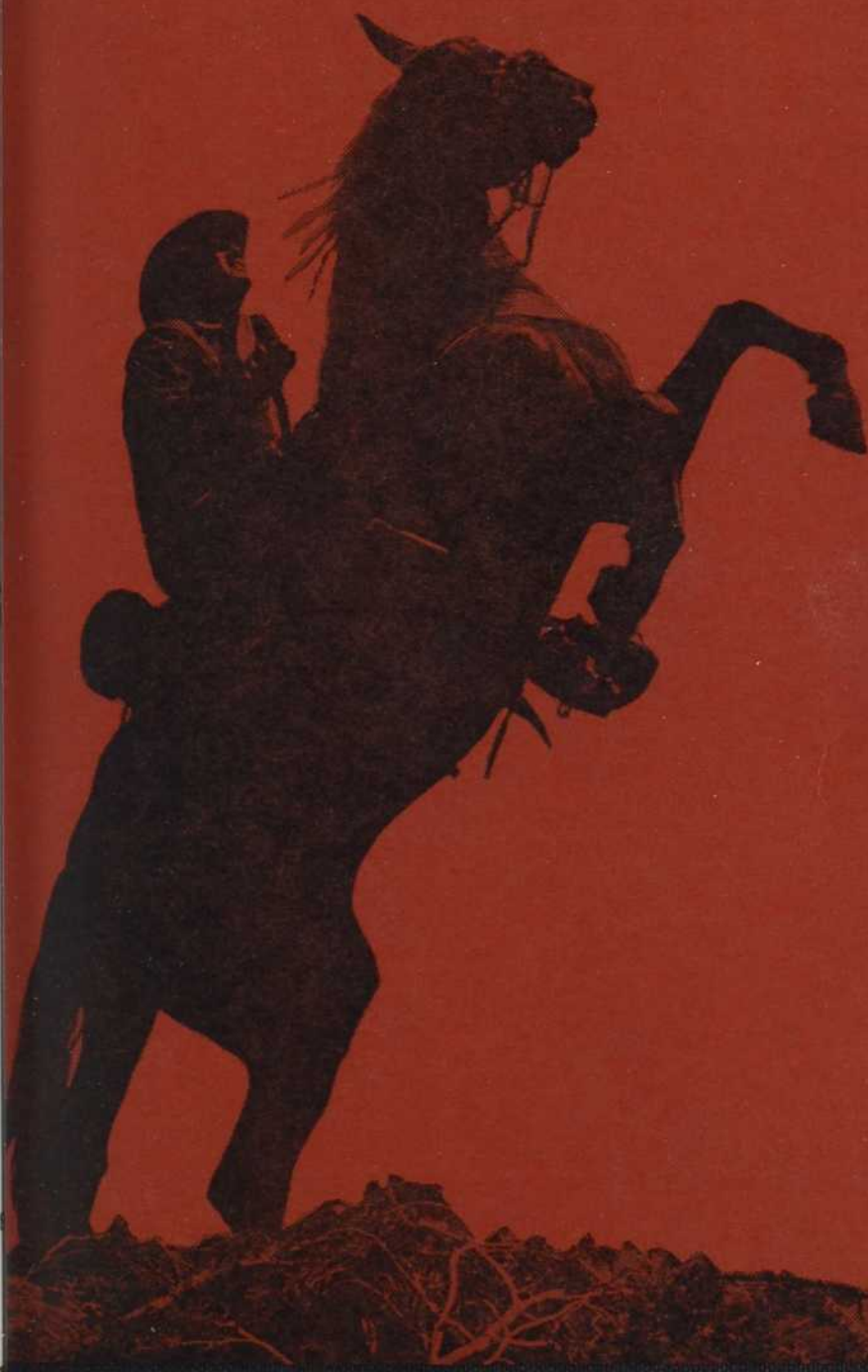


18

BIBLIOTHÈQUE
NOVEMBRE 1962 50 cents
DEC 14 1962
DE MONTRÉAL



objectif 62



RE 3-71

objectif 62

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

DIRECTEUR: JEAN-CLAUDE PILON

SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: JACQUES LAMOUREUX

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

PUBLICISTES: FERNAND GAUTHIER, JACQUES FERRON

SECRÉTAIRE: FRANCINE DESBIENS

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 leur auteur.

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

SOMMAIRE

VOL. 11 NO 8 (18)

Editorial	<i>Jean-Claude Pilon</i>	3
Un cinéma de la libération	<i>Jacques Leduc</i>	5
Mon père n'avait pas raison	<i>Roland Brunet</i>	10
Entretien avec Robert Breer	<i>Guy L. Côté</i>	14

FILMS RÉCENTS

Cuba Si	<i>Jean-Claude Pilon, Roland Brunet, Jacques Leduc, Pierre Théberge et Michel Patenaude</i>	23
Advise and Consent	<i>Robert Daudelin</i>	27
Lonely Are The Brave	<i>Jacques Leduc</i>	31
Lola Montès	<i>Jacques Lamoureux</i>	34
Education sentimentale	<i>Claude Nadon</i>	37
Runner	<i>Jean-Claude Pilon</i>	40
Underworld U.S.A.	<i>Jacques Leduc</i>	40
Boccacio '70	<i>Jean-Claude Pilon</i>	42
Livres sur le cinéma	<i>Michel Patenaude et Claude Nadon</i>	43

EN PAGE COUVERTURE:

LONELY ARE THE BRAVE de David Miller. — Interprétation photographique de Camille Houle, sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à: United Amusements, Consolidated Theatres, Unifrance Film, Art-Films, Le Festival International du Film de Montréal, Robert Breer.

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

L'industrie privée du cinéma traverse en ce moment au Canada une période de crise aigüe. La raison immédiate: le gouvernement. La raison éloignée: encore le gouvernement. En attendant le plaidoyer volumineux et documenté que nous comptons publier au plus tôt sur ce sujet tabou, force nous est d'ouvrir la bouche, ne serait-ce que pour dire des généralités, lorsque la situation, comme maintenant, est par trop injuste. Mais, au fait, qu'y a-t-il donc de si alarmant?

Il y a que le gouvernement monopolise à toutes fins pratiques la production du cinéma au Canada, en exécutant lui-même plus de 50% du volume total de notre production cinématographique nationale. Il y a que le gouvernement confie, en moyenne annuelle, 98% de sa propre production de films à l'O.N.F. et seulement 2% à l'industrie privée. Il y a encore qu'avec l'actuel programme d'austérité, c'est le désarroi pour la plupart des compagnies privées; quelques-unes sont déjà en instance de faillite. Radio-Canada comprime ses budgets et fait porter l'essentiel de ses restrictions dans le secteur de la production au lieu de les appliquer surtout à son secteur administratif. D'où, moins de contrats pour séries filmées accordés à l'industrie et réductions importantes des tarifs payés aux compagnies qui reçoivent de Radio-Canada du travail "à la job". D'où, mises à pied nombreuses de réalisateurs, monteurs, cameramans etc., pour cause de manque de travail. Quand on sait l'importance disproportionnée du secteur "rond-de-cuir", tant à l'O.N.F. qu'à Radio-Canada, on s'étonne que les réductions du budget affectent surtout les fonds destinés à la production et les fonctions qui participent de la création proprement dite. Une secrétaire, un commis de bureau pourraient trouver du travail ailleurs, dans d'autres bureaux, mais un cameraman, un ingénieur du son, où voulez-vous qu'ils aillent par les temps présents? Ce pro-

gramme d'austérité vient porter un nouveau coup à une industrie déjà chancelante et dont l'économie frôle la catastrophe; à travers les compagnies affectées, il atteint également tous et chacun des individus qui oeuvrent dans le secteur privé. Pour plusieurs, c'est le chômage; pour tous, l'insécurité règne en permanence. Le gouvernement, par cette mesure indirecte, vient donc accentuer les effets d'un monopole déjà odieux.

Comment peut-on espérer pour notre pays une industrie du cinéma vigoureuse et prospère quand le gouvernement lui fournit une concurrence aussi déloyale? Pourquoi faut-il qu'un cinéaste canadien qui refuse la structure fonctionnarisée soit nécessairement voué à l'insécurité et n'ait d'autre alternative que l'exil, en définitive? Il n'y a pourtant rien d'inhérent au cinéma qui fasse de celui-ci le fief naturel de l'état. Chacun a sur ce sujet sa petite idée, qui en est une de défaitisme, le plus souvent. "Vous savez, la situation est si complexe; le gouvernement n'est pas seul responsable..." Et on laisse tomber. Bien sûr, il y a des tas de parasites et de profiteurs dans cette industrie. Mais le premier responsable, c'est le gouvernement qui ne lui a pas permis de se développer normalement et sainement. La situation est si injuste, en ce moment, qu'une mesure aussi souhaitable qu'un plan gouvernemental d'aide financière à l'industrie du cinéma — chose courante à l'étranger — paraît ici une utopie. Autre exemple: en novembre 1961, l'Association des Producteurs et Laboratoires de Films du Canada soumettait à la Commission Glassco un mémoire sur l'ingérence gouvernementale dans le secteur privé du cinéma. Lorsque cette commission royale publia son rapport, il y a quelques mois, aucun compte-rendu des journaux ne mentionna quoi que ce soit ayant trait au cinéma. Une fois de plus, on a écarté la question.⁽¹⁾

Il est temps que le gouvernement prenne enfin ses responsabilités dans cette affaire. Si la situation présente devait se poursuivre, de nombreux cinéastes et producteurs envisageraient de se déplacer vers New-York, Los Angeles et ailleurs. Ce serait désastreux. Que les premiers responsables fassent les premiers pas.

Jean-Claude PILON

(1) Au moment où nous mettons sous presse, la Commission Glasco publie une seconde tranche de son rapport, contenant une proposition sur l'industrie du cinéma. Nous y reviendrons.

Un cinéma de la libération

par Jacques Leduc

L'audace et l'imagination qui sont à la base de chacune des oeuvres de Karel Zeman nous permettent, après quatre longs métrages et une dizaine de courts sujets, de voir en lui l'une des figures dominantes du cinéma d'animation contemporain, une figure aussi importante que celle de Méliès, jadis. Mais si Méliès anticipait (*Voyage à la Lune*), l'époque de Zeman, époque spatiale à laquelle aucune invention ne résiste, fournira toute la matière de ce cinéma. Et tout le talent de Zeman, comme nous le montrera *Le Baron de Crac*, est précisément d'allier à la grande entreprise scientifique de notre décennie, le rêve de la fascination dont le propre est justement de n'appartenir à aucune époque.

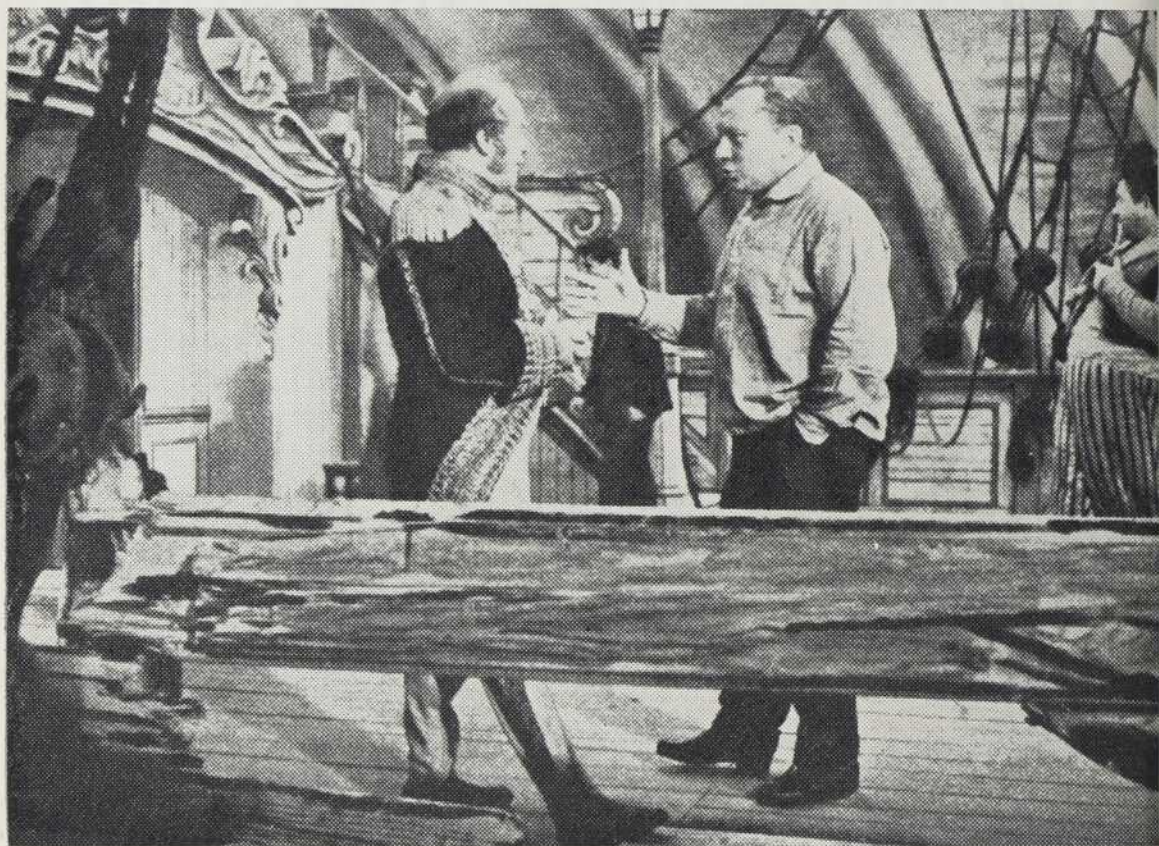
Nous n'avons malheureusement pas vu le premier film majeur de Zeman qui était, comme son titre l'indique, *Un Voyage aux Temps Préhistoriques*. Mais si nous nous fions à la critique et à l'attention — d'ailleurs fort discrète — accordée à ce film, nous constatons que l'engagement de Zeman dans la voie de la découverte et de l'expérimentation était déjà assez prononcé.

Son film suivant devait confirmer cette opinion. *Les Inventions diaboliques de Jules Verne* relève de la plus pure création, de la découverte. Pour tourner *Les Inventions diaboliques*, Zeman se proposait, sinon de rester fidèle à l'intrigue de Jules Verne, du moins d'en respecter l'esprit. Avidé lecteur du grand romancier français, Zeman adapta quelques romans qu'il transposa en un seul film.

Roch est un savant simple et sympathique qui se fait kidnapper par l'ambitieux comte d'Artigas. L'ingénieur Hart, associé de Roch, moins naïf, s'aperçoit vite qu'Artigas abuse de Roch et tente de le prévenir. Mais en vain. A la dernière minute, pour empêcher Artigas de se rendre maître du monde, Roch, maintenant averti, fait sauter, avec sa propre invention, le cratère du volcan qui servait d'usine à Artigas.

L'intrigue est négligeable. Mais Zeman a su retenir des romans lus le style de Verne, illustré, dans les premières éditions, par les gravures de

Riou et Benett. Et c'est à partir de ces gravures que son film fut imaginé. "Chaque image, dira Zeman, rappelle une gravure célèbre des romans de Verne". Rappelle non seulement par les tonalités de noirs et de blancs, mais surtout par ce style hachuré propre aux gravures. Tous les décors



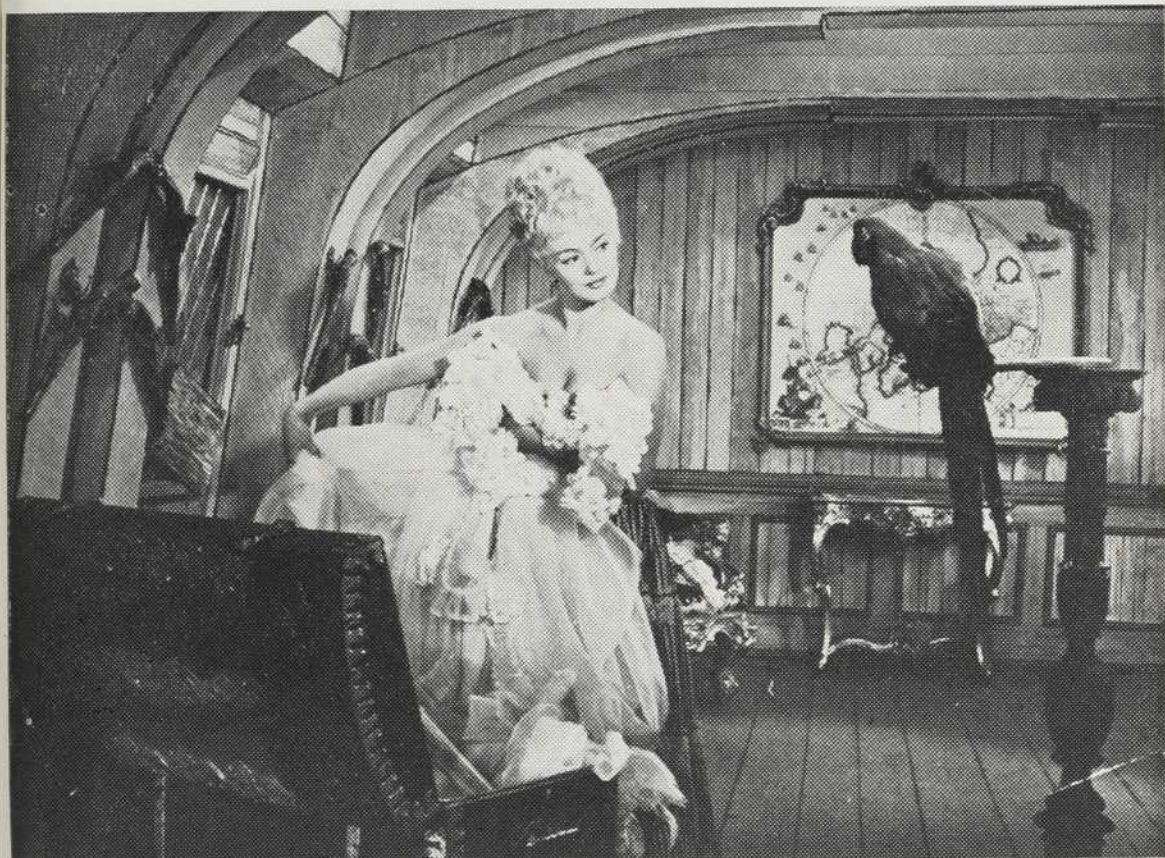
Karel Zeman, durant le tournage du **BARON DE CRAC**

sont hachés, et l'écran est constamment parcouru de stries qui évoquent avec beaucoup de justesse les vieilles gravures imprimées.

Dans cette optique, Zeman devient un maître incontesté du trucage. Non pas ces trucages dont les ficelles sont grosses comme des câbles, des trucages de carton-pâte. Non, au contraire; Zeman se sert du trucage avec une telle maîtrise qu'on n'y croit plus. Dans *Le Baron de Crac*, par exemple, on nous introduit dans le palais du Sultan. Et pour ce, Zeman utilise un long travelling avant, aussi souple que ceux de Resnais, à travers trois ou quatre corridors et antichambres de couleurs différentes. Il est clair ici, et Zeman ne tente pas de le cacher, qu'il s'agit d'un trucage. Mais le travelling est tellement parfait qu'on "accroche" et qu'on pense sérieusement qu'il s'agit là d'un vrai décor "arrangé" pour qu'il ait l'allure d'un trucage. La supercherie, chez Zeman, est plus grande que la crédulité du spectateur.

Et tout cela est tellement bien fait qu'on ne se rend pas compte de la complexité purement technique qui entoure la fabrication de tels films.

Pour *Les Inventions Diaboliques*, Zeman parle de ses trucages: "...le matériel utilisé dans le film a été teint en sépia, nous avons



LE BARON DE CRAC

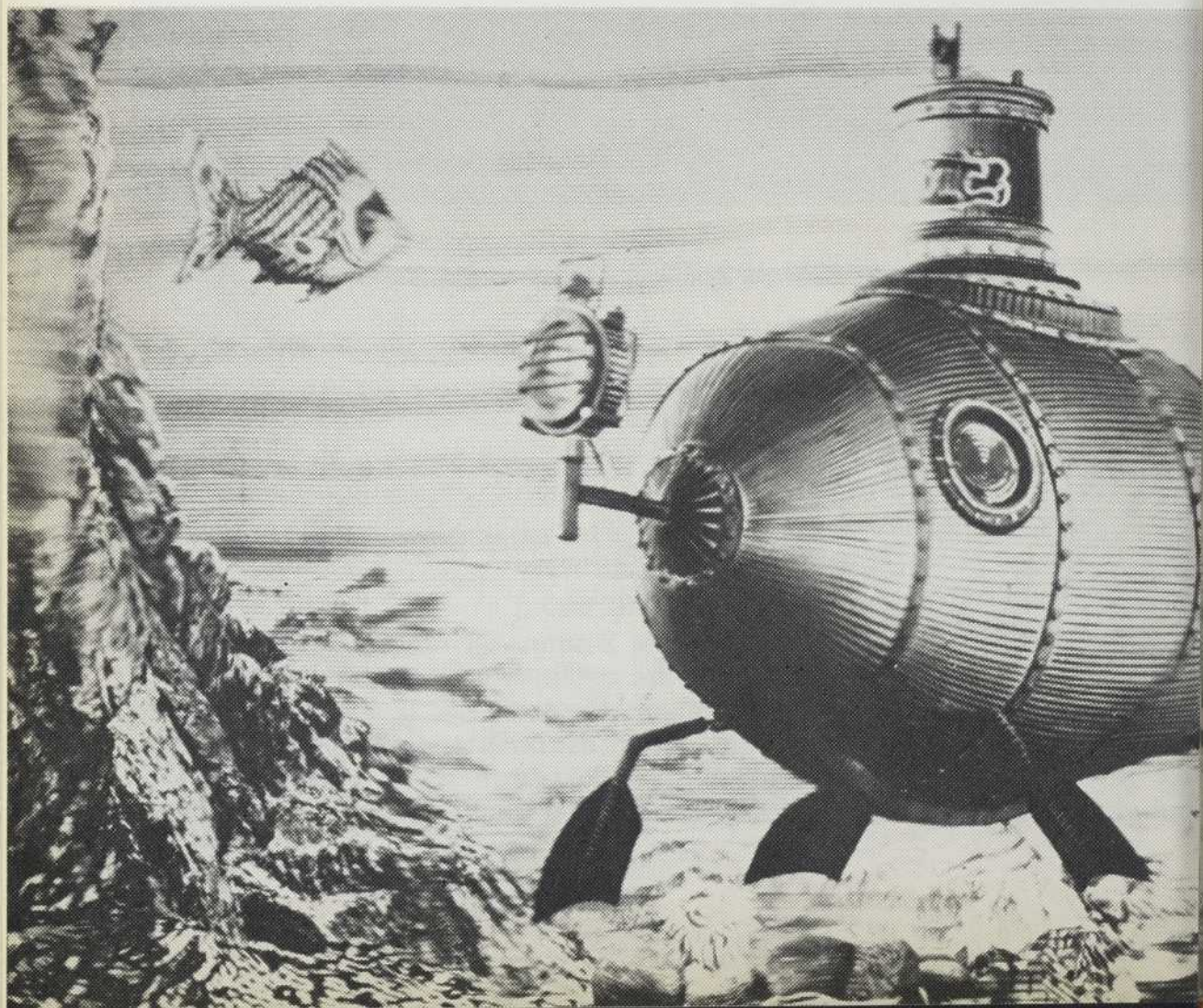
combiné le milieu direct de l'action — la décoration, le costume, le masque de l'acteur, les accessoires et les autres moyens de mise en scène — avec l'arrière-plan, des trucages et des éclairages inhabituels". Il va sans dire qu'à ceci, nous pouvons ajouter tous les procédés de multiples expositions des mêmes plans, des transparences, des surimpressions, etc... Bref, si Zeman découvre, invente et exploite des trucages, il n'en utilise pas moins à la perfection tous les procédés classiques.

Le Baron de Crac, film suivant de Zeman, est unique. Aucun film au monde ne s'en rapproche. C'est un film tellement visuel qu'il est impossible d'en résumer le scénario. Le Baron de Crac est sur la lune; à l'occasion d'une visite accidentelle de Toni, jeune astronaute, il se met à voyager: en galère dans le ciel, en bateau dans le ventre d'une baleine, chez un sultan, à cheval-marin, sur les griffes d'un oiseau immense, sur un boulet

de canon, sur une chaise transformée en fusée — et j'en oublie. Il y a ici une telle maîtrise de tous les éléments qui constituent le film qu'on en a le souffle coupé. Et à l'image de son Baron de Crac, (qui est en réalité celui du romancier G. Burger), Zeman a taillé un film raffiné, délicat, élégant et plein d'humour. Raffinement et délicatesse en ce sens qu'il est complètement libéré de toute violence à laquelle on est tellement habitué et qui perce nos écrans à longueur de journée; du moins la violence qu'il y a dans le film est tellement burlesque qu'il faudrait être un imbécile pour la prendre au sérieux. Élégance en ce que tout est traité avec beaucoup de tact; je pense, ici, à l'amour entre Toni et la ravissante jeune femme qui éclaire le film: rien n'est dit de cet amour et les suggestions qu'on en fait sont tellement fines que cela donne un ton un peu irréel au film, ce qui, dans le contexte, est tout à fait habile. Plein d'humour; exemple: cette jeune fille se penche sur Toni blessé — à peine, quelle ruse! — le prend par les épaules. A ce moment un gentil petit serpent s'approche; elle de lui faire signe de s'éloigner, ce qu'il fait bien docilement. L'allusion à "nos premiers parents" est ici de toute beauté.

Mais plus qu'un simple maître du trucage, Zeman se révèle, avec une lente assurance, un auteur.

LES INVENTIONS DIABOLIQUES DE JULES VERNE



Un cinéaste comme Godard a substitué au langage "classique" proprement dit un langage cinématographique qui lui est propre. Il a du style parce qu'il a su utiliser les ressources cinématographiques de façon personnelle et originale: montage, plans, bande sonore s'amalgament pour faire qu'un film de Godard est strictement du Godard. Rien de tel chez Zeman. Même si sa trame sonore peut être parfois très originale, il n'invente rien sur le plan du langage cinématographique. Pour lui, l'invention et l'imagination priment sur le langage; aussi, son langage qui est celui du trucage devient, à la limite, un style: le style Zeman. Ce mode d'expression lui est tellement propre — tout en étant universel au sens le plus strict — que toute référence à ce genre de cinéma implique nécessairement son nom, de la même façon que toute référence au "nouveau roman" implique nécessairement les noms de Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute. Auteur, ensuite, par les mondes qu'il explore. Il y a le monde préhistorique, l'univers fantastique de Jules Verne et les espaces imaginaires avec le *Baron de Crac*. Trois films, trois mondes, certes, mais trois mondes autres que celui dans lequel nous vivons. La rencontre n'est pas fortuite. Elle correspond à une volonté bien nette, non pas de s'évader, mais d'explorer et de faire se rejoindre, par les pouvoirs magiques du film, des mondes inconciliables. Le cinéma de Zeman, tant par sa technique que par ses thèmes, est un cinéma de libération. L'analyste subtil ne manquerait pas, ici, de faire remarquer que Zeman vit dans un pays satellite...

Il n'y a pas, chez Zeman, de complexité psychologique. Il y a les bons et les méchants. Les personnages, réduits à leur plus simple expression, ne sont pas des supports: ils sont des éléments. Dans *Les Inventions Diaboliques*, pour faire style gravure, les costumes des acteurs sont conçus en stries de sorte que les personnages s'implantent dans le décor, en font partie. La direction d'acteurs illustre aussi ce parti pris: elle est libérée de tics, de gestes caractéristiques. Seul l'essentiel est avancé. De la même façon qu'il se libère de l'intrigue. *Les Inventions Diaboliques* se résumaient en quelques lignes et *Le Baron de Crac* n'a pas d'intrigue: une série d'aventures qui aboutissent à l'endroit même où elles ont commencé.

Les personnages, l'intrigue sont relégués et soumis à l'imagination. D'ailleurs, c'est logique: personnages et intrigue sont des nécessités purement terrestres. L'imagination, elle, s'en défait.

Et le cinéma de Zeman est un cinéma de la libération.

L'avant-garde que Zeman soutient est une vocation difficile et dangereuse. Elle est une vocation de solitude, de patience et de persévérance. Et dans son petit studio de Gottwaldov, avec ses quelques associés, Karel Zeman, aventurier du merveilleux et esclave de l'imagination, poursuit, en 1962, l'aventure fantastique de Méliès, cette aventure, finalement, qui est de libérer le cinéma de toutes les servitudes du théâtre ou du roman, celle qui est d'épurer le cinéma. L'aventure fantastique de Karel Zeman est l'aventure fantastique de la libération.

Jacques LEDUC

Mon père n'avait pas raison

par Roland Brunet

On a répandu pendant longtemps l'idée que le cinéma était un art populaire ou mieux, que le cinéma était l'art des masses. Slogan d'abord des révolutionnaires, des propagandistes marxistes ou des cinéastes visionnaires, cette idée est devenue aujourd'hui le dogme du sociologue des mass media, après avoir été pendant longtemps celui des moralistes, des juges de cours juvéniles et de tous les détracteurs du cinéma. Or, sans parler de l'industrie cinématographique fourvoyée dans les productions de plus en plus ambitieuses et qui achève de s'y ruiner, il n'y a pas de préjugé qui ait été plus nuisible au cinéma. Hantés par ses origines foraines, les premiers chantres de la vocation populaire du cinéma l'ont condamné, sans même s'en rendre compte, au mépris de l'élite.

Ce mépris de l'élite prend en effet tout son poids, si l'on songe, par exemple, que Jean Renoir, homme de théâtre, aurait fait se pâmer d'admiration l'académicien Georges Duhamel qui tenait par ailleurs le cinéma pour "un divertissement d'ilote". L'anathème que l'auteur de la *Chronique des Pasquier* jetait, il y a trente ans, au cinéma, au nom des valeurs culturelles occidentales, visait précisément une civilisation mécanique qui prétendait mettre la culture en conserve. Or, on sait que rien n'est plus anti-démocratique (au sens de populaire) que cette conception occidentale de la culture. Aussi, n'est-il pas étonnant de retrouver chez



Jean Desailly et Jean Gabin dans LES GRANDES FAMILLES

nous, chez ses premières générations de spectateurs, ces préventions contre le cinéma.

Il est significatif que bien peu de nos pères de l'élite cultivée aient su reconnaître à l'écran, avant que la scène ne consacre sa réputation, l'extraordinaire comédien que fut Louis Jouvet. Dans cette perspective, ne peut-on légitimement penser que, soumises aux feux de la rampe, telles oeuvres de von Sternberg, Pabst ou L'Herbier auraient connu chez nous un sort bien différent de celui qui les voue à la poussière des cinémathèques? L'indifférence ou l'ostracisme des générations qui nous ont précédés, envers le cinéma, ne nous scandalise pas. Rien ne nous apparaît plus naturel chez qui fait de la culture une question de privilèges. On a répandu que le cinéma était un art populaire. Or, qu'est-ce donc qu'un art populaire, l'art de tout le monde, sinon une antinomie?

Les facteurs qui ont contribué à dévaloriser le cinéma aux yeux des élites sont toutefois assez nombreux; il faudrait les analyser, car tout n'est pas aussi simple que nous pourrions le croire. Mais cette analyse n'est pas, aujourd'hui, dans notre propos. L'attitude réactionnaire du public cultivé face au cinéma résulte surtout, à notre avis, de préjugés ou de malentendus; nous sommes moins désireux, pour l'instant, de connaître la nature de ces malentendus que d'en mesurer les conséquences.

Nous constatons donc plus haut que nos pères avaient fait l'unanimité pour bannir le cinéma de leur univers artistique. Rares furent pourtant ceux d'entre eux qui lui tournèrent le dos définitivement. A l'âge de l'automobile et de l'avion, il est ridicule de bouder le cinéma. Ils y allèrent comme au music-hall et au cirque, pour se divertir. S'il en est ainsi, pourquoi éprouverions-nous de la surprise, de la consternation ou de l'atterrement devant l'aveu des préférences cinématographiques (où pourraient figurer sans aucun doute *Bobosse*, *Maxime*, *Fortunat* etc.) de tel auguste membre de l'Académie canadienne-française ou de tel éminent représentant de la culture?

Perdu donc, irrévocablement, dans l'estime de nos pères, le cinéma a-t-il conquis, aux yeux des générations nouvelles ses lettres de noblesse, depuis qu'avec la contribution d'écrivains éminents comme Faulkner, Hemingway, Graham Greene, André Gide, Colette, Mauriac, etc., il peut être considéré, par certains, comme un canton de la littérature? Oui! sans doute, dans la mesure où on peut enregistrer depuis une quinzaine d'années chez nos jeunes diplômés de collèges et d'universités un regain d'intérêt pour le septième art. Non! si l'on considère comme une équivoque

Léo Jeannon dans LES ARISTOCRATES de Denys de La Patellière



funeste le cinéma littéraire et l'on voit dans cet enthousiasme même des jeunes professeurs le plus grave préjudice à la culture cinématographique. Il nous faudrait, pour comprendre, quelques exemples. Sans remonter jusqu'à la trilogie de Pagnol ou à l'oeuvre cinématographique de Sacha Guitry, demandons-nous quels films, dans les quinze dernières années, ont créé les plus profonds remous dans notre jeune élite intellectuelle. A cette question, notre souvenir se reporte sans peine, d'abord à *Justice est faite*, d'André Cayatte, ensuite au *Défroqué*, de Léo Joannon. Dans la production récente, on pense à *Un Taxi pour Tobrouk*, de La Patellière et surtout à *Tu ne tueras point*, d'Autant-Lara. Or, s'il est incontestable que ces quatre films ont en commun des ambitions philosophiques, on ne saurait totalement rendre compte de leur succès auprès des nouvelles élites par la seule thématique. (On n'ignore pas, par ailleurs, à quels propos démagogiques répondent le plus souvent les oeuvres comme celles-ci où se matérialise la simplification dangereuse des problèmes les plus graves). On pourrait y parvenir en s'attachant sans doute davantage à l'analyse de la forme qu'à celle du contenu.

La présence, au générique d'*Un Taxi pour Tobrouk*, du nom de Michel Audiard nous fournit dans cette perspective de précieuses indications. Il n'y a pas lieu, ici, de s'appesantir sur l'opportunisme de ce romancier doué dont la carrière de scénariste et de dialoguiste au cinéma n'est certes pas toujours des plus glorieuses (*L'ennemi public no 1*, *Quai des Blondes* etc.). En reprenant pour Denys de La Patellière (*Les Grandes familles*, *Un Taxi pour Tobrouk*) les recettes éprouvées depuis longtemps par Charles Spaak (*Justice est faite* et cent autres films), Audiard contribue à la survie d'un cinéma de qualité bien français. La prédominance des moyens littéraires sur les éléments visuels perpétue, en fait, le vieil esclavage de la parole qui caractérise toujours une part importante de la production cinématographique française. On peut par ailleurs, s'expliquer le succès auprès des élites cultivées de films tels qu'*Un Taxi pour Tobrouk* d'autant plus facilement qu'Audiard y renoue, avec ses dialogues brillants, les traditions du Boulevard. Du théâtre de digestion au cinéma de "l'épate-bourgeois" la solution de continuité est, en effet, parfaite. C'est ainsi que d'une génération à l'autre, le cinéma spécifique, art visuel, demeure le cinéma voué à l'incompréhension, celui de *La Pointe courte*, *Cléo de 5 à 7*, *Hiroshima, mon amour* et *Jules et Jim*.

Roland BRUNET

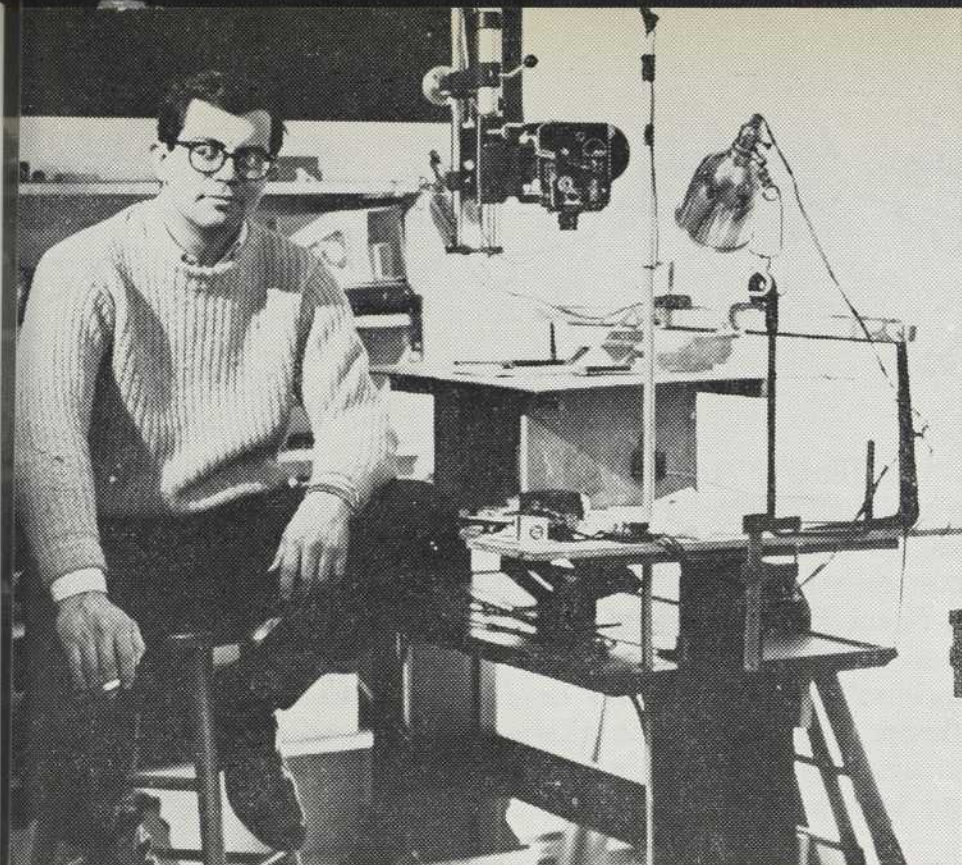
Entretien avec ROBERT BREER

par Guy L. Côté

Robert Breer est né à Détroit en 1926. De 1943 à 1946, il étudie à l'Université Stanford en Californie dont il remporte en 1949 le prix annuel de peinture. La même année il s'établit à Paris et participe au Salon des Réalités Nouvelles, exposant à la Galerie Denise René, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Angleterre et à Cuba. Depuis 1959, il vit à Palisades dans l'Etat de New York et se consacre presque exclusivement à la production de films expérimentaux. Ses oeuvres cinématographiques ont reçu de nombreux prix décernés par la Creative Film Foundation et certaines d'entre elles ont été présentées dans des salles spécialisées, notamment A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR que les New-Yorkais ont pu voir en exclusivité au Carnegie Hall Cinema avec L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD. L'entretien qui suit fut accordé à Objectif lors du passage à Montréal de Robert Breer à l'occasion de la présentation de HORSE OVER TEAKETTLE au Festival International du film.

— Robert Breer, pourquoi avez-vous délaissé la peinture pour devenir cinéaste?

Pendant mon séjour à Paris, les peintres qui m'influencèrent le plus s'intéressaient à l'abstraction géométrique, à un art néo-plastique qui suivait



Robert Breer

la voie de Kandinski et de Mondrian. C'était la rage à l'époque et j'ai emboîté le pas. Je pratiquais une peinture abstraite assez austère, d'une grande économie de tons, dont le graphisme — réduit à l'extrême — était dominé par le carré et la droite. Par certaines inflexions du trait et par la manière d'opposer les tons, je voulais cependant insuffler à mes oeuvres un certain dynamisme. Je suppose que je me sentais un peu à l'étroit dans les limites de la théorie néo-plastique.

J'avais alors peint un grand nombre de tableaux en me servant de formes très simples dont la position sur la toile était d'un arbitraire total. J'imaginai toutes les variations qu'on pouvait tirer de ces formes. J'ai alors pensé qu'à l'aide du cinéma je pourrais peut-être illustrer ces variations géométriques. Je ne songeais pas encore au cinéma comme à un moyen de discipliner le mouvement des formes et leurs transformations; je cherchais tout simplement une formule qui me permettrait de démontrer les multiples possibilités des formes statiques que l'employais. Je trouvais d'ailleurs assez agaçant de devoir au cinéma me préoccuper de la continuité entre les formes, les variantes.

Etant donné que mon père était cinéaste amateur, j'ai pu facilement me procurer un appareil pour réaliser mes premières expériences. J'ai d'abord préparé une série de cartons sur lesquels mes formes passaient d'une phase à l'autre. Ce sont ces cartons qu'en 1952 j'ai filmés image par image et qui m'ont donné mon premier film de deux minutes, *Form Phases*.



INNER AND OUTER SPACE

Au début, ces films n'étaient pour moi qu'une activité secondaire à laquelle je n'attachais guère d'importance. Mais je me souviens qu'un jour, à Bruxelles, au Palais des Beaux Arts, mes films intéressèrent davantage les gens que mes tableaux. C'était en 1956 et je n'oublierai jamais la projection de *Form Phases* qui eut lieu devant un public venu pour voir le grand classique de Murnau, *Sunrise*. J'ai alors ressenti très fortement ce qu'a de "dramatique" la présentation de façon dynamique d'une oeuvre d'art à un auditoire. C'est tout-à-fait différent d'un vernissage: au cinéma, on sent tout de suite si la communication avec le public existe; lors d'une exposition, on ne sait jamais clairement si on a réussi.

A cette époque, je commençais aussi à m'intéresser aux problèmes des formes libres, flottant dans l'espace. J'avais, quelques années auparavant, tenté de rejeter tout ce qui entravait la pureté totale, tout ce qui allait à l'encontre d'un absolu dans le formalisme. Chez Mondrian, par exemple, l'absolu total se compose de verticales et d'horizontales. C'est beau en théorie; les néo-plasticiens affirment que le rouge n'est que le rouge, qu'il possède une certaine fréquence et qu'il doit être perçu comme une sensation pure. Le bleu est bleu. Le rouge et le bleu ensemble établissent une nouvelle relation qui, elle aussi, doit avoir une pureté absolue. Ces peintres croient que la nature même de l'art exige qu'il se limite à ces données et que les couleurs ne doivent pas avoir d'autre signification que celle-là.

— *Mais vous avez évolué depuis?*

C'est très vrai. Le cinéma fut pour moi une véritable révolution. Aujourd'hui je n'accepte plus du tout la théorie néo-plastique. Le rouge est rouge, certes, mais ce peut aussi être du sang, ou bien ni l'un ni l'autre, ou encore les deux ensemble. Vous pouvez voir d'ailleurs que les sujets qui m'ont intéressé au cinéma ne relèvent pas de cette théorie. Mon film sur la papauté (*Un Miracle*), par exemple, est un essai de métamorphose à la Kafka. Des photos se transforment en dessins, l'homme devient quelque chose d'autre; à la fin on est incapable de donner une signification unique à quoi que ce soit. Au cinéma, le fait que les images se succèdent les unes aux autres permet au rouge d'être rouge, au rouge d'être sang, au rouge d'être confus. En littérature les mots ont des qualités émotionnelles différentes selon le contexte et je pense que cela peut aussi être vrai des couleurs et des formes.



— Vous avez déjà dit de vos films qu'ils sont construits comme des peintures. Cela ne vous semble-t-il contradictoire?

Mes films ne doivent rien à la littérature. Tout ce qu'il y a de littéraire dans *A Man and his Dog out for Air*, par exemple, c'est le titre. C'est le scénario au complet, ce titre, et pourtant c'est un peu comme le titre d'un tableau qu'on trouve après coup. Ce film, comme la plupart de mes oeuvres, est construit à partir du milieu, en allant vers les deux extrémités, ou si l'on veut de l'intérieur vers l'extérieur. Je suis parti d'une image que me suggérait une perception particulière et j'ai élargi cette perception dans plusieurs directions différentes. Je crois d'ailleurs que le peintre travaille essentiellement de la même manière; il commence avec une couleur qui établit une relation particulière avec la toile, puis il en ajoute une autre qui transforme et élargit cette relation, et ainsi de suite.

Le résultat final ne peut pas être prédit exactement; j'ai observé que le public trouve le dénouement de *A Man and his Dog out for Air* très drôle — pourtant je ne comprends pas précisément pourquoi et, si on me demandait de répéter l'expérience, je ne suis pas sûr que je pourrais retrouver la clé à cette réaction des spectateurs.

— Ne pensez-vous pas que l'esthétique de la peinture et celle du cinéma soient foncièrement différentes?

Mais oui, elles sont totalement incompatibles. J'ai répondu à votre question précédente d'une façon très subjective, en vous faisant part du processus qui accompagne la création d'une oeuvre cinématographique. Mais il me semble évident que le langage de la peinture et celui du cinéma ont peu en commun. Dans mes toiles, je faisais danser des rectangles comme des ballerines. Les formes établissaient des relations formelles qui à leur manière s'apparentaient à la danse. Lorsque j'ai voulu faire danser mes rectangles au cinéma, les ballerines étaient devenues des éléphants! Le cinéma avait détruit la fixité des relations spatiales et mes rectangles n'avaient plus leur raison d'être. J'ai dû recommencer à zéro.

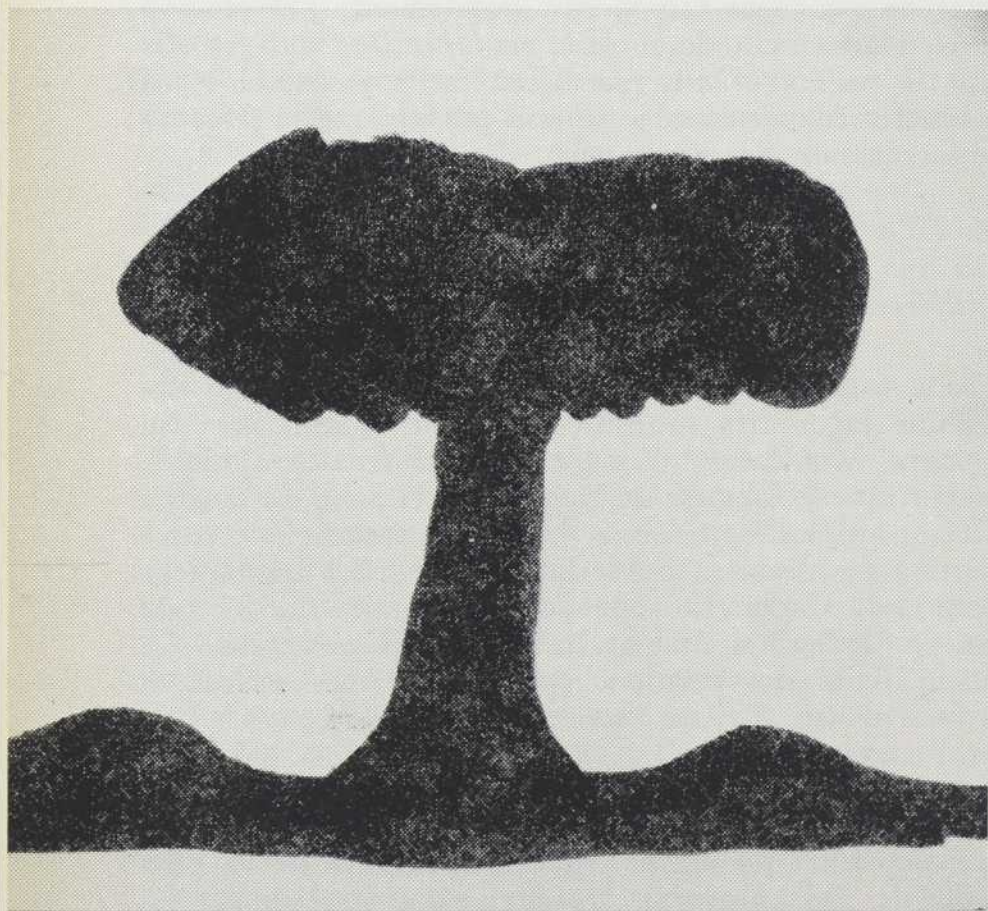
— Vous parlez de danse, et je ne puis m'empêcher de penser à Norman McLaren. Le mouvement de ses formes abstraites s'apparente sur le plan de la psychologie à celui des êtres humains. McLaren est comme un acteur,

ou mieux un montreur de marionnettes qui crée au bout de ses fils des personnages — des lignes timides ou des rectangles agressifs. Cela explique peut-être le succès de ses films auprès d'un large public. Mais à votre avis l'abstraction au cinéma se situe-t-elle à ce niveau?

Il est vrai que le mouvement au cinéma peut avoir une certaine ressemblance psychologique avec le mouvement naturel; ce n'est cependant là qu'une des nombreuses possibilités ouvertes au cinéaste. Pour moi, le cinéma est une forme d'expression fondée sur un arbitraire, à savoir qu'il doit reproduire l'illusion du mouvement naturel. Il faut alors briser cet arbitraire, s'attaquer aux matériaux de base, détruire le cinéma pour ainsi dire afin de découvrir ce qu'il peut encore nous donner. Mes recherches personnelles s'orientent vers un domaine qui se situe entre l'image fixe et l'image en mouvement. Jusqu'ici on a attaché trop d'importance dans le cinéma d'animation à l'anthropomorphisme et à la création de l'illusion du mouvement naturel.

J'aimerais mieux définir le cinéma abstrait en considérant non pas l'aspect visuel des images individuelles mais les relations qu'elles entre-

HORSE OVER TEA KETTLE



tiennent entre elles, ou encore l'absence de ces relations. On pourrait aborder cette question par ce que j'appellerais la "non-relation". La tradition littéraire offre des moyens trop spécialisés et trop raffinés pour intervenir dans ce genre de cinéma. Les mots sont des images subtiles servant à la transmission des idées; mais le cinéma est l'art de l'irrationnel et ne saurait reposer sur un scénario, c'est-à-dire des mots. Ce qu'on entend d'ordinaire par art abstrait est un monde de sensations pures. Mais pour moi le cinéma abstrait est un art de la "non-relation" entre des choses qui co-existent dans des définitions à la fois multiples et confuses. Cette conception englobe tous les niveaux de la perception — littérale, abstraite, symbolique... L'essence du cinéma est d'ailleurs de pouvoir présenter de façon concertée un très grand nombre de matériaux divers.

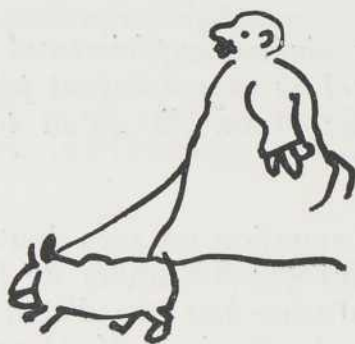
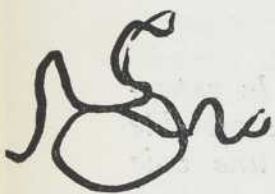
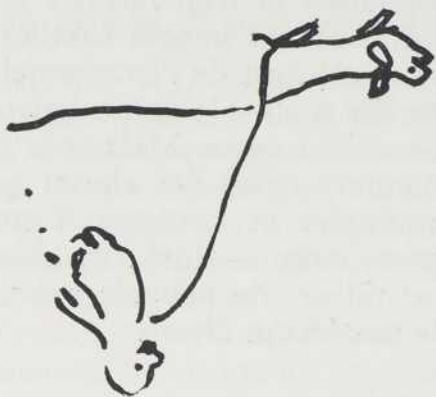
— *On reproche parfois au cinéma expérimental de n'être que la reproduction d'un désordre mental ou encore l'agent provocateur d'un semblable désordre chez le spectateur; et on dit qu'un tel cinéma suit une voie totalement stérile.....*

Le mot clé dans votre question est sans doute "désordre", c'est-à-dire absence de forme. Certes un grand nombre de films expérimentaux sont dénués de forme et n'ont d'autre but que d'épater le bourgeois. Ceci dit, nous criions souvent au désordre là où en vérité nous sommes incapables de découvrir nous-même l'ordre qu'un auteur a mis dans son oeuvre.

J'aimerais que le public ne s'attende pas à découvrir dans mes films la notion conventionnelle de continuité. Au début de chaque bande, je tente de fournir au spectateur les éléments formels d'une nouvelle espèce de continuité à laquelle il n'est peut-être pas habitué. Ce peut parfois être de l'anti-continuité, mais l'élément formel demeure toujours. Prenez *Blazes*, par exemple, il s'agit en réalité d'une succession d'images individuelles si différentes l'une de l'autre qu'on n'en peut percevoir aucune avec précision. Le flot de milliers d'images qui "bombardent" l'écran est comme un orgasme visuel. Il n'y a là rien de gratuit: j'ai voulu dérouter le spectateur de telle sorte qu'il oublie l'image qu'il vient de voir, qu'il ne puisse anticiper sur celle qui suivra et qu'il en soit réduit à subir le film sans l'intervention du processus rationnel. La violence de *Blazes*, je dois ajouter, n'est que la conséquence de l'utilisation de cette technique, mais elle réussit à provoquer le spectateur. J'ai vu des spectateurs quitter un visionnement de mes films dans une colère noire. J'aime penser qu'il s'agit pour eux du premier pas à faire avant d'arriver à la compréhension de mes films.

— *Et les spectateurs qui seraient ennuyés par vos films?*

Hélas, voilà le problème! Je suis contre l'ennui. Je le regrette amèrement si mes oeuvres ennuient les gens. Je préférerais les mettre en colère.



1952 FO
abstraite
1953 FO
tion d
1954 FO
illisé c
MAGN
différen
EN MI
sies d'
1955 IN
e form
maine
1956 IN
image
MOTIO
image
CATS,
extrémé
1956-57
separat
RECRE
procédé
plans.
1957 J
mury,
directe
1958 A
estins

FILMOGRAPHIE DE ROBERT BREER

1952 FORM PHASES I, 2 minutes b&n (muet). Evolution de formes abstraites dans l'espace.

1953 FORM PHASES II & III, 7½ minutes Kodachrome (muet). Evolution de formes abstraites filmées par transparence.

1954 FORM PHASES IV, 4 minutes Kodachrome (muet). Le mouvement utilisé comme élément intégré dans une composition plastique.

IMAGE BY IMAGE I, Kodachrome (muet). Boucle sans fin composée entièrement d'images disparates.

UN MIRACLE, 1 minute Kodachrome (muet). Animation de photographies d'actualité, une vision satirique et fantaisiste du Vatican.

1955 IMAGE BY IMAGE II & III, 7 minutes b&n (muet). Animation de formes abstraites très simples, avec recherche particulière dans le domaine des variations de rythme.

1956 IMAGE BY IMAGE IV, 3 minutes Kodachrome (sonore). Une série d'images disparates sont répétées plusieurs fois, avec variantes.

MOTION PICTURES, 3 minutes Kodachrome (sonore). Evolution d'images suggérées par les toiles de l'auteur.

CATS, 2 minutes Kodachrome (sonore). Eléments figuratifs et non-figuratifs entremêlés.

1956-57 RECREATION I, 2 minutes Kodachrome (sonore). Suite d'images disparates sans répétition apparente. Texte de Noel Burch.

RECREATION II, 1½ minutes Kodachrome (sonore). Suite du film précédent, mais avec plus d'intégration dans la composition intérieure des plans.

1957 JAMESTOWN BALOOS, 6 minutes b&n et couleur (sonore et muet). Synthèse de toutes les techniques précédentes. En trois parties distinctes.

1958 A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR, 3 minutes b&n (sonore). Dessins à la plume en évolution constante. Trame sonore de F. Breer.

1958-59 EYEWASH, 3 minutes Kodachrome (sonore). Animation abstraite et photographies sur le vif.

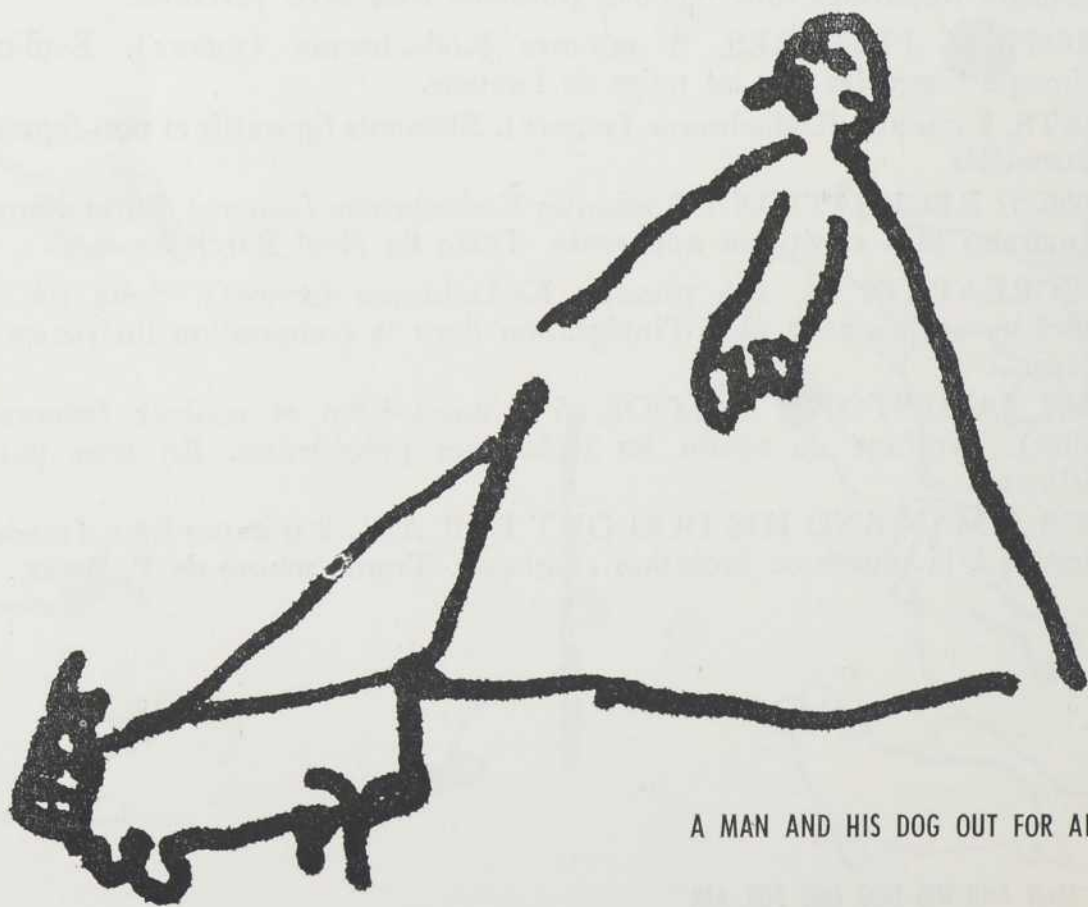
1960 HOMAGE TO JEAN TINGUELY'S HOMAGE TO NEW YORK, 11 minutes b&n (sonore). Documentaire fantaisiste sur l'oeuvre du sculpteur.

INNER AND OUTER SPACE, 3 minutes couleur (sonore). Éléments figuratifs et non-figuratifs.

1961 BLAZES, 3 minutes couleur (sonore). Suite d'images non-figuratives disparates.

1962 HORSE OVER TEAKETTLE, 7 minutes couleur (sonore). Dessin animé.

PAT'S BIRTHDAY, 23 minutes b&n (sonore). Film d'actualité.



A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR

FILMS RECENTS

CUBA SI : un film, cinq opinions

CUBA SI, film français de Chris Marker. Interviews: Etienne Lalou, Igor Barrère. Photographie: Chris Marker. Musique: E. G. Mantici, J. Calzada. Récitant: Nicolas Yumatov. Montage: Eva Zora. 1961.

Voici le cas d'un film où la richesse d'un sujet aux multiples vertus d'attrait se trouve façonnée trop souvent par la dialectique politico-cinématographique de son auteur. Le spectateur objectif éprouve le besoin de départager ses impressions. Si l'impassibilité initiale du commentaire laisse espérer un reportage à caractère documentaire, plus loin des échappées de poésie gratuite, des pointes faciles et des mots brillants ont vite fait de révéler un parti pris. Si les images du début, vivantes et pleines d'expression, sont celles d'un documentaire social filmé sur place, plus loin on fera fi de l'unité de style et tous les matériaux utilisables seront employés avec plus ou moins d'astuce. Entre le spectateur et cette matière extrêmement éloquente en soi s'établit un climat qui à lui seul suffirait à donner le ton d'une situation. Marker, qui ne peut s'empêcher d'interpréter, de penser tout haut, s'interpose constamment pour ramener les choses au schème qui lui convient. Bref, ce qui eût pu devenir l'excellent document d'une Révolution aboutit, en définitive, à un film de propagande. C'est assez dire ses limites et son importance.

Restent des éléments divers. D'abord un matériau humain fort attachant auquel on s'identifie sans peine. Puis, plusieurs fragments d'un très sympathique interview avec Castro où celui-ci explique les facteurs qui ont permis le succès de la Révolution, analyse la phase que traverse présentement celle-ci et esquisse la voie qu'il espère lui voir suivre dans l'avenir. Enfin, un très savant montage visuel et musical qui parfois réussit, parfois nuit. Marker, qui est monteur avant toute chose, en remet ici à



“... et la Mulâtresse, belle comme une éclipse.”

une matière déjà éloquente, oubliant qu'une vertu majeure du monteur authentique réside dans l'effacement de ses moyens.

Cuba Si, c'est un film de plus dans l'oeuvre de Chris Marker. Ce n'est certes pas le meilleur. L'élément visuel y est moins beau que dans la plupart de ses films précédents. Le texte — bien de lui — est, avec certains trucages (fausse reconstitution des émeutes de 1933) et certains symboles faciles (le tunnel, les alligators), ce qui nuit le plus au film: tout ceci sent trop l'arsenal des films de propagande. Le célèbre côté “brillant” de ses textes me paraît, ici comme ailleurs, constitué de formules bien envoyées, de tournures spirituelles, d'une poésie baroque bien de nature à plaire aux “happy-few”, à tous ces dilettantes “engagés” qui s'en gargarisent en petits groupes, à ceux qui se bornent à aimer d'une révolution “l'atmosphère” et “l'odeur de la poudre”; une fois que la poudre a été tirée.

Même si Chris Marker avait vraiment voulu faire un film de propagande, j'ajouterais qu'il est des propagandes plus convaincantes que la sienne, où une matière politique valable se trouve desservie par sa dialectique cinématographique. Les films d'un Humphrey Jennings par exemple, combien plus humbles mais efficaces, combien plus raffinés et d'un parti pris moins (grossièrement) apparent. Enfin des films qui se revoient avec émerveillement, après 20 ans. Que restera-t-il de *Cuba Si* dans 20 ans?

Jean-Claude PILON

Cuba Si est-il oui ou non un film de propagande? Telle est la première question que me porte à me poser le dernier film de Chris Marker. Sans doute, ne faut-il pas rechercher l'objectivité, dans une oeuvre comme celle du metteur en scène de *Lettre de Sibérie!* L'objectivité, si elle est parfois possible dans le document social, n'est pas toujours, en effet, souhaitable.

Si l'on s'interroge sur les méthodes et les buts des propagandes, on découvre qu'elles font toujours triompher leur cause au mépris de l'esprit de finesse. Comme la publicité est une propagande institutionnalisée, il est facile de s'imaginer quelle offense permanente à l'intelligence elle peut constituer.

A notre époque d'engagement politique, s'il est permis à l'artiste de faire des options, où finit le témoignage, où commence la propagande? Le problème ne serait-il pas là? Il est, en fait, très difficile de faire le partage entre l'expression d'une conviction politique et la propagande. Je crois, toutefois, que cette dernière naît toujours d'une rupture d'avec la dialectique des faits ou des événements. Bunuel flétrissant dans *Terre sans pain* l'incurie du gouvernement espagnol échappe au piège de la propagande, dans la mesure où les images authentiques de misère qu'il nous montre rendent superflu tout commentaire.

Ainsi, Chris Marker ne verserait-il pas dans la propagande chaque fois que ses commentaires dramatisent des situations, des événements ou des faits que les images qu'il nous montre se sont avérées impuissantes à dilater? De tels moments sont à mon avis, très peu nombreux. On peut les ramener à deux ou trois; quatre au plus. Or, si le problème de la propagande s'est imposé quand même à nous avec une telle force, il me semble que cela est significatif d'une déception profonde. Au fond, *Cuba Si* n'est-il pas un film hybride qui, donnant trop peu à voir de la réalité cubaine, exalte peut-être moins la révolution que la dialectique révolutionnaire personnelle de Chris Marker?

Roland BRUNET

Je n'aime pas la façon dont cette propagande est faite; mais peut-on reprocher à un cinéaste d'être trop brillant? Je trouve le film malhonnête et j'aimerais insister sur ce constant contrepoint entre le texte et l'image d'où, effectivement, la propagande provient.

Les pointes faciles et les mots brillants existent, certes, et c'est là toute sa force, mais toujours en fonction d'une image à soutenir, à annoncer, à interpréter. Un exemple de ceci (je choisis celui qui m'a le plus révolté): la joute de baseball, pendant les amusements de la foule, un commentaire sur la guerre: "Qui défendrait cette foule en cas d'attaque? Elle-même." Alors que la caméra se tourne sur le visage d'un enfant. C'est ce genre de finesse que je n'aime pas.

Malgré tout, malgré le fait que le film ne nous apprend absolument rien sur la révolution cubaine, le film de Marker est attachant. Révoltant mais attachant.

Est-ce une oeuvre d'art? Ceci posé sans volonté de déplacer le problème... En d'autres mots, peut-on mettre l'Art au service de la propagande? Et l'art du cinéma peut-il s'accommoder d'une approche aussi littéraire que celle de Marker?

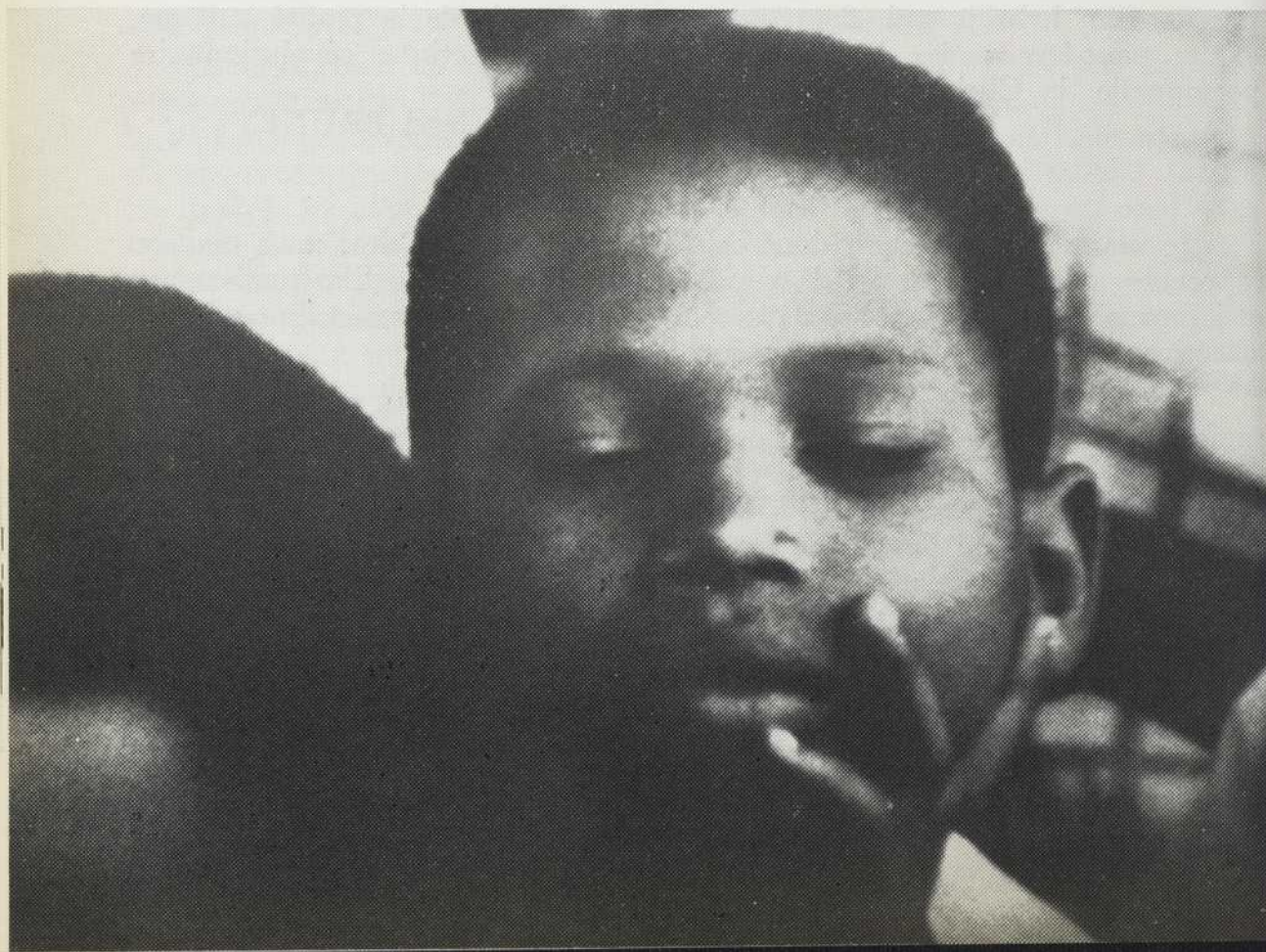
Jacques LEDUC

Cuba Si, tout en étant un regard sympathique sur la révolution cubaine, est un plaidoyer contre les mensonges et l'indifférence du monde extérieur. Ce qui, précisément, fait la valeur du film, c'est l'engagement de son auteur; Marker ne cache pas ses convictions et le titre même du film est significatif: on a affaire à un film pro-Castro. Ceci pose le problème de la valeur de l'engagement d'un auteur devant une réalité sociale et on en vient à se demander jusqu'à quel point celui-ci peut aller dans l'interprétation de cette réalité sans la fausser.

Je pense que le montage parallèle de *Cuba Si* est valable parce qu'il sert adéquatement le point de vue de son auteur; ce montage idéologique et cette façon fréquente de faire un contraste entre le commentaire et l'image ne sont-ils pas aussi valables que le montage idéologique d'Eisenstein?

Pierre THÉBERGE

"Qui défendrait cette foule en cas d'attaque?"



Ce qu'il importe de bien laisser voir, c'est le dessin global de *Cuba Si*. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un documentaire (l'information passe toujours au second plan); pas plus d'ailleurs que d'une reconstitution rigoureuse. Le film de Chris Marker pourrait porter en sous-titre "évocation d'un pays en état de révolution". Les faits ici ont peu d'importance; quand on travaille avec des foules en effervescence, tout devient un peu mythique, les symboles remplacent les choses réelles, la poésie envahit les actes les plus quotidiens.

Pour se convaincre de la netteté de ce dessin, il suffit d'étudier la façon dont Marker utilise les actualités filmées. Les événements passés s'intègrent dans la vie courante; on n'arrive pas à distinguer entre l'histoire et l'actualité. On assiste à une vaste opération d'enivrement collectif. Pourquoi refuser à un cinéaste le droit d'exprimer ce qui est impalpable dans une réalité particulièrement riche? Au-delà de l'ordre chronologique, il existe pour raconter une révolution un ordre qui tient compte davantage de la vie interne de ceux qui la font.

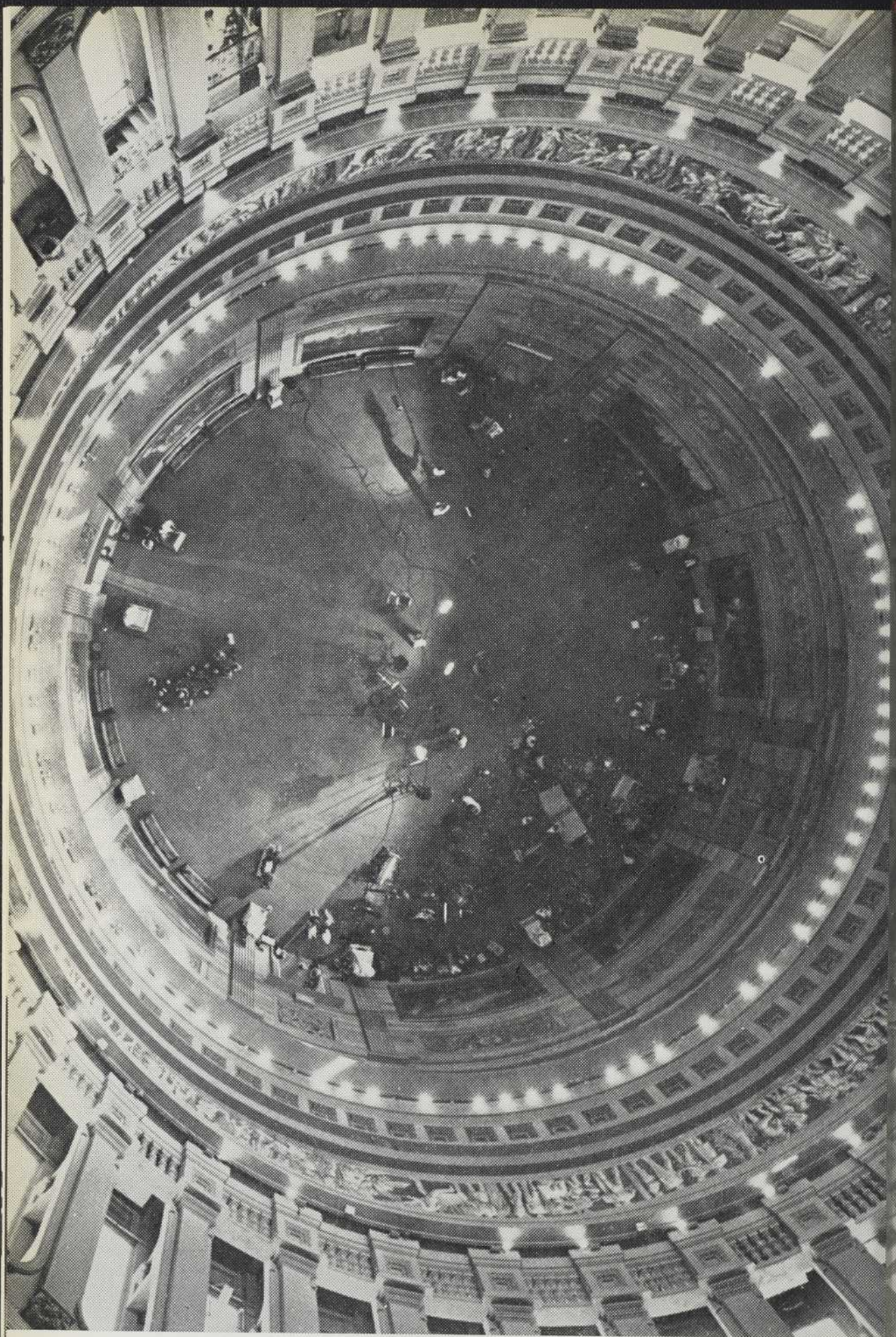
Michel PATENAUDE

Aboutissement d'une esthétique

ADVISE AND CONSENT, film américain d'Otto Preminger. Scénario: Wendell Mayes, d'après le roman d'Allen Drury. Photographie: Sam Leavitt. Musique: Jerry Fielding. Interprétation: Henry Fonda, Charles Laughton, Don Murray, Walter Pidgeon, Gene Tierney, Peter Lawford, Inga Swensen. 1962.

Advise and Consent, pour qui n'en serait déjà convaincu, pourrait devenir une excellente illustration de l'immense talent d'Otto Preminger. Savoir convertir le roman touffu d'Allen Drury en un film passionnant, voilà le fait d'un homme qui n'est certes pas à bout de souffle. Faire d'un tel sujet une oeuvre cinématographique exemplaire, voilà qui provoque encore bien davantage notre admiration.

La réussite d'*Advise and Consent* n'arrive pas pour autant comme une surprise. Celui qui, coup sur coup, nous avait donné les admirables *Anatomy of a Murder* et *Exodus*, avait largement démontré que son talent était à la mesure de son savoir-faire et de l'habileté publicitaire qu'on lui reproche si souvent. Le fait néanmoins que l'on ne puisse imaginer *Advise and Consent* dans les mains d'un autre réalisateur (fût-il aussi habile que Stanley Kramer par exemple), sans songer à l'oeuvre chaotique sinon impersonnelle ou bâtarde qu'il nous en eût sans doute donnée, nous amène à nous poser de sérieuses questions sur le succès de Preminger — et, du même coup, sur son art et sur son style.



ADVISE AND CONSENT, scène de tournage

Si
créatic
particu
appor
copa
Il n'est
mités
casi d
Le
l'analys
dichim
érée i
back, le
oeuvre
tune
Ce
chez Pr
appliqu
nalis
matogra
le Moll
demeur
trent
la Blue
ont ce
La rich
e cinéa
ation
ensembl
m scén
La
l'acteur
harmon
taq
ait les
Premier
tout
proch
Le m
L'imp
excell
Le sc
légèr
mette
créat

Si *Advise and Consent* offre une illustration exceptionnelle des vertus créatrices de son auteur, son achèvement s'explique avant tout par ses particularités stylistiques — le visionnement du dernier Preminger nous apporte d'ailleurs la nette impression que toute l'oeuvre antérieure participait d'un mouvement qui se réalise pleinement dans *Advise and Consent*. Il n'est pas exagéré de voir dans *Advise* un point d'aboutissement, une synthèse non seulement des principes esthétiques d'Otto Preminger mais aussi de ses principes moraux.

Les films de Preminger, datent-ils de 1945 ou de 1962, échappent à l'analyse. Leur construction savante semble ressortir à une mystérieuse alchimie dont il prend plaisir à nous cacher la clé. Leur écriture, considérée isolément, nous apparaît toujours simple, simplifiée même : les flash-back, les mouvements compliqués, les acrobaties sont inexistantes... Pourtant l'oeuvre, considérée dans sa totalité, est toujours d'une facture idéale et d'une unité exceptionnelle⁽¹⁾.

Cet hermétisme s'explique pour une bonne part parce que l'écriture, chez Preminger, est partie intime du style de l'auteur (une telle affirmation, appliquée à tout autre médium que le cinéma, pourrait sembler une lapalissade ; pour qui s'est déjà penché sur les problèmes d'écriture du cinématographe, cette dissociation écriture-style est familière — ex : le cinéma de Molinaro est un cinéma d'une écriture fascinante et très moderne ; il n'en demeure pas moins un cinéma sans style). L'écriture des films de Preminger est absolument indissociable du fond⁽²⁾ ; *Angel Face*, *The Moon Is Blue*, *The Thirteenth Letter*, *The Fan*, ses films les moins intéressants, sont ceux dont le scénario est d'une pauvreté désarmante secondaire. La richesse de la forme est ici fonction même de la richesse du fond : le cinéaste choisit-il de s'engager sur un sentier aussi riche que celui de *Anatomy of a Murder* ou de *Advise and Consent*, sa mise en scène devient exemplaire. Point de prise chez Preminger pour les défenseurs de la mise en scène "pure".

La mise en scène de Preminger ne se dissocie pas de la direction d'acteurs, ou plutôt de la définition des personnages ; elle trouve son harmonie dans les échanges entre les multiples personnages qui habitent chaque oeuvre. Alors que chez Hawks la connaissance que les personnages ont les uns des autres naît d'un choc physique, cette connaissance, chez Preminger, fait davantage suite à des échanges parlés. C'est par la parole surtout que les personnages se découvrent à nous, aussi a-t-on souvent fait reproche à l'auteur de trop les faire parler. Or les dialogues chez Preminger

(1) La mise en scène chez Preminger n'est jamais compliquée, mais toujours complexe. L'impossibilité de reconstruire mentalement un film comme *Fallen Angel* en est un excellent exemple.

(2) Le soin que, depuis quelques années, Preminger met à trouver ses sujets est devenu légendaire dans les milieux du cinéma. D'autre part, il a lui-même déclaré : "Le metteur en scène devrait être au service de l'histoire et, ce faisant, il peut être un créateur." (Entretien avec Otto Preminger, dans *Présence du cinéma*, février 1962.)

ont aussi pour fonction de simplifier la mise en scène et de rendre plus coulant le récit. La fascination qu'exercent sur le spectateur les dialogues de *Advise and Consent* participent d'une volonté de séduction qui s'approprie tous les éléments du matériel filmique: photographie réaliste de Sam Leavitt, emploi dramatique de la musique, respect du décor...

Cette définition de la mise en scène intimement liée à la définition des personnages convient à *Advise and Consent* plus encore qu'à aucune des oeuvres antérieures de Preminger. L'on a prétendu que ce dernier mettait toutes les chances de son côté en multipliant les noms de vedettes au générique de son film; or la voie qu'a choisie Preminger pour nous exposer son propos l'oblige à fournir au spectateur un ou des visages connus pour le mieux guider, mais surtout à s'entourer de comédiens racés sur lesquels il peut faire reposer les lignes de force de l'oeuvre.

Le danger d'une telle conception du personnage, axe de la mise en scène, est évidemment qu'il soit réduit au rôle de miroir dans la symbolique de l'oeuvre (l'idée directrice projetant ses diverses facettes sur les personnages qui forment une sorte de cercle, chacun devant idéalement refléter un angle différent). Preminger évite ce danger en insistant sur les coordonnées réalistes qui encadrent la mise en scène: importance du décor, culte du détail, recherche du costume...

La mise en scène naît du personnage et en retour n'existe que pour lui; elle est attente, tension, témoin du geste qui définit (le trouble de Don Murray, le plaisir véreux de Charles Laughton, la ruse polie de Walter Pidgeon). Le film étant construit pour le personnage, l'acteur y est roi et souvent manifeste le meilleur de son talent: il faut reculer bien loin en arrière pour retrouver un Walter Pidgeon aussi extraordinaire que dans *Advise*; ainsi en est-il de Fonda qui y trouve son meilleur rôle depuis *The Wrong Man*; même Laughton donne à son numéro une profondeur que l'on ne lui connaissait plus. Quant à Gene Tierney, sous la direction de Preminger⁽³⁾ elle devient l'une des femmes les plus merveilleuses de l'écran — sa présence solitaire au sein de la société masculine de *Advise* modifie les rapports strictement politiques qui relient entre eux les personnages.

L'importance exceptionnelle d'*Advise and Consent* commandait ces réflexions sur l'art de Preminger. Quant aux vertus sociales de l'oeuvre et à son audace, elles continuent les recherches qu'abordaient *Fallen Angel*, *Forever Amber*, *Daisy Kenyon*, *Bonjour tristesse*, *River of no Return* et *Man with the Golden Arm* (couple humain, amour libre, réalité sociale du mariage) et *Anatomy of a Murder*, *Where the Sidewalk Ends*, *Court Martial of Billy Mitchell*, *Whirlpool* (impuissance de la justice humaine, arbitraire des institutions sociales).

La permanence des thèmes et la fidélité à une esthétique donnée sont les vertus mêmes des grands auteurs: *Advise and Consent* témoigne de ces vertus.

Robert DAUDELIN

(3) Gene Tierney fut vedette de *Laura*, *Whirlpool* et *Where the Sidewalk Ends* de Preminger.

Mort d'une époque

LONELY ARE THE BRAVE, film américain de David Miller. Scénario: Dalton Trumbo, d'après le roman "Brave Cowboy" d'Edward Abbey. Photographie: Philip Lathrop. Musique: Jerry Goldsmith. Interprétation: Kirk Douglas, Gena Rowlands, Walter Matthau, Michael Kane. 1962.

De tous les genres au cinéma, le western est sans doute celui qui doit obéir aux lois les plus rigoureuses et nettement définies. En schématisant, on pourrait les réduire à trois :

- 1 — Le héros westernien doit être un héros monolithique; en ce sens qu'il est un héros dont la psychologie est réduite à sa plus simple expression; le héros westernien est un personnage à l'abri du complexe. Je souligne ici que le titre du film en question est à lui seul un portrait du héros westernien: solitude et bravoure.
- 2 — Le cadre du western en est un d'espace et de grand air, un cadre sans cadre, sans clôtures. Combien de westerns avons-nous vu où le héros avait la phobie des clôtures. Et même dans *Lonely Are the Brave*, le personnage principal coupera une clôture dès les premières images du film. Le héros du western a pour habitat tout l'Ouest, ses montagnes, sa plaine, son désert.
- 3 — Le héros westernien est un personnage qui poursuit ou qui est poursuivi. Les "chevauchées fantastiques" font partie de tout western digne de ce titre.

Et *Lonely Are the Brave* contient tout ces éléments essentiels — et d'autres, en plus.

Depuis bien longtemps, depuis aussi longtemps sans doute que la vague des "Adult Westerns" a inondé l'Amérique n'avions-nous vu un aussi beau western, un western qui respectait le genre, ses héros et le public. *Lonely Are the Brave* est un film solidement à cheval sur la tradition du grand western. C'est un film généreux, construit autour d'un scénario solide et intéressant. C'est un film égal, sans faille, et où la photographie de Lathrop, avec ses intérieurs trop peu éclairés et ses extérieurs d'une luminosité irrésistible, nous fait goûter toute la splendeur, l'espace et la chaleur de cette région du sud des USA. Et filmé en Panavision, l'espace nous est rendu avec toute son immensité, sa perspective et la liberté qu'il évoque. Il y a un peu de lyrisme, là-dedans...

Mais voilà quelques avions à réaction qui traversent le ciel; le film recommence. Un cowboy se réveille, attelle son cheval qui fait des siennes, un brin rétif. Générique. Après lequel John W. Burns ("Jack for short") traversera à grand-peine la route nationale, s'arrêtera quelques instants devant un décor insolite de vieilles voitures entassées, pêle-mêle, les unes sur les autres, merveilleuse image d'une civilisation en ruine. Puis il ira jusque chez un de ses amis pour apprendre que celui-ci est en prison.



Gena Rowlands et Kirk Douglas dans **LONELY ARE THE BRAVE**

Le film est alors vieux de cinq minutes et nous possédons tous les éléments du drame, car c'est d'un véritable drame qu'il s'agira, d'une véritable lutte entre le héros et les circonstances. Ce que les Anciens appelaient la Fatalité.

Le reste du film raconte comment Jack parvient à entrer en prison, comment il s'évade, la poursuite et sa mort.

Les premières images du film tiraient leur beauté du contraste qu'elles exploitaient; il en sera ainsi des dernières. Et si les premières images jouaient sur le cheval, le cowboy et les avions à réaction, si elles jouaient sur la route nationale et sur un cimetière d'automobiles, les dernières reprendront les mêmes éléments, la route, la voiture. Eloquent illustration de la mort d'une époque que ce cheval qui se fait renverser par ce qu'il y a de plus caractéristique de notre temps: le camion-remorque, sa machinerie incontrôlable, sa lourdeur, ses fonctions.

Et il convient de souligner ici que ce n'est pas un simple accident de la route qui tue notre cowboy, mais toute une situation foncièrement anachronique, toute l'opposition entre une façon de vivre et une autre. Voilà le véritable sujet du film: au-delà de la simple anecdote de cheval rétif ou de cowboy évadé, il y a tout un superbe figeement sur le

ontraste entre deux modes de vie, entre deux morales, et aussi, jusqu'à un certain point, entre la vraie liberté et la liberté conditionnée de notre époque. Pour illustrer ceci, deux phrases tirées du film; la femme de Paul, l'ami de Jack, dira: "Le monde dans lequel vous vivez, toi et Paul, n'existe pas", alors qu'il est clair que ce que les deux veulent par dessus tout, c'est vivre libres. Et par ailleurs, le shérif dira pendant la chasse à l'homme: "Pour deux cents, je laisserais tout tomber...". Mais lui aussi, comme les autres, n'est plus libre: il est engagé dans un engrenage à la fois compromettant et ingrat.

Il y a confrontation, en fin de compte, entre les valeurs de "l'homme naturel" et celles d'une société déjà fortement enracinée dans ses principes d'automatisme et de machines. Et à mesure que Jack et Paul parlent de cette femme mythique qui s'appelle "Do-What-You-Want-To-Do-And-The-Hell-With-Everybody-Else", on s'aperçoit qu'elle devient de plus en plus mythique et qu'elle existe de moins en moins.

Cette confrontation de valeurs serait moins évidente et pourrait être attribuée aux obsessions du critique si le côté caricature était moins poussé. Mais voilà que les plus dignes représentants de la morale moderne, c'est-à-dire la justice, sont aussi caricaturés. Souvenons-nous du shérif, le moins stupide de tous ceux-là, qui mâche son "chewing-gum" à la manière d'un adolescent attardé; de l'assistant-shérif et du gardien de la prison qui nous sont présentés, l'un comme un niais phénoménal, l'autre comme une brute irraisonnable; ou encore des deux députés assis près de la Jeep, fuyant du Coke et disposant de leur bouteille avec un manque du plus élémentaire civisme; souvenons-nous aussi des deux jeunes pilotes de l'hélicoptère pris d'une de ces trouilles quand Jack tire dessus. Bref, des lâches.

Tout ça ne veut pas dire que le film est sans défaut: par exemple, on pourrait facilement reprocher à Miller d'avoir amené dans l'histoire le camion-remorque dès le début du film et d'avoir mal insisté sur son rôle, ce qui brise la continuité du film.

Mais ce qui fait sa force, c'est qu'il n'y a rien d'excessif et qu'on ne sent aucune retenue. C'est un film qui vient naturellement comme ses héros et comme s'il était nécessaire qu'il fût fait.

David Miller n'est certes pas la figure la plus connue du cinéma américain! Avant *Lonely Are the Brave*, nous savons qu'il a réalisé plusieurs films mineurs dont *Midnight Lace* (cf, Objectif, vol. I, # 4, p. 31). Nous savons aussi qu'il réalise depuis au moins 1945.

Force est donc, avec ce film, de saluer le premier film majeur d'un cinéaste dont nous attendons avec impatience la prochaine réalisation pour savoir si *Lonely Are the Brave* est l'effet du scénariste Dalton Trumbo, du hasard, ou celui, bien réfléchi, d'un cinéaste qui a scrupuleusement appris son métier et dont le talent peut enfin faire éclater le carcan hollywoodien.

Jacques LEDUC.

Nécessité du baroque

LOLA MONTES, film français de Max Ophüls. Scénario: Max Ophüls, Anette Wademant, d'après le roman "La Vie extraordinaire de Lola Montès" de Cecil Saint-Laurent. Photographie: Christian Matras. Musique: Georges Auric, Interprétation: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Willy Quadfield, Oskar Werner. 1955.

Ce texte ne se veut pas une critique du dernier film d'Ophüls: *Lola Montès*, tourné en 1955 et offert à la consommation commerciale canadienne en... 1962. De multiples écrits ont été publiés sur ce film depuis sa sortie, allant des "critiquettes" aux fiches pour les afficionados. C'est tout simplement une question que je me pose en constatant l'accueil que public, initiés et critiques patentés ont réservé au film d'Ophüls.

Lors de sa présentation au second Festival international du Film de Montréal, l'ensemble des spectateurs était sorti de la projection manifestement déçu, dérouté par une oeuvre dont les qualités lui échappaient. On se demandait pourquoi on avait sélectionné ce film et surtout comment on avait pu lire dans les revues de cinéma des textes délirants, dithyrambiques sur un film aussi banal, aussi ennuyant, aussi insignifiant.

Cette année, l'Elysée a eu le courage — et il faut le féliciter d'avoir posé ce geste — de présenter ce film aux cinéphiles pendant quelques semaines. Le résultat est sensiblement le même que l'an dernier: peu de gens en ont vraiment saisi l'intense beauté, la critique a été bête à souhaiter et commercialement, le film "n'a pas marché".

Certains soirs, des spectateurs (pourtant déjà si peu nombreux) sortirent en cours de projection. D'autres juraient qu'on ne les reprendrait pas de sitôt. Les critiques à l'endroit du film prenaient diverses formes: les retours en arrière ne sont même pas chronologiques; le côté "cirque" relève du *spectacular*, c'est tout dire; qui ose considérer Martine Carol comme une bonne comédienne? le film est froid, aucune émotion ne perce; en un mot, une histoire "forcée", avec cette fin dans un cirque!

Je suis stupéfié de voir que l'intense beauté de chaque plan ait échappé à la plupart des spectateurs, que ceux-ci n'aient point saisi le propos d'Ophüls.

On considère généralement Ophüls comme un réalisateur frivole qui excelle dans les opérettes "fin de siècle" se situant dans la Vienne Impériale. Or Ophüls est un auteur sérieux. Ses quatre dernières oeuvres (qui sont ses meilleurs films) sont des films sérieux sur des sujets en apparence légers et superficiels: *La Ronde*, *Le Plaisir*, *Madame de...* et *Lola Montès*. Si Ophüls traite avec tant de virtuosité et d'éclat le plaisir, c'est pour en faire mieux ressortir le vide. Ainsi dans *Lola*, l'agitation qui règne au cirque entre chacun des retours en arrière n'est pas là pour rien: elle y est à un premier niveau, le mouvement, le va-et-vient que l'on trouve dans tout cirque; au second degré, cette agitation devient le symbole de la vie mécanisée qui est désormais la sienne: offrir en pâture au public une recons-



Peter Ustinov et Martine Carol dans LOLA MONTÈS

titution de sa vie de courtisane. A la fin du film, la cage dans laquelle Lola, à travers les barreaux, se laisse baiser les mains pour la somme d'un dollar est non seulement le symbole de la déchéance, mais aussi le symbole de l'emprisonnement. Elle est désormais prisonnière de son passé.

Les retours en arrière sont volontairement a-chronologiques. Le premier (son aventure avec Liszt) est purement émotionnel; d'ailleurs, dans le

spectacle au cirque lui-même, il se situerait plus tard, mais Ophüls l'a placé là pour des fins cinématographiques. Il a voulu que le désordre formel traduise le désordre de la vie intérieure de Lola.

L'oeuvre, de par sa structure, son écriture et même son contenu d'une certaine façon, se rapproche de l'oratorio de Claudel-Honneger *Jeanne au bûcher*. Alors que Jeanne d'Arc, attendant d'être consumée par les flammes, voit, selon l'expression même de Claudel, "à la dernière heure se déployer tous les événements de sa vie", ainsi Lola, avant d'être emportée par la maladie, revoit pêle-mêle les faits saillants de son existence. Dans l'oratorio il y a deux Jeanne: une, statique sur le bûcher, et l'autre, sur le 2^{ième} étage de la scène, qui recrée sous nos yeux les événements. Dans le film il y a aussi deux Lola: une assise sur un plateau tournant au cirque et une autre, dans les retours en arrière, qui recrée la vie mondaine de Lola Montès.

D'ailleurs toute la force du film vient précisément du contraste continu entre le faste de sa vie alors qu'elle était la favorite d'un empereur, et sa condition actuelle: une "artiste" de cirque qui vend les scandales de son propre passé. Si la structure dramatique du film suivait de façon chronologique les étapes de la vie de Lola, l'épisode du cirque y perdrait en intensité, en cruauté, en amertume. L'expérience a, hélas, été faite: à la sortie du film en 1956, les producteurs, constatant que le public boudait *Lola Montès*, crurent que le film ferait de l'argent si "l'histoire" était racontée de façon habituelle. Aussi ils refirent un nouveau montage; les séquences du cirque furent entassées à la fin. Ainsi, le film commençait avec la scène du bateau qui ramène Lola, alors adolescente, en Europe, et ainsi de suite pour aboutir finalement au cirque. Au dire des critiques français, Truffaut en particulier, ce tripatouillage déformait totalement la pensée d'Ophüls et constituait de plus un précédent intolérable de la part des producteurs. Il y eut des protestations officielles de la part de réalisateurs, de scénaristes, et de Max Ophüls lui-même qui s'opposait entièrement à cette refonte. Il demanda même que son nom soit retiré du générique s'il y avait un nouveau montage. Contre son gré, et légalement Ophüls n'y pouvait rien, en février 1957 sortit à Paris une deuxième version remaniée par les distributeurs. Ophüls mourait un mois plus tard, dans une clinique de Hambourg.

Cette nouvelle *Lola Montès* n'eut pas de succès et les publications sérieuses dénoncèrent vigoureusement cette violation du droit de regard d'un réalisateur vis-à-vis son oeuvre. Heureusement que nous pouvons voir la version intacte (les producteurs mirent à la disposition des ciné-clubs qui en faisaient la demande expresse la version originale).

On a dit que ce morcellement du scénario était une complaisance d'Ophüls dans son goût inné du baroque. Certes le film est baroque, car, par définition, le baroque est ce qui s'éloigne le plus de la ligne droite. Mais l'on conviendra qu'ici une nécessité intérieure a obligé Ophüls à adopter ce style, que sa pensée appelait un tel traitement. L'on voit ici la futilité d'analyser une oeuvre en adoptant la division que les professeurs d'école faisaient en corrigeant une composition française; le fond d'une part, la forme de l'autre.

Tout, dans *Lola Montès*, est baroque: la mise en scène, la direction des acteurs, les décors chargés et remplis d'escaliers, la caméra qui se déchaîne dans des mouvements d'appareils vertigineux, l'utilisation de la couleur (les filtres rouges, bleus et verts au cirque), les proportions normales du cinémascope souvent tronquées par des caches, les nains qui faussent les perspectives, les décors qui confinent au surréalisme etc... etc...

Ophüls fusionne tous ces éléments en un tout unifié comme le fait Bosch ou Breughel.

Comment peut-on ne pas aimer un film aussi beau?

Jacques LAMOUREUX

Un esthète passionné

EDUCATION SENTIMENTALE, film français d'Alexandre Astruc
Scénario: Roger Nimier, Laurent Laudenbach, d'après le roman de Gustave Flaubert. Photographie: Jean Badal. Musique: Richard Cornu. Interprétation: Marie-José Nat, Jean-Claude Brialy, Dawn Addams, Michel Auclair, Pierre Dudan, Carla Marlier, Nicolas Vogel. 1961.

Un écran dyaliscopes. Une vaste plage. En profondeur de champ: la mer, majestueuse et indolente. Une jeune femme court, perdue dans ce décor que dévoile un large panoramique à l'évolution à peine perceptible. Une mélodie où domine le cor s'élève, éclatante et enlevée. Un jeune homme saisit, avec la lame d'un couteau, une pièce de vêtement déposée sur le sol. La jeune femme s'approche de l'inconnu qui lui remet son châle en la contemplant: elle est très belle... Tels sont les premiers plans d'une oeuvre au lyrisme très pur, où des passions incoercibles se consomment dans une esthétique fascinante.

Inutile de tenir compte de l'oeuvre de Flaubert. Astruc ne cache pas qu'il s'est inspiré librement des personnages créés par le célèbre romancier. Tant mieux d'ailleurs! Il serait malheureux que, sous prétexte de fidélité, un artiste si personnel et si fécond brime son style dont l'originalité n'a d'égal que le pouvoir d'envoûtement. Nous retrouvons donc dans *Education sentimentale* le metteur en scène aux théories si controversées, l'esthète passionné et lyrique, à la fois distant et chaleureux, du *Rideau cramoisi*, des *Mauvaises Rencontres* et d'*Une Vie*.

Frédéric (Jean-Claude Brialy) et Anne (Marie-José Nat) sont soumis, lui à une passion unique et violente, elle à un vif déchirement intérieur. Seuls quelques traits dominants de leur tempérament semblent déterminer leur comportement. Frédéric est un étudiant timide, à la mentalité encore



Jean-Claude Brialy et Marie-José Nat dans *ÉDUCATION SENTIMENTALE*

adolescente; il aime Anne à la folie. Celle-ci, bourgeoise mariée à un publiciste malchanceux, Didier (Michel Auclair), est une femme charmante, réservée et très sensible. Elle vit tourmentée, anxieuse, simultanément attirée par Frédéric et captive de son affection pour son mari qui la trompe, à tout le moins prisonnière des obligations qu'elle a contractées envers lui. Comme tous les héros d'Astruc, Anne et Frédéric sont presque continuellement en état de crise; ils n'ont qu'une idée en tête, qu'un problème à solutionner, qu'une destinée à vivre. Rien ne compte hors leur situation problématique. Ainsi, quand Frédéric enlace Barbara ou Catherine, c'est le corps d'Anne qu'il cherche à atteindre. Quand il marche ou cause avec l'une d'elles, c'est toujours après Anne qu'il aspire.

Comment a-t-on pu parler de personnages simplistes et faux, de film décousu, artificiel, froid, prétentieux, formaliste? Au contraire, tout est ici très concerté et dégagé à la fois, harmonieux et sensible. Frédéric et Anne sont des personnages consistants, aux sentiments très plausibles. Une réalité, un personnage perdraient-ils de leur vraisemblance parce que l'artiste a choisi de les révéler en insistant sur leurs caractéristiques principales dans une situation donnée?

Astruc confère à sa construction dramatique et à sa mise en scène la même plénitude, le même élan que ceux qui emportent ses personnages

ans un seul souffle. La passion se forme, suit fatalement son cours, de variation en variation, à peine débridée que contenue, relancée sans cesse au son d'un leitmotiv musical envahissant. Tels une multitude de vagues, les séquences et les plans se perdent les uns dans les autres, l'ellipse morcelant le temps à volonté. La noblesse le dispute à l'élégance, la somptuosité à la sobriété. Tout est parfaitement orchestré. La caméra, tantôt calme, tantôt dégagée, toujours souple, évolue avec grâce autour des personnages; très souvent, elle les enveloppe graduellement en décrivant lentement un demi-cercle autour d'eux, ou encore en s'en approchant par un travelling avant quasi imperceptible.

Le génie d'Astruc se révèle à son maximum dans les scènes d'amour, spécialement celles tournées en extérieurs. Ce sont des moments où son lyrisme trouve sa plus juste expression. Sa ferveur et sa passion se concrétisent alors dans un mouvement et des élans d'une rare intensité. Qu'on se rappelle la marche de Frédéric et d'Anne dans la brume vespérale, leurs courses et leurs enlacements sur la plage déserte, balayée par le vent matinal. Qu'on se souvienne de leurs étreintes passionnées dans la villa de Catherine, enfin de leur rencontre d'adieu, douloureuse et tragique.

Comme Anouk Aimée, Maria Schell et Annie Girardot, Marie-José Nat intègre admirablement sa beauté et son talent à l'art d'Astruc. Elle offre un jeu nuancé et sensible, mêlant harmonieusement exubérance et sobriété. Astruc scrute son visage et ses gestes avec une tendresse et une délicatesse exquises. Ici, c'est la figure d'une femme dévorée par l'amour et l'incertitude, blottie sur la plage contre son amant, les yeux clos, tandis que le vent souffle dans son abondante chevelure noire. Ailleurs, ce sont les attitudes et les gestes d'une amoureuse progressivement conquise par ses propres sentiments et les caresses de Frédéric, quand soudain, elle se dégage brusquement de son étreinte. C'est aussi le visage obstiné et affreusement déçu d'une épouse qui s'enivre avant de s'abandonner à un client éventuel de son mari.

C'est encore Anne qui préside à la séquence finale où les deux amants se font leurs adieux à la Gare Maritime du Havre. A la marche de la jeune femme vers Frédéric, succède une série de déplacements en tous sens des acteurs et de la caméra, dans des décors aux formes géométriques. A travers une mise en scène aussi dégagée que rigoureuse, parfaitement synchronisée, on sent se développer une forte tension intérieure. Finalement, après un long plan de deux mains se nouant pour la dernière fois, Anne rejoint son mari. Mais aussitôt, quittant le bras de Didier, elle court vers son amant, se jette de nouveau dans ses bras et lui crie à deux reprises, avec une voix brisée: "Nous ne nous sommes pas assez aimés...!" Bientôt, cette nouvelle et dernière vague s'apaise, survolée par le thème musical repris avec une intensité accrue et dans des accents encore plus déchirants...

Claude NADON

EN BREF...

RUNNER, court-métrage canadien de Don Owens. Photographie: John Spotton et Guy Borremans. Montage: Guy Coté et Don Owens. Effets sonores: Kathleen Shannon. Commentaire: W. H. Auden (anglais), Gilbert Choquette (français). Producteur: Tom Daly. Office National du Film, 1962.

Bruce Kidd est un jeune athlète torontois dont les performances ont commencé — depuis quelques saisons — de retenir l'attention internationale. On estime qu'il deviendra bientôt un champion mondial de la course à pied. *Runner* tente d'exalter l'effort assidu et l'ardeur compétitive d'un athlète de cette trempe. Nous frappe avant tout l'extrême dépouillement du traitement et de la matière, qui confère au film une puissance d'expression assez inattendue. L'image d'abord, qui ne quitte pour ainsi dire pas le coureur, toujours attentive à souligner la ténacité de son effort et dont le mouvement croissant, les cadrages se resserrant sont d'une superbe éloquence. Puis, la construction dramatique du montage audio-visuel qui épouse scrupuleusement le rythme de l'effort athlétique: trois temps ascendants, un temps de détente. Tous les éléments participent à ce crescendo, dont une excellente bande d'effets sonores. Sauf peut-être le commentaire (anglais), tantôt documentaire, tantôt poétique, qui cherche à dominer l'immédiat du personnage-sujet pour lui prêter une dimension humaine plus universelle. Tel les chantes grecs des exploits du stade ou ces écrivains inconnus des débuts de la littérature anglaise décrivant d'épiques combats guerriers, W. H. Auden réussit à communiquer ce qui, dans la lutte de Bruce Kidd, dépasse le momentané. Mais par endroits ce texte est laborieux. *Runner*, c'est aussi la révélation d'un auteur au talent prometteur; nous attendons donc avec impatience le prochain film de Don Owens.

Jean-Claude PILON

UNDERWORLD U.S.A., film américain de Samuel Fuller. Scénario: Samuel Fuller. Photographie: Hall Mohr. Musique: Harry Sukman. Interprétation: Cliff Robertson, Dolores Dorn, Beatrice Kay, Robert Emhardt, Paul Dubov, Larry Gates. 1959.

Fuller n'a pas de génie. Mais il a du talent.

Le thème de *Underworld U.S.A.* est celui de la violence, traité avec beaucoup de brutalité et de lyrisme. Brutalité parce que Fuller n'écarte aucun détail qui puisse faire ressortir la réalité de son sujet, de son thème,

et lyrisme parce qu'il pousse cette brutalité à son point limite, parce qu'il se laisse emporter, parfois inspirer et que l'on sent toujours cette volonté de trouver un langage plus expressif. A titre d'exemple, la séquence du meurtre dans la piscine ou la séquence finale, qui ressemble étrangement à celle d'*A Bout de Souffle*, mais qui est plus expressionniste (la nuit, l'éclairage, sa longueur, cette poubelle renversée sur laquelle on peut lire "Keep Our City Clean", la ruelle, etc...), sans cependant être meilleure que celle du film de Godard. Et dans cette accumulation de détails, qui n'est pas nécessairement de la "recherche", Fuller est à son meilleur.

Mais il ne faut pas oublier qu'avec un tel thème, Fuller doit toujours marcher à fond, toujours utiliser ses ressources au maximum sinon c'est la nullité cinématographique. Et le jour où Fuller va décrocher, nous aussi allons décrocher.

La direction d'acteurs est très faible.

Jacques LEDUC

UNDERWORLD U.S.A. de Samuel Fuller



BOCCACCIO '70, film italien à sketches. — THE TEMPTATION OF DR. ANTONIO (Le tentazioni del dottor Antonio): Réalisation: Federico Fellini. Scénario: Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli. Photographie: Otello Martelli. Musique: Nino Rota. Interprétation: Peppino De Filippo, Anita Ekberg. — THE JOB (Il lavoro): Réalisation: Luchino Visconti. Scénario: Suso Cecchi D'Amico. Photographie: Giuseppe Rotunno. Musique: Nino Rota. Interprétation: Romy Schneider, Thomas Milian. — THE RAFFLE (La riffa): Réalisation: Vittorio De Sica. Scénario: Cesare Zavattini. Photographie: Otello Martelli. Musique: Armando Trovajoli. Interprétation: Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita. 1961.

Ce film nous arrivait précédé d'une publicité monstre. Trois grands noms du cinéma italien y apportaient leur caution, trois grands noms qu'à *Objectif*, nous révérons. Nous savions que ceux-ci attachaient à ces moyennages en couleur l'importance d'un divertissement, dans le cadre de leur carrière. Ce qui est très normal. Un divertissement de maître peut révéler beaucoup de choses intéressantes. Nous avons donc fait la queue avec des milliers d'autres nigauds pour enfin voir ce que nous pressentions quand même un peu, sans le dire.

Boccaccio 70, c'est une énorme tarte à la crème. Tous y sont conviés pour s'amuser, rire, bien rire. Pour s'assurer que vous rirez bien, on en a mis et remis... de la crème. Le libertinage à toutes les sauces, tous les clin d'oeil, tous les grossissements y sont, même les plus vulgaires. Et ce cinéma boulevardier, ce cinéma pour épater le bourgeois, pour le bien faire digérer, ce sont Fellini, Visconti et De Sica qui vous le servent, dans le cadre d'un *art house*.

Que l'épisode de Visconti ait quelques mérites, côté mise en scène et côté "bon goût" du décor, que les deux autres épisodes révèlent ici et là quelques lueurs de maîtrise, cela est bien secondaire. Ce qui est grave et important, c'est que trois grands hommes de cinéma que nous respectons se soient mis un après l'autre à plat-ventre devant un producteur et aient dit: "J'accepte de faire tout ce que vous voudrez". Ce n'est peut-être pas assez pour remettre en question toute une oeuvre, mais quand même, cela fait réfléchir.

Jean-Claude PILON

LIVRES SUR LE CINEMA

“ Tu n’as rien vu à Hiroshima ”

TU N’AS RIEN VU A HIROSHIMA, Editions de l’Institut de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles, 1962. 308 p. 160 F.B.

Bien plus qu’une simple étude sur *Hiroshima, mon amour*, *Tu n’as rien vu à Hiroshima*, est une des expériences les plus intéressantes tentées dans le domaine de la recherche sur le cinéma. Pendant six mois, des universitaires appartenant à diverses disciplines, secondés par quelques spécialistes du cinéma, ont appliqué au film d’Alain Resnais les méthodes rigoureuses d’analyse qui jusqu’ici étaient réservées à des matières plus “nobles”. On comprend l’importance d’une telle entreprise quand on sait combien le septième art a besoin d’une méthodologie; la critique est là pour nous en convaincre, elle qui — faute de critères d’appréciation bien définis et de concepts stylistiques adaptés au cinéma — semble piétiner sur place et être perpétuellement vouée à un impressionnisme plus ou moins teinté de réminiscences littéraires.

Tu n’as rien vu à Hiroshima, publié par l’Institut de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles, n’est, au dire du président du Séminaire du Film et du Cinéma, qu’un bien pâle reflet de l’atmosphère exaltante qui régna tout au long des assises. On regrette que certaines communications n’aient pas été publiées, que d’autres nous parviennent sous forme d’extraits et surtout que les discussions avec les élèves du Séminaire aient été entièrement écartées.

Il est impossible dans une simple recension de parler de chacun des textes. Aussi devons-nous nous borner à citer ceux qui paraissent ouvrir à la réflexion les voies les plus riches. En premier lieu, il faut mentionner l’enquête conduite par Raymond Ravar auprès des spectateurs d’*Hiroshima, mon amour*. Précédée d’une étude sur les réactions de la critique et sur le mode de distribution et d’exploitation du film, cette enquête — si restreinte soit-elle — a au moins le mérite de mettre en lumière un point qui nous semble de toute première importance: le spectateur moyen mis en présence d’un système de valeurs s’opposant au sien (comme c’est le cas dans *Hiroshima*) paraît incapable d’assumer le film et se voit forcé de se retrancher derrière des positions sécuritaires; dans le cas présent, les spectateurs — quand on leur a demandé une opinion réfléchie — ont mis l’accent sur le thème de la guerre, étant “gênés” de prendre position sur le thème de l’amour (les réponses spontanées avaient au contraire démontré que ces mêmes spectateurs attachaient plus d’importance à l’amour dans le film). Sans doute cette constatation demeure-t-elle fragile, elle permet

cependant d'imaginer ce que des sondages comme celui-ci, répétés dans les circonstances les plus diverses, apporteraient à la connaissance encore assez vague que nous avons du comportement du spectateur.

André Delvaux, dans une communication intitulée *Alain Resnais, "Hiroshima" et la grammaire*, présente lui aussi une étude dont les prolongements sont riches. Son premier souci a été de montrer à l'intérieur de quelles limites les filmologues peuvent utiliser les méthodes et le vocabulaire de la linguistique. L'auteur souligne particulièrement le danger qui existe de former trop facilement des analogies entre la langue et le cinéma; à la limite, certains pédagogues en arrivent à enseigner une grammaire du cinéma qui non seulement demeure fort incomplète, mais que le cinéma vivant (celui de Resnais, par exemple) renie dans les faits.

André Gérard-Libois nous propose une analyse des signes d'*Hiroshima*. Il s'agit d'une étude minutieuse des moyens qu'utilise Resnais: les mouvements d'appareil si nombreux dans son oeuvre, le montage qui imprime au film sa signification (l'auteur montre bien ce que Resnais doit au montage classique et plus particulièrement à Eisenstein).

Pour être juste, il faudrait signaler la contribution de chacun. Les textes de Bernard Pingaud sur le temps et de Robert Wangermée sur la musique sont tout à fait remarquables. Au chapitre des documents, mentionnons un excellent entretien avec Alain Resnais (qui complète celui qu'*Esprit* nous a donné il y a deux ans) et surtout le découpage d'*Hiroshima* tel que reconstitué par les élèves du Séminaire.

Raymond Ravar dans son introduction définissait ainsi le but du Séminaire: "Faire entrer le cinéma à l'Université." Cette expérience est un premier pas accompli dans la bonne direction. Même si la méthode de travail demeure rudimentaire, le "Séminaire *Hiroshima*" aura servi à prouver qu'il est possible d'aimer une oeuvre et en même temps de vouloir la soumettre à une étude approfondie.

Michel PATENAUDE

" Juan Bardem "

JUAN BARDEM par Marcel Oms, Lyon, Terrain Vague, 1962. Collection "Premier Plan", no 21, 96 p. 4.50 N.F.

Marcel Oms est bien connu des lecteurs de "Positif". Comme plusieurs de ses confrères, il imprègne ses critiques cinématographiques de ses idées politiques, sociales et religieuses. Attitude parfois féconde, mais fertile en dangers. Son petit volume sur le cinéaste espagnol Juan Antonio Bardem l'illustre bien.

Oms a groupé dans son fascicule une brève introduction sur le cinéma espagnol avant Bardem, des analyses de tous les films de ce cinéaste, deux essais intitulés "La thématique de Bardem" et "Portrait d'un homme", ainsi qu'un texte de Bardem lui-même et des extraits des scénarios de ses films.

Selon Oms, "Bardem reprend et développe sans cesse un thème qui le sensibilise: l'aliénation de l'homme dans le contexte social du franquisme." Le rédacteur de "Positif" a-t-il raison de voir dans tous les films de Bardem et dans le moindre de leurs éléments des paraboles d'inspiration essentiellement marxiste? Ayant vu *Mort d'un cycliste* et *Grand'Rue*, il me semble que son jugement est fondé mais incomplet. Il demeure que ses propos sont révélateurs à plus d'un point de vue du réel univers de Bardem qu'on a souvent identifié uniquement comme un auteur de films psychologiques et parfois comme un vulgaire plagiaire. Oms montre bien que le seul cinéaste espagnol important avec Luis Berlanga est avant tout un disciple du cinéma social et qu'"on ne peut séparer sa carrière du contexte historique et littéraire d'une Espagne assoupie et désespérée."

Ceci dit, je dois ajouter que ce volume m'a agacé plus d'une fois. La ferveur marxiste de l'auteur, doublée d'un net parti pris antichrétien, l'amène souvent à des outrances fort discutables. Par ailleurs, il passe beaucoup trop rapidement sur la forme des films de Bardem.

Claude NADON

.....

petit train va loin...



...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI

OUVREZ UN COMPTE À LA

BANQUE CANADIENNE NATIONALE

602 BUREAUX AU CANADA

.....

UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS.

