

# ob Jec tif

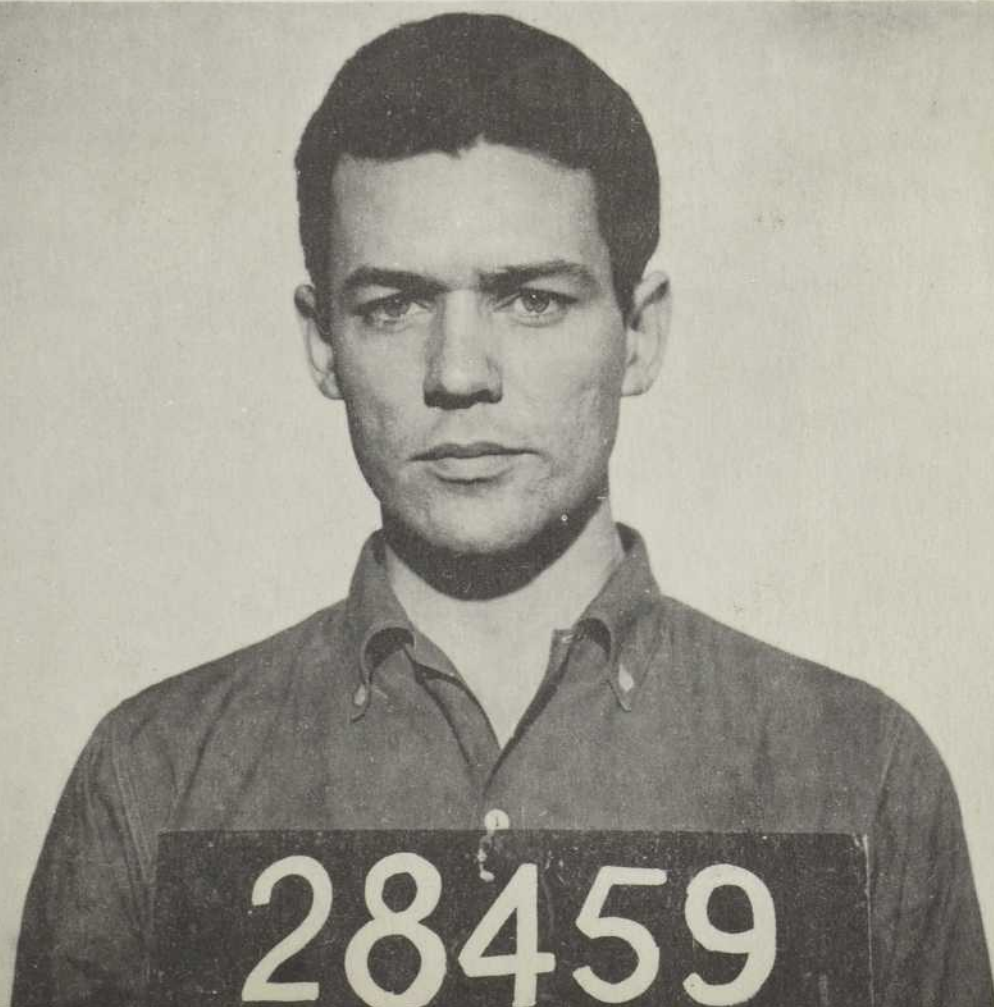
BIBLIOTHÈQUE

Jun. 23 1961

DE MONTRÉAL

61

VOL - 1 NO - 8 MAI - 1961 40 CENTS



# OBJECTIF 61

mai 1961

vol. 1 no 8

Michel Régnier .....	Editorial .....	1
Marc Hébert .....	Critique quand tu nous tiens .....	3
Entretien .....	Un certain System .....	10
Michel Régnier .....	Gilles Groulx .....	14
XXX .....	Côté jardin .....	21

## VUES ANIMÉES

Jean-Claude Pilon .....	LE TROU .....	23
Jean - Pierre Lefebvre ...	UGETSU .....	25
Jacques Lamoureux.....	NEVER ON SUNDAY .....	28
Michel Régnier.....	LE CIEL EST À VOUS .....	30
Gaby Régnier .....	NUITS BLANCHES .....	32
Roland Brunet .....	LE HUITIÈME JOUR DE LA SEMAINE.....	34

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

Chèques et mandats doivent être faits à: OBJECTIF 61,  
C.P. 64 Station "N" Montréal 18.

En couverture :

Marc Michel dans  
LE TROU de Jacques  
Becker.

Directeurs

Robert Daudelin  
Michel Patenaude

Secrétaire à la  
rédaction

Jacques Lamoureux

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

OBJECTIF 61 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis  
et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

La maquette de couverture est de Gilles Mathieu.

Montage - imprimerie: GRAPHIC PRODUCTS, Montréal.

Je ne vais pas mâcher mes mots sur ce "Congrès du Spectacle" qui fut très décevant. J'oublie la soirée habituelle, les politesses, le poulet, le discours (on aurait presque tiré son mouchoir), et le bal; cela alimentera un mois de notre presse rose et jaune.

Il était prévu des séances de travail, sur le théâtre, la musique, la radio, la télévision et le cinéma. Dans cette revue, je ne retiens que la partie cinéma (et c'est éviter aux autres de dures vérités). Fernand Cadieux donna une remarquable communication, à des sourds, ou presque. L'an prochain, il faudra, pour éviter autant d'humiliation à autant de foi, que toute l'équipe d'Objectif 62, et celle de l'Ecran pourrait s'y joindre, aille soutenir Fernand Cadieux, et faire démarrer, sur ses documents de premier ordre, des suggestions utiles au cinéma, le grand absent de ce Congrès du Silence. (Ou peut-être devons-nous plutôt oublier cette manifestation de courants d'air.)

Je dois toutefois signaler la défense apportée par Mrs Duceppe, Sabourin, et Straram, à un art qui fut Zème en ce jour. Je comprends mal comment cette vague d'élans cinématographiques, de désirs violents de cinéma, ces projets de films en coopératives, tout ce mouvement que nous connaissons depuis quelques mois, ne se soient pas autrement manifestés en cette occasion (ou je suis le seul à avoir cru sérieuse cette manifestation, et bravo pour les autres).

Il était plus que visible qu'aux yeux du comité, le cinéma était la cinquième roue du carrosse. Quand à Michel Perreault, représentant les musiciens, il n'a encore rien compris à ce qu'est la condition du cinéma ici, et a tout

bonnement dit que les musiciens n'ont pas à aider les faibles (heureux musiciens de la TV). Je dois dire, à ma connaissance personnelle, que certains musiciens ont plus de courage.

Inutile d'évoquer les lamentables sorties de certains traditionnalistes de l'aplatissement béat. Mieux vaut la charité. Nous avons la preuve, une fois de plus, que derrière les hordes de réclamants, d'éternels frustrés, qui s'affichent dans nos journaux, les couloirs de Radio-Canada, le hall de l'Élysée, et ailleurs, rien de solide et d'engagé n'existe; que les actes et les engagements ne sont pas du cinéma d'ici, à de très rares exceptions (qu'Objectif 61 s'est engagé à révéler).

Que dire des trophées? Ils concernaient la télévision presque uniquement. Certains étaient très mérités, mais l'ensemble témoignait pour un jury de collège, sans risques. En cinéma, ce jury avait la compétence qu'aurait l'équipe de notre revue pour primer les meilleurs babas au rhum néo-zélandais. Il paraît que beaucoup de jurys, de par le monde, ont avec le cinéma les mêmes rapports. Sur cette excuse, nous comprenons que l'unique trophée de cinéma soit revenu à TÊTES BLANCHES de Guy Côté; le jury avait-il vu d'autres films, entre autres CIRCLE OF THE SUN, qu'un monde sépare du film primé, ce monde de la véritable connaissance issue de la sincérité, du don, de l'amour.

La plus grande consolation de cette journée fut de voir primer le travail de Jean Valade. Très connu des cinéphiles, cinéaste en puissance qui n'a jamais obtenu le contrat d'un seul film; réalisateur de télévision, au travail opiniâtre, consciencieux, original, qui a connu les pires difficultés; enfin reconnu au grand jour. Le Congrès du Silence restera pour moi l'image d'un Jean Valade souriant, reconnu, recevant son trophée (depuis longtemps décerné), et auquel je souhaite le meilleur avenir, avec moins de difficultés.

# CRITIQUE

## QUAND TU NOUS TIENS...

Depuis quelques années, les critiques de cinéma en général s'exercent à un exclusivisme de plus en plus poussé, bien souvent au détriment du cinéma lui-même. En tous cas, au détriment du public, lequel choisit ses films d'après la publicité pure et simple, dite commerciale, ou celle, plus articulée des critiques de films.

Comme on sait, ces critiques travaillent pour la "cause du cinéma": 7<sup>e</sup> art, expression contemporaine de l'homme, etc... Or, ils seraient surpris d'apprendre que beaucoup de spectateurs, devant leurs tergiversations et argumentations fumeuses, préfèrent en fin de compte s'en tenir aux communiqués de presse ou aux affiches publicitaires, ou encore se fient tout simplement à leur intuition.

N'étant ni critique ni écrivain, je me permets cependant de soulever cette question en tant que partisan de l'industrie cinématographique. Il n'est pas mauvais de décrire un état de chose qui me semble déplorable pour tout le monde. Le rôle et l'importance du critique étant reconnus - on sait le nombre imposant de louables continuateurs qu'ont eu Baudelaire et Edgar Poe! - l'on peut se demander où vont aboutir ses efforts actuels.

Une certaine "politique des auteurs" n'a réussi qu'à limiter de plus le nombre des cinéastes dignes de ce nom. Au début, ces gens s'accordaient à en reconnaître une cinquantaine; maintenant il en reste une dizaine, bientôt on dira: il y a Resnais, il y avait Mizoguchi. Et après? Quand il n'y en aura plus un seul, les critiques opéreront ces volte-face

auxquelles ils nous ont habitués et découvriront une foule de nouveaux "auteurs" véritables, quitte à trier sur le volet par la suite pour en arriver à une nouvelle sélection, etc...

Actuellement, il y a quelques auteurs, les autres n'étant que des répéteurs de l'ancienne manière. Les auteurs se nomment Nicholas Ray, Aldrich, Resnais, Agnès Varda, Godard... Et chez les plus vieux, Rossellini, Lang, Cocteau, Welles... Ce besoin maladif de classements, de divisions, de compartiments se fait sentir d'une façon exemplaire dans "Les Cahiers du Cinéma", la revue la plus vivante d'aujourd'hui. Cette revue existe depuis dix ans, mais elle a tellement virevolté à propos de tous et chacun qu'on a parfois l'impression qu'elle a 100 ans.

Parmi ceux dont elle parle le plus, on peut compter Ophüls, Lang, Hawks, Nicholas Ray, Bunuel, Visconti, Bergman, Cocteau et Bresson. Or il est amusant de constater que tous ces metteurs en scène ont été exclus dès le premier tour de scrutin, lorsque Les Cahiers ont dressé leur liste des douze meilleurs films de tous les temps. (cf. no. 90, Noël 58). Ce choix, suivant de près celui du festival de Bruxelles, devait dans l'esprit des Cahiers rétablir les faits: or il n'en est rien, leur liste étant très proche finalement de celle de Bruxelles. Point du tout conventionnels ou traditionalistes, ils ont innové par exemple, en plaçant Hitchcock UNDER CAPRICORN et Mizoguchi UGETSU dans leur liste. Modernes et contemporains, ils ont renommé les mêmes auteurs que Bruxelles, mais en changeant les titres: pour Welles, on est passé de KANE à ARKADIN, pour Chaplin, à MONSIEUR VERDOUX, pour Dreyer, à ORDET. Au fond, la liste des Cahiers vaut celle de Bruxelles, et elle est tout aussi traditionaliste. Les champions de l'avant-garde votent toujours pour les classiques, c'est connu. Ceux qui verront ici une critique destructive des Cahiers connaissent mal cette revue. Qu'ils la lisent et grand bien leur fasse.

Une pierre de touche infallible, c'est Stendhal. Tout ce qui s'en rapproche, c'est excellent. Tout le reste ne vaut pas le peine qu'on en parle. On comprend alors que De Sica, Fellini, Kurosawa, Satyajit Ray ne soient guère à la mode (Fellini est momentanément gracié avec son "audacieuse" Dolce Vita). Cependant tout n'est pas perdu: il y aura peut-être un critique assez courageux pour découvrir à ces oubliés ce stendhalisme infallible à toucher les beaux esprits. J'oubliais Bergman: dans son cas, ce serait un tour de force admirable et qui suffirait probablement à faire vivre le stendhalisme pendant 10 ans. Tout ceci montre assez clairement que le cinéma n'a aucun rapport avec la littérature, et c'est précisément par le détour de Stendhal qu'on en arrive à cette conclusion.

Arrêtons-nous à Bergman. On en parle beaucoup, pour et contre. Dans son excellente étude "Ingmar Bergman et ses films", Jean Béranger mentionne au passage ces "girouettes qui font la roue sur leurs perchoirs..., en s'emballant superficiellement pour des causes qu'ils tenteront de démolir, quelques mois plus tard, avec la même frénésie stupide et incontrôlée". Ce sont eux qui après la projection du VISAGE "décréteront alors, d'un ton blasé, que cette bande - et par ricochet toutes celles qui l'avaient précédée - n'étaient à vrai dire que du cinéma impur... qu'ils commencent à en avoir MARRE D'INGMAR"! Béranger fait également allusion au jugement de Godard (Cahiers... 101, nov. 1959): "inutile de se déranger" pour voir le VISAGE. Or, c'est le même Godard qui un an plus tôt fait un éloge dithyrambique de Bergman (Cahiers... 85, juillet 1958). Il faut cependant ajouter à sa décharge qu'en fin 59, il pouvait se permettre d'ignorer le VISAGE, ayant lui-même réalisé quelques courts-métrages et À BOUT DE SOUFFLE...

Une appréciation des plus savoureuses est celle de F. Weyergens, commentant le "Bergman" de Jacques Siclier: "Bergman est un peu vite inscrit parmi les Classiques du Cinéma. Je suis de ceux qui reprochent à Bergman tout un côté littéraire et "affectif" qui en fait un cinéaste vieillot. Même l'angoisse de ses films "métaphysiques" me reporte à la fin du 19e siècle, cette angoisse qui est l'excrément de l'esprit, disait Barrault à propos de Kafka (...). Le livre de Siclier fait dangereusement abstraction des critiques qui ont été formulées contre Bergman." Il y aurait beaucoup à dire sur une telle déclaration. Entre autres, cette allusion à Kafka, rapportée pour renforcer le propos de l'auteur contre Bergman (un des piliers du "nouveau roman", Nathalie Sarraute, affirme qu'on ne pouvait aller plus loin que Kafka et que le nouveau roman, pour exister, devait faire marche arrière. cf. L'Ere du Soupçon). Quant à ce "côté littéraire et affectif", c'est trop drôle. N'insistons pas.

Dans le no. 1 de la revue locale L'ÉCRAN, P. Straram prétend que Bergman "se fait royalement du public et bâtit tranquillement sa CATHÉDRALE" (je cite de mémoire). Au cours d'un entretien à la radio avec Straram à propos du SEPTIÈME SCEAU, j'ai dit que Bergman se foutait des critiques. Il se peut que j'aie dit "public", là où il aurait fallu "critiques". Cette boutade me semblait nécessaire: en effet, il faut bien que Bergman se foute de quelqu'un où de quelque chose, car s'il ne se foutait de rien, ne paraîtrait-il pas immédiatement "suspect"? Je mentionne ceci simplement au cas où mes propos d'alors auraient inspiré Straram - ce en quoi il me ferait trop d'honneur - lorsqu'il déclare que Bergman "se fout du public". Bien entendu il suffit de lire les textes de Bergman rapportés dans les Cahiers (nos 93 et 100) et aussi ceux rapportés par Béranger (I.B. et ses films) pour se convaincre du contraire. Qu'on en prenne pour preuve les 6 ou 7 semaines d'af-



"...UGETSU, c'est surtout la critique d'UGETSU".

fluence à l'Elysée lors du SEPTIÈME SCEAU, alors que UGETSU ("le meilleur film de la saison") n'a tenu l'affiche que 2 semaines, il me semble. Bergman, en réalité, travaille SURTOUT pour le public et je m'étonne qu'on ne lui ait pas encore cherché noise sur ce point. Ca viendra...

Quant au fait que Bergman bâtit sa "Cathédrale" le mot n'est pas mauvais. C'est une grande maison où tous peuvent entrer et c'est justement le contraire de ces "chapelles" que Blaise Cendrars compare avantageusement à des pissotières! (cf. L'HOMME FOUROYÉ).

Enfin, Bergman a souvent insisté sur deux objectifs, essentiels pour lui: il s'adresse surtout à l'émotivité du spectateur et "il veut s'efforcer de croire en Dieu - ou tout au moins en une certaine idée supérieure de Dieu" (Béranger p. 78). Ces deux aspects de Bergman ne suffisent-ils pas pour le condamner irrémédiablement aux yeux des critiques progressistes en mal de démystification permanente.

On pourra m'accuser d'avoir souvent cité Béranger, qui est tout à fait POUR Bergman, donc sans objectivité. Je répondrai que Béranger aime les films de Bergman et qu'il en parle avec amour.

Est-il meilleure façon de juger une oeuvre? J'aurais pu citer le livre de Siclier, mais "il fait dangereusement abstraction des critiques formulées contre Bergman", ne l'oublions pas! Pour conclure à propos de Bergman, signalons qu'il est allé au-devant des coups, donnant d'avance raison



Hitchcock, "le farceur": VERTIGO

à ses détracteurs: "j'ai toujours été bourgeois, conservateur, réactionnaire,..." (Cahiers... no. 85, page 15).

Parlons un peu des grands favoris du moment. Mizoguchi, par exemple. On prétend que "UGETSU c'est UGETSU et la critique d'UGETSU" (L. Moullet). Il me semble que UGETSU, c'est surtout la critique d'UGETSU. D'un film aux qualités épisodiques, discernables çà et là à travers cette fameuse brume dont il est enveloppé, on a fabriqué un chef-d'oeuvre extraordinaire (certains y voient "le meilleur film de tous les temps"). Le vrai UGETSU est ailleurs. C'est le livre de Uéda Akimari dont le film s'inspire, "vaguement". Qu'on me pardonne cette audace, mais je donne tout le film pour un simple paragraphe de ce livre. Il paraît également qu'Astruc a dit que Welles avait dit qu'il ne pouvait supporter que Mizoguchi au cinéma. Que l'on se reporte aux entretiens avec Welles dans Les Cahiers du Cinéma (nos 84-87), à son admiration extrême pour LA FEMME DU BOULANGER de Pagnol et SCIUSCIA de De Sica. Comment expliquer cet emballement exclusif d'aujourd'hui pour Mizoguchi? Il ne faudrait pas oublier que Welles est un humoriste (les entretiens précités nous en convainquent); il a d'ailleurs été magicien.

UGETSU n'est pas un mauvais film. Cependant, l'engouement général pour cette salade orientale assaisonnée à l'occidentale, laisse son-

geur, si l'on considère le peu de cas qu'on a fait de LA RUE DE LA HONTE. Ce film, le dernier de Mizoguchi avant sa mort, (tourné en 1956 et dont l'action se situe en 1956) n'a pas besoin du "dépaysement" pour nous toucher. Et, si l'on tient particulièrement au cinéma japonais comment ignore-t-on un certain KIMIKO(1937), sorte de CITIZEN KANE avant la lettre, par son découpage et sa mise en scène. Il faudrait aussi parler de Kurosawa. Avec RASHOMON qui, pourtant n'est qu'une "mouture de Pirandello", il a failli être consacré: heureusement, il a ensuite fait LES SEPT SAMOURAIS, ce "western", et on l'a laissé tranquille. D'ailleurs les Américains ont mis le point final à l'affaire en tournant leur propre MAGNIFICENT SEVEN...

Les grandes gloires du passé ne sont pas mortes: Hitchcock et Cocteau, ces vieux farceurs, sont maintenus à flot par les critiques. L'un de ceux-ci ne voit pas moins de quinze sujets dans VERTIGO (Cahiers...no 92), lequel n'a même pas l'intérêt du roman de Boileau et Narcejac dont il est tiré. Et que de pages ces mêmes Cahiers n'ont-ils pas consacrés au TESTAMENT D'ORPHÉE. Retenons-en ces propos de Cocteau: "...on me faisait remarquer que je marche toujours dans le TESTAMENT. Morand m'a dit: "Comme tu dois être fatigué à la fin de ce film." (Cahiers...no 109).

On s'extasie également devant chaque nouveau film de Nicholas Ray, toujours plus profond et significatif que le précédent, mais on parle très peu de l'autre Ray, celui de PATHER PANCHALI. Comme ce film est loin des précieuses dissertations et de toute la littérature obtuse dont le cinéma d'aujourd'hui est rempli.

Je pense au BEL ÂGE et à son baratin de salon (mais Doniol est bien amusant n'est-ce pas?), à Agnès Varda qui réalise d'une part DU CÔTÉ DE LA CÔTÉ, film d'une finesse rare et, d'autre part, ce long soporifique ayant nom LA POINTE COURTE (Ah bon, me dira-t-on, vous n'avez rien compris; vous êtes de ceux qui n'y voient "pas d'action"? - En effet.)

Je pense aux critiques formulées à l'époque contre ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD de Louis Malle (mauvaise direction d'acteurs, photo étudiée, montage simpliste, film inférieur à la musique trop belle de Miles Davis). Or c'est précisément ASCENSEUR qui a marqué le tournant du cinéma français, l'avènement de cette "nouvelle vague" en dehors de laquelle il se situait déjà. Et ce sont les futurs représentants de cette "nouvelle vague" qui le descendaient à qui mieux mieux. Pourtant, c'était un film convaincant, parce qu'aussi imparfait, aussi peu apprêté que la vie elle-même.

Parmi les films plus récents, certains critiques ont rapidement écarté l'admirable AMÉRIQUE INSOLITE comme sans grand intérêt. Ainsi Jean Domarchi (Cahiers... no 108) trouve après une seconde vision que

BAR



Jeanne Moreau dans

ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD

c'est "un film amorphe...manque d'épine dorsale...ce qui manque, ce sont les idées générales...". En une douzaine de lignes, Domarchi a classé l'AMÉRIQUE INSOLITE. Or pour tous ceux qui AIMENT la poésie et la musique, autrement que dans les livres et les disques, ce film devrait être une chose rare et merveilleuse, où le rythme extérieur n'est que le signe d'une musique intérieure.

Cette sentimentalité que l'on reproche à certains cinéastes, comment l'admet-on si facilement - et ici presque tous les critiques sont d'accord - chez Truffaut? Lui aussi s'adresse à l'émotivité du spectateur et pourtant il gagne tous les suffrages, bien mérités par ailleurs.

On pourrait continuer longtemps dans cette ligne, mais une lasante énumération n'ajouterait rien à ce que nous avons voulu indiquer: à savoir qu'un vocabulaire hermétique et des limitations arbitraires ne favoriseraient en rien la cause du vrai cinéma auprès d'un nombre toujours croissant de spectateurs; pas plus que la création elle-même d'oeuvres nouvelles.

Ceci est évidemment une autre critique après tant d'autres. Sa valeur est donc tout aussi contestable et elle est aussi subjective, ou objective, c'est comme l'on voudra.

# UN CERTAIN SYSTEM

Depuis quelques années bon nombre d'amateurs de cinéma fréquentent le System. Régulièrement quelqu'un passe relever les titres des films à venir; s'il découvre un film "rare", il avertit les amis. Il n'y a pas d'association des amis du System, pas de groupe d'initiés; spontanément des gens y sont allés parce qu'ils y trouvent les films qui les intéressent. Personne n'a jamais su au juste comment une salle pouvait présenter autant de bons films: simple hasard ou politique établie par un directeur intelligent?

Plusieurs jeunes ont "fait leurs classes" au System. Ils y ont vu WHILE THE CITY SLEEPS, ou BEYOND A REASONABLE DOUBT de Lang, BRUTE FORCE de Dassin, BIRTH OF A NATION de Griffith, STAGECOACH de Ford, combien d'autres classiques du cinéma américain. Pour eux, le System est irremplaçable: il leur permet chaque année de refaire une tranche importante de l'histoire du cinéma, de découvrir les premiers films d'auteurs aujourd'hui célèbres, de revoir des oeuvres dont la carrière en exclusivité a été trop courte.

La salle n'a rien de prétentieux. Elle n'a pas été rénovée pour plaire au dernier goût du public. On n'y sert pas le café. Le prix des sièges est demeuré modique - 40 cents en matinée et 60 cents en soirée. En fait pour quiconque ne se donne pas la peine de lire les affiches, le System a l'air d'un de ces cinémas de reprise un peu vétustes qui paraissent vivre de l'air du temps et d'une clientèle peu difficile. C'est lorsqu'on suit la programmation de la salle qu'on se rend compte de la place exceptionnelle qu'elle occupe à Montréal.

Le propriétaire du System, Monsieur George Panos, est "dans le cinéma" depuis toujours; son père exploitait la même salle avant lui. Nous avons tenté auprès de lui de savoir comment il opérait sa salle.

M.P.

Pour établir la programmation du System, vous fiez-vous aux hasards de la distribution? Non; la programmation du System est le résultat d'un travail concerté. Je mets quelquefois deux jours à choisir un film ou à monter un programme. Je tente toujours d'obtenir les meilleurs films disponibles, quelque soit leur âge. Il y a bien des films que j'aimerais présenter; malheureusement ils ont été retirés de la circulation. Je peux, je pense, me vanter de connaître le cinéma-j'en vis depuis pas mal de temps.



Vous fiez-vous au nom du réalisateur pour programmer un film? Nous avons constaté que le System a présenté en deux semaines les premiers films de Nicholas Ray; à une autre occasion c'était l'oeuvre d'Anthony Mann.

Ce qui m'intéresse, c'est le film lui-même. Je tiens compte du scénario, de la mise en scène, de la musique, des vedettes...J'essaie de voir tous les films que je présente; parfois quand un programme ne "marche" pas, c'est que je n'ai pas pu voir les films. Le cinéma était peut-être plus intéressant il y a quelques années; par ailleurs les Européens gagnent du terrain actuellement.

Le System gagne-t-il à adopter cette politique?

Ma politique a toujours été de montrer au public les meilleurs films. Je ne tiens pas compte du nombre de fois qu'un film a été présenté ici. MODERN TIMES, STAGECOACH, BACK STREET, THE GREAT WALL...aussi longtemps qu'il y aura un public pour ces oeuvres, je serai prêt à les présenter.

Comment définissez-vous votre public?

Je répondrai à votre question en me plaçant d'un autre point de vue. Vous avez Holt Renfrew et Morgan, Simpson's et Eaton's, puis Woolworth, The People Store...Chez nous c'est la même chose; c'est une question de compétition, de mettre la main sur les films. Moi, je tâche de mettre ma salle à la portée de tous.

Pourquoi présentez-vous trois films?

Certaines personnes me disent que trois films, c'est trop long. Moi, je leur réponds de n'en voir qu'un. Mais vous savez il y a des gens qui vivent seuls,



"Chaplin est sûrement le plus grand artiste de notre époque."

George Panos

qui habitent une petite chambre...ces gens aiment bien venir s'asseoir ici pendant cinq heures pour regarder trois films.

Chaplin est-il toujours populaire?

Chaplin est sûrement le plus grand artiste de notre époque. Il ne vieillit pas, il a fait rire votre grand-père, votre père, et maintenant il vous fait rire. Il n'y a rien de nouveau dans ce métier. Je montre MODERN TIMES à tous les dix mois.

Et le public revient le voir?

Aussi longtemps que moi, qui suis après tout du public, je ris à MODERN TIMES, pourquoi ma clientèle n'en ferait-elle pas autant ?

Beaucoup de jeunes viennent au System voir des vieux films; des choses qu'ils n'ont pas pu voir, qu'ils ont ratées. Etes-vous seul à avoir adopté cette politique à Montréal ?

Je ne crois pas qu'il y ait un autre cinéma qui ait une pareille politique. Il faut dire que je suis limité: il y a beaucoup de films que je ne peux pas me procurer. Si je pouvais les avoir, il y a bien des films que je montrerais: BEST YEARS OF OUR LIFE, BELLS OF ST. MARY, FOR WHOM THE BELLS TOLL, WELCOME STRANGER, THE BIG PARADE de 1928, SONG OF BERNADETTE, SPELLBOUND, NOTORIOUS, ZIEGFELD FOLLIES, FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, RANDOM HARVEST, SINCE YOU WENT AWAY, TWO YEARS BEFORE THE MAST, LOST WEEKEND, JOHNNY BÉLINDA, le premier BEN HUR, REAP THE WILD WIND, THE SINGING FOOL, NAKED CITY, MANHATTAN MELODRAMA, SAN FRANCISCO, MUTINY ON THE BOUNTY, ...Il y a deux ou trois ans, j'ai présenté BIRTH OF A NATION; ce film était tellement célèbre que j'étais sûr qu'il aurait du succès.

Nous avons vu récemment au System TOUCH OF EVIL. Voulez-vous alors présenter un film d'Orson Welles?

Non, pas particulièrement. Mais j'aimerais bien passer CITIZEN KANE s'il était disponible; il ferait certainement d'excellentes recettes.

Pensez-vous qu'il est possible d'établir un cinéma d'art à Montréal?

Je pense qu'il n'y a pas de raison pour que nous n'en ayons pas. Le principal problème est d'avoir les films qu'on désire. Si je n'avais pas le System, c'est vers le cinéma d'art que j'irais.

Le System disparaîtra-t-il?

Un jour ou l'autre, oui. Nous serons expropriés.

Et qu'advient-il du "bon vieux" System?

Bien...le "bon vieux" Panos ira ailleurs faire sa bonne vieille politique.  
(propos recueillis au magnétophone par Michel Patenaude et Jean-Claude Pilon)

#### LE STAR SYSTEM

- Bonjour, Unifrance Film.
- Est - ce - que vous avez des photos du film NUIT ET BROUILLARD ?
- Je crois que oui; est - ce que vous désirez des photos d'une vedette en particulier ?

(conversation téléphonique; Unifrance  
est logé au Service Officiel du  
Tourisme Français, UN 6 - 5016 )

Le prochain numéro d'OBJECTIF 61 sera un  
numéro double, daté août 1961.

## GILLES GROULX

La mode est à la publicité, aux déclarations tapageuses, dans le cinéma. Parce qu'elle a tout simplement produit quelques bons films (comme l'ont fait avant elle, voici dix ans, vingt ans, trente ans, d'autres groupes de cinéastes) la "Nouvelle Vague" se permet de tout condamner, de tout juger. Le phénomène ne se limite pas à la France, il est général.

Pourtant, en dehors des cliques et des polémiques, un Resnais a su, par son travail continu, une discipline rare, dépasser tous les arrivistes, les opportunistes. De VAN GOGH à HIROSHIMA, une ligne droite, un cheminement continu. Je prends cet exemple très achevé pour présenter aujourd'hui un jeune cinéaste canadien: Gilles Groulx. Celui-ci est entouré d'un silence complet après plusieurs années de bon cinéma. Ce silence est dû avant tout au caractère de l'auteur, à sa volonté ferme d'approfondir la connaissance de l'homme par le film, et à la fuite de toute publicité. Je commets peut-être le premier sacrilège à son endroit. Qu'il serve l'un des meilleurs cinéastes d'ici, pour moi celui qui, avec Pierre Patry, a le mieux pensé son métier, les exigences d'un art, et les conditions pour dépasser sa compréhension par une création où la sincérité épaula la technique et le langage. Autant l'évocation de Resnais paraît stupide au regard des premiers films des deux cinéastes; autant elle se justifie dans les attitudes, compte tenu des multiples difficultés rencontrées par Groulx à ses premiers films, et du milieu cinématographique où il lutte pour imposer ses idées.

Le premier film de Groulx n'a pas de titre. C'est un film qu'il ne montre jamais. Tout premier film est généralement inachevé; on perd con-

fiance en route, on acquiert des connaissances qui annulent les lignes de départ. Certains cinéastes détruisent leurs premiers films pour éviter des critiques. Groulx conserve ce film intact, et refuse d'en modifier le montage, ce qui serait possible et salubre pour le film, mais mauvais selon lui pour sa valeur quasi "historique". Il s'agit d'un film sur Montréal, tourné en 16mm, généralement sans trépied, et toujours sans éclairage artificiel. Ce film est l'un des meilleurs jamais réalisés sur Montréal quant à la restitution de l'atmosphère de la ville, de sa tristesse, de sa mélancolie, de sa brutalité palpables. La poésie s'y mêle parfois avec la grâce des néophytes. Les images sont souvent belles, parfois bouleversantes de vérité, d'incision, certaines sont taillées au couteau dans une réalité trop souvent édulcorée; pas d'embaras technique, pas de complexe d'esthéticien. Les images nocturnes sont par moment du meilleur cinéma, et je pense surtout à cette "pawn shop" au teneur fatigué, avec la fillette qu'un panoramique prend en filature un court instant. Lanza del Vasto écrirait les meilleurs lignes sur ces "visages usés à la foule".

Dès ce premier film on décèle les marques d'un plaisir évident à capter les attitudes de l'homme dans son quotidien, sans travesti. C'est déjà la présence d'un certain sens du "candid-eye", non pas au sens péjoratif ou restrictif que lui donnent certains, comme Jean-Pierre Lefebvre; mais au sens dynamique et humaniste que lui donne Tom Daly ou les photographies de Cartier-Bresson.

Gilles Groulx travaille deux ans au montage des nouvelles de Radio-Canada. Ensuite monteur à l'O.N.F., il monte des films avec comédiens des séries "Panoramique", dont il est préférable de ne pas lui demander ce qu'il en pense. D'après lui le montage des nouvelles est l'une des meilleures écoles de débutants. On y acquiert un jugement rapide, une sélection rapide, un sens vif de l'image à contenu dense ou pauvre, un sens de l'exactitude. L'exemple de Fabiani, qui débuta comme opérateur d'actualités, la séquence de la pêche au thon de STROMBOLI que Rossellini "pêcha" dans des stock-shots, la beauté de VIVRE de Villardebo, et bien d'autres films, confirment ce jugement.

Le second film de Groulx est une co-réalisation avec Michel Brault: LES RAQUETTEURS. Il est indispensable, après tout ce qui a été dit sur ce film, de définir les responsabilités. Le film a été tourné en une journée, par Michel Brault, en co-direction avec Groulx. Mais le montage revient à Groulx. Et ce film n'est-il pas un film de montage. Le tandem Brault-Groulx de cette époque était excellent. On peut douter qu'il produise les mêmes résultats aujourd'hui, après les directions précisées des deux cinéastes. Inutile de rappeler les images remarquables de Brault. Brault est unique: quand il part, on ne sait jamais ce qu'il est capable de dénicher dans n'importe quelle foule, n'importe quel coin, n'importe quelle rue déserte.

C'est un véritable explorateur de la poésie visuelle, et il est capable de la rencontrer partout. Ceci dit, des milles de la meilleure matière filmique ne font pas un film. Et là le travail de Groulx sur les RAQUETTEURS est absolument ce qu'il fallait pour donner aux images de Brault la dimension qu'il leur manquait: la densité dynamique; elles possédaient la densité émotionnelle au départ. Fait important à noter: LES RAQUETTEURS devaient aller aux stock-shots, sur l'ordre de Mr. McLean qui n'y voyait rien d'intéressant. Il a fallu que Groulx offre de monter le film dans ses moments de loisirs pour que le consentement soit donné à son achèvement. Le film terminé, ce fut le triomphe que l'on sait: "Le vent souffle où il veut", quand il peut!

Après cet épisode regrettable, Groulx put tourner son premier film entièrement personnel à l'O.N.F.: NORMETAL. Michel Brault fit encore les images, toujours plus belles, et ses plans au fond de la mine sont meilleurs que ceux de Pabst ou Fabiani sur le strict plan visuel. Les idées de Brault sur l'image cinématographique trouvaient avec NORMETAL leur plein emploi, elles permettaient, pour la première fois, d'aligner son nom à ceux de Decae et Cloquet. Ces visages de mineurs ne sont pas prêts d'être oubliés par les cinéphiles. La descente dans le puits, les galeries, et les plans coupés que personne ne verra plus; la direction de Groulx est magistralement servie. NORMETAL connu, hélas, un malheur plus grand que LES RAQUETTEURS. Le film de Groulx devait faire 40 minutes; on l'obligea à le réduire à 30, et quand il fut ainsi réduit à son montage "définitif", on lui coupa 10 minutes, pour en sortir le film le plus mutilé qui soit, et que son auteur refusa de signer. L'affaire fit quelque bruit, et Groulx paya cher son entêtement... à vouloir faire du cinéma selon ses idées, et non celles des "fonctionnaires de Sa Majesté la Reine qui se paye de si beaux films en Eastmancolor quand elle visite son beau Canada".

Je parlerai donc d'un film que personne ne verra jamais, et que j'ai eu la chance de voir dans son premier montage. Il y avait dans ce film notamment trois belles séquences aujourd'hui disparues: celle des maisons abandonnées par les colons partis à la mine, celle du bal (qui aurait pu figurer dans l'anthologie mondiale des "moments du cinéma"), et celle de la pluie. Il est révoltant de penser à ces coupures quand on vu la beauté du film original. De plus sur la copie en distribution, on a refusé le texte de Groulx, et collé un bavardage ennuyeux, prétentieux, et qui n'a rien à voir avec le sens du film de Groulx.

NORMETAL ETAIT un des plus beaux films jamais faits ici. C'était un poème visuel sans faille sur une petite ville minière d'Abitibi; c'était 40 minutes de bon cinéma, c'était le visage d'une société donné à voir par un homme qui la voyait non seulement en cinéaste, mais en humaniste issu d'elle, et ne la concevant adulte que dans la plénitude de ses actes. NOR-

METAL, c'était 40 minutes de pénétration intime dans les phases sentimentale, familiale et matérielle d'une société. Le montage réunissait dans une même pulsation saine et fraternelle les mineurs, leurs enfants, leurs maisons, leur ville, leurs distractions comme leur travail.

Le secret de Groulx (c'est un secret ouvert grand comme un oeil d'homme qui demande tout à la vie) c'est peut-être que tout communique, qui est touché par l'homme; que l'inter-dépendance des êtres et des choses, des paysages et des machines, des habitats et des habitants n'est pas forcément une grande théorie à donner par une littérature confuse dans un commentaire faux. Mais que cette inter-dépendance, c'est peut-être la même importance qu'a sur terre ce soulier délicat sur un parquet, dans lequel un pied féminin prend place pour une danse effrénée, avec ce casque de mineur (qui sait si ce n'est le père de cette danseuse qui est dessous). Tout objet touché par l'homme prend une signification primordiale d'attachement (on sait que Bresson pousse celà au maximum, dans une voie et des intentions bien différentes, dans UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE). NORMETAL poussait à fond les conceptions de son auteur, qui n'avaient pu s'affirmer dans son premier film faute d'expérience et de technique, et dans le second où la paternité était partagée avec Brault.

Il est absolument impossible et impensable de dire quelque chose de sensé sur la copie actuelle, même si elle convient à ses producteurs et à Columbia. Après tout ce que ce film coûta à son auteur, je serai très rapide sur les quelques minimes défauts du film original. Ce sont seulement ces quelques complaisances sur des plans légitimés par un seul reflet, une lumière oblique, un effet photographique chatoyant mais assez gratuit; quelques répétitions inutiles de ces plans. Mais en regard du film, ces très courts instants ne sont rien, et leur beauté peut d'ailleurs s'inscrire dans le sens unique de l'inter-dépendance des choses et des hommes visée par Groulx. Le minerai, les convoyeurs, les reflets, l'écume, certains effets de lumière, tout celà fait partie du quotidien des hommes de la mine, de leur travail, de leur milieu; il appartient sans doute au cinéaste de déceler le beau, l'inaccoutumé, là où les habitués ne voient chaque jour qu'un simple tri de minerai, qu'un simple éclairage naturel et utile. Mea - culpa ; je connais aussi ces tentations.

La vie d'un homme, la création d'un cinéaste peut être faite, paradoxalement, de contradictions entre les pensées et les actes. Groulx n'est pas de ceux-là. Son refus d'endosser une oeuvre détruite s'inscrit dans l'honnêteté foncière et rare des vrais créateurs, responsables. Mais ce refus, dans un organisme aussi structuré que l'O.N.F, ne porte pas conseil sans amertume à ceux qui en sont responsables. Groulx attendra un an avant de commencer son prochain film. Et ce sera encore la regrettable co-réalisation, cette fois avec Claude Fournier.



## NORMETAL

LA FRANCE SUR UN CAILLOU aurait pu être un excellent film, c'est seulement un film agréable. Le tandem Groulx-Fournier est hétérogène, et ne peut s'expliquer que par des motifs extra-cinématographiques, administratifs, et très O.N.F., qu'il n'est pas de mon ressort d'étudier ici. Les qualités de Claude Fournier ne sont pas complémentaires à celles de Groulx, comme l'étaient celles de Brault. D'ailleurs, aujourd'hui la mode des co-réalisations semble être passée et le temps des responsabilités précises arrivé. Fournier est beaucoup plus marqué par la littérature; Groulx est avant tout



visuel, et ne tolère pas de textes encombrants qui n'apportent rien, et généralement gâtent le film. LA FRANCE SUR UN CAILLOU devait être entièrement tournée au 14 juillet de St Pierre, à St Pierre et Miquelon. Le temps fut mauvais, la fête gâtée, et on dut compléter le film par des plans imprévus pour combler le minutage (toujours la même hantise du minutage pour la T.V). Le résultat s'en ressent énormément: on a de bonnes séquences (plus souvent de bonnes scènes), mais un film très inégal, élastique, sans puissance, sans nerfs. Groulx en reconnaît toute la vérité. Les responsabilités sont difficiles

à déterminer; les images sont en majorité de Georges Dufaux, et je dois applaudir fortement aux progrès de Dufaux, qui semble avoir délaissé le style "sans style" du Camera Department, pour adhérer aux nouvelles tendances de la photographie; les images de ce film sont généralement très belles, denses, restituant une atmosphère, un climat, une contiguïté aussi, qui sont les atouts majeurs du film. Ce film est un rassemblement de belles images, bien montées. Mais le montage, aussi efficace soit-il, se ressent des avatars du tournage; et de la nécessité d'allonger le tout à 30 minutes. Qu'est-ce qui revient à Groulx dans ce film: le montage, et ce montage est une opération de sauvetage très bien réussie; c'est déjà beaucoup. Cette opération semble bien être la finale d'une série de troubles internes à l'O.N.F., et laisse maintenant le champ à des réalisations personnelles, où les auteurs seront pleinement responsables de leurs films. Seule cette nouvelle politique pourra donner des résultats nettement positifs. Les difficultés de Groulx auront servi l'installation d'un cinéma adulte à cet endroit, dans l'unité française.

Si l'on doit établir l'apport d'un cinéaste sur un premier film sans moyens, une co-réalisation excellente LES RAQUETTEURS, un film détruit NORMETAL, et un film mi-raté pour des tas de raisons extra-cinématographiques LA FRANCE SUR UN CAILLOU: si l'on doit établir la réputation de ce cinéaste sur la version originale de son film détruit NORMETAL, doit-on risquer un bilan? Oui, NORMETAL, pour les quelques personnes qui l'ont vue (et celles qui prendront la peine, ou le plaisir, de compléter arbitrairement le film) est un film de premier plan, qui atteste de la maturité de son auteur, et qui promet beaucoup si celui-ci bénéficie de la confiance et de la liberté qu'il mérite. J'ai commencé avec un exemple pris très haut, je finirai également: pour toute une aile de la critique et du public, le meilleur film d'Eisenstein est TIME IN THE SUN, or ce film est le montage par Mary Seaton du tournage d'Eisenstein; celui-ci mourut indigné par le blocage de sa pellicule aux États-Unis, et ne vit jamais aucun montage définitif. Gilles Groulx, parce qu'il était le plus convaincu, le plus honnête, a été le plus malmené; la révolte ne l'a toutefois pas anéanti, et il réalise actuellement un film entièrement personnel dont on peut attendre beaucoup. Rendez-vous à la sortie de GOLDEN GLOVES.

# côté jardin

Avec mai, LA saison, pour ainsi dire, se termine. L'été, exception faite du Festival du film de Montréal, est un temps sans surprise. Que nous réservent les prochains mois de distribution, c'est un peu la question que nous nous sommes posée en tentant d'inventorier l'activité des réalisateurs les plus représentatifs du cinéma actuel.

- CASTELLANI, Renato vient de terminer IL BRIGANTE.
- CASSAVATES, John tourne DREAMS FOR SALE, avec Bobby Darin.
- CHABROL, Claude prépare LA VIE DE GEORGES SAND, scénario et dialogues de Françoise Sagan.
- CLAIR, René prépare TOUT L'OR DU MONDE.
- CLARKE, Shirley a terminé THE CONNECTION, adaptation de la pièce de Jack Gelber (présenté hors concours à Cannes).
- CLAYTON, Jack prépare THE INNOCENTS, avec Deborah Kerr.
- CUKOR, George tourne LADY L, d'après le roman de Romain Gary, avec Lolo.
- De SICA, FELLINI, MONICELLI, VISCONTI co-réaliseront BOCCACIO '70.
- De SICA, Vittorio tourne LE JUGEMENT DERNIER, avec Fernandel et prépare LES SÉQUESTRES D'ALTONA, d'après Sartre, avec Sophia Loren.
- DONEN, Stanley tourne MAN RUNNING, d'après le roman d'Elliot West.
- FLEISCHER, Richard tourne BARABBAS, d'après le roman (prix Nobel) de Par Lagerkvist.
- FRANK, Robert complète THE SIN OF JESUS, d'après la pièce d'Isaac Babel.
- FRANKENHEIMER, John a terminé le tournage de BREAKFAST AT TIFFANY'S, d'après le roman de Truman Capote.
- GODARD, Jean-Luc a terminé UNE FEMME EST UNE FEMME et prépare DOUCE FRANCE.
- HAWKS, Howard tourne (en Afrique) HATARI, avec John Wayne, photographie de Joseph Brun.
- HILL, James tourne THE KITCHEN.
- HOLT, Seth termine A TASTE OF FEAR, avec Susan Strasberg, et prépare JOEY BOY, d'après le roman d'Eddie Chapman.
- HOSSEIN, Robert termine LE GOÛT DE LA VIOLENCE, avec Robert Hossein.
- JOHNSON, Nunnally prépare (scénario, réalisation, production) THE VISIT, avec Ingrid Bergman.
- KAZAN, Elia tourne SPLENDOR IN THE GRASS, d'après la pièce de William Inge.
- KELLY, Gene a fini le tournage de GIGOT, avec Jackie Gleason.
- KUBRICK, Stanley tourne LOLITA, d'après Nabokov - scénario de l'auteur.
- LANG, Fritz a terminé LES 1,000 YEUX DU DOCTEUR MABUSE, avec Dawn Adams et Peter van Eyck (sorti en Europe).
- LEAN, David tourne LAWRENCE OF ARABIA, d'après "Les Sept Piliers de la sagesse" de T.E. Lawrence.
- LOGAN, Joshua a terminé FANNY, avec Maurice Chevalier.
- LOSEY, Joseph prépare THE HOLIDAY, avec Anthony Quinn, et CHILDREN OF LIGHT, d'après le roman de science-fiction de H.L. Lawrence.
- LUMET, Stanley tourne A VIEW FROM THE BRIDGE, d'après Arthur Miller, avec Raf Vallone et Raymond Pellegrin.



Louis Malle



Elia Kazan

- MALLE, Louis  
MANKIEWICZ, Joseph L.      prépare VIE PRIVÉE, avec Brigitte Bardot.  
prépare JUSTINE, d'après le célèbre "Alexandra Quartet" de Lawrence Durrell.
- MANN, Anthony  
McCAREY, Leo  
MEKAS, Jonas      tourne EL CID, avec Charlton Heston et Sophia Loren.  
prépare CHINA STORY, avec William Holden et Clifton Webb.  
a terminé son premier long métrage, GUNS OF THE TREES -  
coût: \$25,000.
- MELVILLE, Jean-Pierre      vient de terminer LÉON MORIN PRÊTRE, d'après le roman de  
Béatrice Beck, avec Jean-Paul Belmondo et Emmanuele Riva.  
termine FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, avec Glenn  
Ford, Ingrid Thulin et Charles Boyer.
- MINNELLI, Vincente      a terminé LA MANO EN LA TRAMPA (présenté hors concours à  
Cannes).
- NILSON, Leopoldo Torre      tourne KING OF KINGS, scénario de Philip Yordan.  
a terminé DAVI et tourne THE THREE DAUGHTERS, d'après trois  
nouvelles de Tagore.
- RAY, Nicholas  
RAY, Satyajit      a terminé VIVA L'ITALIA, avec Tina Louise et Paolo Stoppa;  
tourne VANINA VANINI (Technicolor), avec Sandra Milo,  
Laurent Terziaeff et Martine Carol; prépare POLICHINELLE  
(couleur), avec Charles Aznavour.
- ROSSELLINI, Roberto      a terminé THE JUDGE, avec Ingrid Thulin.  
tourne BY LOVE POSSESSED, d'après le roman de James Gould  
Cozzens et prépare THE GREAT ESCAPE.
- SJOBERG, Alf  
STURGES, John      a terminé BOY IN A TREE, d'après son propre scénario, avec  
Birgitta Pettersson.
- SUCKSDORFF, Arne      tournera LE REPOS DU GUERRIER, d'après Christine de Roche-  
fort, avec Brigitte Bardot et Robert Hossein.
- VADIM, Roger      prépare IRMA LA DOUCE, avec Shirley MacLaine et ONE,  
TWO, THREE, avec James Cagney.
- WILDER, Billy      a terminé (avec Jerome Robbins comme co-réalisateur) WEST  
SIDE STORY; prépare HAUNTING OF HILL HOUSE, d'après  
le roman de Shirley Jackson.
- WISE, Robert      prépare THE CHILDREN'S HOUR, avec Audrey Hepburn et  
Shirley MacLaine.
- WYLER, William

# LE GESTE RETROUVÉ

LE TROU, film français de Jacques Becker. Scénario: J. Becker, José Giovanni et Jean Aurel d'après le roman de José Giovanni. Photographie: Ghislain Cloquet. Opérateur du son: Pierre Calvet. Interprétation: Jean Keraudy, Raymond Meunier, Michel Constantin, Marc Michel, Philippe Bancel. 1960.

Becker est un homme que nous connaissions imparfaitement, ici, parce que son oeuvre nous a été livrée avec décousu. Ses films passaient tantôt en circuit commercial, en ciné-club, à la T.V.; jusqu'à tout récemment, nous négligions donc, à tort, de le ranger parmi les grands du cinéma français. On pourrait presque dire que LE TROU vient tout remettre en place pour nous permettre d'acquitter une dette d'estime longuement méritée. Comme c'est un film en noir et blanc, rappelons-nous cependant que dans son oeuvre antérieure, Becker s'était avéré un maître de la couleur.

Dans son extrême dépouillé, ce film évoque plus qu'aucun autre la personnalité de son auteur: humble, simple, soigneux et attentif; on y retrouve son amour des hommes simples et on devine qu'à plus d'un égard, il devait intimement se sentir plus près de l'artisan que de l'artiste. C'est un sujet serré mais non touffu, dont la densité s'affirme sans détours avec la force de l'évidence. Le scénario progresse avec le déterminisme des valeurs essentielles vers une fin dont l'achoppement s'explique par la présence d'un élément hétérogène dans le jeu.

Le résumé de l'action tient à peu de choses. Quatre prisonniers de droit commun ont résolu de s'évader grâce au plan de l'un d'eux qui a déjà réussi le coup plus d'une fois. Sur ce, arrive dans la cellule un cinquième détenu. Devant la cohésion à toute épreuve des premiers, celui-ci paraît un peu faiblard mais il manifeste une bonne volonté qui les incite à le mettre dans le coup. Les préparatifs, les travaux et les péripéties de l'évasion se poursuivent (durant la majeure partie du film) jusqu'au jour où il ne leur reste qu'à partir. On attendra la nuit. Dans l'intervalle, le cinquième détenu aura eu l'occasion de dénoncer ses camarades et la tentative échouera.

Avec ce sujet, tiré d'un événement authentique, et des acteurs non-professionnels, Becker adopta le seul genre qui s'imposait mais que peu d'autres auraient eu le courage et la sobriété d'aborder: un traitement objectif et sans fioritures, une observation "documentaire" de la réalité. Ceci, du reste, n'excluait en rien les ressources dramatiques et les possibilités de suspense du scénario.



### Gaspard, Manu, Monseigneur

Disons tout de suite que Becker a plus que réussi dans son dessein d'utiliser ce registre dramatique. Réussite d'abord au premier degré: il arrive à nous intéresser pendant plus d'une heure et demie à la prouesse purement technique de ces préparatifs d'évasion. Cadres "objectifs" en très gros plans; longs plans-mouvement chargés de multiples actions distinctes; très longs plans fixes rendus passionnants par les seules vertus du mouvement qu'ils observent. Voici un documentaire extraordinairement dynamique et qui n'est tel que par une pure exploitation des propriétés fondamentales de l'image cinématographique et une science très poussée de leur fonction de langage. Un gond de porte en plan rapproché acquiert ainsi une dimension psycho-dramatique inouïe! Nous verrons sans nous lasser, pendant plusieurs minutes, le plan moyen d'une barre de fer désagrégeant violemment une épaisseur de béton, ou le plan très rapproché d'une lame de scie mordant graduellement l'acier d'un barreau. Une remarquable économie de moyens permettra souvent de ramener dans un seul plan des éléments d'action qu'un autre aurait mis cinq plans à décrire! Ce sont les lois de base du langage cinématographique que nous redécouvrons avec émerveillement.

Réussite encore au second degré: cette observation très riche des événements, cet aspect de la signification du geste humain conduisent directement au respect de l'homme lui-même. Par son effacement devant la beauté objective de leurs gestes, Becker nous mène au coeur même de ses person-

nages. Point n'est besoin ici de l'approche d'un Bresson, toute de symboles. Avec des hommes simples, soyons réalistes; toute symbolique fausserait la perspective. Ici, c'est bien plus un Rouquier qu'il s'agit d'évoquer. Pensons au plan du sablier et du cercle de craie sur la muraille. Dans la transposition dramatique qu'il opère de tous ces gestes observés, cette fameuse exactitude de perspective permet à Becker de toujours trouver le ton juste. Pas une seule réplique qui ne soit le reflet parfait de l'âme. Cette façon de découvrir le drame humain tire sa force des réalités premières sur lesquelles il se fonde; le registre bressonnier dépérirait dans ce même contexte. Est-ce assez dire l'extraordinaire puissance dramatique du documentaire?

Trop de critiques sur LE TROU se sont limitées à l'aspect moral, social ou philosophique de l'oeuvre. Sans vouloir minimiser l'importance du scénario quant à cela, il me semble que le grand intérêt de ce film réside plutôt dans sa forme qui, elle, apporte quelque chose de neuf au cinéma et à l'oeuvre de Becker. Il y aurait encore beaucoup à en dire; entr'autres choses, on trouve dans LE TROU une forme très spéciale de suspense à révélation brutale - en un seul plan - qui nous repose des traditionnels suspenses progressifs à l'américaine ou à la Hitchcock. Prenons pour exemple cet extrême gros plan du miroir-périscope révélant brusquement le contingent de gardes et la trahison de Gaspard. Ce mode de suspense n'est peut-être pas une innovation mais c'est la première fois que je le vois utilisé d'une main aussi sûre et avec autant d'à propos. Il s'intègre très bien à l'esprit "documentaire" de l'oeuvre. Vive le génie de Becker!

Jean-Claude Pilon

## REALITE DE L'INVISIBLE

UGETSU, film japonais de Kenji Mizoguchi. Scénario: Matsutaro Kawaguchi d'après deux contes du XVII<sup>e</sup> siècle, La Maison dans les roseaux et Contes de pluie et de lune. Photographie: Kasuo Miyagawa. Musique: Fumio Hayasaka. Interprétation: Machike Kyo, Masayuki Mori, Kinuyo Tanaka, Sakae Ozawa, Mitsuko Mito.

Certains prétendent que UGETSU est un conte de fée, précisant toutefois, selon la méthode moderne de discrimination psychologique et rationnelle, le caractère "adulte" d'un tel film. La féerie, que l'on a le tort de croire du domaine de l'irréel et donc réservée uniquement aux imaginations enfantines, est chose tabou dès que l'homme a atteint à une prétendue maturité que notre ami Descartes a située, une fois pour toutes, au niveau de l'intelligence et de la raison. Devenu adulte, l'homme s'interdit strictement toute considération sérieuse à propos de l'alimentation irrationnelle qui l'a

conduit de sa naissance jusqu'à son adolescence et souvent bien plus loin.

La bombe atomique est le problème majeur d'une civilisation qui tient à perdre ses "illusions" mais fonde ainsi la plus grande de ses illusions. "Le Petit Chaperon rouge et toutes tes histoires, ça ne colle pas, mon vieux", "tu déplaces de l'air pour rien et tu me fais perdre mon temps". Mais que serait la bombe atomique sans ce pouvoir d'imagination qui est à la source du Petit Chaperon rouge? Et que serait le monde moderne sans UGETSU, véritable "résurrection" que seul pouvait permettre le cinéma venu juste à temps pour combler la distance entre le besoin d'une réalité physique immédiate et l'existence d'un monde imperceptible à l'oeil? Car notre monde à nous n'est pas qu'un étalage de gratte-ciel et de figures géométriques: il est plein de tous ces petits et grands génies, bons ou mauvais, ceux de l'amour, de la fidélité, de l'orgueil, de l'ambition, ceux du bien et du mal, et tous ces génies influencent et dirigent l'homme dans son esprit, à la façon de la princesse imaginaire qui séduit le potier ou à la façon de la femme de ce dernier dont nous n'assistons pas, à la fin du film, à la réincarnation "physique" mais à celle des valeurs d'amour et de fidélité humaine qu'elle représente.

Je n'hésite aucunement à considérer UGETSU comme une oeuvre en tous points réaliste, si on pense que le réel est fait d'autant d'in vraisemblance que de vraisemblance, d'autant de matériel que d'immatériel et, sans vouloir tomber dans le mysticisme quel qu'il soit, d'autant de visible que d'invisible. "A peine comprenez-vous que pour être il ne soit pas nécessaire d'agir, et que le monde vous transforme bien plus que vous ne transformez..." Ces paroles que, dans "La Tentation de l'Occident", Malraux faisait écrire par Ling à l'intention de A.D., manifestent très bien la dualité de la condition humaine qui se réalise à partir d'actes positifs de l'homme aussi bien qu'à partir d'une certaine passivité qui n'est autre que l'action inconsciente de forces spirituelles dépassant les capacités habituelles d'appréhension et d'intellection.

Et ce n'est pas par un caprice d'auteur que Mizoguchi, dans UGETSU MONOGATARI, laisse vivre parallèlement l'un à l'autre deux couples très différents et qui représentent, le premier (le potier et sa femme), l'aspect immatériel de la vie humaine, plus particulièrement de la vie de l'artiste qui crée la beauté et débouche sur un monde plein de mystère, le second couple (Tobei et sa femme), l'homme au prise avec ses problèmes quotidiens de bonheur et de gloire matérielles. Ce parallèle ne consiste pas dans des rapprochements ayant pour but de trouver et d'établir des points de similitude entre des êtres aussi différents: il n'est qu'un moyen d'englober la réalité d'une façon absolue et qui ne laisse place à aucun parti pris, à aucun mépris ou prédilection pour telle et telle race d'hommes, pour les artistes et

les autres, pour le potier et le faux samourai. Ce geste, accompli dans un dépouillement génial et avec un sens de la poésie et de l'art qui nous porte à identifier Mizoguchi au potier, est l'oeuvre d'un artiste qui ne croit pas à la séquestration de son univers propre et pour qui le "beau" consiste dans une vue la plus large possible de l'univers humain. Mais cette beauté, comme le disait si bien Luc Moullet dans un article paru dans les Cahiers du Cinéma sur UGETSU, "il faut la renier pour pouvoir la saisir." (1) C'est à dire qu'il faut se renier soi-même, renier l'état imparfait de notre être au profit du mystère auquel il collabore, au profit de la beauté insaisissable perçue uniquement dans une "intuition", au profit d'une plénitude humaine qui est le fait d'une contemplation aveugle et non d'une démarche personnelle et exclusive en faveur d'un monde impossible que nous fabriquerions de toutes pièces.

Vouloir aller au fond des choses, je m'y refuse pour la même raison qui faisait le potier combattre sa belle princesse: parce que nous sommes impuissants contre ce qui nous dépasse bien que nous en dépendions immédiatement et que nous devons chercher à diminuer notre impuissance. Si je me retire du jeu après bien peu d'efforts c'est que UGETSU est tellement un film, un film du commencement à la fin, un film auquel nous ne pouvons imaginer aucun équivalent littéraire, que je suis convaincu de l'extrême fragilité de toute critique que nous pouvons en faire.

En terminant, j'ai malheureusement à déplorer, et cela me gêne un peu mon plaisir, une absurdité monstrueuse qui est le fait de ciseaux idiots et maniaques dont le sens de la pudeur rejoint celui de l'imbécilité malade et mortelle. Trois courtes scènes ont en effet été supprimées sur le copie 35mm projetée au cinéma Elysée. Je suis persuadé qu'aucune de ces scènes n'était offensive. J'ajouterai que quelques religieux partagent mon jugement, fait qui, pour les gens scrupuleux et catholiquement catholiques, ne manquera pas de mettre moins sévèrement en doute ma sincérité. Il n'y a qu'un mot qui me soulagera le coeur: c'est "écoeurant".

(1) No 95. p. 24

Jean-Pierre Lefebvre

L'illustration de ce numéro est due à :

- Art - Films ( couverture et page 27 )
- Le Centre d'art de l'Elysée ( page 6 )
- Robert Daudelin ( page 7 )
- Vie étudiante ( pages 9 et 24 )
- Michel Régnier ( page 13 )
- Jean - Claude Pilon ( page 14 )
- L'Office national du film ( pages 18 et 19 )
- United Amusement ( page 32 )

# LA P... RESPECTUEUSE

NEVER ON SUNDAY, film grec de Jules Dassin. Scénario: Jules Dassin. Photographie: Jacques Natteau. Musique: Manos Hadjidakis. Interprétation: Jules Dassin, Melina Mercouri, Georges Foundas, Tito Vaudis, Mitsos Liguisos, Despo Diamantidou, Disnos Starrenios. 1960. Distribution: United Artists.

Dès la première image de LA LOI (présenté ici sous le titre: WHERE THE HOTWIND BLOWS, ce travelling vertical qui nous faisait découvrir le coeur même de la Sicile, on sentait que Dassin était à l'aise en Italie et qu'il aimait tourner dans ce pays.

Avant même le générique de JAMAIS LE DIMANCHE, on sent encore le même amour de Dassin pour la Grèce, c'est-à-dire pour Melina Mercouri car cela revient au même ("Ilya is the symbol of my guest"). En effet, nous voyons Ilya arriver au Pirée et se jeter dans l'eau du port et par le fait même entraîner à sa suite tout ce qu'il y a comme mâles aux environs. Le tout accompagné des rythmes dansants des bouzoukis jouant "Les enfants du Pirée". Quel début fulgurant!

Puis, nous suivons Homer (Dassin), un Américain qui découvre Ilya, une prostituée du port d'Athènes qui ne travaille "jamais le dimanche", le symbole de la chute de la civilisation antique de la Grèce. Il essaiera par tous les moyens d'élever Ilya, de cultiver son esprit, de lui faire abandonner sa profession (la plus vieille du monde, dit-on). Mais ce n'est pas avec des doses de Bach, de Picasso qu'on convertit une fille de joie en une fille tout court. Aussi retournera-t-elle à ses marins grecs, italiens, français, russes et autres.

Le scénario ne tient pas du génie, loin de là; les fils en sont même un peu gros (le personnage de Monsieur l'Inconnu; la façon avec laquelle Ilya apprend qu'Homer recevait de l'argent de M. l'Inconnu pour pouvoir l'instruire pendant deux semaines), mais le film est grouillant de vie; jamais on ne s'ennuie, le rythme est particulièrement alerte. On lui pardonne bien alors son scénario médiocre.

Dassin prend un malin plaisir à ridiculiser les Américains et leur détestable côté "boy scout" ambassadeurs de la vertu qui, la réforme à la main, s'avancent pour civiliser (ou re-civiliser) les peuples qu'ils considèrent comme décadents. Cet Homer-là échoue, heureusement.

Notons que NEVER ON SUNDAY, est la première comédie de ce réalisateur. Réputé cinéaste de la violence, division gangsters (NAKED CITY, BRUTE FORCE, THIEVES HIGHWAY, THE NIGHT AND THE CITY, DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES), Dassin se laisse aller vers la comédie satiri-



Melina Mercouri et Jules Dassin dans NEVER ON SUNDAY

que avec beaucoup d'aisance. Sa mise en scène, constamment "allegro vivace", est leste; il a su lui donner un rythme alerte qui fait fi des temps morts. Certaines séquences sont particulièrement bien enlevées: la réception du dimanche et le résumé de MÉDÉE par Ilya, la scène à la "taverna" où l'on brise les verres, la "marche" des prostituées pour protester contre la cherté de leur loyer et leur séjour en prison.

Non seulement, c'est la première comédie de Dassin, mais, sauf erreur, c'est la première comédie de cette Magnagni de la mer Egée: Melina Mercouri. En plus de ses films autochtones (dont STELLA, FEMME LIBRE est une piètre illustration au point de vue cinéma, mais Melina Mercouri y est excellente), nous avons vu cette actrice grecque dans deux autres films européens (réalisés aussi par Dassin): CELUI QUI DOIT MOURIR tourné en Crète et LA LOI tourné en Sicile.

Dans NEVER ON SUNDAY, Melina Mercouri est formidable; ajoutons cependant que derrière la caméra on sent quelqu'un qui l'aime: Dassin. Cela rappelle Rossellini vis-à-vis Ingrid Bergman: la caméra amoureuse de Rossellini suivant pas à pas l'actrice suédoise dans ces 3 chefs-d'oeuvre: STROMBOLI, EUROPE '51, LA PEUR (et nous n'avons pas vu VOYAGE EN ITALIE); ou encore Von Sternberg et Marlene Dietrich.

Jacques Lamoureux

# LE CIEL DE GRÉMILLON

LE CIEL EST À VOUS, film français de Jean Grémillon. Scénario: Albert Valentin d'après l'exploit véridique accompli par Mme Dupeyron, relaté, à l'époque, sous la forme de feuilleton dans "Marie-Calire." Adaptation et dialogue de Charles Spaak. Photographie: Louis Page. Musique: Roland Manuel. Interprétation: Madeleine Renaud, Charles Vanel, Jean Debucourt, Raymonde Vernay. 1943.

Les films de Grémillon n'ont connu qu'une distribution très réduite, aussi la récente réapparition de LE CIEL EST À VOUS à l'Élysée mérite-t-elle plus d'égards que la première de SPARTACUS.

Le film est basé sur un fait réel: l'exploit de Madame Dupeyron, femme d'un garagiste de Mont-de-Marsan, dans les Landes françaises, qui remporta le record féminin de vol en ligne droite, en 1937. Comme le notent Pierre Leprohon et J. Chargelègue (dans "Présences Contemporaines"), le film, à sa sortie avant la Libération, apportait un souffle de grandeur et de dignité françaises à un peuple accablé par la propagande avilissante du Gouvernement de Vichy; mais ils insistent également sur la nécessité de considérer le film en dehors de ces données historiques, qui ont faussé tant de jugements sur les sujets les plus variés.

N'ayant vu avant ce film que LE 6 JUIN À L'AUBE de Jean Grémillon, je ne pourrais situer LE CIEL EST À VOUS dans l'oeuvre de l'auteur. Méconnu parmi les plus méconnus, intègre dans la plus grande acceptation du mot, d'une intégrité qui le fera rejeter par les producteurs plusieurs années avant sa mort, porteur du sens le plus aigu de la fraternité, de la dignité, dans ce que ces notions peuvent encore avoir de plus pur dans une époque où elles sont rejetées systématiquement; Grémillon laissa comme dernière marque de son humanisme (avec-quelques courts-métrages invisibles) le souvenir chez les cinéphiles français de sa tournée des ciné-clubs pour présenter l'oeuvre de Robert Flaherty. Il faudrait citer de nombreux extraits des conférences de Grémillon sur Flaherty, pour mesurer à quel degré de maturité, d'humanisme, un homme a pu parvenir par le cinéma, parvenant à l'amour de l'homme dans l'amour du cinéma. Flaherty et Grémillon ont encore ceci de commun: ils sont morts tous deux, tués par le cinéma, alors qu'ils étaient les plus aptes à le sortir de la vulgarité dans des milieux où elle règnait en maîtresse. Becker vient de les rejoindre, en nous laissant l'admirable LE TROU.

LE CIEL EST À VOUS n'est pas sensationnel par ses images, ses dialogues, son montage, sa musique, ses interprètes. C'est un film qui relève d'une large ouverture du coeur sur une parcelle d'humanité. Grémillon est un des rares français (très rares) qui aient été capables de parler des

autres avec humilité. Et ce qui ajoute à ceci, c'est l'absence de tout intellectuelisme lourd, de toute poésie fabriquée au luxmètre. Pour un film traitant de "héros" dans l'acceptation française du terme, c'est la dépersonnalisation du héros, et son remplacement dans la quotidienneté du geste et du désir, par simple enchaînement des actions dans les limites de forces de ceux qui les portent, et non de ceux qui ont trop souvent tendance à les hausser sur le palier du magnifique, du glorieux. Le magnifique dans LE CIEL EST A VOUS, c'est l'incandescence de chaque acte simple inscrit sur un itinéraire presque sacré, l'itinéraire du don de soi, sans marchandages, avec la générosité des forts.

Les dialogues, du meilleur Spaak (on croit difficilement que le même a pu signer ceux de AVANT LE DÉLUGE), collent très bien à Grémillon, malgré quelques petites pointes de naïveté, naïveté d'ailleurs moins encombrante que la prétendue camaraderie de certains films de la Nouvelle Vague.

Les décors sont excellents, et nous rappellent l'erreur des emballlements pour la poésie carnéienne; ici la lumière passe dans le décor, elle ne s'y plaque pas pour l'agrément d'un spotlight, elle pénètre le décor, elle ne l'écrase pas. Les éléments naturels ou artificiels du décor s'associent en modestie et non en primat du décor sur l'interprète; ces éléments portent l'action, mais ne l'encadrent pas; ils permettent toujours l'ouverture sur le sentiment, l'action, l'idée, sans jamais retenir aucunement le déroulement du film par un accroc plastique, un bel effet de premier plan...etc...

L'interprétation de Vanel et Renaud est remarquable. Aucun passage n'émerge vraiment de l'homogénéité, tout serait à citer. Et si certains sont agacés par la naïveté de certaines scènes (action et dialogues), je les renvoie tout de suite au "quioutisme" éléphanterque de IL ÉTAIT UNE GUERRE ou LES BRÛLÉS. La naïveté est là où l'on veut bien l'installer, à l'insu des plus pures intentions et des plus sobres moyens d'une honnêteté foncière à traiter certaines choses sagement et non par la chimie, l'ersatz, le trompe-l'oeil de "l'avant-gardisme". Les producteurs qui ont reproché à Grémillon sa naïveté (sans jamais la nommer bien sûr), ont-ils eu le courage de dénoncer LA FRANÇAISE ET L'AMOUR?

Grémillon avait peut-être tort de vouloir donner à un pays qu'il aimait un cinéma à la hauteur de l'homme décomplexé, libre et sain; quand ce pays était tellement mieux comblé (à des couches diverses) par Eddie Constantine, Françoise Sagan, Gilbert Bécaud, et Paris-Match. Il y a dans le film de Grémillon un peu de cette lumière qui descend sur le sol quand un locataire de la mansarde lit (bien) du Péguy. Cette lumière qui ne jaillit pas, qui ne s'impose pas, mais qui descend lentement, avec l'éclat des simples. Je pense que Grémillon d'ailleurs faisait ses films avec cette ferveur dont parle Péguy à propos des rempailleurs de chaises aux mêmes mains et à la même foi que les bâtisseurs de cathédrales.

Michel Régner

# LE MYTHE DE PÉNÉLOPE

NUITS BLANCHES, film italien de Luchino Visconti. Scénario: L. Visconti et Suso Cecchi D'Amico d'après Dostoïevski. Photographie: Giuseppe Rotundo. Musique: Nino Rota. Interprétation: Maria Schell, Jean Marais, Marcello Mastroianni. 1957.

Le sujet est tiré de Dostoïevski: toutes les nuits, une jeune fille attend l'homme qu'elle aime. Un jeune homme lui tient compagnie et elle lui raconte son histoire. Celui-ci s'éprend d'elle mais elle, après une courte hésitation, reste fidèle à son premier amour. Le cadre: Venise, ses rues, ses canaux, ses vieilles maisons. Tout le film est bâti sur les relations qui s'établissent entre le jeune homme (Marcello Mastroianni) et la jeune fille (Maria Schell), à l'ombre de l'absent omniprésent (Jean Marais).

Thème à rapprocher, paraît-il, du mythe de Pénélope, qui, jour après jour, nuit après nuit, reste fidèle à son Ulysse malgré les sollicitations extérieures. Sans doute. Pour ma part, je serais beaucoup plus portée à comparer ce sujet à celui de "La Renarde" de Mary Webb: une toute jeune fille en proie à l'amour-passion; affolée, elle se précipite, contre toute logique, après un débat intérieur plus ou moins long, plus ou moins existant (un peu comme les oiseaux fascinés qui se jettent dans la gueule des chats.)

Mais ce sujet, peu important ses affinités, ne me semble pas être très important pour l'auteur lui-même. C'est un prétexte dont il se sert pour créer une atmosphère. Une atmosphère dont les composantes sont les rues de la ville, la nuit, les éléments et les personnages eux-mêmes. Ceux-ci, de par la photo et la mise en scène, manquent de réalité concrète: ils ressemblent à des fantômes qui se pourchasseraient et s'hallucineraient mutuellement dans les rues d'une ville de songe. Je note, en passant, la silhouette de la prostituée qui hante le décor, comme une obsession vivante. Dans "Les Grands Cinéastes", Henri Agel écrit, à propos de NUIITS BLANCHES: "En tout cas, l'onirisme exacerbé du film où les personnages semblent tissés de l'étoffe de leur rêve et mêlés aux phantasmes de la neige et de la nuit dans un décor de ruelles et de canaux qui tisse une sorte de labyrinthe abstrait, apparaît bien comme une dé-réalisation de la vie au profit du rêve."

Le décor, la photo et la mise en scène sont d'une grande importance. Presque tout le film se déroule la nuit. Les rues étroites, les canaux de Venise, le petit pont en arceau sont baignés dans une lumière diffuse, insolite, irréaliste. Les scènes d'intérieur sont traitées différemment; la lumière, plus drue, semble isoler les personnages, les éloigner les uns des autres et les éloigner de nous. Par exemple: le plan d'ensemble, très beau, où Maria Schell coud avec les deux vieilles femmes. Ça ressemble à du Vermeer ou à du DeLaTour. Une image d'un autre monde, fixée pour l'éternité.

A noter: une grande utilisation (symbolique) des vitres et des miroirs. Les personnages se voient sans pouvoir s'atteindre ou se parler. Quand, enfin, ils réussissent à se rencontrer et à se parler, c'est pour rêver tout haut ou bien se fuir et se poursuivre sans cesse. V.g.: la séquence de la rue, qui débute quand Mastroianni et Schell se voient à travers une vitrine de magasin; la séquence du restaurant-dancing où chacun monologue, etc. Chaque photo est minutieusement composée pour alléger le réel, pour libérer les choses de leur pesanteur (v.g. la séquence de la neige) et le montage épouse le rythme même du rêve, les scènes rapides succédant aux scènes lentes sans qu'on sache trop pourquoi. En somme, ce film, c'est une arabesque qu'on nous trace là, au dessin compliqué, étudié, exécuté avec une minutie presque maniaque, où on se perd comme dans un labyrinthe (encore Ulysse!!!). Tout ça n'est pas sans complaisances. Monsieur Visconti semble aimer beaucoup les belles photos pour elles-mêmes. Se rappeler le plan où la porte du restaurant-dancing bat pendant plusieurs secondes. Ici, je cite Philippe Demonsablon qui parle de "ces variations brillantes où seule intervient l'apparence à proportion de son efficacité spectaculaire".

Les interprètes. Qu'en dire? Le masque de Jean Marais est bien utilisé. Maria Schell, hélas! a tous les tics qu'on lui connaît (et dont Astruc, l'a débarrassée pour UNE VIE). Mastroianni est "un beau jeune premier" avec toutes les manies que cela implique. J'aurais aimé que les acteurs jouent d'une façon plus mécanique, plus détachée, si je peux m'exprimer ainsi. Après coup, j'aurais voulu avoir, devant ce film, l'impression qu'on a devant un film de marionnettes. Or le jeu bien trop théâtral "qui s'efforce de faire vrai" nuit beaucoup, je pense, à l'atmosphère de rêve que les autres éléments s'évertuent à créer.

En somme, tout ça me paraît bien cérébral. Un jeu d'esthète bien gratuit. Les moyens sont nombreux et sûrs, pour la plupart. Au service de quoi? De l'art pour l'art? Peut-être. Au service d'une misogynie sous-jacente ou d'un besoin d'auto-contemplation? Peut-être aussi. Quant à moi, je n'en sais rien. Je reste pour le moins inquiète et perplexe devant ce film que je n'aurais jamais pensé attribuer à l'un des pères du néo-réalisme italien.

Après avoir cité l'analyse serrée que Willy Acher a faite de Visconti dans le No 57 des Cahiers du Cinéma, Agel, conclut: "Mais cette étude, si poussée qu'elle soit, laisse intact le mystère qui demeure au fond du regard de ce demiurge dont l'intelligence critique n'a pu résorber ce dandysme désespéré que poursuivait Baudelaire et dont il a fait l'image du Beau moderne". Ce rapprochement avec Baudelaire et son dandysme désespéré me paraît ici fort pertinent.

Gaby Régnier

# UN VIEUX FORD

LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE, film polonais de Alexandre Ford.

Sans atteindre au chef-d'oeuvre, LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE du réalisateur polonais Alexander Ford est dans la production courante, un film digne d'être remarqué. Evoquant la quête désespérée de deux jeunes amants à la recherche d'un toit pour s'aimer, Ford que nous connaissons par BORDER STREET (ULICA GRANICZNA), LA JEUNESSE DE CHOPIN et LES CINQ DE LA RUE BARSKA, rejoint par une peinture sans concession de la réalité sociale de son pays, l'aile engagée du jeune cinéma polonais.

Tandis, ruelles sinistres, maisons qui s'écroulent, le visage de Varsovie que nous révèle LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE, est loin d'être flatteur, et l'on comprend que l'Office Polonais du Tourisme n'ait pas offert sa commandite et que la censure en ait décrété l'interdiction. La crise du logement consécutive aux dévastations de la guerre offre à Ford l'occasion d'analyser le profond malaise social dont souffrent ses compatriotes: ivrognerie engendrée par les taudis, les bas salaires, conflits familiaux nés de la promiscuité et de la pauvreté, désarroi et désespoir de la jeunesse...

Sans doute est-ce pour nous rendre plus sensibles à cette misère que le réalisateur du HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE a choisi de nous la montrer à travers la description des obstacles que deux jeunes amants, Peter et Agnieszka rencontrent sur le chemin de leur première nuit d'amour! Il faut reconnaître ici que Ford a manqué l'aiguillage et que sur le plan dramatique son entreprise est un demi-échec. Expliquons-nous: si la présence que le polonais Cybulski et surtout la jeune allemande Sonia Ziemann confèrent à leur personnage, réussit parfois à bouleverser, leur aventure, par contre, ne convainc pas. Trop d'images-chocs, - d'une efficacité douteuse sur le plan du réalisme social -, s'interposent entre le spectateur et l'expression dramatique des sentiments amoureux: brutalité gratuite de la scène de rue où s'accomplit l'attaque des ivrognes (véritable cour des miracles hugolesque) rire horrible des truands rompant l'élan passionné des amoureux sur le bord de l'étreinte, dans le chantier de construction, etc.

Faute ainsi d'avoir trouvé le ton qui convenait, d'avoir su enfermer le documentaire dans les limites d'un sain réalisme, Ford est passé à côté d'un très grand film. Rendons-lui toutefois justice d'une oeuvre qui telle qu'elle est laisse loin derrière elle une grande partie des films courants.

Roland Brunet

FÉDÉRATION CANADIENNE DES CINÉ-CLUBS

**Après MINA DE VANGHEL  
LE RIDEAU CRAMOISI  
LES BAS - FONDS (s. -t. angl.)  
HOTEL DES INVALIDES , etc.,  
VOICI...**



## **LA POINTE COURTE**

(Agnès Varda, France, 1955.)

que la FCCC vient d'acquérir pour l'usage des ciné-clubs canadiens. Les ciné-clubs membres de la FCCC bénéficient de tarifs réduits sur la location de ces films.

Désirez-vous fonder un ciné-club, ou vous renseigner davantage sur la FCCC, ses activités, ses services, sur les films qu'elle distribue? Ecrivez alors à:

**Fédération Canadienne des Ciné-Clubs**

1762 Ave. Carling,  
Ottawa 3,  
Ont. - PA 9-6193

FÉDÉRATION CANADIENNE DES CINÉ-CLUBS

FÉDÉRATION CANADIENNE DES CINÉ-CLUBS

# ART-FILMS INC.

se fait un honneur d'annoncer la  
parution prochaine sur les écrans  
canadiens du dernier film de  
Jacques Becker

## LE TROU



"...le plus grand film français  
de tous les temps."

Jean-Pierre Melville

ART - FILMS INC.

418, rue St-Sulpice,  
Montréal 1. VI 4-2171

Distribution à travers le Canada entier