, si vous me permettez d'appeler ainsi les protagonistes du *Beau Serge*, appartiennent à la terre et le combat qui se déroule aussi



Gianni Esposito dans PARIS NOUS APPARTIENT

bien en eux qu'entre eux, se réalise au niveau des instincts. Les rivettiens, de leur côté, n'assument que la deuxième partie de la définition de l'homme, ce sont des *raisonnables purs*, ce qui en fait un peu des raisonneurs impurs.

Les premiers ne cherchent qu'à mettre au monde un enfant normal mais sont incapables d'en faire plus, car une fois leur but atteint ils retomberont fatalement dans l'égoïsme et l'étroitesse de leur bonheur temporaire et sans issue. Les rivettiens, eux, sont des dieux tronqués qui se battent, non contre des diables imaginaires mais, admettons-le, contre des diables abstraits et désincarnés. Ils vivent ainsi des esprits au sein d'autres esprits mystérieux et destructeurs (appelons-les fascisme ou autrement). Ils n'appartiennent à personne tout comme Paris, tout comme l'Univers; il est à craindre cependant que rien ne leur appartienne non plus et qu'ils soient, malgré leur ferme volonté d'être les représentants d'une époque, des êtres déracinés.

Il suffirait de faire un petit mariage entre l'absolu instinctif du *Beau Serge* et l'absolu rationnel de *Paris nous appartient*.

Telle est la situation. Si maintenant je dois faire un choix, je n'hésite pas une seconde et donne ma sympathie au *Beau Serge* tout en accordant à *Paris nous appartient* admiration et respect. Le plus grand défaut de *Paris nous appartient*, c'est d'être trop rigoureux dans son manque de

rigueur et trop clair dans sa nébulosité. Il s'agit d'un *essai* personnel, et je suis heureux qu'il y ait dorénavant place au cinéma comme en littérature pour des tentatives du genre; mais j'aurais apprécié qu'il fût plus court, que Rivette dosât mieux son film. Nous lisons rarement un *essai* littéraire du genre de *Paris nous appartient* en deux heures, et encore moins pouvons-nous *subir* un *essai* du genre au cinéma, même si nous sommes fascinés par la mise en scène et par l'image.

Le Beau Serge, de son côté, pêche par excès contraire, il manque de rigueur et se perd très souvent dans des complaisances inutiles de la part de Chabrol. Mais il contient des instants de vérité, des instants de *vie*, devrais-je dire. Il nous touche. C'est aussi simple que cela. Un film qui nous touche n'est pas nécessairement bon et réussi; mais dès l'instant où nous pouvons entrer dans un film, le faire vivre en nous et vivre en lui, il s'en trouve grandi et nous nous en trouvons meilleurs.

Quant à *Paris nous appartient*, métaphysique ou pas, chef-d'oeuvre ou navet, je ne saurais m'y intéresser qu'en tant que cinéphile avide de tout connaître et de tout voir; en tant qu'homme, je dois dire que je suis déçu et même un peu ennuyé.

Jean-Pierre LEFEBVRE.

Langue morte

VERY NICE, VERY NICE, court métrage canadien d'Arthur Lipsett. Production: Tom Daly, Colin Low. Office National du Film. Novembre 1961.

Voici un petit film de sept minutes qui fait un peu "hors-série" dans le contexte de la production habituelle de l'O.N.F.: deux cent cinquante pieds de pellicule qui tentent d'embrasser rien moins que le "mal de la planète", ça ne fait pas très sérieux! Et pourtant... *Very Nice, Very Nice* est la réponse d'un visionnaire face aux forces conjuguées de toutes les formes de destructions modernes. C'est l'expression d'un individu qui veut être conscient dans le tintamarre de la vie ambiante et le tumulte idéologique qui jour après jour nous subjuguent davantage. Comme cet aveugle portant un écriteau religieux, sur la 42e près de Times Square, ou ce prophète improvisé de Hyde Park, Lipsett ne réclame que la liberté de parole, mais les moyens qu'il met en oeuvre sont très séduisants. L'angoisse nucléaire, le cynisme inhérent aux rapports humains, le désordre des temps que nous vivons, la bêtise fondamentale de l'homme et sa fuite devant les réalités qui le confrontent sont autant de thèmes qu'il évoque habilement, avec un sourire sibyllin.

Entièrement constitué d'images fixes, filmées sans mouvement et montées tantôt en juxtaposition brutale plus ou moins accélérée, tantôt en un assemblage fluide et continu, la partie visuelle du film n'acquiert une signification que mise en rapport étroit avec la trame sonore, extrêmement élaborée, qui



Arthur Lipsett pendant le montage de *VERY NICE VERY NICE*

lui sert de support. Cette bande-son est un petit chef-d'oeuvre. Elle introduit par son dynamisme et son coloris sonore un élément de vie, permettant à l'image de contourner l'écueil du symbolisme facile ou de la fossilisation visuelle. (L'écueil subsiste, mais on l'oublie). Bribes de conversations, effets sonores, fragments de discours, musiques folles, chants collectifs et voix humaines y retrouvent une homogénéité progressivement organisée dont l'éloquence est extraordinaire.

Le montage-image est très efficace par endroits, mais il dévoile en même temps ses limites. Il apporte un effet cocasse ici ou là, permet des associations d'idées imprévues, accentue ou ponctue ce que le son ne peut que suggérer. Quelques secondes suffisent pour évoquer magistralement la tragédie du conflit Est-Ouest: les visages souriants d'Ike et K se répondant "l'un sur l'autre" en montage très rapide ne sont plus qu'une tête de clown qui fait "NON"! Ailleurs, le plan d'un garçonnet à lunettes — vulnérable — faisant suite au plan d'une bannière "contre la Bombe" évoque irrésistiblement *Potemkine*, Eisenstein et le montage des attractions. Ici, nous touchons le point faible de *Very Nice, Very Nice*.

Alors que le propre de l'image cinématographique est d'être animée, donc vivante, ce film ne nous offre, en définitive, que des photos fixes.

Qu'elles soient chargées d'expression, cela est incontestable, mais leur coefficient de signification est arrêté une fois pour toutes et ira s'épuisant avec chaque visionnement. Toutes les astuces et la vie rapportée du montage n'y pourront rien: c'est une loi du genre. Sans le mouvement qui est vie, le cinéma devient une langue morte. C'est pourquoi "Very Nice, Very Nice" reste avant tout une excellente bande sonore. Lipsett a voulu explorer ce qu'il croyait être une avenue possible de la forme cinématographique. Ce faisant, il nous a prouvé qu'il a beaucoup à dire et s'est mérité notre estime. Mais il s'est brillamment engagé dans une voie sans issue.

* * *

Une fois de plus avec la venue de ce film, la toute-puissante bureaucratie de l'O.N.F. se sera montrée injuste envers un auteur de film et son public le plus légitime. Lipsett a terminé *Very Nice, Very Nice* en novembre 1961. Or, le film ne sera lancé sur le marché canadien qu'en octobre 1962, et sur le petit écran de la TV anglaise encore. Ceci lui enlèvera à peu près toute chance d'une exploitation commerciale dans nos cinémas. Aucun groupe de cinéphiles ne pourra vraisemblablement disposer d'une maigre copie 16 mm. avant novembre 1962. Donc, il aura fallu attendre plus d'un an pour obtenir de voir *Very Nice, Very Nice* dans des conditions de visionnement quelque peu normales. Quant au grand public il n'aura sans doute jamais ce "privilège". Pourtant *Very Nice, Very Nice* hurle son besoin d'être vu.

Entretiens, nos bureaucrates n'ont pas manqué d'en soumettre une copie au Festival de Tours où il se méritait une mention en décembre 1961. En mars 1962, le film se qualifiait parmi les cinq court-métrages proposés en vue de l'obtention de l'Academy Award. En avril 1962, il était projeté commercialement à New-York avec *Viridiana*; la critique lui fit bon accueil. Enfin, on le présentait en mai dernier au Festival de Cannes où personne n'y comprit goutte. Nos fonctionnaires à l'esprit lent n'avaient pas eu la délicatesse élémentaire d'y adjoindre quelques sous-titres explicatifs en français. Et comme tout est dans la bande-sonore...

Je trouve tout cela dégoûtant. Puisqu'on s'entête à ne pas comprendre, mettons les points sur les i. Il n'est pas normal que le public local doive attendre une année avant de voir un film qui lui est destiné en premier lieu et qui a été réalisé grâce à ses deniers. Il est tout aussi anormal que ce film lui soit présenté sur le petit écran sans l'alternative préalable d'une distribution en circuit commercial. Il est extrêmement grossier que le public d'ici apprenne régulièrement en lisant les communiqués de l'O.N.F. dans les journaux qu'un film canadien a reçu un bon accueil à l'étranger, voire un ou des prix, avant même qu'il lui ait été donné l'occasion de le voir ici-même auparavant ou, à tout le moins, à peu près en même temps. Messieurs les bureaucrates, nous savons que vous aurez toujours beaucoup de peine à acquérir fusse-ce un vernis d'élémentaire politesse et de délicatesse envers les gens. Pouvons-nous espérer que vous apprendrez un jour à respecter au moins les règles premières de la démocratie?

Jean-Claude PILON.

NOTES SUR QUELQUES FILMS

Vus par Roland Brunet, Robert Daudelin, Claude Nadon, André Poirier

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, film américain de Vincente Minnelli, avec Glenn Ford, Ingrid Thulin et Charles Boyer.

Tout est bien dans ce film; les premières scènes, l'utilisation en scope des actualités de guerre, les apparitions apocalyptiques sont même remarquables et suffiraient à rescaper plusieurs films; mais cette fois *tout est trop*.

Le sujet du film pouvait susciter une oeuvre tragique d'une rare intensité, Minnelli n'a pas su élaguer; trop de scènes, intéressantes, bien tournées et logiques mais non essentielles, des scènes qui tranchent dans le vif de l'inéluctable, de la fatalité, du destin. Le tragique survit rarement à la complexité, jamais à la dilution; Minnelli n'est pas Shakespeare pour manier sur plusieurs plans une intrigue complexe sans quitter la tragédie, sans glisser dans le drame. Le film n'a d'apocalyptique que le titre.

A. P.

LE DIALOGUE DES CARMELITES, film français de R.-L. Bruckberger et Philippe Agostini, avec Jeanne Moreau, Alida Valli et Madeleine Renaud.

Une catastrophe? Non... il suffit de consulter le générique pour trouver certains éléments de garantie. Toutefois, devant cette *illustration* d'un très grand sujet, soignée peut-être, mais sans unité intérieure et sans grande chaleur humaine et spirituelle, comment s'empêcher d'une part d'évoquer la profondeur, la richesse lyrique et l'intensité dramatique de l'oeuvre de Bernanos (scénario et pièce) d'autre part d'imaginer quelle densité et quelle intériorité un Robert Bresson conférerait à une telle matière.

C. N.

THE LADY WITH THE SMALL DOG (Dama C. Cobatchko), film russe de Yossif Kheifitz, avec Alexis Batalov et Ia Sawina.

Même si l'entreprise n'est pas dépourvue d'un certain charme, ce parti-pris d'archaïsme cadre assez mal avec le cinéma actuel. Si certains peuvent y retrouver l'atmosphère du théâtre de Tchekov, la plupart échapperont difficilement à l'ennui que cette atmosphère distille.

R. D.

LE BOIS DES AMANTS, film français de Claude Autant-Lara, avec Laurent Terzieff, Erica Remberg et Françoise Rosay.

L'incroyable inconsistance du scénario, la faiblesse de la direction d'acteurs, la platitude de la mise en scène du *Bois des Amants* annoncent et expliquent l'échec de *Tu ne tueras point* qu'il précède chronologiquement. Artiste à la ménopause, Autant-Lara commence à poser un sérieux problème aux historiens du cinéma qui sont gênés de la part trop belle faite dans leurs écrits au réalisateur du *Blé en Herbe* et du *Diable au corps*. Assisterons-nous demain à une révision de jugement?

R. B.

EXPERIMENT IN TERROR, film américain de Blake Edwards, avec Glenn Ford, Lee Remick et Stefanie Powers.

Un peu moins bien rodé, ce film eut pu devenir une oeuvre exceptionnelle; mais tout est trop bien chronométré pour que l'on succombe véritablement à la séduction. Au demeurant, la caméra de Blake Edwards est grouillante à souhait et certaines séquences insolites (la joute de baseball en particulier) sont du meilleur cru.

R. D.

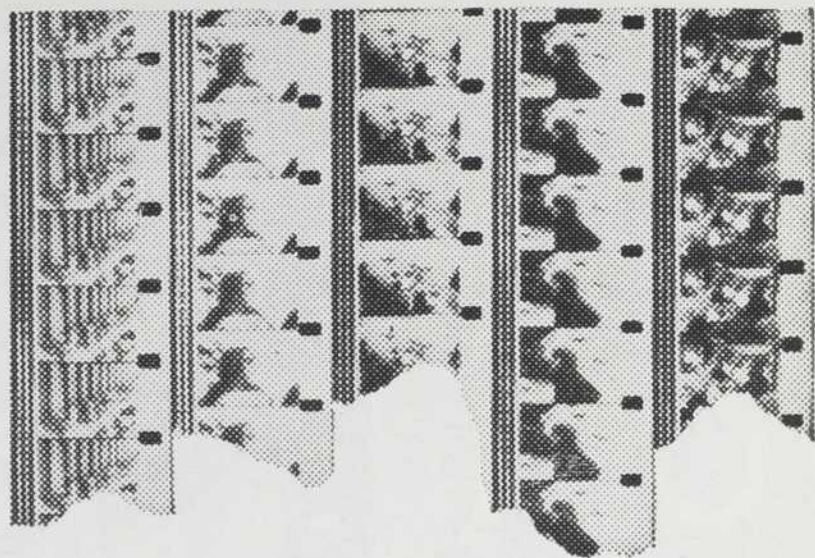


TROISIEME FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DE MONTREAL

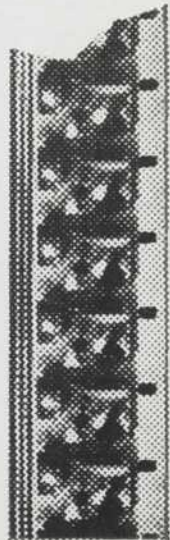
10-16 août 1962

Au cinéma Loew's

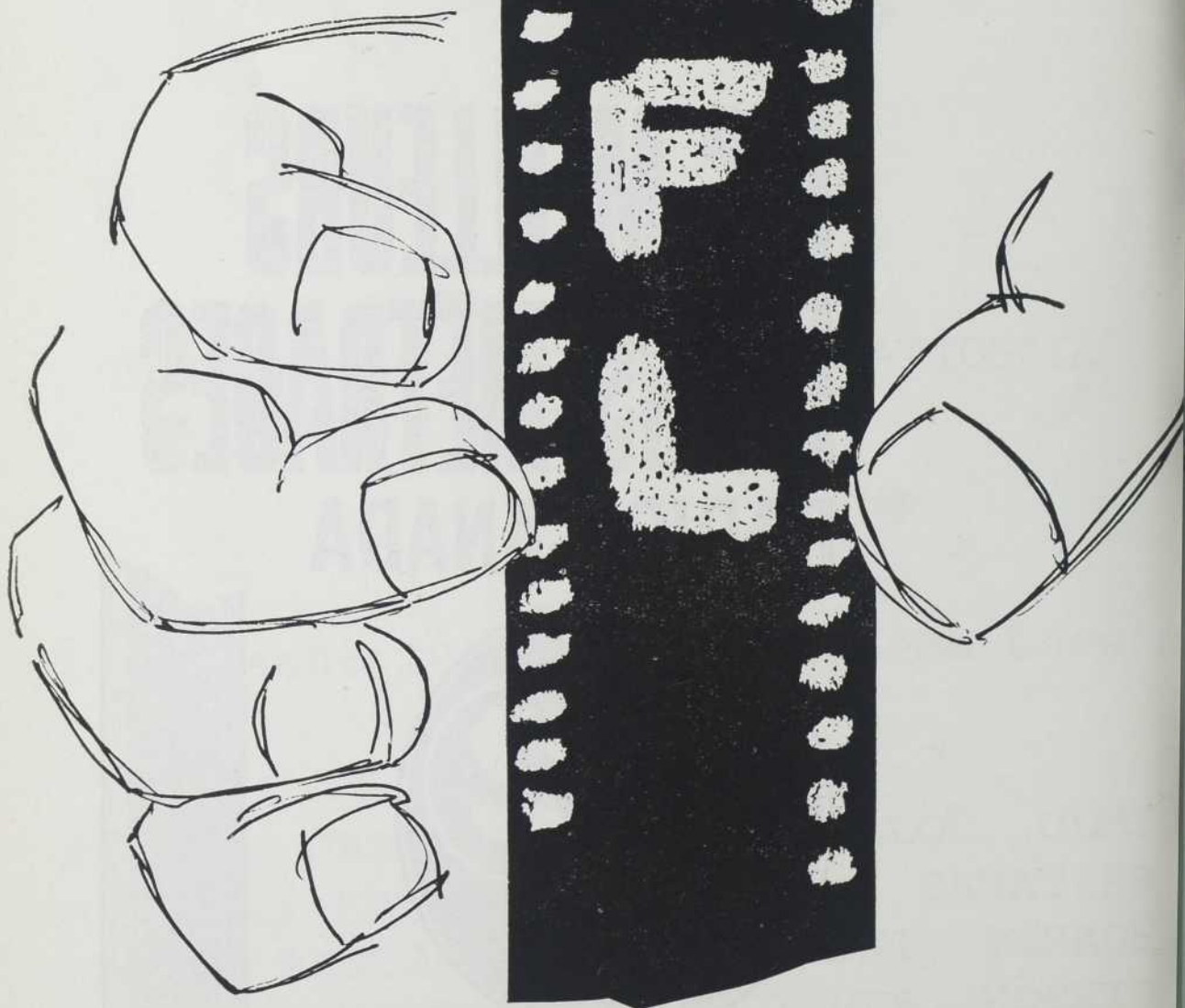
BUNUEL, JASNY, PASOLINI, ALOV, OLMI,
HUBLEY, KROITOR, DRASIN, BARATIER,
BREER, REICHENBACH, POLANSKI, PERRON,
MARTIN, NAUMOV, SCHELINGER, KOENIG,
DOVJENKO.



LES MEILLEURS LONGS MÉTRAGES RADIO-CANADA



UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS.



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